

Olga Mandzukova-Camel

# LE THÉÂTRE EN UKRAINE

Du début du xvii<sup>e</sup> siècle  
à la fin du xix<sup>e</sup> siècle



Présence **Ukrainienne**

L'Harmattan





# Le théâtre en Ukraine

*Du début du XVII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*



**PRÉSENCE UKRAINIENNE**  
*Collection dirigée par Iaroslav Lebedynsky et Iryna Dmytrychyn*

L'Ukraine, aussi vaste et peuplée que la France, héritière d'une longue histoire intimement liée à celle du reste de l'Europe et d'une culture riche et diverse, demeure une inconnue pour le public occidental, longtemps habitué à ne la considérer que comme une partie d'un ensemble russe puis soviétique.

Fidèle à la vocation des éditions L'Harmattan, la collection *Présence Ukrainienne* se propose de faire découvrir les multiples facettes de ce pays à travers une documentation de qualité, comprenant aussi bien des études originales que des traductions et des rééditions de textes fondamentaux oubliés ou introuvables sur l'Ukraine.

*Contact : [presenceukrainienne@gmail.com](mailto:presenceukrainienne@gmail.com)*

*Les titres de la collection « Présence ukrainienne »  
sont à retrouver en fin d'ouvrage.*

Olga MANDZUKOVA-CAMEL

# Le théâtre en Ukraine

*Du début du XVII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*

L'Harmattan

**© L'Harmattan, 2018**  
**5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris**

<http://www.editions-harmattan.fr>

ISBN : 978-2-343-15242-4  
EAN : 9782343152424

*« Le théâtre instruit mieux qu'un gros livre, parce qu'il frappe plus vivement l'esprit, il y incruste son enseignement par le souvenir de l'image. Le théâtre, c'est-à-dire l'expression dramatique, tragique ou comique, a toujours été la plus exacte interprétation de la vie populaire, le reflet le plus fidèle de ses états de civilisation. »*

Voltaire

## Introduction

Le théâtre ukrainien voit le jour le 29 août 1619, dans la ville de Kamianka Stroumylova, près de Lviv, à la foire où sont donnés les premiers spectacles en langue ukrainienne populaire. La naissance de ce théâtre est étroitement liée à la prise de conscience nationale. Il a en effet joué un rôle essentiel dans celle-ci et a acquis une forte fonction sociale et politique qui a ensuite marqué toute son évolution.

Il y a plus de deux cents ans, Friedrich Schiller disait : *« On ne peut passer sous silence cette influence immense que pourrait avoir un véritable théâtre permanent sur l'esprit de la nation. Si nous avions un théâtre national, nous serions une nation. »*

Cela peut s'appliquer aussi à l'Ukraine, où l'histoire du théâtre est parallèle au drame de la nation : c'est l'histoire du génie national qui se fraie un chemin à travers de nombreux obstacles, qui se bat pour son existence, qui se cherche lui-même à travers ses propres errements pour parvenir enfin à son épanouissement et à l'expression complète de son identité nationale. Le théâtre a toujours été le reflet direct de l'histoire sociale, politique et culturelle spécifique de la nation ukrainienne.

Selon Bertolt Brecht *« le théâtre est le miroir de la culture d'un peuple. »* Il est vrai que chaque peuple crée sa propre langue, sa sémiotique, fondée sur l'ensemble des procédés linguistiques, graphiques et visuels qui expriment la vie spirituelle de la nation. En Ukraine, le théâtre est apparu comme un stimulant spirituel du renouveau national du peuple, une prise de conscience de la nécessité d'une lutte pour l'indépendance nationale.

Un ouvrage retraçant l'histoire du théâtre ukrainien manque à ce jour en France. Dans le vaste sujet que nous proposons de traiter, nous suivrons les étapes de l'évolution du théâtre ukrainien depuis sa naissance au XVIIe siècle jusqu'à la fin du XIXe siècle. Trois parties composent ce volume : la



première présente les prémices de ce théâtre (1619-1860), la deuxième est consacrée aux auteurs dramatiques ukrainiens de la deuxième moitié du XIXe siècle, et leurs œuvres les plus marquantes. Sans enfermer la dramaturgie ukrainienne sur elle-même, nous avons voulu élargir et l'étudier dans le contexte esthétique européen (tournées, influences, inspirations), et donner également un aperçu de l'art dramatique en Russie aux XVIIIe et XIXe siècles. Enfin, la troisième partie met l'accent sur l'art scénique, sur la mise en scène, les jeux des acteurs et le décor.

C'est l'Académie de Kiev, fondée en 1631 par Petro Mohyla (1596-1647), qui devient au cours des XVIIe et XVIIIe siècles le centre du théâtre « *ancien ukrainien* ». Cette institution savante a joué un rôle majeur dans l'effervescence intellectuelle d'une Ukraine ouverte sur l'Europe. On y cultivait l'art dramatique, dit scolaire, qui avait pour genres principaux déclamations, dialogues, drames religieux et surtout intermèdes pour distraire le spectateur entre deux actes sérieux à thèmes religieux ou historiques. Les intermèdes ukrainiens à cette époque se démarquaient par leur protestation sociale contre l'opresseur. Le théâtre des marionnettes dit *le Vertep*, répandu depuis longtemps en Europe fait son apparition en Ukraine, à la fin du XVIIe siècle. C'est une composition originale du drame sérieux de Noël et de l'intermède.

A la fin du XVIIIe siècle, lorsque le drame scolaire touche à sa fin, deux théâtres nouveaux apparaissent : le théâtre de serfs et le théâtre professionnel. A cette époque, un certain nombre de propriétaires terriens possédaient des théâtres privés, pour lesquels travaillaient des acteurs-serfs, qui participaient à la formation des troupes professionnelles. L'une de ces troupes, dirigée par Chteïn a particulièrement marqué l'époque grâce au jeune acteur-serf, Michel Chtchepkine qui y fait ses débuts. C'était un acteur d'un immense talent et un véritable novateur dans l'art théâtral. Il a été formé en Ukraine où il a joué pendant dix-sept ans avant d'être appelé sur la scène impériale à Moscou. Ses *Mémoires* auront une influence considérable, en particulier sur Konstantin Stanislavski.

Dans les premières décennies du XIXe siècle, les troupes purement ukrainiennes n'existaient pas. En effet, elles étaient organisées en Ukraine mais formés de Russes ou de Polonais et seulement en partie d'Ukrainiens. Les pièces étaient jouées soit en polonais en Ukraine de la Rive droite, soit en russe en Ukraine de la Rive gauche.

Un nouvel art dramatique fait vraiment son apparition avec l'œuvre d'Ivan Kotliarevsky, l'auteur de la célèbre *Enéide travestie*. S'il a immortalisé l'esprit ukrainien dans sa poésie, il sera le premier à écrire des pièces originales en langue ukrainienne vivante. Sa pièce *Natalka de Poltava*, écrite et représentée en 1819, inaugure une nouvelle ère dans

l'histoire du théâtre ukrainien. Elle connaît une longévité sans précédent et un succès des plus prodigieux. Kotliarevsky ouvre ainsi la voie aux autres dramaturges, qui vont perpétuer la tradition : le prosateur Hryhori Kvitka-Osnovianenko et le poète Taras Chevtchenko.

Les conditions de développement de l'art théâtral ukrainien sont fort difficiles en Ukraine Orientale, sous le régime russe tsariste, et en Ukraine Occidentale (la Galicie) sous la monarchie austro-hongroise. En 1863, la circulaire de Valouev, ministre de l'Intérieur, renforce la censure sur la langue ukrainienne et introduit une stricte politique de russification en Ukraine, qui durera 40 ans. Elle sera confirmée en 1876, par l'oukase dit d'Ems, qui concerne particulièrement le domaine théâtral. Les représentations ukrainiennes sont tout simplement interdites. Cet oukase, sans être publié officiellement, restera en vigueur jusqu'à la révolution de 1905. Cependant, l'effort des intellectuels ukrainiens en faveur de la reconnaissance des caractéristiques de l'Ukraine ne peut être anéanti et le mouvement ukrainien continue à progresser.

Au XIXe siècle, jusqu'à la fin des années 70, la production dramatique ukrainienne est restreinte et quasi inexistante. Les œuvres dramatiques d'auteurs étrangers demeurent longtemps interdites, ainsi que les pièces ukrainiennes de la vie non paysanne. On ne compte qu'une dizaine de pièces, opérettes et vaudevilles. Et pourtant, la deuxième moitié du XIXe siècle va connaître l'essor rapide d'une dramaturgie nationale, marquée par trois grands noms : Mykhailo Starytsky, Marko Kropyvnytsky et Ivan Karpenko-Kary. C'est eux qui décideront de l'avenir du théâtre ukrainien et qui seront au centre de la lutte pour la création d'un théâtre national. Dans l'exercice de leur art, ils assumeront presque toutes les fonctions avec un égal bonheur : auteurs, metteurs en scène, chefs de troupe et acteurs. Ils s'illustreront autant sur le plan littéraire que sur le plan scénique. Entièrement dévoués à leur art et conscients de la pauvreté du répertoire de l'époque, ils vont en créer un riche et varié et contribueront ainsi efficacement au renouveau du théâtre ukrainien. Ils seront pratiquement les seuls à constituer le répertoire de l'époque. Grâce à leurs conceptions diverses, ils apporteront chacun leur originalité.

Starytsky compte parmi les figures les plus représentatives de la dramaturgie ukrainienne. Ses genres préférés sont d'abord les mélodrames agrémentés de musique, de chant et de danse. Mais c'est dans les drames historiques qu'il excelle le plus, grâce aux scènes pathétiques, aux magnifiques décors, aux sujets mêmes de l'époque héroïque des Cosaques de l'Ukraine. Il fait également de nombreuses adaptations, notamment des œuvres de Nicolas Gogol et crée des comédies musicales grâce à la musique du compositeur Mykola Lysenko.

Comme celle de Starytsky, la production dramatique de Kropyvnytsky, reste axée sur le théâtre de mœurs à tendance romantique, dont il est l'un des fondateurs. Dans la littérature ukrainienne et surtout dans la dramaturgie, l'attention renforcée par le folklore et l'ethnographie est conditionnée historiquement par les étapes de son évolution interne. Dans le contexte d'oppression nationale et sociale, lorsque les autorités tsaristes ne reconnaissaient pas les Ukrainiens en tant que nation, leur niant tout droit à la langue, la moindre note d'originalité nationale était un phénomène positif. L'ethnographie est en effet un procédé efficace pour éveiller la conscience nationale. L'œuvre de Kropyvnytsky est un véritable miroir de mœurs ukrainiennes, qui offre un tableau complet de la vie paysanne. Il se distingue également comme un remarquable acteur et metteur en scène. C'est dans ce domaine que son talent éclate avec force et vitalité.

Karpenko-Kary, quant à lui, s'impose sur la scène ukrainienne comme maître de la comédie satirique. Il est considéré comme le fondateur du théâtre réaliste. Il est apparu comme l'artiste parfaitement conscient des moindres effets et des mécanismes les plus subtils de la langue dramatique. Dans ses pièces, il s'attaque à de graves problèmes politiques, sociaux et moraux.

Un quatrième dramaturge, Ivan Franko, venu de l'Ukraine Occidentale (la Galicie) ira encore plus loin dans la voie sociale avec la création de pièces réalistes. De culture occidentale, il s'intéresse aux nouveaux courants européens. Il apporte aussi une contribution dans la dramaturgie ukrainienne avec des drames et comédies socio-psychologiques. Par la valeur scientifique de son immense travail, Franko est le premier historien de la littérature et critique du théâtre digne de ce nom à s'imposer dans le domaine théâtral ukrainien. Son étude systématique du théâtre national, aussi bien en Ukraine orientale qu'en Ukraine occidentale, est d'une ampleur considérable: les sources, les comptes-rendus critiques s'accumulent et suivent toute la production dramatique ukrainienne depuis ses origines jusqu'au seuil du XXème siècle. Toutes les pièces du répertoire ukrainien sans exception, ainsi que les publications sur le théâtre ont été commentées sous sa plume, ce qui justifie ses nombreuses citations dans le présent ouvrage. Il apparaît comme novateur par l'originalité de la composition dramatique et surtout par la qualité artistique de la création des personnages. Son théâtre est à la fois réaliste, moralisateur et édifiant, en un mot un théâtre engagé.

C'est dans les années 1880-1890 que l'art scénique ukrainien connaît son plus grand épanouissement. Cette période est marquée par la création de nombreuses œuvres dramatiques jouées devant un public enthousiaste

et servies par une pléiade d'acteurs de talent : Kropyvnytsky, Sadovsky, Zankovetska, Saksahansky, Zatyркеvytch-Karpynska, Linytska, Haïdamaka, Manko.

Le 16 juin 1881, un amendement à l'oukase d'Ems, est envoyé à tous les gouverneurs des villes : « *les pièces en langue-petite-russienne (ukrainienne) peuvent être présentées sur scène mais seulement sur autorisation spéciale des gouverneurs généraux des villes.* » Néanmoins, certaines représentations seront facilitées grâce à des autorisations particulières, ce qui favorisera l'éclosion de l'art scénique. L'année 1881 marque véritablement la renaissance du théâtre ukrainien et la création d'un vrai théâtre professionnel. Dès lors, Kropyvnytsky organise la première troupe ukrainienne et les premières représentations connaissent un immense succès. Les troupes se multiplient rapidement et partent à la conquête des pays étrangers.

Malgré l'engouement du public pour le théâtre ukrainien en Russie, en Ukraine les conditions de travail demeurent toujours difficiles. Ainsi, en 1883, le gouverneur-général Drenteln interdit tout spectacle ukrainien dans les provinces de Kiev, de Volhynie et de Podolie, et cette interdiction se maintiendra dix ans, jusqu'à sa mort. La lutte était permanente pour obtenir des autorisations qui dépendaient strictement du « bon vouloir » et de « l'humeur » du gouverneur général. A ceux qui demandaient pourquoi les représentations pouvaient se donner en ukrainien en Russie, alors qu'elles étaient interdites à Kiev, sa réponse était claire : « *Là-bas, ce n'est que du théâtre, ici, c'est de la politique.* »

Malgré cette interdiction de jouer dans leur propre pays, les troupes de Kropyvnytsky et de Starytsky jouissent d'un succès sans précédent en Pologne, en Biélorussie, dans le Caucase et surtout en Russie. Lors de leurs tournées triomphales à Saint-Pétersbourg en 1886, ils se produisent au Théâtre Mariinski devant le tsar Alexandre III en personne. Une autre troupe, celle de Derkatch, dans laquelle a débuté le célèbre chanteur russe Fiodor Chaliapine, va franchir les frontières occidentales et viendra présenter, en 1983, les spectacles ukrainiens au public français. Le succès de ces spectacles, en Ukraine comme à l'étranger témoigne d'un grand épanouissement de l'art scénique ukrainien des deux dernières décennies du XIXe siècle.



# Aspects historiques, politiques et socio-linguistiques

## 1) Le poids de l'histoire

Le théâtre ukrainien, étant une branche de la littérature générale, étroitement liée aux mouvements des idées, aux tendances, aux aspirations, aux protestations et aux restrictions, son histoire demande à être constamment éclairée dans un contexte historique, politique, social et culturel.

Dans la préface de *l'Histoire de l'Ukraine*, paru en 1992, Alain Besançon écrit :

*« Il y a peu de choses qui touchent aussi profondément l'historien que l'émergence d'une nation. Quand celle-ci apparaît et s'affirme et qu'on s'interroge sur son passé, le présent nous persuade qu'elle a toujours existé. Le simple fait que l'Ukraine soit sortie d'une incarcération de plusieurs siècles et réclame sa place au grand jour à la communauté internationale, remodèle complètement la vision que nous avons d'elle : la voici aussi ancienne que la France. »* (1)

Il est vrai que toute nation consciente s'efforce de retrouver au plus loin possible dans le passé les origines et les manifestations de son existence. Durant de longues périodes de son histoire l'Ukraine a été incorporée à des Etats étrangers. Elle a vu constamment changer ses frontières politiques et a été maintes fois l'objet des attaques et des convoitises de la part de ses voisins, plus puissants militairement.

Pendant longtemps, il n'y a pas eu d'Etat ukrainien indépendant et l'Ukraine ou certaines de ses parties ont appartenu à la Pologne, à la Turquie, à la Roumanie, à la Tchécoslovaquie ou à la Russie. Plus récemment encore, à l'époque soviétique, la majeure partie du territoire ethnique des Ukrainiens constituait une unité étatique : la République Socialiste Soviétique d'Ukraine. Au cours des siècles de domination étrangère, l'Ukraine a subi une grande discrimination, une intense russification ainsi qu'une exploitation économique.

L'histoire de l'Ukraine peut être caractérisée par plusieurs périodes. La période princière (la Rous' Kiévienne (la Ruthénie) du IX<sup>ème</sup> au XIV<sup>ème</sup> siècle, où Kiev règne sur l'est européen en tant qu'important centre politique et culturel est suivie de la période lituano-ruthène (XIV-XVI siècles). En 1348, la principauté de Galicie-Volhynie tombe sous la

domination de la Pologne. A la suite de *l'Union de Lublin* (1569) (l'Union lituano-polonaise), la Rous' perd progressivement son autonomie.

Du Xe au XIIIe siècle, la Rous' kiévienne est l'une des confédérations étatiques les plus importantes et les plus florissantes sur le plan politique, économique et culturel de l'Europe du Moyen Age. L'Etat de Kiev, dont le centre se situe sur le Dniepr moyen entre alors dans la conscience historique des Ukrainiens comme un âge d'or. A la fin du Xème siècle, il emprunte officiellement à Constantinople le christianisme de rite byzantin. En 988, le prince Vladimir le Grand introduit le christianisme parmi ses peuples et leur fait prendre place au milieu des nations civilisées. Son héritage est recueilli par Iaroslav le Sage (1019-1054), qui poursuit la politique de son père et amène l'Etat kiévien au sommet de sa puissance.

Le prince Iaroslav, surnommé *le Sage*, entretient de nombreuses relations internationales. Il établit des alliances dynastiques avec les familles régnantes de l'Europe entière. Le mariage de sa fille Anne avec le roi de France Henri Ier, petit-fils d'Hugues Capet, soudera définitivement ses relations avec Rome. Il est célébré le jour de la Pentecôte, le 19 mai 1051, dans la cathédrale de Reims. Ce mariage ne pouvait que renforcer le pouvoir d'Henri Ier, et garantir les liens avec un état aussi puissant que l'Etat de Kiev.

Malheureusement, les divisions princières au XIIème siècle et l'invasion turco-mongole affaiblissent puis ruinent l'Etat kiévien, qui se disloque en plusieurs principautés indépendantes : Kiev, Tchernihiv, Pereïaslav, Tmoutorokan, Touriv-Pynske, Volodymyr-Volynsky. C'est à la fin du XIIe siècle que le nom *Ukraine* (outre celui de Rous') est utilisé pour désigner les territoires frontaliers méridionaux de l'Etat kiévien. Oukraïna (Ukraine), au sens de « marche », « lisière » apparaît pour la première fois dans *la Chronique de Kiev* (conservée dans *la Chronique Hypatienne*), en 1187. Il s'agit du territoire de Pereïaslav, et du Dniestr inférieur. Par la suite, cette appellation s'appliquera à tous les territoires habités par le peuple ukrainien. Au XIXe siècle, le mouvement national ukrainien reprend le nom d'Ukraine pour désigner tous les territoires ukrainiens, aussi bien dans l'Empire russe que dans l'Empire austro-hongrois.

Les historiographies nationales des Ukrainiens et des Russes poursuivent depuis le XIXème siècle une lutte acharnée portant sur l'héritage de l'Etat kiévien. En réalité, il s'agit d'une querelle plutôt politique que scientifique. Notons que les concepts de « russe » et d'« ukrainien » ne conviennent pas pour désigner l'Etat kiévien et sa population. Les tribus slaves orientales se sont toujours distinguées les unes des autres par leur idiome et leur culture.

A partir du XVIIIème siècle, la Russie se veut être l'unique héritière de la Terre Russe (Rousskaïa zemlia), et prétend à cet héritage.

L'interprétation soviétique s'était affranchie aussi de la prétention qu'avaient les Russes à être les seuls héritiers de la Rous' de Kiev. Cependant l'Etat kiévien n'est pas non plus un Etat national ukrainien, car il n'englobe pas uniquement les ancêtres des Ukrainiens, mais aussi ceux des Grands Russiens et des Biélorusses.

*« La prétention des Russes, dit l'historien Andréas Kappeler, à l'héritage exclusif de la Rous' kiévienne est insoutenable. Les arguments des Ukrainiens (territoire et population) pèsent plus lourd que ceux de la continuité dynastique, politique et ecclésiastique avancés par les Russes. Il est impossible de considérer que les représentants du pouvoir kiévien comme Saint Vladimir ou Yaroslav le Sage puissent être tenus pour les Russes, ni que la ville de Kiev avec son héritage culturel et les monuments conservés de nos jours – monastère des Grottes et cathédrale Sainte-Sophie puissent être revendiqués par les Russes. De cela on peut conclure que l'appellation de « Russes » pour sa population, de « Russie » pour l'Etat kiévien et de « russe » ou « vieux russe » pour sa langue, sa littérature ou sa confédération étatique induit en erreur. » (2)*

Comme cela a déjà été dit, à la fin du XIe-début du XIIe siècle, plusieurs principautés se détachent de Kiev. Les petits-fils d'Yaroslav fondent leur propre dynastie en Galicie, et prennent pour capitale la ville de Halytch, où le prince Danylo en 1254 se fait couronner par le pape Innocent IV, espérant son aide contre l'invasion tatare. Il obtient du patriarcat de Constantinople la création d'une métropole religieuse distincte de celle de Kiev. Dans la tourmente, la Galicie recueille une bonne partie de l'élite de la société kiévienne. Les traditions de Kiev se transportent alors en Galicie, qui est fortement influencée par l'Occident.

L'invasion turco-mongole au XIIIe siècle, marque le début de l'expansion lituanienne qui se développe sous le règne d'Olgierd (1345-1377). A cette époque, la Grande principauté de Lituanie devient la première puissance d'Europe orientale. Elle remporte au XIVe siècle et au début du XVe des succès à l'Est, au cours des guerres contre la principauté de Moscou et à la Horde d'or (3) ainsi qu'au nord-ouest contre l'Ordre teutonique.

La lutte contre la Moscovie et la menace tatare ont fait apparaître la nécessité d'une coopération plus étroite entre la Lituanie et la Pologne. En 1569 naît l'Empire Polono-Lituanien (*Union de Lublin*), auquel s'ajouteront de nombreuses régions ukrainiennes qui se seront directement soumises au Royaume de Pologne. Elles dépendent alors d'un Etat catholique et sont considérées comme des terres colonisées. Ce rattachement direct à la Pologne entraîne une accélération de l'intégration culturelle et religieuse de la noblesse ukrainienne à la noblesse polonaise. Tandis qu'une grande partie de la bourgeoisie ukrainienne se polonise et passe au catholicisme,



les paysans qui souffrent le plus de *l'Union de Lublin*, restent quant à eux, fidèles au christianisme oriental.

Un Synode se réunit à Brest-Litovsk, en 1596, pour signer un *Acte d'Union*, rattachant une partie de l'Eglise orthodoxe ukrainienne à Rome. Le clergé ukrainien et le métropolite reconnaissent l'autorité du Pape, tandis que l'Eglise gréco-catholique conserve le rite byzantin, sa tradition liturgique orientale et le calendrier julien. L'Union de Brest marquera le début de luttes religieuses très vives qui dureront des siècles.

L'exploitation économique et l'oppression sociale provoquent l'indignation de la population ukrainienne. Seule une petite partie des magnats ukrainiens défendent leur foi, leur nationalité et leur culture. Parmi ces rares personnes, citons le prince Vasyl-Kostiantyn Ostrogski (1527-1608), qui s'est illustré en créant un centre culturel ukrainien, doté d'une école et d'une imprimerie à Ostrih (1577). Pour lui, le seul moyen de mener efficacement la lutte contre le catholicisme est de fonder des écoles. Une école supérieure est fondée sous le nom d'*Académie d'Ostrih*, essai brillant mais éphémère. On y enseigne le slavon, le grec ecclésiastique et le latin et les gens commencent à s'instruire. L'humanisme et le goût occidental se répandent donc dans cette école, qui devait être, dans la pensée de son fondateur *une citadelle de l'orthodoxie*.

La compétition religieuse n'est qu'un aspect du problème ukrainien à cette époque. Tous ces efforts dans le domaine religieux et culturel créent les conditions spirituelles qui permettent l'essor de la vie politique ukrainienne dans la première moitié du XVIIème siècle. L'impulsion de la lutte pour la cause nationale et pour la renaissance de l'État ukrainien sera donnée par les Cosaques qui entrent sur la scène de l'histoire de l'Ukraine.

L'époque cosaque et celle de l'hetmanat (en ukrainien Het'manchtchyna) (XVII-XVIIIe siècles), est sans conteste l'une des plus importantes dans l'histoire de la nation ukrainienne. Elle marque, en effet, l'apogée de la force nationale. Dans la conscience collective des Ukrainiens, la cosaquerie a toujours été liée à la lutte pour l'indépendance du pays. Elle est devenue un mythe national, potentiellement révolutionnaire. Dans un ouvrage intitulé *Le Livre de la genèse du peuple ukrainien*, attribué à l'historien Mykola Kostomarov (1817-1885), (4) la cosaquerie est présentée comme un mouvement de libération à la fois national et social, crée par le peuple ukrainien, et opposé à la fois aux dominations polonaises et russes.

Le nom de *cosaque*, mot d'origine turco-tatare, signifie *homme libre, aventurier vivant de guerre et de brigandage*. Les Cosaques attiraient non seulement des hommes avides d'aventure, mais aussi des paysans fuyant la domination polonaise. Ils s'établissent dans la région du Dniepr et leur premier chef, le prince Vychnevetsky (surnommé Baïda), fonde en 1552-

1554 sur l'île de Khortytsia un centre cosaque, appelé la Sitch Zaporogue (za porohy-au-delà des rapides). Quant au mot Sitch, il est dérivé du verbe « sikty, nasikaty » c'est-à-dire tailler, abattre. Les Cosaques étaient composés des gens les plus divers : des paysans, des petits bourgeois, mais aussi des nobles en rupture de ban et d'anciens clercs. Ils se regroupent en une classe sociale distincte, avec son organisation militaire particulière : un chef *hetman* (5) et une élite d'officiers la *starchyna* (6) cosaque. C'est le conseil des Cosaques, sorte de parlement démocratique qui élisait l'hetman et la *starchyna* et décidait de toutes questions importantes. Vers la fin du XVIème siècle, les Cosaques Zaporogues avaient déjà acquis une puissance politique et sociale. Ce qui était précieux à cette époque et ce pour quoi on se battait sans cesse avait pour nom « *les libertés* ». La défense des libertés était une cause essentielle, et les Cosaques deviennent le symbole des représentants des intérêts nationaux. En défendant les paysans opprimés et la foi orthodoxe, ils ont joué un rôle de première importance.

Dans la seconde moitié du XVIIème siècle, c'est l'hetman Petro Konachevytch-Sahaïdatchny (1614-1622), qui dirige les principales campagnes des Cosaques. Après avoir été élu métropolitain de Kiev, en 1632, il prend une série d'initiatives qui permet l'essor de l'Eglise orthodoxe, de l'enseignement et de la culture.

Il est à noter que l'époque de l'hetman Bohdan Khmelnytsky (1648-1657), est une période particulièrement dramatique dans l'histoire de l'Ukraine, qui connaîtra presque dix années de guerre entre Cosaques et Polonais. La guerre cosaquo-polonaise commence par un soulèvement populaire et s'étend sur tout le territoire de l'Ukraine centrale. Les troupes polonaises sont battues le 16 mai 1648 à Jovti Vody. Khmelnytsky remporte d'autres succès contre l'armée polonaise et conduit son armée jusqu'à L'viv en Ukraine occidentale.

Cependant l'Hetmanat (7) des Cosaques d'Ukraine n'est pas de taille à tenir tête à la Pologne-Lituanie tout seul. A l'issue de plusieurs guerres, les Cosaques se détachent de la Pologne et cherchent un appui auprès de Moscou. Un traité final, signé à Pereïaslav (1654), fait basculer du côté russe toute l'Ukraine Orientale. L'assemblée cosaque se prononce en faveur d'une soumission au tsar : à partir de cette date l'Ukraine sera étroitement liée à la Russie. Ce que l'Ukraine a considéré comme alliance n'était pour les Russes qu'un simple rattachement. En effet, dans l'esprit de conquête et de centralisation, la Russie tente, dès la soumission de l'Eglise orthodoxe ukrainienne au patriarcat de Moscou en 1685, de mettre la langue ukrainienne écrite en conformité avec la langue russe.

Pendant la période appelée *la Ruine (Rouïna)*, (8) l'Ukraine est divisée en deux sphères d'influence : polonaise en Ukraine de la Rive droite et moscovite en Ukraine de la Rive gauche. Elle demeure sous l'autorité des

hetmans. Une phase décisive dans les relations russo-ukrainiennes, survient sous l'hetmanat d'Ivan Mazepa, qui tentera de se soustraire à la domination russe. Le long règne de Mazepa (1678-1708) constitue la dernière époque d'épanouissement économique et culturel de l'Hetmanat. Cette époque est l'âge d'or du baroque ukrainien ou cosaque. L'hetman favorise la culture ukrainienne et devient un véritable mécène des arts et un patron d'église. En diplomate habile, Mazepa sait gagner la confiance du jeune tsar Pierre Ier. Il l'aide activement pendant les campagnes d'Azov contre les Turcs en 1695-1696, et devient son conseiller dans le domaine des affaires polonaises. Cependant, les réformes de Pierre le Grand menacent l'autonomie de l'Ukraine et l'indépendance de l'Armée cosaque. Mazepa comprend l'alliance néfaste de l'Ukraine avec Moscou. Au cours des négociations avec Charles XII, roi de Suède, Mazepa aborde la question de la création d'un Etat ukrainien. En été, les forces du roi de Suède et de Mazepa affrontent l'armée du tsar à Poltava, où ils seront battus le 9 août 1709. Après cette défaite, Charles et Mazepa s'enfuient en Moldavie (alors sous domination ottomane), où le vieil hetman épuisé mourra le 3 octobre 1709 à Bendery. Après cette défaite, l'Ukraine est soumise à des répressions brutales. Sur ordre du tsar, la Sitch Zaporogue est détruite et de nombreux Cosaques sont exilés en Sibérie.

Après la mort de Mazepa, son successeur, Pylyp Orlyk (1662-1742), est élu hetman par l'armée cosaque en exil. En 1710, est proclamée *la Constitution de Bendery*, qui déclare l'indépendance de l'Ukraine vis-à-vis de la Pologne et de la Moscovie. Des années plus tard, Orlyk et son fils Hryhir essaient de trouver en Europe des appuis à la cause ukrainienne.

En Ukraine, l'influence moscovite se renforce encore plus sous l'hetmanat d'Ivan Skoropadsky (1708-1722), nommé par le tsar lui-même *l'un des plus incapables des colonels*, selon l'expression de l'historien Hrouchevsky. En 1722, le tsar place auprès de l'hetman Skoropadsky le *Collège petit-russien*, constitué d'officiers russes, avec à leur tête le général Véliaminov, chargés de gouverner l'Ukraine. Dès lors, Poloubotok ne cesse de dénoncer ces illégalités, voulant rétablir l'ancien régime. Il sera emprisonné à la forteresse Pierre-et-Paul, où il mourra en 1724.

Au début du XVIIIème siècle, la Pologne rétablit sa domination en Ukraine de la Rive droite. En 1734, éclate la première révolte des *haidamaks*, soutenus par la paysannerie ukrainienne. Cette même année a lieu une insurrection encore plus sanglante, appelée « *koliivchtchyna* », au cours de laquelle des milliers de nobles Polonais, de Juifs et de prêtres catholiques sont massacrés. Le poète Chevtchenko exalte cette insurrection contre les Polonais, dans son célèbre poème *Les Haïdamaks*, écrit en 1841.

L'Ukraine connaît une accalmie sous les successeurs immédiats de Pierre le Grand. Lorsqu'une nouvelle guerre avec la Turquie menace la

Russie, le tsar Pierre II (petit-fils de Pierre le Grand) adoucit sa politique en conservant ses principes dominateurs. Pour apaiser les Ukrainiens, il abolit le *Collège Petit-russien*, supprime les impôts et autorise l'élection d'un nouvel hetman. Ce n'est que sous le règne de l'impératrice Elisabeth (Elisaveta Petrovna) (1741-1761), fille de Pierre le Grand et de Catherine Ière, que la situation en Ukraine connaît un véritable changement et une période de relative prospérité et de calme. Cette politique bienveillante, ou plutôt réservée, du gouvernement russe à l'égard de l'Ukraine, cesse le jour où Catherine II monte sur le trône. Elle poursuit la politique de centralisation et de russification entreprise par Pierre le Grand et repousse toutes les démarches en faveur de l'autonomie de l'Ukraine. Son but est de supprimer les droits particuliers dont peuvent encore jouir certaines provinces. Le 3 août 1775, elle fait publier un oukase sur la destruction de la Sitch Zaporogue. Désormais, l'Ukraine officiellement appelée « *La Petite-Russie* » (9) ne sera qu'une province comme n'importe quelle autre.

En effet, l'hetmanat posait un problème à Catherine II : les hetmans défendaient les intérêts de l'Ukraine et se considéraient comme des souverains. La Sitch Zaporogue, avec son territoire et ses vastes steppes, représentait un obstacle à la libre colonisation, là où l'impératrice voulait créer une *Nouvelle Russie*. Son projet sera réalisé en 1764. Le gouvernement (*gubernia*) de *Nouvelle Russie* englobera une partie des frontières de *l'Ukraine des Slobodes* (10) et de la *Nouvelle Serbie*. (11).

La guerre russo-turque de 1769-1774, permet au gouvernement russe de mettre fin à l'existence de la Sitch. En vertu du traité de Koutchouk-Kaïnardji (1774) la Russie s'installe sur la mer Noire, faisant de l'Ukraine l'arrière-pays d'une côte maritime. En 1775, la Sitch est anéantie par l'armée russe et les Cosaques Zaporogues, dispersés, traversent le Danube, puis fondent une nouvelle Sitch, *la Sitch Danubienne*.

Avec la destruction de la Sitch disparaît aussi l'Armée cosaque, qui pendant trois siècles avait défendu le pays contre ses ennemis. En effet, comme le disait Voltaire dans son *Histoire de Charles XII, roi de Suède*, « *l'Ukraine a toujours aspiré à être libre* ». Après l'abolition de l'Hetmanat et de la Sitch, l'administration ukrainienne disparaît complètement. Les officiers cosaques forment une nouvelle aristocratie et cherchent à faire carrière à Saint-Pétersbourg.

A la suite des partages de la Pologne (1772, 1793, 1795) entre la Russie, l'Autriche et la Prusse, les régions occidentales de l'Ukraine, notamment la Galicie et la Bucovine, sont absorbées par l'Empire austro-hongrois tandis que la plus grande partie des territoires ukrainiens qui ont appartenu à la Pologne est rattachée à l'Empire russe. L'Empire des Habsbourg évolue vers une monarchie constitutionnelle permettant l'existence de partis politiques, et le mouvement socialiste ukrainien peut

alors s'organiser en toute légalité. Par contre, le régime autocratique tsariste interdit tout parti politique et condamne le mouvement national ukrainien à une existence illégale et clandestine.

C'est dans les années 1830-1840 que la Galicie connaît une véritable renaissance de la culture ukrainienne. Le centre de l'activité nationale se déplace à Lviv, où est créé un cercle patriotique, connu sous le nom de *Triade ruthène* (Rous'ka triïtsia). Les trois promoteurs de cet éveil national sont le poète Markian Chachkevych (1811-1843), l'historien et ethnographe Ivan Vahylevytch (1811-1866), et le premier professeur d'ukrainien de l'Université de Lviv, Yakiv Holovatsky (1814-1888). Ils publieront en 1837 un almanach *l'Ondine du Dniestr*, premier recueil littéraire en langue populaire ukrainienne.

Le mouvement national, dans cette partie occidentale de l'Ukraine, reprend à partir de 1860. On instaure en Autriche un Etat constitutionnel qui garantit les droits fondamentaux et rend possible la participation à la vie politique. Les activités culturelles passent au premier plan. Les principaux agents du mouvement national sont les prêtres de l'Eglise gréco-catholique. Au début du XXe siècle, le mouvement national ukrainien en Galicie devient un mouvement de masse. Avec l'aide d'ecclésiastiques et d'enseignants, il réussit à éveiller la conscience nationale des paysans et à les mobiliser en faveur de la cause nationale. Après le traité soviéto-polonais de Riga en 1921, la Galicie ukrainienne est intégrée à la Pologne, mais reprise par l'Armée soviétique en 1939. Elle sera rattachée à l'Ukraine, suite aux accords de Yalta, en 1945. Quant à la Bukovine du Nord, région de Tchernivtsi, qui a fait partie de la Roumanie après la Première Guerre mondiale, occupée par l'armée soviétique, elle est annexée en juin 1940 à l'URSS. L'Ukraine Subcarpatique ou la Transcarpatie dépendait de la Tchécoslovaquie qui la cède en 1945 à l'Union Soviétique.

La période de 1917 à 1920 marque la renaissance de l'Etat ukrainien, favorisée par les événements de la Première Guerre mondiale, ayant entraîné l'affaiblissement du pouvoir d'occupation et la dislocation de l'Empire russe. L'Ukraine a également profité de la situation révolutionnaire. En effet, après la révolution de février 1917, à Saint-Petersbourg, est créée la *Rada Centrale*, organe représentatif et centre de coordination de l'ensemble de la société ukrainienne. La Rada (Conseil) est la première institution politique autonome de l'Ukraine moderne. Elle proclame le 20 novembre 1917 la République Nationale Ukrainienne (UNR).

Par le traité de paix, signé le 9 février 1918, les puissances centrales reconnaissent l'Ukraine comme un Etat indépendant. L'Ukraine demande une aide militaire à l'Allemagne. Les troupes germano-autrichiennes

entreprennent alors de libérer les territoires occupés par les bolcheviks. Le 29 avril 1918 a lieu un coup d'État et le général Skoropadsky (1873-1945), s'appuyant sur les Allemands, restaure l'hetmanat et proclame la fédération de l'Ukraine avec la Russie. Mais, après son éviction en décembre 1918, le gouvernement du Directoire, lié à la Rada Centrale qui revendique son indépendance, est instauré. Autour du Directoire, dont la personnalité principale est Symon Petlioura (1877-1926), se reconstitue un Etat antibolchévique, qui revendique son indépendance. Dans la tourmente de la guerre civile, l'Ukraine devient un champ de bataille où les armées d'intervenants étrangers, les troupes blanches du général Dénikine, les armées bolchévistes se livrent à d'âpres combats. En novembre 1920, la République Nationale ukrainienne disparaît. Les bolcheviks, dont l'objectif est la domination directe de l'Ukraine, en sortent vainqueurs. Fin 1920, l'Ukraine devient une partie de l'URSS.

Au cours des années 1920-1930, on assiste à une renaissance importante dans les domaines de la littérature, des sciences, des arts et du théâtre. Pendant cette période relativement libérale, les Ukrainiens affirment leurs aspirations nationales et culturelles. L'élan de cette renaissance est si puissant que, malgré la défaite politique de l'Etat indépendant ukrainien, la vie littéraire et artistique prend son essor. L'homme qui oriente les voies culturelles et nationales est l'écrivain Mykola Khvylovy (1893-1933) (12) théoricien de la renaissance ukrainienne. Il est l'un des fondateurs de l'organisation littéraire *Hart* (La Trempe) et surtout VAPLITE (Vil'na Akademiïa proletars'koï koul'toury), *Académie libre de la littérature prolétarienne* (1926-1928), qui regroupe les meilleurs esprits de l'époque. VAPLITE se tourne vers l'Europe de l'Ouest, où elle voit la source d'une haute culture ukrainienne. Ainsi, elle prend conscience de sa propre valeur et exprime son désir de rencontre avec les expériences et réalisations créatrices occidentales. Elle exerce une influence considérable, non seulement sur les écrivains mais aussi sur le cinéma d'Alexandre Dovjenko (1894-1956) et du célèbre peintre M. Boïtchouk (1882-1939).

A cette époque, le pouvoir soviétique entreprend une politique d'ukrainisation, à l'égard d'une nation et de sa langue qui va favoriser une renaissance nationale. Elle devient officielle au XIIe Congrès du RCR (b) du 17 au 25 avril 1923 et confirme la stabilité et la légitimité du régime soviétique en Ukraine. Son but principal est la dérussification des villes et l'utilisation de la langue ukrainienne dans l'appareil d'Etat et dans la culture au sens large. Cette période d'ukrainisation est appelée *l'âge d'or* du régime soviétique, au cours duquel l'art et la littérature connaissent leur plus grand essor.

En 1932-1933, une famine *holodomor* (extermination par la faim), est délibérément provoquée et froidement organisée par la politique du

gouvernement soviétique ou plus exactement par Staline. Au cours de cette famine, l'Ukraine, la république la plus riche de l'URSS, où la terre est noire et grasse, et que l'on nomme, à juste titre le *grenier de l'Europe*, perdra entre cinq et sept millions d'hommes, de vieillards et d'enfants. Ainsi Staline brise la paysannerie ukrainienne, comme classe prépondérante et comme résistance nationale du peuple ukrainien à l'envahisseur. Cette décision a été prise pour réaliser la collectivisation forcée et pour briser définitivement cette résistance de la paysannerie ukrainienne, très attachée à sa terre.

Le roman *le Prince jaune* de Vassyl Barka (1908-2003), écrivain ukrainien en exil, constitue un témoignage et une source d'information importante sur cette tragédie au centre de l'histoire de l'Ukraine. Barka, poète de vocation, a conçu son œuvre comme un chant funèbre consacré à l'extermination de son peuple.

Sous le régime soviétique, nous assistons à une brimade systématique de l'ukrainisme : absence d'expression politique propre à l'étouffement de la vie culturelle par une russification intensive. Le régime stalinien a aussi procédé à d'innombrables déportations vers le Goulag et assassinats d'intellectuels ukrainiens.

Après l'éclatement de l'URSS, l'Ukraine accède à l'indépendance, proclamée le 24 août 1991 par le Parlement ukrainien et plébiscitée quatre mois plus tard lors d'un référendum par plus de 90 % de la population. Depuis, elle tente de reconstruire son identité en réécrivant son histoire, notamment la période cosaque, souvent citée dans le présent ouvrage, et continue à se battre pour garder sa liberté. Une première fois en 2004 avec la Révolution orange, puis de février 2013 à novembre 2014 avec la révolution de Maïdan ou «révolution de la dignité». Cette dernière, également dénommée «Euromaïdan», est une manifestation pro-européenne, initiée suite à la décision du gouvernement ukrainien de ne pas signer un accord d'association avec l'Union Européenne. En changeant de régime, l'Ukraine a payé ce choix d'un lourd tribut : la Crimée a été annexée par la Russie et une guerre a commencé à l'Est du pays. Ce conflit entre l'Ukraine et la Russie a déjà fait plus de dix mille morts, militaires et civils. Malgré ces événements tragiques, l'Ukraine aspire toujours à trouver sa place parmi les nations de l'Europe.

## **2) Le pouvoir politique et la langue**

L'avenir de l'Ukraine, dans ses caractéristiques nationales, dont la langue est l'élément principal, a toujours été problématique. On se souvient de cette phrase d'Alphonse Daudet : « *Quand un peuple devient esclave, tant*

*qu'il tient sa langue, c'est comme s'il tenait la clef de sa prison.* » En Ukraine, la langue a contribué à la survie de la nation : c'est grâce au maintien de la langue, donc de la culture, que les Ukrainiens ont réussi à traverser les siècles d'oppression. Dans une perspective historique, l'aspiration des Ukrainiens à une identité nationale s'exprime depuis le milieu du XVIIIème siècle, surtout à travers la défense de la langue ukrainienne.

C'est à partir de la fin du XVIe siècle que commencent à se développer en Ukraine les *confréries (bratstva)*, formées sur le modèle occidental. Leurs activités sont en faveur d'une renaissance de la culture ukrainienne orthodoxe contre la polonisation. Elles interviennent dans les affaires du clergé et deviennent les plus ardents défenseurs de l'orthodoxie. Elles se transforment peu à peu en importants centres de culture et d'enseignement dotés d'imprimeries et d'écoles. Leurs activités commencent à s'étendre également dans le domaine politique. Ces confréries sont soutenues par des marchands et des artisans, ainsi que par les ecclésiastiques et des nobles ukrainiens. Elles prennent la défense des membres des tribunaux, envoient des délégations au roi, cherchent des appuis auprès des seigneurs et de la noblesse. Elles développent tout un réseau d'écoles paroissiales en Ukraine occidentale et sur la Rive droite du Dniepr avant de péricliter au XVIIIème siècle et de disparaître sur décret impérial en 1788, suite au premier partage de la Pologne.

La première *Confrérie* en Ukraine est celle de Lviv, fondée en 1585 auprès de l'Eglise de l'Assomption. Elle servira de modèle aux autres écoles. *La Confrérie de l'Epiphanie de Kiev* (1615) joue un rôle majeur et sera élevée au rang de *Collège* en 1632 grâce à Petro Mohyla et à celui d'*Académie* sur l'initiative de l'hetman Ivan Mazepa. L'Académie de Kiev devient rapidement le centre de la vie intellectuelle et littéraire de l'Ukraine, de réputation internationale. Par son enseignement, elle acquiert très vite la célébrité parmi les grandes écoles européennes. Ces Confréries mettent en place des écoles, des imprimeries et des bibliothèques et mènent une véritable promotion de la langue et de la culture ukrainiennes. Dans les Confréries les plus renommées, entre autres celle de Lviv, de Loutsk et de Kiev, l'enseignement de diverses disciplines est donné au départ, en slavons ukrainien ainsi qu'en grec et en latin. Cependant, la langue de communication reste toujours la langue parlée. Il est vrai que le niveau d'instruction en Ukraine surprend certains voyageurs étrangers. En 1653, un moine syrien, Paul d'Alep, parcourt l'Ukraine et constate avec étonnement que «*sur les terres cosaques, les Ukrainiens sont instruits, y compris les enfants.*» Il est frappé par la scolarisation presque générale de la population ukrainienne. Selon son témoignage, «*les filles recevaient la même éducation que les garçons et la majorité des femmes savaient lire.*»



A partir de 1654, (*accord de Pereïaslav*) entre l'Ukraine et la Russie, évoqué plus haut, la langue ukrainienne commence à subir les contraintes du pouvoir russe. La Russie, dans son esprit de conquête et de centralisation, tente de mettre la langue écrite ukrainienne en conformité avec la langue russe. En 1672, un oukase interdit d'imprimer des livres en ukrainien et ordonne de les brûler, en raison de leur style «*hérétique*» c'est-à-dire de leur langue. La politique de russification, engagée par Pierre 1<sup>er</sup>, fait disparaître les imprimeries ukrainiennes et diminue le nombre d'écoles. Notons que l'élite ukrainienne s'exile ou se russifie et la langue ukrainienne en formation s'éteint peu à peu. Catherine II poursuit la russification du pays, condamnant le peuple ukrainien au servage.

En 1720, un oukase interdit l'usage de la langue ukrainienne sauf, et avec réserves, pour les ouvrages religieux. La renaissance de la conscience nationale en Ukraine, comme dans toute l'Europe Orientale, survient suite à l'apparition d'une intelligentsia ukrainienne. A partir de 1805, ce sont les universités de Kharkiv et de Kiev qui sont les centres de la vie intellectuelle. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>me, l'intelligentsia manifeste un grand intérêt pour l'histoire nationale, l'ethnographie et le folklore. Cet intérêt pour la culture ukrainienne caractérise la première phase de cristallisation de la nation. Il faut souligner que l'intelligentsia ukrainienne accordait une importance primordiale à la langue maternelle, ce qui est capital pour la formation de la conscience nationale. La publication de *l'Eneïde travestie* d'Ivan Kotliarevsky (1798), première œuvre littéraire en ukrainien, marque l'avènement de la littérature ukrainienne moderne. En effet, ce long poème de huit mille vers, publié à Saint-Petersbourg, inaugure officiellement l'usage dans les belles lettres de la langue parlée. L'auteur y dresse un tableau haut en couleur de la société ukrainienne ordinaire et des mœurs cosaques. Ainsi, il réhabilite la langue ukrainienne tant méprisée par le pouvoir russe, il glorifie le cosaque en tant qu'homme du peuple et magnifie son pays qui n'existe plus politiquement. Il y évoque non pas la «*Petite-Russie*», mais l'Ukraine des Cosaques, avec ses traditions chevaleresques et son code d'honneur. Notons que Kotliarevsky est également le premier dramaturge ukrainien de l'époque moderne.

Durant la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, d'autres œuvres paraissent en ukrainien; celles de Hryhori Kvitka-Osnovianenko (1778-1843), de Petro Houlak-Artemovsky (1790-1865), de Yevhen Hrebinka (1812-1848). Les ouvrages des historiens Mykhaïlo Maksymovytsch (1804-1873), Mykola Kostomarov (1817-1875), et du linguiste Ismaïl Sreznevski (1812-1880) ont largement contribué au réveil de la conscience nationale.

Dans les domaines historique et littéraire, les Ukrainiens commencent à déployer une activité enthousiaste. L'abondance et la richesse spirituelle de la littérature orale sont exploitées par une science

folklorique naissante. En 1819, le prince Nicolas Tsertelev (1790-1869) (13) fait paraître un recueil de chants historiques intitulé *Essai de notation des anciens chants petits-russiens*. Cette publication surgit en plein romantisme, au moment où de merveilleuses découvertes révèlent aux lettrés de l'Europe l'existence d'épopées nationales des peuples slaves. Le recueil de Tsertelev (contient également un chant sur l'hetman Mazepa, dédié à Dmytro Trochtchynsky, *amateur d'antiquités*, propriétaire d'un théâtre privé.

Huit ans plus tard, Mykhailo Maksymovytsch, ethnographe et historien ukrainien, premier recteur de l'Université de Kiev, révèle au public *Les Chants petits-russiens* (1827) et *Les Chansons populaires ukrainiennes* (1834). A la même époque, on commence à recueillir les épopées cosaques appelées *les doumy*. *La douma* désignait une poésie savante, soit élégiaque, soit guerrière, mais se rattachant toujours à l'Ukraine et aux Cosaques. La *Douma cosaque* sur la bataille cosaco-polonaise de Berestetchko (1651), écrite en ukrainien, présente un intérêt particulier. Comme le remarque Jytetsky, il s'agit d'une poésie savante, écrite probablement par un étudiant de l'Académie de Kiev, tout comme *La chronique* de Samuel Velytchko (1720), nous offre aussi des extraits d'une *poésie savante*, en ukrainien, qui porte le nom de *douma*.

La langue ukrainienne devient un objet d'études, comme le montre l'exemple d'un Russe, cité plus haut, Ismaïl Sreznevski. Grâce à son activité débordante, on peut le considérer comme l'un des artisans les plus actifs de la renaissance ukrainienne entre 1830 et 1840. Epris, selon ses termes, de *l'ensorcelante Ukraine*, de ses chants, de son histoire, de sa langue, il édite en 1831, *l'Almanach ukrainien*. Sreznevski et son groupe de collaborateurs, admirateurs d'Ossian et de Walter Scott, décident d'évoquer l'histoire tourmentée de l'Ukraine dans les chants qu'ils considéraient comme perdus ou bien oubliés en partie. Dans sa préface à *l'Antiquité Zaporogue* (*Zaporojskaïa Starina*), dont il publie le premier fascicule en 1833, il écrit :

« *Les chroniques ukrainiennes ne relatent que les hauts faits du peuple cosaque ; elles parlent rarement de sa vie intérieure ; ses hauts faits mêmes, elles les décrivent brièvement, quelquefois même inexactement... Cette pauvreté de l'histoire des Zaporogues, dans les sources écrites, obligent l'observateur à chercher d'autres sources ; il trouve une mine riche, inépuisable, dans les traditions orales du peuple.* » (14)

Outre la langue et la littérature, c'est par le biais de l'histoire que les Ukrainiens cherchent à se distinguer des Polonais et des Russes. Une œuvre historique anonyme paraît vers 1846, sous le titre *Istoria Rousov* (Histoire des Ruthènes), empreinte de patriotisme et qui traduit l'aspiration du peuple ukrainien à l'indépendance. Elle retrace l'histoire de l'Ukraine depuis la Rous' kiévienne jusqu'à la fin de la cosaquerie au XVIIIe siècle. Elle

est « *un plaidoyer historique et politique en faveur d'une Ukraine autonome* ». Cette œuvre a eu une influence considérable sur Chevtchenko, Gogol et Pouchkine, entre autres. A la même époque, l'historien russe Dimitri Bantych-Kamenski publie un ouvrage scientifique en 4 volumes *L'Histoire de la Petite-Russie* (1822).

Le milieu du XIXe siècle marque un tournant dans l'histoire du mouvement national de l'Ukraine. Jusque vers les années 1840, le mouvement ukrainien est de nature linguistique, littéraire, folklorique. Dans les courants slavophiles et panslavistes, l'Ukraine apparaît parmi les nations slaves, comme c'est le cas dans le programme de la société secrète *Confrérie des saints Cyrille et Méthode* (1846-1847). Son but était d'affranchir tous les peuples slaves du joug de l'esclavage et de les réunir dans une vaste confédération sur la base d'une entière liberté et d'une complète autonomie des nationalités. *La Confrérie* a été fortement inspirée par le messianisme polonais, en particulier par Adam Mickiewicz. Ses parrains spirituels sont les « meilleurs » romantiques panslavistes tchèques Chafarik et Kollar.

Mais, dénoncés, ses membres sont arrêtés et durement condamnés. Le rapport Orlov, chef des gendarmes et de la 3<sup>ème</sup> section, à Nicolas 1<sup>er</sup> insiste sur les dangers de l'ukrainophilie et exprime toute la politique du gouvernement russe à l'égard des nationalités au cours du XIXe siècle. Selon Orlov « ... à Kiev et en Petite-Russie, la slavophilie s'est transformée en ukrainophilie. Des jeunes se préoccupent de faire renaître la langue, la littérature et les mœurs de la Petite-Russie et vont jusqu'à rêver de restaurer l'hetmanat et le monde cosaque... » (15)

Les positions politiques du poète national Taras Chevtchenko prennent une tournure révolutionnaire et anti-tsariste. Membre de *la Confrérie*, et auteur d'une satire virulente de la famille impériale, il sera condamné à la peine la plus lourde, à savoir dix années d'exil en tant que simple soldat dans les steppes kirghizes. Son rôle dans le mouvement national a été capital. Il a créé une poésie originale, qui a fait prendre conscience aux Ukrainiens de leur identité nationale. Ses œuvres, en premier lieu *le Kobzar* (1840), stimulent les revendications sociales et politiques d'un peuple asservi. Il devient le porte-parole et la personnification de la renaissance nationale.

Au début des années 1850, l'intérêt suscité par les chants épiques de l'Ukraine, que nous avons évoqué, connaît un nouvel essor, grâce aux nombreuses publications de documents relatifs à l'histoire de l'Ukraine. Ces publications sont réalisées par la *Commission provisoire chargée de l'examen des archives*, (créée à Kiev en 1843). On y trouve les *Chroniques* de *Velytchko* (1842) et celle de *Hrabianka* (1854). Ces chroniques cosaques révèlent une vue de l'histoire nettement ukrainienne. En effet, la *Chronique*

de Samuel Velytchko, terminée en 1720, nous offre des extraits d'une *vircha savante* (poème) en ukrainien.

Après la guerre de Crimée (1853-1856), le mouvement ukrainien prend un caractère politique et national. Les paysans sont libérés du servage et de nouvelles réformes administratives et judiciaires conduisent le gouvernement à des pratiques plus libérales. S'appuyant d'ailleurs sur une élite sociale d'origine ukrainienne mais parlant russe, les autorités n'autorisent toujours pas l'usage de la langue ukrainienne dans les écoles et les administrations, excepté dans les « *belles lettres* » et la poésie.

A partir de 1860, le gouvernement russe multiplie les mesures répressives destinées à arrêter le développement de la culture ukrainienne. Durant les premières années libérales du règne d'Alexandre II, le mouvement national ukrainien se renforce. A Saint-Pétersbourg et à Kiev, une nouvelle génération d'intellectuels ukrainiens organise des associations culturelles, appelées *hromady* (collectivités), pour promouvoir des activités culturelles et développer l'éducation populaire. Proche du peuple, leur orientation est axée sur les traditions nationales. La *hromada* de Saint-Pétersbourg publie, en 1861-1862, la revue *Osnova* (le Fondement), animée par Panteleïmon Koulich. La *hromada* de Kiev attire un petit groupe de nobles Polonais qui se rapproche du peuple et se fait appeler « *khlopomany* » (du polonais khlop « paysan »). Elle est dirigée par l'historien Volodymyr Antonovytsch (1834-1908). Dans sa *Confession*, parue en 1862 dans *Osnova*, il prend ses distances avec la noblesse polonaise et se convertit à l'« ukrainité ».

Toutes ces activités culturelles provoquent la méfiance et la colère du gouvernement russe qui réagit avec vigueur. Il liquide les *hromady*, ferme les écoles du dimanche et de nombreux activistes sont exilés en Russie. La circulaire du ministre de l'Intérieur Valouev, du 8 juin 1863, renforce la censure sur la langue ukrainienne et introduit une stricte politique de russification en Ukraine qui durera quarante ans. Elle limite l'emploi de la langue ukrainienne aux seuls ouvrages à caractère littéraire, à l'exclusion des ouvrages scientifiques et religieux. Cette circulaire est confirmée par l'oukase de 1866 et les publications en ukrainien disparaissent peu à peu.

Cependant, l'effort des intellectuels ukrainiens en faveur de la reconnaissance des caractéristiques de l'Ukraine ne peut être anéanti et le mouvement ukrainien continue de progresser. L'oukase dit *d'Ems* (1876) qui n'a pas été publié mais est resté en vigueur jusqu'à la révolution de 1905, marque le point culminant de l'application d'une censure anti-ukrainienne. Dans ce document, il est dit notamment : « *sont également interdites les représentations petites-russiennes ainsi que l'impression de livrets de chansons, d'opéras et de textes en cette langue accompagnant des notes de musique.* » Or, le théâtre, forme culturelle très populaire, constitue

une sorte de tribune publique, grâce à laquelle l'art scénique et la langue ukrainienne ont pu s'imposer.

On peut constater, que malgré l'oppression et les interdits, les efforts tenaces des intellectuels de Kiev permettent d'obtenir, en 1882, l'autorisation d'une revue historique (rédigée en russe), consacrée à l'Ukraine, *l'Antiquité kiévienne* qui, jusqu'en 1907 va accomplir un travail d'érudition remarquable et jouera un rôle majeur dans le domaine des études ukrainiennes.

Il est à noter qu'en 1899, l'interdiction de présenter des rapports en ukrainien au Congrès archéologique de Kiev suscite de vives protestations dans plusieurs villes, notamment à Tchernihiv, à Poltava et à Odessa. Un certain nombre d'assemblées locales (zemstvo) et de municipalités réclament au gouvernement l'introduction de l'enseignement de l'ukrainien dans les écoles élémentaires. Des manifestations à caractère national ont lieu à l'occasion d'événements culturels ukrainiens. Par exemple, en 1903, est inauguré à Poltava un monument à la mémoire de l'écrivain Ivan Kotliarevsky.

La russification linguistique de l'Ukraine a été interrompue par trois événements marquants : la Révolution de 1905, qui diminue la pression sur les minorités de l'Empire russe, l'Etat souverain ukrainien entre 1918-1921, qui prend une série de mesures en faveur de la langue ukrainienne, et les années 1920, période où la politique soviétique des nationalités permet la promotion des langues et cultures nationales. Cette dernière permet aussi l'entrée de l'ukrainien dans l'enseignement, du secondaire au supérieur, la multiplication des œuvres littéraires, scientifiques et artistiques en ukrainien, (dont le théâtre et les émissions radiophoniques) et l'utilisation de la langue ukrainienne dans l'appareil d'Etat. En 1905, l'Académie des Sciences de Saint-Petersbourg reconnaît que la langue ukrainienne est distincte du russe et recommande la suppression des restrictions concernant les publications en ukrainien.

Le début du XXe siècle est une période de fermentation intense de l'activité intellectuelle dans tous les domaines : politique, social, historique, artistique. Avant la révolution de 1917, on distingue une longue période de prise de conscience culturelle et nationale et c'est à cette époque que débute la renaissance nationale. L'ukrainisation, décidée par le gouvernement soviétique à l'égard d'une nation et de sa langue, comme nous l'avons signalé plus haut, a certes favorisé cette renaissance nationale. Les décrets conjoints du Comité Exécutif Central Pan-ukrainien et du Conseil des Commissaires du Peuple de l'Ukraine, du 1<sup>er</sup> août 1923, légalisent la langue ukrainienne comme langue officielle. Les deux commissaires du Peuple à l'Instruction publique, Olexandr Choumsky (1890-1946) et Mykola Skrypnyk (1872-1933), font beaucoup pour la

culture ukrainienne. Ils défendent avec force les intérêts des artistes et des écrivains. Sans l'appui de Skrypnyk n'aurait pu être créé le *Théâtre Berezil*, (16) avec un riche répertoire, des metteurs en scène, des acteurs et des peintres décorateurs de très haut niveau. Plus tard, le Comité Central a reproché à Skrypnyk d'avoir tenté d'utiliser l'ukrainisation en vue de « séparer la culture ukrainienne de la culture russe et l'Ukraine soviétique de la Russie soviétique et de l'Union soviétique en général ». En 1926, Staline lance une campagne contre Skrypnyk, Choumsky et VAPLITE, leur faisant comprendre que la politique d'ukrainisation devrait mener non pas à la souveraineté culturelle et politique, mais qu'elle devrait être tout simplement formelle. Accusé de *nationalisme*, le 7 juin 1933, Skrypnyk se tire une balle dans le cœur. A la même époque, d'autres communistes se suicident, notamment Mykola Khvylovy, cité plus haut, et un certain nombre de responsables du Parti.

En littérature on imposera le silence aux néo-classiques apolitiques : on oblige les organisations littéraires VAPLITE à Kharkiv et MARS à Kiev à l'autodissolution, en 1927-1929, à l'autocritique et plusieurs de leurs membres subissent des persécutions. L'ukrainisation allait s'éteindre rapidement avec l'arrivée en Ukraine de Pavlo Postychev (16) plénipotentiaire de Staline, en 1933. Avec lui environ 3000 membres du Parti viennent de Moscou avec la mission d'éliminer toute résistance ukrainienne.

Dès le début des années 1930, les répressions staliniennes donnent un coup d'arrêt à l'épanouissement de la littérature et du théâtre ukrainiens. L'année 1930 marque la fin de la relative liberté accordée aux écrivains par le pouvoir bolchévique. Dans tous les secteurs l'art sera soumis au seul critère imposé par une nouvelle esthétique officielle : *le réalisme socialiste*. Cette doctrine littéraire utilisera le talent des écrivains pour vanter les réussites du régime et dans un but de propagande officielle. La plupart des écrivains ukrainiens sont alors envoyés en exil ou exécutés.

Suite à la mort de Staline, le « dégel » est amorcé. Dans leurs poésies, leurs nouvelles et leurs romans, les écrivains révèlent qu'ils ont une existence propre. Ils ne veulent pas saper les fondements du système politique. Ils veulent seulement aider à le débarrasser de ses tares et de ses excès. Pendant cette courte période du *dégel*, une nouvelle vague littéraire appelée *chistdessiatnyky* apparaît en Ukraine dans les années 1960. Cette pléiade de poètes et de romanciers talentueux, ne cèdent pas au dogmatisme imposé. Parmi ces nombreux écrivains citons Lina Kostenko (1930), Ivan Dratch (1936), Vasyl Symonenko (1935-1963), Yevhen Houtsalo (1937-1995), Mykola Vinhranovsky (1936), Vitali Korotych (1936), Ivan Svitlytchny ((1929-1992), Ivan Dziouba (1931), entre autres.

Depuis l'éclatement de l'URSS, et comme la majorité des républiques ex-soviétiques, l'Ukraine a franchi le cap de plus de deux décennies d'indépendance, proclamée le 24 août 1991. C'est à partir de ce moment qu'elle commence petit à petit à retrouver son identité. On a pu constater une évolution de l'ukrainien à tous les niveaux linguistiques, suscitée par le changement de son statut officiel et de ses fonctions sociales, concernant surtout l'administration publique, l'enseignement et une partie des médias audio-visuels. Le mouvement national *Roukh* (le mouvement), présidé par l'écrivain Dmytro Pavlytchko a œuvré pour la défense de la langue et de la culture ukrainienne. A partir de 1990, de nouvelles publications apparaissent, on lève les interdits de la censure sur les œuvres de nombreux écrivains, tels que Mykola Khvylovy, Mykola Zerov, Mykola Koulich, Vasyl Barka, Ivan Bahriany. La symbolique ukrainienne renaît : le drapeau bleu et jaune, le trident, emblème de l'Ukraine et l'hymne *L'Ukraine est encore vivante*.

Le peuple ukrainien, dont l'existence même a été niée sous l'Empire russe et qui, en URSS, était considéré comme « sans perspective », s'est efforcé de prouver le contraire. La langue ukrainienne, officiellement « *non existante* », est devenue aux yeux de tous une langue riche, mélodieuse et ancienne. C'est en parvenant à conquérir sa langue que la nation ukrainienne pourra affirmer son identité, car dans la construction de cette identité la langue joue un rôle majeur. « *Apprenez cette langue, elle est belle et simple à la fois* », écrivait le grand poète russe, à propos Vladimir Maïakovski (1893-1930), en 1926, dans son poème « *Notre dette envers l'Ukraine* ». Il y rend un vibrant hommage à ce pays, tant méprisé et ignoré par son grand voisin :

Connaissez-vous la nuit ukrainienne ?

Ah, la nuit ukrainienne, non, vous ne la connaissez pas ! (18)

Ici la fumée assombrit le ciel et le blason frappé de l'étoile à cinq branches.  
Là, où la Sitch zaporogue, bouillonnante de courage, d'eau-de-vie et de sang  
Domptait le Dniepr et le lançait sur les turbines.

Et le Dniepr fait couler le long des lignes, l'électricité qui va aux bâtiments  
Bien sûr ! De ce raffinement, il en faut même pour Gogol !

Ainsi nous savons si Chaplin fume ou s'il boit  
Nous savons comment sont les statues sans bras de l'Italie  
Nous savons que Douglas (19) porte une cravate à pois  
Mais que savons-nous du visage de l'Ukraine ?

Les connaissances des Russes sur l'Ukraine sont limitées  
Car ils ont peu d'estime pour leur voisin

Ils connaissent le borchtch et le lard ukrainien  
De la culture ils n'aperçoivent qu'un vérnis  
En dehors des deux célèbres Tarass : Boulba (20) et Chevtchenko (21)  
Tu n'en tireras rien quoi que tu fasses.

Mais si tu le pousse, le Russe, il va devenir tout rouge  
Il va te sortir un nouvel argument, quelques anecdotes sur la langue  
ukrainienne.

Et moi, je me dis, camarade « Moscal » (22), ne plaisante pas avec l'Ukraine  
Apprends cette langue, apprend la sur les drapeaux avec ses lettres rouges  
Cette langue est grande et simple à la fois.

« Entends-tu, le clairon sonne la charge ! C'est l'heure du règlement des comptes »  
(23)

Et moi, je vous ai inventé pas mal de mots, je les soupèse  
Et je ne veux qu'une chose, que tous les mots de mes poèmes  
Aient autant de poids que le mot en ukrainien « tchouïech » (24)  
Existe-t-il un mot plus doux et plus usité que le mot « tchouïech » ?

Tous les gens ne sont pas au même niveau  
Ne te vante pas trop  
Connaissons-nous la nuit de l'Ukraine ?  
Non, nous ne la connaissons pas.

(Trad. Olga Mandzukova-Camel)





## PREMIERE PARTIE

# Naissance et développement du théâtre en Ukraine : 1619-1860



## CHAPITRE I

### Le théâtre rituel de l'Ukraine paysanne

Parmi les divers aspects du théâtre en Ukraine que nous développons dans le présent ouvrage, *le théâtre rituel* occupe une place à part. On trouve à l'origine de ce théâtre toutes sortes de rites et de danses magiques, ayant un rôle religieux qui subsiste encore chez certains peuples dits primitifs. Le mélange de sacré et de profane est à la source de toute représentation théâtrale. La manifestation du rite est « *le moment où l'homme, croyant à la nature, cherche à insérer le sacré dans le réel.* » Pour cela, il a recours à tout un cérémonial, pouvant aller jusqu'à un cérémonial religieux officiel. Tous les rites païens ou chrétiens comportent une part nécessaire, plus ou moins importante, de *théâtralisation*. Cette *théâtralisation* de différents mythes ou rites d'ordre païen ou religieux chrétien, de jeux populaires, de chansons a toujours existé.

Il est à noter que le folklore ukrainien repose sur un très grand héritage de rituels et des traditions, auxquels se sont mêlées les croyances et les pratiques rituelles. Comme le remarque l'historien du théâtre Olexandre Biletsky (1) il est nécessaire de considérer les jeux rituels comme « *des formes précoces de représentation théâtrale* » et de les qualifier de « *théâtre* ». Il reconnaît que la théâtralité « *a largement imprégné les mœurs populaires.* » Par exemple, elle s'exprime à travers le cérémonial des Cosaques Zaporogues ou le rituel pour l'admission d'un nouveau membre dans une compagnie de musiciens ambulants.

En Ukraine, les rites sont très anciens et ont une signification magique. Déjà, à l'époque de la *Rous' kiéviennne*, le théâtre se manifestait surtout dans les cérémonies religieuses. Les rites ont acquis une extraordinaire puissance d'expression et une forme artistique des plus originales : les jeux de fêtes rituels, avec leurs chants, leurs danses, leurs déguisements, leur pantomime, souvent accompagnées d'un dialogue des personnages. Malgré les condamnations sévères de l'Eglise orthodoxe et la lutte acharnée menée par le clergé, ces rites étaient très répandus en Ukraine vers la fin du XVIème siècle.

Il est intéressant de mentionner le mandement adressé au prince Konstantin Ostrogski, dont nous avons déjà parlé au chapitre précédent, par le polémiste ukrainien Ivan Vychenski (vers 1550-1620), (2) moine du Mont-Athos, dans lequel il soumet la liste des « *pièces du théâtre rituel ukrainien* ». Il les répartit suivant l'ordre du calendrier. Il commence par les *jeux de Noël* et du *Nouvel An, les koliady*. Le rite suivant qui évoque l'appel

du printemps pour hâter son arrivée est célébré à Pâques. Puis la troisième fête est celle du culte rendu par les éleveurs de bétail à *Youri*, le patron du printemps. Il faut cependant souligner que la fête païenne en l'honneur de *Youri*, protecteur des troupeaux, maître des loups, fait partie, par son aspect théâtral, des jeux rituels ukrainiens.

On peut constater, d'après ce mandement, que le répertoire du théâtre rituel en Ukraine était presque entièrement païen, tant par la forme des pièces que par leur contenu. Les fêtes calendaires, qui s'articulent autour de ces croyances, visaient à conjurer le mauvais sort pour assurer la prospérité de la terre et la reproduction des animaux. Elles devaient aussi garantir la santé et la fécondité des hommes.

Commençons d'abord par les jeux de Noël, les *koliady* (*koliada* au sg.), (mot qui vient du latin *calendoe*), qui faisaient office de spectacle à Noël et au Nouvel An. C'est une fête de solstice d'hiver. A la veille de Noël, les jeunes gens des villages se déguisent, portent des costumes et des masques, évoquant des animaux, tels l'ours ou la chèvre, pour chasser les mauvais esprits. L'homme s'adresse à la divinité, avec l'espoir que ce rituel va purifier son foyer et que sa prière pour une vie meilleure sera entendue. Le moine Vychenski conseille de « chasser les *koliady* des villes et des villages », car, selon lui, « le Christ ne veut pas qu'à l'occasion de sa Nativité, on célèbre les *koliady* diaboliques ». On constate que ce moine, de sa solitude lointaine du Mont-Athos, veillait à la dévotion de ses compatriotes. Cependant ces silhouettes étranges, vêtues de peaux de mouton et coiffées de masques, séduisaient tout le village.

A la différence de plusieurs autres traditions, qui ont peu à peu disparu, les *koliady* restent en Ukraine un phénomène vivace, actif, comptant un nombre important de chants religieux interprétés par des groupes de jeunes gens. Dans plusieurs régions d'Ukraine cette coutume a été conservée et existe encore de nos jours. Allant d'une maison à l'autre, ces groupes expriment leurs vœux concernant la santé, la fertilité, la fécondité et la réussite de la maison et de ses membres. Il est important de signaler que le premier volume des *Chants historiques du peuple petit-russien*, paru en 1874, et présenté au IIIe Congrès Archéologique qui avait lieu à Kiev cette même année, contient dans sa première partie des *koliady* (chants de Noël) et des chants de Nouvel An (*chtchedrivky*), attribués à la période des IXe-XVIIe siècles.

« Pour l'historien du théâtre, dit Biletsky, ce qui est le plus intéressant dans les jeux de Noël, ce sont les déguisements ». En effet, la plupart des masques représentent des animaux, parmi lesquels le plus important est la chèvre. Ses origines remonteraient aux boucs et aux satires des antiques « *brumalies* », fêtes célébrées du 24 novembre au 17 décembre en l'honneur

de Bacchus. Cette tradition multimillénaire, d'origine païenne, présente *la chèvre* comme une sorte d'animal mythique.

Chez les Ukrainiens, pendant les fêtes de Noël, cette figure de *chèvre*, remplaçant *le bouc* ancien, a continué pendant longtemps à inspirer à la foule un respect dont l'origine remonte au temps du totem protecteur de la tribu. D'après l'ethnographe russe Vladimir Tchitcherov, le masque de la *Chèvre*, moins typique chez les Russes, était en revanche fort populaire chez les Biélorusses et les Ukrainiens. Du reste, les déguisements et les masques se retrouvent dans les fêtes de toutes les cultures anciennes. A quoi ressemblait alors la *chèvre* ukrainienne ? Sa tête était ordinairement faite en bois avec de longues cornes, et son corps était recouvert d'une vieille peau de mouton, sous laquelle se dissimulait l'homme qui la portait. Dans une ambiance joyeuse, la *chèvre* dansait aux sons de la musique et le chœur chantait et l'invitait à saluer le maître de maison ainsi que tous les membres de sa famille. Outre la danse, la *chèvre* exécutait des mouvements mimiques. Quant aux paroles, elles étaient principalement prononcées par le « *grand-père* ». Il chantait à son tour une chanson célébrant la chèvre jusqu'au moment où elle « *expirait* », au chagrin de toute l'assistance.

Parmi les participants déguisés du *jeu de la chèvre*, il y avait *le grand-père*, personnage principal, *le Tsigane* et d'autres personnages. Ils étaient traités tous avec de grands égards. Non seulement on leur donnait de la nourriture, du lard, du saucisson, des graines, mais on attachait surtout une grande importance à leurs actes et leurs paroles.

Pourquoi donc *la chèvre* (ou *le bouc*) reçoit-elle un tel honneur dans de nombreux pays d'Europe centrale ou d'Asie ? Le folklore, riche en légendes et traditions, souligne le rôle de *la chèvre* pour la fertilité de l'homme et de l'agriculture. Quant à la valeur économique de cet animal, la chèvre est la vache du pauvre. Elle donne un meilleur lait, ainsi que de la laine et de la viande. Le bouc est en outre l'incarnation de la lubricité et de la fécondité, dont il a été l'emblème chez tous les peuples.

Comme nous l'avons déjà dit, dans ce jeu, c'est un garçon déguisé, qui tient le rôle de la *chèvre*. Cette personnification n'est pas sans risque, puisque la superstition veut qu'elle soit l'effigie du « *diable* ». Mais la *chèvre* est doublement ambivalente, puisqu'elle personnifie également la femme. Cette tradition ancienne, d'origine païenne, présente *la chèvre* comme une sorte d'animal sauvage au début, puis adouci, dompté par la danse et les offrandes offertes par la famille visitée. Son entrée dans la maison a une double signification : bête maléfique, elle pénètre afin de capter les mauvais esprits, et de ce fait devient bénéfique en apportant à la maison le bonheur pour l'année à venir. Le symbole « *dramatique* » du *jeu* lui-même, à savoir la mort et la renaissance de la nature, est marqué par le fait que la *chèvre*,

après avoir été célébrée en tant que « *créature divine* » et « *bienfaitrice* » meurt soudainement.

Alors, après une émotion simulée, le chœur s'adressant au *grand-père* chantait :

« *Presse la veine de la chèvre, afin qu'elle revive !* »

Exécutant la demande de l'assistance, le *grand-père* ramenait l'animal à la vie dans une ambiance joyeuse. Ajoutons que mourir et revivre sont des thèmes liés au raccourcissement des jours avant le 21 décembre qui commencent à devenir plus longs après Noël.

Un autre jeu de Noël, très populaire, dénommé *Malanka (Mélanie)* est célébré le 31 décembre, jour de la Sainte- Mélanie (dont le nom signifie noir en grec). En quoi consiste ce jeu et quelle est sa mise en scène ? Un jeune homme travesti en femme apparaît, soit le visage enduit de suie, soit portant un masque noir. Un autre homme représentant *la Mort* est vêtu d'une longue chemise blanche et porte un masque blanc. Un long cortège de gens déguisés les suit de porte à porte. *La Malanka blanche* entre dans la maison (khata ukrainienne) et invite le « *grand-père* » à danser. Après cette danse, elle tombe subitement malade. Arrive alors *La Mort blanche* qui frappe de sa faux la *Noire Malanka*. Le grand-père, désespéré, cherche un « *guérisseur* » qui arrive rapidement, attiré par les sons d'une musique joyeuse. Ce jeu de Malanka semble être une paraphrase d'un antique récit d'une légende grecque de Mélanthe et de Xanthos, où est dramatisée la lutte entre deux saisons : l'été et l'hiver.

Quant aux rites et *jeux printaniers*, ils présentent un intérêt théâtral particulier car ils comportent une part de théâtralisation : les jeux, les chansons, les rondes reflètent les travaux agricoles et expriment les phénomènes de la vie et de la nature. Par exemple, *le Printemps* est représenté par une belle jeune femme et *l'Hiver* par une vieille femme ou un vieil homme. *La Mort* parle toujours d'une voix basse. Elle est vêtue d'une longue robe blanche et porte dans ses mains une faux. Les participants de ces jeux imitent bien les oiseaux et les animaux par leurs gestes et mouvements tout en émettant des sons. Ils portent des masques ou bien leurs visages sont peints.

Dans les rites populaires printaniers tels que *le Lièvre* ou le *Lapin (Zaïtchyk)*, *la Caille (Péripilka)*, *La Zibeline (Sobol')*, *Le Coquelicot (Mak)* on retrouve également des éléments de théâtralisation. Les jeux du *Lièvre* et celui de *la Caille* étaient très répandus en Ukraine. Le *Lièvre* ou (*le Lapin*) est associé à la Lune. Sa faculté de procréation en fait un symbole de fécondité qui régit la végétation. Dans le jeu rituel, le rôle du *Lièvre* pouvait être confié à une jeune fille. C'est un petit animal apeuré, qui saute sur un pied ou sur les deux et exécute les ordres du chœur. Quant à la *Caille*, elle

symbolise surtout l'alternance des saisons. C'est un oiseau migrateur qui annonce le printemps, symbole de la lumière libérée des ténèbres ou encore de l'âme humaine. Le jeu de la *Caille*, accompagné de chants, est basé sur les contrastes. Les éléments de théâtralité sont bien perceptibles à travers la joie et le chagrin que *la Caille* doit exprimer.

Le *Jeu de la Zibeline* comporte encore plus d'éléments de théâtralité. La couleur foncée de l'animal est à l'origine du mot *sable*, qui vient du latin médiéval « *sabellum* », emprunté au polonais *sabol* (sobol en russe et en ukrainien) et qui désigne en héraldique la couleur noire. Ce mot remonte au XIIe siècle et a d'abord signifié « *martre zibeline*. » (3) Le sable est le symbole de la mort, c'est-à-dire le passage de l'eau à la terre et de la terre à l'eau, changeant de couleur du noir au blanc et du blanc au noir. Dans le jeu de la *Zibeline*, une douzaine de personnages participent au spectacle. On y trouve le *Juge*, l'*Aubergiste*, le *Médecin*, le *Bourreau* et le « *Mouton*. Ce jeu consiste en la répétition de gestes et de mouvements. Un homme agile est choisi pour incarner la *Zibeline*. Les musiciens commencent à jouer. *La Zibeline* court sur la place, faisant des gestes et des mouvements. Puis elle s'empare d'objets pour les ramener devant l'assemblée et le *Juge*. Les participants courent après elle et répètent fidèlement ses gestes. Le *Juge* demande à la *Zibeline* : « *Qu'as-tu apporté, qu'as-tu acheté pour nous tous ?* » Si *la Zibeline* a un brin d'herbe dans sa main, elle répond : « *J'ai acheté du foin, pour que nos bœufs ne meurent pas de faim.* » Par contre, si elle tient de la paille, elle dit : « *J'ai acheté de la paille pour pouvoir bien chauffer la maison en hiver et préparer les repas.* » Les participants qui ont apporté la même chose que *la Zibeline* sont récompensés. Un verre d'eau de vie leur est servi par l'*Aubergiste*. Ceux qui n'ont pas accompli cette tâche sont punis par le *Juge*. Celui qui ne reconnaît pas sa « *faute* » passe pour un « *coupable* » et le *Juge* lui administre « *cinq coups* ». Puis le *Bourreau* prononce le verdict, oblige *la Zibeline* à s'allonger sur un mouton et la fouette avec une serviette au son de la musique, qui accentue chaque coup. La scène se termine par l'arrivée du *Médecin*, qui donne au « *coupable torturé* » de bons conseils. On remarque dans ces formes primitives de l'art théâtral une synthèse du verbe, de la musique de la danse qui sont soumis à l'idée principale du spectacle et à l'esprit général de l'action.

Une des plus grandes fêtes païennes, très répandue en Ukraine, est celle du solstice d'été, que le clergé orthodoxe rapporte à la Nativité de Saint-Jean-Baptiste, saint que le peuple ukrainien désignait familièrement sous le nom d'Ivan Koupalo (le baigneur). Le moine Vychenski, évoqué plus haut, stigmatise le caractère païen des fêtes de la Saint-Jean. Selon lui, « *il faut brûler le mannequin exhibé ce jour-là et cesser de sauter à travers le feu* ». A l'époque du paganisme chez les Ukrainiens, la divinité appelée *Koupalo*, personnifiait la fertilité en été. Il était considéré comme le Dieu païen des fruits terrestres, à qui on offrait du pain, principal produit de la terre. Dans



différentes régions de l'Ukraine, on fabriquait des effigies à son image. En Podolie et en Volynie, les jeunes filles préparaient l'effigie de *Koupalo* à l'aide de branches de saule, et en son honneur on chantait et on sautait par-dessus le feu en son honneur.

Un autre élément théâtral particulièrement remarquable est le « *jeu de la noce* ». Il s'agit d'un des rites les plus théâtraux, célébré dans la campagne ukrainienne, à savoir le « *rite nuptial* ». C'est justement dans les classes populaires, dans les villages, que nous retrouvons la pure tradition des rites anciens. Quant aux classes élevées, elles sont les premières à respecter les directives de l'Eglise et à contracter le seul mariage religieux. Le *jeu de la noce* (*vesil'na drama*) en Ukraine est un drame simulé, où les acteurs conservent dans leurs paroles, leurs chants, leurs gestes personnels le caractère primitif et expressif des rites ancestraux. Les grandes lignes doivent être respectées, même si elles ne traduisent pas les sentiments exacts de ceux qui les interprètent. Elles reflètent néanmoins les secrets de l'âme populaire. Le spectacle du « *jeu de la noce* » est un de ceux qu'affectionnent particulièrement les paysans. Les travaux de plusieurs savants nous permettent de comprendre la symbolique du dit « *drame* » (*vesil'na drama*). Ce drame est composé de trois actes : la demande en mariage, les fiançailles et la noce. Chaque acte est à son tour divisé en plusieurs scènes : l'enlèvement de la jeune fille, l'achat de la fiancée, la cérémonie religieuse et le début de la vie conjugale. Ces scènes se déroulent soit dans la maison de la fiancée, soit dans celle du fiancé.

Tout d'abord les marieurs (*svaty*) faisaient la demande en mariage, cherchaient partout la jeune fille et quand ils la trouvaient, la ramenaient à la maison. Si elle donnait son accord pour se marier, elle rongea le fichu et tournait les pouces, puis elle apportait les serviettes brodées et les donnait aux marieurs. En signe de refus de sa part, elle commençait à pleurer en se sauvant.

Il est intéressant de noter que les acteurs des mariages paysans ukrainiens se parent de noms évocateurs anciens. Par exemple, le fiancé est *le prince* (*kniaz'*), la fiancée devient *la princesse*. Les marieurs (oncles maternels) *starosty* sont chargés de faire la demande en mariage. Le rôle le plus important revient au garçon d'honneur, *le droujko*. Ce terme remonte à la haute antiquité. Dans l'interprétation populaire, il signifie à la fois l'ami (*drouh*) du fiancé et le fidèle du prince, nom donné au fiancé. *Droujko* a le rôle de grand ordonnateur de la cérémonie, d'amuseur et d'entraîneur des chœurs. Sa fonction principale est de commenter les rites, d'interpréter les sentiments. Muni d'un fouet, il doit empêcher les esprits malins d'envoûter les époux.

Quant aux éléments décoratifs, citons en premier lieu les serviettes brodées (*rouchnyky*), les couronnes, les rubans et surtout le petit arbre

nuptial (*vesil'ne hiltse*), décoré de rubans, d'obier et d'épis. Il devait toujours être coupé par le fiancé. Tout cela symbolisait la jeunesse, la beauté, le bien-être familial. Dans le déroulement de la cérémonie, les chants ont une force rituelle fondamentale : par exemple lors du départ de la mariée de chez ses parents et à l'arrivée dans sa nouvelle maison. Ces chants rituels, souvent mélancoliques, sont exécutés par des groupes de femmes mariées alliées de la mariée, parentes, ou amies. La bénédiction religieuse devait obligatoirement être suivie de ces rites, sinon la jeune fille n'était pas considérée comme mariée.

On accordait aussi une importance particulière pendant les noces aux jeux humoristiques et satiriques des comédiens ambulants, appelés *skomorokhi*. Leur participation aux jeux de la noce peut être considérée comme faisant partie intégrante du drame populaire. L'Eglise condamnait sévèrement ces amuseurs « *païens* », qui parcouraient les villages en bande de soixante voire cent personnes et demandaient aux paysans à manger et à boire. Les *skoromokhi* étaient à la fois des bouffons, des acrobates, des danseurs, des jongleurs, des prestidigitateurs et des montreurs d'animaux. Lors des foires, ils allaient d'une ville à l'autre et se produisaient devant le public sur des places des foirails, comme de véritables professionnels. Dans *la Chronique des temps passés, dite aussi (Chronique de Nestor) (1113), (4)* le bouffon apparaît comme le complice du diable, séduisant les chrétiens et les détournant de l'Eglise. Le rôle des *skomorokhi* disparaît peu à peu à partir du XVIIIe siècle, après avoir joué un rôle important dans l'histoire des mœurs.



## CHAPITRE II

### Le théâtre ukrainien ancien

#### 1) L'Académie de Kiev et le théâtre scolaire

C'est au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles que l'art dramatique ukrainien parvient à son apogée grâce à l'activité de la prestigieuse *Académie de Kiev*, berceau de la culture ukrainienne. L'élan culturel qui émane de cette Académie a un retentissement non seulement dans son pays mais aussi dans toute l'Europe orientale. Parmi les grandes écoles européennes, elle se trouve rapidement au centre de la vie intellectuelle et littéraire. Elle acquiert une réputation internationale et connaît un véritable rayonnement à Kiev.

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Kiev est une ville délaissée et sans influence religieuse. Les forces vives du pays sont condensées plus à l'ouest, et notamment à Léopol (Lviv) et à Vilno (actuellement Vilnius). La célèbre *Laure de Petchersk* attire encore les pèlerins, mais, souvent pillée, elle est sans ressources, sans école, sans imprimerie : elle n'est pas en mesure de contribuer à un renouveau de l'orthodoxie. On observe alors que la résistance orthodoxe à l'Union de Brest et à la polonisation se déplace de Lviv, vers Kiev. Le fameux monastère des *Grottes de Kiev* redevient la pépinière de la culture orthodoxe slave. Kiev connaît alors une véritable renaissance culturelle : une imprimerie et une école sont ouvertes, une Confrérie orthodoxe est fondée en 1615 sur le modèle de celle de Lviv et en parraine une autre. Ces divers efforts vont donner naissance à une école supérieure, le *Collegium Kiïovense Mohileanum*.

Ce Collège orthodoxe, fondé en 1632 par le métropolite Petro Mohyla (1596-1647), qui lui a donné son nom, va jouer un rôle de première importance dans la culture ukrainienne. Issu d'une riche famille moldave, Mohyla a consacré sa vie à la défense de l'orthodoxie en Ukraine. Il a fait ses études à l'Ecole de la Confrérie de Lviv puis à l'Académie polonaise de Zamochtch, mais aussi dans les universités occidentales, notamment à la Sorbonne à Paris.

En 1627, il est élu archimandrite de la Laure de Petchersk, et est nommé en 1637 métropolite de Kiev. L'année suivante, il ouvre un collège qu'il transforme en Académie sous le gouvernement de l'hetman Mazepa et qui devient alors un grand centre de culture et d'enseignement. A l'époque

où Pierre le Grand commence à réformer et occidentaliser la Russie, l'Académie de Kiev et les collèges ukrainiens deviennent des pépinières de cadres pour l'Empire Russe. Cet établissement d'enseignement supérieur va jouer pleinement son rôle pendant deux siècles : il forme sa propre élite, rayonne dans les autres pays, où son action contribue au développement des cultures nationales. L'Académie s'est donné pour mission de maîtriser les compétences intellectuelles et la culture de l'Europe occidentale afin de les appliquer en Ukraine. Les langues enseignées à l'Académie sont choisies en vue de rapprocher les étudiants de la civilisation occidentale. Le latin joue un rôle prépondérant dans l'enseignement, mais le polonais et le slavon sont en outre utilisés à l'occasion. Parmi les grands connaisseurs du slavon nous pouvons évoquer Epiphane Slavenetsky, envoyé, en 1646, à Moscou pour corriger les livres de l'Eglise, Lazare Baranovitch au style pompeux, auteur de *l'Epée spirituelle* (Metch doukhovnyi, 1666), ou encore Innocent Guizel (1621-1683) auquel on attribue la fameuse *Synopsis* (1674), premier manuel d'histoire de l'Ukraine. La poétique est également enseignée à la manière occidentale. A cet enseignement proprement dit sont associés ceux de la mythologie et de l'histoire envisagés comme sources de fiction, de symboles et d'images. Le professeur de poétique avait pour mission comme dans les collèges jésuites, d'écrire tous les deux ans une comédie ou une tragédie, destinée à un public cultivé, en l'occurrence les élèves de l'Académie de Kiev.

Par exemple, Mytrophan Dovhalevsky, écrit un manuel *le Jardin poétique* (1737), où il met en lumière les particularités et la beauté des vers syllabiques ukrainiens, mais c'est sans doute Théofane Prokopovitch, qui développera le mieux la théorie de cette discipline dans son ouvrage *De arte poëtica* (1705), d'inspiration patriotique. C'est cette science de l'éloquence que Prokopovitch met au service des réformes de Pierre le Grand, en faisant de son serment religieux un outil de promotion de l'action du tsar. Il est aussi à l'origine de l'enseignement de l'historiographie qu'il a introduit dans les cours de rhétorique.

Ainsi l'Académie a formé toute une élite politique et intellectuelle des XVII et XVIII siècles. On trouve au sein de cette école, une pléiade d'hommes érudits qui travaillent dans le domaine culturel ou politique. Parmi ses élèves les plus célèbres figurent entre autres : l'hetman Ivan Mazepa, le philosophe Hryhori Skovoroda (1722-1794), Alexandre Bezbodrodko (1746-1799), grand chancelier de l'Empire Russe et l'écrivain et savant russe Mikhaïl Lomonosov (1711-1765) et le portraitiste ukrainien Dmytro Levytsky (1735-1822).

## 1.1 Le théâtre scolaire

A partir des années 1630, et ce pendant deux siècles, l'*Académie de Kiev* devient le centre du théâtre ancien. L'art dramatique dit *scolaire* a duré assez longtemps. Considéré comme le seul moyen éducatif et de propagande, les pédagogues ecclésiastiques surtout les protestants et les Jésuites commencent à le cultiver dans les académies ou les écoles. Or, le théâtre ecclésiastique se transforme en théâtre scolaire et il devient un élément indispensable dans le système éducatif de ce temps. Les drames scolaires ont été étudiés dans leur contenu et leur valeur artistique grâce aux publications déjà anciennes de l'*Académie Mohyla* de Kiev, puis celles plus récentes de Perets (1) et Rezanov. (2)

Les genres principaux du drame scolaire sont les *mystères* ou les drames de la vie de Jésus Christ et de la Vierge Marie, et les *miracles* empruntés à la vie des saints. Plus tard ces deux genres commencent à se mélanger et de ce fait, au cours du XVIIIe siècle dans les écoles et collèges ukrainiens ont déjà un caractère mixte de mystère et de moralité. Le *mystère* était le genre dramatique le plus élaboré du Moyen Age. Il devient alors le moyen de présenter au public la vie du Christ et de mêler au divin des éléments profanes. L'élément comique et satirique pénètre dans les sujets purement mystiques. Les *mystères* théâtraux, issus des drames liturgiques se répandent à travers toute l'Europe dès le XIIIe siècle et connaissent un succès durable. En Pologne par ex. ils sont introduits par les Jésuites et les autres ordres catholiques, qui organisent des représentations théâtrales ou des drames religieux dans les murs des collèges, devant les élèves et les professeurs.

Le théâtre tchèque, comme dans toute l'Europe, est aussi d'origine liturgique. Des scènes de la Passion et de la Résurrection du Christ ayant un caractère strictement liturgique et faisant partie de la messe de Pâques sont d'abord chantées dans les églises. Mais peu à peu l'élément laïc prend le dessus sur l'élément rituel par une représentation des jeux de la Passion ou mystères. En Bohême, dès le XIIIe siècle, on représente des Passions en latin ; les rôles des trois Maries sont tenus, non pas par des prêtres, mais par des religieuses du vieux monastère de Saint George du Hradtchany à Prague, qui devient le centre de cet art dramatique primitif et pieux. A partir du XIVe siècle, la langue populaire est introduite dans ces représentations, en même temps que l'élément laïc et les chants latins alternent avec des intermèdes en vers tchèques.

Un autre genre dramatique, *la moralité*, apparaît à la fin du XIVe siècle et se développe au XVe s. surtout en France et en Angleterre. La moralité utilise un dispositif scénique semblable à celui des mystères. Située à mi-chemin entre le théâtre religieux et le théâtre profane, elle met en scène des

personnages allégoriques, représentant les vices et vertus des hommes ainsi que les défauts de la société : le thème central est le Bien et le Mal.

En Occident, *la moralité* en tant que genre théâtral est en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle. Elle est caractérisée par ses intentions morales ou satiriques et par le côté abstrait et symbolique des personnages. Outre les personnages bibliques et les saints, nous y trouvons des personnages tels que la Grâce, la Nature humaine, le Prologue, l'Épilogue etc. Parmi ces pièces religieuses et édifiantes il y a aussi des pièces à tonalité politique.

Comme nous l'avons signalé plus haut, c'est le théâtre des Jésuites qui a servi de modèle pour le théâtre ukrainien, et dans leurs mains talentueuses, le mystère archaïque médiéval se transforme et s'accommode aux nouvelles exigences du temps et de l'emploi scolaire. En effet, les Jésuites, devinant les possibilités qu'offre la forme dramatique, mettent très tôt le théâtre au service de leur propagande et composent des pièces auxquelles la Bible aussi bien que la vie des saints fournissaient des sujets. Plus tard ils introduisent le ballet et la musique dans leurs spectacles, les rendant ainsi plus intéressants non seulement pour les élèves, mais aussi pour les parents et un large public. Le drame scolaire ukrainien reflète presque toutes les formes dramatiques du théâtre jésuite, des plus simples aux plus compliquées.

La forme la plus élémentaire du répertoire ancien est *le dialogue* entre deux élèves sur un certain thème devant leurs camarades, parfois pendant la récréation ou pendant une fête à l'école. Ces dialogues sont une suite de questions et de réponses, tirés du catéchisme et ressemblent beaucoup aux *dialogues en vers (dialohitchna vircha)*, pour saluer une personnalité à l'occasion de Noël, de Pâques ou d'une autre fête solennelle. La première déclamation en vers connue, destinée aux élèves de *l'Ecole de la Confrérie de Lviv (L'vivska brats'ka chkola)*, et intitulée *Poésie pour Noël à notre Sauveur Jesus-Christ, (Na rojdestvo Gospoda Boga i spasa nachego Isousa Khrista virchi)*, est de Pamvo Berynda, (3) moine de la Laure de Kiev, qu'il imprime en 1616. On peut associer l'épisode de la naissance du Christ à la célébration de cet événement dans les *koliady*. (4) Ces vers sont intéressants pour leur lien intérieur avec les drames scolaires et aussi pour leur ressemblance quant à la forme et au dialogue.

Le drame scolaire du XVII-XVIII<sup>e</sup> siècles présente trois genres spécifiques : *les déclamations, les dialogues* et *les drames*. Les déclamations qui précèdent les drames à sujet religieux ou profane, écrites en prose ou en vers se terminaient souvent par une moralité. Sur le modèle des déclamations à sujets religieux, on commence à créer des déclamations à sujets profanes dans lesquelles on glorifie des gens célèbres : par ex. l'hetman Petro Konachevytch - Sahaïdatchny (5), loué par le recteur de *l'Ecole de la Confrérie* de Kiev Kasiyan Sakovytch, en 1622, dans *Les Vers*

*pour l'enterrement douloureux du cher chevalier Petro Konachevytch-Sahaïdatchny, hetman de son Armée Zaporogue.* Dans ce recueil, composé de thèmes différents, on parle de la mort en général, des qualités du défunt, et l'on imagine les adieux qu'il adresse à sa femme et à son armée.

Sahaïdatchny est une des personnalités les plus remarquables que l'organisation cosaque ait jamais connue. Originaire de l'Ukraine occidentale, issu de la petite noblesse, il fait ses études à l'Académie orthodoxe d'Ostrih, avant de se joindre aux Cosaques. Habile stratège, mais aussi administrateur et homme politique de talent, il est en grande partie responsable de l'alliance qui se noue entre les Cosaques et l'élite religieuse et culturelle alors en voie de formation à Kiev.

La déclamation, citée précédemment, a été interprétée par douze étudiants, dont le fils de l'auteur et le frère de Pamvo Berynda. Sakovytych glorifie les qualités personnelles de Sahaïdatchny en tant que guerrier-hetman, ayant consacré sa vie à la patrie. Dévoué à la cause cosaque, il est soucieux du développement de l'instruction en Ukraine. Il y est montré tel que l'histoire le connaît : se détournant d'une existence familiale tranquille pour se consacrer à la vie cosaque misérable et difficile. Cette déclamation est aussi une peinture des événements historiques du XVIIe siècle. Le même genre laudatif est appliqué à célébrer Dieu, la Vierge et les Saints. Pamvo Berynda, inaugure le genre en 1616, dans de petites pièces écrites en vers sur Saint Etienne, Saint Basile, sur la Circoncision et la Transfiguration ; il imprime ces courts poèmes à la suite de ses *Poésies pour Noël (Verche na Rojdestvo)*.

Petro Mohyla a été loué également, dans de petits poèmes en vers écrits en son honneur. Les typographes de la Laure des Grottes publient une série de ces poèmes en 1630. Puis, à leur tour, les étudiants célèbrent leur maître et protecteur. En 1633, ils lui dédient un recueil intitulé *Eucharistie (Eucharisterion)*, où il est comparé à l'or et au diamant : il est « *une pierre d'un prix inestimable.* » On y souligne sa générosité et son zèle.

Dans d'autres déclamations, les sujets bibliques sont traités de façon abstraite. C'est le cas par ex. du *Dialogue de Passion Christi*, où l'auteur s'efforce de ne pas relater la vie réelle. Les dramaturges et les poètes du XVIIe siècle aimaient dépeindre la Mort et toutes les mésaventures qui l'accompagnent. Le sujet de la Mort est l'un des plus populaires, car il permet de créer des situations intéressantes et même passionnantes. Les auteurs des déclamations se servent apparemment de l'humour très riche des contes populaires, des anecdotes, des fables, des proverbes concernant la Mort, où le diseur de bons mots arrive à la vaincre par la ruse. C'est le rêve de l'humanité de vaincre la mort, souvent prématurée, qui a engendré une telle quantité d'œuvres folkloriques. On peut dire que la Mort est un thème récurrent dans les œuvres baroques, intimement liées au domaine



de l'évasion et de la féerie. Le courant baroque se répand en Ukraine à partir de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle. Le développement du baroque littéraire ukrainien est indissociable de l'activité de l'*Académie Mohyla* de Kiev.

Un drame, qui a particulièrement suscité l'intérêt des chercheurs, considéré comme l'un des plus anciens du XVII<sup>ème</sup> siècle, a été découvert et publié par Ivan Franko. Il s'agit du *Dit de l'agitation de l'enfer* (*Slovo o zbourenniou pekla*) :

« *La source principale, de ce drame est tirée de la deuxième partie d'un apocryphe chrétien ancien, connu sous le nom de l'Evangile de Nikodim ; elle décrit l'entrée de Jésus en enfer tout de suite après la crucifixion.* » (6)

Ce drame raconte la descente du Christ aux enfers pour délivrer les âmes justes : « *Jésus parle avec Adam, Jean-Baptiste, Eve, David (...) endroit indéfini (le paradis terrestre), pendant ce temps-là les diables provoquent aux enfers un terrible orage.* » (7)

Cette œuvre se distingue des autres drames par son caractère de mystère : « *La construction du drame est simple, avec un procédé logique et tout à fait artistique. Les personnages, peu nombreux, sont tous caractérisés par des traits individuels prononcés, mais moins stéréotypés que dans les mystères de l'Europe occidentale.* » (8)

Cette œuvre est anonyme. Son auteur devait être un homme de talent exceptionnel, qui connaissait bien la littérature et l'art populaire, aussi « *Le dit de l'agitation de l'enfer* » atteint-il des sommets artistiques dans la littérature dramatique de cette époque.

« *Le Dit de l'Agitation de l'enfer, selon Biletsky, est un exemple unique du drame ancien ukrainien, sur lequel l'érudition scolaire n'avait pas d'emprise et qui donne l'impression d'un véritable théâtre populaire.* » (9)

Le texte du manuscrit 181 de la Maison Populaire à Lviv, est écrit en lettres cursives de forme ronde et en langue ruthène, environ dans la deuxième moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle ou peut-être la première. Ce drame, qui rappelle les *doumy* cosaques est écrit en vers et en langue populaire. On remarque dans la dramaturgie ukrainienne au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle un tournant considérable. De nouvelles pièces apparaissent, qui ont pour sujet des extraits dramatisés des Ecritures Saintes, des événements historiques et bibliques, de l'histoire persane et romaine. La langue utilisée dans les pièces du XVIII<sup>ème</sup> siècle est le slavon ukrainien, un mélange de langue morte d'Eglise agrémentée de polonais et d'éléments populaires.

## 1.2 Auteurs dramatiques

Parmi les auteurs dramatiques de cette époque, au style littéraire baroque et formé à l'*Académie de Kiev*, il faut nommer en premier lieu Siméon Polotski (1629-1680), poète, ecclésiastique, homme des Lumières qui posera les fondations de la littérature russe moderne en tant que créateur de la littérature scolaire. Il est l'auteur de nombreux essais théologiques, de drames religieux et de vers écrits en mètre syllabique rimé. Il joue un rôle majeur dans l'évolution intellectuelle et religieuse en Russie. De son vrai nom Samuel Pétrovski-Syntianovytch, il est né au sein d'une famille de riches marchands et élevé à Polotsk (actuelle Biélorussie). En 1650, il sort diplômé de l'*Académie de Kiev*, puis vers 1653, reçoit un second diplôme à l'*Académie de Vilnius*. Trois ans plus tard, il prend une décision cruciale : il devient moine au *Monastère de l'Epiphanie* de Polotsk. C'est lors de sa formation à Kiev qu'il fait ses premières tentatives littéraires. Il écrit des essais théologiques (*La Couronne de la foi catholique*), des ouvrages polémiques (*Bâton du gouvernement*) (1668), des pamphlets dirigés contre les vieux croyants et des recueils de sermons (*Le Déjeuner spirituel*).

En reconnaissance de sa sagesse et de son érudition, Polotski est appelé à Moscou, en 1667, par le tsar Alexeï Mikhaïlovitch, qui le désigne comme précepteur du prince héritier et rédacteur de ses discours. Poète et dramaturge à la Cour, Polotski introduit alors dans les panégyriques, où il exalte le tsar et la puissance de la Russie, les vers syllabiques. Il rédige de multiples petits poèmes qui forment deux gros volumes publiés en 1678, *Le Jardin fleuri* et *Le Psautier rythmique (Rithmologion)*. Il a su s'élever et s'assurer une position stable au sein de la société russe, malgré la confusion qui y règne alors. Cultivé et instruit, c'est un homme plein de ressources. Ses travaux sont dominés par la nécessité d'introduire en Russie les bienfaits de la civilisation. En 1666-1667, il est chargé d'organiser le concile qui met en place les réformes du patriarche Nikon. A la demande du monarque, il ouvre une première école, visant à enseigner le latin, langue diplomatique de l'époque. Outre le latin, il est le premier à enseigner aux Russes la grammaire, la poésie et la rhétorique.

En plus de ses nombreux ouvrages de dévotion, Polotski compose sur des sujets analogues un grand nombre de drames religieux. Il est l'auteur d'une adaptation littéraire et théâtrale du *Jeu de la Fournaise*, qu'il porte de l'Eglise au *Théâtre de la Cour impériale* sous le titre du *Tsar Nabuchodonosor, le veau d'or et les trois jeunes gens dans la fournaise*. On y joue aussi sa célèbre *Comédie de la parabole de l'enfant prodigue*. Le succès de cette pièce auprès du public est phénoménal ! Elle sera imprimée à la mort de l'auteur en 1680, avec 37 gravures, ce qui a largement contribué à

immortaliser son nom. Quel est donc le sujet de cette œuvre ? Polotski y traite un sujet fort intéressant qui lui tient à cœur, l'éducation des enfants, et introduit les intermèdes dans le texte.

C'est encore Polotski qui prend part à la création de la première institution d'éducation supérieure religieuse et laïque en Russie : l'*Académie slavo-gréco-latine*. Il en rédige la charte en 1680, mais ne peut voir son inauguration, car il meurt avant cet événement exceptionnel. Dans cette académie, l'enseignement sera dispensé à la manière de l'*Académie de Kiev*. Enfin, les fonctions les plus importantes au sein du clergé seront tenues par les Ukrainiens, et la plupart des élèves viendront d'Ukraine.

A partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons déjà signalé, le drame religieux ukrainien évolue vers le drame profane. L'élément profane est remarquable dans la pièce *La Naissance du Christ* de Danylo Touptalo (1651-1709), qui introduit entre les scènes bibliques des intermèdes, petites scènes de la vie quotidienne. On peut citer comme exemple la discussion des Bergers avant que l'Ange annonce la naissance du Christ. Touptalo, connu sous le nom de Dimitri de Rostov, est un brillant représentant du baroque ukrainien. Il est l'auteur d'une œuvre abondante et variée dans les domaines de la théologie, de l'histoire et des drames scolaires. Ses drames religieux et mystères médiévaux sont écrits en slavon et en ukrainien populaire.

Issu d'une famille cosaque, il est né à Makarove, dans la région de Kiev. Très jeune, il embrasse la vie religieuse et prononce ses vœux monastiques. Une fois accompli le cycle d'études de théologie à l'*Académie Mohyla* de Kiev, il accède rapidement au rang d'higoumène à Batouryn et à Hloukhiv, puis il devient archimandrite à Tchernihiv et à Novgorod-Siversk. Installé à la *Laure des Grottes* de Kiev, il consacre vingt-cinq ans de sa vie à reconstituer des ouvrages spirituels orthodoxes. Nommé par Pierre le Grand métropolite de Tobolsk puis de Rostov sur le Don, il sera solennellement canonisé en 1757. Ainsi, l'Eglise orthodoxe le compte parmi les saints, et Touptalo devient Saint Dimitri de Rostov. En tant que métropolite de Rostov, il s'attache avec ténacité et courage à redresser le niveau du peuple. Il sait allier l'amour de la haute culture avec l'amour du peuple, dont il a la charge. Homme de prière, mais aussi un grand intellectuel, il se rend accessible à tous. A ce titre, il refuse de rouler en carrosse épiscopal et tient à visiter les pauvres, les veuves et les orphelins à pieds. Comme Saint Séraphin, il meurt à genoux, au cours de sa prière nocturne.

Touptalo commence à composer ses drames religieux à l'*Académie de Kiev* : nous en citerons *La Naissance du Christ*, *Le Pécheur repentant*, *Epire et Agasphère*, *Le Drame de l'Assomption* et *Le Drame de la Résurrection*. A côté des figures tirées de la Bible ou de l'Évangile, apparaissent souvent des

personnages allégoriques, tels que *la Nature humaine, l'Espérance, l'Humanité, la Probité, l'Age d'or, l'Age de fer, la Mort, la Jalousie, la Discorde, la Guerre ou la Vie*. Notons que le théâtre scolaire n'a pas échappé à l'influence du théâtre médiéval, qui lui a légué l'emploi des personnages allégoriques, si utiles pour incarner aux yeux des spectateurs des idées morales.

Toutes les pièces de Touptalo ont un prologue et un épilogue, procédé littéraire dont le drame scolaire a hérité de la Renaissance, et sont divisées en 3 ou 5 actes, parfois même davantage. Les dialogues sont caractérisés par un grand naturel. La célébrité de Touptalo est due en grande partie à la composition d'un monumental recueil hagiographique *la Vie des Saints (Tchéti-Minei)*, rédigé en douze tomes entre 1684 et 1705, selon le calendrier liturgique et publié à Kiev. A cet énorme labeur, l'auteur consacre vingt ans de sa vie. *La Vie des Saints*, a longtemps constitué l'ouvrage le plus aimé de la société pieuse orthodoxe en Russie et en Ukraine. Ses drames sont si populaires qu'on les joue encore cinquante ans après sa mort, notamment à la Cour de l'impératrice Elisabeth. En 1745, sa pièce *Esther* est jouée au Palais pendant le grand carême. Catherine II parle de lui dans ses *Mémoires*. Selon le témoignage du dramaturge A. Chakhovskoï, le tragédien russe Dmitriev, l'acteur de la troupe de Volkov, dont nous parlerons plus loin, a recopié sept pièces de Touptalo, pour pouvoir les jouer dans son théâtre à Yaroslavl. (10) Actuellement, les manuscrits des drames de Touptalo se trouvent pour partie à la Bibliothèque de l'ancien Patriarcat de Moscou, et une partie à celle de la cathédrale de Rostov.

Parmi les auteurs dramatiques, de cette remarquable période, c'est à Théophane Prokopovitch (1681-1736) qu'il convient d'accorder la première place, penseur et philosophe, poète, auteur de nombreuses œuvres littéraires, théologiques et philosophiques.

Né à Kiev, très tôt orphelin, il est élevé par son oncle, recteur du *Collège Pierre Mohyla* de Kiev. Il fait ses études à Kiev puis dans des collèges jésuites en Pologne. Après avoir complété et élargi ses connaissances, il quitte la Pologne et gagne l'Italie. A Rome, il est admis dans le célèbre collège de Saint-Athanase, où il se perfectionne en philosophie d'Aristote. Malgré l'attachement qu'il voue à ses maîtres jésuites, il résiste avec fermeté aux promesses séduisantes d'un avenir brillant, et refuse de se convertir complètement au catholicisme. Il quitte Rome en 1702 et revient à Kiev, en opposant ouvert et hostile à l'esprit du « papisme ». Cette fois il est nommé comme professeur, puis recteur de l'Académie de Kiev (1711-1716). Il y enseigne la poésie et la rhétorique mais aussi la théologie et la philosophie. Grand connaisseur de l'antiquité, adepte des idées de Descartes, il élabore une théorie sur le despotisme éclairé avant les

philosophes français. Il compose des sermons éloquents, des panégyriques, des éloges et des poésies religieuses et satiriques.

Après la victoire de Pierre le Grand dans la bataille de Poltava, en 1709, il prend parti pour la Russie. Il accueille solennellement le tsar, à la Cathédrale Sainte Sophie à Kiev et prononce un panégyrique dans un discours fougueux en son honneur. Pierre le Grand, séduit par sa personnalité et convaincu qu'il l'aiderait à réformer l'Eglise, l'appelle auprès de lui à Saint-Pétersbourg, avant de le nommer évêque de Pskov et de Narva puis archevêque de Novgorod. Prokopovitch devient son principal conseiller et l'architecte des réformes de l'Eglise orthodoxe.

En 1721, Pierre abolit le système patriarcal dans l'Eglise orthodoxe et le remplace par le Saint Synode dont il prend modèle sur les Etats protestants. Prokopovitch, artisan de la réforme et auteur du *Règlement ecclésiastique* affirme que le tsar, représentant de Dieu sur terre, est aussi à ce titre le chef suprême de l'Eglise. Un Saint Synode composé d'une dizaine de prélats remplace le Patriarcat. Le Saint Synode devait accomplir des tâches d'enseignement et de recherche et prévoir aussi la création d'écoles ecclésiastiques. L'Eglise se développerait alors grâce au savoir de la « *lumière des sciences* ».

Le théâtre également se met au service du pouvoir par des œuvres de propagande qui, sous forme d'allégories justifient par exemple l'alliance de la Russie et de la Pologne contre la Suède. Le théâtre scolaire est considéré par le tsar comme un instrument de sa politique. Il doit défendre ses idées et obtenir l'agrément du public à des mesures réformatrices d'un caractère parfois violent. Ainsi un court extrait d'un de ces spectacles selon lequel on peut juger facilement le rôle politique qui a été réservé à ce théâtre :

Prokopovitch a fortement contribué à l'évolution du drame scolaire. Son mérite est d'avoir traité dans la littérature ukrainienne un genre nouveau : la tragi-comédie. Son drame historique en 5 actes, intitulé *Vladimir* (1705) et dédié à Mazepa, est représenté le 3 juillet 1705 par des élèves de l'*Académie de Kiev*. La pièce trouve sa source dans l'histoire de la Rous' kiévienne, sous le règne du grand prince Vladimir, qui a introduit le christianisme.

Cette pièce, considérée comme un chef-d'œuvre du théâtre baroque ukrainien, est une satire mordante dirigée contre le clergé conservateur, russe et ukrainien, qui s'oppose aux actions réformatrices de Pierre le Grand. Elle abonde en images de la vie contemporaine. Prokopovitch est un homme des Lumières, qui ne cache pas la répugnance qu'il éprouve pour les rituels, les miracles, l'ascétisme et même pour la hiérarchie. Il méprise ouvertement le clergé, surtout celui de la Grande Russie, parmi lequel il s'est toujours senti comme un étranger et un exclu. C'est un homme d'une grande ouverture d'esprit et d'une érudition remarquable qui contraste

avec la formation limitée du haut clergé russe. Dans une lettre intime, il écrit à un ami : « *De toute la force de mon âme, je méprise toutes ces mitres, ces crosses, ces cierges, ces encensoirs et tous ces colifichets.* » Mais si Prokopovitch souhaite faire la guerre à toutes les superstitions, à l'ignorance, à l'obscurantisme, ce n'est pas seulement au nom de la foi, c'est aussi au nom du sens commun et de l'intérêt public.

En effet, l'œuvre de Prokopovitch est significative « *parce que le héros en est Vladimir le Saint, le grand « réformateur » de la Rous' kiévienne, et que tout l'intérêt de la pièce réside dans la lutte des lumières nouvelles contre l'ancienne ignorance.* » (11)

Attaché à la politique de Pierre le Grand, Prokopovitch en est l'un de ses fervents défenseurs par ses paroles et ses écrits. On voit que son œuvre reflète fidèlement la politique pétroviennne et les idées courantes alors en Europe. Il transmet son expérience de l'Occident que lui ont apporté ses études de jeunesse. L'Académie de Kiev reste toujours son modèle. Il a d'ailleurs proposé la création d'une autre académie, « *modèle* » pour la Grande Russie. Un tel établissement aurait dû être une école unique d'enseignement général, s'étalant sur plusieurs années et comprenant de multiples matières. Elle aurait eu pour mission de délivrer une éducation générale dont la philosophie et la théologie auraient formé la pierre angulaire.

En dépit du succès de son drame *Vladimir*, Prokopovitch n'a pas été épargné par les critiques. C'est à juste titre que Franko a violemment critiqué son œuvre :

« *Le drame de Prokopovitch, Vladimir ne contient pas un brin de vérité historique, qui donnerait la possibilité au drame de transmettre l'esprit de l'époque à laquelle se déroule l'action. Vladimir de Prokopovitch ne rappelle en rien le prince Vladimir de la Rous' kiévienne; en effet, il est entouré de figures caricaturales de prêtres qui n'ont jamais existé chez nous (...) Dans toute la tragédie, il n'y a pas un seul véritable fragment poétique.* » (12)

Cependant, comme le souligne Nicolas Evreinoff dans son *Histoire du théâtre russe*, « *sur l'initiative de Prokopovitch, les pièces deviennent plus scéniques, en ce sens que l'action prévaut sur le dialogue. De plus, on voit se réduire le rôle du chœur, les froides personnifications et les figures allégoriques cèdent la place à des personnages réels. Une nouvelle tendance se dessine - grande nouveauté pour l'époque! - celle d'aborder des thèmes contemporains et qui intéressent directement le spectateur.* » (13)

Il est important de signaler que l'inspiration patriotique marque la littérature ukrainienne du XVIIIème siècle, surtout les événements historiques de l'époque de l'hetman Bohdan Khmelnytsky. Ils sont dépeints

dans le drame *La Grâce de Dieu* (Milost Bojia) (1728), d'un auteur inconnu, qui est construit selon les exigences de la poétique scolaire. Ce drame a été apprécié par les historiens, notamment Jytetsky, (14) pour qui « *les souffrances vécues par le peuple ukrainien sous la domination des seigneurs polonais* » y sont décrites de façon réaliste. Dans un long monologue, Khmelnytsky s'adresse aux Cosaques et fait un discours poignant sur le triste sort de l'Ukraine. Il les appelle à faire la guerre contre l'opresseur polonais. Les Zaporogues répondent à cet appel et se préparent pour la campagne. Après une victoire triomphale, la population de Kiev accueille avec enthousiasme leur hetman.

Dans la seconde partie, l'auteur dépeint une Ukraine rendant « *grâce à Dieu pour la victoire et pour la joie* », exprimant l'espoir d'un avenir meilleur. Certains attribuent ce drame à l'un des professeurs de l'Académie de Kiev, Théophane Trofymovytch et d'autres à Nérounovytch. Selon Biletsky, ce drame est « *un document précieux qui reflète de façon juste l'esprit populaire.* » (15)

L'influence de l'Académie de Kiev sur la culture russe n'a jamais été suffisamment soulignée. Elle transparait pourtant en théologie, en littérature, dans les questions d'éducation, d'enseignement, de morale et aussi dans l'art théâtral. Cependant, Moscou regarde L'Académie de Kiev avec méfiance et d'un œil envieux l'existence d'une telle université, qui n'est pas située en Russie. Par l'intermédiaire du Synode, elle intervient dans la réglementation de l'enseignement. Par tous les moyens, elle cherche à étouffer ses tendances patriotiques. Le russe est imposé comme langue obligatoire d'enseignement, éliminant l'ukrainien de l'époque. Rappelons que, du temps de l'Etat cosaque, l'Académie bénéficiait d'une autonomie complète, et les hetmans ukrainiens la subventionnaient au mieux de leurs possibilités. Mais avec la chute de l'Etat cosaque et l'abolition de l'autonomie de l'Ukraine, l'Académie perd son soutien le plus solide.

En 1817, les portes de l'Académie ferment, lorsque le recteur Samuel Myslavski (1731-1796) (16) interdit de monter des spectacles dans les murs de son établissement. Les étudiants sont obligés de suivre leurs études à Moscou contre leur gré. La politique de russification imposée à l'Ukraine, menée d'abord par Pierre le Grand et poursuivie par Catherine II, est à l'origine de cette mesure intolérable.

L'Académie de Kiev et ses élèves deviennent la source à laquelle Moscou puise des « *spécialistes* » susceptibles de l'aider à élever le niveau d'instruction du clergé moscovite. Mais le transfert du « *monde savant* » de Kiev à Moscou est un processus difficile. Souvent les professeurs convoqués à Moscou ne voulaient pas y aller, malgré des promesses alléchantes, comme l'espoir d'obtenir plus vite un grade ecclésiastique supérieur ou un poste civil. Tout prétexte était bon pour rester à Kiev : la nostalgie, une

mauvaise santé, des problèmes familiaux. Certains professeurs ne voulaient pas se soumettre à cette exigence et abandonnaient leurs chaires. Il n'était pas facile de quitter l'*Académie de Kiev*, qui avait plus de deux siècles d'expérience et de prestige, un milieu éclairé, une tradition dans l'enseignement, dont toute l'Ukraine était fière. Elle a été le dernier bastion de la culture nationale en suivant pas à pas les tendances intellectuelles européennes.

En effet, comme l'a justement remarqué Evreinoff « *le théâtre scolaire a été d'une haute valeur culturelle pour l'époque, il s'est acquis une grande réputation et a exercé son influence non seulement en Ukraine, mais bien au-delà des frontières de ce pays. D'où on peut conclure sans risque d'exagération que les élèves de l'Académie ecclésiastique de Kiev et des autres institutions analogues ont joué un rôle important dans la création d'un théâtre officiel russe.* » (17)

## 2) Les intermèdes

L'intermède ukrainien a parcouru un long chemin dans son développement et, pour la littérature ukrainienne avait plus d'importance que le drame sérieux grâce à des éléments réalistes, à des personnages comiques pris de la vie quotidienne et surtout grâce à l'emploi de la langue ukrainienne.

Il importe de revenir avant tout à la définition de l'intermède. C'est un léger ouvrage dramatique ou musical que l'on donnait autrefois sur scène pendant les entractes de la pièce principale. Le théâtre a employé aussi, comme intermède, de véritables drames comiques, intercalés entre les actes d'une comédie ou d'un opéra, pour reposer l'esprit d'un spectateur. Il peut être chanté, dansé, joué ; il peut être comique, allégorique, historique voire religieux. Le dramaturge Nicolas Barbieri, dans son traité *La Supplica* (1634) souligne qu'il est coutume, surtout en France, de mêler œuvres sérieuses et intermèdes comiques. Ce n'est qu'à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle et pendant le XVIII<sup>ème</sup> siècle, que la recherche de l'émerveillement cède la place à une certaine forme de réalisme ou du moins à un intermède marqué par le témoignage de la vie quotidienne et de la « qualité du temps ».

Dans certains cas, le sujet des intermèdes est lié au sujet des pièces principales, mais la plupart du temps il est indépendant de ces pièces. Le rôle principal des intermèdes consistait à apporter détente et distraction, après un acte sérieux joué dans une pièce principale à thème religieux ou historique.

Dans le théâtre médiéval, les mystères étaient coupés tantôt par des psaumes et autres chants religieux, tantôt par des scènes de diablerie ou



d'intervention céleste : ce furent là les premiers intermèdes en Occident. Plus tard, Molière introduit des ballets à titre d'intermèdes dans certaines de ses comédies : *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Le Malade Imaginaire*. On a aussi donné le nom « d'intermède » à de petites pièces gaies en un acte, que l'on jouait avant ou après la pièce principale.

En Ukraine les intermèdes apparaissent comme genre dramatique parallèlement aux intermèdes polonais ; mais chez ces derniers, on constate une influence évidente du drame de mœurs occidental.

*« La naissance des intermèdes comme genre littéraire bien évidemment ne se fit pas sans une certaine influence de l'Europe occidentale. Ceci concerne d'abord la forme et la mise en scène des intermèdes. »* (18)

C'est à partir de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle que nous commençons à observer l'évolution du théâtre ukrainien. Le 29 août 1619, dans la ville de Kamianka Strumylowa près de Lviv, à la foire, sont représentés deux intermèdes en ukrainien au cours du drame polonais en 5 actes de Iakoub Havatovytsch (19) intitulé *Tragédie de la Mort de Jean-Baptiste*, dit le Précurseur, Messager de Dieu (Traggadia, albo Wizerunek smierci przeswietego Jana Chrzyciela, przeslanc'a boz'ego).

Ces deux intermèdes et surtout le second sont inspirés de sujets folkloriques largement répandus dans les littératures anciennes d'autres pays. Cependant, les deux intermèdes joués au cours du drame de Havatovytsch se distinguent par leur originalité ukrainienne, par leur autonomie dans la description et le comportement des personnages, par la construction même du sujet, par l'art de donner les détails qui accompagnent l'action.

Havatovytsch, prêtre catholique polonais, travaille à Kamianka Strumylowa, où il a la possibilité d'observer les mœurs de la population ukrainienne. L'auteur est élevé dans la tradition littéraire polonaise, laquelle, comme les autres cultures littéraires occidentales depuis la Renaissance, ne dédaigne pas la langue populaire, d'où les intermèdes écrits en ukrainien. Le concours de circonstances qui veut que les intermèdes aient été écrits par un Polonais et en plus dans une période de querelle nationale et religieuse entre les deux peuples, s'explique par le fait, que les Ukrainiens étaient à ce moment-là préoccupés par la défense de l'orthodoxie et utilisaient la langue de l'Eglise. Havatovytsch bien que Polonais et catholique, n'était pas partisan de la langue d'Eglise et utilisait la langue du peuple.

Les intermèdes de Havatovytsch sont d'une qualité littéraire supérieure à tous ceux écrits postérieurement.

« *Les intermèdes de Havat, écrivait Franko, sur le plan du langage contiennent beaucoup de polonismes, mais ils sont intéressants comme essais d'adaptation dramatique des récits et anecdotes populaires.* » (20)

Le premier intermède de Havatovytych met en scène la rencontre de deux paysans : l'un porte dans son sac des pots et l'autre un chat. Le premier, Klymko, est un riche, le second, Stetsko, un pauvre qui souhaite devenir son serviteur. Mais auparavant, il veut vendre le renard qu'il prétend avoir dans son sac. Klymko, prêt à l'acheter, lui donne l'argent et ses pots. Stetsko prend le sac contenant les pots et fait semblant d'aller payer ses dettes. Lorsque Klymko ouvre le sac, il voit le chat. Furieux, il rattrape Stetsko et casse ses propres pots, pendant que l'autre se sauve en se moquant de lui.

Le second intermède est un récit au sujet des rêves. Trois hommes affamés trouvent un gâteau ; n'arrivant pas à le partager, ils décident de le donner à celui qui fera le meilleur rêve. Le premier dit qu'il était au ciel, il décrit le paradis où on l'appelait au moment où il s'est réveillé. Le second était en enfer et décrit les terribles tourments dans lesquels, devait rester lui aussi. Le troisième raconte qu'il a vu apparaître un Ange qui lui a dit : « tes amis sont l'un au paradis, l'autre en enfer, donc aucun des deux n'aura besoin du gâteau. » Ayant entendu cela, il l'a mangé. Les deux hommes trompés, chassent le troisième.

Ici, les dialogues sont très animés, l'action est dynamique et le réalisme se manifeste dans la peinture de la vie quotidienne. Ces deux intermèdes ont été publiés par M. Drahomanov, dans la revue *Les Antiquités kiéviennes* (21) en 1883.

Les intermèdes ukrainiens de Havatovytych étaient très proches des intermèdes du *Recueil de Dernovo (Dernivskyi zbirnyk)*, écrits une cinquantaine d'années plus tard. Ils ont été recueillis dans le village de Dernovo, situé à quatre kilomètres de Kamianka Stroumylova en Galicie, et publiés en 1930. La plupart de ces intermèdes sont de caractère anecdotique et ont pour personnages des paysans, des Juifs, des étudiants et surtout des Tsiganes. Le Juif apparaît souvent soit comme aubergiste, soit comme tenancier.

Le premier intermède de ce recueil, intitulé *Un fils habile (Provornyj syn)*, illustre bien les rapports entre un père et un fils tzigane. Dans leur langage, il y a des mots inventés, qui ressemblent à la langue tzigane. Le père et le fils font de la sorcellerie, jouent, dansent et volent de l'argent. Tout leur comportement rappelle celui des Tsiganes ambulants qui voyageaient à ce moment-là à travers l'Ukraine. Dans tous les intermèdes, le personnage du Tzigane apparaît comme un être affamé et voleur.

Parfois, dans les intermèdes, les paysans sont envahis par un étranger, un Allemand ou un noble polonais, mais la pièce, se termine toujours par une bagarre à l'issue de laquelle l'envahisseur est chassé. Un intermède extrait du *Recueil de Dernovo* de la région de Galicie, dans les années 70 du XVIIème siècle et publié en 1930, porte le titre : *Intermède pour trois personnages : le Paysan, le Polonais et l'Allemand*. Or, le personnage principal est un Cosaque qui triomphe de ses deux ennemis, le Polonais et l'Allemand qui veulent le déshonorer publiquement. C'est un homme instruit, il a même étudié le latin. L'élément comique réside dans son langage acerbe et son art de déformer les mots. Au cours d'une bagarre animée, armé d'un bâton, le Cosaque s'adresse au Polonais :

*Et pourquoi pauvre diable sors-tu ta spatule ?*

*Ne vois-tu pas que tu vas mourir de mes mains ?*

*Je ne sais si tu auras le temps de te sauver*

*Avant que je te brise ta spatule et tes côtes. (22)*

Le Cosaque entremêle dans son discours le latin et l'ukrainien à des fins comiques. Il veut montrer au vaniteux Polonais que lui aussi parle le latin :

*Eh bien, moi aussi je sortirai mon latin,*

*Je ne tolérerai pas qu'on se paye ma tête, fils de chien,*

*Une potion de fiel maison à vous faire sortir des yeux de la tête,*

*A vous faire perdre les sens,*

*Nerf de bœuf pour Maroussia et un bon bâton pour Fessia*

*C'est dur le latin, il faut s'accrocher,*

*N'allez-vous donc pas, mes seigneurs, déguerpir d'ici ? (23)*

Ces propos burlesques devaient provoquer le rire général. L'intermède est très bien construit sur le plan scénique et son langage est très coloré. L'auteur inconnu de cet intermède, a créé le premier héros sans nom dans la littérature ukrainienne. Il s'agit du Cosaque qui représente les masses populaires dans la lutte contre les ennemis de l'Ukraine. L'auteur est probablement un talentueux étudiant et un patriote, qui connaît bien les événements politiques du XVIIème siècle. Le manuscrit du *Recueil de Dernovo* incline à croire que les intermèdes existaient indépendamment du drame principal.

Il est intéressant de citer deux intermèdes découverts par Ivan Franko, trouvés dans les manuscrits de la Maison Populaire des XVII-XVIIIème siècles. Ils datent probablement de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Le premier, représente une anecdote connue au sujet de la querelle entre un Juif et un Rousyn (24) sur la religion ; celui qui a plus de fêtes religieuses doit retirer à son adversaire un cheveu pour chaque fête. Le Juif commence

et il n'arrive même pas à dix ; ensuite le Rousyn, arrivant à quarante saints, retire au Juif toute une mèche de cheveux, et pour la Toussaint avec les deux mains lui arrache les favoris.

Dans le second intermède, un vieil homme et une vieille femme rentrent de la captivité tatare en Crimée, dans leur village natal. Personne ne les reconnaît, ils rient et ils dansent. Soudain surgit le Diable qui danse avec eux et les emporte en enfer.

La matière principale des auteurs d'intermèdes ukrainiens était la vie du peuple.

*« Ce n'est pas le sujet, écrivait M. Hrytsaï, qui est important bien qu'il ne retire pas à l'œuvre son originalité, mais l'interprétation nationale, la peinture de la vie quotidienne d'un certain peuple et les caractères. »* (25)

Les personnages d'intermèdes ukrainiens étaient les gens simples, chacun parlait sa langue, l'Ukrainien en ukrainien, le Russe en russe, le Biélorusse en biélorusse, tandis que les pièces principales étaient écrites en langue slavonne. Les intermèdes étaient introduits dans la pièce principale parfois après chaque acte, à l'exception du dernier. Le même intermède pouvait se poursuivre tout au long de la pièce, joué par les mêmes personnages et développant le même sujet, ou bien les intermèdes pouvaient être indépendants, sans aucun lien entre eux, joués par des personnes différentes et traitant de sujets différents. C'est ce second type d'intermèdes qui est conservé le plus souvent dans le drame ukrainien et les plus anciens d'entre eux mettent en scène un sujet anecdotique. Le comique vulgaire consiste souvent dans des bagarres et des insultes entre les personnages.

Aux cours de poétique, en 1731 *Idea artis poeticae*, que l'on dispensait à Tver et qui dépendaient des cours de l'Académie de Kiev, on donnait la définition suivante des intermèdes :

*« Le sujet comique des intermèdes pouvait être pris avec succès dans la vie de la foire, d'une auberge, d'une gargote ; les acteurs pouvaient interpréter des aubergistes, des charcutiers, des ivrognes, des sots, des fous, des aveugles, des escrocs et même des êtres monstrueux, les lippus, les ébouriffés, à grande tête qui déjà par leur physique incitaient au rire. »* (26)

Le caractère vivant et réaliste des intermèdes est tout à fait opposé au drame sérieux ; ses auteurs sont souvent les élèves et non pas les professeurs-moines. Pendant les vacances, ils vont dans les villes et les villages, à des foires, ce qui leur permettait de bien observer et de connaître la vie quotidienne et les coutumes populaires. De nombreux intermèdes furent saturés de phraséologie propre à l'ukrainien, de proverbes, de dictons ; les auteurs utilisaient facilement les chansons populaires.

La musique joue un rôle important dans le drame scolaire ukrainien, principalement les chants individuels ou en chœur, qui accompagnent presque toutes les pièces. Les costumes des personnages des intermèdes correspondent à la réalité de l'époque. Les intermèdes dépeignent la vie de deux couches sociales : la paysannerie et la cosaquerie. Souvent dans les petites pièces drôles, pleines d'humour se reflète la vie villageoise du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les intermèdes peuvent même servir dans des manifestations solennelles : par exemple à l'occasion d'une fête donnée en l'honneur du tsar Aleksï Mykhailovitch. Cet intermède qui porte le titre *Les jeux du mariage (Igranie svatby)* introduit dans la pièce *Aleksï l'homme de Dieu (Aleksi, tchelovek božii)* a été représenté à l'Académie de Kiev en 1674.

Seul le manuscrit de la pièce est conservé, la publication ne nous est jamais parvenue. C'était la première pièce datée avec des données précises concernant sa représentation sur scène à l'Académie de Kiev. Son auteur inconnu, se distingue cependant des autres : il se mêle organiquement au texte du drame et complète le sujet principal de l'œuvre. Cette petite scène *Les jeux du mariage* remplace dans le drame le moment où logiquement on devait montrer le mariage d'Aleksï. C'est un cas unique où l'intermède traite le même sujet que le drame.

En 1897, la revue *Les Antiquités kiéviennes* (N° 9-11) publie des intermèdes pour le drame de Noël *L'acte comique (Komitcheskoe deistvie)* du professeur de poétique Mytrofan Dovhalevsky. (27) Ces intermèdes ont suscité un vif intérêt de la part des historiens de la littérature, parce qu'ils ont constaté qu'il y avait entre le drame et les intermèdes des parallèles thématiques frappants.

Ils sont écrits selon les règles générales de la comédie scolaire déterminées dans la poétique. En effet, les professeurs séparent clairement les intermèdes des comédies scolaires. Ceci se manifeste de façon particulièrement nette au XVIII<sup>e</sup> siècle, parce que les intermèdes ont alors un retentissement social plus important qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Souvent, le sujet des intermèdes devenait tellement actuel que dans certaines œuvres de ce genre les problèmes politiques aigus repoussaient au second plan les événements de la vie quotidienne et dans l'ensemble de la représentation le poids spécifique dépasse le drame sérieux. Nous observons cependant ce phénomène dans les intermèdes de Mytrofan Dovhalevsky.

Les personnages des intermèdes pour le drame *L'acte comique* sont également de nationalités différentes et appartiennent à diverses couches sociales. L'écriture en langue vulgaire permet au comique de se manifester dans les injures. Deux de ces intermèdes sont particulièrement intéressants, car ils se démarquent des autres par la force de la protestation sociale contre l'opresseur. Le Cosaque est un personnage réel, qui

représente le peuple opprimé. Les caractéristiques du seigneur polonais sont la prétention et l'orgueil.

Le troisième intermède de *l'Acte comique* est en forme d'épopée lyrique, où le Cosaque se lamente auprès de sa mère en évoquant le passé et la lutte des Cosaques contre les Turcs et les Tatars. Son désir est grand de retrouver la Sitch Zaporogue, afin de combattre les Polonais pour la gloire de sa patrie. Quand surgit un seigneur polonais menaçant, prêt à envahir toute l'Ukraine, notre Cosaque le chassera victorieusement.

Dans le cinquième intermède du *Drame de Pâques* de Dovhalevsky, un noble Polonais amène un paysan ukrainien dans une cage pour le vendre. Un fermier juif veut l'acheter, lui attache les mains et les pieds, de peur qu'il ne se sauve. Devant cette brutalité, le Cosaque s'indigne, libère le paysan et, implacable, leur passe à tous les deux le joug, en leur disant :

*Et maintenant à vous de faire paître mes moutons !*

La langue populaire de ces textes accentue le comique des situations et la violence des injures.

Un intermède pour le drame de Dovhalevsky est particulièrement intéressant, où l'on montre des fils rendre la vie à leur père. Nous savons que la théologie chrétienne rendait populaire seulement la résurrection de Jésus-Christ. En ce qui concerne les gens, on ne tenait compte que de l'immortalité de l'âme. Dans le peuple on imaginait l'âme de façon différente : comme un petit homme avec un corps transparent, ou comme un enfant avec des ailes, etc. Dans un conte populaire, un jeune homme mort, arrive ressuscité chez sa jeune fiancée pour l'emmener avec lui. L'auteur a reproduit dans son intermède un motif folklorique.

Les auteurs des intermèdes pour le drame de Dovhalevsky ne cherchent pas les sujets en dehors de la sphère de vie du peuple, n'abusent pas des sujets d'aventures et anecdotiques, ils écrivent des œuvres dont le courant idéologique répondait aux intérêts des masses populaires.

En 1742, une pièce intitulée *Stefanokos* est jouée dans le séminaire de Novgorod, en l'honneur de l'impératrice Elisabeth. Pour ce drame sont composés huit intermèdes au total, dont quatre en ukrainien. Dans l'ensemble, les intermèdes ukrainiens y reprennent les traditions des œuvres ukrainiennes de ce genre ; les héros sont des Lithuaniens, des Grecs, des Tsiganes qui sont davantage caricaturaux que comiques.

Le fait même que les intermèdes ukrainiens sont joués pour le drame *Stefanokos* avec les intermèdes russes, témoigne qu'au-delà de l'Ukraine continue à persister le principe de la mise en scène et le modèle de la création des personnages.

Cinq intermèdes ukrainiens sont écrits pour le drame du professeur Georgi Konysky (28), *La Résurrection des morts (Voskressenie mertvykh)*, qui est représenté en 1747 à l'Académie de Kiev. Certains intermèdes font écho au sujet principal du drame. Dans l'un de ces cinq intermèdes apparaît également le personnage traditionnel du Tsigane, que l'on trouve habituellement de façon épisodique, mais cette fois l'intermède entier est consacré à la vie tsigane.

Un des intermèdes de Konysky illustre bien la vie des sacristains ambulants (mandrivni diaky), qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, étaient enseignants dans les villes et villages et diffusaient dans le peuple la culture et la littérature. Un sacristain instruit et intelligent était une chance pour le village. Les gens l'aimaient et le respectaient.

Dans les intermèdes ils sont dépeints comme des gens habiles en tout et comme des buveurs d'eau-de-vie ou de bière, d'où leur surnom *pyvorizy*.

Les sacristains représentaient un élément caractéristique de la vie populaire qui trouve son meilleur reflet dans les œuvres littéraires qui dépeignent les mœurs de l'Ukraine d'autrefois. On en trouve un exemple typique dans la littérature russe, la nouvelle de Gogol *Vij* et le *Séminariste (Boursak)* de Narejny (29) dans la littérature ukrainienne le roman de Kvitka-Osnovianenko (30), *Monsieur Khaliavsky (Pan Khaljavsky)* et les personnages de *pyvorizy* dans la pièce de Karpenko-Kary *Les Marchands de sel (Tchumaky)*.

Très justement, Franko souligne que « *l'intermède ukrainien a parcouru un long chemin dans son développement et pour la littérature ukrainienne de l'époque féodale il a plus d'importance que le drame sérieux.* » (31) C'est dans les intermèdes que nous trouvons pour la première fois des éléments réalistes, de petites scènes prises dans la vie quotidienne, des personnages comiques, réels, et, pour la première fois l'emploi de la langue ukrainienne.

### **3) Le drame religieux : la naissance du Christ**

Le drame religieux fait partie du spectacle de marionnettes répandu depuis longtemps en Europe où il a été très populaire. On pouvait rencontrer des théâtres ambulants de marionnettes avec leurs types particuliers, reflétant la psychologie de chaque peuple.

Il nous paraît indispensable de remonter aux origines de cette forme spécifique de jeux de marionnettes connue en Ukraine sous le nom de *Vertep*, qui est la combinaison de deux éléments : le drame religieux représentant la naissance du Christ, et l'arrivée des trois Mages. Les

éléments très différents, issus de sources multiples ont évolué de manière indépendante pendant des siècles jusqu'au jour où ils se sont unis.

Depuis leurs origines jusqu'à leur épanouissement au XVII<sup>e</sup> siècle, les marionnettes n'avaient pas de caractère religieux, elles existaient indépendamment de l'Église et des sujets profanes. Par ailleurs, l'histoire de l'évolution du drame et des rites religieux en Europe Occidentale démontre que la naissance et l'existence du drame religieux se sont déroulées de manière autonome en ce qui concerne la Nativité. Le *Vertep* ukrainien est une composition très originale du drame sérieux de Noël et de l'intermède : les marionnettes y remplacent des personnes vivantes, portant les costumes représentatifs, et leurs conversations sont dites par l'homme qui les manipule, caché derrière la marionnette et invisible au public.

*« [...] une boîte mobile, transportable, dont le décor reproduit Bethléem, avec la crèche et l'enfant Jésus, Joseph et Marie, un bœuf, un âne et les bergers ; l'arrivée des trois Mages, la scène avec Hérode et les Juifs, les soldats, le Diable et la Mort ; à part cela une comédie de marionnettes typiques avec les scènes de la vie quotidienne, avec les mots et les chansonnettes, avec la présentation des costumes et des danses nationales. Le dualisme des composantes se manifeste de telle sorte que seule la partie qui est fondée sur les histoires de l'Évangile était jouée au moyen de marionnettes et, encore, pas en totalité, car les trois Mages, les Bergers et les Juifs étaient joués par des gens, mais bientôt pour simplifier les jeux, tous les rôles furent laissés aux marionnettes. » (32)*

Ainsi naît le *Vertep* à deux étages sous la forme d'une maisonnette : à l'étage supérieur se tient le Bethléem et la crèche et à celui du dessous le palais d'Hérode avec une place sur laquelle les marionnettes jouaient les scènes profanes. Les marionnettes se déplacent à l'aide de fils de fer invisibles pour les spectateurs. A l'étage supérieur se joue la partie religieuse de la pièce. Hérode est assis sur le trône et ordonne après avoir appris la naissance de Jésus, futur roi des Juifs, de massacrer tous les enfants de Bethléem.

L'action se poursuit à l'étage du dessous où sont jouées les scènes comiques de la vie quotidienne, selon le modèle des intermèdes. Les marionnettes de l'acte comique sont principalement des personnages connus dans les intermèdes : le vieil homme et la vieille femme, le Sacristain, le Tsigane, le Juif, le Russe et le Cosaque. Il est difficile de savoir comment le *Vertep* a pu parvenir en Ukraine et quelles en sont les origines. Compte tenu de ses caractéristiques, on peut penser qu'elles sont occidentales.

Un travail particulièrement laborieux sur les origines du *Vertep* a été entrepris par Ivan Franko et l'académicien et historien Jytetsky. Il en a



résulté une étude de Franko *De l'histoire du Vertep ukrainien au XVIII<sup>e</sup> siècle (1906) (Do istoriji ukrajins'koho vertepa XVIII. st.)*, dans laquelle il tente d'éclaircir un nombre important d'aspects liés à la naissance et à l'évolution du théâtre de *Vertep* ukrainien. Pour Franko le drame du *Vertep* est un phénomène important dans l'histoire de la littérature ancienne ukrainienne.

Le *Vertep* ukrainien, depuis les temps les plus anciens, avait un caractère profane, et il dépeignait les différentes situations de la vie quotidienne.

L'existence du *Vertep* en Ukraine date de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>. Cependant, il existait aussi en Pologne sous le nom de *Szopka*, mais il n'est pas exclu que la crèche polonaise soit plus récente que celle d'Ukraine. Nous n'avons pas de dates précises sur l'arrivée du *Vertep* en Ukraine. Des études plus récentes au sujet de la crèche-Szopka polonaise nous montrent un fait intéressant : les témoignages précis sur la Szopka polonaise datent seulement du début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ivan Franko dans son autre étude *La littérature ruthène et petite-russienne (Ukrajins'ko-rus'ka i malorus'ka literatura)* souligne qu'il est difficile de savoir d'où le *Vertep* est parvenu en Ukraine :

«*Ce théâtre de marionnettes est parvenu chez nous d'Occident, de Pologne, ou peut-être de Bohême ; il est apprécié chez notre peuple ruthéno-ukrainien jusqu'à nos jours.*» (33)

Comment et par quel chemin cette forme du jeu des marionnettes est parvenue en Pologne et en Ukraine, on ne l'a pas encore découvert. Même si on pouvait penser que dans de nombreuses empreintes culturelles, la Bohême avait servi d'intermédiaire entre la Pologne et l'Europe occidentale, tout de même les faits qui nous sont connus ne justifient pas notre pensée. Certes, en Bohême on connaissait déjà au XVI<sup>e</sup> siècle les représentations intitulées «*Le Bethléem ou la Crèche (Betlem nebo Jesličky)*». Il y a aussi des témoignages au sujet du *Jeu des Bergers* qu'on admirait à Prague en 1566, ou encore *Le dialogue au sujet de la Naissance du Christ* représenté la même année à Olomoucs et les petites pièces du même cycle de Noël, comme par exemple *Sur la cruauté d'Hérode*, mais aucune mention n'était faite qui pouvait rappeler le *Vertep* ukrainien. »

Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre scolaire prend son essor. Cela concerne surtout le théâtre de l'Académie de Kiev. A cette époque on représentait alors à l'Académie une pièce sur Hérode écrite par des professeurs et des étudiants à partir d'un récit biblique au sujet du Christ et d'Hérode. Parmi les drames qui sont joués sur la scène du théâtre scolaire, il reste un des plus populaires. Les représentations sont accompagnées par un chant du chœur. Les anges descendent du ciel sur

terre et par leurs voix merveilleuses se mêlent aux événements profanes. Le peuple exigeait un genre d'art qui pouvait l'aider à lutter contre les ennemis de l'extérieur et de l'intérieur.

M. Hrytsaï nous donne une explication :

*« Connaissant la demande des masses populaires, les étudiants du Collège ont créé un genre de théâtre original : le Vertep, dans lequel les acteurs deviennent les marionnettes. La pièce au sujet d'Hérode a servi de matière de base entièrement remaniée par les étudiants. Cette pièce n'a subi aucune influence ni polonaise, ni étrangère et reste une œuvre indépendante. » (34)*

On peut conclure que le théâtre de marionnettes – *le Vertep* – est un phénomène original, le résultat d'une œuvre d'une partie des étudiants actifs de l'Académie de Kiev, qui ont basé leur travail sur ce que le peuple avait acquis : le jeu des marionnettes, la musique, la chanson et la danse. *Le Vertep* était répandu sur tout le territoire ukrainien. Les pièces jouées en Ukraine orientale, enregistrées dans des endroits différents, ont toutes leurs particularités individuelles même si elles restent proches par leurs sujets et par leur contenu. Cela prouve que les textes ont une source commune, ce qui n'était pas le cas en Galicie, où l'on sent l'influence de la Szopka polonaise.

Grâce à ces éléments réalistes, le drame du *Vertep* a subsisté pendant longtemps. La pièce la plus ancienne est sans doute celle qu'a découverte Ivan Franko :

*« La trouvaille la plus importante [...] c'est le texte du drame du Vertep polono-ruthène, malheureusement sans le début, écrit à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce texte se trouve au musée Petrouchevytch (35) placé à la Bibliothèque de la Maison Populaire à Lviv sous le numéro d'inventaire 181 sur 24 fiches. Ce manuscrit a été écrit en partie en latin et en partie en ruthène, d'une écriture irrégulière et négligée et dans une langue proche de la langue populaire. Il contient un bon nombre de chants religieux et cantiques Ne pleure pas Rachel, La mère choisie par Dieu, etc., qui sont entrés dans la première publication de Bohohlasnyk (voix religieuse) d'un auteur inconnu.*

*Ce recueil de cantiques et de poésies religieuses, imprimé dans le monastère de Potchaiv en 1790 est l'acquisition la plus importante de l'époque. » (36)*

Cette publication avait pour objet de lutter contre les chansons profanes. Elle obtient plus de succès qu'elle n'en mérite : beaucoup de pièces qu'elle contient deviennent la propriété du peuple. Ce recueil présente, d'ailleurs, un grand intérêt littéraire à cause des échantillons de poésie qu'il a conservés.

Le titre d'un petit article indique que le texte du drame a été écrit vers 1790 :

« Cette date est importante, écrivait Franko, car elle nous montre que nous avons devant nous sur 24 les premières fiches de ce petit livre la copie la plus ancienne du drame du *Vertep*, de tous les drames polonais et ukrainiens. » (37)

Il existe plusieurs textes plus récents du drame du *Vertep*. Deux variantes provenant de Kiev, très proches l'une de l'autre, sont publiées par Markevytch (38) en 1860, et la seconde en 1882. Le texte de la première variante est rassemblé par les élèves de l'Académie de Kiev. La version la plus récente a été découverte à Sokyryntsi, dans la propriété de Halahan (39), avec la vieille maisonnette.

Alexandre Kysil (40) a publié en 1916 à Saint-Pétersbourg et en 1918 à Kiev un texte du drame de *Vertep* avec introduction, des images et les notes.

Citons aussi une version ukrainienne occidentale de Franko, en 1906, dont une partie des textes sont en polonais. D'autres textes de *Vertep* très intéressants ont été recueillis également par Volodymyr Hnatiouk (41) en 1903 à Drohobytch.

Le *Vertep* a été créé probablement au XVII<sup>e</sup> siècle, les textes que nous connaissons aujourd'hui ont été recueillis seulement dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les représentations du *Vertep* se font non seulement dans les villes, mais aussi à la campagne. Même de nos jours, surtout dans la région de l'Ukraine Subcarpatique les gens en donnent des représentations à l'occasion de Noël, déguisés en Bergers, Anges, Diable, etc., portant la crèche d'une maison à l'autre. Un texte a été conservé du *Bethléem* de Noël par Haiador Strypsky, dans le village Verkhnia Apcha, près de Maramaroch (Ukraine subcarpatique) que Franko avait publié en 1908 avec les photos de tous les interprètes qui jouaient dans ce drame de Noël.

Le *Vertep* est étroitement lié au drame scolaire du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Le drame scolaire fut écrit aussi en vers syllabiques comme d'autres œuvres de cette époque. Les numéros avec le chœur étaient introduits à l'intérieur de la pièce.

Dans la deuxième partie de la pièce apparaissent des personnages tels que les paysans, les Cosaques et aussi des gens de nationalités différentes, qui parlaient en ukrainien déformé. Tout cela présente une ressemblance avec les pièces scolaires représentées à l'Académie de Kiev et dans d'autres écoles religieuses. Nous savons que le texte de Markevytch-Halahan, qui date de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, a été diffusé par les étudiants séminaristes. Il est très probable que la partie religieuse du *Vertep*, a servi de modèle au drame scolaire qu'on cultivait à l'Académie de Kiev, où les scènes ukrainiennes se mélangeaient avec les scènes polonaises. L'apparition des Bergers dans le *Vertep* ukrainien ressemble à celle des mystères polonais du XVII<sup>e</sup> siècle. Franko considérait le drame du *Vertep*

comme une forme théâtrale supérieure, réunissant les caractères des intermèdes et du drame religieux.

Il en conclut que les traditions historiques anciennes prennent leur naissance dans les rites et les coutumes à travers les intermèdes et le *Vertep* du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et que l'art théâtral ancien est devenu l'une des sources du nouveau théâtre ukrainien du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les chercheurs ont remarqué plus d'une fois la ressemblance entre certains personnages et scènes des premières nouvelles de Nicolas Gogol et les intermèdes répandus dans le *Vertep* ukrainien. N. Kroutikova dans son étude *Gogol et la littérature ukrainienne* écrit :

*« Le Diable comique qui passait pour un idiot, la femme chipie, le noble vantard, le sacristain, le Tsigane qui prononce des discours prolixes, un audacieux Cosaque Zaporogue, personnages que l'écrivain a enrichi par une expérience de la vie, ont eu un développement approfondi, une argumentation psychologique et historique dans les contes de Gogol. L'écrivain utilise certains procédés comiques, caractéristiques des intermèdes du Vertep (la bagarre, la cachette, la chute, les erreurs réciproques qui incitent au rire.) Rappelons par exemple comment la maligne Solokha cache chacun à leur tour ses amants dans un sac à pommes de terre [...] comment la femme du sacristain crache sur la tisseuse et la tisseuse sur la femme du sacristain conditionnant ainsi une série d'aventures cocasses. » (42)*

Le théâtre du *Vertep* s'est largement répandu dans la province de Poltava ; c'est là, comme nous l'avons signalé plus haut, qu'a été écrit le texte du drame du *Vertep* en 1770 recueilli à Sorotchynci, sur lequel Nicolas Gogol écrivait dans sa nouvelle *La brouille des deux Ivan* :

*« Cet ensemble offrait à Ivan Ivanovitch un spectacle fort amusant auquel les jeux du soleil sur la lame de l'épée, sur une manche bleue ou verte, un revers rouge, un coin de brocart, conféraient un caractère étrange. On eut dit cette crèche" que de malins nomades promènent par les hameaux, alors que les badauds empressés reluquent le roi Hérode couronné d'or ou Antoine le meneur de chèvres, derrière le petit théâtre ambulante grince un violon, un Bohémien tambourine du doigt sur ses lèvres, cependant que le soleil décline et que l'air froid des nuits de l'Ukraine se glisse traîtreusement entre les fraîches épaules, entre les seins robustes de nos villageois. » (43)*

Selon certains chercheurs le drame du *Vertep* s'est reflété aussi dans l'œuvre de Taras Chevtchenko.

J.P. Kyrliouk, étudiant l'héritage littéraire du poète, surtout le poème-mystère *La grande cave (Velykyi ljokh)* exprime une telle supposition :

*« La forme artistique choisie par le poète, n'a rien de commun avec les drames religieux de l'Europe occidentale, surtout en Galicie où elle a été conservée plus longtemps. Il est très probable que le caractère allégorique des*

*personnages du poème-mystère La grande cave ait été dicté à Chevtchenko par le Vertep. Le poète aurait pu voir les représentations à Sokryntsi et à Tourivka dans la propriété de Markevytch [...]*

*La forme de mystère [...] est liée peut-être avec le drame de Vertep : les personnages des âmes, les corbeaux, les joueurs de lyre, les marionnettes originales, les allégories, dissimulant un certain sujet social, réel.» (44)*

On appelait aussi les anciens *Verteps* « les petits paradis ». Ce terme a été répandu dans toute l'Europe et s'emploie jusqu'à maintenant pour désigner la galerie supérieure dans les grands théâtres, où se plaçait le public le plus pauvre, en français « le paradis ».

A ce sujet, Franko remarque :

*«Ce nom a été manifestement donné du fait que les représentations du mystère moyenâgeux commençaient au paradis, avec la chute d'Adam et Eve. Chez nous le mystère ne s'est pas développé et les rares exemples qu'on peut en voir se trouvent dans des drames que j'ai moi-même découverts : le Mystère des passions du Christ, publié dans Les Antiquités kiéviennes, et le Drame de la Passion, récemment publié dans Zapiski.» (45)*

Ces quelques scènes dramatiques, parmi lesquelles figure un paradis de ce genre, ont été découvertes par Franko, à la Bibliothèque de la Maison Populaire et publiées en supplément à l'histoire du Théâtre des marionnettes ukrainien- dit le *Vertep*.

#### **4) Le théâtre de la foire**

En Ukraine le *Théâtre de la Foire (balahan)* est un phénomène original de l'art scénique. Le terme même *Théâtre de la Foire* désigne des spectacles donnés à l'occasion des foires annuelles. Quant au mot *balahan*, il signifie en ukrainien « *baraque de foire* ». Il s'agit en grande partie de copies des foires et des kermesses occidentales, mais ces spectacles forains se distinguaient par leur *esprit ukrainien*. On peut dire qu'ils avaient déjà acquis une particularité spécifique, locale, par rapport au modèle importé avec toute sorte d'attractions foraines. On pouvait y rencontrer des joueurs de lyre et des *kobzars*. Comme il était de tradition dans toutes les foires, les spectacles se sont toujours mêlés aux étals des marchands : comédiens, montreurs d'ours, acrobates, baladins de toute sorte. Ils sont donnés sur une place, entre les échoppes et des chariots remplis de marchandises. C'était un divertissement par excellence, dont la renommée s'étendait dans les campagnes ukrainiennes.

Le *Théâtre de la Foire* a des origines anciennes, mais c'est dans les années quarante du XVIIIe siècle, qu'il a pris une grande ampleur. Il avait

un lien avec les fêtes calendaires et des divertissements anciens de l'époque de la *Rous' kiévienne* : spectacles d'ours dressés, marionnettes, numéros de cirque, acrobaties. En tant qu'événements essentiellement saisonniers, ces spectacles étaient donnés au moment des fêtes de fin d'année, à Noël, de février à Pâques, de juillet à septembre. On constate que le souvenir des jeux rituels était présent. C'était un spectacle populaire créé pour le peuple, avec une vraie mise en scène où la parole et le dialogue étaient particulièrement importants. Le thème de « *vantardise* » du Cosaque zaporogue qui ne craint pas l'ennemi, était fréquent. Nous retrouvons le thème similaire dans les intermèdes, évoqués au chapitre précédent, où le Cosaque, représentant du peuple, sort toujours vainqueur dans la lutte contre l'envahisseur.

Les foires et les fêtes populaires sont organisées sur les places centrales des capitales mais aussi dans des villes de province comme Tchernihiv, Kremenchouk, Romny, Odessa. Les représentations ont lieu dans les baraques à spectacles, construites rapidement, en planches de bois, qui avait une forme architecturale originale, en demi-cercle, avec une estrade devant l'entrée. Une demi-heure avant le spectacle, un *aboyeur*, au physique attrayant, habit de scène bariolé, possédant une bonne dose de l'humour, monte sur l'estrade. Cet acteur ou plutôt « *bonimenteur* » est chargé d'annoncer à haute voix le spectacle aux passants et de faire un boniment pour attirer la foule à l'intérieur de la baraque. *L'aboyeur* maîtrisait bien l'art du calembour et d'improvisation. Il semblerait que Shakespeare (1564-1616), vers 1586, était aboyeur au *Black-Friars Theatre* à Londres qui donnait ses représentations en soirée et dans un espace fermé. Il s'agissait d'un fait exceptionnel à l'époque.

*Le Théâtre de la Foire* a utilisé largement de l'héritage artistique de ses prédécesseurs à savoir de la technique du théâtre scolaire. Les intermèdes ukrainiens, véritables drames comiques et satiriques, s'enchaînaient à profusion et jouissaient d'un grand succès. Chaque spectacle était joué six ou huit fois de suite. Les spectacles avaient lieu tous les jours, excepté le dimanche et les jours de fêtes religieuses. Ils duraient toute la journée, jusqu'au coucher du soleil. L'entrée était payante, mais pas chère, accessible à tous. Les artistes se mêlaient volontiers à la foule, discutaient et échangeaient avec le public réactif, donnant des répliques à propos des personnages.

Les premiers comédiens qui divertissent le public étaient des jeunes gens, des citoyens, des villageois, des fonctionnaires, des artisans, des anciens étudiants de *l'Académie de Kiev* et des séminaristes de Tchernihiv, Kharkiv, Pereïaslav. Une fois la foire terminée, les comédiens forains rentrent chez eux et continuent à exercer leur métier.

Si les *Théâtres de Foire* ont pu s'assurer un succès durable, en effet, c'est en grande partie parce qu'ils ne se sont pas cantonnés au répertoire ukrainien. Avec le temps, les acteurs forains jouent progressivement de véritables comédies, souvent écrites par des auteurs de talents et de renom comme Soumarokov et Kniajnine. Ils s'emparent du répertoire étranger par exemple des comédies de Molière et de Goldoni. Sur la scène des *Théâtres de la Foire* apparaissent des personnages caractéristiques de *commedia dell'arte* qui ont donné naissance en Ukraine à quelques variantes d'emblée fort appréciées par le public. C'était le cas de *Kharlequin* ukrainien dans lequel on pouvait facilement reconnaître *Arlequin* de la *commedia dell'arte*, personnage-type italien, meneur de l'intrigue, spirituel et railleur. Naïveté, ruses et travestissements sont les principaux ingrédients de ce genre théâtral italien, né au XVIe siècle, reposant sur l'improvisation d'acteurs souvent masqués.

Au cours de la première moitié du XIXe siècle, les troupes ambulantes donnent des représentations lors des foires dans des grandes villes ukrainiennes. En 1821, à l'occasion de la foire qui s'est tenue *Place Kontraktova* à Kiev, le poète russe Pouchkine assiste à un spectacle donné par une troupe venue de Poltava, dans laquelle joue Chtchepkine. C'était l'année de leur première rencontre. Quelques décennies plus tard, il viendra l'applaudir à Moscou, sur la scène impériale et deviendra son ami.

La tradition des forains se poursuivra jusqu'au des années soixante-dix du XIXème siècle, puis, ce théâtre disparaît peu à peu. Cependant, l'esprit de la foire s'est réfugié et souvent altéré dans le cirque, le music-hall et le cabaret. Certains hommes de théâtre, soucieux de retourner aux sources du spectacle populaire s'efforcent de le ressusciter en intégrant à une dramaturgie dynamique quelques-unes des formes du spectacle forain.

## CHAPITRE III

### Le théâtre de serfs et les premières troupes professionnelles

#### 1) Le théâtre de serfs

A la fin du XVIIIe siècle, alors que le drame scolaire tend à disparaître, un théâtre nouveau apparaît en Ukraine : le *Théâtre de serfs* (Kripatskyi teatr). A ce moment-là, la *starchyna* (noblesse cosaque) obtient le droit, comme la noblesse russe, de posséder des serfs. Les propriétaires terriens ukrainiens commencent alors à introduire chez eux les usages des propriétaires russes, empruntant leur langue, leur mode de vie et le style venu de la cour. Par ailleurs le théâtre d'amateurs (*domovoï teatr*) est en vogue à Saint-Pétersbourg. Pour ne pas se sentir en reste, les seigneurs ukrainiens les plus aisés et les plus fortunés commencent à créer chez eux des théâtres offrant des représentations en langue russe et parfois en ukrainien.

A cette époque, Catherine II a renforcé le pouvoir de la noblesse russe. En effet, cette dernière a pris goût, au cours de ses voyages à l'étranger ou de ses séjours à la cour, aux divertissements à la mode. Vivant presque en autarcie dans de lointaines provinces, cette noblesse a constitué des troupes serviles, qui ont contribué au développement du théâtre russe de la fin du XVIIIe siècle à 1840.

Ces troupes particulières, composées de musiciens, d'acteurs, de chanteurs et de danseurs continuent à servir leurs propriétaires, qui en retour déboursent des sommes importantes voire des fortunes pour faire appel à elles. En 1805, dans la province d'Orel, une dame nommée Tchertkova, vend au lieutenant Iourassovski, pour la somme de 37000 roubles, « *un chœur de serfs connaissant la musique, instruits en cet art par d'excellents professeurs mandatés de l'étranger, 44 musiciens avec leurs femmes, leurs enfants et leurs familles, soit 98 personnes au total, dont 64 du sexe masculin et 34 du sexe féminin, y compris les vieillards, les enfants, les instruments de musique, les pièces et les accessoires.* » (1)

Dans la ville d'Orel, une actrice est achetée 5000 roubles, ce qui représente le budget annuel de fonctionnement d'une troupe. Féru de théâtre, le comte Sergueï Kamenski échange avec un autre aristocrate trois danseuses contre 250 habitants d'un village.



Le théâtre du comte Kamenski est la fierté de cette ville. Il occupe tout le côté de la place de la cathédrale. Pour chaque pièce qu'il monte, le comte commande de nouveaux costumes et de nouveaux décors. Pour *le Calife de Bagdad*, il achète pour plus de 30.000 roubles de brocarts, de soieries, de tapis et de plumes d'autruche. Par conséquent, il se montre particulièrement exigeant envers les acteurs.

*«Au théâtre, raconte une de ses actrices, le comte avait une loge spéciale, avec au bout une petite galerie d'où celles qu'on appelait les «pensionnaires» suivaient les spectacles: c'étaient de jeunes serves qu'on destinait à la carrière dramatique et chorégraphique. Elles étaient tenues d'assister à chaque représentation, car le comte exigeait que, le lendemain, chacune d'elles déclamât un des monologues de la pièce jouée ou dansât un pas du ballet exécuté... Il avait dans sa loge un carnet où il inscrivait lui-même les fautes commises par les acteurs en scène; derrière lui étaient pendus plusieurs fouets et, après chaque acte, il allait dans les coulisses châtier les coupables, dont les cris déchirants parvenaient parfois aux oreilles des spectateurs. Il exigeait des comédiens qu'ils récitassent leur rôle mot pour mot, sans l'aide du souffleur, et malheur à celui qui bafouillait... Nous restions tous de marbre tant nous étions accoutumés à la crainte et à la souffrance et, bon gré mal gré, nous jouions de telle sorte qu'on ne s'aperçoive de rien.»(2)*

Le meilleur acteur de la troupe, Barsov, était affranchi par le comte. Il excellait dans les tragédies et savait exprimer à merveille *«les plus terribles des tourments.»* Il a triomphé surtout dans le rôle du *Roi Lear*. Pendant un certain temps, il a joué en Ukraine, au théâtre de Kharkiv, où son jeu a été très apprécié. Quant aux actrices, la meilleure de la troupe était Kouzmina. Elle était remarquable dans les opéras et savait captiver le public par sa merveilleuse voix.

Comme il a été évoqué plus haut, le comte Kamenski a fait d'énormes dépenses pour l'entretien de sa troupe. Ruiné par sa passion de la scène, il meurt en 1834.

D'autres compagnies théâtrales, composées de serfs, sont considérables: par exemple, celle du prince Nikolai Chakhovskoi comporte trois troupes capables d'assurer des spectacles de danse, d'opéra et de théâtre. Ce dernier a fait construire à Saint-Petersbourg un théâtre impressionnant composé de vingt-sept loges, cinquante fauteuils, cent places au parterre.

Mais c'est le comte Piotr Chérémétiev qui porte au plus haut point la gloire du théâtre des serfs. Il fait construire trois salles de spectacles, l'une à Moscou, les deux autres dans ses propriétés en banlieue, à Kouskovo et à Ostankino. Pendant l'été, le Tout-Moscou accourt à Kouskovo, où le théâtre ouvre ses portes le jeudi et le dimanche. Dans les années 1790, la troupe de Chérémétiev est à son apogée. Elle comprend alors, avec les couturières et

les coiffeurs, 230 personnes. Des leçons sont données aux débutants par des spécialistes russes et étrangers, parmi lesquels deux professeurs de chant français.

Le comte de Ségur, ambassadeur de France à Saint-Pétersbourg, décrit dans ses *Mémoires*, la représentation donnée à Kouskovo au cours d'une visite que Catherine II fait à Chérévétiev en 1787 :

*« Dans un magnifique théâtre, on représenta un grand opéra; ne comprenant pas le russe, je ne pus juger que de la musique et du ballet; la première me frappa par une agréable harmonie, le second par la richesse élégante des costumes, la beauté et l'art des danseuses, la légèreté des hommes. Ce qui me parut inconcevable, c'est que le versificateur et le musicien qui avait composé l'opéra, l'architecte qui avait construit le théâtre, le peintre qui l'avait décoré, les acteurs et les actrices, les musiciens qui composaient l'orchestre, tous appartenaient au comte Chérévétiev, qui s'était préoccupé avec soin de leur éducation et de leur instruction et auquel ils étaient redevables de leurs talents. » (3)*

L'exemple du comte Chérévétiev est suivi par de nombreux seigneurs et, au début des années 1820-1830, on compte à Moscou une quinzaine de théâtres privés, dont le personnel représente 160 acteurs et 226 musiciens, la majorité d'origine servile.

Un grand seigneur, Stolypine, met à la disposition du *Théâtre* de Moscou sa troupe d'acteurs-serfs, dans l'intention de les vendre à bon prix. Ayant appris la nouvelle et, heureux de pouvoir échapper à une existence particulièrement dure, ces acteurs décident d'adresser au tsar la requête suivante :

*« Les larmes des malheureux n'ont jamais été repoussées par un père miséricordieux, est-il possible que son âme divine n'entende pas nos gémissements? Apprenant que notre maître Alexis Stolypine veut nous vendre, nous nous permettons de tomber aux pieds du très miséricordieux empereur et de le supplier de nous racheter par sa générosité et de donner une vie nouvelle à ceux qui ont déjà le bonheur d'être au service de l'Empereur au théâtre de Moscou. Leur reconnaissance sera entendue du Créateur de l'univers et il récompensera leur sauveur. » (4)*

Peu de temps après, le tsar reçoit une autre lettre, cette fois-ci de la part du grand chambellan Narychkine, écrite dans un style différent, plus pragmatique :

*« M. Stolypine vend 42.000 roubles la troupe d'acteurs et l'orchestre de musiciens qui se trouvent à la disposition du Théâtre de Sa Majesté Impériale à Moscou, au nombre de 74 personnes, enfants compris. Etant donné la difficulté à trouver des actrices de condition libre, si le théâtre devait les*

*remplacer ainsi que la modicité du prix demandé, militent en faveur de l'achat immédiat.» (5)*

Malgré cela, le tsar trouve la somme demandée par le seigneur Stolypine trop élevée et initie le marchandage. Stolypine cède alors sa troupe pour 32.000 roubles, payables en huit annuités de 4.000 roubles.

Notons qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, il y avait en Russie 128 millions d'habitants dont quelque 60 millions de paysans. Plus de 80 % des paysans russes vivaient en servage, sur des terres appartenant à l'Etat ou à des propriétaires privés. Tous n'étaient pas malheureux, maltraités, mais ils étaient privés de liberté. Soumis entièrement à la volonté de leurs maîtres, ils pouvaient même subir des peines corporelles pour un manque d'ardeur au travail ou pour une simple maladresse. La coutume des peines corporelles était courante. Le servage étant pratiquement une forme d'esclavage, le propriétaire, pouvait non seulement battre les serfs, mais encore les vendre. Alexandra Schubert, célèbre actrice du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, nous raconte dans ses *Mémoires*, que ses collègues du *Théâtre impérial*, pour la plupart serfs achetés par le *Trésor* à leurs maîtres, considéraient comme tout naturel les châtiments corporels que prodiguait une administration patriarcale.

*«Je n'y attachais pas d'importance, écrit-elle, car j'avais été moi-même élevée à la raclée; on estimait alors que c'était nécessaire et, au souvenir de mon enfance, mon cœur ne ressent aucune rancune. Mes parents avaient eux aussi été serfs et ils ne s'en plaignaient pas.» (6)*

Un témoin de la ville de Penza raconte *«qu'on pouvait parfois déceler sous le fard des acteurs-serfs les bleus qu'avaient laissés les coups de poing destinés à leur faire « entrer le métier.» (7)*

L'âge d'or du théâtre seigneurial en Russie s'achève avec le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, la noblesse s'est appauvrie et d'autre part, le développement des théâtres impériaux et municipaux rend moins nécessaire l'existence de troupes privées. Notons que *«le théâtre seigneurial agonisant n'est plus au service de l'art, mais sert les caprices d'une noblesse corrompue par le pouvoir dont elle jouit sur des êtres humains.» (8)*

Néanmoins ce théâtre seigneurial, avec ses troupes serves et malgré le régime du servage a constitué un apport précieux au développement de l'art scénique en Russie. L'activité de ce théâtre a été l'une des plus utiles et fécondes. Elle a répandu parmi les classes supérieures le goût de la musique, du costume, du décor et surtout le goût des belles-lettres.

## 2) Les théâtres privés en Ukraine

Si les beaux théâtres privés se trouvent à Moscou et dans les environs de cette ville, on en rencontre aussi en Ukraine. L'un des plus importants est celui de Dmytro Chiraï, qui comprend 200 acteurs et actrices, des musiciens et un ballet. Le prince Chalikov, dans un ouvrage publié en 1803 sous le titre *Voyage en Petite Russie*, consacre des pages au théâtre de serfs en Ukraine. En bon observateur, il souligne que les Ukrainiens ont « *une inclination naturelle pour la musique et la danse* ». Il y relate un spectacle donné par les serfs d'un riche propriétaire ukrainien, Chiraï, en l'honneur du gouverneur de la province, le prince Kourakine :

*« L'orchestre se tut, le rideau se leva, l'actrice principale apparut sur scène et, d'une voix agréable, adressa un compliment au principal invité. La musique reprit et l'opéra « L'Ecole des jaloux » ravit l'ouïe et la vue. Puis vint le ballet Vénus et Adonis. Dans la dernière scène, Cupidon, d'un coup de flèche toute puissante, transforme une forêt sauvage en un magnifique temple dont le fronton s'orne d'une inscription de feu : « A la vertu et à l'honneur ». Au milieu du temple s'élève un autel où brûle un cœur devant un monogramme du gouverneur ; au fond on voit un tableau transparent, représentant une figure volante, portant comme il convient une trompette d'une main et d'une autre un rouleau orné du même chiffre ; on y voit la déesse de la Justice avec sa balance et la carte de la Petite Russie ; au-dessus, un groupe de génies tenant un rouleau de papier où est écrit : « Elle est égale pour tous ». Puis des rangées de figurants dans la lumière azurée de la colonnade du temple ; une quantité d'acteurs entourant l'autel, des Grâces et des Amours, un quadrille fantastique qui termine le spectacle. On peut dire que tout cela frappa les spectateurs qui, dans ce théâtre de campagne, étaient plus nombreux que parfois au Théâtre de Moscou. Le principal spectateur fut même enthousiasmé : « C'est une féerie », dit-il à plusieurs reprises. Après le spectacle, on passa dans la salle de bal : un chœur de nymphes entonna un chant, accompagné par l'orchestre. » (9)*

Le prince Kourakine arrive de Poltava chez Chiraï pour passer une journée, mais, tellement enchanté par les spectacles, il restera une semaine. Chalikov, après avoir assisté à l'opéra « *L'Ecole des jaloux* » dans la propriété de Chiraï, nous livre ses impressions :

*« La principale chanteuse nous a ensorcelé tous ! Elle a captivé nos cœurs par sa belle voix et par son talent comique ! » (10)*

Dans le village Pantoussove, dans la province de Tchernihiv, un riche propriétaire terrien, Boudliansky, possède aussi un théâtre privé où on joue des tragédies, contrairement aux autres théâtres où le répertoire est composé principalement de comédies, d'opéras ou de vaudevilles.

Un voyageur français, M. de Passenans, se rend dans son domaine et assiste à quelques spectacles. Dans son livre qui porte le titre « *La Russie et l'esclavage* », il nous laisse un témoignage intéressant sur les mœurs du seigneur Boudliansky, qu'il nomme Monsieur B.

*« Ses actrices étaient en même temps ses concubines et, quand elles n'étaient pas sur scène, elles donnaient le sein aux enfants qu'elles avaient eus avec lui. Quand il allait d'une de ses propriétés dans une autre, vingt charrettes suivaient sa voiture pour transporter ses actrices, ses danseuses, ses cuisiniers et le reste du personnel domestique. A chaque escale on dressait une grande tente où B. s'installait avec son harem, et une autre où il dînait accompagné d'un chœur de vingt exécutants. Ses acteurs-serfs étaient aussi ses musiciens ; on les voyait à l'orchestre dans le costume de leur rôle et, à peine un coup de sifflet annonçait-il le lever du rideau, qu'ils abandonnaient leurs violons et leurs flûtes pour monter sur scène ; enfin, le lendemain matin, reprenant leurs occupations ordinaires, ils avaient à la main le balai, la pelle ou le rabot. » (11)*

Passenans nous donne, entre autres, quelques détails sur le traitement des actrices-serves par Boudliansky, le propriétaire du théâtre. On joue la tragédie *Didon* d'Iakov Kniajnine.

*« Monsieur B., mécontent du jeu de l'actrice qui remplissait le rôle de Didon dans l'opéra de ce nom, se précipita sur scène, donna un soufflet à la malheureuse et lui annonça qu'elle serait fouettée après la représentation. Et la pauvre Didon dut, tant bien que mal, continuer à jouer en attendant de passer du théâtre à l'écurie, où quelque solide gaillard se préparait à lui administrer des verges. » (12)*

Comme cela a été déjà mentionné, de tels traitements étaient courants chez les seigneurs, épris d'art scénique, mais considérant leurs sujets comme de vrais esclaves.

En Ukraine du Sud, on trouve également de nombreux théâtres privés. Par exemple, dans la province de Koursk, le comte Wolkenchtein possède un grand théâtre où le jeune acteur Chtchepkine, âgé alors de quatorze ans a fait son apprentissage, nous y reviendrons plus loin. Le comte Zavadsky a aussi son propre théâtre à Lialytchi, dans la province de Tchernihiv. Dans la propriété de Havrylenko à Ozerky, dans le district Kobelitsk, on construit pour le théâtre un bâtiment comprenant trois loges et un parterre. Dans ce théâtre joue, lorsqu'il vient à Ozerky, l'acteur Chtchepkine, déjà célèbre sur la scène impériale moscovite. Enfin sur la rive droite du Dniepr, les magnats polonais possèdent aussi leurs théâtres, notamment sur le territoire biélorusse à Sklov, un favori de Catherine II, le général Zorytch, est propriétaire d'un théâtre français.

### 3) Vassyl Gogol, directeur du théâtre privé de Trochtchynsky

Parmi tous ces théâtres privés, l'un des plus importants est celui du Dmytro Trochtchynsky (1754-1829), d'origine cosaque, cousin éloigné de la mère de Nicolas Gogol. Cet ancien grand dignitaire de Catherine II est propriétaire de vastes domaines et vit en « *petit tsar* » dans une retraite fastueuse à Koubyntsi, province de Poltava, à une quarantaine de kilomètres de la modeste Vassylivka des Gogol. Serviteur dévoué du trône impérial, il demeure cependant attaché aux traditions du terroir. C'est un homme riche, oisif, fort cultivé. Il possède une impressionnante bibliothèque de livres relatifs à l'Ukraine, son propre théâtre, une troupe de comédiens recrutés parmi les serfs, un orchestre et des bouffons. Des concerts sont donnés par des chœurs de paysans. Les fêtes et les coutumes chez lui sont observées rigoureusement et attirent tous ceux qui sont attachés aux anciennes traditions.

Dans le voisinage se trouve le domaine de Kapnist (1757-1823), auteur de la célèbre *Chicane*, qui a été directeur de la troupe russe impériale de Saint-Petersbourg de 1799 à 1801. Il a une connaissance pratique de la scène et son domaine est un véritable foyer de la culture théâtrale. On lui doit aussi une *Ode sur le servage* où il déplore le sort de sa « patrie » l'Ukraine, « *pauvre veuve* », après l'introduction du servage par Catherine II.

Les Gogol se rendent aux invitations de Trochtchynsky en famille. D'ailleurs, ils ont droit de la part du seigneur à des égards particuliers. Ce dernier met à leur disposition un pavillon, des domestiques, un équipage et un médecin. Friand de spectacles, il confie à Vassyl Gogol père la direction de son théâtre. C'est à lui que revient l'honneur de monter des pièces : faire la mise en scène, s'occuper des acteurs et des décors.

Fils d'un secrétaire de régiment, Vassyl Gogol-Ianovsky naît en 1777 et fait ses études au séminaire de Poltava. Il tente vainement de continuer ses études à l'université de Moscou. De 1815 à 1818 il travaille comme sous-lieutenant dans la région de Myrhorod, remplaçant parfois le maréchal du district. Il vit la plupart du temps dans sa ferme à Vassylivka et assez longtemps chez Trochtchynsky où il gère les affaires du théâtre. Pour ce théâtre d'amateurs, Vassyl Gogol écrit deux comédies : *le Chien-Mouton* et *le Naïf*. Ces deux pièces, comme *le Soldat magicien* de Kotliarevsky, perpétuent la tradition des anciens intermèdes ukrainiens. Malheureusement, le texte du *Chien-Mouton* n'a pas été conservé entièrement tandis que *Le Naïf* a été publié dans la revue *Osnova* (13) en 1862, par Panteleïmon Koulich (14), qui l'a trouvé meilleur que *le Soldat magicien*.

Les deux comédies de Gogol sont écrites entre 1809 et 1813. Pour sa première pièce, l'auteur est parti d'un fait réel de la vie de deux domestiques Roman et Paraska, qui travaillent dans la maison de Trochtchynsky, et qui interprétaient sur scène leurs propres rôles. *Le Naïf* a été inscrit pendant longtemps au répertoire de quelques théâtres privés de la région. *Le Chien-Mouton* a disparu sans laisser de traces. Le mérite de Gogol-père réside dans l'influence qu'il a exercée sur son fils, dans le goût qu'il lui a donné pour le théâtre et aussi dans le fait qu'en dépit de sa modeste œuvre dramatique, il a été le premier à écrire en ukrainien. Vassyl Gogol a puisé dans le théâtre populaire, en particulier dans le théâtre des marionnettes, les personnages de ses deux œuvres qui marquent le début de la littérature ukrainienne en langue vulgaire.

Le théâtre de serfs a joué un rôle moins important en Ukraine qu'en Russie, car les seigneurs, qui revenaient de Moscovie ramenaient avec eux le répertoire russe, et les magnats polonisés de la Rive Droite, le répertoire français. Naturellement les acteurs-serfs ne pouvaient guère s'exprimer clairement dans une langue étrangère. C'est pourquoi, semble-t-il, ce théâtre s'est tourné vers les ballets et les chants, plus accessibles aux interprètes ukrainiens. Grâce à leur don musical, la qualité de l'interprétation a dépassé rapidement celle des opéras russes. Les théâtres russes recrutent alors de jeunes Ukrainiens, notamment des acteurs-chanteurs pour l'Opéra de Moscou et de Saint-Pétersbourg. Le chant et la danse deviennent partie intégrante des spectacles théâtraux ukrainiens et occuperont encore une place prépondérante durant tout le XIXe siècle.

A partir des années vingt du XIXe siècle, le théâtre de serfs commence à décliner. Les troupes ambulantes comprennent un certain nombre d'acteurs professionnels et cela amène le théâtre des serfs soit à disparaître, soit à se mêler au théâtre professionnel.

#### **4) Les premières troupes professionnelles**

C'est à la fin du XVIIIe siècle que les troupes professionnelles apparaissent, organisées la plupart du temps par un entrepreneur. Les troupes purement ukrainiennes n'existent pas. Cependant, elles sont constituées en Ukraine de Russes ou de Polonais ainsi que de bon nombre d'Ukrainiens. Pendant vingt ans, la troupe ukraino-polonaise de Lenkavsky jouera à Kiev. Outre les pièces polonaises et ukrainiennes qui font partie du répertoire, les acteurs écrivent aussi un nombre de pièces médiocres. En 1823, Lenkavsky soumet à la censure un nombre impressionnant de nouvelles pièces, 172 au total dont seuls 70 sont autorisées pour la représentation.

Les troupes les plus célèbres à cette époque étaient celle d'Ossip Kalynovsky (15) qui joue à Kharkiv en 1813, et celle d'Ivan Chteïn (16) à Poltava de 1818 à 1819.

« A partir de 1816, le professeur de danse Chteïn, prend la direction de la troupe ; c'est ainsi qu'il commence sa carrière théâtrale. Ayant acheté chez les propriétaires voisins de jolies filles et garçons, quinze personnes en tout, il leur apprend à jouer les pièces et donne quelques représentations à une foire. (...) La troupe et leur façon de jouer plaisent beaucoup à un seigneur local, Kamensky, qui rachète tous les acteurs et actrices à Chteïn pour trente mille roubles. Après cela, Chteïn forme une nouvelle troupe à laquelle se joint un jeune acteur timide nommé Chtchepkine, originaire de la province de Kursk, qui deviendra plus tard un comique célèbre, ami de Chevchenko et de Gogol. »  
(17)

Chteïn est également professeur d'escrime, et enseigne cette discipline à l'Université de Kharkiv. D'origine allemande, il maîtrise mal la langue russe, et tous ses contrats avec les magistrats de Kiev sont signés en allemand. Ceci ne l'a pas empêché de relever le niveau de la troupe, dans laquelle il a introduit le ballet, composé de garçons et filles serves. Dans son répertoire on joue des opéras de J. Kniajnine : *Une chose rare, Fâche-toi, mais ne cède pas* de Z. Osetrov, *La famille de Staritchkov*, de F. Ivanov, *Les paysans ou la rencontre avec les indésirables*, de S. Rozsokhine et enfin *Don Juan* de Molière (traduit de polonais).

Les acteurs-serfs qui entrent dans une troupe libre continuent de payer redevance au seigneur ; s'ils épousent une femme de condition libre, celle-ci retombe à l'état serf du fait de son mariage. Le rachat ou l'affranchissement coûte plus ou moins cher selon la valeur marchande de l'acteur. Les acteurs de ces troupes serves ne possèdent guère qu'une pratique assez routinière de leur art. Beaucoup ne savent pas lire et on doit leur apprendre leurs rôles. Ils n'en jouent pas moins des pièces classiques ; et quand ils quittent leur seigneur pour s'engager dans un autre théâtre, ils apportent au moins une certaine expérience professionnelle. Leur disparition prive les scènes provinciales de recrues précieuses qui sont remplacées par des amateurs ou autodidactes encore moins bien préparés.

Ce qui est important et indispensable pour le développement de l'art théâtral, c'est la construction des théâtres. Le premier théâtre permanent en Ukraine est construit à Kharkiv, en 1789 à l'occasion de la fondation du Gouvernement Général. Ce n'est que quatorze ans plus tard, qu'on trouve des théâtres permanents à Kiev et à Odessa. Le théâtre de Kiev est édifié en 1803, sur l'avenue Khrechtchatyk. Il est en bois et peut contenir 470 spectateurs. Cependant, il n'y a pas de troupe permanente, les acteurs venant selon les contrats. Rappelons que les troupes en Ukraine sont polono-ukrainiennes. Il arrive que pour ouvrir une saison, ou à l'occasion



d'une soirée solennelle, on joue trois pièces : ukrainienne, polonaise et russe. Nous citerons aussi la troupe de Chiraï, l'une des premières troupes ukrainiennes, venue à Kiev en 1801, avec son propre répertoire. Dans les années 1820, il existe déjà des théâtres à Tchernihiv, Berdytchiv et dans d'autres villes. Ce sont des troupes ambulantes qui donnent des représentations au moment des grandes foires.

## CHAPITRE IV

### Les pionniers du théâtre ukrainien (1810-1840)

#### 1) Ivan Kotliarevsky, fondateur du théâtre ukrainien

Dans les dernières années du XVIIIe siècle, lorsque l'Ukraine paraît avoir abdiqué son sentiment national, un timide éveil s'amorce. Quelques savants se penchent sur l'histoire de leur pays et évoquent avec nostalgie son glorieux passé, qui semble mort à jamais. Le folklore ukrainien suscite soudain intérêt du public, et enfin l'année 1798 voit la publication de *l'Enéide travestie* de Kotliarevsky, écrite en langue ukrainienne populaire et qui donne l'impulsion décisive à la littérature ukrainienne moderne. Rien pourtant dans cette œuvre burlesque, destinée à amuser le public ne pouvait prévoir son destin hors norme. Mais cette transposition de *l'Enéide* en Ukraine évoque avec tant de réalisme, tant d'humour malicieux, tant de bonheur, la vie ukrainienne, sa langue si riche et savoureuse, qu'elle connaît succès immédiat.

*« Sous le travestissement ingénieux de l'antiquité Kotliarevsky faisait passer un message essentiel que l'Ukraine, brisée physiquement et moralement, attendait inconsciemment. Il réhabilite la langue ukrainienne méprisée et combattue par le pouvoir, il glorifie le combattant cosaque et l'homme du peuple qui souvent ne font qu'un, il magnifie son pays qui n'existe plus politiquement et dresse un tableau haut en couleur de la société ukrainienne ordinaire, de ses mœurs, de ses types, de ses caractères en même temps qu'il livre des échantillons savoureux de son très riche folklore. L'impression dominante qui se dégage de tous ces éléments, c'est que l'Ukrainien est épris avant tout d'indépendance et de liberté. » (1)*

Kotliarevsky était très proche du peuple et partageait les sentiments d'humiliation, de la révolte contenue. C'est un homme épris de justice, et un moraliste. L'ordre social ne le laisse pas indifférent *« qui, sur le mode burlesque dénonce l'injustice et la cruauté des puissants à l'égard des faibles, les abus du pouvoir à tous les niveaux de l'administration, de la justice et de l'armée, la corruption, l'immoralité en général, l'hypocrisie du clergé. » (2)*

Si Kotliarevsky a immortalisé l'esprit ukrainien dans sa poésie, il sera aussi le premier à écrire des œuvres dramatiques qui auront une influence considérable dans l'évolution de l'art théâtral ukrainien. Il naît en 1768, dans une famille de fonctionnaires nobles à Poltava. Un sacristain du village s'occupe de son éducation avant qu'il entre au Séminaire en 1780. Il y

manifeste un goût certain pour la poésie et les œuvres anciennes, apprend le français et l'allemand mais abandonne ses études en dernière année par manque de motivation religieuse. Il travaille désormais comme précepteur dans les familles nobles et se lie à l'aile modérée du mouvement décabriste. Il quitte tôt les rangs de l'armée et coopère avec beaucoup de réserve à la défense de la « patrie » contre Napoléon, en 1812, et six ans plus tard, il devient membre de la loge maçonnique *Amour et vérité*. On trouve partout à cette époque les loges maçonniques en Ukraine, à Kiev, à Jytomyr, à Tchernihiv, à Kremenets entre autres qui ont pour but la restauration de l'indépendance du pays. A ce mouvement s'est joint un nombre d'intellectuels ukrainiens.

Très impliqué dans la vie publique Kotliarevsky est un grand humaniste, il dirige plusieurs institutions caritatives, il est aussi membre de la *Société des amateurs des belles lettres* de Kharkiv et de la *Société libre des amateurs de la littérature* de Saint-Pétersbourg. Pendant un certain temps, il fait paraître le journal satirique *la Mouche*. Il vit à Poltava entouré du respect et de la considération de ses concitoyens.

En 1816, le prince Repnine, ancien vice-roi de Saxe, réputé comme mécène, devient le successeur du prince Lobanov-Rostovski (3) et fonde un théâtre permanent à Poltava. Connu comme biographe de Chevtchenko et de Chtchepkine, le prince s'occupe beaucoup de son théâtre et le soutient par tous les moyens. Kotliarevsky, ami proche du prince Lobanov-Rostovski, participait souvent aux représentations données dans la maison de ce dernier. C'est une des raisons pour laquelle Repnine le nomme directeur du théâtre de Poltava.

C'est l'actrice Kateryna Naletova (1787-1861), qui décrit le mieux la vie théâtrale à Poltava dans son *Journal intime*. Outre ses notes personnelles, on peut apprendre sur ces pages que Kotliarevsky, son partenaire sur scène, est un excellent acteur. Il excelle surtout dans les comédies d'Iakov Kniajnine. Il est proche du prince Lobanov-Rostovski, qui le considère comme un membre de sa famille. Le prince, passionné par le jeu des acteurs, porte une attention particulière aux choix des spectacles. Parfois, il lui arrive de proposer des rôles aux acteurs, les couvrant de compliments dans leurs loges.

Dirigeant surtout la partie artistique du théâtre de Poltava, Kotliarevsky doit s'occuper aussi de son répertoire. Il n'y a pas de pièces ukrainiennes, le théâtre scolaire et les intermèdes n'ayant plus cours dans la seconde moitié du XVIIIe et la première du XIXe siècle, la vie théâtrale est presque interrompue, à part le Vertep des séminaristes ambulants. Cela ne veut pas dire que le théâtre n'existe plus. Il est, soit polonais en Ukraine de la Rive Droite, soit russe, en Ukraine de la Rive Gauche, ce qui durera plus de cinquante ans. C'est dans cette situation que se trouve aussi le Théâtre

de Poltava, dont le répertoire est constitué d'une trentaine de pièces : de mélodrames et d'opéras comiques. On y remarque une absence totale de tragédies. On jouait surtout des comédies qui correspondaient au goût du public : *Le Dépit amoureux*, *Tartuffe* et *Misanthrope* de Molière, *Une coupe magique* de la Fontaine, *l'Ecole de la médisance* de Richard Sheridan, *La Petite ville allemande* de Kotzebue. Quant aux pièces d'auteurs russes, citons *La Chicane* de Kapnist, *Le Mineur* de Fonvizine, *Le Nouveau Stern* de Chakhovskoï.

Or, à la demande générale du prince Repnine, pour créer un répertoire original ukrainien, Ivan Kotliarevsky, écrit deux pièces : l'opéra-comique *Natalka de Poltava* (Natalka Poltavka) et le vaudeville *le Soldat magicien* (Moskal' Tcharivnyk), représentées dans son théâtre en 1819, au bénéfice de l'acteur Chtchepkine. On considère que *Natalka de Poltava* dans l'histoire du théâtre ukrainien est une œuvre fondatrice. Elle a servi de modèle aux autres dramaturges ukrainiens du XIXe siècle, et c'est la pièce la plus jouée dans l'histoire de l'art théâtral ukrainien. Elle entre aussitôt dans le répertoire des troupes d'amateurs et des troupes professionnelles. Notons qu'elle a été aussi représentée au *Théâtre d'Etat* à Moscou. (4)

Dans *Natalka de Poltava*, Kotliarevsky va plus loin dans la voie du réalisme. Se libérant des procédés comico-burlesques dans la peinture de la vie populaire, l'auteur a créé des personnages typiques du peuple, montrant leurs qualités morales et leurs idées sur la vie sociale et familiale. Peignant des tableaux de mœurs de la vie villageoise ukrainienne, il met en lumière à travers le conflit dramatique un fait typique de ce temps-là : l'inégalité sociale.

L'intrigue de la pièce est simple. Deux jeunes gens pauvres, Natalka et Petro s'aiment, cependant, Makohonenko, riche villageois et l'huissier Tetervakovsky, veulent les séparer. Ce dernier, un homme vieux, mais riche, rêve d'un mariage avec la jeune et belle Natalka. Il veut l'obtenir « comme un bien éternel, héréditaire », aidé par le riche et rusé Makohonenko. Espérant en tirer profit, il veut briser le bonheur des jeunes amoureux. Or, Natalka, jeune fille courageuse, défend sa dignité et se bat pour épouser Petro.

Le succès de cette opérette comique est dû aux nombreuses chansons populaires, dont certaines sont écrites par l'auteur, lui-même, et à l'emploi de nombreux proverbes et dictons. Dans une lettre adressée à Hniedytch, (5) Kotliarevsky se confie :

« J'ai composé moi-même des chansons petite-russiennes pour mon opéra *Natalka de Poltava* qui a été bien accueilli dans les provinces de Poltava, de Tchernihiv et de Kharkiv. » (6)

Et pourtant, malgré le succès de cette pièce sur la scène ukrainienne, il fut difficile de la faire publier. Elle ne paraîtra qu'en 1838, année de la mort de Kotliarevsky, dans *Le Recueil ukrainien* de Sreznevski. Dans la préface de ce *Recueil*, Sreznevski exprime sa satisfaction :

*« J'ai commencé mon « Recueil » par la publication de Natalka de Poltava de Kotliarevsky, et il me semble que je ne pouvais faire meilleur choix. Non seulement, Natalka de Poltava est la première œuvre littéraire en langue ukrainienne, mais aussi un véritable reflet de l'art populaire. Elle a joué un rôle considérable dans l'apprentissage de ce qu'on appelle « narodnist' » (7) esprit national. J'ajouterai que cette pièce a connu un grand succès dans toute l'Ukraine, et qu'elle a servi de modèle aux auteurs qui ont poursuivi cette tradition (...) Enfin, il est de mon devoir d'exprimer ma gratitude à Kotliarevsky pour m'avoir donné la possibilité d'être non seulement son éditeur, mais aussi d'avoir pu commencer le Recueil avec cette pièce exceptionnelle. » (8)*

Au Théâtre de Poltava, le rôle de Natalka est tenu par Kateryna Naletova qui, joint à ses dons de cantatrice ses dons d'actrice.

Le vaudeville le *Soldat magicien*, que Kotliarevsky avait appelé opéra, est publié pour la première fois en 1841, dans le *Recueil Ukrainien* (Oukrainskiï sbornik T. 1), après la mort de l'écrivain. Le sujet emprunté à une anecdote, a subi, en ce qui concerne les personnages, l'influence des intermèdes, une femme infidèle, un mari trompé et un soldat agile. Kotliarevsky met en scène trois personnages : Tetiana, une paysanne, Mykhailo Tchouproun, son mari et Fyntyk, un petit fonctionnaire qui essaie de séduire la jeune femme. Celle-ci ne cède pas à ses avances, bien au contraire, lorsque son mari rentre à la maison, elle lui raconte tout ! Le quatrième personnage fait son entrée : un soldat russe qui est hébergé provisoirement chez les Tchouproun. Il aide à démasquer Fyntyk et son jeu de séduction. Le mari gentil et compréhensif finit par pardonner le séducteur Fyntyk.

Avec la parution de ces deux œuvres dramatiques *Natalka de Poltava* et *Le Soldat magicien*, l'année 1819, marque la naissance d'un nouvel art dramatique en langue ukrainienne et une nouvelle étape dans l'histoire du théâtre ukrainien. Il est évident que l'acteur Chtchepkine, grâce à son immense talent, a contribué grandement au succès de ces deux pièces. Pour des raisons financières le Théâtre de Poltava ferme ses portes en 1822, et son directeur Kotliarevsky met fin à son activité théâtrale.

Dans son poème intitulé *A la mémoire de Kotliarevsky*, Chevtchenko rend un vibrant et émouvant hommage au premier chantre de l'Ukraine cosaque.

## 2) Kvitka-Osnovianenko et la vie théâtrale à Kharkiv

À la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la ville de Kharkiv devient un centre culturel, économique et administratif de l'Ukraine des Slobodes (9). Au début du siècle, c'est Poltava qui, dans une certaine mesure, a joué ce rôle. Mais quand l'Université ouvre ses portes à Kharkiv, elle attire peu à peu à elle les forces intellectuelles du pays. Elle est fondée en 1805, grâce aux efforts et à la générosité du patriote ukrainien Vassyl Karazine (1773-1842), fonctionnaire au Ministère de l'Instruction publique, de tendances libérales. Les professeurs sont russes, allemands ou polonais, plus souvent qu'ukrainiens, mais en dépit de leurs origines s'intéressent à l'Ukraine. L'Université de Kharkiv devient alors un véritable centre de recherches. Notons que l'intérêt manifesté par l'intelligentsia ukrainienne au début de cette époque, pour l'histoire, l'historiographie, l'ethnographie et le folklore caractérise la première phase de la cristallisation de la nation. Les travaux de Maksymovytsch et d'Ismail Sreznevski, professeur de l'Université de Kiev et de celle de Kharkiv, contribuent grandement au réveil de la conscience nationale. Kharkiv devient alors un véritable foyer intellectuel, le seul existant dans l'Ukraine d'alors.

Dans les années 1830, apparaît une figure marquante, Hryhori Kvitka-Osnovianenko (1778-1843), qui va jouer un rôle majeur dans la vie culturelle de la ville. Écrivain, auteur dramatique et critique littéraire, il appartient au cercle romantique de Kharkiv. Kvitka, plus connu sous le pseudonyme d'Osnovianenko (du nom du domaine de sa famille) est issu d'une ancienne famille d'officiers cosaques. Il naît dans le village Osnova, près de Kharkiv. Selon l'usage de l'époque, il acquiert les premières connaissances à domicile. Il n'a que 15 ans, lorsque son père l'inscrit dans un régiment. Mais à l'âge de 23 ans, il entre comme frère convers dans un couvent, où il restera quatre ans.

De retour à Kharkiv, une nouvelle vie commence pour lui. Il devient d'abord maréchal de la noblesse régionale puis il est nommé Président de la Chambre criminelle du Tribunal. Il prend ensuite une part active à la vie publique et surtout au mouvement littéraire. Particulièrement actif, il dirige aussi la *Bibliothèque* de la ville et l'*Institut de jeunes filles nobles de la Société de Bienfaisance*. Son expérience et son contact avec diverses personnes de la société lui ont fourni un matériau précieux pour ses œuvres littéraires, surtout pour ses œuvres comiques.

Ses *Récits petits-russiens, narrés par Hrytsko Osnovianenko* (1834), publiés dans divers journaux et almanachs en russe et ukrainien lui apportent la célébrité. Il est aussi l'auteur de romans de mœurs et de récits qui nous offrent des tableaux colorés d'une Ukraine provinciale : *Le Portrait*

*d'un soldat* (1833), *La Sorcière de Konotop* (1835), *L'Effrontée* (1838). Il excelle à reproduire des situations cocasses et les caractères enjoués des paysans ukrainiens. Les héros de ses récits humoristiques et satiriques rappellent ceux de Gogol dans *Les Soirées du Hameau près de Dikanka*.

C'est à Kharkiv que l'écrivain et l'historien Mykola Kostomarov fait connaissance de Kvitka. Il connaît déjà ses œuvres et entre, grâce à lui dans le cercle des poètes romantiques. Kvitka est à ce moment la plus grande gloire littéraire de l'Ukraine. Il est le premier créateur de la prose ukrainienne en langue populaire. Son roman sentimental *Maroussia* (1834) connaît un succès considérable. Chevtchenko lui consacre un poème *A Osnovianenko* (1839), et le place très haut comme écrivain et « évocateur de son histoire ».

Passionné de théâtre, Kvitka se familiarise très tôt avec l'art dramatique. Déjà à Osnova, son village natal il joue dans un théâtre d'amateurs où il excelle dans les rôles comiques. Il assiste aux spectacles des troupes, composées de serfs (1791-1796). Puis il devient rédacteur du journal *le Messenger d'Ukraine* (1816-1817), où il publie sous le pseudonyme Falaleï Polynoukhine. Il fustige le jeu des acteurs ambulants polonais, « prétentieux et médiocres ». Dans un de ses articles intitulé « L'Histoire du théâtre à Kharkiv », sur un ton ironique il relate les aventures des acteurs ambulants, qui ont construit à la dernière minute un « balahan » (*baraque de foire*) pour jouer une comédie intitulée *Une femme vendue par son frère*. (1808).

Dans sa première comédie satirique *Le Visiteur venu de la capitale ou Tumulte dans un chef-lieu* (1827), Kvitka traite le sujet d'un modeste voyageur pris pour un haut personnage, semblable à celui dans *Le Révizor* de Gogol. Dans sa seconde pièce satirique, *Les Elections nobiliaires* (1829-1830), il offre une vision savoureuse du monde patriarcal, des nobles ruraux et des fonctionnaires. Il a un bon sens d'humour, qui s'y mêle à la gaîté et à l'observation savoureuse des ridicules.

Dans sa production dramatique, ce sont *Les Fiançailles à Hontcharivka*, (1836), écrites dans la tradition de *Natalka de Poltava* qui est la pièce la plus populaire. Cependant, l'auteur a tendance à idéaliser les seigneurs et la vie des serfs. Il traite le même sujet que son contemporain : l'obstacle au bonheur des deux amoureux et l'inégalité sociale. Il prolonge la veine comique transmise par Kotliarevsky et il s'est inspiré probablement des récits de Gogol. La représentation de cette pièce rencontre un tel succès qu'on la redonne régulièrement dans de nombreux théâtres ukrainiens. La comédie en cinq actes *l'Ordonnance Chelmenko* (Chelmenko-denchchik) (1840), est nettement meilleure sur le plan littéraire : tous les personnages y parlent en russe à l'exception du personnage principal Chelmenko qui

parle en ukrainien. L'auteur y brosse un tableau remarquable de la noblesse ukrainienne.

Mais l'activité de Kvitka est également liée à l'art dramatique. Il s'implique et participe à la vie théâtrale de Kharkiv. Il est intéressant de voir l'état dans lequel se trouvait le théâtre dans cette ville. Nous savons que la première représentation théâtrale a eu lieu le 29 septembre 1780, donnée par une petite troupe ambulante, composée de douze acteurs. Elle est dirigée par un artiste, « maître du ballet », venu du *Théâtre Impérial Ivanitski* de Saint-Pétersbourg, dans le but de « distraire le public ». Le spectacle-ballet remporte un franc succès.

Mais ces premières tentatives d'organiser le Théâtre à Kharkiv sont de courte durée. Cela s'explique tout d'abord par l'absence d'un local, et par manque d'un entrepreneur, un vrai professionnel, qui serait capable de prendre en main les affaires théâtrales. La situation change seulement en 1791, avec l'arrivée d'une troupe, dirigée par l'acteur Dimitri Moskvitchov. C'est à ce moment-là que le théâtre de Kharkiv commence à se transformer et prend l'allure d'un théâtre professionnel. Dès la première saison Moskvitchov monte les pièces principalement du répertoire russe. Il recrute rapidement de nouveaux acteurs et ses nouveaux spectacles connaissent un franc succès.

Quatre ans plus tard, vient de se fixer à Kharkiv un acteur retraité des théâtres impériaux nommé Konstantinov. Il amène avec lui une petite troupe et il est aussitôt autorisé à reprendre à ses frais la suite d'un théâtre d'amateurs. Son théâtre connaît alors un succès fulgurant grâce aux talents de ses collaborateurs et au luxe de ses mises en scène. Il fait peindre de nouveaux décors, munit la scène de trappes et la recouvre d'un tapis de drap. Quant aux habits des acteurs, ils sont somptueux, brodés de paillettes et de pierreries « à la française ». Comme nous pouvons le constater, l'art scénique et l'activité des théâtres d'amateurs sont tout à fait remarquables.

En 1812, Kvitka-Osnovianenko prend la direction du *Théâtre de Kharkiv* et travaille en étroite collaboration avec la troupe de Chteïn, que nous avons déjà cité. Il assiste à tous les spectacles, prend part à des discussions et échange avec des acteurs. Son influence sur cette troupe est considérable. Il lui consacre de nombreux articles et des pages entières dans les colonnes de sa revue *Le Messenger ukrainien*.

C'est à ce moment qu'il se lie d'amitié avec l'acteur Chtchepkine qui joue sur la scène de son théâtre avant de la quitter pour celle de Poltava. Il est frappé par son talent comique. En 1814, l'entrepreneur Chteïn arrive à Kharkiv et constitue une nouvelle troupe théâtrale. Il engage des acteurs et actrices de talent, en premier lieu Chtchepkine, Ougarov, Barsov, Pavlov, Priajenkovska entre autres. Peu à peu la troupe grandit et comprend déjà cinquante personnes, vingt danseurs et un orchestre. Chteïn recrute des



enfants serfs auxquels il enseigne la danse, les poses et les gestes. On peut voir aussi sur des affiches des noms d'acteurs, venus de Moscou et de Koursk.

Deux ans plus tard, en 1816, le comte Kamenski construit son propre théâtre à Kharkiv. Chteïn devient son proche collaborateur et restera directeur de ce théâtre jusqu'en 1833. En tant que danseur, il crée lui-même des ballets : *Les Tsiganes*, tiré du poème de Pouchkine, *La Flûte enchantée*, *La Princesse Kararskaïa*, *Pygmalion*. Mais il monte aussi des pièces du répertoire classique : *Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïèdov, *La Fontaine de Bakhtchisarai* de Pouchkine ainsi que les opéras comiques de Kotliarevsky : *Natalka de Poltava* et *Le Soldat magicien*.

Ambitieux, Chteïn monte des spectacles coûteux, par ex. *Ivanhoé* de Walter Scott, avec une centaine de participants sur scène, dans des costumes somptueux et de magnifiques décors. Rien n'est trop cher pour lui. Dans son théâtre, le public ukrainien applaudit les pièces les plus emblématiques du théâtre européen : *Othello*, *Le Roi Lear*, *Hamlet* de Shakespeare, *Les Brigands*, *Marie Stuart*, *Cabale et amour* de Schiller, *Le Serviteur de deux maîtres* de Goldoni, *Nanine* de Voltaire, *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, et surtout *Le dépit amoureux*, *Monsieur de Pourceaugnac* (comédie-ballet) de Molière.

Notons qu'au XIXe siècle, le répertoire dramatique et lyrique français est un phénomène d'envergure mondiale. En 1830, vingt-cinq troupes françaises parcourent le monde entier. Pour toucher un plus vaste public, le répertoire français est beaucoup traduit, adapté et arrangé. Grâce à une étroite et amicale collaboration entre Chteïn et Kvitka-Osnovianenko sans oublier l'immense talent de Chtchepkine, *le Théâtre de Kharkiv* connaît un grand succès auprès du public et découvre les pièces d'auteurs étrangers.

### **3) Taras Chevtchenko : de la poésie à la dramaturgie**

Personnalité exceptionnelle au destin hors du commun, Taras Chevtchenko domine la vie et la littérature ukrainienne dans la seconde moitié du XIXème siècle.

Fils de serf, il naît le 9 mars 1814, dans la période tragique de l'asservissement de son peuple. L'enfant est élevé par son grand-père dans l'esprit des traditions cosaques. Pris au service de son seigneur, le comte Enhelgardt, propriétaire d'immenses domaines hérités du prince Potemkine, le jeune garçon se fait remarquer par ses dons exceptionnels pour le dessin, ce qui lui vaut d'être mis en apprentissage à Varsovie puis à Saint-Pétersbourg. Là, il acquiert vite par son talent et son charme

personnel les sympathies de son entourage et se fait de nombreux amis. Ses nouveaux amis décident d'affranchir le jeune homme. Le maître Enhelgardt exige la somme énorme de 2500 roubles en assignats pour cette valeur marchande sûre. On décide alors d'organiser une loterie avec pour lot unique le portrait de Joukovski, poète à la cour, exécuté par le célèbre peintre Brullov. Une partie importante des billets est achetée par la famille impériale.

Le 22 mai 1838, est un jour marquant dans la vie du poète : il devient libre et se fait une place de choix parmi les élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Jusqu'à l'âge de 24 ans, il est connu comme peintre de talent, mais ce n'est pas dans la peinture qu'il est appelé à se réaliser pleinement. Dans cette capitale nordique, brumeuse et glacée, le jeune homme a soudain une révélation sur la beauté de son Ukraine natale, de ses paysages baignés de lumière, de ses villages aux maisons blanches, noyés dans la verdure de la majesté du Dniepr. La steppe infinie déroule devant lui son immensité. C'est sans doute la nostalgie de son pays natal qui le pousse à écrire. Lui, qui connaît déjà les secrets des couleurs en tant que peintre, là, il trouve soudain, et très facilement le secret des mots.

Mais quel est son rapport avec le théâtre ? Même si son intérêt pour l'écriture dramatique est relégué au second plan par rapport à la poésie et à la peinture, il n'a cessé durant toute sa vie d'être attiré par le monde du spectacle et par l'art théâtral en général. Il est encore serf lorsqu'il est envoyé par son maître Enhelgardt en apprentissage chez un artisan-peintre, Chiriaev, à Saint-Pétersbourg. Là, pendant quatre ans, il apprend le métier de peintre. Chiriaev, maître grossier et brutal, après leur avoir enseigné les rudiments de la peinture, se contentait d'envoyer ses élèves peindre les murs, parfois des fresques décoratives. Pendant l'été, le *Grand Théâtre* est en restauration. Chiriaev est chargé de repeindre ce théâtre. Il y envoie alors son meilleur élève Chevtchenko. Les travaux sont dirigés par l'architecte Albert Cavos, qui a construit le Bolchoï à Moscou et le Théâtre impérial *Mariinski (Théâtre Marie)*, à Saint-Pétersbourg entre autres.

Très rapidement, Chevtchenko fait connaissance avec le personnel technique. Il se fait inviter à boire le thé, et c'est grâce à ses connaissances qu'il peut avoir des entrées gratuites aux spectacles. En 1836, a lieu au *Grand Théâtre* la première représentation de l'opéra de Glinka, *Vie pour le tsar (Ivan Soussanine)*, qui marque la naissance de l'opéra russe. Chevtchenko qui assiste alors à son premier spectacle deviendra, à partir de ce moment-là, un grand amateur de théâtre.

En février 1837, il a la chance de voir sur scène la célèbre danseuse italienne Maria Taglioni (1804-1884), (10) l'une des personnalités les plus marquantes de l'histoire de la danse et le symbole par excellence du ballet romantique. La renommée de Taglioni s'étend alors à l'Europe entière : elle

se produit à Vienne, à Londres, à Berlin, à Milan, laissant à la postérité la parfaite maîtrise de son art, une technique aérienne et une personnification de la plus pure période romantique.

En 1832, à Paris, le chorégraphe Filippo Taglioni, son père, invente le ballet romantique en donnant le rôle principal à sa fille Marie, dans *la Sylphide*, tirée d'un conte de Charles Nodier. Après neuf saisons dans le ballet de l'Opéra de Paris, la Taglioni arrive en Russie, auréolée de tous ses succès parisiens. Elle y passera cinq années. A Saint-Pétersbourg, elle triomphe dans la *Gitana*, en 1838. Elle y interprète une « *cachucha* », danse d'origine gitane, accompagnée de castagnettes. A propos de son spectacle, Chevtchenko dit : « *Même ceux qui n'aiment pas la danse vont la voir, comme par ex. le peintre Brullov* ». Il y a dans tous ses mouvements une harmonie plaisante et dans ses hardiesses une aisance extraordinaire. Son nouveau style de danse éblouit le public.

Chevtchenko, après l'avoir vue sur scène, décrit l'enthousiasme du public dans la salle :

« *Elle a envoûté tout le monde. Le public, bien élevé, était calme au début du spectacle. Puis, petit à petit il a commencé à taper du pied, à hurler, les jeunes étaient en extase, et les vieux complètement déchainés.* » (11) Il lui consacra quelques pages dans son récit autobiographique *le Peintre* (1856).

C'est pendant les années 1836-1837 que Chevtchenko pénètre dans cette atmosphère théâtrale, découvrant l'art du théâtre et l'opéra. Pour lui c'est un monde de rêve et d'enchantement. Toutes les portes s'ouvrent devant lui. Il profite de tout ce que la capitale peut lui offrir, et particulièrement de beaux spectacles.

Le 22 avril 1838 marque un tournant dans sa vie : il va pour la première fois au théâtre et assiste à la représentation du *Révizor* de Gogol. C'est une cruelle dénonciation de l'administration tsariste. La pièce est un vrai modèle classique de la haute dramaturgie, de la peinture de types, de la langue et de la composition. Chevtchenko est impressionné par la force de la satire gogolienne et par l'audace de l'auteur. Cette satire correspond à ses propres pensées et aussi à sa vision du monde. Cette comédie tournait en dérision des membres de l'administration provinciale. Nulle figure positive dans cette pièce, chacun des personnages porte en lui sa propre satire. Gogol a renouvelé la comédie en y insufflant son « réalisme » : société, certes, mais telle qu'elle apparaît à l'auteur, sous un jour monstrueux, comme symbole de la domination du mal sur la terre.

Cette satire violente des mœurs laissera une trace profonde sur Chevtchenko, ce qui lui donnera envie des années plus tard, d'écrire des

récits satiriques. Il exprimera son admiration profonde pour Gogol dans son *Journal* :

*« Oh, Gogol! Notre immortel Gogol! Comme tu serais heureux, de voir autour de toi des élèves aussi géniaux! »* (12)

Si Gogol savait faire rire aux larmes, Chevtchenko savait aussi faire pleurer, bouleverser ou ravir, par sa poésie, pleine de tendresse ou de colère. Dans son poème intitulé *A Gogol*, le poète exprime une certaine tristesse et compassion pour son peuple opprimé. En voici un petit extrait :

*Ils sont tous devenus sourds*

*Ils se sont courbés sous le joug*

*Toi, tu ris, moi je pleure,*

*Mon cher ami !...*

*Les pensées s'envolent, l'une après l'autre*

*L'une oppresse mon cœur, l'autre le déchire*

*Et la troisième me fait pleurer en silence*

*Au plus profond de mon cœur*

*Et Dieu, probablement, y reste indifférent !* (13)

*Le Révizor* de Gogol et *Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïédov, sont de rares pièces de qualité parmi les mélodrames larmoyants et vaudevilles médiocres qui ont envahi le répertoire de la scène russe. En tant que spectateur, Chevtchenko apprécie aussi les comédies, l'opéra, le ballet et le jeu des acteurs tels que Karatyghine, Motchalov et surtout Chtchepkine. Enthousiaste, il offre à sa voisine et à sa famille des places au théâtre : *« Parfois je me permets ce luxe! Dès que j'ai de l'argent, je leur offre une loge au Théâtre Alexandre. Alors, mon plaisir est immense! »* (14)

En évoquant un autre spectacle, il nous confie :

*« J'ai beaucoup ri, j'ai énormément pleuré. Quant je pense que la plupart des gens ne rient pas autant de toute leur vie que moi en une soirée! Après, toute la nuit, je rêve du théâtre et de mon modèle. »* (15)

Il est possible que toutes ces impressions théâtrales lui aient donné envie de s'essayer aussi dans le genre dramatique. En 1843, Chevtchenko écrit un mélodrame historique en trois actes, *Nazar Stodolia*, publié en

1862, dans la revue *Osnova*. Le poète, avec son instinct de génie a composé ce drame qui correspond aux exigences capricieuses du théâtre. Dans cette pièce, il n'y a pas de personnages historiques réels, et on n'y décrit pas d'événements concrets, mais elle est très représentative du monde cosaque. L'action se passe au XVIIe siècle, près de Tchyhyryn. La fille de sotnyk (centurion) Kytchaty veut épouser un simple cosaque, prénommé Nazar, mais son père s'y oppose et veut la marier à un vieux colonel. Cependant l'amour triomphera. Ces personnages sont purement théâtraux et leurs actes mélodramatiques sont peu motivés psychologiquement. *Nazar Stodolia* fait partie des premières œuvres de Chevtchenko et est écrit dans l'esprit du romantisme historique, caractéristique de la période des années 1830 -1840.

Mais quelles sont les raisons qui ont incité le poète à écrire ce drame ? Nous savons que les premiers essais de Chevtchenko, en tant qu'auteur dramatique, se situent entre 1841-1844, au moment où il fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Entouré d'artistes et de peintres, il fait connaissance d'un certain Elkan, traducteur de pièces étrangères en russe pour la scène du Théâtre Alexandre. Il est possible que ce soit Elkan qui l'ait incité à écrire une pièce, en lui promettant de la faire jouer au théâtre impérial. Elle a donc été écrite d'abord en russe, mais n'ayant pu être jouée, Chevtchenko l'a alors traduite en ukrainien. Si son drame *Nazar Stodolia* n'est pas à la hauteur de ses œuvres poétiques, il reste néanmoins longtemps sur la scène ukrainienne, faisant partie du répertoire classique ukrainien. En 1887, *Nazar Stodolia* est joué devant le tsar Alexandre III et sa famille, par la troupe de Kropyvnytsky, lors d'une tournée à Saint-Pétersbourg.

De 1841 à 1843, Chevtchenko reprend, plusieurs fois son travail sur le mélodrame *la Fiancée*, qui est conservée sous le titre *Nikita Haiïdaï*, et sur le drame *l'Aveugle*, écrits en russe. Son engouement pour le théâtre lui vient aussi de sa profonde amitié avec l'acteur Chtchepkine qu'il rencontre en 1843. L'acteur, le plus célèbre en Russie et en Ukraine a un destin semblable à celui de Chevtchenko : Ukrainien et serf comme lui, il est affranchi pour dix mille roubles, par le prince Repnine, évoqué plus haut. Une admiration réciproque s'établit entre ces deux personnalités hors du commun, et une correspondance abondante témoigne de leur solide amitié.

En automne 1844, à Saint-Pétersbourg, Chevtchenko voit son ami Chtchepkine sur scène. Ce n'est pas la première fois qu'il joue à Saint-Pétersbourg, mais cette fois-ci, parmi ses nouveaux rôles, il y a celui de Thouproun, dans *Le Soldat magicien* de Kotliarevsky. C'est justement avec cette pièce ukrainienne qu'il triomphe ! Et c'est peut-être grâce aux jeux de ce génial acteur que Chevtchenko devient un grand amateur de théâtre. Un

mois après le départ de Chtchepkine, Chevtchenko écrit à Yakiv Koukharenko :

« *Cher ami, envoie-moi ta pièce Les Cosaques de la mer Noire. Une troupe d'amateurs, envisage monter des spectacles pendant les fêtes de Noël. Alors, j'ai pensé qu'ils pouvaient jouer ta pièce. En ce moment ils répètent mon drame Nazar Stodolia, à l'Académie de Médecine.* » (16)

En 1845, Chevtchenko quitte Saint-Pétersbourg et se rend en Ukraine. Les voyages dans son pays natal (1843-1845) marquent un tournant décisif dans sa vie. Au contact des réalités sociales, sa pensée se radicalise et son œuvre qui dénonce le servage et l'oppression nationale, ne circulera qu'en copies manuscrites. Il vient souvent à Kiev, où il assiste à tous les spectacles, puis à Romny, où il voit jouer l'acteur Karpo Solenyk.

« *Il est merveilleux! s'exclame-il. C'est un immense talent! Je suis ébloui!* »

Cependant les succès personnels du poète ne peuvent pas satisfaire cet « homme révolté », pourvu d'une sensibilité exceptionnelle à toute injustice. En tant que membre de la *Confrérie de Cyrille et Méthode* (citée plus haut), qui est dénoncée comme illégale en 1847, il est envoyé comme simple soldat en Asie Centrale, à Orenbourg pour un long exil de dix ans. Il réussit néanmoins à écrire et à peindre avec l'aide de ses supérieurs. Mais il est loin de la vie littéraire et artistique. Il écrit alors des poèmes et peint les « paysages misérables » de la steppe kirghize. Il est avide de lecture. A la fin de 1848, première année de son exil, il demande à son ami Lyzohoub, de lui envoyer les œuvres de Shakespeare, qui l'enchantent. Selon le témoignage du commandant Kosarev, Chevtchenko a chanté dans le cœur de l'église et a participé, pendant une courte durée, en tant qu'acteur et décorateur, à une pièce d'Alexandre Ostrovski *Entre siens on s'arrangera*, dans un théâtre d'amateur. C'est une des rares distractions qu'il a pu avoir.

En 1857, Chevtchenko est libéré. Il sort enfin de sa « prison sans verrou », selon son expression. Il nous confie sa grande joie dans son *Journal* :

« *Bientôt je verrai les visages qui me sont chers, l'Académie des Beaux-Arts, l'Ermitage et l'Opéra.* » (17)

Arrivé à Nijni Novgorod, il reçoit une mauvaise nouvelle : il est bien sûr libéré du service militaire, mais il n'est pas question pour lui de rentrer dans la capitale, car on l'a assigné à résidence à Orenbourg. Désespéré par ce contretemps inattendu, il note dans son *Journal* : « *J'ai connu bien des coups durs, mais c'est quand même une bien mauvaise surprise... Voilà ce qu'il en sera de Moscou, de Saint-Pétersbourg, du théâtre et de l'Académie.* » (18)

Chevtchenko restera sur place presque neuf mois. Il est accueilli à bras ouverts par la société de la ville. Il va régulièrement au théâtre, un petit théâtre provincial, où il peut de nouveau entendre la musique, les chants, et voir les drames qu'il apprécie énormément, On y joue des mélodrames, des drames romantiques, des opéras qui plaisent beaucoup aux spectateurs, ainsi que des pièces de Kotzebue, auteur dramatique allemand à la mode. Son théâtre jouit d'un succès phénoménal, à travers toute la Russie. Chevtchenko est très critique envers les auteurs dramatiques. Dans sa critique dramatique il manifeste des exigences de vérité et de justice : il attend de la profondeur d'une observation pénétrante des personnages dotés d'une véritable épaisseur humaine et des dialogues vivants et synthétiques.

Pour les fêtes de Noël, Chevtchenko reçoit la visite de son ami Chtchepkine, qui n'a pas hésité à faire un long voyage jusqu'à Nijni Novgorod, pour aller saluer le poète exilé. Cette visite l'émeut et le touche profondément, comme il le dit lui-même : « *Six jours entiers d'une vie pleine et heureuse* ».

Avant l'arrivée de Chtchepkine, fou de joie, Chevtchenko s'empresse d'écrire aux amis, pour leur annoncer la nouvelle :

« *Il me rend visite malgré le froid et le gel. Il vient chez moi pour m'embrasser et pour chanter les koliady (chants de Noël) avec moi. Je suis fier d'avoir un ami aussi génial.* » (19)

Pendant ce séjour d'une semaine, Chtchepkine donne deux spectacles : *Le Révizor* de Gogol et *Le Soldat magicien* de Kotliarevsky. Dans cette pièce en langue ukrainienne, Chtchepkine interprète Tchouproun, et une toute jeune actrice Katia Piounova, joue le rôle de Tétiana. Vêtue d'un costume traditionnel, jolie, toute fraîche, elle séduit Chevtchenko immédiatement. Sans tarder, il lui fait une cour pressante et rêve déjà d'en faire sa compagne. Mais il s'aperçoit très vite qu'elle ne se sert de lui que pour atteindre la célébrité. Chevtchenko avait de nombreuses connaissances et grâce à sa notoriété, elle aurait pu aller jouer au théâtre de Kharkiv et abandonner ainsi sa ville et son théâtre provincial. Mais, Piounova avait déjà un fiancé, le pharmacien Fouss, et malgré cela elle présente Chevtchenko à ses parents, qui le trouvent « un peu vieux » pour leur fille, qui n'a alors que quinze ans.

A propos de cette amourette, digne d'un vaudeville, le poète dévoile son âme solitaire :

« *J'ai rencontré Piounova tout à fait par hasard. Cela fait depuis longtemps que je voyais en elle une future épouse, un ange gardien, j'étais prêt à faire n'importe quoi pour elle.* » (20) Puis quelques jours plus tard,

dans une lettre adressée à Chtchepkine, il partage ses sentiments avec son ami :

*«L'instabilité est un excellent remède contre l'amour. Oh, je me sens soulagé. Je lui aurais plus facilement pardonné sa coquetterie que cette instabilité mesquine, qui m'a mis dans une situation embarrassante. C'est une sale gosse cette Piounova ! Canaille ! Une véritable canaille ! J'espère que je me remettrai vite de mes échecs.» (21)*

Cet amour du poète pour la jeune actrice est resté purement platonique.

En novembre 1858, Chevtchenko fait la connaissance d'Ira Aldridge (1807-1867), le plus célèbre acteur noir d'Europe au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il est Peul, originaire du Sénégal. Doté d'un immense talent, il est obligé de quitter les USA à dix-sept ans, car la société esclavagiste dans laquelle il est né ne lui offre aucune perspective d'épanouissement. Il joue sur toutes les scènes d'Angleterre et parcourt l'Europe, avant de se rendre dans la lointaine Russie impériale. Peu d'acteurs ont remporté un succès aussi phénoménal que lui dans l'histoire du théâtre mondial. Surnommé «*le Roscius Africain*», il joue une multitude de rôles du répertoire théâtral européen. Mais ce sont les rôles des personnages de Shakespeare qui l'ont rendu célèbre, en particulier Othello, pour lequel il a été pendant des décennies acclamé par le public et la majorité de la presse européenne de son époque. On a pu admirer cet acteur magnifique dans les autres classiques shakespeariens : *Le Roi Lear, Shylock, Hamlet, Macbeth*.

Le tragédien arrive à Saint-Pétersbourg auréolé après ses tournées à travers le monde. C'est justement dans le rôle d'Othello que Chevtchenko l'applaudit et est émerveillé par son jeu d'acteur. Cette brève rencontre avec Aldridge le marque à jamais. Chevtchenko fait sa connaissance lors d'une soirée chez le comte Théodore Tolstoï. La fille de ce dernier raconte cette soirée pleine d'émotion :

*«Je me souviens combien ils étaient émus tous les deux, ce soir-là, lorsque j'ai raconté en grandes lignes leurs vies : celle de l'acteur au poète, et celle du poète au grand tragédien. Dans leur passé, ils ont connu l'humiliation et la misère : l'un l'esclavage, l'autre le servage. Ils ne parlent pas la même langue mais ils se comprennent. J'ai servi d'interprète lors des séances pendant lesquelles Aldridge posait et Chevtchenko exécutait son portrait.» (22)*

Cette admiration de Chevtchenko pour le tragédien est confirmée par son ami peintre Mykechyn. Après la représentation du *Roi Lear*, il pousse la porte de la loge d'Aldridge, et, il est témoin d'une scène surprenante. Il nous la raconte :

*«J'ouvre la porte de la loge d'Aldridge et je découvre l'acteur exténué dans son large fauteuil, après le spectacle. A ses pieds Chevtchenko, pétri*



*d'admiration, touché aux larmes, lui baise les mains, et couvre de baisers son visage plein de maquillage.» (23)*

Comme il a été dit ce sont les vers de Chevtchenko qui l'ont d'abord fait connaître, et qui demeurent sans doute, la plus haute part de sa création littéraire. Même si son intérêt pour l'écriture dramatique est relégué au second plan par rapport à la poésie et à la peinture, il n'a cessé durant toute sa vie d'être attiré par l'art théâtral. Par sa correspondance abondante, par sa biographie et surtout par son *Journal* nous savons que Chevtchenko était un passionné du théâtre.

C'est au cours de la dernière année de son exil, en 1857, qu'il commence à écrire son *Journal*. Il est publié pour la première fois en 1861, dans la revue *Osnova* (Le Fondement), mais des passages entiers ont été supprimés, et des phrases ont été coupées, compte tenu de la censure. *Le Journal* a été écrit en russe et sera traduit en ukrainien 23 ans plus tard. Il nous offre un matériau très riche qui nous aide à comprendre la conception du monde de Chevtchenko, ses réflexions sur sa vie, sur l'art, sur la littérature et surtout sur le théâtre. Au théâtre, il ne se contente pas d'être un simple spectateur, mais il donne son avis sur une pièce, sur l'auteur et sur le jeu des acteurs. *Le Journal* nous révèle son admiration pour le dramaturge russe Alexandre Ostrovski. Chevtchenko rencontre ce dernier à l'occasion d'un déjeuner organisé en l'honneur de l'acteur O. Martinov.

Il est incontestable qu'une large part du succès du poète et dramaturge revient à son incomparable maîtrise de la langue, dont la beauté, la richesse et la prodigieuse harmonie n'ont jamais pu être égalées. Chevtchenko incarne pour les Ukrainiens la terre, la langue, la culture, le destin politique et religieux et la lutte pour une vie meilleure pour son peuple opprimé.

On ne saurait aborder les années 1820-1840, sans consacrer quelques lignes à un auteur russe, qui a marqué la scène ukrainienne. Dans les années vingt du XIXe siècle, la seule pièce représentant la vie villageoise en Ukraine est l'opéra-vaudeville *le Cosaque-poète* (Kozak-stikhotvoret), écrite en 1812 par le prince russe Alexandre Chakhovskoï (1777-1848). Cet opéra-comique a tenu l'affiche des théâtres russes et ukrainiens pendant plusieurs décennies et connu un vif succès. Le prince est un véritable homme de théâtre, auteur de soixante pièces originales. C'est un vaudevilliste de renom et très populaire en Russie. Mais quel est son rapport à l'Ukraine et pourquoi aborde-t-il la thématique ukrainienne ?

Dès l'année 1795, à peine âgé de vingt-deux ans, Chakhovskoï compose sa première pièce *Plaisanterie de Femme*. Dix ans plus tard, il fait paraître sa seconde comédie *Le Malin*, qui sera représentée seulement en 1804. Il

enchaîne avec une comédie très spirituelle *Le Nouveau Stern* qui comporte de mordantes et fines plaisanteries sur les tendances sentimentales et élégiaques de la littérature de l'époque. Cette pièce connaît un grand succès auprès du public ukrainien, surtout au Théâtre de Poltava.

Auteur à la verve facile et abondante, spirituel, observateur, amoureux des lettres russes, il connaît bien la scène. Ses comédies *Le Déserteur de sa Fiancée* et *Le Théâtre de Société* jouissent d'un vif succès. Cette dernière, considérée comme la meilleure comédie satirique du répertoire de l'époque, est représentée en 1804 à Saint-Petersbourg, accompagnée de chœurs et de ballets. La pièce est intéressante par son sujet. Hostile au servage et au châtement corporel, l'auteur y ridiculise et flétrit les mœurs de ces soi-disant Mécènes autochtones, qui après avoir fait de leurs serfs de véritables artistes, les maltraitent ou les vendent comme du bétail. La pièce abonde en scènes curieuses mais réalistes, et en situations finement observées par l'auteur. C'est une peinture exacte de l'époque.

Au cours de la campagne de 1812, menée par Napoléon Ier contre la Russie, le prince Chakhovskoï se lie d'amitié avec un jeune officier de hussards, Alexandre Griboïedov (1795-1829), futur dramaturge russe, et l'un des auteurs les plus brillants de sa génération. Etabli à Saint-Petersbourg depuis 1815, le prince fréquente le beau monde et les cercles littéraires. Avec le poète Khmel'nitski il introduit Griboïedov dans le monde du théâtre. Bien plus, ils composent à eux trois une comédie en vers intitulée *En famille ou La Fiancée mariée*, au dessein purement « russe » et non pas empruntés aux vaudevilles français. Le texte de cette comédie satirique écrite en 1815 est plein d'esprit et on peut en attribuer plusieurs passages remarquables à Griboïedov. Ce premier essai de plume de Griboïedov marque le début de sa brillante évolution, qui aboutit à la création de son chef-d'œuvre *le Malheur d'avoir trop d'esprit*, nous y reviendrons plus loin. La pièce *En famille* est jouée au *Théâtre de Kharkiv* et à celui de Poltava en 1817, lors de la visite du tsar Alexandre Ier.

Après avoir composé des comédies, des tragédies, des vaudevilles, des féeries, Chakhovskoï se tourne vers un thème ukrainien. Quelque étrange que cela puisse paraître, le premier auteur qui fait connaître les mœurs ukrainiennes dans les années 1820, est un Russe. Son opéra-vaudeville, *Le Cosaque-poète* écrit en 1812, est joué la même année à Saint-Petersbourg puis en 1817 par la troupe ambulante de Chteïn à Poltava. Il est vrai qu'en parfait homme de théâtre il connaît le goût et l'exigence du public. Selon ses contemporains, il est fortement attiré par l'aspect exotique et pittoresque de la Petite-Russie, qu'il ne visitera qu'à la fin de sa vie. Il a un ami ukrainien, un certain Choumsky à qui il consacre d'ailleurs un vaudeville *L'Acteur chez soi dans sa patrie*. Il adapte aussi à la scène un vaudeville

français et l'intitule *La Fiancée ukrainienne*. Mais comment a-t-il pu écrire son *Cosaque-poète* sans connaître la langue ukrainienne ?

La pièce a subi des critiques virulentes de la part des Russes et des Ukrainiens dans la revue *Le Messager de l'Ukraine*. Profondément attaché à la culture ukrainienne Ivan Kotliarevsky est indigné lui aussi par le manque d'esthétisme et la langue de Chakhovskoï. A Moscou, en sortant du théâtre, l'historien et ethnographe ukrainien O. Markovytych s'exclame : « *Dans toute l'Ukraine on ne trouvera jamais un scribe (le personnage principal, nommé Hrytsko) qui ressemble à celui de la pièce de Chakhovskoï. Il est inventé de toutes pièces.* » (24) Le poète russe Alexandre Pouchkine est encore plus sévère envers l'auteur. A ce propos, il dit : « *Dans cette pièce il y a des mots, il y a des chansons, mais il n'y a pas d'intrigue ni de dénouement.* » (25) Le critique Orest Somov, après avoir vu la pièce à Saint-Pétersbourg, écrit un article sous forme de dialogue, dans le journal *Le Bien-pensant*. Il s'y moque ouvertement de l'auteur et signe : « *L'habitant de l'île Vassylyvka* ». En voici un extrait :

- *Comment trouvez-vous cette pièce ?*
  - *Excellente ! C'est pourquoi je veux y aller.*
  - *Regardez, par exemple, ce Hrytsko, ressemble-t-il à un homme ? A un Petit-Russien ?*
  - *Il crie, il hurle, fait des grimaces ! On peut le faire, mais à la foire !*
- (26)

Il faut rappeler qu'à cette époque la scène russe et ukrainienne est envahie par de mauvaises adaptations ou traductions de pièces étrangères. Les pièces qui triomphent du temps de Pouchkine sont celles du dramaturge allemand Kotzebue, que certains considèrent comme anti-esthétiques au dernier point. La comédie *larmoyante* (27) est aussi populaire, qui, partie de France a fait la conquête de l'Allemagne, de l'Italie et de l'Espagne.

En vérité, la pièce de Chakhovskoï n'a pas une grande valeur littéraire. Mais, en dépit de cela et des critiques sévères, elle séduit le public. L'auteur embellit la réalité sociale, les mœurs des paysans ukrainiens sont dépeintes de façon idyllique et la réalité historique est déformée. Les personnages parlent un ukrainien populaire. Son succès est sans doute dû à la musique mélodieuse et aux chants magnifiques, composés par le compositeur Catterino Cavos (1775-1840), connu aussi comme l'auteur de nombreux opéras, notamment *l'Ondine du Dniestr (Roussalka Dnistrova)*. Les spectateurs ukrainiens, peu exigeants, ne sont pas choqués par le jargon

populaire, car ils sont habitués à la langue déformée des tragi-comédies. Mais ce qui est étonnant, c'est que de toute la production dramatique de Chakhovskoiï, c'est *Le Cosaque-poète* qui ait connu un succès durable : pendant vingt-cinq ans cette pièce fera partie du répertoire des troupes russo-ukrainiennes et sera jouée dans tous les théâtres russes et ukrainiens.



## CHAPITRE V

### Michel Chtchepkine et Nicolas Gogol : entre l'Ukraine et la Russie

#### 1) L'acteur Chtchepkine : de la scène ukrainienne à la scène impériale russe

*« Un grand comédien n'est ni un piano-forte, ni une harpe, ni un clavecin ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre ; mais il prend l'accord et le ton qui conviennent à sa partie, et il sait se prêter à toutes »*

Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*

On dit souvent que le métier d'acteur est un des plus difficiles qui soient, tant sur le plan technique que sur le plan émotionnel. Les acteurs à succès sont admirés, adulés par le public et peuvent devenir de vraies idoles ou demi-dieux. Chaque époque a son idole. Au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, Talma (1763-1876) (1) en France est un acteur « révolutionnaire », l'instigateur de réformes scéniques. A la même époque, la tragédienne française, Mademoiselle Georges (1787-1867) (2) connaît un triomphe total. Elle est réclamée et acclamée par l'Europe entière. Quelques années plus tard, l'illustre Sarah Bernhard (1844-1923) (3) après une longue série de tournées à l'étranger, acquiert la célébrité mondiale. Elle tient une place quasi unique par le charme de sa « voix d'or », ses qualités plastiques et la puissance dramatique de ses créations. En Angleterre, l'acteur le plus réputé, Edmund Kean (1787-1833), (4) fascine par son interprétation de Shakespeare.

En Russie et en Ukraine, l'acteur le plus prestigieux, Michel (Mykhailo en ukrainien) Chtchepkine apparaît comme un véritable génie de la scène, fondateur d'une nouvelle exécution scénique et père du réalisme théâtral. Il occupe une place à part dans l'histoire des théâtres russe et ukrainien, due à son talent et à l'estime dont l'entourait l'élite intellectuelle. On a souvent dit de lui qu'il « *est pour la Russie ce que Talma était pour la France* ».

Fils d'un serf du comte Wolkenchtein, Chtchepkine naît en Ukraine le 8 novembre 1788. Sa vocation artistique est précoce. Il n'a que sept ans lorsqu'il se familiarise avec la scène et assiste à son premier spectacle - un opéra « *Une Nouvelle famille* » qui lui laisse un souvenir inoubliable. A partir

de ce moment, il ne cessera de rêver de la scène, d'orchestre, de beaux décors et de personnages. Déjà, à l'école municipale de la petite ville de Soudja, il commence à jouer la comédie. Après le spectacle, le gouverneur de la ville félicite les petits amateurs de condition libre et autorise le petit Chtchepkine à lui baiser la main, en lui disant : « *Bravo, mon enfant, tu as joué mieux que les autres, tu seras un bon serviteur pour ton maître.* » (5)

En effet, c'est au théâtre privé du comte Wolkenchtein qu'il prend ses premières leçons d'art dramatique. Doté d'un talent comique, il exécute avec brio divers rôles dans des pièces alors en vogue. Si chez son maître, il n'est qu'un laquais, un serviteur, il brille sur scène. Son public l'attend, l'applaudit, l'apprécie. Sa vie, c'est le théâtre ! Et, le théâtre, c'est sa vie !

En novembre 1805, au *Théâtre de la ville* de Koursk, dirigé par les frères Barsov, un spectacle est donné au bénéfice de l'actrice Lykova. Ce jour-là, Chtchepkine, âgé de dix-sept ans, le « *domestique* » du comte Wolkenchtein, est fou de joie ! Son rêve le plus cher se réalise enfin : il va jouer dans un théâtre public ! On lui confie le rôle du postier, André, dans un drame intitulé *Zoé*, de l'auteur français Louis-Sébastien Mercier. Par son physique, Chtchepkine semble être prédestiné à la comédie. Il est de petite taille, corpulent, à la « *figure carrée* » selon ses propres termes. Même si sa voix est faible, on l'entend jusqu'au fond de la salle. Il est animé d'un feu intérieur, d'une passion telle qu'on oublie son physique. Cet ancien serf devient l'idole du public, l'ami des hommes lettrés et des artistes de la société russe et ukrainienne, notamment Gogol, Chevtchenko, Tourgueniev, Aksakov, Herzen, Pouchkine. Ce dernier compte parmi ses nombreux admirateurs. Il a une véritable vénération pour l'acteur.

Pouchkine apprécie son intelligence, son talent et son expérience au point qu'il ne cesse d'insister pour qu'il écrive son autobiographie. Il publie un article dans la revue *Le Contemporain*, où il parle de l'importance des mémoires, des souvenirs des hommes célèbres, et déplore qu'ils quittent le monde sans laisser de traces sur leurs vies. Pour lui, Chtchepkine est une personnalité exceptionnelle, un grand acteur au destin hors du commun. Alors, pour qu'il se décide à écrire, Pouchkine lui offre un gros cahier, sur lequel il écrit de sa propre main, les premières lignes du récit de sa vie :

« *Je suis né dans la province de Koursk, dans le district d'Oboïansk, dans le village de Krasnoe qui est sur la rivière Penka...* » (6)

Grâce à son insistance, Chtchepkine commence à rédiger ses *Notes* (*Zapiski*) au printemps 1836, mais dans ses premières présentations, elles n'ont pas été achevées. Elles paraissent comme *Mémoires*, une sorte d'autobiographie, sincère, sans prétention, qui offre un tableau véridique et vivant du milieu dans lequel il a grandi et a déployé sa brillante carrière. Elles représentent un témoignage précieux sur son destin d'acteur. Il y parle de son enfance, de son adolescence, de son origine servile, de ses amis

qui ont contribué à son affranchissement, de ses débuts d'acteur sur la scène ukrainienne, notamment celle de Koursk, de Kharkiv et de Poltava. On y trouve également une correspondance abondante avec ses amis Chevtchenko, Gogol, Tourgueniev, Aksakov entre autres, ainsi que des récits de ses contemporains. (7)

Citons quelques passages de ses *Mémoires* qui sont particulièrement caractéristiques de l'époque du servage.

*« Mon père était serf du comte Wolkenstein (...) Ma mère était aussi d'origine servile, elle avait fait partie de la dot de la comtesse (...) Mon parrain était un laquais ivrogne et ma marraine une cuisinière. Quant à mon grand-père Ioanne, il était le fils d'un prêtre. Son histoire peut paraître étrange mais à cette époque c'était chose courante. Il n'a guère été étonné de se coucher un soir en homme libre et de se réveiller serf le lendemain matin. Ceci l'a fort attristé, mais il s'est vite habitué à son nouveau « statut » (...) Mes parents étaient très appréciés de leur maître en tant que domestiques. Ils étaient d'une grande gentillesse. Moi j'étais « le préféré » de la comtesse et tout le monde m'appelait Micha. Le comte faisait une entière confiance à mes parents. J'avais 4 ans quand il a confié à mon père l'intendance de son domaine : 2000 personnes, dispersées à 70 verstes aux alentours. » (8)*

Notons que le servage en Russie et en Ukraine était une forme d'esclavage qui demeura une institution importante jusqu'à la période de 1679 à 1723. La grande majorité de la paysannerie fut réduite au servage. Chaque serf devait obéir et travailler pour son maître, dans le respect de la morale chrétienne et dans le strict cadre de l'oukase de 1797. Les domestiques privés étaient traités comme des meubles. De ce fait, le maître pouvait vendre, louer, donner en succession et profiter du travail de ses serfs comme bon lui semblait. Rappelons que la mère de Chtchepkine, citée plus haut, faisait partie de la dot de la comtesse Wolkenchtein, comme une belle commode ou une armoire.

Si les brutalités du servage sont épargnées au petit Chtchepkine, les humiliations, elles, sont fréquentes. Il est bien traité à la maison, mais est battu par l'instituteur du village. Sa mère, espérant améliorer le sort de son fils, le confie pour trois mois au prêtre Dimitri, à Kondrativka, un village voisin. Dès son arrivée, le pope se montre brutal et lui administre quelques verges. Cependant, l'enfant entrevoit une vie plus belle, plus exaltante, le jour où ses parents l'accompagnent à la résidence des Wolkenchtein :

*« Comme le comte avait un bon orchestre de musiciens et un chœur magnifique, il avait créé un théâtre pour les enfants ainsi que tout le personnel de la maison. Que de choses j'ai apprises pendant les deux journées passées à la résidence de mon maître. » (9)*



Chtchepkine fait ses études au lycée de Koursk, avant de devenir un acteur professionnel. Il est vrai qu'il n'a pas d'emploi fixe, il se forme lui-même, va d'une troupe à l'autre et accepte tous les rôles qu'on lui propose. A vingt-deux ans, il connaît déjà une belle renommée et remporte des succès considérables auprès d'un public enthousiaste. Mais il joue à la mode du jour. La rencontre avec l'acteur-amateur Mechtcherski va marquer un tournant dans sa manière de comprendre l'art scénique. Il lui indiquera une voie nouvelle.

Le prince Prokope Mechtcherski (1736-1818) vit à Koursk. Malgré son âge avancé, sa beauté est restée intacte. Fort instruit, parlant plusieurs langues, il se passionne pour la peinture, la menuiserie et la sculpture. Il a la réputation d'être un excellent acteur. Dans ses *Mémoires*, Chtchepkine fait le récit de leur rencontre :

*« Comme il n'y avait pas de spectacles pendant l'été et que j'avais du temps libre, je suivais des cours de dessin. Mon professeur était l'académicien Nikolaï Ouchakov. C'était en 1810, quand le prince Golitsyne l'a invité chez lui pour exécuter quelques portraits à Yanoukovka. A cette occasion Ouchakov m'a proposé de l'accompagner. Là, j'ai assisté à un spectacle donné au domicile des Golitsyne. Tous les amateurs de théâtre étaient présents. On jouait une comédie de Soumarokov, « Trompée par la dot ». Le prince Mechtcherski interprétait le rôle de l'avare Salidar. » (10)*

Cela fait longtemps que Chtchepkine a entendu parler de cet acteur-amateur. Mechtcherski a vécu un certain temps à Moscou et à Saint-Pétersbourg, où il a joué à la cour de l'impératrice Catherine. Il a même séjourné à l'étranger : à Vienne, à Paris, à Londres. Sa réputation est telle, que le jeune Chtchepkine rêve de le rencontrer et voilà que le destin le ramène à lui. Impatient et excité, il assiste au spectacle, et remarque la transformation de son visage et l'aspérité de son jeu, qui semble au début sans couleur, sans effet.

*« Soudain, le rideau se lève, et je vois le prince... non ! Ce n'est pas le prince, mais l'avare Salidar en personne. Il s'est totalement transformé : son noble visage exprime l'avidité d'un pingre. Et pourtant, malgré cette frappante transformation, il me semble que le prince ne sait guère jouer. Je triomphe : c'est parce qu'il est un grand seigneur qu'on le trouve bon ! Car est-ce du jeu ? Il ne sait même pas mouvoir ses bras, et il parle... C'est ridicule ! Il parle comme tout le monde, tout simplement. Non ! Son Altesse ne nous égale pas. Bref, tous ses partenaires semblent meilleurs que lui, parce qu'eux, ils jouent (...). Seulement, chose étrange, en dépit de cette simplicité, chaque fois que dans le rôle il est question d'argent, on le sent touché à vif, et on oublie les autres acteurs. » (11)*

Chtchepkine est bouleversé. Pour lui c'est une véritable révélation ! Il finit par ne plus voir sur scène que le vieux prince, dans son rôle de l'avare.

*« Mais il ne joue pas, il vit ! Je retiens toutes ses phrases, ses paroles, prononcées avec naturel et avec la force de la passion ! Je me les approprie déjà, espérant pouvoir les prononcer un jour de la même manière. » (12)*

En effet, Chtchepkine est séduit par le jeu simple et sincère du prince Mechtcherski, dont il s'inspirera, et qu'il cherchera à imiter plus tard.

*« Mais quel n'a été mon étonnement quand j'ai voulu parler simplement et que je n'ai pu dire aucun mot avec naturel, spontanément. J'ai commencé à me souvenir du prince, et je me suis mis à prononcer les phrases de la même voix que lui, mais je ne pouvais pas ne pas remarquer combien ma façon de parler était peu naturelle. J'étais incapable de comprendre pourquoi cela se passait ainsi (...). Il ne me venait pas à l'esprit que pour être naturel, il faut avant tout parler avec ses propres sons et sentir à sa façon, sans singer le prince (...)*

*Le prince Mechtcherski, sans le vouloir, m'a montré une autre voie. Tout ce que je suis devenu, je le lui dois. Il est le premier à m'avoir montré que l'art est si proche de la nature. Grâce à lui je suis devenu un artiste. » (13)*

S'inspirant de cette représentation « naturelle » du prince Mechtcherski, Chtchepkine crée sa propre marque de l'art dans l'apprentissage scénique : le refus de la *théâtralité*. Il oppose l'école de la déclamation de l'acteur Ivan Dimitrevski (1733-1795) (14) à la simplicité et au naturel que le prince Mechtcherski a apporté sur scène. Le jeu de cette école a été considéré en Russie pendant un demi-siècle comme naturel, jusqu'à ce que Chtchepkine crée sa propre école, « l'école réaliste ». A propos de Mechtcherski, il dira plus tard : *« Il n'y a pas que moi. Tout le théâtre russe lui doit sa reconnaissance. » (15)*

Un jour, pendant la répétition d'un texte d'une comédie de Soumarokov, dans le rôle d'un avare, Chtchepkine essaie déjà de jouer d'une façon différente. Mais c'est surtout en répétant le rôle de Sganarelle, dans *l'Ecole des maris* de Molière, qu'il se met à faire des répliques « d'une voix naturelle ».

*« Eh bien, je me suis aperçu soudain que j'avais prononcé quelques mots de façon toute simple, comme cela devait être dans la vie et non dans la pièce. Je n'aurais pas prononcé cette phrase autrement. Et chaque fois que je parvenais à parler ainsi, j'éprouvais une volupté, un bien-être tels que vers la fin de la pièce, je m'astreignais à conserver ce ton de conversation. » (16)*

En 1808, Chtchepkine est déjà acteur de profession, tout en restant la propriété de son maître. Sa réputation et son talent grandissent rapidement, néanmoins le comte Wolkenchtein, très fier de « son artiste », qui s'avère « très bon d'ailleurs pour lui et sa femme », ne voudra s'en séparer que pour une grosse somme, à savoir 10000 roubles. Il est vrai que « la marchandise humaine » était cotée au prorata des capacités du sujet et,

naturellement, un acteur qui se distingue par son talent, valait beaucoup plus cher qu'un simple laboureur.

Le prince Nikolai Repnine (1778-1845), vice-roi de Saxe et gouverneur général de la Petite Russie entreprend des démarches pour affranchir l'acteur. Repnine est un mécène, un personnage haut en couleur. Il a son domaine à Yahotyn non loin de Kiev, mais c'est à Poltava qu'il s'occupe des affaires théâtrales. Kotliarevsky, en tant que directeur de ce théâtre, s'associe à Repnine pour racheter Chtchepkine à son maître ainsi que sa famille. Au même moment, Chtchepkine joue au *Théâtre de Poltava*. Très prisé par le public, les critiques s'intéressent à son jeu d'acteur et le qualifient de « *talent comique rare* ». A Poltava, l'acteur compte déjà de nombreux amis et admirateurs, parmi lesquels Repnine, qui apprécie particulièrement son talent comique. Alors, Repnine décide de le racheter à son maître, ainsi que sa famille. Visiblement, il a pris conscience, comme certains nobles, que le système servile n'était pas durable et devait être réformé, voire supprimé. Il fait savoir aux propriétaires Wolkenchtein que la somme demandée est excessive et leur adresse une lettre dans laquelle il écrit :

*« Compte tenu que dans la famille Chtchepkine il y a un vieux père et un garçon en bas âge, j'estime que 4000 ou 5000 roubles seront largement suffisants. »* (17)

Mais la comtesse ne cède pas, elle exige toujours la même somme. Une souscription publique en faveur de l'acteur est lancée et recueille 6000 roubles. Outre cette recette, un spectacle est donné au *Théâtre de Poltava*, au bénéfice de l'acteur, avec sa participation.

L'histoire de l'affranchissement de Chtchepkine, qui a duré presque trois ans, est un chapitre fort intéressant dans ses *Mémoires*. On y apprend que deux événements ont compliqué la procédure. Tout d'abord, la mort de la comtesse et la désignation de son frère, le colonel Annenkov, comme tuteur des héritiers des Wolkenchtein. Ensuite l'intervention du comte Sergueï Kamenski, propriétaire d'un théâtre privé, dont nous avons parlé au chapitre précédent, qui veut acheter Chtchepkine pour 12000 roubles. Rien n'est cher pour lui, il ne recule devant rien ! Rappelons qu'auparavant, ce comte avait donné à un autre aristocrate un village entier, avec ses 250 habitants, en échange de trois artistes, le mari, la femme et leur fillette, qui étaient d'excellents danseurs.

Le 2 mai 1818, Chtchepkine joue à Poltava, quand il reçoit une lettre du tuteur Annenkov, dans laquelle ce dernier fait pression sur lui :

*« Micha Chtchepkine ! Comme on peut le constater, tu ne veux plus être domestique chez les Wolkenchtein. On voit que tu n'es pas reconnaissant pour tout ce que ton père a acquis chez le comte. Tu n'es pas reconnaissant non*

*plus pour l'éducation que tu as reçue. La comtesse était d'accord pour affranchir ton père avec toute sa famille pour 8000 roubles, car votre famille est grande. Si tu veux devenir libre, rentre vite à Koursk, sans perdre de temps.» (18)*

Ayant appris le contenu de cette lettre, le 25 septembre 1818, le prince Repnine écrit à Kotliarevsky :

*«J'ai reçu une lettre d'Annenkov, tuteur des enfants des Wolkenchtein, qui demande à voir Chtchepkine en personne, et exige son retour à Koursk. Il veut mettre au point avec lui l'affaire de son rachat. J'ai constaté qu'Annenkov n'est pas prêt à l'affranchir, mais veut le vendre au comte Kamenski pour 10000 roubles. J'ai décidé que Chtchepkine doit à tout prix devenir un homme libre et je ferai tous les efforts pour cela. Si Annenkov insiste, je vous demande de ne pas laisser partir Chtchepkine de Poltava, sous aucun prétexte, car ce serait pour nous impardonnable d'avoir initié cette « affaire », et de ne pas la terminer.» (19)*

Finalement, le prince Repnine verse aux Wolkenchtein la somme manquante de 4000 roubles. Ainsi, au lieu d'affranchir Chtchepkine, il le rachète pour lui-même, et « l'objet du marché » devient sa propriété. Le 1<sup>er</sup> octobre 1818, Repnine reçoit une lettre au contenu suivant : « Désormais votre Chtchepkine ne peut plus être vendu à personne. L'acte de vente est à votre nom, par conséquent c'est vous qui pouvez lui rendre la liberté. » (20)

Ce n'est qu'au bout de trois ans que Repnine lui rendra sa liberté, en 1821. Pour obtenir la libération définitive de Chtchepkine, l'historien Bantych-Kamenski (1788-1850), secrétaire de Repnine se porte garant et lui avance l'argent nécessaire pour affranchir sa femme et ses enfants. Mais ses parents demeurent encore quelque temps serfs des Wolkenchtein. Cette même année, 1821, *le Théâtre de Poltava* connaît des difficultés financières et cesse son activité. Chtchepkine constitue une troupe et part en tournée à Kiev avant d'aller jouer en Russie, à Toula. Le public moscovite le découvre pour la première fois le 20 septembre 1822 lors d'une tournée, dans la pièce de Zagoskine, (21) *Monsieur Bogatonov ou le Provincial dans la capitale* dans le rôle principal.

Une année à peine après être devenu un homme libre, en 1823, Chtchepkine est engagé au *Théâtre impérial* de Moscou, où il jouera pendant quarante ans, jusqu'à sa mort. Belle promotion pour cet acteur-serf qui deviendra l'acteur le plus célèbre de la Russie de son temps.

Lorsqu'il arrive en Russie, il a déjà acquis une solide formation en Ukraine. Comme il a été déjà dit, il fait ses débuts au théâtre de Kharkiv. Chtchepkine se démarque vite des autres acteurs non seulement par son talent comique, mais aussi par sa vivacité d'esprit et surtout son humour. Il déborde d'imagination, de créativité, de nouvelles inventions. Par exemple,

lors d'un spectacle donné en 1790 pour les besoins d'un opéra-comique d'Ablessimov, portant le titre *Le Meunier, le Sorcier et le Compère*, il fait aménager une scène avec des effets spéciaux : il installe un moulin avec une roue tournante, un cheval qui remue les pattes et une lune qui se déplace. Grâce à cette « *machinerie étonnante* », le théâtre de Kharkiv acquiert une belle réputation.

L'immense talent de Chtchepkine le met au rang des meilleurs artistes des théâtres ukrainiens. Il est particulièrement applaudi au *Théâtre de Poltava* où il travaille en étroite collaboration avec Kotliarevsky. Ce sont des comédies qui dominent la scène : *Le Mineur* de Fonvizine, *La Chicane* de Kapnist, *L'Ecole des filles* de Krylov, *Nouveau Stern* de Chakhovskoï, *Le Dépit amoureux* de Molière, *Une Coupe magique* de La Fontaine, *Intrigue et amour* de Schiller, entre autres.

Mais ce qui est remarquable dans la carrière de Chtchepkine, c'est son interprétation de deux rôles dans les pièces ukrainiennes de Kotliarevsky : *Natalka de Poltava* et *Le Soldat magicien*, écrites spécialement pour lui. Avec ces deux rôles, interprétés en langue ukrainienne il connaît un véritable triomphe également à Moscou au *Théâtre Maly* et à Saint-Pétersbourg au *Théâtre Alexandre*. L'historien et ethnographe ukrainien, M. Maksymovytsch a répété plus d'une fois : « *Comme la langue ukrainienne est belle dans la bouche de Chtchepkine* ». Il l'a maîtrisé à la perfection et selon ses contemporains en jouant les pièces russes il a gardé son accent ukrainien toute sa vie. A ce propos, l'écrivain et critique littéraire russe Sergueï Aksakov écrit :

« *Chtchepkine a incarné sur la scène russe le véritable esprit national petit-russien, doté d'un humour extraordinaire et d'une verve comique. Avant lui, nous n'avons vu au théâtre que des farces grossières et des caricatures de cette Ukraine poétique et chantante. Cette Ukraine qui nous a donné Gogol (...) Qui mieux que lui aurait pu le faire ? Il a passé toute son enfance et sa jeunesse en Ukraine, où il s'est familiarisé avec ses coutumes et sa langue. Peut-on oublier Chtchepkine dans « le Soldat magicien » et dans « Natalka de Poltava ? »* (22)

En effet, cet ancien serf réhabilite la condition d'acteur, non seulement parce qu'il est l'idole du public, mais parce qu'il réussit à se cultiver au point de parler d'égal à égal avec toute l'élite artistique de son temps. Le célèbre critique Vissarion Biéliniski compte aussi parmi ses nombreux amis et admirateurs. Ce dernier publie dans *La Gazette littéraire*, en décembre 1844, un article fort élogieux concernant le jeu de l'acteur, après avoir assisté à plusieurs de ses spectacles. Il est particulièrement séduit par l'opéra-vaudeville *Le Soldat magicien* de Kotliarevsky que nous venons de citer :

*« Un tel triomphe au théâtre russe est rarissime. D'autant plus qu'il est bien mérité. La tournée de Chtchepkine à Saint-Pétersbourg a déclenché une véritable révolution sur la scène russe ! (...) Mais c'est surtout dans le rôle de Tchouproun dans Le Soldat magicien que son jeu atteint la perfection absolue. » (23)*

La notoriété de Chtchepkine est telle qu'un peintre français, M. Daulle, exécute son portrait, en costume de scène, dans le rôle de Mykhaïlo Tchouproun. Un peintre russe, V. Aguine, le peint à son tour et signe son tableau : *Scènes de la vie petite-russienne*. Si l'iconographie de Talma le représente volontiers dans ses rôles à l'antique, dans son costume de théâtre, celle de Chtchepkine le représente en simple paysan ukrainien, Tchouproun.

Pendant dix-sept ans, Chtchepkine joue en Ukraine avant de poursuivre sa brillante carrière sur la scène moscovite. Il a eu, malgré un travail de courte durée en Ukraine, une grande influence sur l'évolution du théâtre ukrainien, grâce à une collaboration étroite avec Kotliarevsky et avec Kvitka-Osnovianenko comme nous l'avons déjà évoqué. Une profonde amitié le lie à Taras Chevtchenko avec lequel il entretient une abondante correspondance durant toute sa vie. Leur rencontre a eu lieu en Ukraine en 1843. Un an plus tard, Chevtchenko lui consacre un poème intitulé *Prédismoi l'avenir magicien*, publié pour la première fois dans la revue *Osnova*, en 1861. En voici un court extrait :

*Mon ami à la moustache grise  
Penses-tu que l'espoir reviendra  
Puis-je espérer que mes beaux rêves se réalisent ?  
Pour affronter la réalité ? (24)*

Comme le remarque Antonovytsch dans son ouvrage *Trois cents ans de théâtre ukrainien* : *« Chtchepkine est considéré comme le fondateur de l'école réaliste d'interprétation sur les scènes ukrainienne et russe. Pour la scène moscovite, il est non seulement le premier et le meilleur acteur, mais aussi un véritable réformateur de l'école d'interprétation. Cet acteur est un novateur dans l'art théâtral dans la mesure où il est passé du vieux jeu classique au théâtre à tendance réaliste. » (25)*

Après dix-sept années passées sur la scène ukrainienne, où il a forgé son style, Chtchepkine arrive en Russie à l'âge de 33 ans. Il a déjà une solide formation derrière lui et une expérience d'acteur non négligeable. Conscient de ses dons innés, il se lasse assez vite d'un répertoire imposé et ne se satisfait pas des pièces qu'on lui propose. A Saint-Pétersbourg le vaudeville est roi, à Moscou, plus éloignée de la Cour on joue quelques pièces du répertoire classique. Par exemple, dans un mélo historique, *Le Masque de fer*, l'acteur incarne tour à tour tous les personnages, sauf celui

d'une jeune fille. Quant aux grands rôles russes, il excelle dans le *Chevalier avare* de Pouchkine ou dans celui de Famossov, du *Malheur d'avoir trop d'esprit*. Mais jugée subversive, cette excellente pièce de Griboïedov est restée longtemps interdite.

L'indigence du répertoire était son grand chagrin. Cette pauvreté du répertoire sur la scène russe était sans doute due dans une certaine mesure à l'inculture du grand public, mais elle était aussi sciemment entretenue par la direction impériale. Obligé le plus souvent à jouer dans des mélodrames ou des vaudevilles en vogue, Chtchepkine réussit malgré tout à donner aux personnages falots, une profondeur qui étonne ses contemporains. Il a l'art de créer des personnages nuancés et attachants et de tirer le meilleur des pièces médiocres, peu originales, d'une banalité étonnante. Dans une lettre adressée à Gogol, il se plaint de cette situation :

« ... Je perds courage. (...). Je suis toujours inactif, malgré la soif d'activité de mon âme, car le répertoire reste toujours le même : c'est une pure abomination, c'est avec cela que je dois étancher ma soif dramatique. Vraiment, c'est une souffrance innommable. » (26)

Quelques années plus tard, la situation ne s'améliore toujours pas. Insatisfait et mécontent, l'acteur partage sa peine avec son fils Nicolas (lettre du 26 octobre 1848) :

« Je suis en bonne santé, mais la tristesse m'a gagné. Je cesse de voir clair dans mon travail. Il est inadmissible que l'on fasse d'un artiste un tâcheron ; le répertoire est abominable, on n'a rien pour se consoler, la mémoire s'émousse, l'imagination refroidit, les sons manquent, la langue s'engourdit. Tout cela me désole, m'anéantit, je ne vois rien de plaisant, aucun rôle qui puisse vivifier mon âme, animer ma vieillesse. Sans doute, puis-je encore me secouer, mais pour cela il me faudrait un rôle, un vrai... » (27)

En effet, ce qui manque cruellement à Chtchepkine, ce sont des personnages authentiques, à la psychologie réelle et d'une riche matière dramatique. Quelques années plus tard, Nicolas Gogol vient lui offrir des œuvres vraiment nationales. Pour lui, Chtchepkine, semble être désigné par le sort à incarner sur la scène ses idées. Ecrivain avant tout, Gogol est sensible à l'aspect oral de son texte, aux accents, à une lecture conforme à ses intentions qu'il voudrait lui-même transmettre à Chtchepkine pour que celui-ci puisse la communiquer aux autres acteurs. Dès sa jeunesse Gogol proteste contre l'imitation servile de l'étranger ou contre la maladroite « russification » des chefs-d'œuvre de Molière ou de Shakespeare. On peut dire que sous l'influence de ces deux réformateurs, en suivant leur exemple révolutionnaire, les auteurs, les metteurs en scène et les acteurs vont enfin rompre avec la servile imitation du théâtre occidental. Le 22 mai 1847, Chtchepkine écrit à Gogol :

*« Je dois absolument voir les théâtres étrangers. Mon manque de connaissance des langues ne me fait pas peur. Je comprendrai l'essentiel. C'est nécessaire pour moi, pour pouvoir rédiger mes notes et me faire une opinion sur l'art dramatique européen. Mais aussi je veux comprendre l'originalité de chaque théâtre en Europe. » (28)*

Six ans plus tard, en 1853, Chtchepkine effectue un voyage en France, qui confirme sa pensée contre la grandiloquence des acteurs classiques de son temps. Après la France, il se rend à Londres puis à Bologne en Italie. A son retour d'Europe, il constate :

*« Chose étrange ! Dans toute l'Europe, on se satisfait encore d'une récitation en forçant la voix, alors que nous ne parvenons pas à nous y faire. Serions-nous plus intelligents que les autres ? Non, notre simplicité nous a fait mériter la grâce du Seigneur ! » (29)*

L'art de Chtchepkine va à l'encontre de la déclamation importée de la tradition française. Comme évoqué précédemment, sa nouvelle pensée prône l'avènement du naturel sur scène. Selon lui, les événements et les personnages doivent être représentés comme dans la réalité. Tout doit être vrai. La simplicité et le naturel sont aussi l'héritage des Lumières. Ils s'affirment positivement dans l'art, centré sur la nature de l'acteur et du personnage, sur la vie. L'acteur s'efforce à rendre ses rôles vivants, vraisemblables. Avec lui le « héros » fait place à l'« homme ordinaire », et le pathétique se révèle à travers le quotidien. Il a une attitude nouvelle, d'une approche plus réaliste des rôles, mettant l'accent sur la vérité sociale.

Au moment où il rencontre Gogol, Chtchepkine a dépassé la quarantaine. Sa réputation est faite, il est le plus grand acteur qu'aura connu la Russie, mais un acteur sans répertoire. Et c'est grâce à Gogol qu'il apprendra ce que peut être une dramaturgie nationale.

Entre le jeune écrivain et l'acteur s'établit une communion d'idées, qui du côté du second prend une forme d'adoration. Aussi peut-on imaginer avec quelle avidité, quel ravissement le comédien, qui a atteint la cinquantaine sans avoir pu éteindre sa soif, accueille le jeune auteur qui lui apporte le plus beau rôle de sa carrière : celui du Gouverneur dans le *Révizor*. Gogol raconte que le sujet de la pièce lui a été « soufflé » par Pouchkine. Il s'agit de l'histoire d'un quidam qui, arrivant dans une petite ville de province, se fait passer pour l'inspecteur général et en profite pour gruger l'administration locale et ses habitants. Voilà le thème comique dont avait besoin Gogol ! Et voilà le rôle comique dont avait besoin l'acteur Chtchepkine !

Le souci de perfection du jeu des artistes a toujours grandement préoccupé Gogol. Il avait exprimé à plusieurs reprises son mécontentement envers la médiocrité des acteurs russes à l'exception de Chtchepkine.



Pendant de longues années, son théâtre a succombé à la tradition vaudevillesque, et on peut comprendre la passion et la douleur de l'auteur qui ne parvient pas à rompre le triple barrage de l'hostilité des milieux dirigeants du théâtre monopolisé, de l'incompréhension du public et de l'interprétation fautive des acteurs. C'est pour cette raison qu'au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, la comédie connaît ses meilleurs succès sur les scènes des théâtres d'amateurs. Pendant une dizaine d'années, Gogol ne cessera de remplir ses lettres, à Chtchepkine surtout, de recommandations, de conseils comme il ne cessera d'en rédiger, pour la direction théâtrale et les interprètes avec des indications et des listes d'accessoires et de costumes, mais toujours en vain. Les personnages gogoliens sont des pantins mus par des ficelles, sans impulsion secrète : ils dépendent de l'interprétation de l'acteur et de sa faculté à mettre en jeu un nombre plus ou moins grand de ces ficelles. A ce propos, Gogol écrit à Chtchepkine :

« *Votre tâche est de faire en sorte qu'on ne se rende au théâtre ni pour l'auteur ni pour la pièce, mais pour l'acteur-auteur.* » (30)

A l'aube du véritable théâtre national, Gogol et Chtchepkine, dans leur effort commun, feront de la scène, le lieu d'un réalisme original et authentique. Le sentimentalisme et le romantisme se trouvent rapidement supplantés par le réalisme, permettant aux auteurs de formuler de vives critiques à l'égard des inégalités sociales et de l'autoritarisme de l'Etat. Le réalisme se présente alors comme la seule voie menant à la formation du théâtre national.

Chtchepkine n'a élaboré aucune méthode, il n'a écrit aucun traité. Mais il a formé toute une génération d'acteurs auxquels il enseignait que sur scène il fallait « *être et non paraître* », *vivre les sentiments et non les imiter* », « *refaire la vie et non la contrefaire* ».

La tradition de Chtchepkine a profondément marqué la formation de Konstantin Stanislavski (1863-1938) (31), fondateur du *Théâtre d'Art* de Moscou (1898) auquel il joint un *Studio expérimental* (1905). Il est à la fois directeur, metteur en scène, acteur et théoricien de l'art dramatique, créateur de la méthode universellement connue sous le nom de *système Stanislavski*. Il a fixé sa méthode dans un livre *Le Travail de l'acteur sur lui-même*. Pendant toute sa vie, il a recherché la vérité au théâtre, « *vérité qu'il voyait dans le naturel parfait de l'action scénique, dans sa pleine sincérité et dans son authentique vitalité* ». Les *Mémoires* de Chtchepkine, cités plus haut, auront une influence considérable sur lui et il dira plus tard lui-même qu'il est resté fidèle à ses commandements.

« *Le théâtre d'Art de Moscou, écrit Stanislavski, n'est pas apparu pour détruire ce que l'ancien avait de beau, mais pour le prolonger dans la mesure du possible. Ce qu'il y a de plus beau dans l'art russe, c'est la prescription que Chtchepkine nous a laissée en héritage et dont nous nous souvenons : « Tirez*

*vos modèles de la vie et de la nature. Ils fournissent un matériau inépuisable pour l'acteur. Ce matériau est varié, comme la vie, il est simple et beau, comme la nature elle-même (...) La prescription de Chtchepkine est la forme la plus haute de l'art. Pour prendre des modèles artistiques et précieux dans la vie et les amener sur scène, il faut un sens artistique élevé et une technique parfaite. On ne peut les obtenir tout de suite, mais ils se développent des années durant. Les formes sont toujours plus faciles à modifier que le contenu. La forme est plus perceptible, visible, brutale, criarde. Il est naturel que pour un homme ordinaire qui veut ressembler à un aristocrate, le plus simple et le plus facile soit de changer de costume et d'apparence extérieure. Changer son âme et l'éduquer différemment n'est pas si facile. Voilà pourquoi des impulsions spirituelles fines et justes, il ne nous est resté qu'une forme pompeuse.» (32)*

Curieuse coïncidence! Stanislavski, est né l'année de la mort de Chtchepkine. Ainsi, Stanislavski, en tant que remarquable pédagogue, reconnaît sa dette envers Chtchepkine et va à son tour révolutionner la pratique théâtrale en Russie.

Au cours de ses cinquante années d'activité théâtrale Chtchepkine a contribué aux progrès de l'art national par l'originalité de ses propres dons. Vers la fin de sa vie il écrit :

*« Nous ne sommes pas encore arrivés à la conception du travail consciencieux, aussi faut-il nous surveiller, sans quoi nous tombons dans un laisser-aller russe, ce qui, en art, ne peut être que funeste. Par conséquent, il faut établir des règlements appropriés, avec amende pour ceux qui les violent, et aucune indulgence pour personne. Je sais par expérience combien l'indulgence est nuisible.» (33)*

Après avoir récolté les lauriers, au sommet de sa gloire, Chtchepkine s'éteint en 1863, à l'âge de 75 ans. Dans l'article nécrologique, consacré à l'acteur, Alexandre Herzen (1812-1870), écrivain et philosophe russe lui rend un vibrant hommage :

*« Moscou se vide (...) et le visage du patriarche Chtchepkine n'est plus. Ce visage qui restera gravé à jamais dans la mémoire de la société moscovite. Un quart de siècle nous sépare, mais il était notre oncle à tous, un frère aîné. Tout le monde l'aimait passionnément : les femmes, les étudiants, les vieux et les jeunes filles. Il a été le premier à créer la vérité sur scène; il a été « non théâtral au théâtre »; ses personnages étaient exempts de phraséologie, de charge émotionnelle.» (34)*

Sa personnalité a marqué pour longtemps la scène du *Maly Théâtre*, qui est devenu « *La Maison de Chtchepkine* », comme *La Comédie Française* reste celle de Molière.

Parmi les grands acteurs ukrainiens de cette époque, Karpo Solenyk (1811-1851), (35) se distingue comme l'unique collaborateur de Chtshepkine et maître de l'art scénique qui a approfondi les principes de son école. Il commence son activité comme souffleur à Koursk, chez l'entrepreneur Chteïn. En 1837, il joue avec ce dernier à Voznesensk devant le tsar, qui est enthousiasmé par le jeu du jeune comique. Ukrainien consciencieux, il n'a pas accepté d'abandonner le théâtre ukrainien pour aller sur les scènes russes, où Nicolas Gogol a essayé de l'attirer à plusieurs reprises pour jouer notamment le *Révizor*. Par l'intermédiaire de ses amis, Gogol fait rechercher Solenyk pour l'inviter à assister à la première du *Révizor*.

*«Je me prépare à représenter ma comédie dans un théâtre local, écrit Gogol à Bilozersky. Souhaitez-moi qu'elle soit bien jouée, ce qui est difficile avec nos acteurs, comme vous le savez bien. A vrai dire, dans la troupe ambulante de Chteïn, il y a un acteur qui s'appelle Solenyk. Avez-vous des renseignements sur lui? S'il vous arrive de le rencontrer quelque part, pourriez-vous le persuader de venir ici? Dites-lui que nous prendrons tous soin de lui. Danylevsky l'a vu jouer à Loubny, il en a été enchanté! Il a réellement un réel talent comique! (36)*

## 2) Nicolas Gogol : homme de théâtre

Nicolas Gogol fut un homme déchiré entre idéal et réel qui n'a cessé de fuir et de se fuir. Il naît le 1 avril 1809 à Sorotchyntsi, en Ukraine (district de Myrhorod, province de Poltava). A la différence d'un Chevtchenko, Gogol est un écrivain de langue exclusivement russe. Il a lui-même défini ses sentiments à l'égard de son pays d'origine (alors dénommé Petite-Russie) en déclarant un jour qu'il se sentait aussi Russe qu'Ukrainien. *«Je ne sais même pas si j'ai une âme khokhol (Ukrainien) ou Russe»*, écrit-il à Alexandra Smirnova, en 1844, ajoutant que les deux nations *«possèdent chacune ce qui manque à l'autre»*. On peut considérer en effet qu'il réunissait en lui le goût de l'abstraction et de méditation propres aux Russes et la fougue et l'humour caractéristiques des Ukrainiens.

Dès son plus jeune âge Nicolas Gogol participe de deux courants théâtraux : littéraire et populaire, que l'on trouve déjà dans sa propre famille en Ukraine. Son grand-père Vassyl Tanski avait été auteur d'intermèdes populaires, inspirés du *Vertep* (théâtre des marionnettes). Sa grand-mère Tatiana Lyzohoub a su transmettre à son petit-fils le goût de l'histoire. C'est elle qui lui a parlé des temps glorieux des Cosaques Zaporogues, de la Sitch, des hetmans qui tenaient la tête à la Pologne. Elle connaissait des chants et des contes populaires terrifiants que Nicolas ne se

lassait pas d'entendre. Mais c'est surtout son père Vassyl Gogol-Ianovsky (Hohol en ukrainien), qui lui a légué sa passion d'amateur et d'auteur de comédies humoristiques en langue ukrainienne. Entraîné par son père, le jeune Nicolas se familiarise rapidement avec la technique de la scène et prend ses premières leçons d'art dramatique. Il assiste aux répétitions avec une joie immense. Il rit de bon cœur à ces histoires de femmes rusées et de paysans balourds. Chaque fois en quittant le vieux seigneur Trochtchynsky et son théâtre le jeune homme emporte la vision d'un univers plein de lumière, de musique, de farce, de rire et d'enchantement.

C'est au lycée de Nijyn que Nicolas Gogol fait ses premières représentations d'amateur. Ces spectacles ne sont pas une simple distraction d'étudiants, mais ils jouent un rôle important dans la vie culturelle de la ville. Le directeur du lycée autorise les spectacles dans l'enceinte de son établissement. Là, Nicolas réalise son rêve ! Il peut monter des spectacles, il se transforme à tour de rôle en acteur, en metteur de scène, en décorateur. Avec son ami Prokopovitch il est le principal animateur de la petite scène, où il monte des comédies de Molière, des tragédies d'Ozerov, (37) de Fonvizine, de Kotzebue (38) ainsi que des œuvres de son père. Chaque fois qu'il monte sur scène, Gogol provoque le rire. Il excelle surtout dans des rôles de composition : en vieillard édenté et grognon ou en grand-mère criarde. Il compose lui-même des sketches petits-russiens. Rappelons que la langue officielle en Ukraine, comme dans d'autres gouvernements de l'Empire est le russe. Donc l'enseignement au lycée de Nijyn se dispense en russe et les élèves n'utilisent l'ukrainien qu'entre eux, occasionnellement. Nicolas aime la langue petite-russienne, pleine de locutions du terroir, intraduisibles, il aime les contes terrifiants ou cocasses, et par-dessus tout, les coutumes, les chants et les danses. Au lycée, il compose des vers satiriques ou des chansonnettes sur son professeur d'allemand, Zeldner « *au regard stupide* » ou il imite les tics de ses camarades. Là, il trouve son public, qui ne demande qu'à applaudir. Il est remarquable dans le rôle d'une vieille bonne et triomphe dans celui de Prostakova, la grosse propriétaire foncière du *Mineur* de Fonvizine. Pour jouer un avare, il s'exerce pendant un mois à rapprocher son nez du menton. Avec son camarade Prokopovitch, Gogol compose une pièce en deux actes inspirée des mœurs ukrainiennes, où il joue lui-même le rôle d'un vieillard débile.

*« Le soir du spectacle arrive, spectacle auquel assistaient de nombreux parents d'élèves et d'autres personnes... Le second acte avait comme décor une chaumière ukrainienne. Devant l'isba, un banc ; personne en scène. Un vieillard apparaît en simple caftan, avec un bonnet en peau de mouton et des bottes bien graissées. » (39)*

Excédé des études et voulant se ménager du temps libre pour écrire, il a un jour l'idée de simuler la folie. Tout le lycée est bouleversé par la terrible nouvelle : « *Gogol a la rage* ».

*« Nous accourûmes. Ses traits étaient convulsés. Ses yeux jetaient des éclairs sauvages, ses cheveux étaient dressés il grinçait des dents, écumait, tombait, se jetait contre les meubles, il fracassait, bref, il était pris de rage ! Il fallut quatre gardiens pour le maîtriser. Enfermé dans une section spéciale de l'infirmerie, il y demeura deux mois jouant à la perfection le rôle d'un enragé. »* (40)

Gogol travaille longuement ses personnages comiques. C'est d'ailleurs dans la comédie qu'il réussit le mieux. Pachtchenko, son camarade du lycée le décrit ainsi :

*« Notre célèbre Gogol était quelqu'un d'original, un comédien incomparable, un mime et un lecteur excellent... Nous pensions tous qu'il deviendrait acteur, car il avait un immense talent de comédien : la mimique, l'art du maquillage, le changement de voix, la possibilité de s'incarner dans les personnages qu'il interprétait. »* (41)

Après le lycée de Nijyn où il étudie bien mal, mais exerce déjà sa plume, Gogol envisage un instant la carrière judiciaire. A la fin de 1828 il s'installe à Saint-Petersbourg, ayant réussi à convaincre sa mère de faire les sacrifices nécessaires pour qu'il puisse vivre dans la capitale russe et y servir son pays. Cette notion de service, et même « mission » à laquelle il se croit appelé, dominera toute sa vie. Une lettre qu'il écrit à son oncle en 1827 montre à quel point il éprouvait le désir, sans doute sincère, de se rendre utile, mais combien aussi cet idéal était subordonné chez lui à la satisfaction, peut-être inconsciente, de sa vanité et de sa volonté de puissance :

*« Dès ma plus tendre enfance j'ai brûlé du désir ardent de rendre ma vie utile à l'Etat, de lui apporter ne fût-ce que le moindre profit. Une sueur froide jaillissait sur mon visage quand je songeais que peut-être je périrais dans la poussière sans avoir signalé mon nom par une belle œuvre (...) Je me suis juré de ne pas passer une minute de ma courte vie sans faire le bien. »* (42)

Il a vingt ans, quand il gagne la capitale, où il passe un peu plus de sept ans. On le trouve pêle-mêle gratte-papier, précepteur, professeur d'histoire, étudiant des Beaux-Arts, apprenti acteur avant de devenir écrivain. Toutes ces expériences lui permettront d'analyser avec une remarquable véracité la condition de ses personnages et le profil socio-humain de la grande ville. Avidé de théâtre, Nicolas tente réellement devenir un acteur de profession. En 1829, à Saint-Petersbourg, sous le régime du monopole théâtral, une seule voie mène à la scène : le service dans l'administration impériale des théâtres. Gogol sollicite une audience du prince Gagarine, directeur de

celle-ci. A la question du prince « *à quel emploi vous destinez-vous ?* », Gogol répond : « *Je ne sais pas encore, mais je pense aux rôles dramatiques* » Le prince le mesure du regard et dit avec sourire : « *Je crois Monsieur Gogol, que la comédie vous conviendrait mieux. D'ailleurs cela vous regarde.* » (43)

Gogol se présente aussi devant Khrapovnitiski, inspecteur de la troupe impériale russe, pour un examen. Ce dernier se considère comme un grand connaisseur de théâtre. Il fait réciter à Gogol des monologues de tragédies, entre autres du Racine, dans une mauvaise traduction russe. La manière simple du jeune homme intimidé, l'examen ayant lieu en présence d'acteurs, ne peut que lui déplaire. Dans son rapport au prince Gagarine, il s'exprime en ces termes :

« *Gogol-Ianovski qui m'a été envoyé pour l'examen, s'est avéré totalement inapte, non seulement à la tragédie ou au drame, mais même à la comédie. Il n'a pas la moindre idée de la récitation, il déclame mal et sans assurance, même sur le texte : son physique ne convient guère à la scène, à plus forte raison à la tragédie, et on ne peut lui reconnaître nulle aptitude scénique.* » (44)

« *Si je m'étais fait acteur, écrira Gogol au poète Joukovski, j'aurais eu une existence assurée... et vous savez, j'aurais fait un assez bon acteur.* » 45).

Mais malgré ses dons scéniques, il échoue dans sa tentative de devenir acteur. C'est à cette époque-là, où il est à la recherche d'un emploi à Pétersbourg, qu'il a l'intention de faire jouer les comédies de son père. Le 30 avril 1829, il écrit à sa mère : « *Je vous demande encore d'envoyer deux pièces petites-russiennes de papa : « Le Chien-Mouton (Sobaka-Vivtsia) » et « Roman et Paraska ». Ici tout le monde s'intéresse à tout ce qui est petit-russien alors je vais essayer de faire représenter l'une des deux dans un théâtre local.* » (46)

Il n'a probablement pas réussi à faire jouer les pièces de son père, mais il s'en est largement inspiré pour sa nouvelle *La Foire de Sorotchyntsi*.

La première œuvre importante de Gogol, *Hans Küchelgarten* (1829), publiée à ses frais, est une idylle romantique, dont il détruira presque aussitôt la plupart des exemplaires. Il fait ses armes sous les influences conjuguées de Byron et de Schiller. Il change d'orientation en 1830, et utilisant ses souvenirs d'enfance en Ukraine, il publie *les Veillées du hameau près de Dikanka* (1831-1832). Dans ces *Veillées*, il reprend les contes populaires racontés dans son enfance par son entourage et les paysans auxquels il rendait visite. Il y brosse un tableau de la vie à la campagne, à la fois poétique et réaliste, qui lui vaut, du jour au lendemain, la gloire. Le poète Joukovski et très rapidement Pouchkine se passionnent pour ce nouveau talent dont l'art de la description de la steppe, des villages et des mœurs rurales s'allie à un humour débridé et gras. Il est à noter qu'à cette

époque une vague d'ukrainophilie déferle sur la société russe : elle est soutenue par le gouvernement tsariste qui y voyait un contrepoids à opposer aux Polonais. De nombreux Russes sont passionnés par le peuple ukrainien. En 1833, Pouchkine compose une ballade originale, *Le Hussard* (Gousar). Le sujet, il le doit à un conte ukrainien, remanié par Somov dans ses *Sorcières de Kiev*. Tout en se servant du conte de Somov, Pouchkine y apporte des modifications importantes, mettant le récit à la troisième personne. Au lieu des phrases pâles et sans saveur de Somov, le poète russe emploie la langue parlée, la langue populaire avec de nombreux ukrainismes. Il suit en tout ceci, c'est évident, non seulement sa propre prédilection pour le folklore, mais aussi l'exemple de Gogol, qui venait précisément de remporter un succès éclatant avec ses *Soirées du hameau près de Dikanka*. Trois ans plus tard, en 1836, Pouchkine exprime son admiration pour Gogol et souligne que *Les Veillées* avaient été « le premier ouvrage russe qui a fait rire les lecteurs depuis ceux de Fonvizine, c'est-à-dire depuis un demi-siècle ».

En 1835, paraissent deux nouveaux recueils de récits de Gogol : *Mirgorod et Arabesques*. *Mirgorod*, continue la tradition ukrainienne et confirme le succès de son auteur. Mais ce qui ravit surtout le public et la critique, c'est la nouvelle *Tarass Boulba*. L'auteur y évoque dans un style coloré la lutte héroïque des Cosaques d'Ukraine contre les Polonais au XVIIe siècle.

Quant à l'œuvre dramatique de Gogol, elle se réduit à trois comédies achevées : *Le Révizor (Inspecteur général)*, *Le Mariage (Jenit'ba)* et *Les Joueurs (Igroki)*. Pendant des années il ne cesse de les remanier, jusqu'à ce qu'elles paraissent en version définitive en 1842. Il y figure également plusieurs scènes, fragments d'une pièce commencée en 1832, mais qu'il abandonne très vite, car en cours de travail l'auteur a compris qu'une satire trop violente ne serait pas acceptée par la censure théâtrale. C'était une satire de mœurs bureaucratiques qui devait s'intituler *L'Ordre de Saint-Vladimir* (Vladimir 3-ï stepeni). Le thème de cette comédie était la manie des honneurs, elle mettait en scène un gros fonctionnaire pétersbourgeois qui convoitait cette décoration particulièrement enviée. A propos de cette pièce Gogol écrivait le 20 février 1833, à Pogodine :

« Je me mets à une étude historique, et aussitôt m'apparaît le mouvement de la scène, j'entends des applaudissements, je vois des gueules sortant des loges, du poulailler, du parterre, elles rient en montrant les dents, et j'envoie mon étude historique au diable ! » (47)

Malgré son succès littéraire fulgurant, Gogol aurait préféré devenir historien. Mais il ne parvient jamais à obtenir un poste de professeur à l'Université de Kiev, abandonne ses plans et devient alors écrivain à plein temps. Il avait certainement un goût prononcé pour les vastes synthèses,

comme en témoignent ses projets de drames historiques ou quelques pages de philosophie de l'histoire. Au début des années 1830, il s'immerge dans l'histoire ukrainienne et déclare qu'il a l'intention de produire une histoire en 4 volumes « *de notre pauvre Ukraine bien aimée* », tout en craignant d'être catalogué parmi les écrivains régionalistes après la publication des *Veillées du hameau près de Dikanka*. Mais il avait encore un autre projet : il devait composer, en plus de *l'Histoire de l'Ukraine*, une *Histoire universelle* en 8 ou 9 volumes. Il compulse des archives, rassemble des matériaux, annote de nombreux ouvrages concernant l'Ukraine, des chroniques du temps. Son but est de ressusciter des personnages célèbres disparus. Il n'a jamais réalisé ce projet, cependant il a écrit en 1834-1835, un article fort intéressant, intitulé : *Les pensées de Mazepa* (Razmychlenia Mazepy). (48) Gogol y emploie des expressions telles que « *la nation ukrainienne* », *la proclamation de l'indépendance de l'Ukraine* » « *les intérêts d'une nation unie* », entre autres.

Il esquisse les premières scènes (conservées) d'une tragédie médiévale : *Alfred*. C'était l'époque où il donnait des cours d'histoire à l'Université de Pétersbourg. Pouchkine Joukovski y ont assisté à deux reprises et se sont mêlés aux étudiants de cette université. L'action de son drame médiéval devait se dérouler en Angleterre : le roi Alfred s'érigeait en protecteur des paysans contre la tyrannie des féodaux.

En 1839, en travaillant sur *Taras Boulba*, Gogol essaie d'aborder un sujet sur fond d'histoire ukrainienne. La tragédie intitulée *La Moustache rasée* (Vybrityi ous), souvent négligée par la critique littéraire, devait décrire la révolte des paysans ukrainiens contre leurs oppresseurs polonais. L'auteur a conçu donc l'idée d'un drame héroïque tiré de l'histoire des Cosaques Zaporogues. A ce propos il écrivait à Pogodine, pendant son séjour à Rome où il était en train de soigner son estomac :

« *L'eau de Marienbad m'a fait beaucoup de bien : j'ai commencé à sentir le retour d'une vigueur juvénile, mes nerfs se sont éveillés, je suis sorti de l'oisiveté intellectuelle, quasi léthargique, de ces dernières années... Des idées se sont mises à agiter dans ma tête comme un essaim d'abeilles dérangées. Mon imagination s'est aiguisée. Oh ! Quelle joie ce fut pour moi, si tu pouvais savoir ! Le sujet que, depuis quelque temps, je gardais paresseusement dans mon esprit, n'osant même pas m'y atteler, se développait devant moi dans une telle grandeur, que je fus traversé d'un frisson délicieux... et me mis au travail, oubliant que cela est justement contre-indiqué quand on prend les eaux et qu'il faut alors un repos mental complet. » (49)*

Gogol est particulièrement emballé par le sujet de son nouveau drame, et avec une grande joie, il plonge dans l'histoire des Cosaques Zaporogues : « *Le travail que j'ai commencé sur ma pièce n'avance pas, mais je sens que ça pourrait être une œuvre géniale.* » (50)



En novembre 1840, à Rome, il lit le début de *La Moustache rasée* à V.A. Panov qui livre ces quelques détails dans une lettre à Aksakov : « *L'action se déroule en Petite-Russie. Dans plusieurs scènes apparaît un personnage comique qu'on remarque plus par ses paroles que par ses actes. Et maintenant Gogol est en train de perfectionner son drame.* » (51)

Gogol révèle le thème de sa pièce à Sergueï Aksakov : « *Il m'a parlé avec amour et joie de ses projets et de ce qu'il envisage de réaliser dès son retour à Moscou : achever « Les Ames mortes » qu'il considère comme le devoir de sa vie et écrire une tragédie sur l'histoire de la Sitch Zaporogue. Cette pièce il l'a imaginée dans les moindres détails jusqu'aux costumes des personnages. Il m'a confié que ce sera son « bébé » et probablement sa meilleure œuvre. Il a rajouté que deux mois lui suffiront pour écrire ce drame.* » (52)

Pavel Annenkov, critique littéraire russe qui avait accompagné Gogol à Rome en qualité de secrétaire en 1851, nous donne quelques détails au sujet de cette pièce :

« *A ce moment-là Gogol relisait « Histoire de la Petite-Russie » de Bantych-Kamenski, pour alimenter le drame qu'il était en train d'écrire sur les mœurs des Cosaques Zaporogues. J'ai appris par hasard l'existence de ce drame. Parmi les papiers qu'il rangeait soigneusement sous mon cahier, je suis tombé sur une feuille à part et j'ai lu à haute voix la première phrase qui m'a sauté aux yeux. Elle a été prononcée par un vieux cosaque dont je ne me rappelle pas le nom mais que j'ai retenue : « Et pourquoi Dieu a créé les femmes, si ce n'est que pour mettre les cosaques au monde ? » Gogol furieux s'est précipité vers moi et s'est écrié : Qu'est-ce que c'est ? Il a arraché ce bout de papier de mes mains, l'a rangé dans le tiroir de son bureau et a continué son travail.* » (53)

Gogol apprend que son ami, le poète Joukovski (54) se repose à Frankfurt et décide de lui rendre visite. Il a envie de lui lire son drame ukrainien, mais avait mal choisi son moment. Joukovski venait de se marier à 58 ans avec une toute jeune fille de 18 ans (la fille du peintre von Reutern). C'était après le dîner au moment de la sieste. Le poète assis dans son fauteuil devant un feu de cheminée allumé s'endort en écoutant Gogol.

« *Je vous avais demandé une critique de mon œuvre. Votre sommeil est la meilleure critique qui soit.* »

« *Excusez-moi, dit Joukovski, j'eus soudain une telle envie de dormir.* »

« *Si vous avez eu envie de dormir, c'est qu'on peut brûler la pièce.* »

*Et d'un geste désinvolte, Gogol jeta le manuscrit dans la cheminée.*

« *Tu as bien fait, frère, murmura Joukovski.* » (55)

Le poète fraîchement marié avait hâte de voir partir son visiteur encombrant. Gogol l'a senti, a pris ses affaires et s'en est allé. Quelques

fragments seulement de cette tragédie sont conservés et publiés par Panteleïmon Koulich dans la revue *Osnova* (1861), sous le titre *Notes et ébauches de N. Gogol pour un drame tiré de l'histoire de l'Ukraine*. Il est regrettable que la critique n'ait pas parlé de ce drame historique de Gogol, drame qui lui tenait tant à cœur et dans lequel il a mis autant de passion que d'énergie. Ce matériau, il l'utilisera pour sa nouvelle rédaction de *Taras Boulba*.

Toute la vie de Gogol est placée sous le signe de la discontinuité. Abandonnant *Les Âmes mortes*, il se met au travail sur *Le Révizor*. Le 4 décembre 1835, il avait achevé la rédaction de sa comédie. Mais aussitôt après, il la reprend pour la remanier, coupant, resserrant, accusant le trait. Dans sa *Confession d'un auteur*, Gogol raconte que le sujet du *Révizor* lui a été « soufflé » par Pouchkine. Il s'agit de l'histoire d'un quidam qui arrivant dans une petite ville de province, se fait passer pour l'inspecteur général et en profite pour gruger l'administration locale et les habitants. Le même genre de quiproquo était d'ailleurs arrivé à Pouchkine, en août 1833, lors de son voyage en Oural où il avait été tout simplement pris pour un réviseur. Et voilà le thème comique dont avait besoin Gogol ! Un imposteur suffisant, dans une ville de province ! Des imbéciles qui le croient sur parole et l'administration tournée en ridicule.

En fait, le sujet du modeste voyageur pris pour un haut personnage avait déjà été traité dans la comédie de Kotzebue, *La petite ville allemande* et dans celle de Kvitka-Osnovianenko, auteur ukrainien, *Le Visiteur venu de la capitale ou Tumulte dans un chef-lieu*, écrite en 1827. Gogol refusait tout autre parrainage que celui de Pouchkine, et ne souffle mot du dramaturge ukrainien. L'intrigue de la pièce de Gogol est simple : le Gouverneur d'une petite ville de province a réuni les principaux fonctionnaires de son administration pour leur annoncer une inquiétante nouvelle : la venue prochaine d'un inspecteur général ou Révizor qui arrivera incognito pour mieux les surveiller. Or, tous ces fonctionnaires, le Gouverneur en tête, ont de nombreux méfaits sur la conscience et la venue du Révizor les plonge dans une profonde terreur. Khlestakov, le jeune voyageur, n'est en fait qu'un simple employé au ministère, un sot, prétentieux et insignifiant.

Le personnage principal, celui autour duquel s'organise toute la comédie, c'est Khlestakov, aventurier malgré lui. C'est un rôle des plus difficiles et des plus délicats à interpréter. Car Khlestakov n'est pas un simple menteur professionnel, mais ce sont les circonstances seules qui poussent à croire à son importance. Il commence ses improvisations sans savoir au juste comment il les finira. Ce sont les autres qui lui soufflent les thèmes et les discours. Même le Gouverneur malin et cupide, vieux dur à cuir, qui de son propre aveu a su rouler les fripouilles les plus notoires, reste désarmé en face à cet ennemi insaisissable. Il se console avec cette

formule commune à tous les médiocres : « *Je ne suis ni le premier, ni le dernier, tout le monde en fait autant* ».

C'est pourquoi, les ennemis de Gogol ne s'y sont pas trompés, qui l'accusaient de saper les bases de la société, en osant se moquer d'un des représentants de la loi. La scène finale est précédée de la célèbre apostrophe du Gouverneur à la salle : « *De quoi riez-vous ? C'est de vous-même que vous riez* » qui a dû glacer dans son fauteuil plus d'un haut fonctionnaire de l'empereur. Ici, la satire atteint le symbole. Et lorsque le rideau tombe sur le monde pétrifié des acteurs figés dans l'attente du châtiment suprême, il semble que l'auteur abandonne volontairement le ton comique, la situation de la plupart des personnages devenant presque tragique.

*Le Révizor* n'est pas une simple histoire de pots de vin. L'ambition de Gogol en l'écrivant a été beaucoup plus haute. Ces fonctionnaires malhonnêtes, ce Gouverneur stupide et ridicule ne sont pour lui que des masques. Mais au-delà de ces masques et de ce décor qui ne constituent que le côté anecdotique de sa comédie, l'auteur a réussi à donner une image saisissante, cocasse et personnelle de la comédie humaine. Comme la comédie tournait en dérision des membres de l'administration provinciale, il était peu probable que la censure en autorise la publication et la représentation. Des amis de Gogol élaborèrent un vrai plan de bataille. Pouchkine suggère à Alexandra Osipovna Smirnova d'intervenir auprès du tsar. Elle plaide pour l'auteur auprès de Nicolas Ier, lui cite le cas de Molière, dont *Tartuffe* n'a pu être joué que grâce à la protection de Louis XIV. Grand amateur de vaudevilles, le tsar ne retient du *Révizor* qu'une suite de situations grotesques, propres à déchaîner un rire sain. Le monarque se déclare satisfait de la comédie, selon l'idée que « *tant qu'un peuple rit, il n'est pas à craindre* ». Selon certains témoins il a dit en riant : « *Et voilà une pièce ! Chacun en a pris pour son grade, et moi encore plus que les autres* ».

Cependant derrière les visages que Gogol dépeint, surgissent des « gueules porcines », derrière chaque misérable fonctionnaire, sanglé dans son uniforme et tremblant de peur, se dresse toute l'immense Russie bureaucratique, militarisée de Nicolas Ier. La satire de mœurs est si violente qu'à la première représentation le 19 avril 1836 au *Théâtre Alexandre*, et malgré la présence du tsar, le public pétersbourgeois manifeste son mécontentement plus qu'il ne rit. L'accueil est pire encore dans la provinciale Moscou. La critique se déchaîne : on ne trouve que Viazemski et, plus tard Biéliniski pour rendre justice à ce chef-d'œuvre. Il est intéressant de noter que seule l'intervention de Nicolas Ier permet la représentation et la publication de l'œuvre.

Gogol lit *Le Révizor* chez le poète Joukovski, dans un cercle d'amis. Dès la première scène tout le monde éclate de rire. A la fin de cette lecture, il n'y a que des éloges. A propos de cette lecture Viazemski écrit à Tourgueniev :

« Il lit de façon magistrale et soulève dans l'auditoire des explosions de rire en série. Je ne sais pas si la pièce ne perdra pas lors de sa représentation sur scène, car peu d'acteurs sauront la jouer comme il la lit (...) Gogol a en lui un excès de gaieté, ce qui fait qu'il passe souvent la mesure et que sa moquerie est importune. » (56)

Il est vrai que malgré le rire et les rappels, Gogol rentre du théâtre déprimé, irrité et excédé par le style de l'interprétation. Mais les meilleurs acteurs n'étaient pas préparés à la nouveauté de leurs rôles. Gogol a senti qu'il leur était impossible de se pénétrer du nouveau style « réaliste » dont il rêvait. Après la représentation de sa pièce, il part brusquement pour l'Allemagne, puis gagne la Suisse, la France et, enfin l'Italie. Gogol ne verra son *Révizor* à Moscou qu'en automne 1839, à son retour d'Italie. Après le IIe acte, la salle entière, debout réclame l'auteur.

Chef-d'œuvre inégalé, *Le Révizor* demeure unique en raison de sa maîtrise même : on ne pouvait que l'imiter. En revanche *Le Mariage* et *Les Joueurs* ouvrent à ses successeurs de vastes perspectives, ce sont elles qui influencent l'orientation de la dramaturgie russe.

Le théâtre de Gogol, par ses thèmes, son style et ses procédés, est étroitement lié à la prose narrative. Sans parler de la facture de ses pièces où chaque réplique, chaque mot est fait pour être porté sur scène, ses récits ont aussi cette qualité scénique. Elle bat probablement le record des adaptations : on en compte plus d'une centaine, sans oublier des spectacles d'amateurs. Les récits de Gogol jouent un rôle majeur aussi dans la formation du théâtre ukrainien. Les sujets de ses récits deviennent la base de la création de l'opéra national ukrainien avec *Taras Boulba*, *La Noyée* et *La Nuit de Noël*. (24)

Gogol avec son immense génie de visionnaire, découvre et fait découvrir à son époque le véritable visage de la province russe mais toute sa vie il reste prisonnier des souvenirs idylliques de son enfance en Ukraine qui a été immergée dans une atmosphère de théâtre.



## DEUXIEME PARTIE

# VERS UN THEATRE NATIONAL EN UKRAINE ET AU-DELA DE SES FRONTIERES



## CHAPITRE VI

### **Les créateurs du répertoire national ukrainien dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle**

#### **1) Mykhailo Starytsky : le théâtre de mœurs à tendance romantique**

Dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, à partir des années soixante, trois grands dramaturges, nommés « *coryphées* », Starytsky, Kropyvnytsky et Karpenko-Kary dominant la scène. Pratiquement à eux seuls, ils décideront de l'avenir du théâtre ukrainien. Dans l'exercice de leur art, ils assumeront presque toutes les fonctions avec un égal bonheur : auteurs, metteurs en scène, chefs de troupes et acteurs. Ils s'illustreront autant sur le plan littéraire que sur le plan scénique.

Au cours de sa longue carrière, Starytsky s'impose non seulement comme dramaturge, mais aussi comme un véritable homme de théâtre. Il occupe la scène théâtrale pendant une quarantaine d'années, s'illustrant comme auteur dramatique dans toutes les formes du théâtre d'époque : vaudeville, drame de mœurs, comédies musicales, opéras, mélodrames. Mais c'est dans les drames historiques qu'il excelle le mieux, grâce aux scènes pathétiques, aux magnifiques décors et aux sujets même de l'époque héroïque de l'Ukraine.

Poète, prosateur, traducteur, auteur dramatique, metteur en scène, chef d'une troupe professionnelle, il est une figure marquante du théâtre ukrainien de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'un des fondateurs du théâtre de mœurs. Il est l'auteur d'une trentaine de pièces de théâtre, dont seize œuvres originales et quatorze adaptations d'autres auteurs. Ses genres préférés sont d'abord les mélodrames agrémentés de musique, de chant, de danses et plus tard les drames historiques romantiques.

Issu d'une famille de la petite noblesse, fils d'un officier de l'armée tsariste, Starytsky naît le 14 décembre 1840, à Klichthynets, dans la province de Poltava. Il grandit dans un milieu cultivé. A l'âge de douze ans, il perd sa mère. L'enfant est alors accueilli dans la maison de son oncle Vitalii, qui devient son tuteur. Il se lie d'amitié avec son cousin Mykola Lysenko, futur compositeur. En 1858, les deux jeunes gens entrent à la faculté de Physique et de Mathématique de l'Université de Kharkiv. Deux



ans plus tard, ils poursuivent leurs études à la Faculté de Droit de Kiev. A cette époque, Starytsky prend une part active dans les cercles ethnographiques et se passionne pour l'activité de l'association culturelle appelée *Hromada*. (1)

Pendant un certain temps, il travaille aux *Archives historiques* de Kiev et publie plusieurs traductions de poèmes russes dans les revues périodiques galiciennes *Champ* (Nyva) (2) et *La Pravda*. Passionné de théâtre, à partir de 1872, il organise un groupe d'amateurs la *Société d'amateurs de la scène*. Un an plus tard, il fait paraître la traduction des *Contes d'Andersen*, puis les *Fables de Krylov* (1874), et les *Doumy et chansons serbes populaires* (1876). Parlant plusieurs langues, Starytsky commence sa carrière par la traduction. Il traduit en ukrainien les œuvres de Mickiewicz, Slowacki, Shakespeare, Heine, Goethe, Byron, V. Hugo, Pouchkine et Lermontov. Outre ses pièces de théâtre, Starytsky a laissé une production très abondante qui s'ouvre par des poésies lyriques : *L'Attente, L'Appel, Près d'un lac, Une nuit étoilée, Le Jour de Nouvel An*. Il est notamment l'auteur de plusieurs romans historiques : « *Le Trésor maudit. Une légende de Podolie* » (1892), *La Ruine, Les Derniers aigles* (1900), *Les Haïdamaky, Le Diable rouge, Le Brigand Karmeliouk* (1902). Il consacre plusieurs poèmes à Chevtchenko.

En 1881, il réussit à publier deux numéros de l'almanach la *Rada (le Conseil)*, revue littéraire et artistique. A partir de 1883, il se consacre entièrement à l'activité théâtrale. Il est mort le 27 mai 1904, à Kiev.

### 1.1 Adaptation des récits de Nicolas Gogol

Starytsky commence son œuvre dramatique alors qu'il n'y avait pas encore en Ukraine de pièces traitant de la réalité de la vie quotidienne, excepté un petit nombre de pièces comme *Natalka de Poltava* de Kotliarevsky, *La Demande en mariage à Hontcharivka* de Kvitka-Osnovianenko et *Nazar Stodolia* de Chevtchenko. Soucieux du répertoire ukrainien qu'il fallait enrichir de nouvelles productions, il commence par adapter plusieurs récits de Nicolas Gogol. Ces récits ont joué un rôle majeur dans la formation du théâtre ukrainien, dont les thèmes constituent un fondement de la création de l'opéra national : *Taras Boulba, La Noyée et La Nuit de Noël*. L'œuvre de Gogol a joué un rôle particulièrement important dans l'évolution de l'art théâtral ukrainien.

« Déjà dans ses premiers livres, « *Les Soirées du Hameau près de Dikan'ka* » et « *Mirgorod* », Gogol a apporté à la littérature une image pittoresque du peuple ukrainien, talentueux et épris de liberté, de sa vie animée, de ses légendes fantastiques et de son esprit héroïque, de son humeur

*originale et sa langue particulière. Il n'est pas difficile de remarquer dans les « Soirées » l'expression du théâtre populaire ukrainien ancien avec ses traditions, ainsi que les premiers germes de la culture ukrainienne et tout d'abord de « l'Eneïde » de Kotliarevsky. » (3)*

La première comédie musicale tirée du récit de Gogol *la Nuit de Noël*, écrite par Starytsky en 1872, est représentée la même année par un groupe d'amateurs *La Société d'amateurs de la scène*. Deux ans plus tard, jouée à Kiev, elle crée un véritable événement historique. Lioudmyla Starytska-Tcherniakhivska, (4) dramaturge elle-même, se souvient plus tard de ce spectacle :

*« L'impression que cette représentation avait laissée a été colossale. Ce spectacle est resté gravé dans la mémoire de nombreux hommes et femmes ukrainiens comme un rêve magique de printemps. » (5)*

Le succès est inattendu. Le public est émerveillé par les chants magnifiques, une langue mélodieuse, ce qui incitera plus tard le compositeur Mykola Lyssenko (6) à la transformer en opéra. Ainsi sa musique contribue au grand succès de cette œuvre musicale et la critique est élogieuse :

*« Les chœurs occupent une place importante dans cet opéra (...) Les motifs simples des koliady, les chants et les danses cosaques sont introduits de façon étonnante dans cette mélodée dramatique. » (7)*

*La Nuit de Noël* est jouée à Kharkiv en 1882, par une troupe professionnelle et l'année suivante à Odessa. Quelques années plus tard, Starytsky la représente quelque peu remaniée avec sa propre troupe. Malgré les dialogues ajoutés et quelques coupures l'opéra fait salle comble. Adaptateur habile, Starytsky crée en 1881 une opérette en 3 actes *La Nuit de mai ou la noyée*, toujours tirée du récit Gogol, et accompagnée de la musique de Lysenko. A ce sujet il nous confie :

*« Lyssenko a sublimé la musique mieux que jamais : préservant les couleurs populaires, elle transmet tout le lyrisme poétique de cette nuit de mai, de cette chanson d'amour dans une forme de recherche. Et avec cela il dépeint des scènes et des caractères comiques. » (8)*

Un autre récit de Gogol *La Foire de Sorotchyntsi* attire Starytsky au début des années 1870, en vue d'une traduction qu'il publie en 1874. En 1883 il reprend à nouveau ce récit avec le compositeur Hrotenko et crée l'opéra comique en 4 actes qui porte le même titre. Les précédents succès des adaptations des nouvelles de Gogol, cités plus haut, incitent Starytsky à adapter cette fois-ci une œuvre historique, *Taras Boulba*, sur la vie des cosaques, toujours en collaboration avec Lysenko. Il compose son drame en 5 actes sous le titre *Taras Boulba près de Doubno* (1893). Comme en pouvait s'y attendre, la censure l'interdit pour une simple raison : l'évocation des

mœurs libres des Cosaques zaporogues. Cinq ans plus tard, Starytsky reprend son travail sur *Taras Boulba* et prépare une nouvelle rédaction cette fois en 7 actes, qui est autorisée à être jouée en 1897. Dès lors, le drame fait partie du répertoire ukrainien et connaît un immense succès auprès du public.

Dans ces quatre adaptations de Gogol, Starytsky reste en général fidèle au texte, mais dans *Taras Boulba*, il réduit à deux les nombreux personnages de Cosaques. Certaines parties de ces pièces sont écrites en prose, d'autres en vers, et c'est dans ces dernières qu'apparaît le mieux son talent poétique.

## 1.2 Adaptation des œuvres d'auteurs ukrainiens et étrangers

Toujours dans le but d'enrichir et d'élargir le répertoire du théâtre ukrainien, Starytsky entreprend d'adapter à la scène des pièces peu scéniques, d'auteurs ukrainiens. Il commence par la pièce *Les Cosaques de la mer Noire* (1874) : tirée d'une œuvre dramatique de Yakiv Koukharenko, (9) écrite en 1836, publiée pour la première fois dans la revue *Osnova* en 1861, en changeant légèrement le titre *Le Séjour des Cosaques de la Mer Noire à Kouban entre 1764-1766*. Lysenko en écrit la musique, et cette opérette en 3 actes, haute en couleur sera représentée en 1872 par la *Société des Amateurs de la Scène*.

Starytsky réalise en 1883 une nouvelle adaptation de la pièce *A Kojoumiaky*, satire grinçante de la bourgeoisie citadine et de la noblesse, écrite en 1875 par le romancier Ivan Netchouï-Levytsky. Ce dernier approuve l'adaptation de sa pièce en 4 actes, qui portera le nouveau titre *Courir deux lièvres à la fois*. Cette satire est dirigée contre la petite bourgeoisie, intellectuellement limitée, contre le profit facile et l'éducation inexistante.

### a) Trop de malice

En 1885, le prosateur ukrainien Panas Myrny (10) écrit sur un sujet d'actualité une comédie intitulée *Un fieffé malicieux*. Cependant il n'a aucun talent dramatique : le personnage principal est fade et peu réaliste. La pièce elle-même manque d'action et abuse de monologues interminables. Starytsky reprend le sujet qu'il trouve intéressant et l'adapte pour la scène en 1888, sous le titre *Trop de malice*.

Le thème abordé par l'auteur est classique : un vieil homme devenu riche sur le tard rêve pour ses enfants d'un beau mariage ; c'est-à-dire un

mariage d'argent avec quelqu'un du même milieu, un mariage qui flatterait son orgueil de père et arrangerait bien ses affaires. Malheureusement ses deux enfants ne le voient pas de cet œil : pour eux, l'amour prime sur la raison et peu importe le milieu social. Le conflit éclate entre le père et ses enfants, mais tout se termine bien, chacun accordant son pardon à l'autre. Le dénouement de la pièce est quelque peu inattendu : l'avocat escroc despotique et sans cœur, Khropko, après avoir été abandonné par ses enfants et menacé de prison, se métamorphose en un homme bienfaisant.

Dans cette pièce, il se dégage une morale incarnée de manière inhabituelle par la jeune génération qui sert de modèle aux anciens : les jeunes gens préservent leur simplicité, continuent à parler en ukrainien ne voulant pas se couper de leurs racines.

## b) La Nuit de la Saint-Jean

Parmi les adaptations par Starytsky d'auteurs étrangers, l'une des pièces les plus intéressantes est incontestablement *La Nuit de la Saint-Jean*. En 1887, il adapte pour la scène une nouvelle d'Aleksandra Chabelskaïa (11) qui porte le même titre, publiée pour la première fois en 1893, dans le recueil des pièces de Starytsky *Le Théâtre petit-russien*, T. II.

L'écrivaine russe Chabelskaïa est l'auteur de plusieurs œuvres sur la vie russe et ukrainienne. Son recueil de nouvelles *Esquisses au crayon* (Nabroski karandachom) paraît à Saint-Pétersbourg en 1884. A partir d'une de ses nouvelles, elle écrit une pièce en ukrainien, qui portait le titre *Pid Ivana Koupala*, publiée à Kiev en 1887. Dans cette pièce elle s'est inspirée du récit de Nicolas Gogol *La Nuit de la Saint-Jean* (1830), qui a lui-même emprunté le sujet à la légende populaire ukrainienne sur la Saint-Jean.

L'originalité et l'intérêt ethnographique de la pièce se trouvent dans l'évocation de la nuit de la Saint-Jean, des rites et des croyances populaires qui l'accompagnent. Dans les sources écrites anciennes, Koupalo était considéré comme Dieu païen des fruits terrestres à qui on offrait du pain, principal produit de la terre. Les personnages symboliques étaient Koupalo et Marena. Dans différentes régions de l'Ukraine, on fabriquait les effigies à leur image de façon différente. En Podolie et Volynie, les jeunes filles préparaient «*Koupalo*» à l'aide de branches de saule, qu'elles décoraient avec des fleurs et des couronnes, puis elles marchaient autour de lui et chantaient. Ensuite les garçons les attaquaient, leur accrochaient des fleurs et des couronnes et jetaient les branches à l'eau.

L'ancienne fête de Koupalo (la Saint-Jean) durait deux jours ; la veille dans la forêt, habituellement auprès des feux, on enflammait les branches pour jouer. Le jour même de la Saint-Jean, tout se passait obligatoirement à proximité de l'eau ; sources, rivières, étangs, en présence des esprits de Marena et de Koupalo. On croyait dans le peuple que la nuit de la Saint-Jean était une nuit magique, car elle pouvait leur apporter le bonheur. Mais cette nuit-là toutes les forces mystérieuses de la forêt, des champs et de l'eau étaient libres, et sorcières, vampires, morts et ondines se déchaînaient. Koupalo et Marena vagabondaient en compagnie de bons esprits. Les plantes et les animaux se réjouissaient avec les esprits bénéfiques et maléfiques et se promenaient. Cette mystérieuse nuit de la Saint-Jean était heureuse et pleine d'espoir, mais elle était aussi effrayante. L'homme pouvait y trouver la « fleur du bonheur » qu'il cherchait depuis longtemps.

Selon Biletsky, ces rites « *permettent de considérer les fêtes de la Saint-Jean comme « un mystère » complet, célébré en l'honneur d'une divinité solaire, et qui comprenait deux motifs essentiels : le désir de voir se développer au maximum les forces productives de la nature et la tristesse de voir l'été finir, tristesse atténuée toutefois par l'espoir de son retour.* » (12)

Sarytsky dans son adaptation de *la Nuit de la Saint-Jean* a modifié le texte et ajouté quelques personnages nouveaux. La pièce contient de nombreux chants et danses populaires et connaît un succès considérable auprès du public.

### c) La Tsigane Aza

*La Tsigane Aza* (Tsyhanka Aza), drame en 6 actes, est une adaptation d'une nouvelle du romancier polonais Josef Kraszewski (13) *La Maison derrière le village* (*Chata za wsią*). Cette pièce a d'abord été rédigée en 1888 sous le titre *Le Mauvais sort*, mais sa représentation sur scène en est alors interdite. Elle sera publiée pour la première fois en 1893, dans le recueil des pièces de Sarytsky *Le Théâtre petit-russien*, et représentée en 1890. L'écrivain polonais, dans plusieurs de ses ouvrages, dépeint la vie et les mœurs des paysans ukrainiens. Sarytsky, séduit par cette nouvelle, l'adapte fidèlement, sans aucune modification du texte. La pièce est un hymne à la beauté, à la passion, c'est aussi la tragédie des cœurs brisés et des destins égarés.

La Tsigane Aza a toutes les qualités : elle est énergique, agile, pétillante, belle et sympathique. Elle aime Vassyl, un jeune Tsigane, mais celui-ci est amoureux de Halia, la fille d'un paysan veuf et malade. Les Tsiganes quittent le village, mais Vassyl y reste. Il épouse Halia contre le gré de son père qui méprise les Tsiganes. Le jeune couple s'installe derrière le village,

où Vassyl tient sa forge. Les soucis d'argent arrivent rapidement, et Halia s'ennuie des siens.

Un jour où les Tsiganes repassent dans le village, Vassyl retrouve Aza, qui brûle toujours d'amour pour lui. Lui aussi s'enflamme, mais il ne peut quitter sa femme et ses enfants. Aza le rend jaloux et le menace de partir avec un autre. Dans un moment d'emporment, Vassyl tue la jeune Tsigane.

Ce drame a été écrit pour l'actrice Zankovetska qui a conquis avec ce rôle un large public. L'auteur lui adresse une lettre et fait part de son projet :

*« J'ai en ce moment une pièce pour vous, où l'on présente sur scène un personnage totalement nouveau, avec des souffrances morales plus subtiles et une lutte intérieure moins ordinaire ; ce drame est entièrement terminé et recopié, je voudrais seulement vous le faire lire auparavant pour tenir compte de vos remarques. »* (14)

Ce mélodrame a pour thème la mésalliance, l'amour contrarié de deux personnes qui appartiennent à des milieux différents. L'action se déroule dans une ambiance nocturne. L'auteur met en lumière trois qualités tsiganes typiques : la fierté, l'honneur et le respect du devoir. Les deux personnages principaux, Aza et Vassyl, de force égale, s'affrontent et mènent l'action. Ils partagent la même passion meurtrière.

Grâce à l'interprétation brillante de Mariya Zankovetska dans le rôle d'Aza, la pièce est entrée pour longtemps dans le répertoire ukrainien. Mais n'oublions pas de saluer le talent de Starytsky, adaptateur habile, qui savait adapter ces pièces au goût du public. Victor Hugo n'avait-il pas revendiqué la liberté de l'écrivain *« d'adapter le théâtre au goût du public de son temps »* ? Molière aussi désirait *« plaire à tous les publics, au peuple comme aux connaisseurs »*. Telle était selon lui, la spécificité de l'auteur dramatique, dont le talent doit rassembler des spectateurs issus de milieux différents.

### 1.3 Œuvres originales

#### a) Autour d'une table tout s'arrange

Starytsky commence son œuvre originale dans le genre du vaudeville dont le plus populaire est *Autour d'une table tout s'arrange* (Yak kovbasa ta tcharka to mynetsia i svarka). Ce vaudeville en 1 acte est écrit en 1872 et publié pour la première fois en 1881 dans l'almanach *l'Echo* (Louna) (15). Notons que le théâtre en Occident dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle,

est dominé par les vaudevilles, les mélodrames et les spectacles divertissants. Si la tragédie ne touchait qu'une élite sociale, le vaudeville s'impose à tous les publics. Il s'oriente rapidement vers l'anecdote moralisante, à la fois divertissante et édifiante, et vers la farce. En France, le vaudeville farcesque s'affirme avec les talents de Labiche et de Feydeau, qui poussent jusqu'à l'absurde et au détraquement les stéréotypes du genre. Fondé sur un répertoire diversement combiné de situations et de personnages stéréotypés, il offrait du monde social et moral une image statique et rassurante qui le confirmait.

Le vaudeville de Starytsky, de par son sujet, bouscule la tradition établie. Les œuvres dramatiques de ce genre traitaient auparavant exclusivement de sujets d'amour. Cependant, ici nous trouvons des éléments satiriques décrivant les mœurs de la petite noblesse provinciale qui, par certains côtés rappellent la nouvelle de Nicolas Gogol *La brouille des deux Ivan*.

Quel est donc le sujet de ce vaudeville? Chponka, un seigneur fort honorable, part à la chasse avec son voisin Chylo, tous deux accompagnés de leurs chiens. Soudain surgit un lapin. Le chien de Chylo l'attrape, mais Chponka insiste pour dire que c'est le sien qui l'a attrapé. La dispute éclate entre les deux hommes. Chylo fait descendre Chponka du traîneau et l'oblige à rentrer à pied. Ce qui irrite le plus Chponka, ce n'est pas la mauvaise foi de son voisin, mais son manque de respect envers lui, un noble. Après avoir raconté cette brouille à Horpyna, une brave paysanne qui les reçoit chez elle, Chponka suit son conseil. Autour d'un verre et d'un saucisson, il se réconcilie avec Chylo.

Un simple lapin est le prétexte d'une brouille entre deux hommes que tout a priori devrait séparer : Chponka le noble et Chylo le paysan. Mais le bon sens et le rire finissent par les réunir autour d'une table. La banalité de cette partie de chasse offre l'occasion à l'auteur de dépeindre la réalité des réactions humaines sous l'angle de la mauvaise foi, indépendamment de toutes considérations sociales. Là réside la force et le comique de ce vaudeville qui s'attache à décrire la nature profonde de l'être humain, dépendant de ses pulsions, quel que soit le milieu dont il est issu. En effet, Chponka, le noble qui se croit supérieur à son voisin, l'intendant Chylo, ne supporte pas que ce ne soit pas son propre chien qui ait attrapé le lapin, mais celui de l'autre. Par ailleurs il se voit rabaisé plus bas que terre par Chylo, qui non seulement le contraint à rentrer à pied, mais lui manque également de respect, ce qui le vexe et l'humilie plus que tout.

Finalement l'auteur prend parti de réconcilier les deux protagonistes autour d'une table, soulignant dans ce cas précis, l'impact bénéfique des fonctions biologiques primaires à tout homme : un verre et un saucisson

auront suffi à mettre un terme à la brouille entre les deux hommes. Le style de ce vaudeville est expressif, les dialogues sont très animés et l'auteur use de nombreux proverbes et dictons populaires.

## b) Les Destins contrariés

Pour son drame *Les Destins contrariés*, écrit en 1883, Starytsky s'inspire d'un fait réel qui se passe dans un village voisin, et dont il a été témoin dans son enfance. Il a longtemps gardé le souvenir d'un homme qui de temps à autre rendait visite à ses grands-parents :

*« De loin venait un grand monsieur brun, un peu chauve. Il portait au doigt une bague précieuse, et tenait à la main une tabatière en or. C'était le maréchal Iliachenko ; un homme riche, pour qui on était aux petits soins, car il prêtait à tout le monde de l'argent et presque tout le monde lui en devait. »*  
(16)

Ce souvenir d'enfance est particulièrement important, car il a inspiré le futur dramaturge dans la création de son drame d'un personnage identique, celui du riche Liachenko. Dans sa biographie, l'auteur nous livre quelques détails à ce propos :

*« A la maison on parlait l'ukrainien. Ma grand-mère ne connaissait pas d'autre langue ; mon grand-père glissait de temps en temps des mots russes ou français, mais à cause de la grand-mère, il était obligé de parler notre langue même si ce n'était pas de façon correcte. Maman, l'oncle Sachko et tante Liza parlaient aussi comme la grand-mère ; même les invités, le pope et le gros monsieur Iliachenko utilisaient leur langue maternelle, seule la femme du général Madenko et sa famille parlaient en russe, car ils étaient Lituanais ; elle me cassait les oreilles car je ne comprenais pas la langue des généraux, la femme même du général me faisait peur. »* (17)

C'est cette femme qui a servi plus tard de modèle à Starytsky, pour le personnage de Madame Liachenko, femme despotique et méprisante envers les paysans. Certaines personnes réelles sont devenues des personnages principaux, et l'auteur est allé jusqu'à conserver les mêmes noms, en changeant tout simplement une seule lettre, par ex. Iliachenko devenant Liachenko. En dépit du sujet traditionnel pour l'époque, un amour impossible entre une jeune fille pauvre et un jeune homme riche, le conflit principal du drame a un caractère social. C'est pourquoi la censure interdit la publication de la pièce et oblige Starytsky à la remanier plusieurs fois.

Le personnage principal du drame, Mykhaïlo Liachenko, est le fils d'un riche propriétaire. Il est amoureux de Katria Dzvonarivna, une jeune fille



pauvre qui vit avec sa mère, une veuve, et Dmytro son frère adoptif. Ce dernier l'aime et songe l'épouser un jour. Mais Katria est sensible aux avances du jeune seigneur et à son tour tombe amoureuse de lui. Mykhaïlo lui promet le mariage, mais cette idée l'effraye, car elle n'est qu'une simple paysanne. En dépit de son raisonnement, la jeune fille se laisse emporter par sa passion et croit aux promesses de son amoureux. Les parents veulent envoyer Mykhaïlo à Saint-Pétersbourg pour empêcher le mariage. Le jour où Katria se rend chez les Liachenko et leur apprend qu'elle attend un enfant, elle est chassée de leur domaine. Poussée à bout, la jeune fille saisit du poison et se donne la mort. A ce moment-là, son frère adoptif venge Katria en mettant le feu à la propriété des Liachenko. Mykhaïlo, prêt à renoncer à ses parents accourt, mais il est trop tard.

Cette pièce est basée sur la confrontation de deux conceptions différentes du monde : celle d'un intellectuel, Pavlo Tchouban, et celle d'un homme issu d'une famille de propriétaires terriens, Mykhaïlo Liachenko. L'auteur réunit dans la pièce les représentants de groupes sociaux différents, porte-parole de principes de vie divergents. Dès l'université Mykhaïlo s'enthousiasme pour les idées libérales, et se rapproche des paysans. Influencé par l'activité culturelle de son ami Pavlo Tchouban, il essaye de rassembler et d'instruire les enfants paysans au village, mais cela ne dure pas longtemps. Il est davantage attiré par les soirées où les jeunes filles soupirent auprès du jeune et beau seigneur. Habillé de façon luxueuse, il aime passer des heures dans son jardin, cigare aux lèvres et méditer avec indifférence. En même temps, il porte volontiers le costume national ukrainien et défend sa langue maternelle.

Dans sa conception littéraire, cette œuvre dramatique se rattache au courant populiste, dont Starytsky subit l'influence dans les années 1860-1870. Après la dissolution de la Confrérie des saints Cyrille et Méthode, il ne reste plus aucune organisation vouée à la cause ukrainienne. A la fin des années 1850, un mouvement nouveau appelé « *khlopomany* » est créé par la jeunesse ukrainienne. Ces jeunes gens, généralement issus de la noblesse ukrainienne, ont pour mot d'ordre le retour au peuple. Ce mouvement populiste est organisé par Volodymyr Antonovytch (18) qui reste le chef du mouvement national ukrainien pendant les années 1880-1890 et devient plus tard un éminent historien de l'Université de Kiev. Cette dernière représente alors le centre de la vie spirituelle pour la jeunesse aussi bien polonaise qu'ukrainienne. Une quinzaine de jeunes étudiants groupés autour d'Antonovytch décident de parcourir à pied de nombreuses régions d'Ukraine dans le but d'apprendre à connaître le peuple, ses coutumes et son histoire, et de répandre son enseignement. Ils ne cherchent pas à travailler avec les paysans, contrairement aux populistes russes, mais veulent tout simplement connaître leur mode de vie. Vêtus de costumes

ukrainiens, ils visitent les provinces de Kiev, Kholm, Katerynoslav, la Volynie, la Podolie, etc.

L'action de ce mouvement, dans une certaine mesure, est liée au mouvement insurrectionnel polonais, qui regroupe des aristocrates et des démocrates. Ce sont ces derniers qui proposent aux *khlopomany* de s'unir aux insurgés polonais en leur promettant l'autonomie. Après le refus des *khlopomany* de se joindre à eux, un bon nombre de livres et de brochures anti-ukrainiennes voient le jour à l'initiative de la propagande polonaise. Après cet incident, les Polonais garderont longtemps rancune à Antonovytsch qu'ils appellent « traître » et « falsificateur » de l'histoire.

De cette période datent deux lettres d'Antonovytsch publiées dans la revue *Osnova* en 1861 et 1862, et intitulées *Que penser de cela* (Chto ob etom doumat') et *Ma confession* (Moïa ispoved'). C'est surtout la seconde lettre qui a une importance particulière, en tant que confession à la société ukrainienne et réponse aux reproches dirigés contre lui. Sa confession est la première profession de foi populiste. La partie intéressante de sa biographie parue en 1908 dans la revue LNV est celle qui retrace ses voyages durant ses années universitaires, au cours desquelles il apprend à connaître les paysans. Dans ses souvenirs, il fait allusion à la *Confrérie des Saints Cyrille et Méthode*, dont l'idéologie, dans une certaine mesure, se rapproche de la sienne. Traduits devant les tribunaux en 1865, les *khlopomany* déclarent qu'ils sont restés fidèles aux principes de 1840, aux formules de Kostomarov et de Koulich., mais aussi à la noblesse, d'origine et de culture polonaises.

*Ma Confession* est un document d'une importance majeure dans la mesure où il permet de cerner l'idéologie des *khlopomany* en réponse au publiciste polonais Fisz, plus connu sous le pseudonyme de Padalicza, et qui traite Antonovytsch de renégat. Le populisme entraîne avec lui non seulement des gens issus du peuple, mais aussi la noblesse d'origine et de culture polonaises. L'activité d'Antonovytsch effraie la jeunesse ukrainienne qui le considère comme une personne « dangereuse » et « démoralisante ».

En 1861, il devient l'un des fondateurs de *Hromada*, cercle culturel ukrainien, qui a fait un travail considérable dans la renaissance du développement national, social et culturel en Ukraine. Les *Hromadas* ukrainiennes sont liées au mouvement populiste et souhaitent principalement donner l'instruction au peuple. Leurs revendications sont purement culturelles, renonçant à toute activité politique.

Plus tard apparaissent de nouveaux groupes qui approfondissent l'ancienne idéologie et transforment le mouvement ukrainien littéraire et culturel en mouvement politique. Les cercles des Ukrainiens « conscients » ainsi qu'ils se font appeler, ne sont au début pas très importants, ni

influents. Par ex., en 1892, la jeunesse ukrainienne fonde la *Confrérie des Compagnons de Taras* (Bratstvo Tarasivtsiv) qui a pour but d'aller vers une Ukraine libre. Parmi ses membres les plus actifs, on trouve des personnalités aussi connues que Borys Hrintchenko, (19) Vassyl Samiïlenko, (20) Ivan Lypa, (21) Mykola Vorony, (22) etc. Ce groupe déclare sa *Profession de Foi* qui est publiée de façon anonyme dans la revue Pravda à Lviv. Au terme de celle-ci, ils jurent de s'engager à « être en tout et pour tout de véritables ukrainiens conscients », de concourir au développement de la langue ukrainienne en famille et dans les relations publiques. Ils promettent par ailleurs d'élever leurs enfants selon la tradition ukrainienne, de défendre les droits du peuple ukrainien et d'aborder la question des écoles ukrainiennes. Ce programme est poursuivi par Borys Hrintchenko. Les jeunes Ukrainiens sont conscients du danger qui menace l'Ukraine. Les populistes ukrainiens sont différents des populistes russes par leur tournure d'esprit et par leurs actions. Leurs racines historiques et spirituelles sont plus profondes et, pour eux, le peuple se distingue par l'originalité de son psychisme et de ses mœurs. Au contraire, le populisme russe, lui, s'attache à mettre l'accent sur le côté social des paysans alors que les *khlopomany* soulignent l'individualisme des paysans ukrainiens et la tendance démocratique de leur culture.

Avec la propagation de l'idéologie populiste, la pièce *Les Destins contrariés* de Strytsky acquiert une importance particulière en tant qu'œuvre reflétant de manière réaliste l'une des tendances principales de cette époque historiquement compliquée. Pour l'auteur, les relations entre la jeune paysanne et le seigneur servent de point de départ à une discussion sérieuse sur les questions douloureuses de la société de son époque.

Le drame est bien accueilli par les critiques ukrainiens. Même Kostomarov se passionne pour cette œuvre et s'exprime en ces termes :

*« En toute conscience, nous ne pouvons pas ne pas reconnaître la nouvelle œuvre originale de l'écrivain, comme l'une des meilleures dans son genre, et comme un événement digne d'attention parmi la modeste quantité de livres produits par la littérature ukrainienne. L'auteur a touché les points les plus sensibles de la vie sociale contemporaine, il a dévoilé le malaise ressenti partout à notre époque et il l'a décrit tel qu'il se manifeste dans la société ukrainienne actuelle. »* (23)

Justement, le drame de Strytsky est actuel par ces deux points. Il touche de très près deux problèmes importants de la société ukrainienne de la deuxième moitié du XIXe siècle. Le premier est celui de l'action culturelle de Pavlo Tchouban, l'instruction du peuple, et le second celui de la langue. Tchouban, jeune médecin de 25 ans, aux nobles sentiments, consacre sa vie à la bonne cause, à l'instruction des enfants dans les villages

perdus. Il aide les paysans et son ami Liachenko pour mieux le guider dans ce qu'il aura à entreprendre dans l'avenir. Son activité se rattache aux mouvements culturels qui apparaissent en Ukraine dans les années 1860-1870.

En 1859 à Kiev, entre autres commence à se développer un mouvement pour la création des écoles du dimanche. Celles-ci sont destinées à la jeunesse, aux artisans, à la petite bourgeoisie et à tous les illettrés. Les cours sont dispensés dans les écoles, les lycées et même à l'université de Kiev. Les enseignants étaient pour la plupart des étudiants et des élèves de lycées. L'apparition de ces écoles provoque l'euphorie dans la société ukrainienne et c'est au sein de cette jeune intelligentsia qui avait participé à la création des écoles du dimanche qu'à Kiev apparaît une organisation appelée *Hromada*, dont nous avons parlé plus haut. Elle rassemble en majorité des étudiants, des instituteurs, des professeurs, de jeunes savants, etc.

Mykhaïlo Starytsky joue un rôle très important dans *La Hromada* de Kiev. Cette dernière compte deux cent à trois cents membres, Elle se développe peu à peu et son activité consiste en réunions et en discussions. Les membres par ailleurs mettent en place des écoles et diffusent des publications à la portée de tous. Ivan Franko souligne l'importance de ce mouvement :

*«Au début des années 70 du XIXe siècle à Kiev, il s'est formé un petit groupe d'Ukrainiens dont on trouve peu d'exemples dans l'histoire de notre développement spirituel. Ces gens d'un talent considérable et parfois exceptionnel, très instruits et animés par les belles idées de l'époque, ont mis avec enthousiasme leur travail au service du pays; ils ont mis leurs moyens spirituels, leur ardeur et leur énergie au service du peuple ukrainien.» (24)*

A cette époque-là, la société ukrainienne lutte pour l'existence nationale et défend ses droits culturels. En réalité, certains, tel Kostomarov, acceptent de renoncer aux droits civiques de la culture ukrainienne. De nombreux Ukrainiens « conscients » ne savent pas parler leur langue, et même les meneurs du mouvement ukrainien ne se servent de leur langue maternelle que pour plaisanter et utilisent la langue russe lorsqu'il s'agit d'affaires publiques sérieuses.

En effet, l'oukase dit « d'Ems », mentionné plus haut, interdit les sujets concernant la vie de l'intelligentsia. La littérature ukrainienne se limite à la description de la vie paysanne, car elle ne ressent pas le besoin d'aller plus loin. Tel est le cas de Panas Myrny, chef de file de la littérature paysanne. Les écrivains qui traitent de sujets non paysans, le font alors en langue russe. D'ailleurs, à cette époque-là et en de telles circonstances, on pense dans la société ukrainienne qu'une pièce de théâtre sur la vie de

l'intelligentsia, jouée par des acteurs habillés à l'européenne et parlant ukrainien sur scène, provoquerait le rire chez les spectateurs, non seulement parmi les gens hostiles au mouvement ukrainien, mais également parmi ses partisans. C'est pourquoi Starytsky et Kropyvnytsky, dans leurs pièces, obligent les personnages habillés à l'européenne à parler le russe. Seul Karpenko-Kary, à partir de la fin des années 1890, renoncera à faire de telles concessions dans ses œuvres dramatiques. Il est en effet peu naturel que le représentant d'une couche sociale supérieure tel un propriétaire terrien, un intellectuel ou un fonctionnaire, parle l'ukrainien dans les pièces, ces personnages ne devant s'exprimer qu'en russe.

Dans les années 1870-1880, Kostomarov s'efforce à plusieurs reprises de persuader les autorités russes tsaristes qu'il n'existe pas de raison objective à la persécution de la langue ukrainienne, du théâtre, de la chanson et de la littérature. C'est pourquoi il réclame un relâchement des mesures répressives prises à l'encontre des Ukrainiens. Mais il pense par ailleurs que les livres écrits en « petit-russien » ne sont utiles qu'aux seuls paysans, peu instruits. Kostomarov lui-même, et cela plus d'une fois, a exprimé son manque de confiance en la possibilité de hisser la langue ukrainienne à un niveau littéraire, et à en faire une langue civilisée au sens le plus large du mot. Il était en outre opposé à l'effort des écrivains ukrainiens visant à développer la langue littéraire et leur conseille de renoncer à la traduction en ukrainien d'œuvres étrangères. Néanmoins, la lutte pour le développement de la langue, de l'art et de la littérature sera poursuivie par des écrivains tels que Starytsky, Netchouï-Levytsky, Kropyvnytsky et Karpenko-Kary.

Une telle pensée, exprimée par Kostomarov, indigna Starytsky : la riposte de ce dernier est d'une juste sévérité. Dans une lettre du 1er avril 1882, adressée à Mordovtsev, le dramaturge s'insurge :

*« Il va de soi que l'idée même de Kostomarov est injuste : c'est-à-dire abandonner la langue ukrainienne au seul bas peuple illettré (parce que l'homme instruit parle la langue des seigneurs (pans'ka mova), se réjouir que tout le monde ne puisse pas s'instruire, et penser qu'il est donc préférable de délaisser totalement cette langue.*

*Vous dites que notre intelligentsia se détache du peuple. S'il en est ainsi, son premier et plus important devoir est alors de s'unir avec le peuple en commençant par introduire la langue dans les familles. Il me semble que les ukrainophiles font partie de cette intelligentsia qui veut combler l'écart qui s'est creusé entre nous et le peuple, en s'unissant à lui par la pensée et la parole. J'admets donc que chez nous cette intelligentsia existe déjà, même si elle est peu nombreuse, mais j'insiste sur le fait que c'est la nôtre, et qu'elle nous comprend. Par ailleurs, cela n'empêche pas qu'elle présente de nombreuses incohérences même si elle est favorable à son peuple. Alors, il ne*

*faut pas déplorer que notre intelligentsia soit dégénérée et qu'on ne trouve chez elle personne, ni pour traduire les grandes œuvres ni pour les lire.»(25)*

En Ukraine, l'intelligentsia se montre plutôt modérée sur les questions de la langue et de la littérature comme facteurs culturels et historiques, leur préférant un usage purement local, ce qui évite tout danger pour les autorités tsaristes et l'union de l'Empire. La dégradation croissante des relations culturelles russo-ukrainiennes dans les années 1880-1890 a été l'objet d'une attention particulière et permanente de la part des critiques. En 1882-1883, une polémique alimentée par une série d'articles intitulés *Les lettres de l'Ukraine Centrale* (Lysty z Naddniprians'koï Oukraïny) et *Les Lettres destinées à l'Ukraine Centrale* (Lysty na Naddniprians'kou Oukraïnou) se développe entre Hrintchenko et Drahomanov. La discussion a trait principalement aux deux problèmes suivants : d'une part l'état et les perspectives de la littérature ukrainienne, d'autre part les rapports de celle-ci avec la littérature russe.

Hrintchenko souligne tout particulièrement la question de la politique tsariste russe vis-à-vis de la culture ukrainienne et ses persécutions corrélatives. Il critique violemment Kostomarov et sa théorie de la littérature « pour l'usage domestique ». De plus Hrintchenko est résolument en désaccord avec Drahomanov, qui a soutenu vingt ans auparavant que la littérature ukrainienne est destinée uniquement au peuple.

Grand défenseur de la langue et de la littérature ukrainienne, Strytsky nous a laissé une œuvre d'une importance et d'une valeur littéraire indiscutables. Laissons la parole, encore une fois à Franko, critique littéraire souvent sévère, qui a suivi de très près l'évolution du théâtre ukrainien :

*« Quant aux travaux de Strytsky, dans le domaine dramatique, il suffirait de rappeler son magnifique drame Les Destins contrariés, pour lui donner sa juste valeur. M. Kostomarov et les autres critiques lui ont attribué une valeur de premier ordre, artistique et publique. Il est vrai que Strytsky suite à la parution de ce drame, a déçu les espoirs, car il n'a plus fourni à la littérature ukrainienne une autre œuvre d'une telle valeur artistique. » (26)*

### c) Le Destin

Le drame de Strytsky, *Le Destin* (1893), dédié à la célèbre actrice Mariya Zankovetska (27) constitue un pas nouveau dans la peinture de la vie de l'intelligentsia. C'est à Moscou, en 1894, que la pièce a été publiée pour la première fois dans la revue *La Bibliothèque théâtrale* T. 9,

N° 36 et représentée par la troupe de Sadovsky au bénéfice de l'auteur. Deux ans avant d'écrire son drame, le 13 octobre 1891, l'auteur adresse une lettre à Zankovetska, dans laquelle il dévoile ses projets :

*« J'ai très envie, ma chère Mariya Konstantinovna, de créer pour vous de nombreux rôles que vous interpréteriez avec un tel talent que les spectateurs resteraient muets d'émotion, seraient gagnés par un enthousiasme frénétique, et ouvriraient même en Europe, de grands yeux étonnés. » (28)*

Il est vrai que Zankovetska marque de son empreinte personnelle tous les rôles qu'elle incarne avec un égal bonheur. D'un tempérament très artiste, fervente de musique et de poésie, c'est une actrice d'une originalité tranchée, joignant à une extraordinaire mobilité de la physionomie le charme de la voix.

Sarytsky a une grande expérience d'organisateur, de directeur des affaires théâtrales, de metteur en scène, et comprend parfaitement le rôle du théâtre dans la vie du peuple. C'est pourquoi il a su si bien illustrer les conditions de travail difficiles de l'acteur d'un théâtre provincial de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en Ukraine. Malgré de nombreux obstacles administratifs, comme la censure qui asservit le théâtre ukrainien, il dépeint les intrigues des coulisses, l'arrivisme, la jalousie des gens malhonnêtes qui considèrent le théâtre comme une source de profit qui nuit à l'union des troupes théâtrales, et freinent l'épanouissement de l'art théâtral.

Avant d'entreprendre la réalisation de ce projet, il avoue que s'attaquer à un sujet aussi délicat est une tâche bien difficile :

*« Ayant pris comme sujet la vie des acteurs ukrainiens, je me rends compte combien cette tâche est difficile. Les troupes ukrainiennes, même si elles se sont multipliées ces derniers temps, représentent une ouverture sur de larges généralisations : l'acteur présenté sur la scène petite-russienne séduit le spectateur, friand de découvrir ce que cachent les pseudonymes. Lui-même aspire au plaisir spirituel de faire deviner et de représenter quelqu'un qu'on connaît... C'est pourquoi j'ai essayé, dans la mesure où mon bon sens me le permet, de faire en sorte que les personnages de mon drame ne soient pas la reproduction de personnes vivantes : les portraits même artistiques de gens uniques et réels, non seulement ne donnent pas de valeur à l'œuvre, mais enlèvent leur dignité aux personnages qu'ils représentent. J'ai voulu faire un pamphlet sur mes collaborateurs, qui sont là pour mettre en valeur la scène qui m'est proche et chère. » (29)*

Dans *le Destin*, l'actrice vedette Mariya Loutchytska a beaucoup d'admirateurs, parmi lesquels Anton Kvitka, un homme riche, qui ne s'intéresse pas à l'art. Amoureux de l'actrice, il veut l'arracher à ce milieu qu'il méprise pour lui offrir une vie familiale et calme. Elle doit choisir entre le théâtre et la famille. Une fois mariée, Mariya s'aperçoit qu'elle ne peut

s'adapter à cette vie oisive. Son mari la délaisse de plus en plus et se montre maladivement jaloux. Quand elle retourne sur scène, elle est déjà malade. Le metteur en scène Kotenko retire le rôle principal à l'actrice Kviatkovska, pour le rendre à Loutchytska. Le public l'acclame, et c'est de nouveau le triomphe ! Avant de mourir, elle reçoit une lettre de son mari apprenant sa décision de faire don de ses biens au théâtre.

Le thème principal de ce drame est le choix crucial et vital auquel l'héroïne est confrontée : l'épanouissement par un don total de soi à sa profession ou la voie plus traditionnelle, mais moins importante, d'un bonheur recherché au sein d'une vie familiale. Au-delà du cas particulier de Loutchytska, l'auteur pose le problème plus général du dilemme entre vie professionnelle et vie de famille, face auquel la plupart des femmes ont à prendre position. L'actrice veut goûter aux deux, mais se donne corps et âme avec une égale intensité et, ne pouvant finalement pas vraiment choisir malgré son retour à la scène, elle y perd la vie.

Le fil conducteur du drame, au service du dénouement, invite facilement le public, et au-delà le lecteur, à prendre conscience de la difficulté qu'il y a pour une actrice de mener de front deux vies parallèles. Irons-nous jusqu'à dire que le choix, à un moment ou à un autre, est inéluctable ? Devrons-nous en conclure avec l'auteur que tout être d'exception, comme Loutchytska de par ses qualités en tant que femme proprement dite et actrice, est vouée à la solitude jusqu'à sa mort ?

Le rôle de Loutchytska est joué par la talentueuse Mariya Zankovetska. Selon son biographe, ce rôle a été le plus difficile pour elle de tout son répertoire et elle-même avoue : « *je n'aime pas me jouer moi-même* ». Pour l'auteur, le talent de Zankovetska est comparable à celui des étoiles européennes. Elle garantit le succès de la pièce et rien que son nom sur l'affiche attire des milliers de spectateurs. Une fois la pièce achevée, Strytsky s'empresse à lui écrire :

*« J'ai en ce moment une pièce pour vous, qui produit sur la scène un effet totalement nouveau, avec des souffrances intérieures plus subtiles et sans la lutte morale habituelle ; ce drame est entièrement terminé et recopié je voudrais seulement vous le lire avant, pour utiliser vos remarques. »* (30)

Strytsky estimait beaucoup l'actrice, lui portait une grande amitié et souhaitait même créer une troupe avec elle. Dans une lettre, il lui parle de ses projets :

*« Mais moi, j'ai envie d'écrire et d'écrire encore, de créer de nouveaux sujets, d'élargir des horizons de l'action dramatique, le monde des personnages, et de former avec vous en tête, une nouvelle troupe avec un répertoire solide. Je vous demande avec insistance notre diva, de nous répondre immédiatement (...) Moi, j'ai déjà réservé des théâtres pour l'été et*



*l'hiver, nous commencerons à Vilno, Minsk etc. Des rêves dorés, des conditions très favorables.» (31)*

Après la sortie de la pièce, le journal *La Région d'Azov* (Priazovskii kraï) (32) avait publié un article sur le drame *Le Destin*. Son auteur voyait derrière le personnage de Kotenko un homme bien connu, Kropyvnytsky, le dramaturge, créateur du théâtre «*petit-russien*», «*le père de tous les acteurs*». Starytsky a aussitôt démenti ces allégations :

*«Je peux facilement prouver en vertu de l'authenticité de ma pièce que Kropyvnytsky ne rappelle en rien cet homme de théâtre connu. Tout d'abord pour écarter tout soupçon, j'ai donné à un personnage de ma pièce presque le même nom que celui de mon collègue, Marko Jalyvnytskyï (le mot «*jalyva*» et «*kropyva*» désigne une ortie en ukrainien), acteur talentueux et généreux». D'ailleurs, tout le monde sait que Kropyvnytsky, acteur de grand talent n'a pas eu jusqu'à présent de rival dans son rôle d'acteur et que le public l'applaudissait toujours. Cependant, Kotenko ce n'est pas un acteur important car, ni la presse, ni le public ne reconnaissait son talent et c'est Loutchytska qui attire la foule ; dans la pièce tout cela est clair.» (33)*

Kotenko dans la pièce est dépeint comme un acteur médiocre. Egoïste, veule, il est jaloux du succès de Loutchytska, actrice de grand talent qui possède toutes les qualités humaines. Une femme passionnée par son métier, mais également ardente en amour.

Starytsky a tiré quelques épisodes pour sa pièce de la biographie de Zankovetska. Par exemple, la conversation de cette dernière avec le rédacteur de journal *Antypov* reproduit de façon assez exacte la tentative du rédacteur en chef de *Novoe vremia* (Temps nouveaux), Alexei Souvorine, (34) d'attirer l'actrice sur la scène impériale.

Avec son drame *Le Destin*, Starytsky fut l'un des premiers dramaturges à aller au-delà des sujets paysans traités le plus souvent dans la dramaturgie ukrainienne. Marko Kropyvnytsky, lui-même acteur et metteur en scène, s'intéresse également au monde artistique. Il dépeint en effet, la vie des acteurs provinciaux dans *Les Déracinés*, (1889), drame, écrit en langue russe, qui se révèle faible et connaît peu de succès sur scène.

Le dramaturge russe Aleksandr Ostrovski, dans sa pièce *Etoiles et adoreteurs* (1882) aborde le même sujet que Starytsky dans le *Destin* à savoir : la situation difficile des acteurs dans une société du XIXe siècle.

Une jeune actrice Nejina, hésite elle aussi entre deux voies : une première voie honnête, représentée par l'idéalisme d'un ami étudiant, qui veut l'épouser et une seconde moins honnête, où, elle est apparaît comme une femme vénale. En effet, un salaire de misère et les plaintes de sa mère lui faisant préférer les mirages d'une vie de luxe que lui promet un

« adorateur opulent ». Avec des regrets et une attitude légère, c'est la seconde qu'elle choisira.

En dépit du sujet similaire, l'héroïne de Starytsky, dans *le Destin*, ne ressemble guère à celle d'Ostrovski, dans les *Etoiles et adorateurs*. Loutchytska est profondément sincère dans ses sentiments, et si elle quitte le théâtre, c'est par amour pour l'homme qu'elle épouse. Certes, elle doit aussi choisir, mais ce choix est différent. « *On ne peut pas concilier la famille et la scène* », dit-elle, car l'une nuira à l'autre. On trahit soit ses enfants, soit la cause publique. Elle rêve d'une vie familiale, et d'avoir des enfants. Cependant elle comprend vite qu'on ne peut pas avoir les deux à la fois. Nejina, en l'occurrence, est une femme intéressée, qui pense à sa vie confortable sur le plan matériel.

Les deux écrivains se connaissaient, car Ostrovski dirigeait la *Société des Ecrivains dramatiques russes et des Compositeurs d'Opéra* dont Starytsky a été l'un des membres actifs à partir du 10 décembre 1884.

#### 1.4 Drames historiques

Les drames historiques marquent un tournant dans l'œuvre dramatique de Starytsky. Après avoir abandonné au milieu des années 1890 son activité théâtrale, il se consacre entièrement à la littérature, travaillant sur des romans et des drames historiques, afin de mettre en lumière le passé de l'Ukraine.

Après la levée de la censure en 1896, le répertoire des drames historiques connaît un nouvel essor. Dans ce domaine, c'est Starytsky qui marquera le mieux le théâtre ukrainien. L'époque de Bohdan Khmelnytsky est une grande source d'inspiration pour les dramaturges ukrainiens. Starytsky, qui se révèle être un grand maître de l'art scénique, compose sur ce sujet deux drames : *Bohdan Khmelnytsky* (1887) et *La défense de la forteresse Boucha* (1898).

##### a) Bohdan Khmelnytsky

Dans le drame *Bohdan Khmelnytsky*, Starytsky dépeint les prémices de la guerre libératrice de l'Ukraine et ses différentes étapes : l'arrivée de l'hetman Khmelnytsky à la Sitch Zaporogue, la bataille près de Berestetchko, et le traité final de Pereiaslav.

La première rédaction est achevée en 1887 ; mais la censure tsariste, voyant dans la pièce des scènes « d'agitation » en interdit la publication et la

représentation. Les années suivantes la deuxième rédaction connaît le même sort. Seule la troisième sera publiée en 1897 dans *Kievskaya starina* (Les Antiquités kiéviennes) N°4, mais sans l'épilogue qui décrit le traité de Pereïaslav. Starytsky dans sa lettre du 9 septembre 1898 s'adresse à Franko :

« *Pourrais-je publier dans votre Visnyk (Le Messenger) l'épilogue de mon drame Bohdan Khmelnytsky ? Cet épilogue a été complètement censuré, mais la publication du drame amputé de mon épilogue a été autorisée. Je crains maintenant de l'égarer quelque part et qu'il ne soit perdu à jamais (...) alors que je pourrais le publier plus tard en Galicie où la censure est moins sévère.* » (35)

Dans son drame, il retrace l'événement le plus important dans l'histoire de son pays, la lutte contre la Pologne pour la libération de l'Ukraine. Un double problème social et religieux oppose Cosaques et Polonais. Le gouvernement polonais ne reconnaît pas la hiérarchie orthodoxe. Dans le deuxième quart du XVIIe siècle, on voit l'Ukraine, à la suite de plusieurs guerres entre Cosaques et Polonais, se détacher de la Pologne et chercher un appui à Moscou. Une nouvelle guerre éclate en 1636, soulevant les Cosaques de la Rive Droite du Dniepr puis ceux de la Rive Gauche. Les Cosaques sont écrasés par les Polonais en 1638. Dix ans plus tard, Bohdan Khmelnytsky est élu hetman. Il pénètre en Galicie au cours d'une campagne victorieuse, assiège Kiev et oblige le roi de Pologne Jean-Casimir à négocier et à lui conférer officiellement le titre de l'hetman. A Zboriv, en 1649, les Polonais, sur le point d'être vaincus, signent le traité nommé « *Charte octroyée par la Grâce Royale à l'Armée Zaporogue* ». Les Cosaques victorieux ne peuvent cependant obtenir satisfaction en ce qui concerne d'une part les revendications paysannes, d'autre part les ambitions croissantes de l'hetman. Ce dernier, négocie alors avec Moscou, tout en menant deux guerres contre les Polonais. La première en 1651 aboutit au traité de Bila Tserkva ; la deuxième nécessite pour la première fois l'intervention de Moscou en 1653. Enfin, l'Assemblée du Pays (Zems'kyi Sobor), convoquée la même année, décide que le tsar, dans l'intérêt de l'orthodoxie, prendra sous sa protection l'hetman Khmelnytsky ainsi que l'Armée Zaporogue. Le traité final est négocié dans la ville de Pereïaslav, faisant basculer du côté russe toute l'Ukraine orientale. Le gouvernement moscovite consent à intervenir militairement à condition que l'Ukraine reconnaisse la suzeraineté nominale du tsar. Khmelnytsky accepte, mais sous la forme d'une convention mutuelle dans laquelle le tsar accorde à l'Ukraine les libertés acquises.

Prenant pour cadre la lutte de la libération historique du peuple ukrainien contre les Polonais, l'auteur trace le portrait de Bohdan Khmelnytsky et dépeint celui-ci en tant que fier patriote, soucieux de

délivrer sa patrie du joug polonais, mais aussi comme un homme amoureux, passionné et fidèle à son premier amour, sa fille adoptive Yelena. Ici encore, le dramaturge reprend son thème favori, celui de la trahison, celle de Yelena qui se laissera séduire par Tchaplinsky, un noble Polonais, puis enlever et épouser après que ce dernier aura mis le feu au palais de Khmelnytsky. La trahison de Yelena qui se perpétue plusieurs années après par la tentative d'empoisonnement manqué de peu de Khmelnytsky, prend un relief particulièrement tragique dans la pièce. Yelena saura tout au long du drame se jouer de Bohdan en utilisant ses charmes qu'elle estime à juste titre toujours persuasifs et notre héros tombera dans le piège. Lucide et victorieux sur-le-champ de bataille, il n'en sera pas moins aveugle et perdant côté cœur, sauvé de justesse par sa seconde fille adoptive Hanna dont il finira par reconnaître les grandes qualités de cœur et de patriotisme en l'épousant.

Dans le drame, Khmelnytsky apparaît comme un véritable protecteur du peuple, un chef talentueux, mais aussi comme un homme hésitant, instable, avec des moments de faiblesse où il se déteste lui-même. Sa vie sentimentale occupe une place importante dans la pièce. Sa passion aveugle pour Yelena lui fait négliger ses enfants, notamment son fils Tymko. Il se montre jaloux et possessif, c'est un homme qui perd toute sa faculté de raisonnement et qui a du mal à admettre la vérité. Yelena, très sûre d'elle, hypocrite et calculatrice, est opposée à Hanna, une jeune femme dévouée, fidèle, aux sentiments nobles. Elle aime Khmelnytsky et croit en sa force et en son talent d'homme politique. Audacieuse, elle ne recule devant rien, ne craignant pas d'aller soigner les blessés sur le champ de bataille. Elle aide moralement l'hetman dans ses moments de détresse et d'hésitation et elle l'encourage et le soutient.

Certaines situations dramatiques sont librement interprétées par l'auteur contredisant parfois la vérité historique. Les scènes dans l'auberge et dans le camp près de Berestetchko sont intéressantes parce qu'elles présentent non seulement les participants actifs du mouvement, tout autant qu'elles dévoilent les vrais rapports entre le peuple ukrainien et les Polonais, mais aussi les différentes couches sociales au sein des Cosaques. Comme on le sait, Khmelnytsky se bat contre la noblesse polonaise et non pas contre le peuple en général.

#### b) *La Défense de la forteresse Boucha*

Strytsky a centré son deuxième drame historique *La Défense de la forteresse Boucha* (Oborona Bouchi), sur le côté héroïque de la lutte contre l'oppression polonaise. Après avoir obtenu l'autorisation de la censure, il

publie son drame dans *Les Antiquités Kieviennes* N°3-4) en 1902. Dans ce drame, l'auteur glorifie le patriotisme du peuple ukrainien, la lutte des Cosaques, des paysans et des citoyens pauvres contre l'armée du magnat polonais Pototsky. Il y évoque de réels événements de l'époque de la lutte du peuple ukrainien contre la noblesse polonaise au milieu du XVIIe siècle. L'action se situe après la défaite de Khmelnytsky près de Berestetchko, lorsque l'armée polonaise, aidée de certaines troupes de l'armée tatare, envahit de nouveau les villes ukrainiennes.

Ces événements historiques se déroulent en 1654, au moment du siège de la forteresse Boucha, rempart du régiment de Bratslav, connu sous le nom du héros populaire Ivan Bohoun. Les sources historiques auxquelles l'auteur fait référence nous apprennent que la population de Boucha et des environs : les Cosaques, les artisans, les paysans, ayant appris que l'armée de Pototsky a pénétré en Ukraine, décident de repousser l'ennemi à tout prix. Cependant les forces sont inégales. Il ne reste que très peu d'hommes capables de défendre utilement leur ville, car ils ont rejoint en grande partie l'armée de Khmelnytsky.

Seuls les vieillards, les femmes et les jeunes garçons restent dans la ville aux prises avec une armée polonaise bien équipée et très expérimentée, déferlant sur eux. Mais ils sont conscients que repousser Pototsky signifie gagner du temps, ce qui permettrait à l'armée de Khmelnytsky de s'unir avec les paysans insurgés de Podolie contribuant ainsi à vaincre l'ennemi. Ils périssent presque tous, mais après avoir tenu tête un certain temps à l'armée de Pototsky. Les femmes notamment font preuve d'un courage exceptionnel dans cette défense héroïque. Voici l'intrigue du drame :

Maryana, la fille d'un chef cosaque, aime Antos depuis sa petite enfance. Ce dernier a été accueilli par son père et ils ont grandi ensemble. Antos veut épouser Maryana, mais personne ne sait qu'il est Polonais, donc un ennemi. Après avoir dévoilé à Maryana ses origines polonaises, il passe pour un certain temps dans le camp des Polonais. Le jour où les femmes défendent la forteresse de Boucha, Maryana tire dans la foule des ennemis, où elle aperçoit son bien-aimé. Lorsque l'armée polonaise s'empare de la ville, Maryana se sacrifie et fait sauter la forteresse. Sous ses ruines, gît l'armée de l'ennemi, mais son corps aussi.

Tout au long du drame, l'auteur se réfère à cette opposition en tant que drame même de la pièce, et étaye celle-ci de détails précis qui concourent tous à la fin tragique de son œuvre. C'est en effet Maryana qui décide finalement de mourir pour sauver la ville et plus encore pour libérer son pays. Sa mort dénoue le drame et laisse le lecteur avec une impression tragique. Antos attise le cœur de Maryana par sa gentillesse et sa compassion pour les paysans opprimés. Il reproche à la noblesse polonaise

son mépris vis-à-vis du peuple et son manque de véritable âme aristocratique. Son appel à la fraternité ne se limite pas à tisser des liens entre les peuples, il vise aussi l'apaisement entre les classes sociales. Toutes les idées d'Antos se heurtent à la réalité.

Dans sa lettre à Panas Myrny, Starytsky ne nie pas le fait qu'il a écrit son drame en prenant sur la tradition perpétrée par le grand écrivain allemand Schiller, notamment en ce qui concerne la question de l'humanisme de ses héros, leur état d'esprit protestant, leurs conflits tragiques dans l'affrontement avec la réalité. Le mélange du réalisme et du romantisme est un trait typique du style des œuvres dramatiques de Starytsky, surtout dans ses drames historiques. Le réalisme chez lui se manifeste dans les scènes historiques, tirées de faits réels, avec pour personnages des individus spécifiques appartenant à une époque déterminée. Par contre, l'auteur demeure romantique par certains aspects tels que la peinture des personnages aux sentiments exaltés et même excessifs. Ses héros sont romantiques par leur goût pour les aventures extraordinaires, par la qualité de leur amour (Maryana pour Antos, Khmelnytsky pour Yelena) et par leur patriotisme ardent.

On peut remarquer dans ses drames un autre élément romantique : le goût parfois exacerbé pour le pittoresque. Le décor dans lequel se déroule l'action est souvent inhabituel : ruines, forêt profonde, paysages de contes de fées. Dans ces drames historiques écrits en vers, on remarque un courant lyrique conditionné par une tendance romantique qui leur donne un charme poétique particulier et allège l'acceptation des événements rudes du passé ainsi que la concentration sur le monde intérieur et spirituel des héros qui s'affermissent dans leur lutte contre les forces ennemies. Quant à la valeur littéraire de ces deux drames de Starytsky, elle est indéniable, et nous pouvons apprécier son talent de poète. La langue dans ses œuvres est mélodieuse et riche d'expression :

*« En effet, son style n'est pas exemplaire dans tout ce qu'il a écrit, même s'il faut dire qu'en général il est net, fort et esthétique. Il est possible, en cherchant, de trouver une dizaine de mots malchanceux, de néologismes ou bien des phrases maladroites dans cette multitude d'écrits. Mais n'oublions pas que ses œuvres sont le fruit d'une époque de transition, où la langue ukrainienne devait ouvrir de nouveaux horizons, et apporter des concepts jusqu'ici inconnus. » (36)*

En effet, en dépit des persécutions, des pressions des autorités et de la censure draconienne, le dramaturge réussit à bien imposer la langue ukrainienne dans l'art dramatique. Dans une lettre du 18 février 1883, adressée à Pavlo Zeleny, le rédacteur du Journal officiel le *Messenger d'Odessa* (Odesskii vestnik), Starytsky écrit :

*« Je sais bien que je me trouve sur un chemin dangereux ; uniquement parce que j'écris en ukrainien, je suis sous surveillance policière permanente. Ecrire dans une langue dépourvue de tous les droits, c'est déjà un acte suspect, même s'il s'agit d'anecdotes banales ; alors aspirer à anoblir une langue du peuple serait totalement délictueux ; et si l'auteur est accusé de déformer intentionnellement la langue pour la différencier du russe, alors ceci serait carrément une tentative de trahison d'Etat. » (37)*

Grand défenseur de la langue ukrainienne, Starytsky soulève ce problème, entre autres, dans son exposé au Ier Congrès des Hommes du théâtre panrusse, qui a lieu en 1897 à Moscou. Il y expose le triste sort des troupes ukrainiennes auxquelles on interdisait de jouer à Kiev, à Odessa, à Kharkiv, que les autorités chassent d'une ville à l'autre, et qui sont contraintes de jouer une pièce russe avec le même nombre d'actes que dans la pièce ukrainienne.

La censure interdit les représentations de pièces sur la vie non seulement de l'intelligentsia, mais aussi de la petite bourgeoisie et peu à peu tous les drames historiques. Dans son exposé Starytsky souligne :

*« En ce qui me concerne, par exemple, on interdit mon drame Le Cœur brisé, non pas pour sa tendance, ni pour son contenu, comme l'ancien Directeur de la Direction de la presse a eu l'amabilité de me l'expliquer personnellement, mais exclusivement à cause de la langue. Pour la même raison, on interdit Tytarivna à Kropyvnytsky, Roman Volokh et Serbyn à Karpenko-Kary. » (38)*

A la fin de son exposé, Starytsky demande au Congrès de faire les démarches nécessaires à la suppression des restrictions opprimant la langue et la scène ukrainiennes. Les membres du congrès accueillent son discours avec des applaudissements. Son texte est publié dans tous les journaux en Russie. C'est ainsi que Starytsky fait savoir à tous quel triste sort se cache derrière les coulisses. A la suite de son intervention, le Congrès conclut unanimement et se prononce en sa faveur.

Ivan Franko, attentif à tous les événements concernant le théâtre, ne tarde pas à faire connaître les résultats du Congrès en Galicie en exprimant sa pensée :

*« En Russie, on maintient encore maintenant formellement les lois et les ordres du temps de Pierre le Grand et Catherine II, mais ils ne sont pas appliqués. Comme par exemple dans une œuvre de Saltykov-Chtchedrine, (39) où le gouverneur demande à son secrétaire : « Avez-vous une telle loi ? et celui-ci répond d'une traite : « Il y en avait une, mais elle est oubliée ». On perd donc parfois la mémoire des oukases draconiens de 1876 et des circulaires postérieures ; c'est ainsi qu'après le Congrès, en 1897, on négligea les interdictions pesant sur le théâtre ukrainien. » (40)*

Le discours audacieux et patriotique de Starytsky n'était pas vain. Après le Congrès, son drame *Bohdan Khmelnytsky* et *Sava Tchalny* de Karpenko-Kary sont apparus sur la scène ukrainienne. L'œuvre de Starytsky témoigne brillamment par son ampleur et sa diversité des goûts et des pratiques théâtrales du XIX<sup>ème</sup> siècle.

## 2) Marko Kropyvnytsky : le miroir des mœurs ukrainiennes

L'épanouissement du drame de mœurs dans la dramaturgie ukrainienne dans la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, elle-même caractérisée par l'utilisation de l'ethnographie et de l'art populaire est lié au nom de Kropyvnytsky.

Comme celle de Starytsky, sa production dramatique reste axée sur le théâtre de mœurs à tendance romantique, dont il est l'un des fondateurs. C'est un théâtre dans lequel prédomine le principe des effets scéniques, pleins d'éclat, teintés d'ethnographie, qui convient aux goûts des spectateurs et répond à leurs besoins. C'était un système basé sur l'extase émotionnelle immédiate, sur la perception esthétique non seulement ethnographique, mais aussi celle de la misère et de l'injustice sociale.

Kropyvnytsky a consacré sa vie entière au théâtre : il deviendra tour à tour auteur dramatique, metteur en scène, chef de troupe et surtout un remarquable acteur.

Issu de la petite noblesse, fils de l'intendant d'un propriétaire terrien, il est né en 1840, à Bejbairaky dans la province de Kherson. En 1856, il entre au lycée de Kiev, mais peu de temps après il est renvoyé, faute de pouvoir prouver son origine noble. Il commence d'abord à travailler comme fonctionnaire. En 1862, il poursuit ses études à l'Université de Kiev, mais il est renvoyé de nouveau pour la même raison. Il s'installe alors à Bobrynets et y travaille comme clerc. Il fait la connaissance d'Ivan Tobilevytch (Karpenko-Kary), avec lequel il organise un cercle d'amateurs. En 1871, il abandonne le métier de fonctionnaire et se consacre entièrement à l'activité théâtrale et littéraire. Il meurt en 1910 dans le train en revenant d'une représentation à Odessa.

Le théâtre de Kropyvnytsky reflète la vie réelle, mais les effets de scène y tiennent encore une place prépondérante. De son vivant, comme plus tard, les critiques l'ont accusé d'un excès de passion pour les mœurs. Il est vrai qu'il agrémentait volontiers ses pièces de danses et de chants folkloriques, de contes de fées, de légendes, de proverbes et de dictons populaires. Il présentait souvent des tableaux colorés tels que les



« *vetchornytsi* » (soirées où les jeunes gens se rencontrent), des demandes en mariage, des scènes de sorcellerie, etc.

On a souvent pu dire que si les créateurs du drame ukrainien de mœurs introduisaient un élément ethnographique ou folklorique dans leurs œuvres, c'était principalement pour se protéger de la censure qui interdisait les pièces à sujet social et confinait la dramaturgie au cadre étroit de la description de la vie quotidienne. Il est évident que la censure a freiné le développement du théâtre ukrainien, ainsi que d'autres conditions de la vie publique et politique, mais ce n'est pas le point principal. Dans la littérature ukrainienne et surtout dans la dramaturgie, l'attention portée sur le folklore et l'ethnographie est conditionnée historiquement par les étapes de son évolution interne. Dans un contexte d'oppression nationale et sociale, alors que les autorités tsaristes ne reconnaissent pas les Ukrainiens en tant que nation, leur niant tout droit à la langue, la moindre note d'originalité nationale est un phénomène positif. L'ethnographie constitue en effet un procédé efficace pour éveiller la conscience nationale des Ukrainiens.

Que représente donc ce théâtre de mœurs à tendance romantique ? Les mœurs, c'est la nature, la réalité de la vie telle qu'elle existe, nue, non masquée. Dans le théâtre de Kropyvnytsky et de Starytsky, cette réalité est teintée de romantisme. Même lorsque ce théâtre traite de sujets de mœurs paysannes ou historiques, il ne les montre pas de manière fidèle, les effets scéniques trahissant le réalisme quotidien par trop d'embellissement. Les mœurs et l'histoire sont dépeintes aux couleurs locales assez accentuées et dans des situations comiques ou mélodramatiques.

C'est justement dans ses premières années de création que les œuvres de Kropyvnytsky se rattachent à la littérature ukrainienne dite ethnographique. Dans sa période d'apprentissage littéraire, le dramaturge s'en tient à la conception traditionnelle de la littérature ukrainienne. Son premier essai dramatique de plume *Cœur libre esclave deviendra* (Dai sertsiou voliou zavede v nevoliou), écrit en 1863, est presque calqué sur la célèbre *Natalka de Poltava*. Dans ce drame original, l'auteur continue les traditions de Kotliarevsky et de Chevtchenko. Cette pièce, saturée de chants populaires et de danses folkloriques, comme la plupart des œuvres de la vie quotidienne a trouvé tout naturellement un ennemi intransigeant en la personne d'Ivan Franko, dramaturge et critique littéraire. Impitoyable envers les pièces de mœurs, il critique sévèrement Kropyvnytsky et notamment la pièce *Cœur libre esclave deviendra* :

*« C'est une pièce essentiellement ethnographique : couleur locale, costumes, danseurs, danses, proverbes populaires ; voici le décor principal de cette pièce, sa plus grande force attractive. On a l'impression que la pièce est écrite surtout pour un public citadin, non ukrainien, qui n'aurait jamais vu ni*

*village, ni paysan ukrainien, et c'est la raison pour laquelle l'auteur s'attache à faire de ceux-ci une description vivante sur fond de décor ethnographique.»* (41)

Cette préférence des effets scéniques sur le réalisme dans le théâtre de mœurs à tendance romantique se manifeste aussi dans les pièces à dominante sociale. Dans certaines pièces, l'essentiel réside dans les éléments romantiques tels que la folie, l'enivrement, une mort tragique, une vengeance sanglante, une naïveté trompée et non pas dans l'aspect obscur de la vie paysanne. On a pu remarquer que les pièces de Kropyvnytsky comme celles d'autres auteurs, ont pour défaut un faible développement de l'action, une présentation schématique des caractères et de la mollesse dans les dialogues.

Pavlo Hrabovsky, (42) écrivain et critique littéraire condamne aussi l'aspect ethnographique dans la peinture du village et la passion exagérée pour les chansons, danses et costumes :

*« Il semble que chez nous personne ne pense que le drame ou la comédie est avant tout une œuvre littéraire qui doit d'une part contenir une valeur artistique, d'autre part se développer à partir de la vie réelle, en illustrer les vrais aspects. Et qu'en est-il en réalité ? Presque tous les drames ukrainiens sont écrits non pas par des écrivains, mais par des artistes qui ne connaissent que les coulisses et pour lesquels le drame n'est pas une œuvre littéraire, mais un moyen de distraire les gens. Voilà comment on peut expliquer la profusion de ces comédies, « actes fantastiques » où les auteurs se livrent aux plaisirs des costumes colorés et satisfont le public par toute sorte de pirouettes qui n'ont rien à voir avec une pièce de théâtre. Il serait temps que nos auteurs dramatiques comprennent que notre peuple fait aussi autre chose que de s'aimer, de danser et de chanter. Quant à l'œuvre de Kropyvnytsky, elle est ponctuée de moments vrais, sincères et beaux, parce que tirés de la vraie vie, mais dans l'ensemble sa valeur littéraire reste faible. »* (43)

Dépourvu de grandes qualités littéraires, ce théâtre de mœurs se démarque par son art de la scène. Chaque théâtre de ce genre possède ses propres acteurs, musiciens, chanteurs et danseurs. En versant quelques larmes sur un amour malheureux, le spectateur a aussi l'occasion de s'amuser et sort finalement du théâtre, satisfait.

Grand connaisseur de mœurs et de coutumes, Kropyvnytsky puise les matériaux, les sujets et les prototypes de ses héros dans la vie populaire. Sa production dramatique comporte plus de quarante pièces théâtrales, dont un bon nombre sont des mélodrames, des comédies, des vaudevilles à un acte, des opérettes comiques et quelques adaptations. C'est un grand observateur et il connaît bien la vie paysanne. Par ailleurs sa propre

expérience humaine lui fournit vraisemblablement bien des éléments pour son œuvre dramatique. Soucieux du répertoire ukrainien qu'il faut enrichir de nouvelles productions, Kropyvnytsky, adapte également quelques œuvres d'auteurs classiques. Les poèmes à thème historique comme *Le Captif* et *Tytarivna* de Taras Chevtchenko sont portés à la scène respectivement en 1872 et 1891. Il crée trois œuvres musicales dont deux sont tirées des récits de Nicolas Gogol : une comédie fantastique *Vii* (1895) et une opérette comique *Un diplôme d'honneur perdu* (1897). Il est aussi l'auteur d'une opérette comique, tirée de *l'Enéïde* de Kotliarevsky qui porte le même titre.

Dans les années soixante, Kropyvnytsky se lance dans le genre comique, qui met en lumière son rôle accusateur et éducatif. En 1869, il compose une comédie en un acte *La Réconciliation* et, en 1875, *Les Dindons de la farce*, imitation libre d'une comédie de Shakespeare *La Comédie des Erreurs* (1592). Puis il écrit en 1883, *Après la révision*, une des comédies les plus populaires et les plus jouées, louée à l'excès par les critiques. Toujours dans le but de varier les sujets du répertoire ukrainien, Kropyvnytsky se tourne vers un auteur français, Molière, et remanie en 1909 sa comédie *George Dandin ou le mari confondu*, l'intitulant *C'est à s'arracher les cheveux*.

La variété et le nombre de personnages dans son œuvre sont considérables. Il met en scène des paysans, des valets, de pauvres villageois, des nouveaux riches, des citadins, des nobles ruinés, des fonctionnaires, des artisans, etc. Les pièces de Kropyvnytsky écrites dans les années 1880 et 1890 se distinguent des autres par leurs sujets d'actualité. Son œuvre dramatique pendant cette période est étroitement liée à l'évolution générale de la littérature ukrainienne et à celle de l'art scénique, correspondant aux exigences esthétiques du théâtre ukrainien. Dans ses premières œuvres originales, on constate chez lui une volonté de présenter le drame social et de poser le problème de la vie contemporaine.

## 2.1 Trop tard

Kropyvnytsky commence à écrire son drame *Trop Tard* dans la première moitié des années soixante-dix et l'achève en 1882. La première a lieu le 21 janvier 1883 à Tchernihiv, au bénéfice de l'auteur. Huit ans plus tard, *la Direction des Affaires de la Presse* en interdit la représentation, pour le motif suivant : à l'origine la pièce s'intitulait *Il n'était pas son égal*. En effet, le censeur accusant l'auteur, avait remarqué que l'œuvre était hautement tendancieuse. Il n'a donc pas été facile pour cette pièce de percer ; aussi l'auteur a dû la remanier plusieurs fois et en changer le titre.

Ce n'est qu'en 1900 qu'on autorise sa publication dans le IIIe tome du *Recueil des œuvres de Kropyvnytsky*.

Le drame *Trop tard*, composé de 4 actes, est basé sur les conséquences tragiques de l'inégalité sociale d'un couple amoureux, Borys Voronov, fils d'un riche propriétaire foncier et Oksana, paysanne pauvre aspire à se marier. La famille de Borys s'y oppose et l'oblige à se fiancer à une autre jeune fille du même milieu. Oksana, apprenant ce projet de mariage est minée par le chagrin et ne pense qu'à mourir. Lorsque Borys vient lui annoncer qu'il a définitivement rompu avec sa famille pour l'épouser, il la trouve agonisante. L'auteur précise que l'action se déroule entre 1862 et 1865, en Ukraine, à la campagne. L'intrigue de cette pièce se réduit à deux thèmes principaux : d'un côté l'amour contrarié entre Borys et Oksana et de l'autre l'inégalité sociale des deux amoureux. L'auteur met à nu l'existence d'une famille de propriétaires terriens attachés aux privilèges de leur naissance. Il aborde aussi un troisième thème : celui du pouvoir de l'argent.

Au vu de l'évolution des conditions sociales et politiques, un personnage tel que Voronov perd de l'importance. Aussi se débat-il contre les paysans qu'il haït de plus belle. Kropyvnytsky dépeint dans sa pièce de nouveaux caractères issus de l'intelligentsia de l'époque composée en majorité de nobles Ukrainiens. Le jeune seigneur Voronov s'enthousiasme pour les idées populistes, aussi cherche-t-il à instruire les villageois et finit-il par séduire Oksana. Mais il ne parvient pas à se détacher de l'emprise de ses riches parents, réfractaires à ses idées.

Dans son action populiste, Borys est fortement influencé par son ami Hornov, étudiant agronome, qui est réellement proche des paysans. Il est à leur écoute, et ouvre une école du dimanche pour les instruire. A travers ces deux protagonistes, l'auteur exprime des idées populistes en vogue en Ukraine, dans les années 1860, évoquées plus haut. Il pense que l'inégalité sociale et les oppositions entre classes peuvent se résorber pacifiquement et que le bien-être du peuple est possible grâce au travail culturel et à l'instruction.

Dans ce drame, l'auteur dépeint la différence des classes en opposant la famille Voronov aux paysans, représentés par l'étudiant Hornov et la jeune fille Oksana. Le père Voronov fait sentir à ce jeune homme qu'ils ne sont pas du même milieu et qu'il a une influence néfaste sur son fils. Cette différence se manifeste aussi dans le langage des personnages. Voronov père parle en russe, sa femme issue de la petite bourgeoisie ruinée, parle en ukrainien avec les paysans, tandis que leur fils Borys converse avec son père en russe, mais en ukrainien avec les villageois.

Rappelons que les populistes ukrainiens dans leur activité culturelle tentent en premier lieu de promouvoir la langue. Le père Voronov,

condamnant les idées de son fils et de son ami Hornov, reproche à ce dernier de parler l'ukrainien. Vif d'esprit le jeune étudiant a réponse à tout, comme l'illustre l'extrait ci-dessous :

*Voronov : mais moi aussi je suis Petit-Russien, et pourtant je parle en russe*

*Hornov : Je sais et c'est la raison pour laquelle je parle avec vous en ukrainien. En effet, vous êtes Ukrainien et auparavant vous connaissiez et parliez avec moi notre langue... Peut-être était-ce à la mode à l'époque ? Ici voyez-vous, tout dépend à qui vous avez à faire. Vous êtes souvent avec les seigneurs et moi je traîne parmi les moujiks. » (44)*

Hornov n'a pas honte de ses origines, bien au contraire. L'un de ses oncles est agriculteur et l'autre soldat, mais il ne les méprise pas. Quant à son père, il aime à souligner que c'est grâce à ses propres mérites qu'il a acquis ses titres de noblesse et le grade de colonel. Son travail culturel le prouve ; il aide les paysans, invite Khvorouna, ancien serf à venir à l'école du dimanche, où il enseigne et prête des livres aux jeunes.

La première scène (acte I), illustre le thème du pouvoir de l'argent, incarné dans la pièce par Hordiï Povarenko, un cordonnier qui a quitté le village pour aller travailler en ville. Très vite le capital et le commerce deviennent le sens principal de son activité. Il est l'image de ces hommes d'affaires fraîchement installés en ville, qui étaient encore hier d'honnêtes paysans. Maintenant qu'il a acquis un capital et pris goût à son nouveau statut, il encense la ville et méprise le village. Il ne se prive pas de faire remarquer aux jeunes villageois que « *le village reste le village, tandis que la ville, c'est la ville* » Avant il était rustre et grossier, maintenant il aime se mettre en avant et être au-dessus de tout le monde, ayant compris que « *l'homme sans capital est semblable au cordonnier sans embauchoir* ». Povarenko ne rêve plus qu'à acquérir sa propre entreprise et embaucher ses propres ouvriers. Il ne se contente pas de parler, il agit en conséquence. Il cherche aussi, à travers le mariage, un « commerce d'amour » propice. Pour cela il choisit Teklia, une jeune fille aisée, mais pose aussitôt ses conditions :

*« Si votre père me donne 500 roubles ou au pis aller 400 ? Pour moi le plus important, c'est mon atelier, alors s'il me donne au moins 350, à la seconde même je tombe amoureux de vous. » (45)*

C'est un homme dépourvu de tout sentiment, seul l'argent l'intéresse. Il a perdu toute simplicité et ne veut plus ressembler aux paysans. Ceci transparaît bien dans ses manières et dans son langage ; il parle un russe déformé, ou bien un ukrainien à consonance russe. Pour se distinguer des autres et montrer sa « supériorité », il glisse par-ci par-là dans la conversation des mots français, bien déformés. Les jeunes villageois le

tournent en dérision, car il est en effet grotesque lorsqu'il parle de sa tenue vestimentaire et de ses chaussures, employant volontiers de nombreuses expressions et dictons populaires :

*« L'homme respecte l'homme et le cochon respecte le cochon. »*

*« Il est élégant comme un cochon quand il pleut. »*

*« Parle Satan, même le Diable ne te comprendra pas. »*

*« Cela te va, comme une selle à une vache. »*

Ce personnage tient une place à part dans ce drame. C'est la caricature d'un homme qui a perdu sa morale, sa grandeur d'âme et qui, par ses manières et son langage, suscite le rire. Un acteur se souvient que Kropyvnytsky, avant la représentation de sa pièce, l'avait envoyé en ville afin de faire le tour d'une dizaine de cordonniers dans le but d'observer leurs gestes et d'écouter leur jargon spécifique. Cette anecdote prouve à quel point l'auteur prend au sérieux les détails de la vie quotidienne, afin de rendre ses pièces aussi réalistes que possible. Après le cordonnier Povarenko, Kropyvnytsky, dépeindra sur un ton comique, dans ses pièces suivantes, toute une galerie de personnages similaires et sans valeur, qui perdent le respect d'eux-mêmes et deviennent pitoyablement ridicules.

Le thème de déshonneur est aussi abordé dans la pièce et illustré au travers d'une scène liée à la coutume populaire, par ex. la punition d'une jeune fille débauchée. Ayant appris que Oksana attend un enfant, les garçons enduisent son portail de goudron et aimeraient lui couvrir la tête d'une couronne nuptiale. Déshonorée, elle finit par perdre connaissance. Trompée, accusée par son père, chassée par la mère de son amoureux, la jeune fille est au bord du désespoir. Tous ces événements conduisent au dénouement tragique de la pièce.

Cette pièce n'a pas une grande valeur littéraire, mais elle est intéressante par l'originalité de son sujet pour l'époque. Les critiques reprochent à l'auteur les passages mélodramatiques, le manque de conflit dramatique, et de précision dans le profil politique de Voronov. En 1883, le journal *Zoria* publie un article concernant la pièce, dans lequel on peut lire :

*« Le sujet du drame est d'une actualité des plus brûlantes. C'est une description parfaite de l'époque que nous vivons, une époque de querelles faisant de nombreuses victimes. La lutte des intérêts des passions, des concepts, tout un monde de dégradation publique et morale, qui est la conséquence de l'affranchissement, de la divergence des générations, du désarroi dans les structures légales qui sont en cours de formation et qui cherchent de nouvelles voies dans la vie future et dans la sauvegarde du passé. » (46)*

## 2.2 Le Requin ou l'Araignée

Engagé sur la voie du drame réaliste, Kropyvnytsky se tourne vers une peinture de la vie quotidienne. Dans son drame *Le Requin ou l'Araignée* (1882), il aborde le thème de l'exploitation cruelle de pauvres paysans par un riche villageois ; une sorte de « requin », sur toile de fond de l'opposition des classes dans les campagnes après l'abolition du servage en 1861. Dans le cadre typique de cette époque, l'auteur brosse un sombre tableau réaliste, centré autour du pouvoir de l'argent et de l'injustice de l'exploitation des paysans. L'apparition des kourkouls (paysans aisés) constitue un phénomène nouveau que le dramaturge s'attache à dépeindre. Le kourkoul est ici comparé à une araignée qui emprisonne les paysans dans sa toile et les asservit. Mettant à nu la psychologie d'un exploiteur ukrainien, l'auteur le décrit dans ses rapports avec les villageois.

Dans le drame, Andriï Kohout, un honnête paysan, quitte sa maison et sa femme Oléna pour aller travailler au loin, afin de pouvoir rembourser ses dettes à Bytchok, l'homme le plus riche du village. Ce dernier veut séduire Oléna et décide d'en faire sa maîtresse. A cet effet, il dépêche ses percepteurs pour saisir les biens des Kohout après avoir écrit une fausse lettre, dans laquelle Andriï annoncerait à sa femme qu'il en aime une autre. Se croyant trompée, Oléna, par désespoir et pour sauver sa famille, va vivre chez Bytchok et sombre dans la folie. Au retour d'Andriï, elle apprend ce terrible mensonge. Ne supportant pas cette honte et la douleur, elle meurt. Son mari poignarde alors Bytchok, coupable de la mort de sa femme. L'intrigue de cette pièce repose sur les rapports intimes entre Bytchok et Oléna, mais le conflit principal de ce drame est un conflit social.

Dans son drame, Kropyvnytsky tente d'expliquer les causes qui ont fait naître ce type d'homme, exploiteur, et s'applique à décrire sa vile morale, la pauvreté de son monde intérieur et la perfidie de sa conduite vis-à-vis des pauvres. C'est avant tout la personnalité de Bytchok qui intéresse l'auteur en tant que phénomène social. De tels « requins » existaient dans tous les villages d'Ukraine où ils se sont rapidement multipliés. Le « requin », c'est Bytchok, le villageois aisé, l'usurier qui profite des pauvres paysans en les obligeant à travailler très dur pour lui. Mais il cache bien son jeu : il joue à l'honnête homme, au bigot même, au parfait chrétien en un mot. Il sait parler aux paysans et trouver les mots justes au bon moment.

Dès le 1er acte du drame apparaît un autre thème, celui de l'argent. Bytchok pense qu'il le gagne honnêtement, mais cette accumulation perpétuelle fait naître en lui une plus grande avidité. Il en veut toujours plus, ne reculant devant rien pour arriver à ses fins.

*Bytchok* : « Je m'étranglerai avec mes propres mains si je savais que je ne peux pas faire ce que je veux avec mon argent... A quoi, l'argent sert-il, si on ne peut pas acheter le monde entier ? » (47)

Notre protagoniste est persuadé qu'avec de l'argent il peut tout se procurer, y compris l'amour d'une jeune femme mariée. Il n'a qu'un seul objectif : séduire Oléna. Mais la tâche s'avère plus ardue : en effet, Oléna aime son mari qui est pauvre comme elle, mais fougueux et orgueilleux. Ainsi débarrassé du mari, Bytchok tente d'attirer aussi Stekha, la mère d'Oléna qui se lamente à la perspective de la future saisie portant sur sa seule vache. Il lui prête de nouveau un peu d'argent, stipulé « sans remboursement ». Mais perfide et rusé, il vise un seul objectif : approcher sa fille. On comprend mieux le caractère d'Oléna si l'on se réfère à son enfance que nous retrace le paysan Khandolia dans le troisième acte.

Stekha, attirante et belle dans sa jeunesse se laisse séduire par un jeune seigneur qui l'abandonne avec un enfant dans les bras, Oléna. Rien d'étonnant : de nombreuses filles pauvres se laissaient prendre au piège. Mais pour effacer son péché, Stekha épouse Youkhym, issu du même milieu qu'elle. Offensé par les villageois d'avoir épousé une fille-mère, il se met à boire et à se moquer de sa femme et de l'enfant. Tel est le contexte dans lequel grandit, la « bâtarde » Oléna : ivrognerie du beau-père, insultes, disputes, bagarres et dérisions. Un jour pourtant la chance lui sourit, elle aime un homme et se marie. Mais ce bonheur ne dure pas. La situation est désespérée. Oléna, outragée et blessée ne pense plus qu'à une chose : se venger. Cette scène finale nous démontre que même ce drame social, n'échappe pas à un dénouement mélodramatique : la folie, le poignard, une vengeance sanglante. Mais en dépit de ces éléments mélodramatiques, ce drame demeure réaliste.

Bytchok était souvent comparé à des personnages des œuvres de Gleb Ouspenski (1843-1902), (48) écrivain russe qui a consacré plusieurs sombres romans à la paysannerie. Figure représentative de l'intellectuel russe, qu'un grand élan pousse vers le peuple, il s'éloigne cependant du populisme dont présumés lui paraissent illusoire au regard de son observation de la vie et de l'évolution de la campagne russe. Comme Kropyvnytsky, Ouspenski connaissait parfaitement la vie paysanne, l'exploitation des terres, la prolétarianisation des paysans pauvres. C'est dans la destinée d'Ivan Bosykh, le héros du cycle *La Puissance des terres* (1882) d'Ouspenski, qu'il faut chercher une similitude avec celle de Kohout, le protagoniste du *Requin ou l'Araignée*.



Bosykh, auparavant un homme honnête, respecté et bien vu dans tout le village, devient un ivrogne, dur avec sa femme et ses enfants. Au contraire, Kohout, lui aussi victime d'injustice, reste égal à lui-même et ne sombre pas dans l'alcool, mais il finit par venger sa femme. Ouspenski démontre aussi que perdre le lien avec la terre, aller chercher du travail au loin, mène à la dévastation, vers la désagrégation morale et à la destruction de l'homme.

Encore une fois Kropyvnytsky n'échappe pas à une critique sévère de la part de Franko, mais qui n'a pas non plus épargné le grand dramaturge russe Alexandre Ostrovski : « *Apparemment Kropyvnytsky prend Ostrovski comme modèle... Il ne faut pas oublier qu'en dehors de la Russie, les drames d'Ostrovski n'ont pas eu d'accès aux scènes européennes à cause de leur composition médiocre. Ce point négatif est contrebalancé d'une part par la richesse descriptive et la profondeur de l'analyse des personnages principaux, d'autre part par une vue d'ensemble de la société d'où sont issus ses héros et héroïnes. Certains personnages des drames d'Ostrovski, même s'ils sont inutiles à l'action principale, sont tellement marquants et caractéristiques qu'ils restent gravés dans notre mémoire. Alors que Kropyvnytsky ne possède pas cette qualité. De ses drames n'émane aucun jugement sur la société ukrainienne. Ses personnages n'ont aucune consistance, et ne tiennent sur scène que par des bons mots que l'auteur leur a mis dans la bouche. Quant aux caractères négatifs, comme Bytchok, il est évident que l'auteur les a empruntés à l'Orage d'Ostrovski.* » (49)

Il est vrai que la plupart des pièces d'Ostrovski sont conçues comme de « *simples tranches de vie* », où il fait évoluer ses personnages dans le milieu qui leur est propre. Mais à l'étranger, notamment en France, ses pièces n'ont pas eu le succès mérité. C'est le cas de *L'Orage* (1860), bouleversant tableau de la misérable condition de la femme russe, qui lui aura valu une gloire mondiale, seulement après sa mort.

Dans sa critique de la troisième pièce de Kropyvnytsky composée en 1 acte *La Réconciliation* (1869), Franko aborde l'originalité de ses pièces. Il estime que Kropyvnytsky transposait tout simplement sur le sol ukrainien des œuvres russes, dans lesquelles le comportement des gens n'est pas typique de l'Ukraine. Il juge *la Réconciliation* très similaire à une pièce d'Ostrovski. On pourrait aisément la prendre pour une traduction. A ce propos, il incite les dramaturges ukrainiens à pénétrer davantage dans la vie de leur peuple et de la mettre en scène de manière authentique. Il conseille même à Kropyvnytsky d'écrire plutôt des pièces médiocres, d'où « *émane l'air odorant du village ukrainien* » que d'imiter les dramaturges russes.

Il est évident que nous ne pouvons nullement comparer le talent dramatique d'Ostrovski à celui de Kropyvnytsky. Il ne faut pas oublier que

ce dernier était en premier lieu acteur et metteur en scène et que ses pièces sortaient donc de la plume d'un artiste et non pas de celle d'un dramaturge de talent. Quant à Ostrovski, on ne pouvait que s'inspirer de son œuvre car il a incarné littéralement le théâtre russe de son temps. Il a occupé des scènes, des théâtres impériaux, provinciaux et privés et après sa mort il a continué à inspirer les acteurs auxquels il a fourni sept cents rôles.

### 2.3 Olessia

Neuf ans après *Le Requin ou l'Araignée*, Kropyvnytsky compose un drame intitulé *Olessia*, peu populaire auprès des spectateurs ukrainiens, bien qu'il occupe une place importante dans son œuvre dramatique. Il est achevé en mai 1891. La censure autorise sa représentation, mais exige de l'auteur qu'il supprime des scènes trop critiques par rapport au régime social. Ce dernier est donc contraint d'y apporter des modifications avant sa représentation. Il est publié en 1894 dans le *Recueil des œuvres de Kropyvnytsky*. En dépit de son insuccès ce drame dépasse de loin ses pièces mélodramatiques.

Quelle est donc l'histoire de la pièce ? Après la mort de son propriétaire Zahryva, ancien laquais nommé Baltyz, achète frauduleusement le domaine de son maître et s'y installe avec sa femme et sa fille Olessia. Il devient ainsi un homme riche et respecté, mais sa fille unique s'indigne de cette escroquerie. Quelque temps plus tard, le fils de l'ancien propriétaire, l'officier Zahryva est de retour et réclame ce qui lui revient. Olessia se révolte alors contre son père et lui demande de restituer la propriété à Zahryva et de lui payer la différence. Baltyz refuse et se bat jusqu'à ce que ce dernier cède, quitte le domaine et finisse par se suicider. Baltyz en bon père aimant se réconcilie avec sa fille et lui promet de la laisser poursuivre la voie qu'elle avait choisie.

Dans *Olessia*, l'auteur aborde un premier thème qui traite d'un problème nouveau pour cette époque : des rapports entre un père et sa fille et la confrontation entre deux générations. Le second thème principal est celui de la désagrégation du régime féodal qui se manifeste par l'apparition d'un nouveau type d'exploiteur, issu de la domesticité et de la destruction des domaines seigneuriaux. L'auteur a très justement ressenti les oppositions des classes et le nouveau phénomène qui se développe dans les villages après l'abolition du servage (1861).

Mais revenons d'abord au thème père-fille. C'est ce thème qui préoccupe le plus l'auteur. Olessia incarne la nouvelle génération qui s'insurge contre l'injustice. Elle est profondément touchée par la misérable

vie des familles paysannes et cela provoque en elle révolte et indignation. Elle désapprouve son père, ses mensonges et la façon dont il a acquis son bien. Elle essaye d'aider les infortunés et rêve d'instruction, afin de pouvoir par la suite porter secours aux paysans. Dans son rapprochement avec le peuple, elle incarne les idées populistes. A travers ce personnage, l'auteur désire refléter l'état d'esprit d'une partie de l'intelligentsia qui se trouve alors au carrefour d'une époque historique compliquée. Son père a réussi à s'enrichir et à construire son bonheur sur le malheur des autres. Il a acheté à vil prix le domaine de son ancien maître et il a exploité ses domestiques. Maintenant c'est un seigneur et ses voisins, de riches propriétaires terriens le remarquent et le côtoient. Baltyz considère ces bonheurs comme un dû. S'il connaît bien la vie, il sait aussi le prix qu'il a dû payer pour obtenir le domaine. La nature lui donné une grande volonté et une intelligence pratique. Il a presque 65 ans, mais, parlant d'âge, il affirme, d'un ton fâché qu'il va vers ses 48 ans. Il respecte les gens lorsqu'ils ont l'argent : « *Vous n'avez ni capital, ni titre, alors qu'elle est votre valeur ?* dit-il au séminariste Znamensky.

A force de vouloir s'enrichir, cet homme devient hypocrite et menteur. Il sait tirer profit de tout. Il est lui-même marchand, aubergiste et propriétaire terrien. La conscience, la bonté, la dignité humaine, la compassion, le droit, tout cela n'existe pas chez lui, puisque seul l'argent compte. Baltyz pourrait être un homme parfaitement heureux, mais un jour sa fille Oléssia change d'attitude. On ne peut la contenter en rien et elle ne cesse d'agir contre la volonté de son père. Cela l'agace et assombrit la joie de sa victoire, l'acquisition du bien seigneurial. Le jour de sa fête, alors qu'il reçoit l'intelligentsia villageoise dont l'instituteur, le maire et le séminariste, une personne indésirable fait intrusion pendant le repas : l'officier Léonid Zahryva, fils de son ancien maître. Il est encore jeune, d'un physique agréable, mais son visage porte les marques d'une vie mouvementée. Il annonce qu'il a l'intention de s'installer dans le village et devenir agriculteur.

Les scènes suivantes sont consacrées à la lutte que se livrent les deux hommes pour la possession des terres. Baltyz défend obstinément son bon droit. « *Moi j'agis conformément à la loi* », tel est son leitmotiv. Lorsque Zahryva, de plus en plus nerveux, réclame la différence de prix concernant le domaine de son père, Baltyz pour se défendre joue les hommes calmes, entièrement dans son droit. Et plus le jeune officier monte le ton, plus il s'inquiète, plus Baltyz, rusé, se conduit avec retenue. Il met intentionnellement une barrière entre lui et son adversaire. S'installant chez Baltyz, Zahryva, en compagnie d'autres officiers, passe des nuits entières à jouer aux cartes et à faire la fête. Baltyz, au contraire jure calmement et hypocritement qu'il prie Dieu afin que ce dernier préserve la

santé du maître, ou se retranche derrière une fausse attitude de compréhension. Avec frénésie, le jeune Zahryva répond à Baltyz : « *Toi, Kondrat, tu n'as ni honte, ni conscience.* »

C'est le point culminant de la défense de Baltyz. Certes terriblement « vexé », mais astucieux, il passe à l'attaque :

*« Excuse-moi... Il ne faudrait pas parler de ces choses –là ; c'est très très délicat. Est-ce malhonnête de n'avoir pas assez dormi, pas assez mangé, pour sauver ma famille de la misère ? N'est-ce pas malhonnête de votre part de gaspiller le bien de votre père en jouant aux cartes et en dépensant des milliers de roubles pour des fantaisies ? Dois-je avoir honte de m'être entraîné à vos pieds pour mes enfants ? Et vous qui m'avez arraché mes deux derniers mille roubles pour acheter une bague à une Allemande ? » (50)*

Baltyz mène son jeu jusqu'à ce que Zahryva cède et leur demande pardon. De ce premier « duel », il sort vainqueur. Mais il est menacé par un autre danger, sa fille Olessia :

*« Il faut rendre ce qui ne nous appartient pas »,* demande la jeune fille à son père. Le conflit entre le père et la fille se renforce, il se met en colère contre elle, mais ne cédera pas. Olessia est un personnage au caractère passif, non de ceux qui agissent, mais de ceux qui souffrent. Cette jeune fille est seule, non seulement au sein de sa famille, mais aussi dans le village, impuissante face aux événements qu'elle n'aspire même pas à influencer. Presque tout le rôle d'Olessia est basé non pas sur une protestation active, mais sur des conversations prolixes, des plaintes et des reproches. On peut supposer que ce défaut dramatique a déterminé le destin scénique de cette pièce fort intéressante, mais peu populaire. Elle est l'expression typique de l'esprit encore étouffé dans une vie intellectuelle qui aspire à la liberté et une vie publique.

Le drame *Olessia* a été apprécié par l'ensemble des critiques qui parlent de « drame intelligent », « instructif » et « enrichissant », qui souligne les points douloureux de l'actualité. Traitant ce sujet actuel et novateur, Kropyvnytsky fait évoluer son art dramatique et s'éloigne des pièces de mœurs aux traits mélodramatiques.

Le répertoire ukrainien est inconcevable sans ses pièces, dans lesquelles nous pouvons apprécier en premier lieu sa langue riche et expressive. Si Franko, reproche à Kropyvnytsky que ses pièces manquent parfois d'action et de conflit dramatique, il s'exprime par contre avec grande reconnaissance sur la richesse de sa langue :

*« Ils ne sont pas nombreux ceux de nos écrivains qui possèdent une langue aussi pure et admirable par sa poésie et son humour populaire. Cette langue coule comme un courant dans les drames de Kropyvnytsky. L'auteur connaît manifestement lui-même ce « don de la parole » et contemple ses couleurs et*

*éclats magnifiques. Les chansons, les facéties, les proverbes se déversent dans une multitude infinie. Il semblerait qu'il n'ait écrit certaines scènes que pour cela. Nous sommes persuadés, que le public ukrainien, qui depuis longtemps n'a pas entendu sur scène le son de sa propre langue, accueillera avec un grand enthousiasme le flot de la langue populaire et la contempera, l'entendant particulièrement de la bouche d'un tel artiste qu'est Kropyvnytsky. » (51)*

L'œuvre dramatique de Kropyvnytsky, en dépit de ses défauts, s'est imposée sur la scène ukrainienne parce qu'elle offre une image complète du milieu paysan et familial souvent cruels, avec ses nouveaux riches, ses koulaks et ses escrocs despotiques. Ces pièces sont profondément ukrainiennes par les thèmes traités, par le choix des personnages et surtout par une langue riche en expressions et proverbes populaires qui reproduisent fidèlement toutes les particularités des différentes couches sociales.

### **3) Ivan Karpenko-Kary : fondateur du théâtre réaliste et créateur de la comédie sociale**

Celui qui tient à se faire une idée objective du XIX<sup>ème</sup> siècle ne peut guère trouver de meilleur guide que la lecture attentive des œuvres dramatiques de Karpenko-Kary. Il est incontestablement le dramaturge le plus talentueux de son époque. Dans le théâtre ukrainien, nous lui attribuons un rôle particulièrement important, car il apporte des idées nouvelles à une période où l'art scénique en Ukraine a été à son apogée. Dans la dramaturgie ukrainienne, Karpenko-Kary est l'initiateur d'un genre nouveau, la comédie sociale. L'auteur possède ce rare talent d'engendrer le rire. Il ne se cantonne pas seulement à la comédie, il s'essaie également à d'autres genres dramatiques : drames historiques, drames sociaux, de mœurs, pièces sur la vie de l'intelligentsia. Il apparaît donc comme un artiste parfaitement conscient des moindres effets et des mécanismes les plus subtils de la langue dramatique. Il est auteur, chef d'une compagnie théâtrale, acteur et metteur en scène.

Karpenko-Kary (de son vrai nom Tobilevytch) naît en 1845, à Arsenivka, près de Yelisavetgrad, dans la famille d'un intendant, issu d'une petite noblesse appauvrie. Des cinq enfants Tobilevytch, quatre deviendront acteurs : Sadovsky, Saksahansky, Sadovska-Barilotti et Karpenko-Kary. Après avoir terminé l'école du district de Bobrynets à quatorze ans, il est obligé de travailler. Il occupe d'abord un poste d'employé chez un commissaire de police à Mala Vyska, puis il travaille

ensuite comme clerc au Tribunal régional et à la Mairie de Bobrynets. En 1866, il devient secrétaire à la Direction de la police de Yelisavetgrad.

En tant que membre actif du mouvement populiste, Karpenko-Kary participe à la diffusion de la littérature interdite. Il organise un cercle politique illégal avec l'intelligentsia locale et aide les participants du mouvement révolutionnaire. En 1883, sur ordre du ministre de l'Intérieur, il est renvoyé de son poste. Un an plus tard, il est envoyé en exil à Novotcherkask où il reste sous surveillance policière. En 1887, le dramaturge est autorisé à quitter la ville et à rentrer en Ukraine, mais toujours sous surveillance. A partir de 1889, il se consacre à la scène et à l'écriture.

Lors d'une représentation ukrainienne donnée à Moscou en 1901, il rend visite à Léon Tolstoï et lui offre son *Recueil d'œuvres dramatiques*. Après une longue maladie, il se fait soigner en Allemagne, où il meurt en 1907.

Le dramaturge nous a laissé une œuvre riche et d'une diversité étonnante. Dans ses dix-huit pièces originales, dont la plupart sont des pièces à thème social, il excelle dans la description des caractères, et sait nous présenter la vie réelle à travers ses personnages. Son œuvre dramatique est variée dans ses sujets et nous frappe par l'analyse satyrique des caractères. Il met en scène une série de fonctionnaires, de kourkouls (paysans aisés), de propriétaires fonciers, d'acteurs, de paysans, de nobles. Si chez Starytsky et Kropyvnytsky les motifs sociaux sont dépeints sous l'aspect romantique, chez Karpenko-Kary au contraire le contenu social et les mœurs, sont dans de nombreuses pièces la principale motivation créatrice, alors que les effets de scène restent secondaires. Cependant il écrit également quelques pièces de mœurs à tendance romantique dans lesquelles il perpétue la tradition de ses prédécesseurs et de ses contemporains que nous venons de citer, mais il s'en distingue par un plus grand talent littéraire. La deuxième partie de son œuvre dramatique est constituée de pièces de mœurs à tendance réaliste. A ce titre il est considéré comme le fondateur du théâtre réaliste en Ukraine.

L'apparition de nouvelles pièces de Karpenko-Kary dans le répertoire ukrainien est un événement d'une importance politique et artistique exceptionnelle. C'est un pas en avant dans l'art scénique ukrainien. Le dramaturge dévoile les phénomènes typiques de la société ukrainienne : l'idéologie rapace de la bourgeoisie villageoise : les intendants, les boutiquiers, les usuriers fraîchement parvenus, les fonctionnaires, les propriétaires fonciers, les artistes, les nobles appauvris, les paysans, les citadins, etc. Le parfait observateur qui vit en lui sait saisir et immortaliser pour la postérité mille types sociaux qui n'ont rien à voir avec sa propre personnalité.

Karpenko-Kary commence sa carrière littéraire par des traductions et des publications. Il écrit quelques travaux où il exprime ses idées artistiques et ses principes d'esthétique, sur les événements importants en Ukraine dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Ses articles les plus connus des années 1870-1880 sont : *Le Théâtre populaire de la Russie du sud* (1896) et *Natalka de Poltava* (1898). Il traduit également deux romans d'auteurs russes : *Le Livre des chéquiens* de Gleb Ouspenski et *Les Habitants de Podlipnoe* de Fiodor Rechetnikov. (52)

Avec l'arrivée des comédies sociales de Karpenko-Kary, la dramaturgie ukrainienne entre dans une nouvelle ère. Dans la dernière décennie du XIXe siècle, les différences sociales et les besoins économiques s'accroissent très rapidement dans le pays. Les thèmes dramatiques reflètent le changement de la société. Maintenant il ne s'agit plus des peines de cœur d'une jeune fille amoureuse ou d'un homme trompé, mais il importe de mettre au jour tout un système d'exploitation et de profit qui écrase les uns et élève les autres. Cette vie au quotidien ne peut plus être montrée sur scène avec des effets romantiques, agrémentés de danses et de chants. Elle intéresse les spectateurs tels qu'elle est dans la réalité, et le romantisme théâtral devient donc inutile et naïf. Le théâtre de mœurs à tendance romantique se maintiendra encore pendant un certain temps, comme concurrent du théâtre réaliste, jusqu'à ce qu'il soit supplanté totalement.

À peine âgé de trente-neuf ans, Karpenko-Kary s'impose sur la scène ukrainienne comme un dramaturge d'une grande maturité, contrairement à ses contemporains Starytsky et Kropyvnytsky. Il débute en 1883 avec son premier drame *Le Berger*. Plus tard il en changera le titre et l'intitulera *Le Vagabond*. Ce drame se rattache à la dramaturgie traditionnelle : le triangle amoureux. Un jeune homme aime une jeune fille, mais sur leur chemin apparaît un obstacle, le maire qui veut briser leur bonheur. Ce dernier décide d'envoyer le jeune homme à l'armée après l'avoir mis en prison. Mais grâce à l'oncle de la jeune fille, les projets du maire échouent et le dénouement est heureux.

*Le Vagabond* diffère des autres pièces, car il est totalement dépouillé d'effets scéniques, de danses et de chants. L'aspect social avec la différenciation des classes est mis au premier plan. L'auteur concentre toute son attention sur la critique acerbe de la classe dirigeante villageoise, se livrant presque à une chronique, reflétant tous les changements intervenus dans l'économie et dans la psychologie des paysans. De ce drame se dégagent deux grands thèmes : l'injustice de la classe dirigeante villageoise et la lutte pour la vérité. Karpenko-Kary dépeint objectivement l'absence de droit pour les paysans et il appelle ceux-ci à lutter contre cette injustice, propulsant sur le devant de la scène le caractère puissant et franc d'un vagabond, un homme possédant une volonté inébranlable, et qui seul

contre tous s'engage dans cette lutte pour la vérité. Ce vagabond, Opanas Zintchenko, combat le maire Mykhaïlo Mykhaïlovych qui abuse de son autorité, s'enrichit en spéculant avec les biens de la communauté. Il sacrifie son bien-être et son bonheur familial à la cause publique. Il est persuadé que la communauté est une grande force qui reste inefficace parce qu'elle est ignorante et mal organisée.

C'est la pièce la plus politique de tous les drames sociaux de Karpenko-Kary, et c'est certainement pour cette raison qu'elle est interdite de publication et de représentation. Un autre drame social *La Servante*, composé en 1886, raconte la destinée tragique d'une servante, Kharytyna, écrasée par les dures réalités de la vie et victime d'un riche paysan, Tsokoul. L'auteur s'éloigne du mélodrame traditionnel et se montre un grand maître du drame psychologique de mœurs, réaliste, avec des caractères bien déterminés. Ce drame offre un double intérêt : l'action dense et poignante et un compte-rendu étonnamment exact sur les mœurs des paysans. *La Servante* se révèle être la pièce la plus jouée du répertoire ukrainien de la deuxième moitié du XIXe siècle. Le personnage de Kharytyna y exprime la douleur d'une femme anéantie, déshonorée et humiliée. La pièce est représentée pendant la saison d'hiver de 1886 à 1887 à Saint-Petersbourg et apporte la gloire à son auteur et au théâtre ukrainien en général, grâce à ses valeurs littéraires et scéniques. La presse pétersbourgeoise en fait des louanges et la qualifie « d'œuvre hautement artistique et originale. » Au sujet de cette représentation, l'acteur Sadovsky évoque dans ses souvenirs :

*« Pour la première fois de leur vie, dans ce salon plein à craquer, les gens rassasiés, en habits luxueux, ont pu voir la vraie vie paysanne. La vie de ce moujik, qu'ils ont seulement aperçu de la fenêtre d'un wagon, et ne représente pour eux jusqu'ici qu'une bête de somme, dénuée selon eux de tout sentiment et, incapable de douleur et de souffrance. Pour la première fois de sa vie, le public de ce salon a pu voir que dans un corps de moujik tourmenté par son travail, sous ses vêtements déchirés, bat un cœur ardent. Ce miracle est l'œuvre du jeu merveilleux de Mariya Zankovetska. » (53)*

Léon Tolstoï, enthousiasmé par l'interprétation de l'actrice, dans le rôle de Kharytyna, lui demande en souvenir après le spectacle, le mouchoir avec lequel elle a essuyé ses larmes.

La même année Karpenko-Kary compose *l'Infortunée*, drame d'amour, d'orgueil et de jalousie qui s'achève tragiquement par la mort d'une des femmes se disputant le même homme. Dans cette pièce le travail de l'auteur témoigne d'un désir profond de s'éloigner des normes établies et de l'ethnographie. Toutefois, Starytsky demande à Karpenko-Kary d'ajouter davantage d'éléments ethnographiques pour rendre la pièce plus scénique. Des scènes de fiançailles, un mariage ou une fête quelconque devraient



selon lui embellir la scène, accompagnés de chants et de danses. Karpenko-Kary refuse catégoriquement d'apporter ces changements à sa pièce. Dans sa réponse polémique adressée à Starytsky, à propos de *l'Infortunée*, le dramaturge exprime clairement sa position :

*«Je trouve inutile de parsemer toute l'action de la pièce de détails ethnographiques qui sont déjà suffisamment présents dans d'autres œuvres dramatiques.»* (54)

Cette polémique démontre que Karpenko-Kary trace son propre chemin, tout nouveau dans la dramaturgie ukrainienne. Starytsky lui reproche également l'inutilité de certains personnages superflus et lui demande de les supprimer. Mais Karpenko-Kary se réfère à Ostrovski, évoqué au chapitre précédent, qui est considéré comme le fondateur du répertoire national russe :

*«Auparavant on reprochait à Ostrovski d'avoir mis dans l'Orage beaucoup de personnages superflus qui freinent l'action. Mais Dobrolioubov, analysant « Le Royaume des ténèbres » considérait que le drame aurait perdu de sa valeur et de son esprit populaire si l'action s'était déroulée uniquement avec les personnages indispensables à son développement. Donc, elle aurait manqué d'authenticité. En outre, il est difficile dans un drame populaire de présenter des personnages coupés du milieu dans lequel ils vivent.»* (55)

En ce qui concerne les aspects techniques, Karpenko-Kary est nettement inspiré par Ostrovski. Il joue dès ses débuts au théâtre d'amateurs de Bobrynets dans les pièces de l'auteur russe, apprend sa technique dramatique et s'en sert pour sa création personnelle. Une attention particulière lui est portée en tant que dramaturge et en tant qu'acteur lors d'une tournée, avec sa propre troupe, à Moscou, en 1901. A cette occasion, le journal *Teatralnye izvestia* (Nouvelles théâtrales) publie un impromptu en vers, dans lequel le dramaturge ukrainien est comparé à Ostrovski :

*«A ce moment-là, le peuple moscovite prend conscience de son talent  
Il est Ostrovski de la Petite-Russie, le peintre de sa patrie  
Sa plume respire la vérité, le poncif lui est étranger  
Il écrit ses pièces aussi merveilleusement, qu'il les joue magistralement»*

Cette appréciation et cette comparaison avec Ostrovski prouvent que Karpenko-Kary a été compris et reconnu en Russie comme auteur dramatique de grand talent et tout à fait original. Le succès des pièces de Karpenko-Kary à Saint-Pétersbourg et à Moscou témoigne d'une grande

sympathie des spectateurs russes pour la culture ukrainienne, car devant leurs yeux apparaît l'image d'une vraie Ukraine.

«*Ce que Karpenko-Kary représente pour l'Ukraine et pour le développement de sa vie publique et spirituelle, chacun de nous le ressent bien; celui qui l'a vu sur scène ou celui qui a lu ses œuvres sait qu'il est l'un des pères du théâtre ukrainien contemporain, un acteur connu, mais aussi un grand dramaturge qui n'a pas son égal dans notre littérature. Quant à la grandeur et à la richesse de son œuvre, à sa finesse artistique, à la profondeur des sujets mûrement réfléchis, à son observation fine de la vie, à une conception du monde claire et large, aucun de nos dramaturges, non seulement en Ukraine, mais aussi dans d'autres pays slaves ne peut l'égaliser.*» (56)

A la fin de sa vie, le dramaturge retourne à son genre préféré, la comédie satirique. Il écrit deux comédies sur la vie de l'intelligentsia, qui ont dans une certaine mesure un caractère autobiographique : *La Vanité* (1903) et *Le fardeau des jours* (1904).

### 3. 1 Drame historique : Sava Tchaly

Tourné vers le passé, Karpenko-Kary compose cinq pièces historiques, dont quatre traitent le thème cosaque : *Bondarivna* (1884), destin tragique d'une jeune fille au milieu du XVIIe siècle, *La steppe en feu* (1886), sur la lutte des Cosaques contre les Turcs et les Tatars, *Sava Tchaly* (1889), tiré d'une chanson populaire, et *Handzia* (1902), sur la starchyna cosaque. Une des caractéristiques de la dramaturgie historique ukrainienne du XIXe siècle est son lien étroit avec les sujets folkloriques, et notamment les chansons. La chanson historique appelée douma, parfois même une anecdote ou un récit, servaient de sources ou de point de départ aux drames ou aux comédies de Karpenko-Kary. Dans la dramaturgie classique européenne notamment dans les drames historiques est conservée la forme en vers, hérité des drames antiques. Starytsky écrit ses drames historiques en vers et en prose. Seul Karpenko-Kary s'éloigne de la tradition et compose ses cinq pièces en prose, excepté certains passages, où il emploie une langue rythmique et mélodique.

*Sava Tchaly* est indéniablement l'une des meilleures pièces historiques du patrimoine dramatique, publiée en 1899 et jouée pour la première fois le 21 janvier 1900 à Kiev. Ce drame en 5 actes est une page d'histoire et une excellente illustration de l'époque des haïdamaks (les paysans révoltés), sur la trahison de l'un de leurs chefs, Sava Tchaly, personnage historique devenu légendaire. L'action du drame se déroule au XVIIIe siècle, dans les années 30, sur la Rive Droite (Ukraine occidentale), qui à ce moment-là

appartient à la Pologne. Cette terre colonisée, où la noblesse polonaise a tout pouvoir sur les paysans cruellement exploités, voit se lever le mouvement des haïdamaks qui se transforme peu à peu en une véritable guerre populaire. En plus de l'oppression économique et sociale et de l'injustice politique, le trait saillant de ce soulèvement est la lutte religieuse pour la défense du rite orthodoxe. Les lourdes redevances et les pénibles corvées imposées par les seigneurs polonais deviennent insupportables. Les paysans exaspérés se soulèvent contre cette domination. Les autorités russes tsaristes, qui se rendent compte de l'importance de ce mouvement populaire, aident la noblesse polonaise à le réprimer. Ainsi est écrasée l'insurrection de Verlan en 1734, tandis que les Russes demandent à l'ataman de Sitch de prendre les mesures les plus sévères contre la participation des Cosaques Zaporogues à ce mouvement.

Sur cette vague de colère populaire se lève alors Sava Tchaly, redoutable Cosaque, guerrier audacieux et chef talentueux de régiments haïdamaks, dont le seul nom fait trembler les seigneurs polonais. Sava Tchaly, tel que l'histoire le décrit, est d'abord sotnyk (centenaire) à la cour du prince Lubomyrsky. (57) Lorsqu'en 1734 éclate l'insurrection paysanne contre les magnats polonais et la starchyna cosaque, Sava Tchaly se joint aux insurgés dans le régiment de Verlan. Après la répression de cette révolte, les autorités russes et polonaises le pourchassent activement. Mais peu de temps après, il trahit les siens et se met au service du magnat Pototski. Il obtient le grade de colonel et un titre de noblesse, et est gratifié de deux villages en Ukraine. Lui qui a combattu farouchement les Polonais s'attaque maintenant avec le même acharnement à ses anciens frères d'armes et brûle les églises orthodoxes. Ceux-ci décident alors de le punir et de le condamner à mort. En 1741, à Noël, son ancien ami Hnat Holy, attaque la propriété de Sava et exécute le traître. Il est alors emprisonné par le gouvernement de Kiev, mais bientôt libéré par les Zaporogues qui approuvent son geste.

Le personnage de Sava Tchaly a suscité un vif intérêt de la part des historiens et des chercheurs. Les premières mentions dans la littérature ukrainienne apparaissent dans les chansons populaires des années trente du XIXe siècle (Sreznevski, Maksymovytych, Zaleski). D'après les travaux des historiens et tous les renseignements sur Sava Tchaly on peut situer chronologiquement cet événement entre 1734-1741. Ces sept années sont mises en lumière dans le drame de Karpenko-Kary. L'auteur travaille sur son drame en tant qu'historien, investigateur et scientifique. Dans sa lettre du 25 février 1892 adressée à son fils, le dramaturge parle de son projet :

*« Je m'apprête à écrire la tragédie Sava Tchaly ou la comédie Père et Fils. Ces deux pièces traitent d'un sujet fort important, je ne sais si je réussirai. Pour le moment, j'en suis à étudier les documents historiques. »* (58)

En effet, la principale source historique de son œuvre est constituée des « *Archives de la Russie du Sud* », tomes II et III, parus en 1870 à Kiev, qui représentent une documentation solide sur la situation des paysans de la Rive droite et sur les Haïdamaks. Le dramaturge a largement utilisé les documents originaux polonais (actes officiels) rassemblés dans le tome II et consacrés aux rapports économiques et juridiques des paysans au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Outre ces documents et les travaux des historiens, l'auteur a une autre source : la chanson populaire sur Sava Tchaly. En effet, la chanson révèle des détails pittoresques que ni la documentation historique issue d'actes officiels polonais, où les haïdamaks sont présentés comme des vauriens et des brigands, ni les travaux des historiens plus ou moins tendancieux ne peuvent fournir. La chanson apporte à l'auteur une interprétation fidèle, une authentique appréciation de la trahison de Sava. Dans la chanson, véritable œuvre d'art populaire, des caractères des haïdamaks et ceux de leurs chefs apparaissent tels que le peuple lui-même, témoin d'événement, le ressent et le voit. C'est une matière particulièrement précieuse pour Karpenko-Kary, qui veut rester fidèle à la réalité de l'époque. La chanson présente la mort de Sava comme une juste punition de sa trahison. Elle a aussi servi à mieux décrire son caractère, ses sentiments et ses souffrances. La scène finale du drame est identique à celle de la chanson : l'atmosphère pesante et angoissante qui règne dans la maison de Sava, entouré de sa femme et de son enfant.

La tragédie de Sava est de rompre avec son peuple. Mais quelles sont les raisons qui le poussent à passer du côté des Polonais ? Tout d'abord, même si son cœur est plein de haine envers les seigneurs, il cherche à éviter l'affrontement. Il prône la réconciliation et le compromis avec les magnats polonais. Il appréhende un mouvement populaire violent, car il ne croit pas à la victoire. Pour lui, les insurgés représentent un élément obscur, menaçant, capable d'apporter « le carnage, le feu et le sang ». A cause de cette attitude hésitante, il ne sera pas élu ataman et gardera la vive amertume de ne pas avoir été compris par le peuple. D'autre part, il reçoit la lettre de la Sitch qui menace de mort les Cosaques ralliés aux haïdamaks. Mais ce qui sera déterminant, c'est sa conversation avec le noble Polonais Chmyhelski, qui a su le persuader de venir servir Pototski. Celui-ci s'engage par écrit à rendre leurs droits et privilèges aux paysans ukrainiens, et à leur garantir une existence paisible, à condition que Sava Tchaly extermine les haïdamaks. Il accepte d'autant mieux qu'il pourra épouser la belle Polonaise Zosia Kourtchynska dont il est amoureux. Ce sont toutes ces raisons conjuguées qui l'ont conduit à trahir.

Le personnage de Hnat Holy, qui a suivi, lui, le chemin de la lutte est tout aussi important dans la pièce. De ce point de vue, trahir les siens est une faute incommensurable. Il prend définitivement parti pour les paysans jusqu'à la victoire finale. C'est pourquoi, avec détermination et courage, il applique le verdict contre son ancien ami. Avant de l'exécuter, il justifie son acte par ces mots :

*« Tu n'as pas le droit à un duel, car tu as perdu l'honneur d'un Cosaque. C'est pour avoir brûlé le camp de la Forêt Noire après l'avoir envahi en traître, c'est pour avoir capturé tes anciens compagnons et les avoir remis entre les mains des seigneurs, c'est pour l'église que tu as brûlée, que notre peuple te condamne à mort. » (59)*

Quant aux autres personnages, les nobles Polonais avec Potocki à leur tête, ils sont très réalistes. Les haïdamaks, mais surtout les Zaporogues, affichent une volonté inébranlable dans la lutte, par leur courage et leur fermeté.

Dans l'immense fresque de cette époque historique, l'auteur ne peut éviter d'insister sur le phénomène le plus caractéristique : la participation des Zaporogues à ce mouvement. Les haïdamaks sont soutenus par la *zaporoz'ka holota*, les gueux de la Sitch, malgré la *starchyna* cosaque qui fait tout pour empêcher ce mouvement. Voici la réflexion d'un Zaporogue à ce sujet :

*« Les gueux de la Sitch brûlent d'envie de se joindre à nous, mais la starchyna cosaque les retient. Elle n'aide pas les paysans car elle veut vivre comme les seigneurs. » (60)*

Les Zaporogues venus de la Sitch ont apporté une lettre de l'ataman, où il est dit clairement que tous les fugitifs seront exécutés (acte III, scène IV). Le contenu de cette lettre dans la pièce est conforme à la vérité historique. En voici un extrait :

*« La Pologne se plaint aux autorités russes que les Zaporogues soulèvent toute la population contre les seigneurs. Les paysans abandonnent leurs terres et leurs maisons, s'enfuient dans les steppes et les forêts et, avec l'aide des Cosaques, forment des régiments, s'attaquent à la noblesse et aux Juifs, envahissent les châteaux. Le pays a perdu sa tranquillité. Tout autour les haïdamaks pillent, mettent le feu, détruisent l'Ukraine. Les autorités moscovites ordonnent alors de condamner à mort tous les Zaporogues qui se joindraient aux haïdamaks. » (61)*

Après une étude historique méticuleuse, Karpenko-Kary a su admirablement explorer l'esprit du mouvement haïdamaks. Son drame historique est très proche du poème *Les Haïdamaks* de Taras Chevtchenko, même si le poème et le drame traitent de tranches chronologiques différentes de ce mouvement : le premier, celle des années soixante

(Koliivchtchyna) (62) et le second celle des années 1830. Karpenko-Kary perpétue la tradition de Chevchenko dans l'interprétation de cet événement, en opposition avec l'historiographie officielle. Les deux œuvres relatent de la même façon les causes et les forces motrices de ce mouvement, la révolte des paysans.

Par contre, le mouvement haïdamaks n'a pas attiré l'attention de Mykola Kostomarov dans son drame *Sava Tchaly* (1838), qui pourtant aborde le même sujet que celui de Karpenko-Kary. Kostomarov situe cet événement cent ans plus tôt, en 1639, au XVII<sup>e</sup> siècle donc, dans un milieu exclusivement cosaque. Mais en dépit des imperfections, le drame de Kostomarov reste une œuvre marquante de la littérature ukrainienne, car il est le premier à écrire un drame historique en langue ukrainienne.

Quant à l'œuvre dramatique de Karpenko-Kary, telle que nous l'avons analysée dans les lignes qui précèdent, elle mérite une attention toute particulière à cause de son ampleur, de sa diversité et de son actualité. Son talent donne toute sa mesure dans des pièces comme *Martyn Boroulia*, *Cent mille roubles* et *le Maître*, car elles ont apporté à l'auteur la gloire littéraire et l'ont révélé en tant que grand maître de la comédie satirique.

### 3.2 Comédies satiriques

#### a) Martyn Boroulia

En 1886, alors qu'il est en exil à Novotcherkask, Karpenko-Kary écrit sa comédie sociale, en 5 actes, *Martyn Boroulia*. La même année il obtient l'autorisation de la représenter. La pièce est publiée à Lviv dans *Zoria* en 1891. L'auteur base le sujet de sa comédie sur des faits réels, vécus par son propre père, Karpo Tobilevytch. Ce dernier, travaille pendant des années comme intendant chez des propriétaires terriens, quand soudain il décide d'exiger la reconnaissance de ses titres de noblesse. Il perd beaucoup de temps et d'argent pour atteindre le but souhaité. Mais lorsqu'il croit avoir gagné, le secrétaire du Sénat lui fait savoir que les titres de noblesse lui sont refusés à cause d'une faute d'orthographe.

Le frère du dramaturge, l'acteur Panas Saksahansky, évoque cette affaire familiale dans son livre de souvenirs *Les Pensées sur le théâtre* :

« Toute sa vie, comme Boroulia, Karpo Tobilevytch n'a cessé de rêver de noblesse et il est mort sans avoir obtenu un seul document attestant de ses titres. Après la deuxième insurrection polonaise, l'ordre a été donné que tous ceux qui n'ont pas de preuves irréfutables sur leurs origines nobles doivent se joindre à une autre catégorie sociale et essayer par la suite de prouver leurs

*droits de noblesse. A cette noblesse privée de droits appartenait aussi mon père, Karpo Adamovytych Tobilevytych. Par indulgence envers lui, son fils aîné Ivan (Karpenko-Kary) s'est occupé au début de cette affaire qui a traîné longtemps, ce qui était courant à cette époque. Les demandes étaient retournées toujours pour le même motif que celles de Boroulia : dans les documents anciens était écrit Toubilevytych ou Toboulevytych et dans les nouveaux Tobelevytych. Finalement, les fils aînés Ivan, Mykhailo et Petro ont délaissé cette affaire familiale, et le dossier a dû moisir quelque part dans les archives des Affaires pour les droits de noblesse à Kiev. » (63)*

Sans entrer dans les détails historiques, précisons qu'à cette époque un bon nombre de Polonais vit alors en terre russe et ukrainienne, surtout dans la province de Kherson. C'est ainsi que la seconde insurrection polonaise est provoquée par le refus du tsar de faire aux patriotes polonais des concessions importantes. L'agitation en Pologne débute dès 1860, les Polonais réclamant le rétablissement de leur ancienne autonomie. L'insurrection proprement dite éclate en janvier 1862, quand, pour arrêter les troubles, le gouvernement russe tente de recruter de force dans la nuit plusieurs milliers d'étudiants pour les incorporer dans l'armée. La répression qui suit la fin de l'insurrection est terrible : on pend, on fusille ou on déporte des milliers de Polonais. Les nobles sont dépossédés, sans indemnités, d'une grande partie de leurs biens.

Sofiia Tobilevytych, l'épouse de l'écrivain, confirme que la vraie source d'inspiration pour l'écriture de la pièce vient de la famille Tobilevytych et elle nous fournit quelques détails intéressants à ce sujet :

*« Alors qu'il n'a même pas encore envoyé « la Servante » à la censure, mon mari s'est mis à travailler avec ardeur sur « Martyn Boroulia ». Le sujet de la pièce était tiré de la chronique familiale des Tobilevytych. L'idée d'écrire lui est venue alors qu'il s'occupait de reliure. Il m'a parlé du désir de son père, Karpo Tobilevytych, de se démarquer de la couche paysanne et aussi de l'importance de montrer sur la scène, devant un large public, la situation tragique d'un homme asservi qui se débat pour faire valoir ses petits droits. » (64)*

Quelques années plus tard, au moment où les fils Tobilevytych ont réussi dans la vie et que dépendance et pauvreté n'étaient plus qu'un vieux cauchemar, Ivan Karpenko-Kary lit à son père sa comédie « *Martyn Boroulia* ». Le vieil homme l'écoute puis, avec reproche, menace son fils du doigt, les larmes aux yeux. Il s'est reconnu dans cette comédie à travers l'âme du pauvre moujik anobli, Karpo Tobilevytych, sur lequel se déversent tous les malheurs. Le souvenir de cette misère, même quarante ans après, fait monter chez lui des larmes d'amertume et d'humiliation. Quelques scènes de la pièce évoquent les souvenirs de Karpenko-Kary, à l'époque jeune fonctionnaire à la mairie de Bobrynets. Ce fonctionnaire « tout neuf »

n'a que quatorze ans. A cet âge, le futur dramaturge, aîné de sept enfants, est obligé d'aller travailler pour aider sa famille. Il se rappellera toujours d'une histoire fâcheuse qui lui est arrivée durant son service : il renverse de l'encre sur le bureau couvert de papiers et craignant une punition, il quitte son travail. Un incident identique se produit dans la pièce : Stepan le fils de Boroulia devient également fonctionnaire avant de terminer ses études ; il renverse de l'encre sur son bureau et se sauve aussitôt.

Depuis longtemps Boroulia mène une vie simple et saine. Mais à la suite d'un conflit avec le noble Krasovsky, qui l'a surnommé « le mufle » et son fils de « veau », naît en lui un désir fanatique de prouver qu'il est lui aussi noble de naissance. Ne supportant pas cette insulte, il entame alors une procédure juridique. C'est parce qu'il se considère comme l'égal de Krasovsky que durant six ans il accomplit des démarches auprès du Sénat pour obtenir ses titres de noblesse.

Pour mener ses enfants sur le chemin de la noblesse, Boroulia envoie son fils travailler comme clerc au Tribunal de zemstvo (65) et veut marier sa fille Marysia avec Natsievsky, « *un galant homme* » de la mairie. Pourtant celle-ci aime un simple paysan, fils de Houlianytsky, un ami de son père. Les deux hommes se brouillent et leur amitié est brisée. Malheureusement, les projets de Boroulia échouent : le fiancé Natsievsky se voyant rejeté par Marysia s'enfuit, le Sénat refuse de confirmer les titres de noblesse et le fils est renvoyé de son poste. Finalement, Boroulia se réconcilie avec Houlianytsky et détruit tous les documents concernant sa noblesse, qui lui ont causé tant de soucis. Ces nombreuses circonstances lui ont permis de s'installer sur les terres des anciens propriétaires terriens polonais, et de travailler comme intendant.

Dans cette pièce, l'auteur tente de démontrer le ridicule d'un homme qui agit au détriment de ses proches à l'encontre du bonheur de sa fille, pour tenter d'acquérir des titres de noblesse dont il prétend être légitime détenteur.

Cette mise en scène est prétexte à une description corrosive de cette caste qu'est la noblesse, imbue d'elle-même et méprisante vis-à-vis des paysans. Tout le « piquant » de cette comédie réside dans la façon dont le dramaturge aborde son thème favori, dont l'issue finale dépend d'une simple erreur d'orthographe dans la rédaction du nom du héros, erreur dérisoire, mais fatale pour l'obtention de ses titres de noblesse.

Cette aimable bouffonnerie n'est donc, en quelque sorte, qu'une mise en garde contre les dangers des excès commis par une certaine classe sociale, ceux qui se croient nobles dans la vie quotidienne. La noblesse est le rêve le plus cher de Boroulia qui doit réveiller en lui la dignité humaine, et le confirmer dans ses droits de propriétaire au fond de sa misérable



exploitation. Tourmenté par l'idée de devenir noble, il néglige sa maison, se fâche avec ses voisins et peu à peu se détache de son milieu, renonçant même au travail. Pendant que le chargé d'affaires Trandaliev parvient à obtenir confirmation des droits de noblesse de Boroulia, ce dernier s'empresse d'introduire dans sa famille les « usages nobles ». Il interdit à ses enfants de travailler comme des « moujiks », et exige d'eux de changer leur langage (au lieu de « tato, mama » en ukrainien, préfère « papen'ka, mamen'ka » en russe).

Lui-même paresse au lit, bien que cela lui fasse mal aux côtes par manque d'habitude. Il ordonne que l'on change de nourriture, il boit maintenant du café, sans savoir si on le sert avant ou après le bortch ou bien au cours de la nuit. Il prend un ton hautain avec son valet de ferme.

A travers cette comédie ressort une idée importante : l'honneur de l'homme ne dépend pas de sa position sociale, mais d'une activité honnête, de sa simplicité et sincérité dans ses rapports avec les autres. Cette idée se confirme non seulement dans l'évolution du personnage principal, mais aussi dans celle des autres personnages tels que Protasii Penionzka et Matviï Doulsky, représentants de cette noblesse vaniteuse. Dans ce cas précis, l'auteur concentre son attention sur les questions de morale et d'éthique. Boroulia est un homme sain, mais détérioré spirituellement par son obsession de devenir noble. Développant ce sujet sur le plan comique, Karpenko-Kary le tourne en dérision et présente toute une galerie de personnages les plus divers. Son ambition aveugle conduit notre héros à un échec total : le voisin gagne le procès, le fiancé se révèle être un « charlatan », et les « fiançailles » n'ont pas lieu. Tous les nobles qui sont invités éclatent de rire et se moquent de Boroulia.

Au départ notre héros n'est pas un mauvais maître de maison ; il traite ses valets de chambre sans méchanceté, avec familiarité. Il n'a pas connu le servage et il lui semble que seuls les lois et les privilèges anciens peuvent d'un seul coup le faire monter dans la hiérarchie de la Russie tsariste. Il tend alors vers ce but avec une passion et une conviction inébranlables. Il ne fait pas de compromis. Il se laisse dépasser par les événements et devint un homme étrange. Dans la caractéristique psychologique de Boroulia, les traits tragiques s'entremêlent avec les traits comiques. Ce personnage est dépeint sur un ton ironique plein de bonhomie. Certes, Boroulia est un homme aisé, mais c'est aussi un honnête paysan. Il possède du bétail : des vaches, des chevaux ainsi que deux valets de ferme, Trokhym et Omelko, et deux servantes. C'est un homme au bon cœur qui aime profondément sa femme et bon père de famille. Il aime davantage son fils que sa fille, car celui-ci symbolise les privilèges des nobles.

Parassia, sa femme, est une épouse attentive, aimante et une bonne mère. Elle se marie par amour et vit avec Martyn en bonne entente. Son mari l'estime, mais lui reproche seulement de ne rien connaître à la noblesse. Bien que d'aspect sévère, elle est douce et tendre, prête à tout pour ses enfants. Stepan, son fils n'a que dix-sept ans. Il est très aimé par son père et ils sont toujours du même avis. Stepan est docile, certes, mais déjà gâté par le milieu des fonctionnaires. Dans la ville, il boit avec ses camarades et s'habitue vite à la vie oisive. Il est malin et vantard, même s'il a quelques qualités.

Le tempérament de Maryssia, la fille de Boroulia, est tout autre. Son père la qualifie ainsi :

*« Elle n'est pas bête, a du sang de son père, et saura faire la différence entre un seigneur et un moujik. »* (66)

Jolie, sincère, franche, Maryssia aime ardemment Mykola, un jeune paysan, fils de Houlianytsky. Mais sur le chemin de ce bonheur, elle est confrontée à un obstacle majeur : l'inébranlable désir de son père de la marier à tout prix à un noble ou à un fonctionnaire. La jeune fille se révolte contre l'oisiveté que son père veut instaurer dans sa maison. Elle aime son père et ne peut pas refuser de se soumettre. Elle doit donc agir habilement. C'est dans ces circonstances que se manifestent son intelligence et son caractère énergique et compréhensif.

Houlianytsky est un intendant, comme Boroulia. Il a aspiré lui aussi à devenir noble, mais il a finalement renoncé à cette idée qu'il considère comme un caprice. Il est donc resté un simple paysan, se consacrant à l'agriculture. C'est un homme calme, équilibré, qui connaît la vraie valeur de la noblesse. C'est pourquoi il adopte une attitude sceptique et ironique à l'égard des fantaisies de Boroulia. En dépit de leur brouille et du mépris que ce dernier manifeste envers Houlianytsky, celui-ci lui pardonne volontiers lorsqu'il voit son voisin malade. Il lui conseille de brûler les documents concernant sa noblesse et de recommencer une nouvelle vie.

L'auteur a également créé dans la pièce les personnages satiriques de deux fonctionnaires : l'avocat Trandaliev et l'employé de mairie Natsievsky, à travers lesquels il démasque tout le système du fonctionariat tsariste. Ce dernier est un ivrogne, un joueur et un incapable. Il est sûr de lui et insolent avec les autres. Souhaitant améliorer ses affaires, il trouve une victime en la personne de Boroulia qui cherche avidement pour sa fille un mari de son rang.

Dans la comédie, il y a encore un personnage secondaire, au premier abord insignifiant, mais qui en réalité tient une place importante : c'est le valet de ferme, Omelko. On ne peut imaginer Boroulia sans lui. Il fait partie

de sa personne, comme si ce valet de ferme s'était insinué dans les habitudes de son maître. A première vue, il paraît ignare. Sa vie n'est pas enviable, son destin est amer et son travail est dur. Sous cette lourdeur apparente se cachent l'intelligence et la moquerie maligne d'un homme simple, d'un « *serviteur* » pour son « noble maître ». Si Omelko ne comprend rien, c'est qu'il refuse de comprendre. Plus l'action avance et plus le spectateur découvre Omelko, plus il le place au même niveau que le personnage principal, Martyn Boroulia. Les deux hommes captivent le public et l'envoûtent par leur naïveté et leur sincérité.

La comédie de Karpenko-Kary ne manque pas de grotesque même si cela reste discret. Cela sert à tourner en dérision les attitudes que l'auteur tend à condamner. Tel est le cas, par exemple, de la scène où Omelko, plein d'humour et d'esprit, raconte comment on lui a volé ses chevaux ; lui qui doit ramener de la ville le « fiancé Natsievsky » est obligé de rentrer à pied.

Le personnage principal, Boroulia use dans la pièce de l'ukrainien parlé. Dans son lexique, il emploie de nombreux polonismes ou russismes pour souligner son appartenance à la noblesse polonaise et son égalité avec la noblesse russe. Le langage du fonctionnaire Natsievsky frappe par sa vulgarité. Les autres personnages parlent en ukrainien.

L'auteur reste fidèle aux traditions de Molière, de Gogol et d'Ostrovski, mais la base de sa verve comique est profondément populaire et nationale. Il remplit les situations et les conflits avec un contenu social et dépeint les phénomènes typiques de son époque. Dans ses comédies, le rire accusateur est lié aux éléments dramatiques, c'est pourquoi ses personnages, au moment du dénouement, paraissent tragicomiques.

*« Derrière le rire, écrit Sofiya Tobilevytch, - on ressent les larmes gogoliennes et on entend la voix du grand classique russe : « De qui riez-vous ? Vous riez de vous-même ! » C'est dans cet esprit que Karpenko-Kary a créé son « Martyn Boroulia ». Lorsqu'il m'a lu les scènes de sa nouvelle pièce, je riais parfois jusqu'aux larmes. Ivan Karpovytych riait avec moi malgré son attitude sérieuse devant le héros Martyn, privé de droit. L'auteur, en recopiant la pièce, a supprimé de nombreux passages comiques et amusants et lorsque je l'ai prié de les conserver, il m'a répondu en polonais, « Ce qui est trop est trop. Même si le rire est quelque chose de joyeux, si on en abuse, il peut être ennuyeux. » (67)*

C'est une œuvre originale, par son sujet et par sa forme. L'auteur adopte le genre de la comédie sociale, car elle offre plus de possibilités, grâce aux procédés comiques et satiriques, pour mieux démontrer les aspects négatifs de la vie paysanne et surtout de la petite noblesse.

« *Le public, disait Karpenko-Kary, rit toujours lorsque Boroulia jette dans le feu les papiers concernant ses origines nobles et pourtant c'est un moment tragique. Car avec les papiers disparaissent dans les flammes tous les espoirs et la possibilité pour un homme simple d'être considéré comme un homme de droit.* » (68)

Plus d'une fois, les critiques ont vu chez le dramaturge ukrainien, l'influence du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière. Certes, il est facile d'établir un rapprochement frappant entre les deux œuvres, cependant Karpenko-Kary a traité son sujet de façon personnelle. Essayons d'établir les ressemblances et les différences entre les deux œuvres.

Dans sa pièce écrite en 1670, soit presque deux siècles avant *Martyn Boroulia*, l'auteur français s'attaque également à un défaut très répandu : la vanité bourgeoise. Monsieur Jourdain, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, est un bourgeois parisien, sans goût, sans instruction, fils d'un marchand de draps. Grâce à son sens pratique, il s'enrichit dans les affaires. Aussi n'a-t-il plus en tête qu'un unique désir : passer pour un parfait gentilhomme. Mais pour y arriver, il n'a recours qu'au seul moyen possible pour la bourgeoisie : l'argent. Il veut donc paraître instruit, élégant, galant homme, au risque même de ruiner sa famille. Dans les deux pièces, nous trouvons une satire grinçante contre la vanité, où les bouffonneries recouvrent une réalité contemporaine et universelle. Cependant, Molière dirige sa satire contre une certaine idée fausse, et contre le sentiment qui en découle. L'auteur condamne l'avarice, le donjuanisme, l'ambition. La plupart des situations chez Molière sont conventionnelles et les caractères sont créés selon un schéma prédéterminé, possédant une signification symbolique.

Dans sa comédie Karpenko-Kary s'intéresse non seulement à une idée et aux sentiments qu'elle entraîne, mais aussi à l'homme dans son ensemble, dans ses relations avec son entourage et ses rapports économiques, familiaux, moraux, éthiques, etc. C'est pourquoi dans *Martyn Boroulia*, dont l'objectif est de représenter la motivation psychologique du personnage principal, l'auteur expose aussi de nombreux faits accessoires, même ceux n'ayant pas de lien direct avec l'intrigue principale.

Chez Molière, le côté moralisateur porte un caractère éducatif abstrait ; chez Karpenko-Kary il est dirigé contre les faits sociaux et les mœurs. La pièce de Molière est une comédie-ballet écrite conformément aux exigences de la poétique classique ; *Martyn Boroulia* est créé selon l'esthétique réaliste.

Le héros de la pièce de Karpenko-Kary nous rappelle par de nombreux points Monsieur Jourdain de Molière. Les deux hommes font de vains efforts pour s'élever au rang de la noblesse. Jourdain, simple roturier,

souffre de l'inégalité sociale et se ruine pour « rattraper » les nobles. Son obstination contre ses proches est à la fois « drôle et insoutenable ».

Quant à Boroulia, il cherche à prouver qu'il est noble de naissance et souffre d'avoir été offensé par le noble Krasovsky. Les deux hommes perdent beaucoup d'argent, dans cette affaire. A la fin, les deux héros n'amuse plus, mais provoquent un sentiment de pitié. On glisse du risible au pathétique, de la comédie au drame. Jourdain veut marier sa fille avec un gentilhomme et Boroulia avec un noble ou un fonctionnaire.

Les deux hommes se ressemblent dans leur façon d'être : Monsieur Jourdain, perdu dans ses rêves de noblesse, tente de s'habiller, de danser, de manier l'épée, et de faire sa cour comme un gentilhomme, mais il se couvre de ridicule car il n'est qu'un bourgeois. De même, Boroulia introduit dans sa famille des usages nouveaux propres aux nobles et se couvre de ridicule, même devant ses domestiques, car il n'est qu'un paysan. Boroulia et Monsieur Jourdain sont ridicules jusque dans leurs expressions : chez le premier, le comique naît d'un effort à employer les mots russes ou polonais, chez le second il naît d'un décalage, d'un écart, d'une disproportion dans le choix des mots ou des tournures. Dans les deux œuvres, nous observons également une similitude entre les personnages féminins. Madame Jourdain représente l'épouse simple, franche et forte. Elle a su rester naturelle, sans renier ses origines bourgeoises. Cette simplicité se traduit par sa franchise qui est le signe de sa force morale.

Palajka Boroulia est issue d'une famille de paysans aisés qui ont depuis toujours des domestiques. Elle n'a pas été pervertie par les habitudes propres aux seigneurs. Les caprices des nobles lui sont restés étrangers et inutiles. Les conditions d'une vie simple, paysanne, la satisfont pleinement. Elle possède une force morale et du bon sens. A la fin, elle renonce à la noblesse tant désirée par son mari et lui conseille de s'en débarrasser.

Telles sont les ressemblances de ces deux œuvres dont le trait le plus frappant est la vanité. Cette vanité est en effet un attribut de notre nature humaine et se rencontre à tous les niveaux de la hiérarchie sociale. Elle pousse chacun à vouloir paraître plus qu'il n'est, alors que cette entreprise est vaine. Quand il s'agit d'un marchand de drap, ou d'un paysan anobli, elle est, de surcroît, ridicule. C'est ce qui explique que les deux pièces, qui paraissent au premier abord une simple bouffonnerie, continuent d'être jouées avec un succès éclatant. A partir d'un fait autobiographique réel, Karpenko-Kary a su composer une comédie sociale qui, grâce à ses qualités littéraires et scéniques, occupe une place de premier ordre dans le répertoire dramaturgique de la deuxième moitié du XIXe siècle est considérée comme un chef-d'œuvre jusqu'à nos jours.

Grâce à son immense succès au théâtre, *Martyn Boroulia* a été porté à l'écran dans les années 1950, et traduit en russe par le dramaturge Konstantin Treniov. (69)

b) *Cent mille roubles*

La Comédie *Cent mille roubles* (*Sto tysiatch*) de Karpenko-Karyy constitue, de par sa force créatrice, une nouvelle étape dans le genre des comédies satiriques. L'auteur en achève la première rédaction en 1889 et l'intitule *L'argent* (*Hrochi*). La même année, la pièce est refusée par la censure et jugée comme « inacceptable pour la représentation ». Cette comédie en quatre actes est publiée pour la première fois à L'viv, dans la revue *Zoria*, en 1891 n° 21-23.

Pour son sujet, l'auteur s'inspire de faits réels. Dans les années 1880, Yelisavetgrad et ses alentours sont aux prises avec une bande d'escrocs, passés maîtres dans l'écoulement de faux billets. La presse, notamment *Le Messenger d'Yelisavetgrad*, s'est fait l'écho des méfaits de ces faux monnayeurs qui cherchent à s'escroquer entre eux.

Sofiia Tobilevytch, dans son livre « *Mes chemins et mes rencontres* » évoque cette affaire :

« *A cette époque-là, c'était un phénomène normal. Nous avons eu connaissance d'un cas où un aigrefin avait vendu de faux papiers à un paysan du village voisin, situé non loin de la gare Chostakivka. Ce cas-là n'était pas exceptionnel, ce qui signifie qu'il n'y a rien d'inventé dans la pièce « Cent mille roubles ». Tout est tiré de la vie réelle.* » (70)

Karpenko-Karyy connaît bien la psychologie paysanne et sait distinguer les différents groupes sociaux de la campagne pour avoir vécu plusieurs années parmi les paysans. Il a pu observer de grands changements, surtout dans l'agriculture. Notons que les grands propriétaires terriens n'agissent plus seuls, comme c'était le cas dans la première moitié du XIXe siècle, et que les paysans remplissent maintenant auprès d'eux un rôle actif. Ils prennent facilement des initiatives, car ils s'occupent activement du rachat des terres.

Ils acquièrent une grande importance dans la région des steppes en Ukraine, où il est plus aisé de prendre des initiatives. La moitié des terres paysannes se retrouve alors entre leurs mains, et ils achètent et louent en plus les terres seigneuriales. Ils deviennent ainsi de plus en plus puissants.

Un nouveau type de paysan-entrepreneur qui accumule les profits apparaît donc à ce moment-là. Par contre les paysans qui possèdent peu de terres, n'ayant pas de lots suffisants, ne peuvent affronter ces nouvelles

circonstances et tombent dans la misère. Ils entrent au service de l'économie seigneuriale ou bien s'exilent pour chercher du travail. Dans les années 80 et 90, certains *kourkous* (paysans aisés) concentrent entre leurs mains la majeure partie des terres. Pendant cette période d'avènement du capitalisme, de nouveaux changements sociaux se manifestent de façon de plus en plus nette dans le monde agricole : la différenciation des classes s'affirme de plus en plus, tandis que les *kourkous* ruinent petit à petit les paysans.

Herasym Kalytka, le personnage principal de la pièce, possède beaucoup de terres, mais il veut en acheter encore plus. Son désir de ne pas laisser passer la terre de Smokvynov lors de sa mise en vente est tellement fort, qu'il décide de l'acheter en complétant la somme par des faux billets en échange de cinq mille roubles réels. Mais Kalytka s'attaque à un escroc plus expérimenté que lui. Aveuglé par l'avidité du gain, il se fait prendre à son propre piège ; au lieu des cinq mille roubles il ne lui en donne que trois mille, tandis que l'escroc, à la place des faux billets, lui glisse un sac de coupures blanches.

Tout l'intérêt de cette pièce réside dans la satire piquante dénonçant l'enrichissement des exploités à la campagne. L'action se déroule autour du protagoniste Kalytka, le type même de l'exploité. La terre est la source de sa richesse et l'argent est une chose « sacrée ». Lorsqu'il évoque la terre, il s'adoucit. Son avidité à posséder va très loin. Il déclare souvent :

*« J'achèterai toute la terre des alentours ».*

Karpenko-Kary dépeint son héros au moment le plus intéressant, c'est-à-dire lorsqu'il se transforme en exploités. Poussé par ses concurrents, il fonce. La terre est son but, l'argent est son moyen. Il parle de sa terre sur un ton pathétique :

*« Oh, ma petite terre, terre sacrée, fille de Dieu.*

*Quelle joie de t'amasser dans mes seules mains. » (71)*

La terre devient pour Kalytka sa seule et unique raison de vivre. Et le seul moyen d'en acquérir est l'argent, c'est pourquoi il ne se consacre qu'au profit et devient ainsi un exploités. Cependant, l'attention de l'auteur ne se concentre pas uniquement sur le développement de l'intrigue : elle se porte aussi sur le personnage typique qui accumule des biens et du capital et son essai manqué pour acquérir facilement les cent mille roubles.

Kalytka achète ses terres aux paysans désormais ruinés ou bien aux propriétaires terriens en faillite qui se sont mal adaptés aux nouvelles conditions économiques et sont dépassés par la concurrence. Le sens de sa

vie, toutes ses pensées et toute son énergie sont dirigées vers l'accumulation des terres.

Son désir de propriétaire va loin :

*Kalytka:*

*- Tu voyages une journée ; à qui est cette terre ? A Kalytka.*

*Tu voyages deux jours ; à qui est cette terre ? A Kalytka.*

*Trois jours ; à qui appartient-elle ? A Kalytka.*

*Cela te coupe le souffle. (72)*

La cupidité, la passion de l'argent et de la terre sont les principaux thèmes de cette comédie. L'auteur met en scène un homme qu'il décrit comme abject, sans foi ni loi, et prêt à tout pour arriver à ses fins. Mais l'affaire ratée conduit Kalytka à un tel désespoir qu'il essaye de se pendre. Lorsqu'on le sauve du suicide, il s'écrie en pleurant :

*« La terre de Smokvynov est perdue. Pourquoi m'avez-vous retiré la corde ? Mieux vaut la mort qu'une telle perte. » (73)*

La ligne directrice de la pièce est liée à l'achat de faux billets et c'est l'échec de ce procédé qui mène au dénouement tragi-comique. Finalement, l'auteur fait le « procès » d'une certaine époque vue sous l'angle d'une catégorie sociale naissante qu'incarne très bien Herasym Kalytka. Rude, grossier, inhumain, hypocrite, despotique envers sa famille, impitoyable avec ses serviteurs, tels sont les traits caractéristiques de notre héros. Dans tous ses actes, l'auteur condamne la vie malhonnête qui s'est instaurée chez les gens riches et l'escroquerie qui est devenue un phénomène fréquent. Tout au long de la pièce, l'auteur attribue à Kalytka un trait principal : sa nature d'escroc et d'exploiteur. Par contre, c'est sur un plan comique que sont développées sa vie familiale, ses disputes avec sa femme et ses rapports avec les domestiques.

Parmi tous les personnages, ce sont Bonaventoura et Savka le paysan, qui attirent la plus grande attention car dans leurs rapports se dévoile aussi le caractère de notre héros Kalytka. Au travers de ces deux figures, l'auteur veut aussi démasquer l'avidité pour le profit, même si aucun de ces deux hommes n'appartient au monde des exploiters, et s'ils sont, au contraire, économiquement dépendants du *kourkoul*.

Le thème du rêve fou, irréalisable, le désir de trouver des trésors enfouis pour devenir riche a permis à l'auteur de créer quelques épisodes comiques à travers le personnage du terrassier Bonaventoura. Celui-ci et Savka ne sont pas des carnassiers, ils ne font que s'engager sur la voie de l'escroquerie. Au début, ils ont besoin d'argent non pour l'accumuler, mais pour en vivre. La tentation de devenir riche s'empare progressivement



d'eux. Tous deux cherchent des trésors, chacun à sa façon : Bonaventoura sous la terre et le superstitieux Savka, avec l'aide de Satan auquel il est prêt à vendre son âme, car « *il est plus facile de vivre sans âme que sans argent* ». Le goût du lucre qui, pendant un certain temps, assombrit leur côté humain, les rapproche. Ils deviennent les « compagnons de route » de Kalytka, fantaisistes, mais de nature différente. Bonaventoura représente le « conseiller » de ce dernier et Savka son complice, dans son aventure avec les faux billets.

Bonaventoura, connaissant des moyens de s'enrichir, donne souvent des conseils à son « maître », mais il manque de pratique car c'est un rêveur, un original. Toute sa vie n'est qu'utopie, désœuvrement et agitation inutile. D'ailleurs, il ne possède pas l'étoffe d'un riche. Ni l'avidité, ni l'escroquerie, ni la fausseté n'ont pu prendre racine chez ce personnage parce qu'il est humain. Même si Bonaventoura, toute sa vie durant, a fouillé les vieilles tombes éparpillées dans les steppes pour chercher des trésors enfouis, il ne poursuit pas, à travers ses recherches, un but utile et pratique. C'est un « romantique ». Son âme a soif d'absolu, d'une grandeur qu'il ne trouve pas autour de lui, et cela fait de lui un homme différent de tous ces Kalytka.

A quoi leur servent donc ces trésors ? Cet argent ? Il ne le sait pas lui-même. Lorsqu'on lui demande ce qu'il ferait s'il trouvait beaucoup d'argent sous terre, il répond :

« *J'irai à Paris. Pourquoi à Paris ?* »

Bien sûr, ce n'est pas pour s'y divertir, comme le faisaient à cette époque les riches seigneurs. Pour lui, Paris représente la liberté, les droits de l'homme et une vie meilleure. Vivant parmi les gens ignorants, dans un monde d'exploitation et de violence, il sait que quelque part au loin, certainement à Paris, une autre vie est possible.

Bonaventoura se révèle être un homme dénué d'esprit pratique face aux nouvelles conditions sociales. Un homme qui croit en la providence qui lui montrera le chemin vers le bonheur. Même s'il s'est appauvri, il ne s'est pas débarrassé pour autant de certains traits caractéristiques de la noblesse. Il rêve de Paris, de la cuisine française, de homard et de champagne. Il répète des mots et des phrases entières en langue française. Il répète souvent : « *L'expérience et la pratique est une chose importante* », ce qui souligne son manque de savoir-faire dans les affaires importantes.

A ces trois personnages Kalytka, Bonaventoura et Savka, l'auteur oppose la servante Motria, une jeune fille aux sentiments purs, travailleuse et honnête, qui sait défendre son honneur. Elle fait preuve de volonté et de fermeté face à l'éventualité que Roman, l'homme qu'elle aime, épouse la richissime fille de Pouzyr. Cependant, Motria est un personnage de

deuxième plan dont l'histoire a un rapport secondaire avec le conflit dramatique principal.

Dans sa comédie, Karpenko-Kary fait ressortir un trait typique qu'il a observé chez les paysans. Plus un homme est pris par l'avidité d'acquérir des biens, plus il s'engage sur la voie des méfaits et de la fausseté en se faisant passer, pour un dévot. On le voit bien lorsque Kalytka, sur le point de recevoir les faux billets, ordonne d'atteler les chevaux pour se rendre à l'église et prier Dieu de l'aider à réussir dans son escroquerie. C'est ce détail qui provoque l'interdiction de la censure et oblige l'auteur à remanier la pièce et à supprimer des mots et des phrases entières qui soulignent ce trait de faux dévot, typique chez les nouveaux riches de cette époque.

Le langage de Kalytka est personnalisé. Il emploie par moments des mots tout à fait nouveaux ou de nombreuses expressions qui soulignent son caractère d'escroc. Par exemple : « *l'argent dirige tout* », « *il manque de capital* », « *prends chez ton proche et chez l'étranger* », « *il faut écorcher vif* », etc.

« *Cent mille roubles* » est l'une des meilleures comédies satiriques de la dramaturgie ukrainienne. L'auteur atteint cette dimension comique et de satire mordante grâce aux différents procédés. D'abord, par l'exagération consciente de certaines situations puis par l'exacerbation du personnage en démontrant la réalité objective à travers l'imagination subjective. Par exemple, toutes les épreuves rencontrées par un être humain, qui suscitent la colère, le chagrin, la haine s'expriment sur le mode dramatique. Mais lorsque l'escroc Kalytka souffre d'avoir été trompé par un autre escroc, cela provoque le rire. La joie, c'est quelque chose de beau, de sublime. Mais lorsque Kalytka se réjouit de l'affaire des faux billets, alors on touche au sordide. Le caractère tragicomique de cette comédie répond parfaitement aux exigences de l'auteur.

Dans *Cent mille roubles*, le dramaturge utilise les procédés de langue de façon très réussie, ce que l'on remarque surtout chez Bonaventoura. Son langage sert à asseoir son caractère, son éducation, son niveau d'instruction et ses occupations. Sa langue est émaillée de comparaisons crues, de tournures inventées. Il goûte même à la rime facile, mais pleine de couleur locale ce qui engendre tout à coup l'hilarité du public. Il utilise souvent des mots et des expressions russes, ce qui prouve qu'il n'est pas un simple paysan et qu'il appartient à une classe supérieure, possédant une certaine instruction, même s'il ne sait pas l'appliquer dans la vie courante. Les mots français ou les dictons entiers avec lesquels il jongle sont la marque de son éducation noble.

Parmi tous les critiques, dont certains sont favorables ou parfois même élogieux, Karpenko-Kary trouve un ennemi intransigeant en la personne de Symon Petlura (74). Ce dernier est non seulement une grande figure dans la vie politique de l'Ukraine, mais aussi une personnalité marquante comme critique de théâtre. Il suit de très près la vie littéraire et théâtrale ukrainienne et manifeste un vif intérêt pour l'art scénique. Petlura publie de nombreux articles sur le théâtre, sur les acteurs et les œuvres dramatiques. Nous en citons quelques-uns ici pour mémoire : *Quels sont les objectifs du théâtre ukrainien, Pour le jubilé de M. Zankovetska*, sont publiés dans la revue *Oukraina*, en 1907. L'année suivante paraissent deux autres articles, dans la revue *Slovo : Les nouveautés de notre littérature* et *De la vie et du travail des acteurs*. La revue *Mir* (N°3) fait paraître un article en russe *Le village ukrainien et son dramaturge*. Dans son article *A la mémoire d'Ivan Tobilevytch*, publié dans la revue *Oukrina* (N°9), Petlura accuse le dramaturge d'avoir peint dans ses pièces des personnages juifs « *de façon tendancieuse, mensongère et étroite* ». Cette attaque nous semble injuste, car dans aucune de ses œuvres le dramaturge n'a traité de la population juive dans son ensemble. Il introduit tout simplement quelques personnages juifs secondaires, souvent des aubergistes. Si notre auteur s'attaque au travers des Juifs, c'est davantage à des fins comiques que pour en faire une critique personnelle. Dans ses œuvres, le dramaturge présente surtout le peuple ukrainien et chemin faisant, il introduit les personnages juifs, dans la mesure où il y avait un lien entre les deux.

C'est pour la première fois que sur la scène ukrainienne les spectateurs ont pu découvrir des thèmes totalement nouveaux comme le profit et le pouvoir de l'argent dans un monde d'exploitation.

### c) Le Maître

En mars-avril 1900, Karpenko-Kary achève sa comédie satirique *Le Maître* (Khaziain). C'est l'étape finale d'un long travail sur cette œuvre, précédé d'une minutieuse préparation.

Le fils de l'écrivain, nous donne quelques détails sur le procédé de création de son père :

« *Au début, mon père a laissé mûrir la pièce, c'est-à-dire il a pris le temps d'étudier le plan, de préparer les matériaux nécessaires, de réfléchir à l'idée de l'œuvre, etc. Il a écrit une fois libéré de son activité scénique et lorsque l'œuvre était complètement « mûre ». D'après les lettres qui m'ont été adressées, on voit qu'il était très critique vis-à-vis de sa production dramatique ; il remaniait souvent non seulement certaines scènes, mais aussi des actes entiers.* » (75)

Il en est ainsi avec *Le Maître*. On a des raisons de penser que l'auteur a laissé mûrir plus de dix ans le personnage principal de la comédie, Pouzyr, et quelques autres personnages secondaires. Nous en avons l'exemple dans la pièce *Cent mille roubles* écrite en 1889, comme nous l'avons vu précédemment dans laquelle Pouzyr existait déjà, possédant trois mille déciatines (76) de terre et étant respecté en tant que grand propriétaire foncier. Cela prouve que même si *Le Maître* est écrit en 1900, l'auteur l'a conçu une dizaine d'années auparavant. Certains personnages de *Cent mille roubles* se retrouveront plus tard dans la pièce *Le Maître*. Un bon nombre de graves problèmes politiques, sociaux et moraux traités dans *Cent mille roubles* trouvent leur aboutissement dans la comédie *Le Maître*. Libéré des tournées et des spectacles, le dramaturge compose sa comédie en 4 actes, l'envoie à la censure où elle reste jusqu'à la fin de l'année 1900. C'est seulement en décembre qu'il obtient l'autorisation de la représenter. La première a lieu à Kiev en janvier 1901 avec Karpenko-Kary dans le rôle principal.

Les observations de l'auteur prennent leur source dans la région des confins des steppes de l'ancien gouvernement de Kherson, où le capitalisme dans l'agriculture se développe de façon particulièrement intensive et se traduit sous des formes les plus typiques. A la frontière des steppes, on trouve des biens privés en grandes proportions, en particulier dans la province de Kherson où en 1893 sur 3,3 millions de déciatines ensemencées, un million de déciatines appartenaient aux propriétaires fonciers. Donc sur 3 % de la propriété terrienne, soit plus du tiers de l'ensemble, la culture et la récolte nécessitent un très grand nombre d'ouvriers journaliers. En analysant ce processus économique, on peut séparer les paysans en deux catégories distinctes : la bourgeoisie paysanne, peu nombreuse, mais possédant une position économique et sociale forte ; le prolétariat paysan dont la croissance est très rapide. En dépit de son petit nombre, cette bourgeoisie paysanne devient le maître absolu du village ukrainien à la fin du XIXe siècle. Ces grands propriétaires fonciers sont dépeints dans la comédie de Karpenko-Kary : *Le Maître*.

De nombreuses situations ainsi que les noms des villes et des villages, comme Manouïlivka, Kherson, Tchaharnyk, etc. permettent facilement de déterminer que l'action se déroule à la fin du XIXe siècle dans la partie nord du gouvernement de Kherson.

Terenti Pouzyr, le personnage principal, dépasse de loin dans sa réussite Herasym Kalytko, le héros des *Cent mille roubles*. Lui est un vrai maître millionnaire, propriétaire de vastes étendues de terres auxquelles le pauvre Kalytko se contenait de rêver. Des centaines de paysans travaillent sur ses terres et font paître quarante mille moutons. Il récolte des milliers

de tonnes de blé et de betteraves. Avec toutes ses matières premières, il approvisionne toute une entreprise agricole. Mais même fortune faite, Pouzyr ne s'arrête pas là. Son désir d'accumuler est sans bornes, ce qui apparaît clairement quand il dit :

*« Je cherche où acheter plus de terre, car même si tu en possèdes une certaine quantité, tu en manques toujours. » (77)*

Cette avidité de rapace, devenue son unique passion transforme Pouzyr en monstre. *« Tant qu'on a le pouvoir de l'argent, on est tout-puissant »*, voilà son principe. Pour le profit, Pouzyr franchit les limites légales et cache dans ses steppes douze mille moutons appartenant à un banqueroutier frauduleux, Petro Mykhailov. Il fait en sorte que les villages s'appauvrissent, exploite ses employés, les paie en kopeks, les nourrit moins bien que les cochons, et achète des moutons aux paysans affamés pour une bouchée de pain. Avec cette conception bornée de la vie, le « maître » qu'il est devenu restera l'homme primitif d'avant. Pouzyr est un personnage terrifiant, mais aussi risible, car pour lui quelqu'un d'instruit n'a aucune valeur s'il n'a pas d'argent. Quand il veut marier sa fille Sonia avec le millionnaire Tchobotenko, un ami se moque de lui en ces termes :

*« Quel fiancé as-tu choisi ? Mais ce n'est qu'un mouton illettré. » (78)*

Dans de nombreuses scènes, l'auteur tourne en dérision l'avarice du millionnaire. Pouzyr porte sa peau de mouton retournée depuis trente ans. Elle est tellement usée et râpée qu'elle en craque, à tel point qu'une fois, un portier l'a pris pour un pauvre hère et ne l'a pas laissé entrer dans la banque locale. Sa robe de chambre est vieille, usée et mille fois rapiécée. Lorsque sa femme lui en offre une nouvelle achetée en cachette, Pouzyr, pour gagner de l'argent, la revend à la première occasion. Sa fille Sonia est indignée par le fait que les paysans soient si mal nourris et lui demande d'améliorer leur nourriture. A la fin, le maître devient victime de sa propre avarice. Pourchassant des oies qui mangent dans des tas de blé, (un des 22.000 tas), il tombe et se casse les reins. Pouzyr meurt d'une mort stupide, pour quelques épis de blé que les oies allaient dévorer.

Dans la pièce, l'auteur aborde deux thèmes principaux, celui de l'avarice excessive de Pouzyr et celui de sa passion sans bornes pour l'argent. Il tente de démontrer le côté néfaste et maladif de ces deux traits de caractère qui, poussés à leur paroxysme, conduisent à la déchéance humaine, à la négation même de toute humanité et de tout sens moral. D'ailleurs, le héros finit victime de ses propres travers. C'est un véritable engrenage pour lui qui sombre dans la plus totale immoralité au nom de l'argent. Eternel

insatisfait, il exploite sans vergogne son entourage. Karpenko-Kary formule lui-même l'idée de sa comédie dans une lettre à son fils du 27.12.1900 :

*Le Maître est autorisé. Il sera joué dans la première moitié de janvier. C'est une comédie très sérieuse et je crains qu'elle ne soit ennuyeuse pour le public qui n'attend d'une comédie que le rire. Le Maître est une méchante satire sur la passion d'un homme pour l'accumulation des richesses pour le seul plaisir d'amasser. Nous verrons ce que cela va donner. Dans la comédie jouent les meilleurs acteurs, mais sans Zankovetska. » (79)*

Si Kalytka, dans la pièce précédente, amasse chaque rouble pour l'achat de la terre, notre millionnaire lui ne sait pas pourquoi il a besoin d'argent, mais son appât du gain n'en est que plus grand. La durée de l'action dans *Le Maître* ne s'étend que sur deux mois. Elle se déroule pendant l'été chaud et le début de l'automne et ce n'est pas par hasard si l'auteur a choisi cette période intensive de production agricole, où même le maître s'active et dévoile ainsi son caractère.

Dès le premier acte, l'auteur nous plonge dans l'atmosphère de ce milieu social qui a fait naître *Le Maître*. Ici règne l'esprit absolu du gain. Toujours dans le même but, il exploite les ouvriers. Il ordonne à l'intendant Likhtarenko de réduire à la misère le village Manouïlivka, exprimant ainsi sa force sociale supérieure. Cette même avidité mène Pouzyr au despotisme familial. Sonia, sa fille, aime le professeur Kalynovytych, mais son père veut la marier à un homme riche. Ainsi l'auteur introduit un thème secondaire récurrent : celui de l'inégalité sociale. Le point culminant de la pièce se situe au III<sup>e</sup> acte, au moment où le maître devrait fêter sa victoire. Au lieu de cela il arrive soudain un incident qui le mène à la catastrophe. Il risque la prison pour complicité d'escroquerie dans la banqueroute avec Petka Mykhailov, qui a été découverte.

Le IV<sup>e</sup> acte tout entier est consacré au dénouement. Pouzyr n'est pas conscient de son échec : les coups durs se succèdent. On lui annonce une émeute d'ouvriers à Manouïlivka, on le présente comme « accusé » chez le juge d'instruction et au même moment sa maladie s'aggrave, un abcès se forme dans les reins et c'est l'empoisonnement. Le millionnaire meurt moralement et physiquement. Pouzyr est un homme sans cœur, à qui la vie humaine importe peu. Cette éternelle chasse à l'argent a complètement déformé son caractère. Ces gains et ces biens, il ne les acquiert pas par son intelligence, mais par le peu de cas qu'il fait d'autrui, car il est borné. Spéculer, c'est pour lui tenir l'argent entre ses mains aussi rapidement que possible. Il n'a ni l'envie, ni la capacité d'ouvrir une coopérative, car son intelligence est limitée au point de ne pas distinguer un bon serviteur d'un mauvais. C'est pourquoi ceux qui le volent adroitement et se moquent de lui

sans honte gagnent ses faveurs, alors que les bons serviteurs meurent pour rien.

Dans cette pièce la toile de fond sur laquelle apparaît « le maître » est loin d'être aussi importante que le héros lui-même. C'est la technique habituelle de Karpenko-Kary. Son intérêt se concentre sur le cadre environnant qui est important dans la mesure où il met en valeur le personnage principal. D'où une focalisation sur le héros qui éclipse la peinture de l'entourage.

Notre protagoniste est d'une nature rude. Les affaires publiques ne l'intéressent pas. Il est dépourvu de tout idéal. Mais soudain il nous étonne. Pouzyr devient « poète » et l'est jusque dans son matérialisme ; quand il parle de ses biens, de ses steppes, de ses troupeaux de moutons, aussitôt son langage d'ignare se métamorphose en poésie d'une « pureté émouvante ».

A côté du maître se trouvent ses deux complices : Fenohen et Likhtarenko qui tiennent une seconde place dans la comédie. Fenohen est le bras droit du maître, le personnage le mieux esquissé car il est l'homme qui gère l'argent le plus important. Likhtarenko est un intendant extrêmement habile. Ces deux hommes sont d'une aide précieuse pour Pouzyr, bien que leur situation soit provisoire, car chacun à son tour deviendra un maître indépendant. La période de travail chez le millionnaire n'est qu'un tremplin vers leur indépendance économique. Les deux complices du maître sont à bonne école et lui ressemblent. Comme lui, ils sont malhonnêtes, inhumains et cruels. Cependant, chacun d'eux possède ses traits particuliers de caractère.

Fenohen est un hypocrite. L'auteur insiste sur ce défaut et en fait un portrait satirique. C'est l'exemple type d'un intendant dégénéré. Il aide Pouzyr à acquérir ses biens, car il en tire également profit. Dans son âme, honneur et conscience sont complètement étouffés. Il est capable de s'engager hypocritement en vue d'obtenir de l'argent. La richesse est son rêve le plus cher et son but le plus élevé. Sa situation est commode et profitable. Mais l'hypocrisie de Fenohen se manifeste le plus souvent dans ses rapports avec le maître lui-même. Après l'avoir servi pendant trente-cinq ans, il a bien appris à connaître son caractère, ses faiblesses et il les utilise avec audace dans son intérêt. L'intendant Likhtarenko, contrairement à Fenohen, n'est pas un hypocrite, ni un lèche-bottes, et ne fait pas semblant d'être un parfait serviteur. Il comprend mieux que Fenohen les lois cruelles du profit et agit donc avec audace et insolence.

Par exemple, Likhtarenko ne perd jamais son calme et sa réputation d'indulgence envers les voleurs ne le gêne guère. Au contraire, il déclare franchement au maître que *« chacun vole à sa façon, et qu'on ne peut pas s'en*

*empêcher*». Sa franchise frappe et étonne l'hypocrite Fenohen. Pouzyr lui-même ne doute pas de la méchanceté de Likhtarenko, mais il ne lui en fait pas reproche.

*« Je sais qu'il vole plus que les autres, mais j'en tire aussi du profit. »* (80)

Likhtarenko se distingue aussi par sa cruauté. Par la ruse, il amène les petits domaines à la ruine. Il sait saisir le moment propice pour fournir à Pouzyr un ouvrier peu cher. Il a l'œil partout, il entend tout et il est au courant des machinations les plus secrètes de son entourage. Il piétine impitoyablement tous ceux qui se mettent en travers de sa route et représente la « roue du maître » qui écrase dans son entourage tous ceux qui lui résistent. Mais cette agitation qu'il crée autour de lui l'engloutira lui-même ; les ouvriers outragés lui briseront le crâne.

Dans ce sombre tableau du maître, se dressent étrangement deux personnages d'hommes honnêtes : Zozoulia et Kourtz. Zozoulia est un homme effacé, à la risée de tous. Honnête, mais sans énergie, il ne sait pas se défendre aux moments décisifs, et préférera se suicider plutôt que d'affronter l'injustice. Il est effacé, mais honnête.

Le personnage de Kourtz est tout à fait différent. Il possède une certaine instruction et un travail, et réussit à ne pas servir ses maîtres et à ce qu'on s'occupe de lui. Il sait leur faire comprendre qu'il leur est indispensable. Il évite ainsi de procéder malhonnêtement, car il est d'une force solide et profondément honnête.

Pour compléter cette galerie de personnages, Karpenko-Kary introduit dans sa comédie la figure de Zolotnytsky. Il est aussi propriétaire des terres voisines, mais c'est un seigneur issu d'une grande famille. Il a une certaine grandeur d'âme, le profit malhonnête le répugne. Homme instruit et entreprenant, il dirige bien son affaire et ne regrette pas de donner de l'argent pour la construction d'une usine. C'est également un homme humain.

Il s'intéresse aux affaires publiques et nationales et offre volontiers sa contribution à des buts culturels. Il est supérieur à tous ceux qui l'entourent et surtout à Pouzyr. Zolotnytsky ne cache pas son indignation face au « maître » qui a une attitude méprisante pour la construction du monument à la mémoire du poète Kotliarevsky. Il lui lance avec courage :

*« Toi, un maître, un homme riche et connu, un vrai chevalier, tu parles comme un sauvage, comme un moujik ignorant. Les poètes c'est la richesse de la terre, la fierté et la gloire du peuple parmi lequel ils sont nés. Ces poètes sont au service de grands idéaux, ils développent le culte populaire. Tous les peuples les honorent, les lisent et leur érigent des monuments. »* (81)



La femme de Pouzyr, Mariïa Ivanivna, est une personne passive et effacée. Cependant, sa fille Sonia est instruite et sensible aux malheurs humains. Dans ses actes et ses idées, elle rejoint en quelque sorte l'homme qu'elle aime, le professeur Kalynovytsch. Combien d'ironie fine et juste se cache dans sa détermination naïve pour saisir « l'essentiel » de l'injustice et du mal.

La langue de la pièce est pure, nette, forte, même si par moments on y sent une légère influence du russe. Les personnages parlent ici en ukrainien. L'auteur utilise de nombreux proverbes.

Mais quelle était l'intention de l'auteur à choisir un grand propriétaire foncier comme sujet d'une œuvre artistique ? Les critiques dans l'ensemble reconnaissent le talent du dramaturge dans la démonstration du système économique des propriétaires fonciers et de leurs procédés.

Ivan Franko accueille cette comédie satirique avec une grande satisfaction :

*« Le Maître est une pièce grandiose dans son projet et presque irréprochable en ce qui concerne sa composition. Dans ce drame, Karpenko-Kary dépeint un puissant exploitant terrien qui asservit les paysans sous son despotisme d'essence paysanne. Le personnage de Terentii Pouzyr est présenté dans un contexte réel, lui le moujik ukrainien devenu millionnaire, sur le mode plus épique que dramatique. Cependant, la technique dramatique et artistique confère à cette comédie une très grande valeur scénique et lui assure de longues années de représentation sur la scène. » (82)*

Dans la littérature critique et autobiographique sur Karpenko-Kary, on a souvent souligné que le prototype de Pouzyr était un homme qui avait réellement existé et qui était contemporain du dramaturge. Laissons la parole une fois de plus à Ivan Franko qui fait cette remarque : *« Le personnage de Pouzyr, un millionnaire ukrainien, est inspiré du moujik Kharytonenko et de son entourage ».*

D'autres critiques voient dans le personnage de Pouzyr le propriétaire foncier et raffineur Terechtchenko. Quelques données nous sont tirées de la biographie de l'acteur V. Vasylo qui est conservée au Musée théâtral de l'URSS :

*« Mon père a travaillé chez Terechtchenko pendant quarante ans comme comptable et a reconnu presque tous les personnages de la pièce Le Maître de Karpenko-Kary. Il raconte que Likhtarenko, dans la vie, s'appelait Doudarenko. D'après mon père, le dramaturge aurait été invité dans la propriété de Tioutkine près de Kursk, où on lui a raconté tous les détails du monument au poète, de la peau de mouton retournée. Tout cela il l'a tiré de la réalité ». (83)*

Nous trouvons dans le livre de Panas Saksahansky, frère de Karpenko-Kary, *Sur le chemin de la vie* une observation intéressante :

*«La rumeur s'est répandue que dans la pièce on reconnaissait Terechtchenko. Sur ces entrefaites la comédie Le Maître a été refusée par la censure. En effet, un détail de lui nous le précise, dans la scène avec la robe de chambre. Et voilà qu'on a envoyé chez Karpenko-Kary un homme qui a proposé trente mille roubles pour que l'on retire la pièce du répertoire. Bien sûr, Karpenko n'était pas d'accord ; on ne pouvait pas l'acheter».* (84)

On peut se poser la question : qui a finalement servi de modèle au personnage de Pouzyr, Kharytonenko ou Terechtchenko ? Apparemment, le dramaturge n'a choisi personne qu'il aurait eu l'occasion de rencontrer, mais il a largement généralisé les traits caractéristiques de plusieurs personnages pour créer un portrait littéraire.

Au sujet du modèle de Pouzyr, nous avons encore un témoignage différent, celui de l'acteur Hnat Youra. Il nous soumet un autre point de vue que voici :

*«Je connaissais personnellement l'homme qui a apparemment servi de prototype de Pouzyr dans Le Maître. On estime que dans ce personnage Karpenko-Kary a représenté certains traits du chef de l'industrie sucrière Terechtchenko et du millionnaire Kharytonenko. Bien sûr, leur spectaculaire ascension sociale « des bas-fonds » jusqu'au sommet de la richesse et du pouvoir n'a pas échappé à l'auteur. Il comprenait les caractères de ce phénomène d'actualité et le traite à vif dans sa comédie satirique. Mais malgré cela, je me permets d'exprimer le doute que Terechtchenko et Kharytonenko aient servi directement de modèle au personnage de Pouzyr. Tous deux, devenus millionnaires, ont acquis un vernis d'aristocrate et se sont intégrés aux milieux des grands seigneurs. Terechtchenko se construisait des palais luxueux, et protégeait les artistes.*

*Kharytonenko s'est marié avec une comtesse. Il est difficile d'imaginer que l'un d'entre eux ait pu être refusé à l'entrée de la banque à cause de son allure de « moujik », comme c'est arrivé à Pouzyr. Aucun d'eux ne portait des vêtements tachés de graisse comme le héros du Maître. Tous ces détails proviennent d'une autre source».* (85)

Karpenko-Kary connaît parfaitement bien ce genre d'hommes. Pour créer son personnage, il utilise ses propres observations sur Kharytonenko, Terechtchenko et d'autres propriétaires fonciers issus la paysannerie aisée et parvenus à la richesse. Même lorsqu'il mentionne des faits réels de la vie d'un possesseur de terres, l'auteur ne les copie pas à la lettre. Il les travaille artistiquement.

Citons l'exemple concret d'un fait réel transformé par l'auteur dans sa pièce. L'acteur Panas Saksahansky envoie à Terechtchenko la lettre suivante :

*« Le Conseil municipal de Poltava a proposé de construire un monument à la mémoire du premier poète ukrainien, I.P. Kotliarevsky. Les autorités ont autorisé la collecte dans ce but à travers la contrée. Pour cette raison, le maire de Poltava ne peut pas inviter officiellement les habitants des autres villes à participer à cette collecte et elle se déroulera au niveau de la commune. Nous pensons que les gens cultivés d'Ukraine ne sont pas tous au courant de l'édification de ce monument. C'est uniquement poussé par l'amour pour notre poète populaire petit-russien, que j'ai osé en informer Votre Excellence dans l'assurance que Sa main généreuse interviendra en faveur de cette entreprise bienfaisante. En outre, je vous fais part de la liste des personnes qui nous ont honorés de leur participation financière.*

*Acteur petit-russien Panas Saksahansky. » (86)*

Cette lettre est mentionnée dans le livre de Saksahansky *Sur le chemin de la vie*.

Il est intéressant d'observer comment dans la pièce Karpenko-Kary transforme ce document réel qui devient la lettre envoyée à Pouzyr dans *Le Maître* :

*« A Poltava on a autorisé la construction d'un monument au poète ukrainien I.P. Kotljarevsky. Pour cela une collecte officielle a été entreprise, mais il est possible de faire des offres à titre privé. Jusqu'alors, vous ne figuriez pas sur la liste des donateurs, mais c'est sans doute parce que vous n'êtes pas au courant de cet acte de générosité. Je vous en informe donc pour que vous ayez le plaisir avec d'autres de vos compatriotes d'offrir votre contribution au monument du poète ».*

*Fidèlement Votre Khramenko. » (87)*

Comme nous pouvons le constater, le contenu de la vraie lettre est entièrement conservée dans la pièce, mais en plus condensé, sans les répétitions, les expressions de politesse qui ne sont que de simples formalités ; le vrai nom de l'auteur de la lettre est remplacé par un nom fictif. Karpenko-Kary est l'un de ces artistes dont la vie artistique et littéraire était étroitement liée à la vie publique. Avec son grand talent d'écrivain, il a exprimé souvent son devoir envers le peuple.

Annonçant à D.Yefremov « qu'il serait coûte que coûte présent » à Poltava pour l'inauguration de ce monument, il exprime ainsi son immense joie :

*« C'est une fête extraordinaire ! Non seulement nos enfants, mais aussi nos petits-enfants ne connaîtront jamais une fête semblable : un monument à la mémoire du premier poète ukrainien. Imaginez un peu ! Enfin il est réalisé. Dieu merci. Il y aura certainement des invités étrangers. J'imagine deux cents intellectuels ukrainiens et partout la langue ukrainienne. Cela me réchauffe le cœur de penser que j'assisterai à un tel événement de notre renaissance nationale. Il aura, à mon avis, un grand retentissement. La centaine de fripouilles qui seront aussi présentes à la fête verront que l'Ukraine existe, car l'intelligentsia ukrainienne existe aussi. » (88)*

Dans la comédie, la scène de la lettre à Pouzyr présente un double intérêt : d'une part, l'auteur montre l'importance d'un événement culturel en Ukraine : la construction du monument à Kotliarevsky dans les conditions difficiles d'un régime tsariste qui persécute et anéantit la culture ukrainienne. D'autre part, il souligne les traits caractéristiques du millionnaire : l'avarice et le mépris pour les affaires publiques.

Cette satire sur la passion de l'homme à accumuler les biens terrestres se manifeste sous une forme artistique originale. *Le Maître* est une œuvre d'art, où la vie s'intègre à l'action de la pièce, tandis que les caractères des personnages se dévoilent devant nous.

Dans sa production dramatique, *Le Maître* est l'exemple le plus représentatif de ces comédies où la satire est mordante. Et pourtant, certains critiques lui reprochent d'avoir utilisé le procédé du renforcement satirique dans la peinture des exploiters, des propriétaires fonciers, des fonctionnaires arrivistes car, d'après eux, il « ramène la comédie au niveau de la farce ». Karpenko-Kary dément ces accusations en se référant à l'expérience de Gogol. Dans une lettre du 7 décembre 1904 adressée à Komarov, il écrit à ce sujet :

*« Et d'abord, qu'est-ce que la farce ? Chez Gogol, le cochon arrive au tribunal, retrouve une requête bien rédigée, et détruit toute l'affaire. C'est une farce ! Mais lorsque la vie humaine est compliquée au point que seul un cochon peut résoudre la querelle entre Ivan Ivanovitch et Ivan Nikiforovitch, alors que faire ? En quoi suis-je coupable si les gens sont contaminés par la vanité et si leurs actes semblent être une farce ? » (89)*

En dépit de la clarté et de la netteté générale de ses pièces, Karpenko-Kary se heurte constamment à des malentendus avec les critiques qui essaient d'extraire de ses œuvres ce qui leur plaît et cantonnent l'écrivain à un schéma conventionnel exigü qui fausse son image. Il est vrai que l'auteur n'a jamais pris comme objet de sa peinture par exemple les paysans miséreux en tant que classe sociale. C'est uniquement dans sa comédie *Le Maître* que le dramaturge tente de décrire la lutte des ouvriers agricoles opprimés contre leurs exploiters.

Pour Karpenko-Kary le théâtre est « *une chose sacrée et sérieuse* ». Ce point de vue le conduit là où ne pouvait parvenir aucun de ses contemporains. Il apporte au théâtre des éléments nouveaux, abandonnant les drames traditionnels typiques, jusqu'alors inspirés par des motifs amoureux et s'en tient à son terroir en grand novateur. Si son œuvre continue de passionner le public ukrainien c'est, grâce à ses véritables mérites : il est un prodigieux homme de théâtre, capable de faire évoluer sur scène des personnages d'une bouleversante vérité.

#### **4) Ivan Franko et le théâtre en Galicie (Ukraine occidentale)**

##### **4.1 Ivan Franko dramaturge**

Par son activité scientifique et littéraire, Ivan Franko (1856-1916) est, après Chevtchenko, la plus grande figure de la littérature ukrainienne et du mouvement national. Ecrivain, romancier, poète, auteur dramatique, critique littéraire, historien de la littérature, éditeur de revues, traducteur, homme politique, il étonne par ses dons multiples. Sa connaissance de la littérature ukrainienne ancienne et moderne et des littératures slaves, ses recherches folkloriques et ethnographiques menées parallèlement à son activité de publiciste et d'homme politique donnent la mesure de cette personnalité hors du commun. C'est un homme d'une culture encyclopédique, d'une productivité intarissable dans presque toutes les sciences humaines.

Il naît en Galicie orientale, dans le village de Nahouievytchi, le 27 septembre 1856. Son père Yakiv est paysan forgeron de son métier, bienveillant, sociable, toujours prêt à venir en aide à ses voisins. Instruit, il tient à ce que son fils le soit aussi, car il se rend compte de l'intelligence précoce de l'enfant. Il l'envoie d'abord à l'Ecole des pères Basiliens. Puis le jeune Ivan poursuit ses études au Lycée de Drohobytch puis à l'Université de Lviv (1875-1880) et devient membre en 1875 du *Cercle Académique*.

Franko commence à écrire très tôt sur les bancs de l'école, en ukrainien, en polonais et en allemand. Ses premiers vers sont publiés dans une revue d'étudiants *Drouh (L'Ami)*, revue de tendances russophiles, parti politique en Galicie orienté vers la Russie tsariste. Les écrivains groupés autour de cette revue se piquaient d'employer un langage « *noble* », qui était en réalité un mélange informe de slavon, de russe, de polonais et d'ukrainien. Les premières œuvres du jeune écrivain gardent l'empreinte de ce langage artificiel.

En 1875, il prend contact avec Mykhaïlo Drahomanov (1841-1895) (90), personnalité la plus marquante et la plus originale du mouvement de la renaissance ukrainienne du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est un historien de formation, ethnographe et publiciste de talent possédant une vaste culture. Ce dernier adresse à la revue *Drouh* trois lettres qui sont un réquisitoire impitoyable contre l'élite galicienne à laquelle il reproche son ignorance, son régionalisme étriqué et stérile, l'emploi d'un jargon prétentieux. Il lui conseille de se consacrer au peuple méprisé et de s'inspirer de sa langue. Franko est frappé par ces lettres et engage une correspondance avec Drahomanov. Plus tard, il rendra hommage à celui qu'il appelle son « maître » et qui, selon son expression, l'avait « tiré par les oreilles » pour le diriger vers des voies nouvelles. Cette relation avec Drahomanov est la cause de la première arrestation de Franko, en 1877. La police autrichienne le suspecte de répandre des idées socialistes en Galicie. Il passe huit mois en prison dans des conditions très dures. Trois ans plus tard, il est l'objet d'une nouvelle arrestation, accusé cette fois d'inciter les paysans à la révolte contre les autorités. Après avoir purgé une peine de trois mois, il est libéré, mais gardé sous surveillance policière.

Les conséquences de son emprisonnement sont lourdes. A sa sortie de prison, il doit faire face à une épreuve pénible : ses compatriotes, effrayés par son arrestation, se détournent de lui. Il est exclu de la société *Prosvita*, qui a pour but de répandre en Galicie des livres ukrainiens. Il est également exclu de la *Besida*, société destinée à encourager le théâtre ukrainien. Tout cela amène Franko à étudier le socialisme et à agir dans les milieux ouvriers ukrainiens et polonais de Lviv. Il collabore aux journaux socialistes polonais « *Pratca* » (Le Travail), au quotidien *Dilo*, à la revue *Zoria*. Pendant dix ans il travaille à la rédaction du quotidien polonais *Kurier Lwowski* et fournit des articles à l'hebdomadaire allemand *Die Zeit*. Franko participe activement à l'élaboration du programme des socialistes en Galicie. En 1890, il devient l'un des fondateurs du parti radical. Il ne cesse d'être actif sur le plan ukrainien. Ses relations avec ses compatriotes de l'Ukraine centrale entraînent son troisième emprisonnement en 1889. Il essaie à trois reprises, en 1895, 1897 et 1898 de briguer le poste de député au parlement autrichien, mais sans succès. Avec l'arrivée de Mykhaïlo Hrouchevsky à Lviv en 1894, Franko sera associé à la *Société Scientifique Chevtschenko*, dont il devient membre en 1899. Dans le même temps, il se consacre pleinement à la rédaction du *Messenger littéraire et scientifique (Literatourno-naoukovyï visnyk)* (1898-1906) et à l'écriture. Il est mort le 28 mai 1916, à Lviv, en pleine lucidité, comme il avait vécu.

Son œuvre proprement littéraire est considérable. Ses œuvres en prose se présentent sous la forme de romans, de contes et de récits, écrits entre 1875 et 1908. Elles sont d'une richesse et d'une variété étonnante et, prises

dans leur ensemble, présentent une vaste fresque de la vie de l'Ukraine occidentale de 1848 jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Cette œuvre est consacrée à la vie des paysans, des ouvriers et de l'intelligentsia ukrainienne. Ses romans *Boa constrictor* (1878), *Boryslav rit* (1882) analysent les rouages d'une société industrielle qui écrase les travailleurs comme ceux de Zola.

La poésie de Franko est aussi variée que sa prose. Son thème principal est la poésie militante à caractère social et politique. En 1887, il publie son premier recueil de poésies : *Casseurs de pierre* (1878), *Les Sommets et les Bas-Fonds* (1887). La deuxième édition de ce recueil paraît en 1878 et est complétée par *Les Sonnets de la prison* et *Les Mélodies juives*. Sa poésie lyrique, où il confie ses peines et ses sentiments profonds comme *Les Feuilles mortes* (1896), ne cède en rien aux poèmes puissants tels que *La Mort de Caïn* (1889) ou *Moïse* (1905).

Franko a pratiqué tous les genres littéraires, avec une réussite égale ; néanmoins depuis son plus jeune âge il est particulièrement attiré par le genre dramatique. Dans une lettre du 26. 8. 1898, adressée à A. Krymsky, il se confie :

« Quant à mes œuvres dramatiques, je dois vous avouer que le drame est ma vieille passion. Alors que j'étais encore au lycée, j'écrivais des drames historiques et, étudiant à l'Université, j'ai même représenté une pièce dans un spectacle d'amateurs. Puis, j'ai perdu confiance en mes talents de dramaturge et j'ai abandonné la plume pendant longtemps ». (91)

Les premiers exercices dramatiques de Franko datent du temps où il est encore élève au lycée de Drohobytch. En 1872, il compose en ukrainien la pièce *Achill*, en polonais la tragédie *La Vengeance du Janissaire* et le drame historique *Yougourta*, et en allemand un extrait dramatique de *Romulus et Rémus*.

Pendant ces années, il traduit également *Antigone* et *Electre* de Sophocle. Ses premiers drames historiques *Trois Princes pour un trône* (1874) et *Slavoï et Khroudochtch* (1875), où l'on peut sentir l'influence du *Dit d'Igor*, ne connaissent aucun succès à cause de leur caractère livresque. Néanmoins, ils sont représentés en 1876 par le théâtre du *Cercle Académique* de Lviv. Déçu par cet échec, Franko abandonne le théâtre. Mais trois ans plus tard en 1879, il traduit *Caïn*, poème dramatique de Byron, compose une comédie satirique en un acte *Les Grenouilles* dont le manuscrit sera perdu. La même année, il écrit une pièce en un acte *Le Dernier sou*, où il évoque la vie dissolue des jeunes gens de bonne famille, cyniques et sans scrupules. Un an plus tard, il reprend le même sujet dans un récit intitulé *Au sommet*.

En 1885, le dramaturge se tourne de nouveau vers l'histoire dans son drame *Le Rêve du prince Sviatoslav*. L'action se déroule à la fin du XVIIIème siècle et comporte des éléments fantastiques. Ce drame insolite est inspiré par la légende d'un prince devenu voleur.

La même année, il compose une pièce en un acte, *L'Ame de pierre*, tirée de la chanson populaire *Pavlo Maroussiak et la femme du prêtre* sur la vie des « *oprychky* » (brigands-justiciers) dans les Carpates à la fin du XVIIIe siècle. Dans la littérature ukrainienne, on trouve ce sujet chez Hnat Khotkevych (92) qui en 1910 compose une nouvelle du même titre.

Franko publie également une série d'articles sur l'art de la scène et la dramaturgie en général, et des critiques sur les représentations théâtrales. En même temps paraissent des articles sur la situation du théâtre en Ukraine occidentale : *Le Théâtre ruthène en Galicie, Notre théâtre* (1885), et *Le théâtre rutheno-ukrainien* (1903). L'auteur y exprime largement ses vues sur le théâtre, les principes d'esthétiques qui devraient guider les hommes de théâtre, et ainsi permettre à l'art scénique d'évoluer.

Malgré ce nombre restreint de pièces, neuf au total, l'œuvre de Franko est très variée par ses sujets et traite de nombreux problèmes psychologiques, sociaux et historiques. Cependant, ce qui lui tient à cœur, c'est d'écrire des œuvres réalistes, des tableaux véridiques de la vie du peuple galicien et de créer un théâtre qui serait au service du peuple, qui mettrait à nu la misère des paysans pour les aider à sortir de cet état pitoyable. C'est un théâtre à la fois réaliste, moralisateur et édifiant. En un mot, un théâtre engagé.

#### 4.2 Le théâtre en Galicie

La Galicie a toujours été étroitement liée à la Grande Ukraine (Ukraine orientale). Au XIVème siècle, cette région occidentale, tombée sous la domination de la Pologne, était constamment convoitée par ses voisins. Attribuée à l'Autriche lors du premier partage de la Pologne en 1772, à l'exception de Cracovie, la Galicie occidentale est rattachée au Grand-Duché de Varsovie de 1809 à 1815, puis à nouveau à l'Autriche. Le passage de la Galicie sous une autre autorité étrangère a été bénéfique aux Ukrainiens du pays, car les Autrichiens leur ont accordé quelques privilèges pour affaiblir la résistance de la noblesse polonaise. En 1783, Joseph II fonde à Lviv un *Séminaire ukrainien* où ont lieu des représentations scolaires en polonais. Le seul spectacle en ukrainien est la mise en scène d'un mariage petit-russien.



A partir de 1848, la vie publique ukrainienne reprend son activité et cette même année marque le début du théâtre ukrainien en Galicie. Des représentations d'amateurs sont organisées à Kolomyïa par Ivan Ozarkevych (93) qui adapte lui-même des pièces de Kotliarevsky. Par exemple *Natalka de Poltava* devient *On ne force pas les sentiments*.

Dans les années 1850-1860, les acteurs amateurs se déploient dans d'autres villes, mais, à la mise en place brutale d'une politique répressive, le mouvement ukrainien se tait jusqu'en 1864. Cette année-là a pourtant lieu l'inauguration solennelle du premier théâtre professionnel galicien *Rous'ka Besida (La discussion ruthène)*, avec la représentation d'un mélodrame tiré du récit de Kvitka-Osnovianenko, *Maroussia*, et adapté par Golembiovsky (94). Cette représentation indique l'orientation prise par le théâtre *Rouska Besida* : prendre pour modèle la littérature de la Grande Ukraine. En effet, ce sont des pièces de Kotliarevsky de Kvitka-Osnovianenko, et *Nazar Stodolia* de Chevtchenko, qui sont à l'affiche pendant toute l'année.

Mais le besoin de représenter des pièces consacrées à la vie galicienne ne tarde pas à se faire sentir et on annonce déjà, en 1864, un concours pour inciter les auteurs à envoyer des œuvres originales écrites en ukrainien. En dépit des efforts faits par les auteurs galiciens tels que Svientsitsky (95) et Naoumovytsch (96), on leur préfère les traductions de pièces étrangères. Mais la nécessité de renouveler le répertoire par des pièces accessibles à un public peu évolué conduit la direction du théâtre *Rous'ka Besida* à représenter des pièces faciles : vaudevilles, opérettes, etc.

Pour lutter contre cette médiocrité, le directeur Oleksandr Batchynsky (97) voulait mettre le théâtre galicien au niveau du théâtre occidental. Mais les moyens financiers ne lui ont pas permis la mise en scène de pièces à grand spectacle. En 1867, il forme une nouvelle troupe d'artistes et son théâtre prend le nom de *Ballet et Opérette, sous la direction de Batchynsky de Lviv*. Malheureusement dans cette nouvelle troupe, les acteurs russes et polonais ne connaissent pas l'ukrainien, et les nouvelles pièces sont jouées en langue russe.

Au début des années 1870, une autre troupe se fait connaître, celle de Molentsky (98). Mais très vite, elle s'endette et doit cesser son activité. *Rous'ka Besida* prend en main cette affaire en faillite et la confie à Teofilia Romanovytsch (99). En 1875, sous la direction de cette dernière, le niveau médiocre de la troupe s'améliore grâce à la mise en scène de Kropyvnytsky, qui est invité à jouer à Lviv pendant un an. Mais, manquant d'un bon metteur en scène et d'un bon répertoire, la troupe de Romanovytsch cesse son activité trois ans plus tard.

Dans les années 1880, la direction de *Rous'ka Besida* est confiée à I. Biberovytsch et I. Hrynevetsky. On observe alors l'apparition de deux

nouveaux auteurs : S. Vorobkevych (100), qui écrit des mélodrames tels que *Pauvre Marta* et *Hnat Pryblouda*, complètement étrangers à la vie paysanne et H. Tsehlynsky (101) qui compose des comédies : *Un Mauvais jour*, *Le Père aux fiançailles de sa fille*. Le troisième auteur dramatique, Ivan Franko, opte pour un théâtre populaire et affirme l'utilité des pièces réalistes, surtout de celles qui concernent la vie du peuple galicien. Mais ses rapports avec le théâtre n'ont pas toujours été heureux. En dépit de joies passagères, il lui apporte de l'amertume et de grandes déceptions. Au cours de sa vie, il n'aura pas reçu les hommages mérités.

Les pièces d'Ivan Franko sont soumises à l'autorité de la compagnie *Rous'ka Besida* qui lui est particulièrement hostile et interdit ses pièces à thèmes sociaux. Ce contexte accusateur fait que la censure a associé son œuvre à la conception du monde socialiste et révolutionnaire- démocrate et considère Franko comme un « *auteur dangereux* ». C'est pourquoi les autorités s'intéressent de très près à ses œuvres et même le frère du gouverneur-général Stanislav Badeni le convoque à ce sujet. Ainsi, le dramaturge doit-il à plusieurs reprises remanier ses pièces. Avec amertume, il avoue à la poétesse Lessia Oukrainka :

« *Les conditions de mon travail, de ma vie et de notre scène m'ont obligé plus d'une fois à « tordre la tête » à mes pièces* ». (102)

Cette confession douloureuse doit nous aider à mieux comprendre certaines idées de l'auteur dans ses œuvres. Les conditions de la vie sociale et politique de Franko étaient tellement défavorables que même après avoir « *tordu la tête* » à ses pièces, il a vécu de longs et pénibles démêlés avec la censure. Selon les considérations du dramaturge, le théâtre doit être destiné au peuple et être accessible aux paysans. Pour cela, il faut le transférer de la ville à la campagne et en abaisser le prix. Dans son article *Notre théâtre*, il expose son programme de « *théâtre de moujiks* » (moujytskyï teatr) se référant en cela aux théâtres populaires français, allemands ou polonais. De culture occidentale, Franko s'intéresse aux nouveaux courants du théâtre européen. En tant qu'historien, il ne se limite jamais dans ses œuvres à la description des faits. Il recherche toujours les causes principales de la naissance du théâtre et de son importance nationale dans la culture mondiale. D'un point de vue scientifique il considère qu'il est nécessaire d'étudier le drame ancien qui a depuis longtemps puisé dans la vie du peuple. La richesse de son apport s'impose de nos jours avec éclat. On découvre que ce poète inoubliable a été un prosateur de premier ordre, un dramaturge d'un grand talent, l'une des intelligences les plus subtiles et les plus claires de l'époque.

### 4.3 Un théâtre au service du peuple

#### a) *Le Bonheur volé*

*Le Bonheur volé* est sans conteste le meilleur drame psychologique dans la création dramatique d'Ivan Franko, mais aussi dans la dramaturgie ukrainienne du XIX<sup>e</sup> siècle. Après avoir achevée la première rédaction au début de septembre 1891, l'auteur l'envoie à un concours galicien. A la place de sa signature, il écrit en grec les paroles d'Œdipe adressées au prophète aveugle de la tragédie de Sophocle : « *Tes yeux ne sont pas les seuls déficients, il y a aussi tes oreilles et ta raison* ». Dans un concours galicien cette phrase passe pour être accusatrice. Mais comme la suite le révèle, la commission du concours, qui cherche à connaître le nom de l'auteur, émet des restrictions sur l'œuvre.

Au début, la pièce s'intitule *Le Gendarme (drame de la vie paysanne)*, mais à la demande du jury qui craint d'entrer en conflit avec la censure autrichienne, l'auteur doit changer le titre en *Bonheur volé*.

Ce drame en cinq actes est publié pour la première fois en 1894 dans la revue *Zoria* et la même année paraît en fascicule.

Le thème du *Bonheur volé* est emprunté à l'art populaire, notamment à la *Chanson du Gendarme*.

« *La chanson, écrit l'auteur, raconte une histoire ancienne mise au goût du jour : la rupture forcée d'un lien conjugal. La femme brise le mariage religieux et se donne ostensiblement au gendarme. Son mari, déshonoré, tue le gendarme et meurt dans la honte. Voici toute l'histoire.* » (103)

Du thème de la *Chanson du Gendarme*, l'auteur tire le sujet de son drame qui, grâce à son imagination prolixe, prend de l'ampleur et de la vie. Il y ajoute de la rigueur, de la composition, des faits tirés de la vie réelle et des personnages typiques de l'Ukraine occidentale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Comme dans la chanson, trois personnages se trouvent au centre du drame : un paysan d'un certain âge, sa jeune épouse et l'amant de celle-ci, le gendarme. Mais les conditions de vie dans le drame et les comportements des personnages sont totalement différents et plus structurés que dans la chanson.

En créant ces personnages, Franko ne se contente pas de faire un simple tableau de mœurs qui se réduit à cela dans la chanson, mais il dévoile en profondeur les causes sociales du destin tragique de ses héros, expliquant psychologiquement leurs attitudes pour mieux mettre en lumière leurs caractères individuels.

A l'époque où se déroule le drame, les paysans vivaient sans aucun droit et dans une misère sans espoir. La lutte pour la terre, seule source de vie dans un village galicien, prenait des tournures particulièrement graves : le fils levait la main sur son père, le frère tuait son frère, le moins démuné trompait et ruinait le plus pauvre, les voisins restaient en procès pendant des années pour un misérable lopin de terre. Sur leur dos s'enrichissaient les gens habiles, les fonctionnaires des tribunaux, les usuriers, les avocats, les maires et les secrétaires.

Franko appelle « *l'enfer galicien* » ces conditions de vie effroyables. Les victimes de la lutte pour la terre deviennent finalement les héros du *Bonheur volé*.

Une espèce de fatalité se manifeste sous l'aspect de l'avidité des frères qui veulent s'emparer du bien de leur sœur Anna et la poussent à épouser Mykola Zadorojny un homme qu'elle n'aime pas, en lui faisant croire que Mykhailo Hourman, son bien-aimé, est mort à la guerre.

Or, ce bien-aimé, devenu gendarme, revient dans le village pour retrouver sa fiancée. Dès la première entrevue, les jeunes gens comprennent qu'ils s'aiment toujours ; pour se débarrasser du mari, le gendarme usant de son autorité, accuse ce dernier d'avoir pris part à un assassinat et l'envoie en prison. Les preuves n'étant pas suffisantes, le mari libéré rentre chez lui et accuse le gendarme d'avoir séduit sa femme. Ne pouvant pas supporter ce déshonneur, le mari se venge et tue le gendarme.

Dans ce drame, deux grands thèmes s'entremêlent et s'opposent : la passion de Mykhailo pour Anna et l'amour de ses frères pour la terre.

Le 1er acte du drame débute par une chanson que les garçons et les filles chantent dans la maison d'Anna et de Mykola :

*« Au-delà de la montagne rocheuse*

*Dans la discorde vivaient un homme et une femme ».*

C'est une des chansons sur l'esclavage des femmes que Franko analyse dans son étude. La chanson nous transporte directement dans une atmosphère familiale étouffante et fait allusion pour la première fois au milieu campagnard où se situe le drame. Dans la première scène, il montre la jeunesse au travail : des jeunes filles filent la laine, d'autres la mettent en écheveaux, un garçon tricote des gants, un autre tisse une corde. Cette scène dépeint la vie quotidienne des paysans, à travers laquelle l'auteur s'efforce de recréer avec exactitude l'ambiance de travail.

Dès la première scène on pressent le destin tragique d'Anna. De drôles de sentiments se réveillent et se bousculent en elle : la peur, la colère contre ses frères ennemis, le désespoir, la douleur et son amour inavoué, quand elle apprend que Mykhailo Hourman est vivant et qu'il est gendarme dans

le village voisin. Anna n'a pas la force de lutter contre l'amour qui l'anime depuis sa jeunesse. Cet amour laisse peu de chances au mari, un simple valet de ferme docile qu'elle n'aime pas. Mais c'est son mari légitime et elle lui a prêté serment de fidélité.

Anna est une femme dotée de solides principes moraux. En même temps elle est confrontée à un conflit interne : la lutte entre ses sentiments et son devoir moral dans les deux premiers actes. Mais quand le gendarme revient au village, les événements s'enchaînent et vont troubler la paisible vie familiale de Mykola. A partir de ce moment-là, il doit affronter une succession d'épreuves morales et physiques. De son côté Anna fait tout pour se protéger de son amant au nom du devoir moral.

Un autre thème est alors introduit par l'auteur : celui de la vengeance de Mykhailo sous l'effet d'une colère et d'une passion irrésistibles. Saisi par ce double sentiment, rien ne l'arrêtera désormais et il ne renoncera jamais à celle qui lui appartient de « cœur ».

Au deuxième acte, l'action progresse plus rapidement. Le gendarme, accompagné du maire, digne représentant du pouvoir et de la loi, arrête Mykola qu'il soupçonne d'assassinat, en abusant de ses droits.

Une situation particulièrement tragique et sans issue s'annonce pour la jeune femme. Il lui serait plus facile d'affronter son destin si Mykola pouvait commettre une faute qui le rende détestable à ses yeux. Mais elle n'a aucun reproche à lui faire. Sa situation est d'autant plus tragique qu'elle est solitaire, sans personne à qui se confier ou demander conseil.

Le monologue d'Anna au quatrième acte apparaît comme une confession, une tentative d'analyser ses sentiments compliqués et contradictoires :

*« Ne lui ai-je pas tout donné, tout ce qu'une femme peut donner à un homme qu'elle aime ? Je lui ai donné mon âme, mon honneur, ma bonne réputation. J'ai brisé pour lui mon serment. Je suis devenue l'objet de la risée publique. Et je l'ai fait de mon propre gré. Il est tout pour moi, le monde entier, les gens, la réputation et le serment. » (104)*

Cette confession nous aide à mieux comprendre son monde intime, son amour et son admiration pour l'homme et sa soumission à sa force et à sa volonté. Mais elle comprend que la vengeance de Mykhailo est injuste et qu'il veut à tout prix reprendre le bonheur qu'on lui a volé :

*Le gendarme : « Et puisque l'occasion nous a été donnée, vivons librement et jouissons de ce bonheur. »*

*Anna : « Est-ce qu'il durera longtemps ? »*

*Le gendarme : « Le bonheur ne dure jamais longtemps. Le bonheur c'est une journée, une heure, un instant. Alors, veux-tu être heureuse ?*

*Anna : (à voix basse) « Oui, je le veux. » (105)*

Dans ce dialogue, l'auteur révèle les motifs psychologiques du comportement que vont adopter Mykhaïlo et Anna. Quel bouleversement a-t-elle dû subir, quels changements se sont produits en elle, pour que soudain sa foi vacille ?

Dans le IV<sup>e</sup> acte, le conflit se complique, s'amplifie, prend une dimension sociale avec ses coutumes et ses superstitions séculaires. Hourman refuse alors de cacher aux autres ses rapports avec la femme qu'il aime ; comme s'il lançait un défi à toutes ces traditions. Anna, nature sincère et honnête, ne peut mentir et dissimuler ses sentiments pour lui. La société se dresse alors pour défendre les droits « d'un homme marié » et condamne sans pitié l'amour qu'elle porte au gendarme, jugeant son comportement comme une débauche morale, un péché. On la considère comme une femme sans cœur et sans pudeur.

Pour détendre cette atmosphère étouffante, l'auteur introduit une scène de danses, le dimanche, sur la place devant l'auberge. A première vue, ce tableau de musiciens, de garçons et de filles endimanchés, peut sembler purement ethnographique. En réalité, c'est une scène significative qui introduit un autre thème, celui du déshonneur public.

Dès que Mykhaïlo et Anna se mettent à danser, les jeunes, de façon ostentatoire, refusent de danser avec eux. La querelle entre le gendarme et les jeunes villageois cesse à l'apparition de Mykola, tout juste relâché de prison. Il a devant ses yeux le spectacle de sa femme dansant avec son rival : c'est le moment culminant du drame.

Anna n'implore pas le pardon de son mari, car elle ne peut revenir en arrière. Le véritable amour a gagné définitivement, et n'admet pas de partage, ce qui oblige cette femme mariée à faire le sacrifice de son honneur. Le concept moral étant très développé chez notre héroïne, il fallait un sentiment d'amour surpuissant pour le briser. Entière et absolue, elle refuse toute concession ; en cela réside sa supériorité morale sur la nature conventionnelle de son mari. Pourtant, les sentiments de ce dernier sont dignes de respect, car il aime réellement sa femme. Les exigences du gendarme resteront vaines.

Le cinquième et dernier acte commence comme le premier, de manière originale : de nouveau retentit une chanson. Les paysans voisins, rassemblés chez Mykola, boivent et chantent *La Cigogne* :

*« Et moi un jour avec mon bâton, je lui casserai les pattes ».*

La chanson est ici comme un conseil au mari déshonoré. Un de ses voisins va l'inciter à se défendre, à déposer une plainte au tribunal et si besoin à donner au gendarme « *un coup de fléau sur la tête* ». Le dialogue entre Mykola et les villageois provoque un brusque changement dans son

comportement. Maintenant, il a perdu confiance en la justice humaine et surtout en la justice divine. Le chagrin, le désespoir, la perte de la foi et de tout son bien, les mauvais conseils des voisins, tous ces sentiments vont acculer Mykola au drame.

Le personnage le plus complexe du *Bonheur volé* est sans doute Mykhaïlo Hourman. Le gendarme de la chanson populaire est présenté par Franko dans son étude sur l'esclavage des femmes, comme « *un homme élevé dans une caserne* », dont le cœur est refroidi par la discipline de l'armée et démoralisé par le pouvoir de l'impunité que les gendarmes exercent sur le peuple. Certes, le service dans l'armée et dans la gendarmerie a gâté Mykhaïlo et l'a durci, mais pas au point de détruire la personnalité sympathique qui était la sienne avant l'armée. C'était un garçon honnête, un peu trop emporté et coléreux, mais n'aimant pas l'injustice et ne supportant pas le mensonge.

Hourman n'est pas la simple copie du gendarme de la chanson. Il peut parfois déplaire, n'agissant pas toujours comme un être généreux envers autrui. Son comportement durant les cinq actes est dicté par son amour invincible et par sa colère contre ceux qui lui ont fait du mal. Mais au moment de mourir, le gendarme par générosité d'âme, tient à disculper le mari ; prenant comme témoins les villageois présents, il déclare s'être donné la mort. Il ne se venge pas de sa vie gâchée, de son bonheur volé et de sa mort prématurée. Il agit en homme généreux et noble.

Le personnage de Mykhaïlo est né d'une fantaisie créatrice d'Ivan Franko qui d'un côté s'appuie sur la source concrète de la chanson, et de l'autre sur le personnage du gendarme traditionnel, forgé pendant des siècles par l'esprit populaire, digne représentant de la loi et des hautes catégories sociales. Mykhaïlo est issu du milieu paysan. Il dégage une certaine force, fait preuve de courage et d'intelligence, mais derrière son optimisme apparent on perçoit une certaine concession et une certaine fatalité de la vie. « *On s'habitue à tout* » : dit-il. Déçu, il prône la conciliation avec la réalité. Finalement, il manque de pensées optimistes sur la vie.

Les phrases pompeuses, choisies dans un but artistique et placées dans sa bouche, par exemple « *Je suis le serviteur de l'Empereur* » - montrent l'essence même de ce personnage et l'autorité du gendarme sur les paysans.

Quant au personnage du mari, l'auteur l'a créé de toutes pièces, car il était insignifiant dans la chanson, par son ignorance et sa passivité. En effet, dans ce drame s'élève la voix de protestation de ce paysan pauvre et malheureux, du début à la fin. Il devient un personnage actif et indispensable à l'action, dans la mesure où il lutte de toutes ses forces pour son honneur et son bonheur. Mykola a en lui la patience soumise du paysan. En silence, il supporte le fardeau de l'oppression sociale et nationale. Sa

colère sourde et ses lamentations permanentes contre ses oppresseurs pourraient bien un jour se transformer en une protestation ouverte. Son caractère est en pleine évolution et dans sa conscience mûrit pas à pas son désir de révolte contre le dur labeur quotidien.

Anna, l'héroïne de la pièce, est une jeune paysanne qui, avec une force de caractère peu commune, brise la moralité ancrée dans cette société chrétienne. Elle est sans aucun doute une des figures féminines les plus attachantes et les plus fortes dans la dramaturgie ukrainienne.

Les autres personnages, Nastia, la voisine, et Babytch, jouent dans la pièce un rôle secondaire, mais utile dans les affrontements des héros du drame. Ces personnages sont nettement personnalisés, teintés de couleur locale, typique des conditions de la vie de cette époque dans les villages de l'Ukraine Occidentale.

Ivan Franko a su faire un choix judicieux dans la riche langue populaire, faisant usage des expressions les plus caractéristiques. Il a largement utilisé les proverbes et les dictons à des fins artistiques ainsi que les épithètes, les comparaisons et les métaphores tirées de chansons populaires. Avec le *Bonheur volé*, Franko apparaît comme un novateur, par l'originalité de sa composition dramatique, mais surtout par la qualité artistique de la création de ses personnages. Par sa connaissance profonde de la vie paysanne, il a su dans son étude folklorique brosser, à partir des caractéristiques de la chanson, un large tableau des rapports sociaux à caractère tragique et saisir l'aspiration du peuple à la liberté.

## b) *L'Instituteur*

Dans l'œuvre dramatique d'Ivan Franko, *L'Instituteur* constitue un nouvel et dernier effort pour enrichir le répertoire ukrainien en Galicie. Le dramaturge s'engage à composer trois pièces originales pour le théâtre *Rouska Besida* avant l'année 1894.

Après avoir achevé *Riabyňa* dans la même année, l'auteur écrit *L'Instituteur*, une comédie sociale et politique, en 4 actes, sur la vie d'un maître d'école de village. Le théâtre *Rous'ka Besida* lui renvoie à deux reprises sa pièce, jugée « tendancieuse ». Dans sa lettre du 23 février 1894 à l'historien Drahomanov, Franko fait allusion à ce refus :

« *Rouska Besida* m'a rendu également ma dernière pièce sur la vie d'un instituteur dans un village de montagne. Je vous en ai parlé à Vienne, elle a été censurée et je l'ai modifiée à leur demande. D'après ce que l'on dit, le



*gouverneur général refusera de nouveau cette pièce, et c'est dommage de perdre mon temps à la recopier et à l'envoyer à nouveau.* » (106)

Au départ, la pièce avait pour titre un proverbe latin *Quem di odere (Celui que les Dieux détestent)*. Elle est publiée pour la première fois dans la revue *Jyttie i slovo (Vie et parole)*, N°4-6, en 1896, parue la même année en fascicule et intitulée alors *l'Instituteur*. Dans cette pièce, le personnage principal est un instituteur idéaliste qui voue son existence à l'instruction des enfants des paysans. Il travaille dans les villages lointains où les autres instituteurs refusent d'aller ; il mène une vie misérable et il est malade, mais il reste dévoué à ce qu'il considère comme sa mission. L'auteur concentre son attention sur cet intellectuel, dans un village de montagne qui lutte pour l'éveil de la conscience publique des paysans. Ceux-ci étaient jusqu'alors maintenus dans l'ignorance, pour mieux être trompés et exploités. Cette lutte permanente de l'instituteur pour l'instruction constitue le thème principal de la comédie. L'atmosphère étouffante d'un village galicien perdu dans la montagne, écrasé sous les impôts, appauvri par le pillage avec la connivence coupable de l'Etat et des oppresseurs villageois, autant de faits révélés avec un réalisme impitoyable qui ne laisse place à aucune illusion. Il n'est pas étonnant que *Rouska Besida* ait immédiatement refusé d'introduire *l'Instituteur* dans le répertoire ukrainien.

Le héros de la comédie, Omelian Tkatch, est envoyé pour la huitième fois dans un autre village. Il souffre beaucoup et contracte la tuberculose. Le village s'insurge contre l'école ; en effet, comme l'explique le maire, les villageois pensent que c'est d'elle que proviennent tous les malheurs. La croyance de ces paysans ignares est due à l'attitude d'un autre personnage, l'usurier Volf Zilbergliants qui veut à tout prix sauvegarder « *les anciennes habitudes.* »

Les autres maîtres « travaillent dans les champs » s'occupent « des bœufs et des cochons, font « du secrétariat », mais ne forcent pas les enfants à aller à l'école. Frappé par cette étrange situation, le nouvel instituteur, Tkatch décide contre la majorité d'ouvrir une école digne de ce nom et d'y apporter un enseignement régulier. Il entre alors en conflit avec la communauté et s'engage dans une lutte inégale. Même après ces huit mutations, Tkatch n'est pas guéri de sa vocation idéaliste d'instituteur qu'il conçoit de façon noble. Ses belles intentions se heurtent à l'hostilité des paysans ignorants et superstitieux. Son principal adversaire est l'usurier Zilbergliants que l'on surnomme « *l'esprit obscur* » ou « *le loup* ». Il règne sans partage sur le village et le maintient dans la peur l'exploitant impunément. Il a également une emprise sur le maire et manipule les fonctionnaires de la mairie du district. Avec ses complices, il lui est facile de maintenir le village dans l'obscurantisme total.

L'instituteur parvient malgré tout à éveiller la conscience du peuple et, pendant un certain temps, il obtient la victoire sur Zilbergliants. Les autorités sont obligées d'arrêter ce dernier, qui a organisé le pillage du village et ensuite spéculé sur la marchandise volée. Mais l'instituteur ne triomphe pas longtemps. « *Le loup* » se tire d'affaire avec l'aide de ses amis complices qui font partie de l'appareil d'Etat et du tribunal. Ce n'est pas en homme humilié, mais en « vainqueur » qu'il rentre au village, car il apporte à l'instituteur une triste nouvelle émanant de la haute direction scolaire. Pour la neuvième fois l'ordre de la mairie frappe Omelian Tkatch ; il doit être transféré dans un autre village.

Dans cette comédie sociale, la lumière et l'obscurité s'opposent et traduisent le contraste entre Zilbergliants et Tkatch dans leur conflit implacable. L'instituteur n'abandonnera pas son combat, qu'il mènera ailleurs. Mais le travail qu'il a accompli dans le village qu'il quitte n'a pas été vain : désormais Zilbergliants aura quelques difficultés à leurrer les paysans et à les réduire à sa merci. Là réside l'optimisme de la pièce devant les problèmes sociaux : malgré son échec personnel, le héros montre la voie à suivre. Cette pièce possède une force politique certaine. C'est à la lumière des idées politiques qu'il faut voir l'activité de l'instituteur Tkatch. D'ailleurs Zilbergliants et, sous son influence, le maire le comprennent ainsi, en le considérant comme un « socialiste » et un « rebelle ».

Franko, à cause de la censure, ne pouvait pas diriger sa satire virulente directement contre les autorités et les hautes instances. Mais le personnage de Zilbergliants est nettement parodique. Sous son masque de « loup » se cache bien sa véritable nature, qui correspond à son activité et à son rôle dans le village. Il se surestime et méprise les autres. Sa présence sur scène ne provoque pas toujours le rire. Par moments, la satire s'assombrit, devient féroce et les intentions sarcastiques remplacent l'humour.

L'auteur s'attaque violemment à l'obscurantisme et aux superstitions des paysans. Une des scènes les plus piquantes de la pièce est celle où les jeunes villageois viennent à l'école à la place des enfants et apportent à la place des encriers, des bâtons pour faire peur au maître d'école et lui ôter l'envie de continuer à enseigner. Au début cette scène est comique, mais peu à peu elle s'assombrit et le rire cède la place à la colère. La scène se termine par le déchaînement effroyable de la force aveugle des paysans ignorants. Ce n'est pas sur les garçons incultes ni sur le maire que s'abat leur colère, mais sur le « loup » Zilbergliants qui a été l'instigateur de cette attaque contre l'instituteur. La critique va même au-delà et est une charge contre l'autorité monarchique autrichienne, qui se préoccupe davantage des impôts scolaires que de l'instruction proprement dite.

La construction d'une école était toujours un terrain favorable à toutes sortes d'escroqueries. Les paysans percevaient donc l'école comme un « mal » contre lequel ils se révoltaient parfois.

Un auteur anonyme prétend que *l'Instituteur* est une adaptation de l'œuvre dramatique *Der Pfarrer von Kirchfeld* (Le Curé de Kirchfeld), du dramaturge autrichien Ludwig Anzengruber. (107) Le journal humoristique *Zerkalo (le Miroir)*, publié en 1906 quelques lignes sarcastiques en vers que nous citons ici, où son auteur accuse Franko de plagiat :

*« Hé, qui a dans ce monde de meilleur destin  
Que celui qui écrit ses drames pour les concours ?  
Qui choisit des « conceptions » pour les Allemands  
Qui par moment transforme « Pfarrer » en « Instituteur »,  
Et en fait un drame sans être gêné,  
Qui dans ce monde a de meilleur destin. »* (108)

En réponse à ce pamphlet, Franko envoie une lettre de justification à la rédaction de *Zoria*, publiée dans le N° 9 et dont voici le contenu :

*« Ayant pris connaissance du reproche que l'on m'a fait à propos de l'emprunt du thème de mon drame à un certain « Pfarrer », j'ai tout de suite demandé aux gens compétents de lire cette pièce et de la comparer avec mon « Instituteur », et je ferai en sorte que le résultat de cette comparaison soit publié. Mon drame « Instituteur » n'a jamais été écrit pour un concours et il a été acheté indépendamment par le théâtre Rouska Besida contre des honoraires habituels. Je donne ma parole que jusqu'à maintenant je n'ai jamais lu, ni traduit, ni vu sur scène « Le Curé de Kirchfeld » et que je n'ai aucune idée de sa composition et de son contenu. »* (109)

Même si, par cette déclaration Franko se réhabilite entièrement, de semblables allégations se renouvellent ultérieurement. Bien que l'auteur ait repoussé ces calomnieux, O. Barvinsky et d'autres critiques prétendirent encore que *l'Instituteur* a été écrit sous l'influence de l'auteur autrichien. L'académicien Vozniak prend la défense de Franko en reniant ces affirmations et démontre l'originalité de cette œuvre. Tous ces arguments sont fondés sur le fait que les deux pièces de théâtre présentent des passages semblables dans leur déroulement et une similitude entre les personnages principaux.

Dans les deux œuvres, les protagonistes - le curé Gell et l'instituteur Tkatch - face à l'hostilité des autorités, luttent contre l'ignorance des paysans qui finissent par apprécier leurs efforts. Sans doute le héros du drame d'Anzengruber représente-t-il un homme de progrès, mais il ne partage pas la haine déchaînée par les fanatiques parmi les divers groupes

religieux et s'efforce d'apaiser la lutte entre catholiques et protestants. Mais les actes libéraux du curé aident ses ennemis à monter contre lui la communauté catholique : le directeur de l'école et le comte Firstenberg le traduisent devant les tribunaux ecclésiastiques. Le curé Gell lutte avec impartialité dans le domaine religieux, alors que l'instituteur Tkatch se bat sur un terrain social en souhaitant éveiller la conscience des paysans et les instruire.

Les critiques littéraires refusent de reconnaître l'originalité de *l'Instituteur*, qui se manifeste déjà dans son thème et dans l'évocation de problèmes nouveaux, jamais portés à la scène auparavant.

Après le premier article favorable fortement influencé par le grand succès des représentations en 1894 à L'viv, l'attitude des critiques change brusquement. Ils s'efforcent de dévaloriser la pièce en reprochant à l'auteur d'avoir été influencé par des modèles étrangers. Par ex. les critiques Stoudynsky et Borchtchahovsky défendirent de façon catégorique cette position. Ce dernier maintient que *l'Instituteur* est inspiré de la pièce d'Ibsen *Un ennemi du peuple* en ce qui concerne le thème et les problèmes traités par Franko sur la caractéristique du personnage Tkatch et sur « la technique dramatique » de l'auteur.

Si nous analysons le drame *Un ennemi du peuple*, nous constatons que les deux œuvres sont totalement opposées malgré quelques ressemblances. Lorsque la pièce d'Ibsen est jouée en 1891 sur la scène ukrainienne de Galicie, Franko la juge favorablement, émettant seulement quelques réserves sur la tendance des idées.

Dans la pièce d'Ibsen, le Dr Stockmann ouvre un établissement thermal. Mais il découvre que la canalisation construite par les autorités locales à gros frais, est approvisionnée en eau polluée. Le médecin se réjouit de sa découverte et espère trouver appui chez ses compatriotes, mais il se heurte à une forte opposition : celle de son frère, du maire, du Président de la Société des actionnaires de la ville thermale. Ils refusent de reconstruire l'établissement, car la nouvelle canalisation coûterait trop d'argent et de temps. Après cet échec, Stockmann prononce un discours où il proclame qu'il « vaut mieux que toute la ville, la région et la société périssent, plutôt que d'exister dans l'hypocrisie et le mensonge ». L'idée philosophique du drame d'Ibsen est exprimée ainsi par son héros : « *L'homme le plus fort du monde est celui qui est le plus seul.* » (110) Cette attitude d'un homme orgueilleux face à la population, son mépris pour le peuple sont les traits caractéristiques de Stockmann que Franko a condamnés.

Dans les deux pièces, on rencontre deux êtres dynamiques, aux sentiments nobles, qui s'opposent à la violence brutale de toute une société. Cette similitude thématique est uniquement conditionnée par la

ressemblance des situations. Dans les deux œuvres, les auteurs mettent en scène un homme isolé qui lutte contre l'oppression, Stockmann dans une ville norvégienne et Tkatch dans un village ukrainien. Tous deux tiennent tête à l'autorité du maire et se battent avec obstination et persévérance. Les deux hommes, volontaires et dévoués à leur cause, font d'abord figure « d'ennemi du peuple ». L'instituteur Tkatch, jusqu'à ce que les villageois découvrent le vrai visage de Zilberglants, et le Dr Stockmann à partir du moment où il annonce la pollution de l'eau et entreprend de lutter contre. Le Dr Stockmann dit :

*« J'avais un désir brûlant, impérieux, irrésistible : c'était de pouvoir me consacrer au bien de mon pays et de la communauté. » (111)*

Mais Tkatch diffère de Stockmann qui renonce à la lutte active et met une barrière entre la communauté et lui-même, prônant une philosophie d'isolement. A l'inverse l'instituteur poursuivra son combat jusqu'à sa mort. Il ne se soumet pas au mode de vie villageois, n'accepte aucun compromis, découvre les failles du système et pour cela est prêt à sacrifier sa vie. Stockmann s'élève contre la pollution « physique » et « morale » des grandes villes alors que Tkatch se bat contre l'obscurantisme et l'ignorance.

Dans l'article qu'il rédige sur *Un ennemi du peuple*, Franko apprécie la composition dramatique de la pièce, mais critique l'attitude de Stockmann :

*« La dernière phrase du discours du docteur « Que tout périsse pourvu que la vérité triomphe » n'est qu'un paradoxe bruyant qui passe à côté de la vérité. » (112)*

Franko s'est toujours battu pour une vérité historique et psychologique dans la littérature et dans l'art théâtral. Les principes de son instituteur sont fondés sur l'amour envers autrui, mais aussi sur la foi et la force morale et physique du peuple. Cependant, il existe un lien frappant entre le héros de la pièce et Mykhailo Vorobets, un instituteur que l'auteur a connu personnellement. Au cours de ses trente-huit années d'enseignement, les autorités scolaires ont muté quatorze fois l'instituteur Vorobets.

En 1890, il est envoyé dans le district de Drohobytch, à Yasenytsia Silna, où il fait la connaissance de Franko. Le pope du village, hostile à cette amitié, dénonce l'instituteur qui, par la suite, est envoyé à Popeli, un village perdu. Ici aussi, il rencontra l'hostilité des autorités locales. Plus tard dans ses souvenirs Vorobets, écrit :

*« En 1890, on m'a muté à Iasenytsia Silna. Le village était responsable, intelligent. Mais le prêtre local ne pouvait pas admettre que j'aie vu Franko à Nahouievtychi et que je lise ses livres aux villageois. Il m'a cherché des noises et un an plus tard on m'a transféré à Popeli, village qui avait une*

*mauvaise réputation. Là-bas c'était l'enfer, je luttai contre le maire Paskha, les gendarmes et les exploiters villageois. Franko est venu me voir plus d'une fois, à Popeli et a écrit sa pièce s'inspirant de ma vie malchanceuse.* » (113)

Le dramaturge lui-même a plus d'une fois confirmé que la majorité de ses œuvres sont tirées de faits réels. A travers la destinée de Tkatch se reflète la vie difficile de nombreux instituteurs galiciens. Ni la pièce d'Anzengruber ni celle d'Ibsen n'ont pu influencer l'écrivain ukrainien dans le choix du thème. Il est indéniable que Franko a utilisé un fait réel propre à son époque et que son *Instituteur* touche à la vie du peuple galicien.

*L'Instituteur* est une pièce scénique d'une composition simple, avec des dialogues dynamiques, et un conflit profondément dramatique ce qui lui a garanti un succès durable sur la scène ukrainienne.

Le personnage de Tkatch est incontestablement le plus abouti sur le plan artistique, le plus sympathique des instituteurs dans la dramaturgie ukrainienne. Par ses qualités morales, son amour pour les paysans, Tkatch dépasse de loin les autres instituteurs comme Kalynovytsch dans *le Maître* et Demyd Korolenko dans *la Vanité* de Karpenko-Kary. Il diffère aussi de ces « prophètes » de la paix sociale à la campagne, dont l'exemple typique est l'instituteur Serpokryl dans le drame de Hrintchenko *Le Ciel est couvert de nuages* (Nakhmarylo). Le sujet traité par Franko avec une grande sympathie pour le personnage si digne qu'est l'instituteur Tkatch a le grand mérite d'être nouveau dans la dramaturgie ukrainienne.

#### b) *Le Cordonnier Tchyryniak*

*Le Cordonnier Tchyryniak* est la première œuvre dramatique dans la littérature ukrainienne à traiter des problèmes de la vie sociale et économique citadine, particulièrement en Galicie de la fin du XIX<sup>ème</sup> au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Cette comédie satirique en 1 acte, achevée en 1896, est achetée par le théâtre *Rous'ka Besida* et représentée sur la scène seulement en 1902, année de sa publication. C'est une œuvre dramatique dont le temps et le lieu sont clairement déterminés.

Le développement de la construction des chemins de fer, commence en Galicie vers 1850. Les artisans locaux ne se sentent plus ruinés. Ceci concerne particulièrement la ville de Lviv, qui, dans les années 1870 qui devint un grand nœud ferroviaire. La Galicie Orientale, liée aux provinces autrichiennes déjà développées sur le plan industriel, devient non seulement une source de matière première peu chère, mais aussi un gros marché pour la vente de produits. Les artisans locaux, confinés dans des

échoppes moyenâgeuses, peuvent ainsi faire concurrence à l'industrie autrichienne et étrangère.

Dans sa comédie, Ivan Franko dépeint la vie quotidienne et l'atmosphère étouffante d'un atelier de cordonnerie. L'auteur emprunte à des faits réels le conflit de la pièce qui met en scène la forte concurrence commerciale entre artisans-cordonniers. En 1881, la revue *Pratsa* (Travail) avait annoncé qu'une délégation de cordonniers de Lviv exigeait d'interdire la fabrication de chaussures dans les prisons, car le prix de production des prisonniers sur le marché est trop bas et fait concurrence aux « *respectueux maîtres cordonniers* ». La forte production des usines devient dangereuse pour les petits artisans-cordonniers. Le premier coup porté aux cordonniers de Lviv est la construction en 1888 d'une fabrique de chaussures. L'autorisation donnée par les autorités d'ouvrir cet entrepôt provoque un grand mécontentement parmi les cordonniers locaux. A la fin de l'année 1888, les troubles ne se limitent plus à de simples réunions et à des pétitions. Les artisans révoltés cassent les vitrines d'un magasin de Lviv.

Ces manifestations de cordonniers s'étendent à d'autres villes. On commence à licencier les apprentis qui, privés de travail, cherchent protection auprès de la corporation cordonnière. Mais n'ayant pas obtenu les résultats escomptés, ils exigent du travail auprès du chef de la fabrique de chaussures. Le dramaturge utilise largement tous ces événements pour la construction du sujet de sa pièce. Il introduit un thème tout à fait nouveau dans la dramaturgie de son temps : la lutte dramatique et désespérée d'un cordonnier menacé par la grande industrie. Effrayé par les rumeurs qui courent au sujet de la construction d'une grande usine de chaussures qui doit s'installer à Lviv, le vieux maître Tchyryniak apprend avec stupéfaction que le directeur de cette usine est son propre fils, lequel dégoûté par les études, est parti pour l'Angleterre. Là-bas, il a épousé la fille d'un riche fabricant de chaussures et c'est comme associé de son beau-père qu'il vient s'installer à Lviv. Alors éclate le conflit entre le père, qui tient à sa petite entreprise et ne veut à aucun prix accepter un poste de subalterne, et son fils, représentant du progrès industriel.

Le vieux maître cordonnier Tchyryniak affirme qu'une résistance organisée face aux grands industriels permettrait aux cordonniers de faire valoir leurs droits et de préserver les usages de leur corps de métier établis depuis des temps ancestraux. Cependant, ces ateliers ne peuvent freiner la concurrence avec les fabricants et, les uns après les autres, ils ferment leurs portes. L'auteur considère comme inévitable la disparition des procédés anciens de production, sous la pression croissante des capitaux.

En 1881, Franko fait paraître une brochure intitulée *A propos du travail*, où il parle du petit artisanat en voie de disparition comme d'un phénomène tout à fait normal. Malgré les liens étroits existants entre le sujet de cette comédie et la réalité sociale, il ne faut cependant pas oublier que le *Cordonnier Tchyryniak* est une œuvre artistique. Certains critiques reprochent à Franko l'aspect inachevé et la construction incomplète de sa pièce en 1 acte.

Au cœur du sujet se trouve une famille de cordonniers et son atelier. Pour construire cette comédie satirique, l'auteur utilise une intrigue intéressante; le conflit familial et les rivalités dans l'atelier. Mais cet élément de mœurs occupe une place secondaire dans l'œuvre. Il ne dissimule pas la réalité derrière les détails pittoresques de la vie quotidienne, mais aide au contraire à mieux la comprendre. A travers la famille Tchyryniak et son atelier le dramaturge montre les changements typiques qui interviennent dans la société artisanale à la fin du XIXème siècle. Les personnages du père et du fils Tchyryniak, avec leurs caractéristiques individuelles sont en quelque sorte symboliques.

Le père respecte les anciennes traditions de l'atelier et leur reste fidèle jusqu'à sa mort. Il rêve naïvement de faire interdire l'installation dans son pays de toutes sortes d'usines, et croit en l'aide des autorités pour « venir à bout » des « maudits socialistes ». Avec son esprit simpliste, Tchyryniak rêve de pouvoir, grâce à des pétitions et à des enquêtes, sauver le métier de cordonnier en passe de disparaître. Ce personnage comique a aussi un côté tragique qui attire la sympathie du spectateur. Il est tiraillé entre son amour pour son fils unique et sa foi profonde en son métier. Le vieux maître lit la nuit, en cachette, les lettres de son fils et pleure, mais devant les gens il est toujours énergique, volontaire, sans compromis. Cela lui donne une supériorité sur les autres maîtres, Houtak et Zavadsky. L'auteur souligne le drame intérieur que vit cet homme qui ne voit pas la victoire du progrès et qui s'accroche désespérément à l'ancien système.

Au deuxième plan apparaît le fils du cordonnier, John Tchyryniak. Il parle avec orgueil des innovations de son beau-père, un capitaliste anglais, sans ignorer que pour son père et son entourage c'est une grande désillusion. : « *La famille est la famille et l'intérêt est l'intérêt* » proclame John devant son père. Franko a transformé le fils d'un Ukrainien en un redoutable Anglais allant même jusqu'à changer le prénom d'Ivan en John. Il rencontre quelques difficultés de composition en écrivant sa comédie. Les pièces en 1 acte existaient déjà auparavant par ex. *Le Soldat magicien* de Kotliarevsky, *Après la révision* de Kropyvnytsky, *Autour d'une table tout s'arrange* de Starytsky cependant, la forme en un acte, chère au vaudeville et à la farce, est utilisée pour la première fois par Franko pour créer une



comédie sociale sérieuse. Ce genre de pièce exige un développement plaisant du sujet, qui doit se concentrer autour d'un certain épisode ou d'une situation conflictuelle. Le but de l'auteur est de refléter dans un cadre restreint, réduit à un acte, un conflit social et économique compliqué.

Cette disproportion entre la simplicité de la forme et l'importance du sujet a incontestablement porté atteinte à l'aspect dramatique de la pièce. Cependant, Franko a su dépasser les difficultés de la composition. Sa maîtrise parfaite du dialogue lui est d'un grand secours. Le dialogue employé dans ses œuvres dramatiques des années 1890 se distingue très nettement du dialogue des pièces antérieures, par une pensée condensée, par son dynamisme et sa vivacité.

En fait, il traduit moins la réflexion des personnages que leur lutte extérieure et intérieure. Le dynamisme des dialogues chez Franko découle du conflit entre les tendances sociales et politiques, des intérêts et des tempéraments divers. Chaque dialogue de ce genre figure dans la pièce, comme une partie du conflit général. La vivacité et l'efficacité des dialogues sont conditionnées par l'aspect purement technique de leur construction. Le ton de la langue est parfaitement adapté pour transmettre une pensée laconique aussi nette que possible, une expression psychologique et une atmosphère émotionnelle. On en jugera par l'extrait suivant, où le fils Ivan venu d'Angleterre avec ses idées novatrices revient chez les parents :

*Ivan : Père !*

*Tchyrniak : Je ne suis pas ton père ! Tu es mon ennemi, mon bourreau, tu n'as pas le droit de m'appeler ainsi. Sors d'ici !*

*Ahapia : (le prend par la main) Ecoute, le vieux, tu deviens fou ?*

*Tchyrniak : Tais-toi femme ! Toi aussi tu es contre moi ?*

*Ahapia : Qu'est-ce que tu crois ? Que toute ma vie je vais m'écraser devant toi, supporter tes caprices ? Tu ne m'as jamais demandé si je n'ai pas le cœur déchiré d'être loin de mon fils. Tu as piétiné mes sentiments et pourquoi ?*

*Parce que ta pauvre petite tête ne peut pas comprendre que ton fils puisse vivre comme il le veut. Et tu vois avec ses idées il a mieux réussi que toi.*

*Ivan : Papa, je suis venu ici pour faire une belle proposition. Voulez-vous accepter une place chez moi comme chef de dépôt ?*

*Tchyrniak : Quoi ? Moi, chez toi ? Je préfère être enterré vivant ! » (114)*

Le lien entre les répliques du dialogue est logique. Elles s'enchaînent naturellement et reflètent en même temps les coups successifs portés à l'adversaire. Franko évite sciemment les longs monologues. Au contraire, le

dialogue marque une progression et un dynamisme et il transmet admirablement le refoulement psychologique des caractères.

Il est typique de Franko de dévoiler aux spectateurs le mystère des personnages dès leur première apparition. De sorte que l'évolution du caractère est conditionnée par les circonstances mêmes que vit le personnage. Le principal pour l'auteur est que le spectateur suive le héros sur la voie qu'il a choisie et qu'ainsi ses actes ne suscitent aucun étonnement.

Dès les premières scènes, la fermeté de leur caractère est évidente et l'on sait déjà qu'ils ne feront aucun compromis dans les scènes cruciales. Les traits de caractères principaux du vieux et du jeune Tchyрниak, nous les connaissons déjà avant leur apparition sur scène. Les spectateurs sont prévenus grâce aux répliques sceptiques d'Ahapia, la femme du cordonnier, et à l'enquête d'un journaliste dont Tchyрниak espère beaucoup.

L'aspect scénique de l'œuvre dramatique est inséparable de l'analyse de sa composition, des personnages et de la langue. Tout ici a pour but d'atteindre la plus grande simplicité et la plus grande précision.

Dans la pièce sont abordés un grand nombre de problèmes de fond, qui inquiètent l'opinion publique de Galicie à la fin du XIXe siècle. Cette pièce attire l'attention des analystes de l'œuvre de Franko ; sa conception du monde et certaines de ses déclarations ont même été utilisées pour caractériser la pensée publique progressiste de cette époque.

Il s'agit tout d'abord des paroles prononcées par l'ouvrier Krychtov, l'un des personnages du *Cordonnier Tchyрниak* :

*« C'est le progrès général qui me réjouit. Les reliquats moyenâgeux disparaissent, la petite production a fini de vivre, le capital, la production dans les fabriques se développent, le prolétariat s'organise et s'accroît, prend conscience, se renforce et c'est là le début d'un ordre nouveau, d'une époque nouvelle, le début d'un bonheur humain, général, sur cette terre. »* (115)

Les travaux de Franko comme certaines de ses poésies, ses traductions de Marx et Engels nous donnent d'abondants matériaux pour expliquer sa conception du monde socialiste. Après six semaines d'emprisonnement en 1878 évoquées plus haut, Franko devient militant socialiste et est fortement influencé par les écrits de Marx et Engels. En 1880, accusé d'avoir pris part à une révolte paysanne, il est emprisonné à nouveau pour trois mois. Il considère que les principes du socialisme ouvrier ne sont pas faits pour les paysans. Les marxistes souhaitent la prolétarianisation de la campagne, ce que Franko condamne sévèrement, car elle ne cesse d'accentuer leur pauvreté. A ce moment-là, il exprime ses idées critiques à

l'égard du marxisme. En réalité, le socialisme de Franko consiste à changer l'ordre social, en éliminant l'exploitation, l'asservissement et les privilèges afin de permettre au peuple de prospérer.

Le personnage de Krychtof démontre que Franko n'aimait pas les doctrines autrichiennes, « *les socialistes* » entre guillemets. Dans ses répliques, Krychtof reprend les termes mêmes des révisionnistes marxistes autrichiens. On ne peut le considérer comme un véritable ouvrier révolutionnaire. Derrière les paroles de façade, il cache son intérêt personnel, trahit la corporation des cordonniers, et plus encore le monde ouvrier dans son ensemble. Avant de faire toute sorte de déclarations, Krychtof rend visite à l'Anglais pour lui demander un avancement. Ses actes ne correspondent pas à ceux que devrait accomplir un représentant honnête des intérêts ouvriers.

« *Nous les socio-démocrates* », se vante Krychtof, tout en frappant de son point la tête d'un apprenti qui n'a pas ramassé assez vite l'alène tombée par terre. Ce personnage est profondément antipathique à l'auteur, qui ne peut le cacher.

*Le cordonnier Tchyryniak* est une comédie sociale. Les situations prises de l'actualité politique ainsi que la violence impitoyable de la satire à cette époque donnent à la comédie un caractère pamphlétaire. Pour la première fois, une œuvre scénique montre la pénétration des capitaux étrangers en Galicie. Un des rôles les plus importants de la pièce est de présenter, sur un ton satirique, la théorie et la pratique autrichienne du parti social-démocrate galicien; le personnage de Krychtof est à l'image du social-démocrate, que l'on ne peut guère considérer comme l'idéal de Franko.

Les chercheurs voient à travers ce personnage le reflet « des idées » de l'auteur, mais curieusement ils ne se réfèrent jamais aux trois premières phrases, pourtant significatives, que Krychtof adresse à Martyn, un autre ouvrier. Ce dernier avait fait remarquer que l'expansion du capital anglais priverait du travail un bon nombre de fabricants et d'artisans, car tous les petits propriétaires ruinés et leurs ouvriers ne pourraient trouver de places. Krychtof lui répond :

« *Certains trouveront une place, d'autres non. Un ouvrier intelligent et pour le progrès ne se perdra pas. Et d'ailleurs, qu'en ai-je à faire de ce qu'ils deviendront ?* » (116)

Déjà ces paroles démontrent que Krychtof ne peut pas être l'idéal de Franko. L'écrivain humaniste n'a jamais rêvé du bien-être d'une seule partie de la société, au contraire il s'est battu pour le bonheur de tous les travailleurs, tandis que Krychtof ne pense qu'à lui. Sur ce point, Franko intervient de manière virulente contre l'attitude dogmatique des socio-démocrates de l'aile droite à l'égard des classes sociales moyennes et des

petits producteurs. Pour démontrer comment les socio-démocrates s'efforcent d'accélérer la prolétarianisation de la petite industrie, Franko prête ces paroles à Krychtov :

*«Et moi, je pense autrement. Plus tôt ce misérable petit métier disparaîtra, plus tôt les grandes usines le mangeront, et mieux cela vaudra pour nous. Nous les socio-démocrates pensons différemment. Que ce qui doit disparaître disparaisse tout de suite. Que celui qui le peut nous aide dans ce but. Créons des difficultés aux petits métiers, compromettons-les, discréditons-les.»* (117)

Martyn, qui participe à cette discussion, demande :

*«Que faire des gens qui, dans le processus du déclin des métiers, ont perdu les moyens de fabriquer et la possibilité de gagner un morceau de pain ? Ou peut-être auraient-ils dû demander à être embauchés chez un fabricant ?»* (118)

A cela Krychtov répond clairement que *«l'usine c'est tout de même le progrès»*. Dans la pièce, c'est le personnage de Krychtov qui est le plus discutable. Il prononce de belles phrases sur le déclin *«moyenâgeux»* et même sur l'organisation et la croissance du prolétariat.

*«La petite production est une survivance du passé; le capital et la production se concentreront dans les usines et c'est là que s'organisera le prolétariat. C'est le début d'un nouvel ordre, d'une nouvelle époque, du bonheur de toute l'humanité.»* (119)

Le sujet et les problèmes nouveaux de la pièce ont réellement marqué le langage des personnages. Dans la pièce apparaissent des mots nouveaux et inadaptés à d'autres pièces théâtrales d'Ivan Franko; par ex. *«la fabrique»*, *«le social-démocrate»*, *«le progrès»*, *«le capital»*, *«le capitalisme»*, *«la production»*, *«faire faillite»*, *«l'enquête»*, *«la firme»*, *«le contrat»*, etc. Avec l'aide d'épithètes, de métaphores et d'injures populaires, le dramaturge exprime bien la colère du maître-cordonnier contre tout ce qui brise l'autorité de son *«ancien Dieu»*, *«le Diable a semé les socialistes partout»*, *«que la foudre les frappe»*, etc. *«J'adore mon ancien Dieu»*, tiré d'un proverbe populaire, est le leitmotiv du vieux Tchyryniak. *«Nous n'avons pas besoin de nouveau Dieu, nous aimons notre ancien Dieu»*, -cette phrase est répétée six fois dans la pièce, pour souligner à quel point le cordonnier s'accroche à son atelier. D'ailleurs, la pièce devait au départ porter le titre *«J'aime mon ancien Dieu.»*

La langue du *Cordonnier Tchyryniak* est littéraire, bien qu'elle soit émaillée de quelques expressions dialectales. Cette comédie est une véritable synthèse artistique et sociale, une œuvre originale. Dans l'œuvre dramatique de Franko, nous trouvons le tableau accompli et fidèle de l'Ukraine occidentale de son temps. A travers toutes ses pièces, son sens

inné de la mesure, son amour constant du détail et son souci de peindre la vie galicienne avec justesse, nous offrent des tableaux qui s'imposent à nous avec force et vérité.

## CHAPITRE VII

### Le théâtre au-delà des frontières ukrainiennes

#### 1) L'art dramatique en Europe aux XVIIIe et XIXe siècles : facteur éducatif et civilisateur

En Europe, les écrivains des Lumières, pour qui la civilisation a été un facteur de progrès, insistent sur une mission éducative du théâtre et prônent un théâtre national, qui se transformerait sous l'influence de l'histoire. Mais il faut attendre la fin du XIXe siècle pour que la plupart des nations d'Europe centrale se tournent vers l'Europe moderne. Il s'agit en fait de l'éveil de la conscience nationale qui se reconnaît dans la langue maternelle et commence à prendre possession du passé historique.

A la fin du XVIIIe siècle l'Ukraine s'ouvre sur l'Europe. Elle adhère aux grandes valeurs des Lumières parmi lesquelles la diffusion du savoir, le progrès et le combat pour la liberté. Elle puise dans les idées des Lumières, mais elle porte aussi les idées éclairées en dehors de ses frontières. C'est dans le domaine de la littérature que l'influence des Lumières sera la plus profonde. Dans le domaine de l'art dramatique, le théâtre scolaire, cultivé à l'Académie de Kiev, évoqué au chapitre II, a contribué à donner aux autres pays de l'Est européen le goût des spectacles aménagés et décorés à la mode occidentale.

La volonté de comprendre l'évolution sociale et culturelle de l'Occident s'est progressivement développée en Ukraine. La dramaturgie ukrainienne se fraie une voie originale entre les grands courants européens : romantique, réaliste et symboliste. Si le théâtre européen a exporté tout au long des XVIIIe et XIXe siècles sa production vers l'Est, les pièces de Molière, Corneille, La Fontaine, Mercier, Victor Hugo, entre autres, le théâtre ukrainien a réussi à se faire connaître en Occident, notamment en France.

Il nous semble important d'évoquer, dans le présent ouvrage, l'évolution de la scène européenne, même de façon succincte, compte tenu de son grand prestige en matière de littérature dramatique et d'art scénique et de son influence sur le théâtre ukrainien.

## 1.1 Le théâtre et l'esprit des Lumières

Investi d'une haute fonction morale, le théâtre jouit en France d'une place d'honneur au XVIIIe siècle, appelé « siècle des Lumières ». C'est le siècle de Voltaire, mais aussi celui de Rousseau et de Diderot, de Marivaux et de Beaumarchais. L'expression de « *Lumières* », d'abord utilisée par Montesquieu, sert à désigner la pensée de l'élite européenne. Une pensée fondée sur le culte de la raison, critique et pratique, seul moyen valable de connaissance. Les Lumières défendent des libertés absentes dans la majorité des états en Europe.

Un vent contestataire traverse le siècle. Des philosophes dénoncent dans leurs écrits les privilèges de la noblesse, remettent en cause la monarchie, revendiquent l'égalité des citoyens. Ils cherchent également à instaurer une société plus juste. Le théâtre du XVIIIe s. n'échappe pas à ce courant contestataire et c'est la comédie qui, sous le masque du divertissement, aborde les thèmes polémiques. De tous les philosophes des Lumières, c'est Voltaire qui a marqué le plus son époque. Par sa longévité, sa productivité et la radicalité de son engagement, il est devenu le symbole de son siècle. Il est sans doute le premier philosophe engagé, témoin et acteur de son temps. Auteur de milliers de vers, de dizaines de tragédies, essais, études historiques, près de 40000 mille lettres, mais aussi de comédies, son œuvre reflète tout le XVIII e siècle.

On ne connaît pas beaucoup Voltaire comme dramaturge et pourtant il a écrit 52 pièces de théâtre, plus que Corneille et Racine réunis. Il trouve ses sujets non seulement dans l'Antiquité mais aussi dans l'histoire nationale. Sa philosophie a fait de l'ombre à son théâtre, qui est longtemps resté considéré comme une curiosité littéraire avec un préjugé défavorable. Le succès de *Zaïre* (1732) l'a engagé à rajeunir la tragédie. Si Voltaire assure sa gloire avec *Zaïre*, ce sont ses comédies *L'Enfant prodigue* (1737), *L'Ecossoise* (1749) et *Nanine ou le préjugé vaincu* (1749) qui constituent le sommet du théâtre comique de Voltaire en raison de leur nouveauté artistique. Pour la première fois, dans la préface de *L'Enfant prodigue* une nouvelle idée est avancée : la comédie doit être à la fois sérieuse et comique, plaisante et émouvante.

Dans la préface de *Nanine*, comédie en 3 actes, qu'il qualifie de *comédie attendrissante*, Voltaire revendique le maintien du rire même si le comique n'est pas de même nature que celui que provoquent les pièces de Molière. Une comédie sérieuse, celle qui préconise le drame ne saurait lui convenir. « *La comédie, écrit-il, peut donc se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'était que larmoyante, c'est alors qu'elle serait un genre très vicieux et très désagréable.* » (1)

Quel est donc le thème de *Nanine* ? Avec une trame classique qui ne ferait plus scandale aujourd'hui, un homme de classe sociale aisée tombe amoureux d'une jeune fille belle mais pauvre. On alterne ici les moments de comédie et de drame.

Le 16 juin 1749, Voltaire assiste à la première de *Nanine*, à la Comédie Française. L'auteur fait préciser qu'elle n'est en rien une « leçon » pour la noblesse. Que Nanine, paysanne, victime d'abord, puis reconnue vertueuse et digne d'être épousée par un comte, n'incarne en rien un « système d'égalité ». Son destin marque simplement la victoire de l'amour et la défaite des préjugés. Néanmoins, cette « bagatelle » comme la nomme son auteur, écrite 50 ans avant la Révolution française, témoigne de l'engagement de Voltaire dans sa lutte pour l'égalité et la critique d'une noblesse accrochée à ses privilèges.

Un personnage de haut rang, amoureux d'une personne d'humble naissance est un thème courant dans la tradition littéraire. Mais, il se révèle toujours au dernier moment que la femme est en réalité fille d'un grand seigneur. Or, dans *Nanine*, la condition de l'héroïne reste la même et la pièce marque pour l'époque un progrès. Dans cette comédie « sensible » les thèmes de l'amour et de l'argent, de l'amour et de la position sociale, tout ce qui fera son succès théâtral, résonnent fortement encore aujourd'hui. L'égalité, la liberté du désir amoureux, triomphent des normes sociales, du droit au bonheur !

*Nanine* est couronnée de succès non seulement en France mais dans tous les pays européens. Elle est montée sur la scène impériale en Russie et dans de nombreux théâtres privés. Le public ukrainien la découvre en 1835, au *Théâtre de Kharkiv*, jouée par la troupe de Lenkavsky.

Les pièces de Voltaire ont un accent moderne qui manque trop souvent aux drames de Diderot et de Mercier. Ce n'est pas en vain que celui-ci s'est inspiré de Shakespeare. Il se référait souvent aux « méthodes » de ce dernier, qui peignait magistralement des gens de conditions diverses, mettait avec audace le peuple sur scène et représentait la vie de l'homme dans ses manifestations les plus variées.

Mais que reste-t-il du théâtre de Voltaire ? Son théâtre, qui a fait sa gloire et passionné ses contemporains, est aujourd'hui largement oublié. Il a été cependant le plus grand auteur dramatique du XVIIIe s. et a régné sur la scène de la *Comédie Française* de 1718 à sa mort. Si ses tragédies, telles qu'*Œdipe* (1718), *Alzire* (1736), *Méropé* (1743), *Mahomet* (1741) ou *l'Orphelin de la Chine* (1755) ne sont plus jouées aujourd'hui, c'est sa comédie *Nanine* a marqué de son empreinte l'art dramatique en France



comme à l'étranger. Récemment, elle a été montée dans un théâtre parisien en 2015.

## 1.2 Le rêve d'un théâtre civique et populaire

Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle le théâtre européen connaît un grand bouleversement, une véritable révolution accomplie grâce à des théoriciens majeurs, Denis Diderot (2) et Louis-Sébastien Mercier (3) Ces deux penseurs de génie élaborent une théorie du théâtre radicalement nouvelle, qui signe la fin de l'Ancien Régime et met en place les fondements d'une esthétique moderne. La tragédie est condamnée dès la fin du XVIIe siècle, car elle est perçue comme un genre artificiel, régi par des conventions dans lesquelles l'homme des Lumières ne saurait se reconnaître. Les rois, les princes ou demi-dieux ne sont plus susceptibles d'émouvoir le spectateur. Tandis que le genre tragique ne peut que mourir, la comédie, menacée elle aussi, parvient alors à se transformer. Si la tragédie meurt lentement, la comédie susceptible d'évolution, expérimente des formes nouvelles qui préparent le drame. Mercier tâche de démontrer que la tragédie ne concerne plus du tout l'homme de son temps. Les règles sont balayées au nom de la liberté de l'art. La notion d'éternité du Beau est détrônée par le rêve d'un théâtre national, auquel une société peut s'identifier. Dans son *Tableau de Paris* (1781-1788), dans le chapitre consacré aux *Tragédies modernes*, Mercier appelle de ses vœux un théâtre moderne, un théâtre national, qui parlerait aux spectateurs de la situation présente. Il rêve d'un grand théâtre populaire, capable de cimenter le corps social au nom d'un idéal commun. Il déclare qu'il ne pourrait applaudir une tragédie qui mettrait en scène des personnages royaux que si elle se terminait par la chute du monarque. Auteur engagé, Mercier est très ambitieux dans son projet. Il veut peindre sous toutes les formes, la misère sociale, jamais portée à la scène.

Concevant le théâtre comme un plaidoyer des humbles, il envisage même de situer l'action de ses drames à l'hôpital, en prison voire à l'asile. Dans son *Nouvel essai sur l'art dramatique*, il écrit :

*« Un hôpital, dira-t-on ? Oui, et si l'on me fâche je transporterai la scène à Bicêtre. Je révélerai ce qu'on ignore, ou ce qu'on oublie. Je peindrai un homme qui quelquefois n'a été qu'imprudent, se débattant toute la vie dans les bras de la rage et du désespoir. Je ferai voir comme on traite l'espèce humaine ; et c'est en ouvrant les « cabanous » où cet enfer qu'on nomme la « salle de force » que je m'enorgueillirai peut-être des couleurs d'un pinceau que j'ai consacré à honorer ou à venger l'humanité. » (chapitre 11)*

Mercier veut saisir le personnage dans sa banale quotidienneté. Princes et grands sont chassés de la scène par l'homme de la rue. Pour que le spectateur puisse se reconnaître dans le spectacle qui lui est offert, « *il faut lui montrer le vrai plus que le vraisemblable, le quotidien plus que l'exceptionnel, le particulier plus que l'universel.* »

Les philosophes du XVIIIe siècle, Diderot en tête conçoivent l'art dramatique comme un facteur éducatif et civilisateur. Voltaire aussi insiste sur la mission éducative du théâtre : « *Le théâtre, écrit-il dans l'Épître dédicatoire de l'orphelin de Chine, (1758), est un puissant instrument de civilisation, la grande école du peuple et ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les policer... En effet, rien ne rend les hommes plus sociables, n'adoucit plus leurs mœurs et ne perfectionne plus leur raison que de les rassembler pour leur faire goûter ensemble les purs plaisirs de l'esprit.* »(4)

En tant que théoricien du drame Diderot désire faire défiler sur le théâtre les conditions les plus diverses. « *En un mot, écrit-il, dans les « Entretiens sur le Fils naturel », je vous demanderai si les devoirs des conditions, leurs avantages, leurs inconvénients, leurs dangers ont été mis sur la scène. Si c'est la base de l'intrigue et de la morale de nos pièces.* »

L'apparition de personnages nouveaux entraîne une transformation du style. Diderot et Mercier désirent que leurs personnages adoptent le langage de la vie et s'expriment selon le milieu social auquel ils appartiennent.

Diderot attribue également un pouvoir immense à la performance de l'acteur. Étonnant éveillé des esprits, il n'hésite jamais à s'opposer aux idées reçues. Son *Paradoxe sur le comédien* (1778), souligne l'écart qui existe entre le jeu théâtral et la vie réelle et met en valeur la science et la lucidité de l'excellent acteur, artiste conscient et supérieur. « *La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent.* » (5)

D'ailleurs la sensibilité du comédien a été l'objet d'un grand débat tout au long du XVIIIe s. qui privilégie l'émotion.

Ces deux créateurs modernes, Diderot et Mercier influencent profondément Gotthold Ephraïm Lessing (1729 -1781), le fondateur du théâtre allemand qui se place sous leur égide. Fasciné par les Lumières, il diffuse les idées de Diderot en Allemagne, pendant vingt années de sa vie. A partir de 1760, il s'attelle à une tâche colossale : la traduction des écrits esthétiques et des drames de Diderot. Il reprend fidèlement ses idées maîtresses, son anticlassicisme, son désir de réalisme et son souci moral de

rendre le spectateur meilleur. Il définit sa nouvelle conception du théâtre et de l'art dans les « *Lettres sur la littérature* » (1759-1765). Pour Lessing, la scène est une tribune où il convient de dispenser un enseignement moral, susceptible de rendre l'homme meilleur. Selon lui, « *c'est uniquement en faisant de la scène un miroir dans lequel le spectateur puisse lire la réalité de son temps, en lui présentant des situations des personnages dans lesquelles il lui soit loisible de se reconnaître, que l'auteur dramatique transmettra son message avec efficacité.* »

C'est par ses drames philosophiques (*Nathan le Sage*, *Laocoon*, *Faust*), qu'il fait figure de novateur. S'inspirant de Shakespeare et de Diderot, il transpose sur la scène des discussions philosophiques et son idéalisme fait de lui un précurseur du drame à thèse.

Lessing déplore la médiocrité du théâtre allemand, qui ne repose sur aucune tradition et qui tente d'imposer le modèle du classicisme français. Il condamne les genres extrêmes tels que la farce et la tragédie, trop éloignées du réalisme. Il est vrai que l'Allemagne du début du XVIIIe siècle a du retard sur les autres nations de l'Europe occidentale. Elle a constamment suivi, mais de loin, l'exemple de la France et de l'Italie. Elle n'a eu qu'une Renaissance avortée, et elle n'a pas fait ses humanités. Au XVIIIe siècle, elle s'attarde à copier le théâtre espagnol, le roman et le théâtre précieux ou galant des Français. Un siècle plus tard, on voit les Allemands s'efforcer de rattraper leur retard et de se donner une pensée moderne et une littérature classique.

### 1.3 Sturm und Drang

Le climat orageux qui pèse sur la deuxième moitié du XVIIIème siècle, pousse les dramaturges allemands à créer un théâtre national où passion et violence et force dramatique sont des piliers de l'action. Une véritable révolution littéraire éclate vers la fin des années 1760. Elle porte le nom de *Sturm und Drang* (*Tempête et passion*) et se prépare dès le milieu du XVIIIe siècle, dans la pensée mystique et piétiste d'une part, dans le renouvellement de la sensibilité qui vient d'Angleterre et de France d'autre part. C'est un mouvement à la fois politique et littéraire, dont le nom vient d'une pièce de théâtre *Sturm und Drang* (1776) de Friedrich Maximilian Klingler (6) qui s'inspire beaucoup de J.J. Rousseau et de Shakespeare. Par son titre significatif, il sert à grouper ce théâtre qui rejette le rationalisme et s'insurge contre les oppressions, glorifiant le hors-la-loi et la révolte.

En effet, ce mouvement est une révolte, préparé par J.G. Hamann, (7) qui était le premier à saisir la beauté poétique et surtout J.G. Herder (1744-1803), qui dresse une nouvelle génération d'écrivains contre la tyrannie de

la raison et des règles fondées sur elle. Le principal mérite d'Hamann, est d'avoir le premier saisi la beauté poétique et profane des Ecritures, c'est d'avoir formulé le premier une théorie métaphysique de l'origine du langage qui n'ont cessé de proliférer jusque chez les derniers tenants de l'école romantique; c'est d'avoir dit avant Herder, que « *la poésie est la langue maternelle du genre humain* ».

Herder, critique, philosophe, auteur de drames et de poèmes, est le penseur le plus représentatif du *Sturm und Drang*. Il proclame que « *le génie de la langue est en même temps le génie de la littérature d'un peuple* ». Il publie très jeune ses *Fragments sur la littérature contemporaine* (1767) et des *Sylves critiques* (1769), où il réclame une littérature nationale, une esthétique réaliste appuyée sur la physiologie et la philosophie et place aux origines, chez les primitifs, la grande époque de la poésie et de l'inspiration religieuse. Son recueil de chants « primitifs » de tous les pays *Chansons de tous les peuples (Stimmen der Völker)* (1778-1779), est l'un des premiers monuments d'une science folklorique encore bien neuve à l'époque; tous les poètes lyriques de la période suivante y ont puisé des thèmes et des formes à foison. Il a recueilli les témoignages des littératures écrites et orales de chaque peuple et crée la notion de *Volkslied* ou chant populaire.

Par l'intermédiaire de Hamann, on redécouvre le néoplatonisme et Spinoza; à la suite de Macpherson, Th. Percy et Herder on se tourne vers les expressions du génie de chaque peuple : *La Bible*, Homère, Ossian, la poésie populaire, Shakespeare, mais aussi vers certains contemporains (Richardson, Mercier, Diderot et Rousseau). Les mots clés du mouvement *Sturm und Drang* sont la vérité, le sentiment, l'individualité et surtout la nature, référence suprême en matière religieuse et éthique. La satire passionnée des mœurs, au nom de l'égalité naturelle et du respect dû à l'être humain quel qu'il soit, est aussi un de ses traits permanents.

#### 1.4 La renaissance de la scène italienne

Dans les années 1740, en Italie, Carlo Goldoni (1701-1793), prône un théâtre national, précédant ainsi sur la scène européenne les expériences de Diderot et de Lessing. L'abandon d'une carrière d'avocat lui permet, la quarantaine venue, de se consacrer entièrement au théâtre. Dès ce temps il affirme la nécessité d'une renaissance de la scène italienne, livrée aux jeux devenus décadents de *la commedia dell'arte*. Il marque avec force sa préférence pour le naturel et l'observation de la vie. Cette attitude devait lui valoir l'hostilité de Carlo Gozzi, qui l'accuse d'avoir trahi le théâtre italien. Les attaques de ce dernier le déterminent à quitter Venise pour Paris où il mène le même combat contre la tradition des masques. Il continue à

attaquer avec virulence *commedia dell'arte*, figée dans des stéréotypes qui lassent le public. Pour saisir le naturel, lui aussi se moque des règles classiques dont il critique la rigidité, et revendique la liberté de l'art. Il est convaincu que le goût est différent pour chaque peuple et invite les auteurs italiens à chercher leurs inspirations à leur époque, dans leur propre pays, plutôt que d'imiter le modèle français.

Dès 1750, Goldoni expose concrètement dans *le Théâtre comique* (1750) les principes de sa réforme : une troupe d'acteurs s'interroge sur les vertus de naturel et de simplicité du « *nouveau jeu* » théâtral. Son projet de réforme du théâtre, dans l'esprit des Lumières, est étroitement lié au désir de transformer la société vénitienne en pleine décadence. Bien avant Zola, il donne la parole aux humbles, aux artisans, aux pêcheurs, aux gondoliers. C'est par le rire qu'il veut amener le spectateur à jeter un regard lucide sur la société de son temps. Et enfin, il écrit en français des « *Mémoires* » « *pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre* ». Ses *Mémoires* comportent une quantité de scènes proprement théâtrales ; lui-même souligne volontiers quelles situations vécues lui ont inspiré des situations de théâtre, quels personnages rappellent ses propres expériences.

Certaines de ses comédies s'imposent pour la force des caractères. Ainsi *l'Aubergiste* (*La Locandiera*, 1753), met en scène la belle tenancière de l'auberge de Florence, Mirandolina, qui dédaigne les avances du marquis Forlimpopoli et du comte d'Albafiorita. Ayant réussi elle choisira pour époux le valet Fabrice. *Les Rustres* (1760) décrit la mentalité archaïque des bourgeois vénitiens. *Le Bourru bienfaisant*, écrit en français, à Paris, en 1777, reprend la comédie des caractères et une morale propre au théâtre français. La fille habillée en garçon du *Serviteur des deux maîtres* (1745), choisit ce stratagème pour échapper aux censeurs et aux protecteurs que la société impose à son sexe. Cette pièce, jouée à Paris, en 1718, a connu un immense succès. Elle sera présentée au public ukrainien, presque cent ans plus tard, en 1835, par la troupe d'Ivan Chteïn.

Dans une œuvre de plus de 200 titres, dont 120 comédies environ, Goldoni a essayé toutes les ressources du théâtre de son temps : pathétique, romanesque, exotisme, couleur vénitienne et particularisme dialectal, peinture des types psychologiques, des conditions et des métiers. Il a fourni sans cesse des livrets de *drammi giocosi* (drames joyeux du genre d'opéra burlesque), d'intermèdes, exportés ensuite dans toute l'Europe. Sa réforme de la comédie s'inscrit ainsi dans le contexte culturel de la première moitié du XVIIIe siècle.

## 1.5 Le romantisme européen

Dès les années 1820, le théâtre européen est dominé par le romantisme. Né à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre avec, Blake et Coleridge, et en Allemagne sous l'influence de Goethe et Schiller, ce mouvement qui concerne tous les arts se développera au XIX<sup>e</sup> siècle dans l'ensemble du monde occidental.

Le romantisme place au premier rang les valeurs émotives, sentimentales, individuelles et nationales. Il cherche l'évasion et le ravissement dans le rêve, le sublime, l'exotisme et le passé. Les drames de Schiller (*Les Brigands*, *Don Carlos*, *Marie Stuart*), par exemple, prennent leur source dans l'histoire de tous les pays d'Europe, usant d'ailleurs des données historiques avec la plus grande liberté. La jonction entre esthétique et éthique est formulée par Schiller dans son essai *Le Théâtre*. Il transpose dans les drames le problème politique et social sur le seul plan moral. Réformateur du théâtre, il nourrit la noble ambition de devenir « *le Shakespeare* » de l'Allemagne. C'est un penseur profond et un dramaturge né qui a annoncé le « *drame total* » que Wagner réalisera sous une autre forme. Profondément marqué par des Lumières animé lui aussi par une foi inébranlable dans l'art, Schiller livre un combat constant pour l'humanité et pour toutes les formes de liberté et ouvre la voie au romantisme.

Toutefois, dans la mesure où le romantisme se tourne vers une forme d'art qui s'inspire du passé national, et où il s'affranchit des modèles et des règles du passé, son évolution est différente suivant les pays. En Italie, l'éclosion du romantisme est liée à l'éveil du sentiment national, inséparable du libéralisme politique : *Les Fiancés* (1825-1827) de Manzoni, les poèmes de Leopardi exaltent le patriotisme.

Alors que Goethe et Schiller dominent toute la littérature de leur temps, le romantisme en Allemagne se présente d'abord sous forme d'une doctrine philosophique et littéraire qui, se réclame de la pensée de Fichte. Elle est défendue par des frères Schlegel, Tieck et Novalis. La seconde école romantique est représentée par Kleist et E.T. Hoffmann qui s'inspire davantage des traditions et des légendes nationales.

En Pologne le romantisme commence en 1822, avec la parution des *Ballades et Romances* d'Adam Mickiewicz (1798-1855). Mickiewicz est avec Juliusz Slowacki (1809-1849) et Zygmunt Krasinski (1812-1859) le plus grand poète prophète de la nation polonaise. Il se fait l'éloquent interprète des plaintes de sa patrie mutilée, dénonce la tyrannie des tsars et la corruption des peuples de l'Occident qui ont laissé s'accomplir l'odieuse trahison :

*« Dieu des Jagellons, Dieu de Sobieski, Dieu de Kosciusko ! Aie pitié de notre patrie, aie pitié de nous. Accorde-nous de pouvoir encore prier un jour comme te priaient nos ancêtres sur le champ de bataille, les armes à la main, devant un autel de tambours et de canons, et sous un baldaquin d'aigles blancs et d'ardentes bannières. » (Prières d'un pèlerin).*

Le romantisme de Mickiewicz, tout comme son lyrisme, se trouve largement disséminé à travers la plupart de ses œuvres. Ses prises de position de sa prime jeunesse, il leur restera fidèle durant toute sa vie, non seulement sur le plan de la création littéraire, mais également dans le rôle de guide spirituel parlant au nom d'une nation disparue des cartes géographiques, qu'il va décider d'assumer.

A cette époque la Pologne est occupée par trois puissances étrangères (la Prusse, la Russie et l'Empire Austro-Hongrois), dont la population lutte par tous les moyens pour retrouver son indépendance. Si le romantisme polonais possède toutes les caractéristiques du courant romantique européen, il en diffère pourtant par l'amour contrarié porté à la patrie opprimé qui devient l'un des thèmes dominants des auteurs que nous venons de citer.

Dès le début du XIXe siècle on observe une véritable fascination des pays d'Europe pour les Cosaques de l'Ukraine, défenseurs et combattants de la liberté. L'image du Cosaque commence à se forger et à se développer chez les Romantiques de l'Europe de l'Ouest d'abord, pour ensuite seulement influencer sur les écrivains de l'Europe de l'Est. Comme nous l'avons souligné plusieurs fois, les Cosaques font partie du passé héroïque de l'Ukraine et leur histoire constitue un élément fondamental du patrimoine national ukrainien.

A l'époque du romantisme, la figure du Cosaque, emblème de l'Ukraine, répond à des aspirations universelles, comme en témoigne le succès du personnage de Mazepa, dans toute l'Europe. Mazepa, l'hetman des Cosaques zaporogues, que nous avons déjà évoqué, est un personnage qui appartient à la fois à l'histoire et à la légende. Dans la littérature européenne du XVIIe jusqu'au XVIIIe siècle, Mazepa devient le héros tragique d'une dramatique histoire d'amour. Cette histoire, qui sera très romancée par la suite et qui a inspiré de nombreux peintres et poètes romantiques, se situe dans les années 1650. Le jeune Mazepa a eu une aventure amoureuse avec la femme d'un noble polonais, nommé Falbowski. Ayant découvert l'adultère, le vieux mari jaloux fait attacher son jeune rival, tout nu, sur son cheval. Pendant des jours et des nuits, le cheval parcourt la steppe, son chevalier sur le dos. Mais quand les paysans portent secours au jeune homme, ils le voient alors comme un Dieu, ou plutôt comme un roi. De simple aventurier et séducteur, Mazepa, se transforme peu à peu, surtout à cette époque romantique, en un héros mythique.

Quelque surprenant que cela puisse paraître, c'est Voltaire qui contribue à la naissance du mythe de Mazepa dans l'Europe des Lumières. A en croire le philosophe, le coursier emporte le jeune homme jusqu'en Ukraine :

« *Le cheval qui était du pays de l'Ukraine, y retourna, et y porta Mazepa demi-mort de fatigue et de faim... La supériorité de ses lumières lui donna une grande considération parmi les Cosaques; sa réputation s'augmentant de jour en jour obligea le tsar Pierre le Grand à le faire prince de l'Ukraine.* » (8)

Ainsi, sous la plume de Voltaire, exempt de jugement moral sur les aventures de Mazepa, son châtiment lui ouvre la voie de sa gloire future. Ce fragment est tiré de *l'Histoire de Charles XII, roi de Suède*, dans lequel Voltaire consacre un chapitre entier (Livre IX) aux Cosaques zaporogues et à leur chef Mazepa. Cette histoire légendaire, apparue au XIXe siècle, deviendra un des mythes fondateurs du romantisme européen.

Inspiré par Voltaire, le poète anglais Byron, compose un poème *Mazepa* en 1819. A son tour, Victor Hugo, dans une de ses *Orientales* (1829), fait de la course fougueuse de Mazepa le symbole de l'emportement du poète, entraîné par l'inspiration. En voici un court extrait de son poème intitulé *Mazepa*, dédié au peintre A.M. Louis Boulanger :

« *Ainsi, quand Mazepa, qui rugit et qui pleure,  
A vu ses bras, ses pieds, ses flancs qu'un sabre effleure,  
Tous les membres liés  
Sur un fougueux cheval, nourri d'herbes marines,  
Qui fume, et fait jaillir le feu de ses narines  
Et le feu de ses pieds!*

Dès le début du romantisme, l'Ukraine a trouvé aussi ses fervents adeptes dans la littérature polonaise, parmi lesquels les représentants de « *l'école poétique ukrainienne* », comme Bohdan Jozef Zaleski (1802-1886) *La Pensée de Mazepa* (1922), Seweryn Goszczynski (1801-1876) *Le château de Kaniow* (1828) ou Antoni Czajkowski (1804-1886) (*Nouvelles cosaques* (1837)). L'exotisme ukrainien est exploité aussi par le poète et historien Auguste Bielowski (1806-1876), dans son ouvrage *Mazepa et ses lettres*. Juliusz Slowacki (1809-1849), compose en 1834, un drame en 5 actes, intitulé *Mazepa*, sur la vie amoureuse de ce dernier à l'époque où il n'était encore qu'un jeune page au service du roi de Pologne. A l'instar de ses prédécesseurs, Slowacki dote son héros de qualités de séducteur accompli.



Si Slowacki décrit Mazepa comme un séducteur plein de charme auquel peu de femmes résistent, en l'occurrence Pouchkine, dans son poème *Poltava* (1826), le présente comme un vieillard austère, perfide dont « *l'esprit est plein de cruelles pensées* ». Il faut préciser que la tradition russe et soviétique voit en lui le prototype même du traître, vendu à l'ennemi par ambition personnelle, auquel elle oppose la figure idéalisée du Pierre Ier, le grand réformateur.

Un dramaturge tchèque J.W. Fritsch (1829-1890) a abordé le même thème dans sa tragédie *Mazepa* (1865). Dans la littérature tout à fait contemporaine, la figure de Mazepa reparaît chez le poète et dramaturge allemand Bertolt Brecht (1898-1956). Fasciné par le personnage, il écrit en 1955, un poème *La Ballade de Mazepa*, dans lequel il décrit le même épisode que Byron et Hugo, mais dans un contexte différent. Dans cette œuvre se dessinent les traits d'expressionnisme allemand des années 1920. (9)

Mazepa devient un des thèmes principaux du romantisme français également dans l'art pictural comme en témoignent les toiles d'illustres peintres T. Géricault, E. Delacroix, H. Vernet, L. Boulanger, T. Chassériau, A. Portelet, T. Devilly. Parmi les compositeurs qui s'en sont inspirés figurent F. Liszt, C. Pedrotti et P. Tchaïkovski.

En France, le drame romantique trouve son origine dans le drame du XVIIIe siècle, illustré par Diderot, Mercier ou encore Beaumarchais, qui mettent en scène le quotidien bourgeois. Les Romantiques balayent, comme Diderot et Mercier, tout passéisme, et désirent créer un art qui parle du présent aux hommes de leur temps. Moderne, le théâtre romantique est un art populaire. Baudelaire, affirme que le romantisme réside essentiellement « *dans la manière de sentir : Qui dit romantisme dit l'art moderne c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.* » (*L'art romantique*, 1846).

Victor Hugo ouvre avec *La Préface de Cromwel* (1827), la grande vogue du drame romantique et proclame la liberté totale de l'invention et de la forme théâtrale. C'est une forme de manifeste du romantisme français ; il y réclame une poésie « *vraie* », « *complète* », celle d'un drame susceptible d'unir *le sublime* et *le grotesque*. Il y définit le drame romantique comme l'opposé de la tragédie ; mais le principe général auquel se rallie la nouvelle école est, avant tout, celui de la liberté dans l'art.

Investi d'une haute fonction morale, le théâtre romantique est un art politique. D'ailleurs, de nombreux Romantiques s'engagent dans l'action politique : ils s'interrogent sur l'histoire et donnent au drame historique une place de prédilection.

Le 25 février 1830, bravant la censure et la réserve des comédiens, Hugo fait applaudir au Théâtre français, sa pièce *Hernani*. A cette occasion, une bataille retentissante oppose les partisans du drame romantique contre ceux qui défendent le théâtre classique. Ce soir-là, le théâtre romantique remporte une victoire historique mais brève sur le théâtre d'esprit classique.

Dans ses œuvres, Hugo cite à maintes reprises Shakespeare, qu'il ne prétend pas imiter, mais prendre pour modèle dans la liberté dont il fait preuve par rapport au temps et l'espace. Tout autant que Goethe, Hugo est fasciné par le génie de Shakespeare. Même si certains dramaturges, comme Mercier ou Diderot, se réclament de Shakespeare, dont ils admirent la liberté en art, l'œuvre de ce dernier est encore mal connue en France. Si Shakespeare demeure en Angleterre l'auteur fondamental, le plus joué, cette figure majeure du théâtre élisabéthain, ne connaît pas le même succès en France. Son théâtre s'introduit sur la scène française en 1821, non sans provoquer quelques remous. En 1822, à Paris, une troupe d'acteurs anglais se heurte à l'hostilité bruyante du public, comme en témoignent ces quelques lignes pittoresques de Charles Maurice, anecdotier du temps :

*« On a commencé « Othello » mais bientôt les interruptions, les quolibets et les injures, que Barton, tragédien de talent n'a pu même conjurer, ont arrêté la pièce. Une boxe horrible s'en est suivie ».*

Mais cinq ans plus tard, en septembre 1827, au théâtre de l'Odéon, *Roméo et Juliette* soulèvent l'enthousiasme de l'auditoire.

C'est au beau milieu de son exil, que Hugo rédige ses écrits les plus engagés parmi lesquels *Williams Shakespeare* (1864). Pour lui, Shakespeare est « un génie absolu et hors normes du théâtre » qui incarne « l'origine de la modernité, celle du drame romantique, mêlant le grotesque et le sublime ». Lorsque Hugo écrit « *Les poètes sont les éducateurs du peuple* (dans *Williams Shakespeare*), il prend clairement position : « le seul privilège de l'artiste est de posséder un moyen d'expression, qu'il doit mettre au service du peuple ». Les injustices politiques et sociales deviennent la cible de nombreux écrivains romantiques. Et c'est surtout sur le terrain du théâtre que les romantiques placent leur lutte.

Le théâtre de Victor Hugo mais aussi celui de Musset avec *La nuit vénitienne* (1830), *Fantasio* (1830) ou *Lorenzaccio* (1834), bouleversent toutes les prescriptions. Alfred de Musset (1810-1857), possède un génie plus théâtral que Victor Hugo et ses œuvres dramatiques conservent leur

fraîcheur et leur émotion retenue. *Lorenzaccio* est sans conteste le plus grand drame romantique, le seul peut-être à réussir à rivaliser avec l'écrasant modèle shakespearien. Drame historique et politique, *Lorenzaccio* est surtout le drame d'un individu, d'une conscience. D'un pessimisme radical, tissé de métaphores éclatantes, il teste une des manifestations les plus incandescentes du romantisme français.

Après un foisonnement d'œuvres entre 1830-1840, l'échec du drame de Victor Hugo, *Les Burgraves* (1843), marque en France la fin de la période romantique.

## 1.6 Du romantisme au naturalisme

A l'opposé du romantisme du début du XIXe siècle, le théoricien Emile Zola, qui se présente comme l'héritier direct de Diderot et de Mercier, traite la scène comme un reflet fidèle du monde réel. Toute sa vie, il a cherché à atteindre une vérité psychologique maximale. Seul le réalisme scénique permet de traduire cette vérité psychologique qu'il a ardemment recherchée. Zola convient volontiers que le romantisme a marqué une étape décisive dans la libération de l'art. Il reconnaît aussi le génie créateur de Victor Hugo, la fulgurante beauté de son lyrisme et la force de son théâtre. Il critique cependant la fausseté du drame historique qui manque totalement de réalisme. Il condamne sans appel les pièces à thèse, mais c'est envers le mélodrame qu'il se montre particulièrement féroce. Selon lui c'est « *l'histoire à dormir debout* », où il n'y a « *pas un mot de la vie* », pas le moindre souci des vérités humaines.

Rappelons qu'en Occident, et surtout en France depuis la fin du XVIIIe siècle, le mélodrame connaît une vogue grandissante et exerce sur les conceptions du théâtre romantique une influence qui n'est pas négligeable. Il mobilise les ressorts d'un pathétique fondé sur la terreur et la pitié. La fin, toujours heureuse, restaure la morale et la famille menacée. Zola fustige aussi le spectacle de l'opéra. Bien avant Brecht, il lui reproche « *de plonger le public dans un état de totale passivité* ». Quant à l'intrusion de la musique, du chant et de la danse, au théâtre, ce ne sont pour lui que des motifs ornementaux destinés à fausser la réalité et à satisfaire la frivolité du public en mal de divertissement. En l'occurrence, il accorde une grande importance aux conditions de la représentation, au décor, aux costumes, à la mise en scène et au jeu de l'acteur.

Dès 1866-1886, Zola met en place sa théorie naturaliste qui ne se répandra dans les milieux littéraires qu'à partir de 1875. Il se sert du naturalisme comme d'une machine de guerre contre l'idéalisme « *qui admet des forces mystérieuses, en dehors du déterminisme des phénomènes* », contre

l'esthétique académique, qui étudie « *l'homme abstrait, l'homme métaphysique* » et juge au nom des règles et enfin contre le romantisme, qui « *embellit mensongèrement les personnages* ». « *Le théâtre sera naturaliste ou ne sera pas* » proclame Zola. Cependant, son théâtre n'a jamais vraiment conquis le public. Zola porte au théâtre, à l'aide des collaborateurs, quelques-uns de ses meilleurs romans : *L'Assomoir* (1879), *Nana* (1881), *Pot-Bouille* (1883), *Renée (La Curée)* (1887), *Le Ventre de Paris* (1887), *Germinal* (1888).

« *Je suis absolument convaincu, disait Zola, de voir prochainement le mouvement naturaliste s'imposer au théâtre, et y apporter la puissance de la réalité, la vie nouvelle de l'art moderne (...) L'esprit expérimental et scientifique du siècle va gagner le théâtre, et là est le seul renouvellement possible de notre scène.* » (10)

C'est en la personne d'André Antoine (1858-1943), que Zola trouve un auxiliaire précieux. En 1887, Antoine ouvre une scène associative, *le Théâtre libre*, en réponse à l'appel lancé par Zola sept ans plus tôt, dans ses articles qu'il a recueillis dans *Le Naturalisme au théâtre*. Cette scène se voulait libérée des contraintes de la censure, novatrice et ambitieuse. Antoine comprend tout le parti que le théâtre pouvait tirer des théories de Zola, et son théâtre, va assurer le triomphe du naturalisme. D'abord employé de la Compagnie du gaz, Antoine devient metteur en scène, acteur et critique dramatique. Il est considéré comme l'inventeur de la mise en scène moderne. Son *Théâtre libre* se présente d'abord comme un laboratoire expérimental pour initiés. C'est un mouvement théâtral novateur visant à ouvrir la scène à de jeunes acteurs, à un style de mise en scène et de jeu d'acteurs en rupture avec le théâtre de boulevard.

Antoine donne sa première représentation, le 30 mars 1887, dans un tout petit théâtre, devant un public de 300 spectateurs, difficilement rassemblés. Toutes les audaces étaient permises ; le théâtre pouvait vraiment être un théâtre d'essai. On y joue les pièces qui avaient été refusées ailleurs. Antoine mise essentiellement sur le réalisme scénique, mais c'est surtout la création des œuvres telles que *les Tisserands* de Hauptmann, *la Puissance des ténèbres* de Tolstoï ou des œuvres de Shakespeare qui laissent les traces. En 1891, *Le Théâtre libre* s'installe au *Théâtre des Menus-Plaisirs*, mais ce n'est qu'en 1897 qu'Antoine prend la direction de cette salle, qui devient alors *le Théâtre Antoine*. (11)

« *Si Antoine tente de donner au lieu scénique un maximum de vérité, c'est non seulement pour visualiser le poids du milieu sur les individus, mais aussi pour aider les acteurs à trouver un jeu spontané. Il recrée la vie sur scène pour leur faciliter l'identification au personnage qu'ils incarnent, pour qu'ils vivent leurs rôles.* » (12)

Les idées d'Antoine sont, par ailleurs, à l'origine d'aventures et de recherches dans de nombreux pays où, comme en France, le théâtre s'enlisait dans la convention. Certains animateurs des sociétés théâtrales entretenaient des relations avec Antoine, dont les idées et celles de Zola sur le théâtre étaient diffusées par la presse, notamment en Allemagne, en Autriche et en Russie. Elles s'attachaient toutes à jouer des pièces contemporaines, refusées par des scènes officielles, à révéler de jeunes auteurs, à former des acteurs, à révéler de nouveaux metteurs en scène, tels Max Reinhardt. (13)

Au-delà d'un mythe d'un « Antoine » créant un réalisme d'illusion, on découvre un personnage talentueux et courageux, réformant audacieusement l'art du théâtre, créant la véritable notion de la « *mise en scène* » : justesse du ton et du geste, réalisme des objets et des décors, détails qui soulignent l'action et le rôle de la lumière. Sous l'influence et avec soutien de Zola, Antoine a inventé, dix ans avant Stanislavski un art nouveau où la « *partie matérielle* » se combine avec la « *partie immatérielle* », c'est-à-dire l'interprétation du texte.

*Le Théâtre libre* ferme ses portes en 1896, mais son bilan est considérable. Sa troupe reconnue pour sa cohésion, avait joué des pièces d'auteurs étrangers tels qu'Ibsen, Strinberg, et de nouveaux auteurs dramatiques français Eugène Brieux, Georges Courteline, François de Curel. Ainsi son activité couronne l'évolution de tout un siècle de théâtre soucieux de reproduire de plus en plus exactement la réalité, et provoque une véritable mutation dans la vie théâtrale. Antoine avait marqué le théâtre français d'une empreinte profonde, qui a duré jusqu'à la réaction antinaturaliste de Jacques Copeau. 14) Avec le Naturalisme s'est achevé définitivement sans doute, toute une conception du théâtre qui désormais n'aura plus cours. Le théâtre ne visera plus une reproduction exacte et vraisemblable du réel. Avec Antoine en France comme avec le duc Georges de Meiningen (15) en Allemagne et avec Stanislavski en Russie, c'est un âge nouveau qui commence : celui, précisément, du théâtre moderne.

En Allemagne, le naturalisme se manifeste comme un nouveau *Sturm und Drang*, cité plus haut, comme une véritable révolution artistique de la jeune génération. Il atteint le grand public en 1889, avec *Avant le lever du soleil* de G. Hauptmann. (16) Pourtant, le naturalisme, venu tardivement, n'aura en Allemagne qu'une existence éphémère. Dans sa forme pure, il produira quelques pièces, quelques romans et nouvelles et une foule de manifestes. Mais rapidement il se chargera d'éléments extérieurs : Hauptmann lui-même introduira dans ses pièces des éléments romantiques et symboliques. En fait, dès le début, le naturalisme scientifique et l'influence de Zola ont été contrebalancés par des influences nordiques (Ibsen) ou russes (Tolstoï).

A partir de 1880, et malgré quelques réticences, Henrik Ibsen (1828-1906), le Norvégien pénètre en Allemagne puis en France avec une force victorieuse. On admire cette façon neuve de poser des problèmes contemporains alors dans toute leur fraîcheur : l'émancipation de la femme, la crise du mariage et de la famille, l'hérédité pathologique, les responsabilités sociales, la lutte de la pensée libre contre les préjugés, les conventions et les lois. Ibsen pose dans une série d'étonnants chefs-d'œuvre *Peer Gynt* (1867), *Brand* (1866), *La Maison de Poupée* (1879), *Un Ennemi du peuple* (1882), *Hedda Gabler* (1890) dont l'actualité demeure toujours présente, les problèmes de l'homme moderne affronté à la société. S'il répudie le romantisme nationaliste dans *Peer Gynt*, il garde tout de même des enseignements de cette école la certitude que le poète a pour mission d'éclairer son peuple, de lui donner le dégoût de la torpeur et la passion de la grandeur. Il abandonne les pièces poétiques chargées de symboles et tire ses sujets de la réalité quotidienne et contemporaine. Ce sont *Les Revenants* (1881) qui scandalisent parce que la pièce osait étaler des sujets tabous : maladies vénériennes, inceste, ivrogneries, par exemple, mais où jamais le droit de l'individu au bonheur, soleil invincible et cruel, n'a été mieux revendiqué contre toutes conventions morales. Partir de la réalité vécue pour défendre des théories souvent hardies dont beaucoup n'ont rien perdu de leur force, en les incarnant dans des personnages d'une vérité brûlante, selon un art dont la règle est la rigueur : telle est la formule ibsénienne, telle aussi, la raison de son durable succès.

Un autre Norvégien, Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), est l'une des personnalités les plus marquantes dans le mouvement national. C'est un dramaturge qui peut rivaliser avec Ibsen, c'est aussi un poète lyrique de très grande qualité. Il est entre autres l'auteur de l'hymne norvégien « *Oui, nous aimons ce pays* ». Mais Ibsen a dit un jour que la meilleure œuvre de Bjørnson était sa vie, toute entière consacrée aux causes que ce grand nationaliste, ce grand idéaliste considérait comme justes. C'est la raison peut-être pour laquelle il fut, en 1903, le premier écrivain scandinave à recevoir le prix Nobel de littérature, que n'obtiendront ni Strindberg ni Ibsen. Très vite, il prend conscience des problèmes politiques d'une Norvège alors placée sous la tutelle suédoise et il intervient publiquement, en 1863-1864, à propos des débats sur l'enseignement du norvégien, au moment des élections. Bientôt il quitte la Norvège pour Paris, où il mourra.

Après avoir traversé une crise religieuse, qui l'a amené à se séparer de ses amis piétistes ; apôtre social, il est persuadé que la solution n'est pas à chercher dans le fanatisme et la violence. Son drame intitulé *Au-delà des forces* (1883) est particulièrement éclairant à cet égard.

Le théâtre occupe dans l'œuvre de Bjørnson une place privilégiée. Il n'y a pas là de quoi surprendre, si l'on songe que l'auteur a été plusieurs fois

directeur de théâtre : à Bergen, en 1857, où il a succédé à Ibsen ; à Christiania, de 1865 à 1867 où il a fait jouer une soixantaine de pièces ; du théâtre qu'il avait lui-même fondé en 1877.

Le voyage à Paris (1863), lui révèle le drame bourgeois et la problématique qu'il traduit. On remarque les influences françaises dans sa pièce *Une Faillite* (1875) qui impose son nom à toute l'Europe. A l'exemple d'Ibsen, Björnson est préoccupé de questions politiques, morales et sociales dans *Le Roi* (1877) et *Magnhild* (1877).

Comme on peut le constater, Björnson a été mêlé à toutes les luttes d'idées qui ont agité son pays et y a joué avec son émule Ibsen un rôle de première importance. Son œuvre poétique et dramatique continue et approfondit le courant national romantique qui s'était déjà formé avant 1850.

Dans l'histoire de l'art dramatique Richard Wagner (1813-1883), occupe une place à part. Dès le milieu du XIXe siècle, ce théoricien, poète, metteur en scène et grand compositeur, apporte une contribution importante à la transformation de la scène occidentale. Son œuvre théorique, très étendue, touche à tout ce qui concerne le théâtre lyrique et la réforme qu'il a voulu réaliser. Son ambition est de créer une œuvre intégrale où se mêlent tous les arts : poésie, musique, mimique, figuration et décors.

On a tendance à négliger le côté théâtral de l'œuvre de Wagner, pour ne voir en lui que le musicien. Pourtant il a voulu recréer le théâtre dans son ensemble et sa conception du drame, ainsi que ses nombreux écrits théoriques, prouvent qu'il s'est intéressé tôt à l'art dramatique. Dans son œuvre théâtrale, si rudimentaire que paraissent à la lecture ces drames auxquels la musique seule donne la profondeur tragique et l'ampleur pathétique, Wagner apparaît comme l'héritier génial du romantisme. Il accomplit ce que les romantiques ont entrevu ou maladroitement esquissé : l'union intime de la musique et du verbe. C'est un artiste pour qui la vision, le rythme, l'harmonie, la mélodie et le langage parlé naissent simultanément pour s'emparer de l'auteur ou du spectateur par tous les sens à la fois.

Wagner s'élève au-dessus des conventions qui faisaient de l'opéra un simple divertissement. Il considère le théâtre lyrique comme le lieu « *d'une initiation sacrée, et la tragédie* comme « *un jeu scénique solennel* » par lequel l'artiste s'érige en guide spirituel de son peuple. A sa maturité, il écrit les textes et la musique, supervise la mise en scène et devient chef d'orchestre. Pour son cycle du *Ring* et sa dernière œuvre *Parsifal* (1876-1882), il fait

édifier un théâtre permanent à Bayreuth. Le cycle complet de *l'Anneau du Nibelung* sera créé lors de son inauguration en 1876.

Le renouveau du drame en Europe va naître d'un effort destiné à remettre l'auteur dramatique en face de la vie, à coordonner d'une façon nouvelle l'art et la vie.

### 1.7 En Europe centrale

Dans de nombreux pays d'Europe, le théâtre fait entendre les langues nationales et proteste contre le règne des étrangers. Il a alors le rôle d'une école et un devoir patriotique. Cette conception d'un théâtre qui aurait une mission éducatrice est aussi propre à l'Europe centrale. Les Polonais sont les premiers à acquérir un théâtre appelé « *national* », car leur langue y domine. *Le Théâtre National (Teatr Narodowy)* de Varsovie est le plus ancien théâtre du pays, fondé en 1765 par le roi Stanislas au siècle des Lumières. A l'instigation de Stanislas II Poniatowski, la Pologne se dote de plusieurs théâtres dans des grandes villes. Au moment des partages de la Pologne (1772, 1793, 1795) et de la perte de l'indépendance, le théâtre devient une institution de haute importance. Son rôle est plus que jamais d'influencer l'opinion dans un sens patriotique. Malgré la censure et les répressions, le théâtre polonais reste au côté de l'Eglise : c'est le seul endroit où on peut entendre la langue polonaise.

Le dramaturge, Stanislaw Wyspianski (1869-1907), plus que tout autre, a contribué à la renaissance de la scène polonaise, dont Cracovie était le centre à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il est l'un des grands réformateurs de la scène polonaise de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il s'affirme bientôt le plus grand tragique polonais après Slowacki, par une série d'œuvres : *Casimir le Grand* (1900), *Boleslav le Hardi* (1900), *Les Noces*, sa pièce la plus célèbre. Ses thèmes sont souvent philosophiques, métaphysiques, souvent chargés d'inquiétude quant au devenir de la nation polonaise. Pour lui, le théâtre représente « *une activité historique qui est, en soi, une révolte contre la décadence, une volonté de vie, une puissance* ». Authentique héritier des grands romantiques, la création dramatique de Wyspianski est condamnée par le problème fondamental de la fonction de la littérature dans la société, de la capacité de la poésie à sauver la nation. Son ambition est de créer un théâtre monumental qui est pour son pays ce qu'avait été la tragédie d'Athènes, un théâtre complet, utilisant, comme l'avait voulu Wagner, les ressources des autres arts.



Chez les Tchèques, la lutte pour la construction d'un Théâtre national ne commence, qu'en 1850, et elle représente une action politique centrale du Renouveau National. En 1868, au milieu d'un enthousiasme général, est posée la première pierre du *Théâtre National (Narodni divadlo)*, à Prague. Les patriotes tchèques sont persuadés avec raison que le théâtre constitue pour eux aussi un puissant moyen de propagande nationale et d'éducation intellectuelle. Les réformes de Joseph II, les idées du siècle des Lumières et la résistance à la centralisation et à la germanisation provoquent avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle la renaissance de la vie culturelle et littéraire.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le répertoire était allemand et on y jouait en langue allemande. En 1771, à Prague, le directeur Brunian, voulant relever le niveau de son théâtre et cherchant des ressources nouvelles, tente de représenter une pièce en tchèque, adaptation d'une pièce allemande sans valeur. Elle est jouée par des acteurs allemands qui écorchent la langue. La pièce est sifflée. Mais l'idée était dans l'air. En 1784, le comte Nostitz-Rieneck construit un beau théâtre, connu plus tard sous le nom de *Théâtre d'Etat*. Deux ans plus tard, un théâtre en planches, nommé *la Baraque*, est construit sur le marché aux chevaux (actuelle place Vinceslas). Les Praguais viennent y applaudir des acteurs et des auteurs qui parlent leur langue tchèque. Joseph II lui-même, avec toute une suite de généraux, assiste à une de ces représentations et permet au théâtre de prendre le titre de *Théâtre tchèque patriotique, impérial et royal*.

On ne saurait estimer suffisamment l'influence de propagande nationale et d'éducation intellectuelle exercée par les jeunes amateurs et les troupes d'acteurs ambulants. A Prague, un groupe de jeunes gens forme une *Société d'amateurs*, et fait revivre les pièces tchèques. Le théâtre de marionnettes avec son *Guignol « le Kachparek »*, contribue aussi au réveil du sentiment national. Mais c'est sans doute, Joseph Gaëtan Tyl (1808-1856), qui est le fondateur du théâtre tchèque. C'est un patriote dont la position s'est exprimée de façon marquante dans ses œuvres dramatiques et journalistiques. Du rôle du théâtre, il a une conception très haute : « *Le théâtre est la vie et crée, à son tour, la vie* » C'est dans une de ses pièces « *La Kermesse des savetiers* » que le public tchèque a entendu pour la première fois la chanson « *Où est ma patrie ?* » qui devait devenir plus tard l'hymne national tchèque.

En Roumanie, le théâtre de Bucarest est officiellement désigné comme *Théâtre National* en 1875. Les classes cultivées utilisaient le russe non seulement comme langue écrite mais aussi dans la communication quotidienne. Notons, qu'en 1818, les premières représentations théâtrales en langue roumaine débute dans les salons aristocratiques. Mais le véritable Théâtre National, en tant qu'institution, doté d'un bâtiment

propre et d'un répertoire original n'est créé qu'en 1852. Ainsi, à des degrés différents, l'utilisation du théâtre pour la cause nationale a eu lieu partout en Europe centrale.

## 2) Le développement de la scène russe aux XVIIIe et XIXe siècles

On ne saurait parler du théâtre européen et de celui de l'Europe centrale et occidentale aux XVIIIe et XIXème, sans évoquer le théâtre en Russie à la même époque. L'ouverture sur l'Europe, amorcée par Pierre le Grand, s'accompagne d'un renouveau de la culture. Le XVIIe et XVIIIème siècles sont deux siècles d'apprentissages et de cheminement souterrain. Mais les emprunts à l'étranger retardent aussi le retour aux thèmes nationaux. Ce n'est qu'au tournant du XIXème siècle que les écrivains prennent conscience de l'unité et des aspirations russes.

### 2.1 Imitation des modèles occidentaux

Dans son introduction à *l'Histoire du théâtre russe*, Nicolas Evreïnoff, auteur dramatique et metteur en scène, écrit :

*« Qu'il est triste pour un Russe, de constater que son théâtre national, dans la forme que connaît habituellement l'histoire de l'art dramatique, est une création qui n'est pas autochtone, qui n'est ni d'origine ni de caractère russe ! Peu de personnes en Europe occidentale, se doutent du fait, et moins encore en tirent des conclusions, que les premières représentations ont été données en Moscovie par un Allemand, maître Johann-Gottfried Gregori, pasteur de l'Eglise luthérienne de Moscou, où il avait été envoyé par l'électeur de Saxe. C'est cet Allemand, aidé de deux compatriotes, le traducteur Hubner et le régisseur Ringuber, qui a créé en Russie le premier véritable théâtre au sens « européen » du mot. » (17)*

Le théâtre classique est pour la première fois présenté au public russe par une célèbre actrice allemande Caroline Neiber (18) lors d'une tournée à Saint-Petersbourg en 1740. Cependant le prestige de la France en Russie est si grand en matière de littérature dramatique et d'art scénique que le répertoire de Caroline Neiber est principalement composé de tragédies de Corneille et de Racine. Elle emprunte même aux artistes français leurs costumes conventionnels du temps de Louis XIV.

L'introduction en Russie de la culture laïque et cosmopolite de l'Europe des Lumières est l'un des objectifs des réformes de Pierre le Grand. Dans son désir d'européaniser son pays, le tsar ambitieux veut y transplanter les usages, les arts et la technique, en somme toutes les formes

de la civilisation moderne. Le théâtre pour lui doit occuper une place bien déterminée.

« *Pierre le Grand fait sortir le théâtre du palais pour l'installer sur la place... Un amusement réservé jusque-là à la Cour devient maintenant une nécessité pour un peuple civilisé (...) Le théâtre devient accessible à tous, il passe du répertoire religieux au répertoire laïque, tout en se donnant encore pour but, non seulement de distraire, mais d'éduquer.* »(19)

Quant au répertoire de son époque ce sont les pièces de Molière qui sont portées sur une scène russe, considérées comme chefs-d'œuvre de la dramaturgie occidentale. Pour les Russes Molière est un modèle à imiter. « *La Russie apprécie et glorifie Molière plus que tout autre pays européen* », constate le spécialiste du théâtre russe, Jules Patouillet, dans la conclusion de son livre « *Molière en Russie* », paru en 1927.

Sous les auspices de Pierre le Grand, « *Molière fait son entrée dans le répertoire des théâtres russes où, à côté de Shakespeare il demeure jusqu'à nos jours bien au-dessus de tous les autres auteurs dramatiques étrangers* ». (20) Officiellement, le théâtre russe est créé, le 30 août 1756, par l'oukase de l'impératrice Elisabeth Petrovna, qui « *confère une existence légale aux comédiens de sa Majesté et qui leur donne comme chef l'écrivain Soumarokov* ». Il est admis généralement qu'Alexandre Soumarokov doit être considéré comme le premier en date des auteurs dramatiques russes. Cependant on se souvient de sa phrase célèbre : « *O Russes, je vous ai donné un théâtre racinien* ». C'est ainsi qu'il a compris sa mission en consacrant son talent à la seule imitation des modèles français.

« *Le théâtre russe, souligne Vsevolodski-Gerngross, « est né au carrefour de deux tendances opposées, de deux styles théâtraux divergents : celui du Théâtre de la Cour, tragique, emprunté à la France, et celui du théâtre scolaire, emprunté aux Jésuites et qui avait pénétré jusque dans la classe moyenne des villes.* » (21)

Notons que le développement de ce théâtre rencontre la ferme opposition de l'Eglise orthodoxe. Il est avant tout un divertissement à la cour, réservé aux plus hautes catégories de la société impériale, un art pour des élites. La forme de l'opéra étant privilégié, il ne s'ouvre que très progressivement aux classes les plus populaires. Tous les auteurs et les genres du théâtre européen passent en Russie, mais de cette vaste importation seuls les drames et les comédies subsistent. Le passage au drame s'accomplit dans l'œuvre d'Alexandre Soumarokov (1717-1777), que nous venons de citer, auteur « *pseudo-classique* » qui écrit des comédies pamphlets, partie la plus importante de son œuvre. Sa première tragédie *Khorev* est publiée en 1747. Vers la fin de cette même année, il fait imprimer une autre tragédie *Hamlet*. « *Ses tragédies*, écrit Pouchkine,

*pleines de contresens, écrites en une langue barbare et sentimentale, plaisent à la Cour d'Elisabeth en tant que nouveauté, en tant qu'imitation des spectacles parisiens.* » (22)

En effet, *Le Hamlet* russe n'était nullement celui de Shakespeare, mais celui de Soumarokov. Le seul éloge qu'on puisse faire de ces imitateurs des classiques français, soit de Soumarokov, soit de ses disciples « *c'est que, mettant en scène des « héros » antiques sous l'aspect des mondaines du XVIIIe siècle, ils donnaient pour ainsi dire une leçon de choses aux spectateurs russes, jaloux de rivaliser avec les Occidentaux en fait de belles phrases, de beaux sentiments et de belles manières.* » (23)

Directeur du premier théâtre russe, nommé par Catherine II, Soumarokov fonde le théâtre national, secondé par l'acteur Dimitri Volkov (1729-1763). C'est en province, à Iaroslavl' que naît, en 1750, *le Théâtre* de Fédor Volkov, premier établissement professionnel, confié à une troupe russe. A ce titre Volkov est considéré comme « *le fondateur* » du premier théâtre public russe. Il avait tous les talents : il savait dessiner, composer des vers, diriger un orchestre et jouer la comédie. Il devient à la fois, le directeur de son théâtre, le décorateur, le chef d'orchestre et le metteur en scène. Par ailleurs, l'acteur prend une part active à la vie politique de son époque, sous l'impératrice Catherine II. Il s'occupe secrètement des Affaires d'Etat, à l'insu de la plupart des gens. Il se peut qu'il ait été le premier instigateur de la grandeur de Catherine. Elle lui propose d'être ministre, mais il refuse tous les honneurs.

Le répertoire de son théâtre était surtout constitué de traductions d'auteurs français, celles de Molière figuraient en tête. On y jouait aussi les drames scolaires, des opéras et des tragédies classiques. En 1763, Volkov met en scène le drame de Danylo Touptalo, connu sous le nom de Dimitri de Rostov (1651-1709), et la première tragédie de Soumarokov, *Khorev*.

La société russe du temps de Catherine II avait la passion de l'art scénique. C'est sous son règne que paraît l'oukase ordonnant la construction du *Grand Théâtre* (Le Bolchoï). L'impératrice engage des architectes étrangers au service de la Russie. A cette époque on ouvre aussi une première *Ecole théâtrale* (1779) avec Dmitrevski comme directeur qui conserve ce poste jusqu'en 1721, année de sa mort.

On connaît Catherine comme protectrice des arts, mais elle est aussi une femme de lettres. A partir de 1772, elle concentre alors tous ses efforts sur le théâtre et commence à écrire une série d'œuvres dramatiques.

« *Le théâtre, disait-elle, est l'école du peuple, cette école doit être sous mon contrôle, j'en suis l'institutrice en chef et je dois répondre devant Dieu des mœurs du peuple.* » (24)

Tel était le rôle que Catherine prétendait jouer dans l'histoire du théâtre et même dans l'histoire de la Russie. Elle est l'auteur de douze comédies de mœurs dont *O les mœurs!* pièce en 3 actes, *l'Antichambre d'un grand seigneur* (1772), *Madame Viestnikov et sa famille*, *La Fête de Madame Grognon*, pièce en 5 actes, consacrée à la critique de la société mondaine. Toutes ses pièces sont représentées dans son *Théâtre de l'Ermitage*.

Cependant, dans sa correspondance avec ses amis de l'étranger, elle évitait de parler de ses œuvres dramatiques et, à leur tour, les correspondants faisaient semblant de ne pas connaître l'auteur des pièces que, naturellement, ils couvraient d'éloges exagérés. A propos de ses premières comédies Voltaire écrivait : « *J'ai une profonde admiration pour votre auteur inconnu, qui écrit des comédies dignes de Molière et, ce qui est mieux, dignes de faire rire Votre Majesté, car les augustes personnes rient rarement bien que le rire leur soit très nécessaire.* » (25)

Il faut d'ailleurs souligner que la plupart de ses comédies manquent d'originalité et qu'elles adaptent aux mœurs russes des pièces du répertoire étranger. Quant à ses pièces historiques, elle y introduit des rites populaires : des chansons et des danses populaires.

Les œuvres dramatiques de Catherine II, avec leur tendance à russifier le théâtre, ont contribué à faire naître un nombre de pièces de mœurs d'un genre national. Parmi ces auteurs citons Vladimir Loukine (1737-1794) (26), Alexandre Plavilchtchikov (1760-1812), (27) et enfin Alexandre Ablessimov (1742-11783) (28), dont la comédie musicale *Le meunier, sorcier, trompeur et voleur*, (1779), a connu un succès retentissant, non seulement en Russie mais aussi en Ukraine. Cette pièce a été jouée vingt-deux fois de suite, ce qui était exceptionnel! Toutes ces comédies de mœurs, qui mettaient en scène des Russes typiques, avec leurs coutumes spécifiques et leur parler savoureux, ont peu à peu disparu du répertoire russe. Un seul des auteurs de l'époque de Catherine II, Fonvizine, véritable créateur de la comédie nationale russe, est resté à l'affiche pendant de longues années.

## 2.2 Vers une satire sociale

Mais avant de parler de Fonvizine, il est important d'évoquer Vassili Kapnist (1757-1824), qui est considéré comme l'un des prédécesseurs de Gogol dans la voie de la satire sociale. Il est l'auteur de la célèbre comédie *La Chicane* (1796), audacieuse satire, écrite en vers alexandrins. Le thème traité par Kapnist n'était pas nouveau : la vénalité des juges qui sacrifient l'équité à leurs intérêts et font dépendre l'issue des procès du montant comparé des pots-de-vin qu'on leur offre, était depuis longtemps la cible

favorite des auteurs satiriques. Après trois représentations, la pièce provoque une véritable émeute ! La foule se déchaîne au point d'aller briser quelques carreaux des maisons de certains juges de la capitale. Suite à cet incident, toute la magistrature se lève contre l'auteur. Elle lui adresse un courrier où elle accuse Kapnist d'être un « *démagogue dangereux* », un « *révolutionnaire qui sape les bases de la société et les marches du trône* ».

Il est vrai que *La Chicane* représente, avec une vérité saisissante, les types de magistrats de province, et retrace, avec exactitude les agissements ténébreux des mœurs judiciaires du bon vieux temps, qui se résumaient aux concussions, aux pressions, à l'arbitraire et au mensonge. L'auteur connaissait bien le milieu judiciaire, après avoir travaillé et soutenu un procès devant le tribunal de Saratov. C'est le fruit de sa triste expérience qu'il a mis, avec un grand talent, au service de son œuvre.

Après de longs démêlés avec la censure, *La Chicane* est enfin autorisée et représentée pour la première fois le 10 août 1798. Le tsar Paul Ier interdit aussitôt la pièce de Kapnist et signe l'ordre de son exil en Sibérie. Puis il change brusquement d'avis suite aux remontrances de son fils Alexandre qui prend parti pour l'auteur : « *Après tout, il avait peut-être raison. Au moins l'Empereur aurait dû voir la pièce* ». Le soir même la pièce était jouée sur la scène du *Théâtre de l'Ermitage*, avec le tsar et le grand-duc héritier comme seuls spectateurs. Dès le Ier acte le tsar est conquis ! Il ordonne aussitôt de ramener Kapnist de la Sibérie à Saint-Petersbourg. Dès le lendemain, « *le coupable* » est complimenté par le tsar, qui lui rend son rang de conseiller d'Etat, le comble de cadeaux et lui promet son auguste protection. Il va de soi que l'Empereur lève l'interdit pesant sur la comédie qui promet dès lors à Kapnist une longue et brillante carrière.

A la fin de sa vie Kapnist se retire dans sa terre natale, dans son domaine à Kybyntsi en Petite-Russie, où il meurt en pleine gloire après avoir rendu un grand service à la scène russe qu'il a dirigée pendant vingt ans.

Comme nous l'avons déjà mentionné les productions dramatiques en Russie restent la plupart du temps esclaves des modèles occidentaux. Seul Denis Fonvizine (1745-1792) semble s'affranchir grâce à une personnalité plus originale, dans ses deux comédies : *le Brigadier* et *le Mineur* qui s'inspirent beaucoup plus nettement de la réalité russe. En 1777, il entreprend un voyage en Europe et notamment en France. Il séjourne à Montpellier et à Paris. Il est partout traité en grand seigneur et se voit honoré par la société littéraire et artistique. Esprit libéral, ses traductions de Voltaire et de Gresset : ses *Lettres de France* (1777-1778) en témoignent et révèlent son esprit critique à l'égard de l'Occident et de la gallomanie de l'aristocratie russe. C'est un observateur sévère qui captive cependant par sa verve plaisante. En 1766, il compose *Le Brigadier*, pièce en prose,

construite suivant les canons de la comédie classique. Il greffe la satire sur une intrigue amoureuse et met en scène une série de personnages typiques du règne de Catherine II, les « *petits-maîtres* » entichés de culture française. Les spectateurs apprécient fort le réalisme de cette comédie. Le comte Panine, ancien précepteur du grand-duc Paul, dit à l'auteur :

« *Je vois que vous connaissez bien nos mœurs, car votre « brigadière » nous est à tous familière ; personne parmi nous ne peut nier avoir une grand-mère ou une tente du même genre.* » (29)

C'est sa deuxième comédie *Le Mineur* (1782) qui sacre Fonvizine en le nommant « *Molière russe* ». La pièce est jouée pour la première fois le 12 septembre 1722 et remporte un succès éclatant ! Cette date mémorable s'inscrit dans les annales du théâtre russe. Trouvant la pièce « *irrévérencieuse pour la noblesse* » la censure refuse d'en autoriser la représentation et même la publication. La trame de la pièce se noue comme une comédie-farce autour des facéties du jeune dadais Mitrofanouchka, adoré par ses parents, des hobereaux incultes. C'est une comédie satirique sur l'éducation des jeunes nobles : une mère possessive et ignorante et un fils stupide et gâté. La mère, Madame Prostakova songe à marier son fils, « *le mineur* » que l'adoration des siens a rendu bête et sans cœur, de façon avantageuse. Mitrofanouchka, lui ne veut rien apprendre. Il croit pouvoir réussir dans la vie uniquement parce qu'il est bien né. Toute son ambition se borne, pour le moment, à l'unique désir de se marier au plus vite : « *ce soir même s'il le peut* », dit-il fort naïvement. La mère et le fils, forment un tableau des plus réussis et des plus ressemblants aux travers de la société russe de cette époque.

Le prince Potemkine, qui assiste à la représentation du *Mineur*, vient serrer la main de l'auteur et lui dit : « *Maintenant, mon cher Denis, tu peux mourir cette nuit, ou bien ne plus rien écrire, ton nom n'en restera pas moins à jamais immortel.* » (30)

En disgrâce pour ses écrits politiques, où il préconise l'abolition du servage et élabore un projet de constitution, Fonvizine traverse une crise religieuse avant de mourir en 1792, à peine âgé de 48 ans.

### 2.3 Les premières œuvres nationales

Mais, il faudra un demi-siècle avant que *Le Mineur* ne soit suivi d'un autre chef-d'œuvre : *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* (1825), d'Alexandre Griboïedov (1795-1829), (31) qui dote la Russie d'une comédie vraiment nationale. Il était lui-même une personnalité exceptionnelle par sa culture, sa sensibilité et le génie dont il a fait preuve dans cette œuvre

unique dans laquelle il a mis beaucoup de lui-même. La pièce est interdite par la censure, mais largement connue grâce à des copies clandestines. Elle ne sera représentée qu'en 1831 et remportera alors un immense succès. L'auteur y dénonce le népotisme, le conservatisme, l'emprise des femmes, la médiocrité des officiers et de la noblesse, caricaturant le Moscou de Catherine II et d'Alexandre Ier, la Russie du servage. Cette œuvre est une peinture exacte de la société moscovite de 1820, mais aussi une comédie en vers libres à la manière de La Fontaine dotée d'une verve endiablée. Des centaines de vers, devenus proverbiaux, sont passés dans la langue russe.

Quelle est donc l'intrigue de cette comédie ? Tchatski, le héros, rentre en Russie après trois années d'absence, rempli de projets de réformes et d'idées hardies. Il ne trouve dans la vie moscovite que sujets de déconvenue plus amers les uns que les autres. Porté par une déception sentimentale à perdre tout contrôle de lui-même, il éclate en l'invective contre tout le monde et finit par être déclaré fou. La pièce est principalement l'écho du dégoût que la société russe inspire à l'auteur lui-même. La comédie de Griboïedov est l'objet de débats passionnés auxquels Pouchkine prend part : il adhère totalement au discours du héros, Tchatski. On a pensé que le héros de Griboïedov était l'héritier spirituel de l'Alceste de Molière. Grâce à la langue d'une richesse et d'une souplesse prodigieuse, grâce à l'intérêt de l'analyse psychologique et de la peinture sociale, *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* est une œuvre immortelle de la dramaturgie russe.

L'innovation viendra d'Alexandre Pouchkine qui, avec sa tragédie *Boris Godounov* (1825), bouscule les canons classiques, s'inspirant de la composition shakespearienne. Il construit sa pièce d'après le système shakespearien, celui des chroniques, sans unité de temps et de lieu, avec des personnages incarnant plusieurs « passions ». Le poète alterne la prose et les vers, dans une langue populaire qui va retentir sur scène. En écrivant, *Boris Godounov*, le tsar qui a régné sur la Russie de 1598 à 1605, Pouchkine voulait créer une tragédie romantique susceptible de réformer le théâtre russe. Le poète en a trouvé le thème dans *l'Histoire de l'Etat russe*, dont Karamzine, (32) le père de l'historiographie russe, venait de publier les volumes X et XI : un tsar vertueux monte sur le trône grâce à un acte criminel, l'assassinat du tsarévitch Dimitri, une version russe de *Macbeth*.

A une époque où se posait avec acuité la question de la légitimité de l'autocratie, l'œuvre avait des résonances révolutionnaires. Peu importaient ses défauts (œuvre longue, touffue), l'essentiel était la désacralisation des tsars et l'importance rendue au peuple. Pouchkine fait d'ailleurs parler celui-ci en prose pour l'opposer aux autres classes sociales, qui s'expriment



en vers. En la transformant en un opéra (1874) où il accentuera encore le rôle du peuple, Moussorgski fera de la pièce un immortel chef-d'œuvre.

Dans son emballement pour Shakespeare, Pouchkine se détourne des grands classiques français Racine et Corneille.

« *Lisez Shakespeare, disait-il, il ne craint jamais de compromettre son personnage. Il le fait avec toute l'abondance de la vie, car il est certain de trouver la langue qui lui convient et qui répond aux conditions de lieu et de temps (...)* Les personnages créés par Shakespeare ne sont pas comme chez Molière. *L'Avare chez Molière est un avare et c'est tout. Chez Shakespeare, Shylok, est avare, observateur, vindicatif, il aime les enfants, il est spirituel.* »  
(33)

Pour Pouchkine, comme pour Schiller admirer Shakespeare, c'est implicitement ou explicitement nourrir une critique à l'égard de l'esthétique classique à la française. Par l'analyse psychologique, Pouchkine ouvre la voie au drame sensible. La rupture avec l'esthétique classique est marquée par ce drame de Pouchkine, que nous venons de citer, et par la comédie satirique de Gogol le *Révizor*, virulente satire du fonctionnaire russe, représenté en 1836. Les réactions défavorables de certains milieux pétersbourgeois ne suffisent pas alors à empêcher le succès de cette œuvre. Cette pièce prend la première place dans la dramaturgie russe, grâce à la perfection de sa facture littéraire et dramatique. S'attaquant aux fonctionnaires, à cette classe sociale étroitement liée au régime, Gogol prend tout à coup position : il se place dans le camp de ces écrivains qui, abandonnant le postulat de l'art pour l'art, se tournent vers le réel. En écrivant *Le Révizor* à l'âge de 27 ans, Gogol dote alors la scène russe de sa première œuvre véritablement nationale.

#### 2.4 Alexandre Ostrovski : fondateur du théâtre national

Les années 1870-1880 sont des années de décadence de l'art scénique russe. Les spectacles « à bénéfice » augmentent, les vedettes dirigent tout, les auteurs leur écrivent des rôles sur mesure. Certains artistes protestent contre ce monopole imposé. Le 24 mars 1882, l'abolition du monopole impérial ouvre enfin la période des réformes. Alexandre Ostrovski (1823-1886), auteur dramatique et directeur de théâtre, sera le principal promoteur et artisan de ces transformations. Il assume un pays sans tradition théâtrale. Considéré comme un successeur de Gogol, il propose la création d'un « *théâtre national populaire* » accessible à tous. En effet, il va enrichir la scène russe d'un répertoire proprement national.

Ostrovski est un réformateur responsable. Ses pièces sont profondément nationales par les thèmes traités, par le choix des personnages, et surtout par une langue qui reproduit fidèlement toutes les particularités du jargon des marchands moscovites. Auteur proluxe et omniprésent, il connaît à fond non seulement les ressorts et les ressources de la langue mais aussi les recoins des coulisses.

Miroir de mœurs son œuvre s'est imposé parce qu'elle offre l'image la plus complète d'un milieu fermé, inculte, cruel, despotique, encore guidé par un code patriarcal remontant au XVIIIème siècle. Le drame ou le comique naissent chez lui de la simple peinture des rustres qu'il met en scène, ou du heurt entre la volonté d'un héros et la loi austère du milieu dans lequel il vit. Ainsi l'amour interdit conduit-il Catherine, l'héroïne de *l'Orage* (1859), jeune femme rêveuse et de caractère entier, à se noyer dans la Volga. A partir de cette intrigue digne d'un mélodrame, l'auteur a su composer une tragédie poétique, bouleversant tableau de la misérable condition de la femme russe, que l'on considère comme son chef-d'œuvre, et qui lui a valu une gloire mondiale, du moins après sa mort.

Mais Ostrovski ne se limite pas à la description des marchands de Moscou : bureaucrates, hommes de loi et spéculateurs, ont aussi leur place dans son monde dramatique. Nombreux sont les titres de ses pièces qui sont passés à l'état de proverbes : *Entre amis on s'arrangera*, *La vérité c'est bien, mais le bonheur c'est mieux*, *Ne t'assieds pas dans le traîneau de l'autrui*, *Pauvreté n'est pas vice*. Il a consacré aussi des pièces à la vie paysanne ou à la condition de l'acteur : *La Forêt* (1871). A la fin de sa vie il s'écarte du théâtre de mœurs pour tenter de créer une œuvre féerique *Snegourootchka* (1873) (*La fille des neiges*), inspirée par la poésie populaire et le théâtre historique *Le Faux Dimitri* (1867).

Ses pièces sont peu jouées à l'étranger bien que sa gloire sur la scène russe n'ait presque jamais connu d'éclipse. C'est un réformateur responsable qui, trente ans durant, va pointer les défauts de la scène russe, promulguer le répertoire national et contribuer à sa mise en place. Il réclame l'ouverture d'une école de théâtre et développe un théâtre populaire. Sa première préoccupation est celle du public, de son plaisir et de son éducation. Ostrovski rêve non seulement d'un théâtre renouvelé, noble et populaire, mais aussi de sa mise en scène, qui lui sera malheureusement interdite. Son rêve ne sera réalisé qu'après sa mort, par Constantin Stanislavski (1863-1938) et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943). (34)

## 2.5 Le Théâtre d'Art de Moscou

Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko fondent le *Théâtre d'Art à Moscou* en 1897. L'ouverture de ce théâtre a lieu le 14 octobre. On y joue la tragédie d'Alexis Tolstoï, (35) *le Tsar Fiodor Ivanovitch*. La pièce se distingue par la vérité de l'ensemble, en nette opposition avec le style artificiel et pompeux, courant jusque-là. Ce soir-là, le théâtre russe entre dans une nouvelle phase de son évolution. Au *Théâtre d'Art*, les deux fondateurs se partagent les rôles : Némirovitch est responsable des questions d'organisation et de répertoire, tandis que Stanislavski s'occupe exclusivement des questions de scène. Ce dernier centre sa recherche sur la construction des personnages et du texte théâtral. Il s'explique longuement sur sa conception du théâtre dans ses mémoires *Ma vie dans l'art* et dans la *Construction du personnage*. Leur collaboration s'annonce fructueuse.

Stanislavski élabore les principes généraux d'un « système » d'enseignement et de pratique théâtrale qui devait révolutionner l'art dramatique. Cette « méthode » qu'il ne cesse jusqu'à sa mort à Moscou de réviser et de transformer, met au service de l'acteur.

« Némirovitch était alors un auteur dramatique connu, raconte Stanislavski, en qui certains voyaient le successeur d'Ostrovski. C'était un acteur-né qui, ne s'est pas pour autant spécialisé dans ce domaine. Pendant de longues années, il a dirigé l'Ecole théâtrale de la Société philharmonique de Moscou. De nombreux artistes russes ont été préparés par lui à jouer dans les théâtres impériaux et privés. » (36)

Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko envisagent d'abord de créer un théâtre populaire, semblable à celui auquel avait songé Ostrovski. Mais il se trouve que le répertoire des théâtres populaires étant trop limité à cause de la censure, cela les oblige à réduire leurs visées artistiques. C'est alors qu'ils décident que leur théâtre sera « *Théâtre d'Art accessible à tous* », ce qui le démarque radicalement des théâtres impériaux conçus pour un public aristocratique, auquel se mêlent hauts fonctionnaires et bourgeois aisés.

A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le théâtre russe traverse une période de stagnation. Comme nous l'avons déjà dit, les pièces de grands dramaturges comme Ostrovski sont desservies par le jeu de quelques comédiens célèbres au « *bénéfice* » de qui les spectacles ont lieu. Quand le *Théâtre Alexandre* de Saint-Petersbourg monte *la Mouette* de Tchekhov, en octobre 1896, c'est un échec total ! La pièce est cruellement rejetée. L'actrice Véra Kommisarjevkaïa (qui joue Nina), considérée comme la plus grande

comédienne du moment, est tellement impressionnée par l'hostilité du public, qu'elle en perd la voix.

Tchekhov, dans sa lettre à son ami et éditeur Souvorine se confie : *« J'écris ma pièce non sans plaisir, même si je vais à l'encontre de toutes les lois dramaturgiques »*. Pourtant, deux ans plus tard, montée au *Théâtre d'Art à Moscou*, le 17 décembre 1898, dans la mise en scène de Stanislavski, *La Mouette* connaît un triomphe, au point que la silhouette stylisée de l'oiseau deviendra l'emblème du théâtre.

Némirovitch-Dantchenko amène Tchekhov au *Théâtre d'Art* avec sa pièce et le présente à Stanislavski. Ce dernier avoue franchement que Tchekhov en tant que dramaturge lui est étranger. *« Tchekhov ? La Mouette ? Peut-on vraiment jouer cela ? Je n'y comprends rien ! »* Mais malgré cela, la pièce sera inscrite au répertoire du *Théâtre d'Art*, et Stanislavski commence à travailler avec sa nouvelle troupe d'acteurs.

Némirovitch-Dantchenko fait la connaissance de Tchekhov en 1889, lors du succès d'*Ivanov* à Saint-Petersbourg. Après le spectacle, complètement emballé, Némirovitch écrit à Tchekhov, l'auteur de la pièce : *« Vous êtes le plus talentueux de nous tous et je vous le dis sans la moindre trace d'envie »*. Il décèle déjà en Tchekhov l'originalité et le sens du renouveau qu'il recherche lui-même pour le théâtre russe. C'est lui qui va imposer à Stanislavski l'écriture de Tchekhov. Lorsque la pièce de Némirovitch *le Prix de la vie* obtient le *Prix Griboïedov*, ce dernier le refuse catégoriquement : *« 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. »* (37)

Némirovitch reconnaît volontiers que la voie de *« l'intuition »* et du *« sentiment »* lui a été suggérée par Tchekhov.

*« Tous les théâtres en Russie, dit-il, et plusieurs à l'étranger ont tenté de représenter les pièces de Tchekhov à l'aide d'anciens procédés scéniques. Et toutes leurs tentatives ont été malheureuses (...) Mais seul le Théâtre d'Art a réussi à rendre sur scène quelque chose de ce que nous avait donné Tchekhov, alors même que les artistes de notre troupe en étaient encore au stade de la formation. En fait, nous avons réussi à aborder Tchekhov comme il convient. Car il est particulier. Et c'est cette particularité qui constitue le principal de nos apports à l'art dramatique. »* (38)

L'attitude de Némirovitch est d'autant plus remarquable que le génie de Tchekhov n'a été reconnu que tardivement. Il consacre plusieurs séances à parler de Tchekhov à Stanislavski et à la troupe. Il s'efforce de communiquer à tous son enthousiasme et il y réussit : car les répétitions de *La Mouette* commencent avec entrain et conviction. Il réussit finalement à convaincre Stanislavski que le choix de la pièce est bon !

Cependant, il faudra l'intuition et la rigueur novatrice de Stanislavski pour que soit révélée la radicale nouveauté de l'écriture tchekhovienne. Ce dernier monte alors cette première pièce de Tchekhov, dans un souci de vérité intérieure et de naturalisme émotionnel.

« *Ils se trompent, dit Stanislavski, ceux, qui, dans les pièces de Tchekhov s'efforcent de « jouer », de « représenter ». Dans ses pièces, il faut « être », c'est-à-dire « vivre », « exister », en suivant la fibre maîtresse des sentiments dans la profondeur où elle se cache. »* 39)

Dans *la Mouette*, un jeune homme s'oppose à sa mère et cherche en vain à lui faire reconnaître sa valeur, puis finit par déclarer forfait. Il voudrait bien transformer le monde mais, cela veut dire réinventer le théâtre ; la mère et son amant, eux, préfèrent prendre leur plaisir en pactisant avec l'art et le monde tels qu'ils sont. Narcissisme de l'adolescence contre l'égoïsme de l'âge mûr ? La pièce se termine par le suicide du jeune homme.

« *Il est le chancre de la désespérance* » disait Chestov à propos de Tchekhov.

Effectivement, déjà sa première pièce, *Ivanov*, écrite en 1887, ne présente ni intrigue, ni action, au sens conventionnel, mais la vie de tous les jours avec sa grisaille, sa tristesse et ses découragements. Le héros, Ivanov, est un intellectuel qui gémit sur ses échecs, souffre dans son amour propre et n'a pas le courage d'accepter le salut de sa fiancée. Il préfère se suicider. C'est aussi par un suicide que se termine *La Mouette*. Dépourvu d'intrigue et d'action, comme nous venons de le dire, le théâtre de Tchekhov commence là où finirait une pièce classique ; au lieu de faire progresser une action jusqu'à son paroxysme, les situations se défont lentement, se délitent sous l'érosion du temps. Et pourtant, ce monde désenchanté fait d'élan impuissants et de désespoirs, reste imprégné de grâce.

En 1898, Tchekhov rencontre sa future femme, Olga Knipper, actrice chez Stanislavski. C'est dans les dernières années de sa vie qu'il crée ses trois grandes pièces : *L'Oncle Vania* (publié en 1897), *Les Trois sœurs* (1901), *La Cerisaie* (1904) montées au *Théâtre d'Art* de Moscou, dans la mise en scène de Stanislavski.

La dramaturgie de Tchekhov a rénové le théâtre russe. C'est lui, qui à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle a bouleversé toutes les conceptions théâtrales alors en vigueur. Il a réussi à chasser du théâtre *le théâtral* et le conventionnel. Ses grandes pièces d'atmosphère, sans intrigue, montrent la grisaille de la vie sur fond de propriétés vétustes où se meurt le monde des hobereaux russes. On parle souvent de « *l'arrière-texte* » du dialogue de Tchekhov, du sens caché derrière les paroles prononcées. Dans son théâtre, tout comme

dans ses récits et ses nouvelles, Tchekhov est resté fidèle à cette ligne de conduite. Effacé, modeste, discret mais clairvoyant, il est passé à travers la vie comme un « témoin » objectif de son temps.

## 2.6 Sur la voie du réalisme

Dans l'histoire du théâtre russe, l'intérêt que présente Léon Tolstoï, (1828-1910) se limite à plusieurs pièces d'esprit très différent. Si la noblesse russe, comme nous l'avons vu, est peinte par Griboïedov, les fonctionnaires par Gogol, les marchands moscovites par Ostrovski, la classe paysanne est représentée sur la scène russe par les drames de Tolstoï (1828-1910). Dans son drame le plus célèbre *La Puissance des ténèbres* (1886), la campagne y est présentée sous des traits impitoyables. C'est pourquoi il restera longtemps interdit par la censure impériale. Modèle de l'esthétique naturaliste, cette pièce offre un double intérêt : une action dense et poignante et la description exacte des moujiks. La vie des paysans y est étudiée avec une vérité saisissante. L'auteur y décrit les côtés sombres de la vie des classes inférieures. Une famille russe fait face à une série d'adultères, de meurtres, d'infanticides, à l'alcoolisme et aux remords.

Cette fois, plus encore que dans ses récits bibliques, le grand écrivain a voulu mettre la morale à la portée des paysans, qu'il continue à prêcher avec la constance, d'un apôtre. Il modifie toute son existence dans le sens de la plus grande simplicité. Renonçant au luxe et même parfois au simple confort, il endosse souvent une tenue de paysan (blouse de toile grossièrement tissée, bottes).

Découvrant à Moscou, où sa famille s'est installée, la misère urbaine, Tolstoï tire de sa nouvelle conception du monde des conséquences sociales, exposées dans *Que devons-nous donc faire ?* (1882-1886) et *l'Esclavage de notre temps* (1889-1900) : la société se répartit en deux catégories dont la première, celle des oisifs, exploite la seconde. L'art n'échappe pas à cette condamnation radicale : peu d'œuvres littéraires et théâtrales trouvent grâce à ses yeux. Néanmoins, il apprécie Tchekhov et admire son style. Lui, qui se refuse à relire ses propres œuvres, affirme à propos de Tchekhov : « *Il est un des rares dont on a envie de lire les nouvelles une seconde fois* ». Selon lui, l'œuvre d'art ne se justifie que lorsqu'elle favorise le progrès moral. Ses théories sont développées principalement dans *Qu'est-ce que l'art ?* (1897-1898) et *A propos de Shakespeare et de drame*. Contrairement à des auteurs tels que Pouchkine, ou encore Schiller ou Victor Hugo, Tolstoï n'aime pas Shakespeare à propos duquel il dit : « *Vous ne pouvez pas nier que les personnages de Shakespeare sont insignifiants et que la description des personnages n'est pas son fort* ». A la fin de sa vie, il l'injurie et le

conspue. Il lui trouve des défauts littéraires : son manque de mesure qui, selon lui est continuellement exagéré. « *Shakespeare est dans l'outrance*, dit Tolstoï (...), *dans une sorte de déformation systématique du réel* ». En un mot Shakespeare n'est pas réaliste.

Tolstoï déplore que son époque dissocie l'art décadent des privilèges et l'art populaire. Pour lui, le grand art doit tendre à réconcilier les hommes, « *combattre par l'indication et le mépris ce qui s'oppose à la fraternité* ».

Outre les drames de la vie paysanne, tels que *La Lumière luit dans les ténèbres* (1900), *Le Cadavre vivant* (1900), Tolstoï est l'auteur d'une seule comédie *Les Fruits de l'instruction* (1889), âpre satire de la vie de l'intelligentsia.

Le réalisme d'Ivan Tourgueniev, un autre grand romancier et dramaturge russe est plus raffiné que celui de Tolstoï, dans sa pièce la plus célèbre *Un mois à la campagne*, écrite en 1850. La pièce est censurée immédiatement, mais jouée avec succès dans des cercles privés et sera révélée triomphalement, d'abord en 1879 à Saint-Pétersbourg, puis en 1909 par Stanislavski au *Théâtre d'Art* de Moscou. Très populaire en France, Tourgueniev est le premier auteur russe à être jouée à *La Comédie Française* avant Tchekhov, Pouchkine, Tolstoï ou Ostrovski. La pièce *Un Mois à la campagne* sera inscrite au répertoire et représentée en 1947, dans la mise en scène d'un cinéaste russe Andreï Smirnov.

Fils de propriétaires terriens, l'enfance de Tourgueniev est marquée par le despotisme de sa mère envers lui et la cruauté avec laquelle elle traitait les serfs. Après des études à Moscou et à Saint-Pétersbourg, il se rend à Berlin pour compléter ses études philosophiques, découvre Hegel et se lie avec Herzen et Bakounine. En Allemagne, pendant trois ans, il fréquente les cercles culturels occidentaux.

De retour en Russie, il entre au Ministère de l'Intérieur ; c'est alors, en 1843, qu'il fait connaissance d'une jeune femme, Pauline Viardot (40) cantatrice de *l'Opéra Italien* de Paris et épouse de Louis Viardot (41), qui dirige ce théâtre. Cette artiste à la personnalité exceptionnelle a exercé une véritable influence sur la vie culturelle du XIXème siècle.

Abonné à *l'Opéra Italien* de Saint-Pétersbourg, Tourgueniev assiste aux représentations où Viardot se produit trois saisons de suite (1843-1845). Il la voit dans le rôle de Rosine dans *Le Barbier de Séville*, et en tombe éperdument amoureux. Il faut dire que la *Diva* est dotée de tous les talents : pour la musique, le chant, la composition, le dessin et la peinture. Chopin qui joue au piano avec elle à quatre mains, admire son talent. Elle écrit un nombre impressionnant de mélodies sur des paroles de poètes et d'écrivains. Elle fascine aussi Georges Sand qui dira à son propos : « *C'est le*

*plus grand génie de l'époque* ». Cette chanteuse lyrique enflamme le public russe, s'intéresse particulièrement aux chants tziganes, fréquente le monde musical et se lie d'amitié avec Alexeï Lvov, directeur de la *Chapelle Impériale*.

Pétri d'admiration, Tourgueniev l'aide dans son travail, fait connaître ses albums et en paie l'impression. Elle compose de nombreuses mélodies, des pièces pour piano et violon, écrit des musiques pour des poèmes russes, plusieurs opérettes dont *Le Dernier sorcier* (1869) sur un livret de Tourgueniev. En 1847, ce dernier quitte son poste de fonctionnaire, pour vivre dans le sillage de la jeune femme et de son mari. D'ailleurs, sa mère voit d'un mauvais œil l'amour de son fils qui renonce à servir l'Etat et le fait qu'il soit attaché « *aux basques* » de la « *maudite Tzigane* », selon ses propres termes. Tourgueniev séjourne trois ans en France de 1847 à 1850, où il fait la connaissance de Georges Sand, Chopin et Mérimée. Malgré plusieurs périodes d'éloignement, il ne cessera d'accompagner Viardot dans tous ses voyages à travers l'Europe et cet attachement amour-amitié, création commune durera quarante ans, jusqu'à sa mort.

Parti en Allemagne en 1838 avec la haine du servage, Tourgueniev en revient avec l'amour et le besoin de la liberté individuelle et civique. Il apprend ensuite de Bielinski que l'écrivain a, en Russie, une tâche sociale : préparer la libération des serfs. Effectivement, dès 1847, il commence à publier dans *le Contemporain* les premiers *Récits d'un chasseur*, livre qui sera intégralement publié en 1852. Ce témoignage poignant sur le servage le rend célèbre. Son succès est extraordinaire et sera déterminant pour sa carrière littéraire. La décision du futur tsar Alexandre II d'abolir le servage est liée, comme on le sait, à la lecture de ce recueil.

À la mort de Gogol en février 1852, il écrit un article nécrologique vibrant d'émotion, que la censure pétersbourgeoise trouve subversif et en interdit la publication, tandis qu'il est publié à Moscou. « *Je voudrais sauver l'honneur des honnêtes gens qui vivent ici* », y ajoute-t-il en français. Pour lui Gogol était son « *guide littéraire* ». C'est à ce propos que Tourgueniev va avoir ses premiers démêlés avec la dictature policière de son pays. L'interdiction de cet article censuré intervient alors que tout le monde l'a déjà lu dans le journal *Les Nouvelles de Moscou*. Suite à cette affaire, on enferme Tourgueniev au commissariat de police du quartier où il habitait, puis il est mis aux arrêts et astreint ensuite à résidence dans son domaine à Spasskoë pendant un an.

Ce « parfait Européen » était Russe dans l'âme ; mais rejeté par ses contemporains, il se trouve isolé dans son pays. En 1856, il est autorisé à quitter la Russie. Désormais, il vivra plus souvent en Europe occidentale, tout en revenant de temps en temps dans son pays. Après la guerre de 1870, il s'installe définitivement en France, à Paris et à Bougival. Ses amitiés



littéraires (Flaubert, Zola, les Goncourt, Daudet, Maupassant), sa gloire incontestée (il préside aux côtés de Victor Hugo le *Congrès International de la Littérature*, en 1875 et ses nouveaux succès (Saint-Petersbourg fait un triomphe en 1879 à sa pièce *Un mois à la campagne*), adoucissent quelque peu la fin de sa vie. Il meurt le 22 août 1887, à Bougival.

Il est curieux de constater que c'est dans l'œuvre de cet exilé volontaire, dont la vie s'est en grande partie écoulée en Occident, que nous trouvons le tableau le plus accompli et le plus fidèle de la Russie de son temps. Son œuvre possède des qualités de composition et d'équilibre que l'écrivain a acquises au contact de la pensée occidentale. Dans ses œuvres dramatiques, il développe une esthétique réaliste. Des accents discrètement gogoliens résonnent déjà dans ses deux brèves pièces en vers *Le vieux propriétaire* (1841) et *Un homme comme tant d'autres* (1843).

La pièce *l'Imprudence* (1843), est la première expérience dramaturgique du jeune Tourgueniev, écrite sous l'influence de l'œuvre de Prosper Mérimée : *Le Théâtre de Clara Cazul*. Tourgueniev tire des pièces de Mérimée les noms et presque tous les personnages. *L'Imprudence* est écrite comme une plaisanterie, « une parodie » du théâtre romantique où l'Espagne est présentée comme le pays des aventures amoureuses et des passions ardentes. Cette pièce est un excellent matériau pour apprendre l'art de l'acteur- tous les éléments du grand théâtre classique et romantique.

La première pièce de Tourgueniev à sujet russe *Mal d'argent*, écrite en 1845, où apparaissent les figures de serfs domestiques montre qu'il est attiré déjà à ce moment par des types populaires. Les laquais ont plus de bon sens et plus de force morale que leurs maîtres. Suivent d'autres pièces : *Une corde trop mince se rompt* (1848), *Le Parasite* (1849), *Une dame de province* (1851), *Un soir à Sorrente* (1852). Parmi son œuvre dramatique qui comporte une dizaine de pièces, *Un mois à la campagne*, publié en 1856, marque le renouveau du théâtre russe. A ce propos Stanislavski note : « *Sous la morne platitude de son titre « Un mois à la campagne » dû aux aléas de la censure, la pièce de Tourgueniev repose sur les méandres les plus subtils de l'expérience amoureuse* ». Même si l'écriture dramatique reste secondaire dans l'œuvre de Tourgueniev, il signe pourtant avec sa pièce en 5 actes un des chefs-d'œuvre du théâtre russe.

La pièce se concentre sur les tourments intérieurs d'une femme mariée, Natalia Petrovna, qui tombe amoureuse du précepteur de son fils. Celle-ci va passer un mois à la campagne en compagnie de son mari, de sa pupille, de son fils et du jeune précepteur de celui-ci. Pour tromper l'ennui, Natalia s'éprend du précepteur, qui tombe amoureux de sa pupille, une jeune fille simple, tout juste sortie de l'enfance. C'est une comédie de mœurs avec ses aspects sociaux, historiques et psychologiques ; elle est aussi moderne par

l'usage de l'expression symbolique et du monologue intérieur des personnages.

Si cette pièce de Tourgueniev n'a pas la puissance de celle de Tolstoï, *La Puissance des ténèbres*, elle possède en revanche, les qualités de composition et d'équilibre ainsi que la peinture exacte de la Russie.

A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'esthétique réaliste devient l'expression de l'engagement social et parfois politique. Maxime Gorki (1868-1936), est représentatif de cette évolution du réalisme. Le contenu de ses œuvres du romancier ou du dramaturge apparaît comme l'expression littéraire de son engagement. Son succès a été prodigieux dès la publication de ses premiers recueils de nouvelles en 1888, où est dépeinte la révolte de héros fiers et libres contre la société : *Makar Tchoudra* (1892), *Le Ménage Orlov* (1897), *Konovalov* (1887). Il y aborde des sujets neufs d'une manière originale, mélange de romantisme et de réalisme et présente sa vision très pessimiste d'une Russie dans laquelle il y a tant à changer. Derrière les nouveautés de sujets et de forme qui enthousiasment les premiers lecteurs, on trouve cependant des références à une tradition littéraire.

Gorki se rallie à la Révolution bolchévique et déploie alors une activité inlassable pour soulager les souffrances du peuple dans les terribles années du communisme de guerre, tout en combattant pour la « démocratisation » du savoir. Rapidement, il devient une personnalité publique et se tourne vers le théâtre, qu'il considère comme une tribune. Il écrit une série de pièces politiques et acquiert la célébrité avec son drame : *Les Bas-Fonds* (1902), qui met en scène des êtres déclassés. Si *Les Bas-Fonds* décrivent les milieux populaires *Les Petits Bourgeois*, *Les Estivants* (1904), reviennent sur la décomposition de la bourgeoisie et l'inertie des intellectuels. D'ailleurs, il éprouve méfiance et répugnance envers l'intelligentsia russe. La critique de cette dernière, dans *Foma Gordéïev* (1899), apparaît comme une preuve de plus du caractère véritablement populaire de Gorki.

Si grande originalité est de montrer des héros neufs, les « bossiaki », c'est-à-dire les clochards, les va-nu-pieds. Ils détrônent enfin le sacro-saint moujik des populistes qui, sous l'influence du tolstoïsme et de son idéal de retour à la terre, avait envahi la littérature russe. Ces « bossiaki », il les a connus dans les taudis de Kazan et des ports de la Volga qui ont été ses universités, et il les a fait revivre avec une puissance extraordinaire. Après les difficultés avec la censure en 1902, *Les Bas-Fonds* sont représentés la même année au *Théâtre d'Art* de Moscou, dans la mise en scène de Stanislavski. La pièce connaît un énorme succès et sera montée ensuite dans toute l'Europe et aux USA.

Arrêté en 1905 pour ses idées révolutionnaires, Gorki écrit en prison sa pièce *Les Ennemis* (1906), qui a pour sujet la lutte des classes. Libéré un an plus tard, grâce à sa célébrité, il se retire à Capri. Il y vit pendant neuf ans, à la fois pour des raisons de santé et pour échapper à la répression croissante en Russie. Il semble avoir été partagé entre sa fidélité au bolchévisme et ses idées sur la liberté indispensable aux artistes. C'est à ce moment-là qu'il subit l'influence des « *constructeurs de Dieu* », mouvement de mystique révolutionnaire, mais il poursuit dans son théâtre *Les Derniers* (1908) et *Vassa Jeleznova* (1910) la satire du monde bourgeois.

Dans les années 1890, le symbolisme connaît un développement particulièrement important en Russie, témoignant de la fortune des renouveaux esthétiques venus d'Europe occidentale et de leur aura progressiste. Pour la première fois peut-être, un mouvement esthétique prend une dimension du monde moderne : né des aspirations de l'Europe du XIXe siècle le symbolisme ouvre d'une certaine façon l'universalisme intellectuel et esthétique du XXe siècle. Au début du XXème, siècle le théâtre russe, comme tous les théâtres européens, va rechercher des formes nouvelles, souvent combinées avec un certain spiritualisme esthétique et mystique, en réaction aux excès du matérialisme.

## TROISIEME PARTIE

### L'ART SCENIQUE UKRAINIEN

(1860-1890)



## CHAPITRE VIII

# L'organisation du théâtre professionnel ukrainien

*« Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire.  
Le théâtre parle haut et fort »*

*Victor Hugo (Préface de Lucrece Borgia)*

### 1) Le théâtre d'amateurs

#### a) L'activité des cercles d'amateurs dans les années 1860-1870

Le théâtre d'amateurs, fondé sur les traditions du passé, a été un terrain particulièrement fertile et propice au développement de l'art scénique ukrainien. C'est justement dans le milieu des amateurs que le travail sur le répertoire classique prend son essor et que naissent de grands artistes de la scène, des créateurs de la dramaturgie nationale, tels que Mykhaïlo Starytsky, Mykola Lysenko, Marko Kropyvnytsky, Ivan Karpenko-Kary, Mykola Sadovsky, Panas Saksahansky, Mariya Zankovetska. Les théâtres d'amateurs se répandent en Ukraine dans la première moitié du XIXème siècle, mais c'est surtout dans les années 1860-1870 qu'ils connaissent leur plus grand épanouissement.

Les représentations du théâtre d'amateurs jouissent d'une grande popularité auprès du public ukrainien. La société ukrainienne approuve et apprécie cette initiative créatrice et voit dans ce théâtre la voie unique par laquelle peut continuer à se développer l'instruction du peuple, une éducation morale et esthétique. Cet effort patriotique, fruit du travail de nombreux hommes, favorise la consolidation du théâtre d'amateurs et la création du théâtre professionnel.

Notons que le répertoire ukrainien est soumis à des conditions particulièrement difficiles, notamment de la part de la censure. Les pièces traduites et les pièces de la vie non-paysanne sont interdites. Parfois la censure interdit une pièce théâtrale pour la simple raison qu'elle est écrite en ukrainien. Le censeur propose à l'auteur de la réécrire, mais en russe.

Il a été déjà dit qu'une circulaire du ministre de l'Intérieur, Valouev, du 8 juin 1863, avait renforcé la censure sur la langue ukrainienne, limitant son emploi aux seuls ouvrages à caractère littéraire, à l'exclusion des ouvrages scientifiques et religieux. Trois ans après, la circulaire est confirmée par oukase; les publications en ukrainien disparaissent peu à peu.

L'oukase dit d'Ems (1876), qui ne sera pas publié, mais restera en vigueur jusqu'à la révolution de 1905, marque le point culminant de l'application d'une censure anti- ukrainienne.

Dans ce document, on dit notamment :

*« ... Sont interdites l'impression et les éditions, dans l'Empire, des œuvres originales et des traductions dans cette même langue petite-russienne, sauf :*

*a) les documents historiques,*

*b) les œuvres de pure littérature à la condition qu'à l'impression des documents historiques l'orthographe des originaux soit conservée entièrement et que, dans les productions littéraires, aucune atteinte ne soit portée à l'orthographe russe. [...]*

*Sont également interdites les représentations en déclamations en langue petite-russienne, ainsi que l'impression de textes en cette langue, accompagnant des notes de musique. » (1)*

Les autorités tsaristes s'efforcent d'étouffer toutes sortes de manifestations culturelles ukrainiennes. En dépit de cette situation difficile, le théâtre d'amateurs réussit à se développer. Au début des années 1850, le mouvement théâtral s'intensifie et de nouveaux groupes d'amateurs se forment jusqu'en 1876, l'année de l'interdiction du théâtre ukrainien. Les amateurs sont obligés de cesser les représentations et de se consacrer au répertoire russe.

Dans les années 80, lors de la reprise de la vie culturelle, d'importants groupes de jeunes gens se joignent au mouvement théâtral. Les amateurs se rendent à la campagne et s'installent dans les villages.

Dans l'évolution du théâtre d'amateurs, nous observons un phénomène intéressant : l'apparition de cercles dramatiques intervenant auprès des établissements scolaires, surtout dans les écoles du dimanche que l'intelligentsia ukrainienne commence à organiser. Ces théâtres présentaient les pièces de Kotliarevsky, Kvitka-Osnovianenko, Ostrovski, Gogol et ont une influence éducative sur les spectateurs.

En 1859 apparaît un théâtre d'amateurs à l'Université de Kiev, ce qui représente un événement majeur dans la vie publique et culturelle ukrainienne. Ses fondateurs sont des étudiants M. Starytsky, M. Lysenko, P. Tchoubynsky, I. Monakhov. Ce dernier deviendra par la suite l'un des plus célèbres acteurs de la scène impériale. La petite salle de l'Université ne pouvant accueillir tous les spectateurs, les amateurs louent le théâtre de la ville au début de l'année 1862, où les représentations ont lieu en permanence. Les Kieviens peuvent ainsi assister avec une grande satisfaction aux spectacles du répertoire classique ukrainien.

Après avoir terminé leurs études à l'université, les amateurs quittent Kiev, pour devenir avocats, juges, et instituteurs. Parmi eux se trouvent des metteurs en scène et les organisateurs qui suivent les conseils sur l'art scénique de Mykhailo Starytsky : ce sont eux qui dirigent les cercles

dramatiques ukrainiens apportant connaissance, culture et nouvelles idées. Les participants du théâtre d'amateurs savent propager les meilleures œuvres dramatiques, cultiver la langue, développer fidèlement les idées des pièces et préserver la vérité historique et ethnographique.

À partir de 1872, Starytsky et Mykola Lysenko organisent un groupe d'amateurs appelé *Le Premier Cercle musico-dramatique de la ville de Kiev* et trouvent un lieu de réunion dans la maison accueillante des Lindfors, famille d'origine suédoise, dont l'Ukraine est devenue la seconde patrie. Les deux hommes travaillent toute l'année à la composition d'un opéra tiré du récit de Gogol, *La Nuit de Noël*. Ils souhaitent tous deux développer le sujet et la musique afin d'en créer une véritable pièce d'opéra et la jouer au théâtre de la ville. En 1874, les amateurs jouent *La Foire de Sorotchyntsi*, une autre adaptation de Starytsky d'après le récit de Gogol, et en 1876 les spectateurs peuvent voir sa pièce originale *Les Destins contrariés*.

Cette même année, l'oukase d'Ems interdit les représentations en ukrainien. Malgré cela, Starytsky continue son travail et traduit en ukrainien la tragédie de Shakespeare *Hamlet*. Ayant obtenu une autorisation pour des représentations privées d'amateurs, *Hamlet* est joué en 1878 dans l'appartement de M. Lysenko et en 1879 dans la maison de Konysky. C'est la première fois dans l'histoire du théâtre ukrainien que l'on représente Shakespeare sur scène. L'activité de ce théâtre d'amateurs de Kiev dure jusqu'en 1882, année de la création du théâtre professionnel par Starytsky et Kropyvnytsky.

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est la ville de Bobrynets qui se fait remarquer par son théâtre d'amateurs, dans lequel commencent à travailler Kropyvnytsky, les frères Tobilevytch ; Karpenko-Kary, Mykola Sadovsky, Panas Saksahansky et leur sœur Mariya Sadovska-Barilotti. Un groupe de jeunes fonctionnaires et d'artisans consacrent leurs loisirs aux spectacles d'amateurs. Les premières représentations commencent en automne 1856, dans la maison de la mère de Kropyvnytsky. Ce dernier est alors âgé de seize ans. Plus tard, les amateurs louent une salle de spectacle et leur théâtre devient vite un lieu culturel où se rassemblent toute la jeunesse active et l'intelligentsia de la ville. En 1863, Kropyvnytsky, qui travaille comme fonctionnaire à la mairie, prend la direction de ce théâtre d'amateurs. La même année, il représente, pour la première fois sa pièce *Mykyta Starostenko* qui plus tard prendra le titre de *Cœur libre deviendra esclave*.

Au début de 1865, lorsque Yelisavetgrad devient un important centre industriel et une ville de district dans la province de Kherson, bon nombre de fonctionnaires quittent Bobrynets, notamment Karpenko-Kary. À partir de cette même année, celui-ci organise et dirige un théâtre d'amateurs baptisé *La Société artistique* (Artystychno tovarystvo). Il devient rapidement le centre de la vie culturelle de la ville. Karpenko-Kary se révèle



être un organisateur de talent et le théâtre s'épanouit progressivement. Mais son activité est interrompue en 1876 par l'oukase qui interdit les représentations ukrainiennes.

En 1861, à Poltava, Vassyl Loboda, instituteur, aidé d'autres personnes, organise un théâtre d'amateurs auprès d'une école du dimanche et rassemble des chanteurs pour former un chœur. Après avoir obtenu le soutien du public et avoir été couronnés de succès, les amateurs louent un théâtre privé. Ce succès et le répertoire choisi provoquent le mécontentement du gouvernement qui donne l'ordre à la police de faire cesser les représentations. Les plaintes déposées auprès des autorités, dont « le ministre des Affaires intérieures Valouev, restent sans réponses ».

En juin 1862, les écoles du dimanche sont interdites par l'oukase, pour tendance révolutionnaire. C'est ainsi que les cercles dramatiques de Poltava et Kharkiv disparaissent. Mais une partie des amateurs continue à travailler. Ce mouvement théâtral s'établit peu à peu et devient une force influente dans la propagation des idées sociales et politiques au sein de la société ukrainienne. C'est ainsi qu'en 1861 le fabuliste ukrainien Leonid Hlibov fonde un théâtre d'amateurs à Tchernihiv *La Société qui aime sa langue maternelle*. Au cours de ses cinq années d'existence, ce petit groupe de l'intelligentsia locale donne des représentations intéressantes. Parmi les acteurs se trouvent l'épouse de l'écrivain Verbytsky et celle de l'écrivain Leonid Hlibov, le professeur de l'actrice Zankovetska, qui lui avait transmis son amour du théâtre, l'historien Lazarevsky, ami de Chevtchenko, les médecins Ivan Lahoda et S. Nis. L'ethnographe ukrainien Panas Markovytych prend aussi une part active à l'organisation de ce théâtre d'amateurs et s'occupe de la partie musicale du répertoire. En 1857 à Nemyriv, avec son épouse Marko Vovtchok, il crée l'arrangement musical original de *Natalka de Poltava*. Il choisit pour les textes en vers des mélodies de chansons populaires. Il arrange en outre les parties vocales et écrit des partitions pour orchestre avec quatorze instruments. La représentation a lieu le 12 février 1861 à Tchernihiv. Cette date est importante dans l'histoire du théâtre d'amateurs, car c'est la première fois en Ukraine qu'on imprime une affiche de spectacle en langue maternelle.

A cette époque, Hlibov enseigne au Lycée de Tchernihiv prend part avec enthousiasme aux écoles du dimanche. De 1861 à 1862, il publie un hebdomadaire *Le Feuillet de Tchernihiv (Tchernihivskyi lystok)*. Dans cette revue paraît sa pièce *L'Arrangement à l'amiable (Do myrovoho)*, jouée pour la première fois par les amateurs de l'école du dimanche. Les autorités tsaristes, qui craignaient la propagation des idées révolutionnaires dans le peuple, et qui voulaient faire obstacle à cette œuvre d'instruction publique, suppriment l'école du dimanche et interdisent la publication du *Feuillet de Tchernihiv*. Hlibov est assigné à résidence hors de la ville en tant que personne suspecte. Son arrestation et son exil en 1866 ainsi que

l'interdiction des représentations de la *Société qui aime sa langue maternelle* provoquent l'interruption de l'activité de ce groupe.

Le théâtre d'amateurs connaît un succès dans la ville de Soumy. Il est organisé en 1865 par un marchand de ferraille, M. Babytch qui, depuis son enfance, se passionne pour l'art théâtral. A part les pièces classiques ukrainiennes, Babytch représente ses propres œuvres sur la vie des marchands qu'il connaissait bien. Ce théâtre d'amateurs de Soumy s'éteint en 1875, mais son répertoire est repris par les amateurs d'autres villes dans la province de Kharkiv, Bilhorod, etc.

b) La mise en scène des spectacles d'amateurs ukrainiens par Maxime Gorki

La participation de l'écrivain russe Maxime Gorki (1868-1936) à un théâtre d'amateurs en Ukraine est un événement exceptionnel dans l'histoire de l'art scénique ukrainien. Ce théâtre était dirigé dans les années 1890 par un couple d'instituteurs S.L. Samiïlenko, dans le village Manuïlivka, non loin de Krementchouk, dans la province de Poltava.

Gorki est d'abord une figure originale de la vie littéraire russe. Romancier, essayiste et auteur dramatique, il a été un observateur privilégié d'une des périodes les plus passionnantes de l'histoire de la Russie, mais on ne peut limiter son action au domaine politique et on ne doit pas oublier ses qualités d'homme et d'écrivain. C'est à 24 ans qu'Alexei Maksimovitch Pechkov choisit, pour signer son premier conte, ce pseudonyme si révélateur : Gorki «*l'amer*», en leçon de la détresse physique et morale qu'il avait connue. Dépourvu de toute instruction, il mène longtemps une vie errante et douloureuse. La seule école qu'il ait fréquentée est celle de la vie, puisque, orphelin à 9 ans il doit travailler très jeune. Il est tour à tour apprenti cordonnier, plongeur, docker et veilleur de nuit. A Kazan, où sa pauvreté l'empêche de s'inscrire à l'Université, il rencontre des populistes, mais il préfère à l'activité politique l'existence des «*rejetés*» qui peuplent les faubourgs misérables de la ville. C'est à ce moment qu'il commence déjà à œuvrer inlassablement en faveur de l'instruction publique.

Au printemps 1897, la femme du médecin A. Orlovsky invite Gorki avec sa famille à passer des vacances en Ukraine, à Manuïlivka, dans la région de Poltava. Dès son arrivée, l'écrivain russe se met au travail. Préoccupé par l'instruction publique, il ouvre une école du dimanche pour les paysans et constitue un chœur et un orchestre. Cette même année commence à fonctionner le théâtre d'amateurs d'abord avec la pièce d'Ostrovski *Entre siens on s'arrangera* et *Martyn Borulia* du dramaturge ukrainien Karpenko-Kary, que nous avons analysé plus haut.

Travaillant sur la création des personnages Trandaliov et Natsiïevsky dans la pièce de Karpenko-Kary, Gorki apprend la langue ukrainienne et observe attentivement les particularités phonétiques de la prononciation. Il avait vu jouer à Kremenchouk la pièce *Martyn Boroulia*, interprétée par la troupe de Saksahansky, avec Karpenko-Kary dans le rôle principal. Séduit par cette comédie sociale, l'écrivain russe en commence les répétitions à la mi-août 1897, et la première a lieu le 1<sup>er</sup> octobre de la même année.

La foule rassemblée à Manuïlivka le premier jour suscite l'inquiétude de la police qui épie attentivement tous les actes de Gorki, personnalité étroitement surveillée. Le commissaire de police, aidé de deux fonctionnaires, commence à disperser la foule qui attend devant le théâtre, mais ils ne peuvent agir contre le gouverneur qui a autorisé la représentation. Dans une lettre du 2 octobre 1897 adressée à sa femme, qui a quitté Manuïlivka trois semaines avant la première, Gorki partage ses impressions sur les jeux des acteurs :

*« Le spectacle s'est déroulé merveilleusement, mais avec un admirable scandale. Chapoval a joué Fedko avec habileté et discrétion, Borodine dans le rôle de Serhiy était parfait, Arsenii Khlystoun qui jouait Protasii nous a fait mourir de rire. S. Samoïlenko était affreux, Lioudmila Samoïlenko mauvaise, Olga Menchikova aussi.*

*Je parle sérieusement, la pièce a été fort bien jouée par les élèves, mais mal jouée par leurs instituteurs. J'ai été enchanté par Borys Lysenko dans la scène avec Samoïlenko, par Omelko (Jakov Borodine) dans la scène avec moi et Sergueï (Borodine) lorsqu'il badine avec Olga Nikolajevna Menchchikova. Je n'ai jamais vu dans les troupes petites-russiennes un jeune homme aussi excellent dans le rôle de l'amant. Il y avait énormément de monde, tous riaient à gorge déployée, les intellectuels criaient bis. Je chantais "Le Gondolier"... Ils ont diablement bien joué. » (2)*

Dans la pièce, Gorki interprète deux rôles épisodiques : celui de l'avocat Trandaliov et de Natsiïevsky, fiancé de la fille de Boroulia. Curieusement, il surprend certains spectateurs par son talent d'acteur. C'est le cas de Kapnist, petit-fils de l'auteur de la *Chicane*, qui est venu en voisin assister à la représentation avec sa fille. Gorki fait aussitôt part des appréciations du public à sa femme Pechkova lui écrivant ces quelques lignes :

*« J'ai réussi les deux rôles. Le Comte Kapnist a déclaré que j'avais un grand talent de comique et m'a prié de le croire. La comtesse Yevgeniia, sa fille, m'a dit qu'elle a lu mes livres et qu'elle était étonnée de me voir jouer. Elle a ajouté que cette représentation lui a apporté une plus grande joie que les théâtres parisiens. Je la crois, car ce n'est pas une sottise. » (3)*

Mais tout le monde n'a pas accueilli le spectacle de la même façon que la fille de Kapnist. Par exemple, Mme Chirinskaya-Chikhmatova, la femme

d'un propriétaire terrien, porte un autre jugement suite à l'intervention de la police. Dans la même lettre, Gorki poursuit :

*« Ce matin, Mlle Chirinskaïa m'a à peine salué, et moi, je lui en suis deux fois reconnaissant. Elle m'accuse d'être responsable de ce théâtre paysan. »*

(4)

Il est intéressant de citer une autre lettre, adressée à Yerofeev, où Gorki parle de son intérêt pour la littérature ukrainienne :

*« Les étés 1897 et 1898, alors que je vivais à Manouïlovka, dans le district Krementchoug, j'ai lu Chevtchenko en ukrainien aux paysans. Le livre m'avait été donné par l'instituteur Samoïlenko, publié apparemment à Lvov. Les vers de Chevtchenko m'ont beaucoup plu, alors que j'avais déjà un penchant pour la littérature ukrainienne. L'envie m'a pris de publier Houlak-Artemovsky, Kvitka-Osnovjanenko et surtout Kotliarevsky. J'ai négocié avec un certain Mohylevsky ou Mohyliansky, un personnage douteux, la publication du recueil « Des Chants historiques » d'Antonovytsch et Drahomanov, mais M. Kotsioubynsky m'a conseillé de m'adresser à quelqu'un d'autre, car il voulait l'avoir dès son retour en Ukraine ; malheureusement, il n'en a pas eu le temps, notre rencontre à Capri a été la dernière.*

*Stefan Jeronski se moquait de mon "ukrainophilie". A Manouïlovka, durant les mois d'été 1897 et 1898 j'ai représenté les pièces de Starytsky et des autres. Dans « Martyn Boroulia », j'ai même joué le rôle du "jeune marié". La troupe n'était composée que de paysans, excepté l'institutrice Lioudmila Samoïlenko et une autre, la sœur d'Olnem, une femme de lettres. » (5)*

Il est dommage que les titres des pièces de Starytsky ne soient pas mentionnés dans la lettre. Nous savons seulement que le 23.X.1897, Gorki et les amateurs ont joué pour la dernière fois la pièce *Nazar Stodolia* de Chevtchenko.

D. Zolotnicki, dans son article *M. Gorki et les spectacles paysans dans la province de Poltava (M. Gorkii i krestianskiïe spektakli na Poltavchtchine)*, publié dans la revue *Teatr* (1914, N° 5), explique pourquoi l'écrivain russe s'intéresse à la pièce *Martyn Boroulia* :

*« La comédie de Karpenko-Kary a dû attirer l'intérêt de Gorki par ses idées sur la réalité sociale de son époque et par l'esprit critique de son sujet. L'aspect scénique des situations, les caractères satiriques, la vivacité du dialogue de mœurs ont contribué avantageusement à la clarté de la pièce. La manière sarcastique de détourner Martin Boroulia de son entourage et de son idéal social est devenue l'idée maîtresse du spectacle de Gorki. Dans son rôle de metteur en scène, il expliquait aux acteurs la source concrète de la pièce en mettant l'accent sur ses points accusateurs de la comédie ». (6)*

Ce théâtre paysan en Ukraine ne pouvait avoir été pris en mains que par un homme passionné d'art théâtral. Toute la population, même celle des villages voisins, accompagne Gorki à la gare le jour de son départ, en

signe de sympathie. C'est une marque de reconnaissance pour leur avoir offert son temps et son talent d'homme de théâtre. Ce groupe dramatique de Manouïlvka, qui a duré jusqu'en 1907, est fermé par l'administration en raison de ses idées engagées.

Après avoir joué, durant le premier tiers du XX<sup>ème</sup> siècle un rôle majeur dans la création théâtrale, Maxime Gorki, meurt officiellement d'une pneumonie en 1936. Il a été, selon certains, assassiné par son médecin, sur ordre de la police politique du régime soviétique.

Au cours des années 80 et 90 du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre d'amateurs connaît un grand épanouissement, surtout dans l'Ukraine de la Rive Gauche, dans presque chaque district, dans les villages et les villes, dans les usines. Il a joué un rôle majeur dans l'évolution du théâtre ukrainien, dans la vie publique et culturelle. Ces cercles d'amateurs ont été de véritables écoles d'art scénique pour de nombreux hommes de la scène ukrainienne.

## **2) L'organisation du théâtre professionnel ukrainien**

### **2.1 La troupe de Kropyvnytsky**

L'organisation d'un théâtre national, avec un répertoire strictement ukrainien constitue une affaire de grande importance. Privé de droit d'existence, le théâtre ukrainien dans les années 80 du XIX<sup>e</sup> siècle se trouvait, selon l'expression de Kropyvnytsky, « *à son dernier soupir* ». La nécessité d'un théâtre professionnel à cette époque est stimulée par la maturité de la nation, par les exigences patriotiques et spirituelles des Ukrainiens, par le rôle que le théâtre accorde à l'art dans le domaine de l'instruction publique et de l'éducation artistique.

L'interdiction des représentations ukrainiennes par l'oukase de 1876 ne pouvait pas durer longtemps. Les Ukrainiens et surtout ceux de Kiev l'ont compris et ont soulevé en permanence cette question. Les sénateurs à ce moment-là, sous l'influence des hommes de théâtre, se prononcent pour la suppression de cette interdiction. Le 16 juin 1881, un amendement à l'oukase de 1876 est envoyé à tous les gouverneurs des villes ukrainiennes. Il y est dit que les pièces dramatiques, les scènes et les couplets en langue petite-russienne, auparavant autorisés par la censure, ainsi que ceux qui seraient autorisés par la Direction Générale de la Presse, peuvent être représentés sur scène, seulement avec l'autorisation particulière du général-gouverneur. Mais cet amendement interdit formellement l'organisation du théâtre petit-russien et la formation de troupes qui ne possèdent de répertoire qu'en langue petite-russienne. Nous avons pu constater qu'en réalité cette interdiction n'a pas vraiment été appliquée, et qu'on permettait de temps à autre les représentations ukrainiennes.

Par exemple, à Bendery, il y avait des représentations d'amateurs auxquelles participaient Mariya Adasovska, une propriétaire terrienne de la région de Nijyn, et Mykola Tobilevytch, officier de la garnison locale. Ces derniers deviendront plus tard célèbres, sous le nom de Zankovetska et Sadovsky.

En automne 1881, les représentations ukrainiennes sont autorisées grâce à l'initiative de Kropyvnytsky. Il met en place la première troupe professionnelle et son activité marque le début d'une nouvelle période dans l'art scénique ukrainien.

Kropyvnytsky se souviendra plus tard de cette réussite :

*« Je suis entré comme metteur en scène dans la troupe d'Achkarenko à Kremenchouk pour la saison de 1881 et à partir de là, le théâtre ukrainien a commencé à renaître. La paye, pour les représentations russes est misérable, et le manque de spectateurs dans les salles oblige la troupe à demander au ministre des Affaires intérieures le comte Loris-Melikov, l'autorisation de jouer au moins quelques spectacles ukrainiens pour échapper à la faim inévitable. Le comte répond favorablement à notre demande et nous commençons à jouer Nataalka de Poltava. Autour du 6 décembre, pour une pièce russe nous ne recueillons que cinquante roubles, alors que Nataalka de Poltava, une grand-mère vieille de presque cent ans a fait salle comble. Pour les autres pièces ukrainiennes, on s'arrache les billets, et les abords du théâtre sont encombrés non pas de calèches, mais de fourgons remplis de Cosaques qui arrivent de fermes éloignées et de Poltava pour voir le spectacle ». (7)*

Dès la première représentation, le succès est inespéré. Bien sûr, l'interdiction pendant cinq ans n'a fait qu'augmenter l'intérêt du grand public pour le théâtre ukrainien.

A partir de ce moment-là, Kropyvnytsky prépare une liste de pièces pouvant être jouées, distribue les rôles et les répétitions commencent dès le lendemain. Sur la scène ukrainienne, Kropyvnytsky apparaît alors comme un brillant organisateur, prêt à tout sacrifier au nom de l'art et surtout un talentueux acteur qui perpétue la tradition de Chtchepkine.

#### a) Kropyvnytsky metteur en scène

Après avoir travaillé dix ans en tant qu'acteur professionnel sur la scène russe et dans les troupes russo-ukrainiennes, où il se considère avant tout comme acteur petit-russien, il se tourne vers le théâtre ukrainien. Dans la dramaturgie apparaissent de nouveaux sujets et personnages, ce qui nécessite une nouvelle interprétation scénique. Kropyvnytsky ressent l'esprit de son époque. Il progresse dans l'art théâtral ukrainien, oblige l'acteur à réfléchir sur son rôle et sur le personnage créé pour la scène.

Faisant lire la pièce à l'acteur, déterminant son sens, son idée, l'analyse détaillée de chaque rôle, il suit un procédé peu connu à cette époque. Il surveille le moindre détail. La répétition commence toujours à l'heure exacte, par une lecture du texte à haute voix. Il explique l'idée de l'œuvre, le conflit, précisant l'époque et le lieu de l'événement. Ensuite, il décrit les caractéristiques des personnages, déterminant la place de chacun dans la pièce et enfin distribue les rôles, qu'il travaille individuellement avec chaque acteur. Dans la mise en scène, il s'en tient à chaque motivation psychologique et exige de l'éloquence scénique. Observant chaque geste de l'acteur, il corrige l'intonation et la prononciation.

L'acteur Levytsky nous le décrit :

*« C'était une école supérieure de la linguistique, sans aucune faute dans la prononciation, accentuant non seulement les mots, mais les phrases entières. C'était un véritable indicateur de la langue ukrainienne littéraire, Kropyvnytsky obligeait les ignorants à répéter vingt ou trente fois, avec l'accent tonique sur les mots et à la fin l'acteur ne se reconnaissait plus tant la phrase devenait belle et correcte ». (8)*

Kropyvnytsky est le premier metteur en scène à proposer une analyse profonde des personnages en mettant en avant l'art de l'acteur et ses devoirs. Une telle analyse d'un rôle peut être illustrée par celle du personnage de Halia de *Nazar Stodolia* de Chevtchenko. Ici, on ressent chez Kropyvnytsky non seulement une connaissance de l'histoire de son peuple, mais aussi le talent de l'adapter à un art théâtral compliqué.

Kropyvnytsky considère la pièce *Nazar Stodolia* comme un drame profondément social et cette qualité l'oblige à en donner une interprétation scénique différente des autres pièces.

Quant à l'art décoratif du théâtre professionnel ukrainien Kropyvnytsky considère qu'il est extrêmement pauvre.

D'ailleurs il écrit à ce sujet à son fils :

*« Pourquoi pour les pièces russes il y a dix, quinze chambres et pour les pièces ukrainiennes une « khata » ? Est-ce que toutes les « khata » sont construites selon le même modèle ? Il y a des maisons avec des poutres ou sans, avec des fenêtres petites ou grandes. Ensuite, il y a des « khata » historiques, en forme de coupoles. Par exemple, la maison de l'hetman, du colonel, doit être en forme de coupole avec des fenêtres de toutes les couleurs [...] Des portraits de hetmans sont également indispensables ainsi que ceux des colonels et des Cosaques, des batailles, etc. » (9)*

Sa volonté de changer la tradition de la mise en scène constitue une démarche audacieuse.

En ce qui concerne les costumes, Kropyvnytsky recherche aussi les détails, donnant des conseils sur la matière dont doit être fait tel ou tel costume, sur les accessoires comme les pistolets, les massues, etc. Il

collectionne toutes sortes d'objets à caractère historique, dans le but de pouvoir les utiliser à l'occasion d'une représentation.

Dans une lettre, Kropyvnytsky demande à son fils :

« *Procure-toi là-bas chez les moines des renseignements sur Zalizniak (10) J'ai entendu dire qu'ils ont son portrait. Tâche d'obtenir sa photo. Là-bas dans le monastère, il y a un chaudron qui servait aux moines pour taper pendant la garde nocturne. Il faut fouiller dans les archives et trouver les manuscrits de l'époque des haidamaks et des époques précédentes* ». (11)

Cela démontre à quel point l'auteur se documentait sur la vérité historique. Kropyvnytsky souligne également l'importance d'une compétition entre les acteurs. Il met au premier plan le système éducatif. Avant lui, dans l'histoire du théâtre ukrainien, on ne connaissait pas de metteur en scène pédagogue. Il est persuadé qu'il faut répondre aux goûts du public et aussi aspirer à la vérité et au naturel.

Au début, Kropyvnytsky, comme nous l'avons remarqué plus haut, a tendance à montrer le village ukrainien dans une atmosphère de fête, le spectateur voyant les paysans dans des moments exceptionnels. Les personnages, par conséquent, donnent l'impression d'être peu naturels et détachés de la vie. Mais plus tard, Kropyvnytsky dépeindra la réalité de façon plus fidèle en introduisant des nuances psychologiques chez les personnages de ses pièces. Il devint alors plus critique et plus sévère envers son œuvre dramatique. Il lui arrive, après les répétitions d'une scène, de faire des corrections de ses propres pièces et de supprimer certaines scènes. Une telle méthode de travail oblige les acteurs à avoir une attitude de création artistique sérieuse et responsable. C'est pourquoi le choix du répertoire de Kropyvnytsky était très sévère. Le dramaturge exigeait que les pièces soient scéniques, faisant comprendre aux dramaturges et aux acteurs leur responsabilité dans l'incarnation théâtrale de l'œuvre littéraire.

En dépit des relations amicales qu'il entretient avec Borys Hrintchenko, Kropyvnytsky lui demande à plusieurs reprises de remanier sa pièce *L'Incroyable (Neïmovirnyi)* avant de la faire représenter par sa troupe et ne cède pas devant ses exigences :

« *J'ai reçu votre pièce. Je l'ai lue et la représenterai. En tant qu'acteur, je n'ai pas apprécié le premier et le deuxième acte; ils manquent d'action et n'ont pas de dénouement. Que vous l'admettiez ou non, certains effets de scène ne sont jamais inutiles même dans la meilleure des œuvres, et les éviter ne me semble pas recommandable* ». (12)

Après avoir réalisé des modifications, Hrintchenko essuie un nouveau refus de la part de Kropyvnytsky :

« *Je dois vous faire savoir que j'ai commencé à répéter L'Incroyable à Odessa et que je l'ai abandonné : il faut encore le corriger et le remanier, il n'est pas scénique au point d'être mis en scène* ». (13)



## b) L'influence des Meiningers

Pour mieux comprendre l'évolution de l'art scénique en Ukraine dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il convient d'évoquer l'évolution du théâtre de la même époque en Occident. En effet, ce dernier était marqué par le jeu d'acteurs remarquables parmi lesquels de grands talents se démarquent par la démonstration des sentiments humains, qui passionnent les spectateurs émus jusqu'aux larmes. Ce processus n'a pas échappé au théâtre ukrainien qui, malgré ses tentatives de développement, a été freiné dans son essor par la censure tsariste.

En Ukraine aussi, l'acteur isolé cède la place à un metteur en scène qui dirige l'ensemble des acteurs professionnels, le répertoire dramatique, les composantes chorégraphiques et musicales, les décors, l'éclairage et le son.

En Europe, le duc Georges II de Meiningen constitue en 1870 une troupe théâtrale privée appelée *Meiningers*. Par ailleurs, il œuvre pour une grande réforme de l'art de la scène jusqu'en 1890. Sous l'intelligente impulsion du régisseur Ludwig Chroneck, *les Meiningers* s'appliquent à rendre la mise en scène plus réaliste, à maintenir une homogénéité d'ensemble, à acquérir une diction parfaite et à garder le sens de la réalité historique.

L'innovation des *Meiningers* consiste aussi à donner une place importante au metteur en scène, en tant qu'organisateur principal de la représentation.

Dans les années 1870, les *Meiningers* visitent l'Ukraine et notamment Odessa où travaille justement à cette époque M. Kropyvnytsky, dont la troupe a été surnommée *Les Meiningers Petits-Russiens* par la presse pétersbourgeoise lors de tournées à Saint-Pétersbourg en 1886. Kropyvnytsky n'a pas copié les *Meiningers*, mais il a su adapter les aspects précieux des spectacles allemands aux représentations de sa troupe. En cela, il est un novateur dans l'art théâtral ukrainien. D'ailleurs l'acteur I. Marianenko confirme ce fait dans ses souvenirs :

*« En tant que metteur en scène, Kropyvnytsky s'appuyait déjà sur l'ensemble des acteurs. Il connaissait bien les conditions de la scène et maîtrisait les procédés grâce auxquels il pouvait tenir le spectateur en haleine. Il savait transformer de naïves pièces, sans grande valeur dramatique, en brillants spectacles.*

*Sa mise en scène, surtout celle des mélodrames, était éclatante : les passions de ses héros se déchaînaient dans de fabuleux contrastes de malheur, de désespoir, de colère, d'indifférence et de gaieté, le tout agrémenté de chants et danses populaires. »* (14)

L'innovation de Kropyvnytsky consiste en la renaissance de l'idée de l'ensemble d'acteurs, en celle de décors construits qui remplaçaient des décors peints, en la prise de considération de l'importance des détails de la

vie quotidienne des costumes, des armes, des meubles, etc. pour le jeu théâtral et la prise de conscience de la vérité historique.

Il est intéressant de voir quel jugement M. Sinelnikov, un metteur en scène russe d'un théâtre provincial, porte sur Kropyvnytsky :

*« Avant de connaître le théâtre petit-russien, j'ai connu le petit théâtre de Moscou et ses meilleures représentations de l'époque. J'ai vu de brillantes interprétations, et d'excellents acteurs; cette interprétation me satisfaisait pleinement, j'en étais même enthousiasmé.*

*Mais les premiers spectacles dirigés par Kropyvnytsky, véritable metteur en scène, m'ont ouvert les yeux, je dois avouer, malgré ma honte, qu'à ce moment-là, je ne me doutais pas que l'ensemble, ce n'est pas seulement l'interprétation harmonieuse des rôles principaux, même s'ils sont joués par de talentueux et irréprochables acteurs. Dans chaque pièce de Kropyvnytsky, tout forme un ensemble harmonieux: l'interprète du rôle principal, le choriste, le figurant, les détails, etc. Tout ceci est la résultante de l'énergie infatigable et de l'immense talent de M. Kropyvnytsky. » (15)*

En tant que metteur en scène, Kropyvnytsky maîtrisait parfaitement la composition du spectacle synchrétique. Il sait insérer chants et danses dans l'action dramatique. Travaillant à la mise en scène d'une pièce, il s'efforce à chaque nouvelle scène d'intensifier la tension émotionnelle du spectateur. A cette fin, il utilise le procédé du contraste une scène dramatique était par exemple suivie de scènes de la vie quotidienne avec chants et danses populaires.

La parfaite connaissance de la vie du village ukrainien aide Kropyvnytsky à créer des spectacles réalistes. Mais le dramaturge tombe aussi souvent dans le naturalisme, faisant figurer dans son spectacle des chevaux, des oies, des bœufs, des grenouilles, des rossignols, etc. Il subit une influence évidente de la part des *Meininger* et se laisse involontairement aller au style naturaliste de leurs représentations dans l'art théâtral de l'époque. Pendant les seize années de son existence, la célèbre troupe allemande a visité neuf pays et révolutionné le théâtre.

Konstantin Stanislavski, metteur en scène russe, assiste aux représentations des *Meininger* lors de leur passage à Moscou. Il en parle dans son ouvrage *Ma vie dans l'art* :

*« Moscou a reçu la visite de la célèbre troupe du duc de Meininger, dirigée par le metteur en scène Chroneck. Leur formule de mise en scène est toute nouvelle pour notre capitale: fidélité historique, mouvement de foule, présentation remarquable du spectacle, discipline étonnante, en tout point de vue une fête extraordinaire de l'art. [...] »*

*Avec une troupe qui ne possède que des acteurs de talent, grâce à des trouvailles qui relèvent uniquement de la mise en scène, le duc de Meininger sait donner une forme artistique aux conceptions fondamentales des grands poètes (...)*

*Le metteur en scène peut beaucoup, mais pas tout. L'essentiel reste entre les mains des acteurs et c'est eux qu'il importe avant tout d'aider et de guider. Apparemment, les régisseurs de Meininger ne s'en soucient pas assez ; ce qui les voue à créer seuls, sans l'aide des acteurs. Le plan de mise en scène ne manque jamais d'envergure ni de profondeur psychologique, mais comment le réaliser sans les acteurs, sinon en faisant porter tout le poids du spectacle sur la mise en scène ? Placé devant cette obligation, le metteur en scène est donc contraint de créer seul, tout ce qui le rend despotique ».* (16)

L'innovation de Kropyvnytsky dans l'art scénique, comme celle des *Meininger*, est ramenée à une composition d'un ensemble d'acteurs égaux devant la vérité historique. Une place importante est accordée au metteur en scène comme organisateur principal de la représentation.

En 1898, Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko fondent *le Théâtre d'Art* de Moscou et respirent également les idées de la célèbre troupe allemande.

### c) Les tournées triomphales en Russie

Kropyvnytsky rêve depuis longtemps d'aller jouer dans la capitale russe, avec l'espoir d'améliorer la situation du théâtre ukrainien et d'obtenir la reconnaissance de toute la Russie. Déjà en 1885, un correspondant pétersbourgeois après avoir assisté aux spectacles ukrainiens à Mykolaïv, avait exprimé le souhait de voir les artistes petits-russiens sur les scènes de la capitale russe :

*« Quant à M. Kropyvnytsky on le recevra à Saint-Pétersbourg à bras ouverts, on l'embrassera et on lui fournira tout ce dont il aura besoin ».* (17)

Mais ses nombreuses démarches restent vaines, car les autorités ne veulent pas accueillir un théâtre auquel elles ont refusé le droit d'existence et envers lequel le ministre de l'Intérieur a une grande hostilité. Cependant, le mécène pétersbourgeois V. Linskaya-Nemetti qui possédait son propre théâtre, et avait été auparavant actrice et collègue de Kropyvnytsky dans une troupe russe, contribue à obtenir l'autorisation pour les artistes ukrainiens de jouer à Saint-Pétersbourg et à Moscou, à condition de toucher 50 % du bénéfice. Les représentations commencent donc le 11 novembre 1886 pour une durée de trois mois. La sympathie du public est acquise dès le premier spectacle. La troupe de Kropyvnytsky joue dans l'un des plus grands théâtres de Saint-Pétersbourg, *le Théâtre Alexandre* et parmi les spectateurs se trouvent de nombreux hommes célèbres tels que le physiologiste I. Pavlov, le peintre Repine, l'écrivain L. Tolstoï, le compositeur T. Tchaïkovski, l'actrice M. Savina. La haute société pétersbourgeoise, habituée aux seuls théâtres impériaux, se déplace pour assister aux spectacles ukrainiens. Les billets se vendent une semaine à

l'avance, et la rue Moïka est encombrée de voitures, jusqu'à la caisse du théâtre.

« Dans les salons des nobles, raconte Sadovsky, où auparavant on n'entendait guère que le français ou l'allemand, c'était un bonheur d'entendre de la bouche d'un acteur quelques mots d'ukrainien ». (18)

La notoriété de Kropyvnytsky ne cesse de grandir et va même jusqu'à la cour du tsar, Alexandre III en personne, qui s'intéresse à la troupe ukrainienne. Kropyvnytsky est convoqué dans le bureau du théâtre impérial, car Sa Majesté souhaite voir une pièce « qui ne soit ni trop courte ni trop longue, qui soit dramatique et comique à la fois et avec les plus beaux costumes ». Kropyvnytsky, avec ses acteurs, choisit le drame historique *Nazar Stodolia* de Chevtchenko et pour que Sa Majesté « puisse rire à loisir », un vaudeville de Starytsky *Autour d'une table tout s'arrange*. La représentation a lieu dans la petite salle « Demout » de la rue Moïka, dont on agrandit la scène et où l'on installe une loge pour le tsar et sa famille. Il y reçoit les acteurs après le spectacle, ce que Sadovsky confirme dans ces lignes :

« Le tsar, avec un sourire affectueux, caressant de la main droite sa moustache dit : J'ai beaucoup entendu parler de votre talent, messieurs, et aujourd'hui j'ai la certitude que c'est une vraie merveille, surtout les dernières scènes. Merci ! » (19)

Puis il interroge Zankovetska, Kropyvnytsky et Sadovsky sur les débuts de leur carrière, faisant remarquer que « cela devait être difficile de danser et de chanter en même temps » (20). Un an plus tard en 1887, la troupe de Kropyvnytsky joue de nouveau à Saint-Pétersbourg. Alexandre III émet le vœu de voir un autre spectacle petit-russien. La princesse Kotchoubèï, d'origine ukrainienne, intervient auprès du tsar pour lui demander une salle plus grande afin que la troupe puisse donner toute sa mesure. C'est alors qu'Alexandre III propose le *Théâtre Mariinski*, l'un de ses trois théâtres impériaux.

Pour la première fois en Russie, une troupe provinciale va se produire sur une scène impériale et c'est justement une troupe petite-russienne qui doit jouer *Natalka de Poltava* de Kotliarevsky et un vaudeville, *Histoire vraie* de Velysovsky. (21) La salle est comble et la recette de ce spectacle, soit six mille roubles, est entièrement versée à la Croix-Rouge.

Le succès grandissant, on s'arrache l'honneur de faire jouer la troupe, et de nombreuses institutions de la ville l'invitent à jouer : par exemple, la « Société de constructions à loyer modéré », sous l'égide de la grande-duchesse Olga Fedorovna, épouse du grand-duc Mikhail Nikolaevitch (22) Le lendemain de la représentation de la *Demande en mariage à Hontcharivka* de Kvitka-Osnovianenko et *Après la Révision* de Kropyvnytsky les acteurs Sadovsky, Zankovetska et Kropyvnytsky sont reçus chez la Grande Duchesse. Le grand-duc les interroge longuement sur les provinces

d'où ils étaient originaires. Puis la conversation roule sur les représentations en Ukraine. Voici l'extrait du dialogue surprenant entre le grand-duc et l'acteur Sadovsky :

*« Dites-moi messieurs, vous jouissez à Saint-Pétersbourg d'une gloire colossale et bien méritée, pour vos immenses qualités artistiques. Or, ici, votre langue est mal comprise et une partie de sa verve et de son piquant échappe au public. Mais je suppose que dans votre chaleureuse Petite-Russie, chaque mot a une résonance; c'est là qu'on vous apprécie vraiment, à Kiev, par exemple ? » (23)*

Alors Sadovsky essaie de lui expliquer qu'à Kiev les représentations ukrainiennes sont interdites, à la grande surprise du grand-duc :

*« Comment ? Est-ce vrai ? Pourquoi ?*

*Sadovsky : Le public nous aime trop et nous applaudit trop.*

*- Les artistes sont appréciés partout et on les applaudit. Voyez quel accueil le public de Saint-Pétersbourg vous réserve ! Quel est le nom du gouverneur-général de Kiev ?*

*- Le général Drenteln, Votre Excellence, répond Sadovsky.*

*- Je le connais, ce vieil imbécile !*

*Et sans réfléchir, l'acteur ajoute : « C'est exact, Votre Excellence ». (24)*

Le grand-duc se rendant compte qu'il parlait à des acteurs et non à des ministres, change rapidement de sujet. Ainsi se termine l'audience chez le grand-duc Mikhaïl Nikolaevitch. Plus tard, la grande-duchesse Aleksandra Osipovna invite également la troupe à jouer dans la salle du Ministère des Affaires étrangères; on choisit le vaudeville *Le Compère-meunier* de Dmytrenko (25). Il faut installer une scène. L'acteur Sadovsky se rend au ministère pour voir si tout est prêt, mais au lieu d'une vraie scène il voit des tréteaux entourés de pots de fleurs. On a installé un piano, mais pour les besoins de la pièce il faut aussi un tonneau. Non sans humour, Sadovsky décrit ce détail dans ses souvenirs :

*« Le soir, lorsque nous sommes arrivés pour jouer, j'ai vu que le tonneau était bien là, et pas n'importe lequel, en noyer et cerclé d'or. "Il faut le fixer – dis-je – pour qu'il ne bascule pas quand je vais sauter dedans". N'ayez aucune crainte, nous vous le tiendrons, promet le général. En effet, au moment de sauter dans le tonneau, j'ai aperçu, derrière les buissons, deux généraux avec leurs panoplies d'icônes et de décorations sur la poitrine, qui me le tenaient solidement de chaque côté ». (26)*

Cet engouement pour les représentations ukrainiennes a gagné le Tout-Saint-Pétersbourg. Kropyvnytsky a trouvé de nombreux admirateurs parmi lesquels Alexeï Souvorine (1834-1912), l'un des critiques du théâtre russe les plus renommés de son époque. Pendant des années, ce dernier a publié dans les pages de son quotidien *Novoe vremia (Temps nouveaux)* des critiques très flatteuses à l'égard des acteurs ukrainiens, en particulier Kropyvnytsky et Zankovetska. Il a réuni tous ces articles sur les

représentations ukrainiennes dans un livre intitulé *Les Petits-Russiens et Petites-Russiennes (Khokhly i Khokhlouchki)*, publié à Saint-Pétersbourg en 1907.

Le 9 octobre 1887, Souvorine assiste à la première de la pièce *L'Infortunée* de Karpenko-Kary dans laquelle joue Kropyvnytsky. Voici ses impressions :

*«Kropyvnytsky a réalisé un chef-d'œuvre en prenant pour thème un soldat retraité. Cet acteur a su incarner ses personnages avec des allusions, avec une conscience et une compréhension extraordinaires, un visage expressif, une voix, une démarche, et le décor est planté.*

*Le soldat est assis près de la maison, il répare ses bottes tout en chantant une chanson militaire. Tout absorbé par son travail, il chante par habitude, pour lui-même. Pas une fois il ne se tourne vers le public, ne dit mot. Pour l'artiste, le public n'existe pas, pour lui existe seule cette personne dans la peau de laquelle il vit sur scène et c'est en ceci justement qu'est la véritable création.*

*Ce vieux corps possède une bonne âme et une patience acquise tout au long de son service militaire, et dans cette tête défilent les souvenirs de sa vie de soldat, dont son corps et son sang sont tout imprégnés, mais il n'a pas détruit les traits caractéristiques du Petit-Russien.*

*Ce personnage en lui-même n'est pas important dans le drame, mais il vous laisse une impression inoubliable. Lorsqu'il ramène son enfant mort, les yeux remplis de larmes et la voix cassée, pouvant à peine articuler quelques mots tendres pour sa fille inerte, on comprend que ce père est le personnage le plus tragique de la pièce». (27)*

Les critiques, la presse et le public russe manifestent leur sympathie envers les artistes ukrainiens. Souvorine attribue le mérite de ce succès à Marko Kropyvnytsky et publie un article intitulé *M. Kropivnitski metteur en scène* dans *Novoe vremia* (1886) que nous citons en entier, car il s'agit d'un hommage au théâtre ukrainien :

*«Les Petits-Russiens et les Petites-Russiennes ont véritablement attiré l'attention de Saint-Pétersbourg et se sont imposés à lui. Monsieur Kropyvnytsky est un incomparable acteur et metteur en scène. Son empreinte est perceptible dans les moindres détails de la mise en scène de chaque pièce et dans le tableau général. Il dirige son petit orchestre avec l'autorité d'un véritable maestro. Tout est en place à l'heure. Ceci est particulièrement explicite dans *Nazar Stodolia* avec la façon dont sont décrites les soirées et la manière dont s'installent les jeunes filles autour du kobzar, chacune préoccupée d'elle-même, ou d'un garçon, échangeant des regards complices et s'exprimant par gestes. Chaque détail esthétique ainsi que le tableau général sont tout en finesse, contrairement aux pièces russes sur la vie quotidienne, où l'on rencontre très souvent une certaine grossièreté que le réalisme soi-disant exige.*

*En effet, parfois, les interprètes masculins ou féminins du théâtre de mœurs russe poussaient le réalisme jusqu'à son paroxysme, n'auréolant la crue vérité d'aucune touche poétique, pourtant si essentielle sur une scène et si caractéristique des plus belles chansons russes. Les paysans ainsi que l'intelligentsia, à un degré identique, éprouvent aussi des sentiments comme l'amour, la jalousie, la haine, le sacrifice de soi et des élans nobles du cœur, mais leur évocation doit être transposée sur scène avec mesure par rapport à la réalité artistique ; il en est de même pour l'amour du peuple, amour que nous ont transmis les slavophiles, et dont la troupe petite-russienne nous fournit un modèle.*

*En tout état de cause, les pièces devaient refléter non seulement cette vérité, prétendument réelle, bien que souvent exagérée, mais aussi la vérité poétique avec tout ce qu'elle comporte de sens moral, humain et d'humour touchant. C'est pourquoi les pièces petites-russiennes sont regardées avec grande satisfaction, car elles provoquent au sein du public un état d'âme particulièrement serein, ce courant poétique et humoristique étant considéré par lui avec un grand respect. Les détails grossiers, voire sordides, existent aussi dans la vie petite-russienne, comme dans la vie russe, mais sont ici vivement teints de couleurs locales, car les Ukrainiens ne souhaitent pas en faire état, et ils ont raison. Un rayon de lumière est indispensable sur scène».*  
(28)

Les dramaturges ukrainiens réussissent à séduire le public parce qu'ils savent, par leur art scénique vivant et plein de poésie, transmettre toute une atmosphère suggérée et peuplée de personnages réels. Après le succès de la *Servante* de Karpenko-Kary, dans laquelle joue Zankovetska, quelque chose d'inattendu se produit sur la scène russe. L'actrice a su allier l'art à la simplicité devant un public qui jusqu'alors était habitué à ne voir que des spectacles légers et superficiels. Elle apparaissait non pas dans des habits luxueux, mais dans de pauvres haillons, accablée par la vie, comme une simple servante. Le lendemain de la première, le 12 décembre 1886, dans le journal *Novoe Vremia*, Souvorine publie un long article intitulé *Zankovetska dans « la Servante »*, où sous sa plume d'homme de lettres, il exprime son admiration pour une géniale actrice :

*« Premier acte : une pitoyable servante avec un simple fichu sur la tête qui dissimule son visage, traverse la scène avec des seaux, puis revient avec une botte de paille sur le dos et alors commence le marchandage. On veut l'acheter, la pauvre, pour deux quarts d'avoine, mais son maître en demande plus. Ils se séparent. Soudain on entend un bruit de vaisselle cassée. La servante, effrayée et désespérée, sort en courant de l'auberge poursuivie par sa patronne, un bâton à la main [...]*

*Seul un grand talent peut exprimer sur un visage un tel désespoir, si bien qu'on est saisi de pitié pour la malheureuse. Et cette sincérité touchante avec laquelle elle se plaint de son destin ? Oui, c'est réellement une misérable*

*martyre, une esclave naïve entre les mains d'un maître tout-puissant, une pauvre femme qui ne songe même pas à se libérer. Elle est sans famille et condamnée à l'esclavage.*

*Le rôle est écrit sur un ton triste et monotone, mais l'actrice rompt cette monotonie grâce à l'ingéniosité de son talent. Je ne me souviens pas avoir jamais vu sur une scène russe une actrice qui interprète mieux que Zankovetska le rôle d'une femme naïve. Je ne me souviens que d'un rôle « d'ingénue », qui nous a été révélée par la scène française. En réalité, la naïveté d'une jeune fille simple est quelque chose de tendre, d'enfantin que je viens juste de découvrir. [...] Pas une fausse note, pas un geste qui puisse contredire ce personnage parfaitement élaboré.*

*C'est là le véritable talent, c'est là la vraie création d'un acteur qui rappelle Martynov et Chtchepkine. Ce n'est pas Motchalov, déchiré par sa verve, c'est quelque chose de bien mesuré avec des alternances de tristesse, de joie et de désespoir... Pour moi, Sarah Bernhard était froide, bien qu'elle soit une merveilleuse actrice. Tourguenev l'appelait « la vilaine tordue », et en cela il y a quelque chose de vrai » (29)*

La performance de Zankovetska dans le rôle de la servante lui vaut les plus vifs éloges : le public et la critique s'accordent à dire que personne avant elle n'avait su donner autant de vérité à la souffrance d'une femme. D'un tempérament très artiste, fervente de musique et de poésie, c'est une actrice d'une originalité tranchée, joignant à une extraordinaire mobilité de la physionomie, le charme de la voix, elle obtient des effets d'émotion vive par un jeu simple et naturel. Elle marque chacune de ses créations de sa frémissante sensibilité, de son naturel et de sa poésie. Elle a débuté en 1882, dans un répertoire classique. Que ce soit dans les rôles tragiques ou romantiques, son tempérament dramatique, son charme vocal, sa diction emphatique, son extrême féminité séduisent de plus en plus le public. Elle trouve ses meilleurs rôles chez deux grands dramaturges ukrainiens Karpenko-Kary et Strytsky. Elle joue aussi hors d'Ukraine, mais c'est en Russie qu'elle connaît la consécration. Souvorine la compare à la célèbre tragédienne italienne Eleonora Duse. Surnommée *La Duse ukrainienne* elle se place au premier rang des artistes dramatiques et étend sa réputation à l'étranger, en Russie, en Pologne et dans le Caucase.

Alexei Souvorine voit dans le succès du théâtre ukrainien comme la brusque montée éphémère d'acteurs de talent et pense qu'ils peuvent compléter la troupe impériale en les attirant avec des cachets considérables. Déjà en 1885, lors des représentations de la troupe de Kropyvnytsky dans la capitale russe, dans un article publié dans *Novoe Vremia* et intitulé "*Nos Meininger*", il écrivait :

*« Chez nous, à Saint-Pétersbourg, nous ne possédons pas un tel ensemble d'acteurs de qualité, qui seraient les premiers sur les scènes des théâtres impériaux. » (30)*



Fortement influencé par ces spectacles, Souvorine conçoit le projet de créer son propre théâtre. Préoccupé par cette idée et étonné par le développement rapide du théâtre ukrainien, fraîchement né, il met tous ses efforts à persuader les dirigeants et les acteurs ukrainiens d'abandonner « *leur petite mare et d'émerger dans le large océan du répertoire européen, en devenant des acteurs russes* ». Il invite chez lui Sadovsky, Kropyvnytsky et Zankovetska et leur expose ses projets.

Mykola Sadovsky dans son livre *Mes souvenirs de théâtres* relate cette rencontre avec Souvorine :

« *Après le déjeuner, nous avons engagé la conversation sur le théâtre ukrainien et c'est alors que Souvorine nous a fait part de ses intentions :*

- *Certes, messieurs, vous possédez un talent exceptionnel, votre jeu produit sur le spectateur une sorte d'envoûtement, mais je dois vous dire que je vous plains, car vous gaspillez votre talent, en un mot vous l'enterrez totalement. Imaginez un peu, tourner en rond tout le temps dans le même répertoire, comme un admirable nageur prisonnier de son bateau qui n'aurait pas la possibilité de s'exprimer [...]*

*Entrez sur la scène russe, on vous donnera de bons cachets et vous apporterez un nouveau courant, de la fraîcheur, s'épanouissant dans le large océan du répertoire russe.* » (31)

Mais Sadovsky répond à Souvorine de manière catégorique :

« *Voyez-vous Alekseï Sergueevitch, votre bel océan m'est étranger, et n'en connaissant pas tous les courants, je pourrais m'y perdre et me briser sur un écueil, tandis que ma rivière natale avec ses saules verts m'est familière, si chère et si douce. Je sais où et à quelle rive accoster, où me reposer et où naviguer.* » (32)

Malgré tout, les acteurs ukrainiens resteront fidèles à la scène ukrainienne jusqu'à leur mort. Ils étaient fiers de porter à la scène impériale le répertoire ukrainien et surtout jouer en langue ukrainienne. A ce propos Sadovsky s'exprime avec beaucoup de ténacité :

« *Nous sommes partis à Saint-Pétersbourg pour prouver aux Russes que la langue ukrainienne est toujours vivante et, que ni Pierre-le-Grand qui a bâti sa capitale sur les cadavres des milliers des Cosaques zaporogues, ni Catherine II qui a supprimé la liberté de ces Cosaques, ni même l'oukase de Valouev qui a visé à éradiquer cette langue, n'ont pas pu priver 40 millions d'Ukrainiens de leur propre langue.* » (33)

La troupe de Kropyvnytsky et lui-même connaît finalement une gloire tout à fait officielle et dans la presse la plus connue, passe pour un génie de la scène. Le mérite de Kropyvnytsky est d'avoir su utiliser les apports les plus modernes du théâtre mondial comme base de sa propre dramaturgie et d'avoir fondé une troupe d'acteurs qu'il a formés lui-même professionnellement.

## 2.2 La troupe de Starytsky

Au cours des vingt dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, les troupes ukrainiennes se multiplient. C'est la ville de Kharkiv qui fut le point de rencontre des acteurs, le lieu où se formaient les troupes, où dans un cercle théâtral se décidait la renommée de l'acteur. Les représentations étant interdites pendant le Carême, c'est pendant cette période de relâche que se renouvelaient les troupes ou s'en créaient de nouvelles. Certaines troupes importantes possédaient leur propre orchestre, et les acteurs avaient des costumes pour le répertoire de la vie quotidienne, et pour le répertoire historique. Chaque acteur devait avoir ses propres bottes, le reste du costume était fourni par le directeur de la troupe. A la fin des années 80 presque tous les théâtres en Ukraine possédaient deux décors : la vue d'un village et l'intérieur de la « *khata* » ukrainienne. Le décor était le point le plus faible du théâtre ukrainien. N'ayant pas de moyens financiers, les troupes continuaient à jouer parfois dans ceux qui étaient destinés au répertoire des vaudevilles et des mélodrames. Les spectateurs habitués à des décors de ce genre, n'en étaient pas choqués.

Mais, avec l'arrivée de la troupe Achkarenko sous la direction de Marko Kropyvnytsky et son équipe de jeunes acteurs, ce décor étonnait et commençait à gêner le spectateur évolué. On décide alors de modifier le style de la présentation artistique et remettre au goût du jour les décors inadéquats. En 1882, lorsque la troupe d'Achkarenko avec Kropyvnytsky passe à Kiev, la *Hromada* ukrainienne trouve nécessaire de lui procurer une toile de fond plus conforme à la réalité. Cette question était devenue d'autant plus importante, que les gens avaient pris conscience de la place du théâtre dans la vie culturelle ukrainienne. On cherchait parmi les membres de la *Hromada* une personne aisée, qui pouvait prendre la direction de la troupe, et rehausser la situation théâtrale. Heureusement, dans la *Hromada* de Kiev se trouvait un homme qui consentit à vendre pour cela sa propriété reçue en héritage : Mykhailo Starytsky, metteur en scène et artiste qui comprenait l'importance de la présentation scénique. A partir de ce moment-là, le théâtre ukrainien commence à s'épanouir. Starytsky met dans cette affaire tout son talent d'organisateur et décrivit sa troupe ainsi :

*« Encouragé d'une part par le succès de l'entreprise, d'autre part par l'incitation de Kropyvnytskyï, j'ai agrandi l'affaire jusqu'à atteindre une dimension grandiose j'ai formé une troupe, j'ai augmenté le nombre d'acteurs petits-russiens, j'ai doublé le chœur (60 personnes), j'ai pris un chef d'orchestre, un directeur de chant, j'ai engagé mon propre orchestre et en outre, j'ai augmenté la paye des anciens acteurs de 30 % et pour certains jusqu'à 50 %. En un mot, le budget de la troupe, parti du modeste chiffre de*

*3.500 roubles est monté à 18.000. En plus, j'ai dépensé des sommes importantes pour de nouveaux décors*». (34)

En 1881, la troupe se divise en deux : Starytsky assume le travail du metteur en scène, l'autre partie est dirigée par Marko Kropyvnytsky. Elle est remarquée et appréciée à travers toute la Russie. Cependant, les triomphes répétés et les théâtres constamment pleins ne permettent plus à Starytsky de mener cette affaire théâtrale pendant très longtemps. L'argent de la vente de sa propriété ne suffit pas pour les dix années à venir. Il faut dire que Starytsky manquait de sens pratique dans la vie, comme dans les affaires. Il était loin de tout mercantilisme et n'avait pas le sens du commerce. Il rassembla trop de bons acteurs qui avaient du mal à se partager les rôles, ce qui nécessitait une solide discipline. Peu à peu, le budget diminuait et dans sa troupe, certains acteurs connus se mirent à diriger eux-mêmes les affaires théâtrales. Starytsky tout seul ne put donc plus assurer matériellement l'avenir de la troupe. Ainsi, en 1888, deux autres troupes se forment : celle de Kropyvnytsky et de Sadovsky et celle de Saksahansky. Dans sa lettre du 17 novembre 1887, Starytsky explique à la rédaction du journal *Novoe vremia* la situation :

*« Avec une telle troupe et une telle présentation artistique, nous avons réellement commencé à faire des affaires brillantes dans le domaine de la popularité, mais même les salles combles des petits théâtres provinciaux n'ont pu couvrir les dépenses énormes ; les déplacements d'une troupe colossale de cent trente personnes, avec le matériel nous ruinaient complètement. Nous ne pouvions pas rester longtemps dans une ville à cause de la pauvreté du répertoire petit-russien »*. (35)

Starytsky se distinguait par son honnêteté et sa générosité exceptionnelles, étant d'une nature artistique il préférait laisser le travail de gérance à quelqu'un d'autre et s'occuper de la mise en scène. Il ne reculait jamais ni devant le coût des décors, ni devant les grandes dépenses pour poursuivre son but artistique ; rien n'était trop cher pour l'art et pour la beauté de la scène. Pendant environ dix ans, Starytsky a pu maintenir sa troupe, bien que non seulement il n'en ait tiré aucun profit, mais encore qu'il ait perdu tout ce qu'il y avait investi. Grâce à son entreprise, à son apport, les acteurs ukrainiens ont pu former d'autres troupes et faire évoluer l'art scénique ukrainien.

La gloire des premières troupes ukrainiennes sous la direction de Starytsky et de Kropyvnytsky fait apparaître toutes sortes de spéculateurs et de plagiaires. Dépourvus de tout talent et de connaissance de la langue, ces "nouveaux auteurs" ont écrit des séries de pièces, amalgame maladroit de chansons populaires et de scènes d'ivrognerie paysanne, pleines de vulgarités.

*« La censure, écrivait Franko, laissait volontiers passer les vaudevilles les plus affreux, remplis d'eau-de-vie et d'ignobles injures du plus mauvais effet*

*pour le public. A la fin des années 80, les mêmes pièces dramatiques ukrainiennes ont commencé à se jouer dans de petits théâtres ambulants et à envahir le marché du livre.» (36)*

Nous trouvons dans le livre de l'acteur Vantchenko-Pysanetsky *Les Souvenirs d'un acteur ukrainien (Spomyny ukrains'koho lycediia) un témoignage intéressant :*

*« Les lauriers et les roubles recueillis par les troupes de Starytsky et de Kropyvnytsky stimulaient les acteurs, mais encourageaient toutes sortes de spéculateurs qui n'avaient rien à voir avec le théâtre. Soudain surgirent un grand nombre d'acteurs petits-russiens et avec eux des acteurs russes parlant un peu ukrainien qui vinrent se joindre à eux, car le théâtre ukrainien était en vogue. Cependant, plusieurs troupes ukrainiennes étaient dirigées par des Russes qui connaissaient mal la langue, comme Matousine, Svetlov, Kanevski, dont le niveau était médiocre. Ils déformaient les pièces ukrainiennes sous prétexte que « de toute façon le public des villes russes n'y comprenait rien ».*

*Lorsque ces troupes jouaient dans d'autres villes devant un public ignorant, elles obtenaient quand même succès et argent à cause de l'engouement pour le théâtre ukrainien. Il suffisait de voir sur les affiches en gros caractères le mot « petit-russien » pour que le public se précipite au théâtre sans se préoccuper de la qualité des acteurs, pourvu qu'il puisse entendre jouer en ukrainien et admirer des chants et danses populaires. Parfois, pour attirer le public, les directeurs des troupes russes allaient jusqu'à changer leurs noms en ajoutant une consonance ukrainienne. Par exemple, le directeur d'une troupe ambulante russe Vasiliev-Desiatinnikov devient Vasylenko-Vasiliev pour passer au répertoire ukrainien » (37)*

Il est intéressant de montrer l'affiche d'un spectacle dont le contenu est le suivant :

#### « LES PETITS-RUSSIENS

*Au Nouveau théâtre, la place du Marché, la troupe petite-russienne, sous la direction de Vasylenko-Vasiliev présentera la pièce historique petite-russienne Nazar Stodolia accompagnée de chants de danses et de chœurs.»*

Le mot petit-russien est repris trois fois sur l'affiche, pour mieux attirer les spectateurs. Le Russe Vasiliev est devenu l'Ukrainien Vasylenko pour les besoins de la cause.

En 1881, L. Avedikov, l'acteur d'une troupe russe provinciale organise sa propre compagnie et, progressivement introduit dans son répertoire des pièces ukrainiennes. Elle était composée de quinze personnes et n'importe quel acteur pouvait y entrer sans aucune garantie de compétence. Avedikov lui-même était un acteur comique russe qui connaissait mal l'ukrainien. Plus tard, il nommera sa troupe « petite-russienne » afin d'attirer le public.

Le théâtre ukrainien de la vie quotidienne en tant que démonstration vivante de la culture, de la langue, de la musique, de la danse et des coutumes faisait partie des besoins du mouvement national à cette époque. Dans la première période de son existence, le théâtre professionnel s'intéresse aux mœurs, aux scènes de villages ukrainiens que nous rencontrons dans les pièces de Kropyvnytsky et de Strytsky. Ces pièces ne suscitent pas la moindre critique de la part du public, mais au contraire, gagnent sa faveur. Mykola Vorony, poète ukrainien et acteur dans la troupe de Kropyvnytsky, écrivait à ce sujet :

*« Pour cette époque, notre théâtre à grand public était une nouveauté éclatante. Il plaisait certainement à cause de ses acteurs et de sa couleur locale, mais seul le puissant sentiment national aurait suffi à attirer la foule.*

*Je me rappelle que la simple phrase populaire « Est-ce que tu n'es pas tombé sur la tête quand tu étais petit (tchy tebe vozom zathepylo) » déchaînait et le rire et les applaudissements. » (38)*

Si la troupe de Kropyvnytsky attirait les spectateurs avec les pièces comme *La Servante, Trop tard, Le Requin ou l'Araignée, Après la Révision*, la troupe de Strytsky n'avait son égal, dans le genre musical comme *La Nuit de Noël, La Noyée, La Nuit de la Saint-Jean*, sa troupe fut appelée « operetochna », du mot opérette. Ses comédies musicales et ses opérettes jouissaient aussi d'un grand succès auprès du public non ukrainien. En 1886, lorsque Kropyvnytsky joue à Saint-Petersbourg, Strytsky arrive à Moscou. C'est en 1822, que les Russes ont pu découvrir pour la première fois le théâtre ukrainien, lorsque *Natalka de Poltava* et le *Soldat magicien*, sont interprétés à Moscou sur la scène du Petit-Théâtre et à Saint-Petersbourg au Théâtre Alexandre, grâce à l'initiative et à la participation de Chtchepkine.

*« Jusqu'alors, écrivait le journal Vie et théâtre; notre public ne connaissait que Natalka de Poltava, Le Soldat magicien, l'Ordonnance Chelmenko et aussi deux ou trois pièces petites-russiennes avec chants et danses. Maintenant, nos spectateurs ont eu l'occasion pour la première fois de découvrir des dramaturges ukrainiens qu'ils ne connaissaient pas. Il se trouve que les Petits-Russiens possèdent des drames et des comédies intéressantes et d'une valeur littéraire considérable. Pour nous, c'est une véritable découverte. » (39)*

La troupe de Strytsky donne des représentations à Moscou du 7.XII.1887 jusqu'au 22.II.1887. De nombreux articles élogieux sont publiés dans la presse russe. Le journal *Sovremennye izvestia* tient les propos suivants :

*« Les artistes ukrainiens savent qu'ils ne dansent pas pour le public, mais pour créer l'ambiance. Ces scènes populaires nous rappellent la troupe de Meininger qui a inspiré le théâtre petit-russien, mais en même temps a trouvé en lui un rival. » (40)*

Cette comparaison avec les *Meininger* prouve à quel point les Russes appréciaient l'art scénique ukrainien pour l'aspect novateur de l'ensemble des acteurs et de la mise en scène. A partir du mois de mai 1887, la troupe de Starytsky a joué presque toute l'année à Moscou et en février 1888 à Saint-Pétersbourg pendant un mois.

Ivan Franko, qui suit de très près tous les événements dans le domaine du théâtre, témoigne de ce succès :

*« En 1888, après avoir triomphé à Saint-Pétersbourg, Starytsky et ses acteurs ont tenté leur chance dans l'autre capitale de l'Empire russe, Moscou. Les spectacles donnés par la troupe ukrainienne dans l'ancienne capitale des tsars ont été fructueux. A part le répertoire ancien, joué depuis longtemps, ici pour la première fois fut représenté le drame de Starytsky, « Iourko Dovbych », inspiré de la tradition houtsoule, mais malheureusement entièrement fantastique [...] Néanmoins, grâce aux effets scéniques, ce drame a eu un succès considérable ». (41)*

La troupe de Starytsky est la première à jouer en Crimée à Simferopol et Sébastopol, à Kuban, à Katerynodar (1885), dans la région de la Volga ; dans les villes de Saratov, Samara, Simbirsk, Nijni Novgorod (1887) ; en Pologne à Varsovie, à Cracovie et à Lodz (1888), en Biélorussie à Minsk (1888), dans le Caucase à Tiflis et à Batoumi en 1889. Après la tournée en Pologne, Starytsky en prépare une autre à Prague, mais pour des raisons inconnues de nous elle n'aura pas lieu.

Pendant, le répertoire ukrainien a été soumis à des conditions particulièrement difficiles notamment de la part de la censure. Il était rare que la pièce ne soit pas plusieurs fois refusée, et maintes fois il fallait la remanier ou en changer le titre, jusqu'à ce que par miracle, on la laisse passer. Tel était le sort du drame de Starytsky *les Destins contrariés* ; la pièce, déjà publiée, a été interdite sur scène et n'a pu être jouée qu'une fois corrigée par la censure et sous un autre titre *Cela ne s'est pas passé comme on l'aurait voulu (Ne tak sklalasia, iak jadalasia)*. Le drame historique *La Défense de la forteresse Boucha* a lui aussi été interdit pendant sept ans, jusqu'en 1906. Karpenko-Kary a rarement pu représenter une pièce sans en changer plusieurs fois le titre ou la remanier entièrement. Parfois, l'œuvre dramatique perdait sa vraie couleur, ses meilleures scènes, et à la fin elle était abîmée, déformée.

Starytsky, ayant remarqué que la censure autorisait les pièces sans valeur, a utilisé le procédé suivant après avoir écrit une pièce, il y introduisait exprès quelques scènes absurdes, parfois avec beaucoup de lamentations patriotiques. Lorsqu'il obtenait l'autorisation de la censure, il supprimait aussitôt les passages rajoutés et la pièce reprenait son état précédent. Mais lorsque la pièce se trouvait dans les mains d'une autre troupe, personne ne comprenait que la scène avait été insérée exclusivement pour la censure, d'où l'indignation et l'étonnement du public.

Citons un exemple concret : la censure ayant interdit *Les Ténèbres* (*U Temrjavi*) de Mykhaïlo Starytsky, ce dernier la remanie, l'intitule *La Justice et l'Injustice* (*Pravda i kryvda*) et y ajoute une scène spécialement pour la censure, dans laquelle il vante un supérieur l'appelant « *le génie du bien* ». La censure autorise alors la pièce ainsi modifiée, puis l'auteur retire cette scène et la pièce retrouve son état précédent.

Les œuvres dramatiques d'auteurs étrangers connaîtront le même sort durant des décennies ; et certaines d'entre elles comme celles de Molière, de Shakespeare, de Hauptman ou d'Ibsen demeureront longtemps interdites. En dépit des difficultés, ce théâtre devient une grande manifestation ukrainienne avec un public enthousiaste et les autorités tsaristes, qui anéantissent tout ce qui naît en ukrainien, ne peuvent interrompre son évolution. Ce théâtre a été un véritable triomphe de l'art scénique ukrainien, son aspect pittoresque et ethnographique correspondait aux goûts des spectateurs de cette époque. Starytsky lui consacre toutes les ressources obtenues de la vente de sa propriété, toutes ses forces et ses capacités d'organisateur. Il impressionne les spectateurs avec des scènes de foule grandioses et son théâtre acquiert une renommée internationale. A la suite d'un travail particulièrement épuisant avec d'énormes responsabilités, Starytsky tombe malade en 1893, et abandonne la troupe pour se consacrer à la création littéraire.

### 2.3 La troupe de Karpenko-Kary et de Saksahansky

Le 8 mai 1890, à Katerynoslav, Karpenko-Kary et son frère l'acteur Panas Saksahansky fondent une troupe professionnelle : *La Société des acteurs russo-ukrainiens sous la direction de Saksahansky*, ce qui marque une nouvelle étape dans l'évolution de l'art scénique ukrainien. On passe alors du mélodrame romantique de mœurs au théâtre réaliste à thèmes sociaux. Karpenko-Kary se charge de la partie artistique, plus particulièrement des costumes et du décor, tandis que Saksahansky s'occupe de la mise en scène. La première année s'annonce difficile sur le plan financier, mais en 1891, Karpenko-Kary recrute de nouveaux acteurs dans la troupe de son frère, Sadovsky et ces spectacles connaissent le plus grand succès. Ayant opté pour un théâtre populaire à grand public, Karpenko-Kary et Saksahansky mettent tous leurs efforts à réunir les meilleurs artistes. Ils s'attachent spécialement à la partie vocale avec une chorale de quarante-cinq chanteurs.

Cette compagnie se distingue des autres par son répertoire qui contient des pièces réalistes à thèmes sociaux afin d'éveiller la conscience publique. L'originalité de cette troupe est d'avoir réussi à représenter dix-huit pièces de Karpenko-Kary, soit son œuvre entière ; ce qui marque un pas en avant dans l'évolution de l'art théâtral. Les pièces mélodramatiques de Starytsky

et de Kropyvnytsky n'y trouvent guère leur place. Par contre, tous les drames historiques de Starytsky figurent au répertoire, ainsi que des pièces d'autres acteurs écartées de la scène par la censure, par exemple *Le Vagabond* de Karpenko-Kary, écrit en 1883, et qui n'a pu être joué qu'en 1897.

Pendant des années, Karpenko-Kary nourrit l'idée de rapprocher le théâtre du peuple et de l'implanter dans les villages. Malheureusement, les difficultés de représentations sont considérables, même dans les villes. Lorsque le gouverneur-général Drenteln interdit les spectacles ukrainiens dans les provinces de Kiev, de Volynie et de Podolie, il répond ainsi à toutes les demandes d'autorisation : « *Je ne laisserai aucun Kropyvnytsky ni Zankovetska donner un coup de canon en direction de Kiev* ». Il s'agit là d'une interdiction certes personnelle, mais suffisamment claire. A tous ceux qui demandent pourquoi on peut donner des représentations en ukrainien à Saint-Petersbourg, à Moscou et non à Kiev, il répond : « *Là-bas, ce n'est que du théâtre, ici c'est de la politique* ». Rappelons qu'en 1883, Drenteln avait déjà interdit aux troupes théâtrales de s'approcher de Kiev et de jouer dans l'Ukraine de la Rive Droite et cela pendant dix ans, jusqu'à sa mort. En 1893, son successeur Ignatiev autorise la troupe de Sadovsky et de Zankovetska à donner quelques représentations à Kiev. Ainsi, à partir de cette année, sur la Rive Droite réapparaît le théâtre ukrainien.

C'était une lutte permanente pour obtenir des autorisations de jouer dans certaines provinces, ce qui dépendait du « *bon vouloir* » ou de « *l'humeur* » du gouverneur général. Une lettre, de Karpenko-Kary, datée du 1er novembre 1888, adressée à son frère Sadovsky témoigne de cette situation difficile :

*« En ce moment, le gouverneur-général est absent de Kiev et les petits gouverneurs des villes donnent des ordres à leur guise, c'est donc le moment propice pour obtenir l'autorisation de jouer à Tchernihiv et à Jytomyr. Quant à Kiev, n'y pensons même pas, car là-bas règne encore l'esprit de Drenteln ; on verra ce qu'ils diront. S'ils ne nous autorisent pas à jouer, nous n'y pouvons rien, mais espérons une réponse positive, car ces deux villes nous serviront de tremplin vers Kiev ».* (42)

Nous avons vu plus haut que les troupes de Kropyvnytsky et de Starytsky jouent avec succès dans les capitales russes et même à l'étranger. Mais le rêve le plus cher de nombreux artistes ukrainiens est d'aller jouer à Paris. Karpenko-Kary nourrit cette idée de voyage en France depuis plusieurs années.

Il écrit à son frère Sadovsky à propos de ce projet :

*« Que dire de l'idée d'aller à Paris ? – Je ne sais pas, mais cela me semble intéressant. Je crains que les préparatifs d'un voyage nous fassent perdre la saison d'été, en Russie et qu'à la fin il risque de ne pas se réaliser. Il faudrait que nous en discussions sérieusement pour que cela ne tourne pas à la*



*mésaventure. Il faut se renseigner sur le théâtre que nous pourrions choisir, sur les conditions de vie, sur les coûts de location d'une salle; savoir quelle peut être la recette et comment assurer le retour dans notre pays en cas d'échec. Il faut évaluer les pertes qui s'ensuivraient pour la troupe en cas de fiasco, savoir si dans notre pays, on ne nous tournera pas le dos ?*

*Je pose ces questions, non pas pour te dissuader d'aller à Paris, mais pour que tu y penses, car les actionnaires ne subiraient que des dommages matériels tandis que nous, nous perdrons notre célébrité.*

*Il est indispensable d'envoyer à Paris un homme qui s'y connaît pour qu'il étudie la situation sur place. Cet homme, c'est toi, accompagné de Horlenko qui parle bien le français, et connaît la vie là-bas, car si nous débarquons sans visite préalable, c'est en pleine action que nous découvrirons toutes les difficultés. Je ne sais pas ce que tu en penses, ainsi que les autres, mais moi je suis de cet avis, si nous allons dans un pays étranger il faut que ce soit dans les meilleures conditions. N'oublions pas d'évaluer le prix du voyage, du transport de matériel et le cachet des choristes.» (43)*

Malheureusement pour des raisons inconnues de nous, ce voyage ne s'est jamais réalisé. En 1890, la troupe de Karpenko-Kary joue à Saint-Pétersbourg, en 1895, dans les provinces de la Volga, en 1899 en Crimée, en 1903, à Varsovie, en 1908 à Minsk, Smolensk, Kichinev et Rostov sur le Don. Elle donne des représentations dans de nombreuses villes ukrainiennes à Mykolaïv, à Kherson, à Poltava, à Kiev, à Tchernihiv, etc.

Dans l'histoire du théâtre ukrainien figure un document important, *Note pour le Congrès des Hommes de théâtre* écrite par Karpenko-Kary et Saksahanky qui expriment leur amour profond et leur sentiment patriotique pour le théâtre populaire ukrainien. Nous en citerons les passages essentiels, car ils révèlent clairement la situation, les conditions difficiles de l'existence du théâtre professionnel ukrainien et les propositions faites pour les améliorer :

*« Nos affaires théâtrales en Petite-Russie sont actuellement dans un état pitoyable, il n'y a pas de théâtre en province et les représentations ont lieu dans de simples hangars, glacés et pleins de courants d'air, sans confort, pouvant à peine faire office d'étables ! Ensuite, les prix sont si chers et si peu conformes aux possibilités du public qu'ils excluent les gens pauvres ou peu aisés.*

*Ce répertoire léger, répétitif, distrayant, mais dénué d'intérêt social ou historique ne peut satisfaire les spectateurs qui attendent du théâtre une certaine profondeur. Ces derniers temps, aucune pièce sur la vie quotidienne avec ses chagrins, ses défauts, ses difficultés n'a vu le jour. La vie dans sa réalité est absente de notre scène bien que ce soit là son rôle. Pourtant il ne manque pas de dramaturges de talent. Certains de ceux qui alimentent le répertoire actuel pourraient écrire des pièces plus intéressantes si la censure ne les limitait pas impitoyablement dans le choix des sujets. Si la censure*

*n'était pas aussi sévère, si elle veillait seulement à la moralité des pièces, le répertoire ne serait pas aussi limité : nous verrions alors des comédies de valeur sur un plan matériel et moral. Cette situation, due à une censure sévère, oblige nos écrivains à mutiler leurs pièces, par peur que leur long travail ne voie jamais le jour et les contraint à rester dans le cadre étroit de compilations monotones et d'intrigues amoureuses [...]*

*On interdit de traduire des pièces étrangères en ukrainien, d'écrire sur le passé historique si riche en thèmes intéressants. Les mots « cosaque zaporogue », « le pays natal » sont des épouvantails pour la censure et si une pièce plus ou moins bien composée contient ces mots, il vaut mieux ne pas l'envoyer, car de toute façon elle sera interdite. C'est pourquoi les pièces petites-russiennes ont pour sujet les mêmes intrigues amoureuses, peu intéressantes pour le peuple et embellies par des chants et des danses. La censure, en un court laps de temps, a fait opposition à plus de dix excellents drames, tandis qu'elle a autorisé des pièces sans intérêt, de simples compilations de « clowns littéraires » [...] Les spectacles petits-russiens ne sont donnés qu'avec l'autorisation des hautes autorités du gouverneur-général et du gouverneur de la ville auquel on montre la liste des pièces à jouer. Aucun spectacle petit-russien ne peut être joué sans être accompagné d'un vaudeville russe. Les pièces doivent avoir chacune le même nombre d'actes au cours d'une soirée. Il va de soi que jouer un spectacle en dix actes est au-dessus des forces humaines, ceci augmente les dépenses et repousse le public. [...]*

*Nous avons tenté d'installer notre scène dans de grands cirques et d'y donner des spectacles à petits prix. Les forgerons et les ouvriers viennent volontiers voir un spectacle simple, sans aucun luxe. [...] Les théâtres prévus dans tous les chefs-lieux de provinces ou de districts devront être tout d'abord et obligatoirement publics. [...] Voici à notre avis les points les plus importants qui peuvent permettre d'améliorer la situation actuelle du théâtre ukrainien et de ses hommes :*

*1) Les restrictions de la censure et de l'administration s'appliquent surtout au théâtre petit-russien, sans motif apparent. A vrai dire, il faudrait qu'on s'efforce d'appliquer au théâtre populaire ukrainien les mêmes conditions qu'au théâtre grand russe.*

*2) Nous manquons de théâtres simples et confortables à quelques exceptions près, qui pourraient être accessibles à tous grâce à leurs prix modiques. Nous pensons que supprimer ces mauvaises conditions aidera à relever le niveau des pièces, facilitera le travail des acteurs en province et donnera à la grande majorité du public pauvre la possibilité d'assister aux spectacles, élevant ainsi le niveau intellectuel et moral». (44)*

Dans son discours audacieux, Saksahansky donne une image exacte de la situation difficile de l'art théâtral et des artistes ukrainiens, qui luttent avec acharnement pour un théâtre national. Après le Congrès, la censure

devient moins sévère et les modifications demandées entrent progressivement dans la vie théâtrale. La troupe de Karpenko-Kary se transforme peu à peu en troupe purement ukrainienne, et, au fur et à mesure, elle change de nom. Elle passe de *La Troupe Petite-Russienne sous la direction de Saksahansky et de Sadovsky avec la participation de Zankovetska* (1900-1903) à *La Société des Artistes Petits-russiens sous la direction de Saksahansky et de Sadovsky, avec la participation de Karpenko-Kary* (1903-1905) et devient *La Société des Acteurs ukrainiens* (1907-1909).

Dès 1900, Karpenko-Kary réussit à s'unir à la troupe de Kropyvnytsky et à engager Zankovetska pour « *étonner le monde entier* » avec les cinq plus grands acteurs ukrainiens : Kropyvnytsky, Sadovsky, Zankovetska, Saksahansky et Zatyркеvytch-Karpynska. Il est vrai que le théâtre petit-russien était une nouveauté et attirait par son côté "exotique", ses costumes nationaux, ses chants et danses populaires, et par le jeu de ses grands acteurs. Mais en plus, de nombreuses pièces dont le folklore était absent, par exemple *La Servante, Après la Révision, L'Infortunée, Cent mille roubles, Martyn Boroulia*, sont fort appréciées pour leur seule valeur littéraire. Saksahansky, dans ses souvenirs, nous le confirme :

« *Le 11 novembre 1888 ont commencé les représentations dans la salle Kononov à Saint-Pétersbourg. Nous avons ouvert la saison par la pièce de Kropyvnytsky Trop tard [...] Mais le plus beau succès a été La Servante, jouée vingt-deux fois ainsi que Nataalka de Poltava. Pour les deux pièces, nous avons recueilli deux mille roubles. La pièce Les Cosaques de la Mer Noire a été jouée dix fois. Le succès général de la troupe a été extraordinaire* ». (45)

En 1901, la troupe de Karpenko-Kary arrive à Moscou avec un nouveau répertoire. Laissons une fois de plus la parole à Saksahansky :

« *Tous les artistes russes connus des théâtres Korch et Petit-Théâtre étaient enchantés et viennent souvent nous voir. Lorsqu'on a joué Après la Révision de Kropyvnytsky, la caissière nous a transmis ce message téléphonique de collègues russes : « Retardes un peu la Révision, nous sommes en train de nous démaquiller et nous arrivons ». Zankovetska à Moscou, comme à Saint-Pétersbourg, a soulevé l'admiration.*

*A la fin de notre tournée, les moscovites ont organisé un repas en notre honneur. Parmi les invités se trouvaient les professeurs des universités et des conservatoires ainsi que les acteurs du Korch et du Petit-Théâtre. De nombreux discours élogieux ont été prononcés en signe de remerciement. C'est avec beaucoup de chaleur et de sincérité que Moscou nous a accueillis* ». (46)

Dans leur analyse des représentations ukrainiennes, les critiques de cette époque considèrent cette troupe comme la meilleure et comparent Saksahansky à Stanislavski comme metteur en scène. Les deux hommes se connaissent et s'apprécient. Dans une lettre du 8 mai 1911, adressée au

savant ukrainien Krymsky, Stanislavski rend un vibrant hommage aux artistes ukrainiens :

*« Nous les Russes, nous compatissons aux souffrances du peuple ukrainien et croyons qu'un avenir meilleur attend l'Ukraine, que son cœur meurtri renaîtra dans le bruissement de ses champs dorés, dans son œuvre populaire puissante, grâce à ses acteurs issus d'un peuple merveilleux épris de liberté.*

*Des hommes comme Kropyvnytsky, Zankovetska, Saksahansky et Sadovsky constituent une pléiade brillante d'artistes qui s'inscrivent en lettres dorées dans l'histoire de l'art mondial et ne disputent en rien la palme aux célèbres Chtchepkine, Motchalov, Solovtsov, Nedeline. Celui qui a vu un jour jouer les acteurs ukrainiens, gardera à jamais ce souvenir. » (47)*

Stanislavski connaît fort bien les difficultés que doivent affronter les artistes ukrainiens et se montre solidaire dans leur lutte, car il a pour eux la plus grande estime.

La troupe de Karpenko-Kary et de Saksahansky se démarque par l'originalité de son répertoire, avec des pièces sociales satiriques, des pièces sur la vie des intellectuels et des pièces historiques. Saksahansky, élève de Kropyvnytsky, s'est illustré comme acteur, mais aussi comme metteur en scène de talent. Les deux frères se sont battus pour rendre le théâtre populaire accessible à tous. En 1909, deux ans après la mort de Karpenko-Kary, Saksahansky abandonne la direction de la troupe et en 1910 elle cesse définitivement son activité.

#### 2.4 La troupe de Derkatch

Parmi les nombreuses troupes ukrainiennes, il en existait soixante-douze dans les années 1890, il faut porter une attention particulière à la troupe de Heorhi Derkatch.

À la fin des années soixante, Derkatch, de son vrai nom Lioubymov (1846-1900), abandonne sa carrière militaire pour se consacrer au théâtre. Pendant deux ans, il travaille comme acteur dans une troupe russe à Katerynoslav, et dans les années 1870 il devient directeur d'une troupe russo-ukrainienne avec le répertoire classique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

En 1872, Derkatch crée une troupe à Moscou pendant le Carême, une occasion de rassemblement pour les acteurs, et il cherche parmi eux ceux qui parlent ukrainien. Les premières représentations ont lieu au théâtre Skomorokh (48). Avec cette petite troupe composée de quelques amis, il commence ses tournées à travers la Russie, la Sibérie, le Caucase. Pour compléter son budget, Derkatch tient à Kutais (49) un bistrot qui lui rapporte bien. Il invite parfois un chœur tzigane à participer aux spectacles et il lui arrive de payer ses acteurs avec l'argent qu'il gagnait aux cartes. Peu à peu, la troupe grandit et comprend déjà soixante personnes, dont la

majorité est composée des chanteurs. Derkatch engage des acteurs de talent, mais il ne réussit pas à constituer une troupe homogène. Pourtant, on voit sur les affiches les noms de célèbres acteurs russes comme F. Goreva, O. Pravdina, O. Glama-Mechtcherskaïa.

Derkatch donne leur chance à toutes sortes d'acteurs, c'est pourquoi ils se joignent volontiers à sa troupe, surtout les débutants qui y apprennent pendant un certain temps la pratique et la technique artistique. Il rassemble dans sa chorale les meilleures voix. Il engage en 1890, Fiodor Chaliapine qui a dix-huit ans à l'époque et deviendra plus tard le plus célèbre chanteur d'opéra de Saint-Pétersbourg.

#### 4.1 Fiodor Chaliapine et ses débuts chez les Ukrainiens

Célèbre chanteur et remarquable tragédien russe, Fiodor Chaliapine (1873-1938) est l'un des plus grands interprètes lyriques de son temps. Presque tous ses grands rôles sont marqués du sceau de sa création de basse du répertoire russe et international. Sa vie a été une grande et merveilleuse aventure, connaissant des hauts et des bas. Il est passé de la pauvreté à la gloire à plusieurs reprises. C'est un chanteur d'exception, une voix certes, mais aussi une personnalité expressive, une intelligence des rôles, un charisme et un engagement scénique.

Chaliapine naît près de Kazan, dans une famille paysanne très pauvre. Il commence par exercer toutes sortes de métiers : cordonnier, menuisier, potier, scribe, avant de se faire engager comme figurant, puis choriste dans une troupe d'amateurs. Il chante dans les chœurs, mais cela paye mal.

*« L'argent nous faisait défaut et la faim nous tourmentait chaque jour davantage. La silencieuse endurance de ma mère, sa résistance opiniâtre à la misère et à la détresse m'étonnaient sans cesse. Chez nous en Russie, il existe des femmes d'une nature spéciale qui, toute leur vie, luttent sans relâche contre la pauvreté et le dénuement. Sans espoir de vaincre, sans se plaindre, elles supportent les coups du sort avec le courage de grandes martyres. Ma mère était de ces femmes-là. » (50)*

Après avoir abandonné la maison paternelle, le jeune Fiodor s'engage comme batelier sur la Volga. Un jour un riche marchand le surprend à chanter et séduit par sa belle voix le prend sous sa protection. Chaliapine commence alors à travailler la musique, mais le théâtre l'attire particulièrement. Il a dix-sept ans lorsque le hasard le conduit pour la première fois au théâtre. On y joue *Le Mariage russe* en matinée. C'est une représentation de fortune, dans une salle enfumée, avec des personnages malpropres aux costumes dépenaillés. Chaliapine doit rester debout, aux galeries, les mains agrippées au plafond. Qu'importe ! Il est conquis ! Voici ses premières impressions :

*« Le rideau tombe et je reste alors sous le charme d'un rêve que je n'avais jamais fait, mais que j'ai toujours attendu et attends encore aujourd'hui. Les gens crient, se bousculent, sortent, rentrent et moi, je reste là debout. Le spectacle terminé, on éteint les lumières, je me sens tout triste, ne pouvant croire que cette vie a cessé. Mes bras et mes jambes sont engourdis. Je me souviens que je chancelle en sortant. » (51)*

Peu de temps après ce spectacle, Chaliapine retourne de nouveau au théâtre. On y donnait *Médée*. Cette fois-ci il a une place confortable et peut s'asseoir en s'appuyant sur la balustrade. Sans détourner les yeux, il regarde la scène, ébloui par de beaux décors.

*« Le théâtre me séduit chaque jour davantage et de plus en plus fréquemment, je cache de l'argent que je gagne en chantant. Je sais que ce n'est pas bien. » (52)*

A la maison, il racontait à sa mère ce qu'il avait vu au théâtre. Il désirait ardemment lui transmettre ne fût-ce qu'une faible part de la joie dont son cœur débordait. Il lui parlait de *Médée*, de Catherine dans *l'Orage* d'Ostrovski, et de l'enthousiasme des spectateurs. Il lui rapportait leurs propos, mais il sentait que cela ne l'intéressait pas.

*« J'avais surtout envie de lui parler de l'amour, de ce sentiment qui anime toute la vie théâtrale, mais je ne sais pourquoi, j'étais gêné et ne pouvais lui en parler clairement et simplement. Oui, oui, disait ma mère, tu ne devrais pas aller au théâtre, cela te détourne du travail. Ton père répète sans cesse que tu es un faignant. Je te défends comme je peux, mais il a raison. » (53)*

Chaliapine n'était pas un bon élève. Son père le battait souvent ainsi que sa pauvre mère.

*« Tu ne fais que traîner dans les théâtres, me lance-il, lire des bouquins et chanter des chansons. Fais-toi embaucher comme domestique. Comme ça tu auras un morceau de pain à te mettre sous la dent. Qu'y a-t-il donc de bon au théâtre ? Tu n'as pas voulu devenir artisan, tu finiras par pourrir en prison. » (54)*

Mais malgré la réticence de sa mère et surtout celle de son père, rien n'arrêtera sa passion pour le théâtre. Il continue en cachette d'aller voir les spectacles.

*« Le théâtre, nous confie-t-il, est devenu pour moi une nécessité et déjà, la place de spectateur ne me satisfaisait plus. J'avais envie de connaître l'envers du décor, de comprendre d'où venait la lune, où s'évanouissaient les acteurs, avec quoi on construisait si vite des villes et fabriquait des costumes, enfin où disparaissait, après le spectacle tous ces éléments qui donnaient vie à la pièce ». (55)*

Chaliapine raconte volontiers l'histoire de son enfance et de sa jeunesse dans un récit autobiographique qu'il intitule modestement *Pages de ma vie*. C'est sur ces pages qu'il relate ses débuts d'acteur et de chanteur, dans la troupe ukrainienne de Derkatch qui effectue une tournée en Russie. Certes,

ses débuts ne sont pas faciles, mais tellement bénéfiques dans l'apprentissage de l'art scénique du jeune artiste. La rencontre du jeune Chaliapine avec les artistes ukrainiens et le directeur de la troupe, Derkatch, est assez étonnante. En voici ses premières impressions :

*« Une troupe de Petits-Russiens venait d'arriver au Théâtre du Jardin d'Été. Sans perdre de temps, je suis allé la voir et j'ai fait connaissance avec les choristes. Ils étaient tous des gens fort gais. Ils portaient des vestes ouvertes, des chemises brodées et, en guise de cravates, des rubans aux vives couleurs. Ils parlaient une langue qui n'était pas entièrement compréhensible. J'avais entendu auparavant quelques mots de petit-russien, mais je ne sais pas pour quelle raison je ne pensais pas que c'était une langue à part entière. Je pensais que c'était exprès et par coquetterie que la prononciation était si molle. Or, voilà que l'on jouait des pièces entières en cette langue ! (...)*

*J'ai été content de voir de nouveaux visages qui contrastent si fort avec la maussade et morne ville d'Oufa, content d'entendre de nouvelles et magnifiques chansons. » (56)*

Chaliapine raconte aux choristes ukrainiens comment lui aussi a été en quelque sorte « acteur » et qu'il a joué dans le même théâtre qu'eux, qu'on y avait organisé un « bénéfice » en son honneur et qu'il avait reçu des cadeaux, une montre par exemple. Mais ils n'ont pas l'air de le croire.

- *Ecoute, lui disent-ils, pourquoi n'entres-tu pas chez nous ?*
- *Et le Conservatoire ?*
- *Envoie-le au Diable ! C'est notre troupe qui sera ton Conservatoire ! Nous allons de ville en ville. C'est agréable ! C'est amusant !*
- *La tentation était grande ! » (57)*

Chaliapine est prêt à débiter chez les Ukrainiens, lorsqu'il est pris de pitié pour le couple qui a pris le soin de lui. Quitter sa jeune maîtresse d'école, qui admire tant sa voix, lui faisait aussi de la peine. La compagnie ukrainienne donne quelques représentations à Oufa puis part en tournée pour Zlatoust, d'où elle devait se rendre à Samara. Chaliapine décide à ce moment-là de rejoindre la troupe qui effectue une tournée à Kazan.

*« Me voilà à Kazan. Au Jardin Panaïev, une troupe d'opérette joue sous la direction de Derkatch. Désireux d'y être embauché, je vais voir ce dernier que je trouve en robe de chambre, à table en train de manger de la salade. Jamais encore je n'avais vu quelqu'un manger ainsi de « l'herbe » en l'arrosant abondamment d'huile et de vinaigre. J'ai trouvé son humour sombre.*

*Vous désirez chanter dans les chœurs. Je vous en prie. Tant qu'il vous plaira. Jour et nuit. Mais je ne vous donnerai pas un copeck. Excusez-moi. Je n'ai pas de quoi payer mes propres artistes. Et ce disant, il se fourre de l'herbe plein la bouche. Sans perdre une minute, j'ai repris ma place sur le bateau en partance pour Samara où j'espérais rejoindre la troupe des Petits-Russiens. » (58)*

Avant de rendre visite à ses parents qui vivent à Kazan, Chaliapine passe d'abord chez les Ukrainiens. Il devait à tout prix réussir à se faire embaucher. A cette fin, il repasse chez Derkatch, qui lui lance :

« - *Nous n'avons plus besoin de vous maintenant.*

*Je pâlis sans doute.*

- *Nous ne savons déjà pas où caser nos gens.* (59)

Et brusquement, sans que l'on s'y attende, il propose :

« *Je vous prends quand même pour vingt-cinq roubles par mois.*

- « *Allons-y* », pensai-je, et sans plus tarder, je signai mon contrat, pris une avance de cinq roubles et courus chez mes parents ». (60)

Malgré l'accueil glacial de Derkatch, Chaliapine est embauché. Il accepte ce misérable salaire, comme bien d'autres artistes débutants l'ont fait avant lui. Il apprend rapidement le répertoire ukrainien. On joue des opérettes, et en langue ukrainienne ! Après avoir passé deux jours à Samara, la troupe part pour la petite ville de Bouzoulouk. Puis elle joue à Ouralsk avant de se rendre à Astrakan. Derkatch monte aussi quelques spectacles à Petrovsk, à Tenir-Khan-Khourî et à Ouzoun-Ada, toujours avec le même succès.

« *Alors commence pour moi une vie pittoresque, raconte Chaliapine, riche en impressions, agréablement mouvementée, comme la vie d'un vagabond. Je m'exprime et chante déjà tout à fait librement en petit-russien. On me confie de menus rôles. Ce train de vie m'enchanté.* » (61)

La troupe ukrainienne continue ses tournées en Asie centrale, en allant d'une ville à l'autre. Sur la route entre Askhabad et Tchardjouïa un incident arrive à Chaliapine, que l'on peut qualifier de regrettable ou de drôle selon les goûts. Il est assis dans le train, dans un compartiment de troisième et mange du pain et du saucisson à l'ail lorsque Derkatch entre et commence à crier :

« - *Jette par la fenêtre ce maudit saucisson ! Il pue !*

- *Pourquoi le jeter. J'aime mieux le manger.* » (62)

Dans un excès de colère, Derkatch continue à hurler :

« *Comment oses-tu manger cette saloperie en ma présence ? Je lui ai répondu à peu près ceci : ce que mangent les voyageurs des troisièmes ne regarde pas les voyageurs des premières. Sa fureur n'a fait que redoubler. Or, à cette minute, comme par hasard, le train entre en gare et Derkatch me pousse hors du wagon. Que faire ? Le train siffle et se met en marche me laissant sur le quai parmi quelques indigènes en houpelandes et en turbans.* » (63)

Dans son excitation, Chaliapine prend une décision : suivre le train coûte que coûte. Il ne lui reste pas un copeck en poche. La nuit tombe. Il marche trempé de sueur regardant à droite et à gauche avec angoisse. Des lézards filent en travers de la voie qu'il suit morne et abattu. Au loin dans la steppe, le soleil rouge descend sur les dunes sablonneuses.



*« Je me sentais malheureux, malheureux comme les pierres. J'ai atteint tant bien que mal la gare suivante, je suis monté dans le train sans billet et j'ai gagné Tchardjouïa où j'ai rejoint la troupe. Derkatch a feint de ne point me remarquer. De mon côté j'ai fait comme si de rien n'était. » (64)*

Comme on peut le constater, la vie de Chaliapine chez les Petits-Russiens n'était pas toujours facile. Il trouve injuste que les autres choristes reçussent quarante roubles, tandis que lui vingt-cinq seulement, malgré des rôles importants qu'il interprète sur scène. Le jour, où il décide de quitter la troupe, il fait part de son projet à la femme de Derkatch qui tenait selon ses propres termes *« le rôle de vieille comique aussi bien sur la scène que dans la vie »* :

Mécontente, elle exprime avec violence son désaccord :

*« Comment ! Nous qui voulions faire de toi un homme !*

*Voilà le beau résultat auquel nous sommes arrivés ! Salopard ! » (65)*

Chaliapine n'a jamais senti qu'on voulait faire de lui quelqu'un. Même si de telles scènes n'étaient pas rares, la fureur de la patronne l'a un peu étonnée. Rajoutons, que l'attitude de son mari, Derkatch envers le jeune artiste, n'était guère meilleure.

*« J'ai été bien plus surpris encore lorsque le patron a refusé de me rendre mon passeport. Comme j'ai insisté, il m'a dit alors d'un ton menaçant :*

*Allons au commissariat, je te le remettrai en présence de la police. Nous verrons bien comment cela se passera au commissariat. Attends un peu !...*

*J'avoue que je n'étais pas rassuré. Je savais comment on traitait les gens à la police. J'ai eu peur et j'ai déclaré au patron que je me passerai de mes papiers et que je resterai dans sa troupe. Nous étions presque redevenus bons amis quand nous sommes rentrés au théâtre. Le directeur était très content. Néanmoins, bientôt j'ai cessé de prendre part aux répétitions. Voici dans quelles tristes circonstances. Un soir que j'interprétais le rôle de Petro dans « Natalka de Poltava », on m'apporte un télégramme ainsi conçu :*

*« Ta mère est morte. Envoie de l'argent. Père. » (66)*

Chaliapine est accablé par cette triste nouvelle. Mais pour se rendre à l'enterrement de sa mère, tandis que la troupe joue à Bakou, non seulement il n'a pas d'argent, mais il doit encore au patron. Alors il décide à lui demander une avance. Après avoir entendu sa requête, le directeur lui remet deux roubles. Déçu, Chaliapine insiste qu'il lui donne davantage.

*C'est assez ! riposte Derkatch. Tu n'es pas le seul à qui cela arrive ! (67)*

Cette attitude du directeur indignait Chaliapine si fort, qu'il cesse d'aller aux répétitions. Et pourtant il aime jouer par-dessus tout ! Avec les Ukrainiens il a acquis déjà une expérience incontestable comme il le confirme dans son récit :

*« C'était un jeu pour moi que d'apprendre de nouveaux rôles. On me confiait souvent un rôle la veille pour le lendemain. Si je n'avais pas acquis auparavant une certaine habitude de la scène, un travail aussi précipité m'eût*

*sans doute été fatal, mais depuis longtemps déjà j'étais un homme de théâtre.* » (68)

Chaliapine reste sans passeport et quitte la troupe de Derkatch. Deux ans plus tard, il franchit les portes de la cour des tsars. A 21 ans il chante déjà au Théâtre impérial. (69)

#### 4.2 Les tournées en France

Mais revenons à la troupe de Derkatch et à son activité théâtrale. Outre ses qualités d'entrepreneur, Derkatch est un excellent acteur comique et un très honorable chanteur. Ses contemporains le comparent volontiers avec l'acteur russe du *Petit-Théâtre* de Moscou, V. Jivokini. Le répertoire de sa troupe dans les années 1880 et 1890 est très proche de celui des troupes renommées de Starytsky et de Kropyvnytsky. Après une tournée en Sibérie et dans l'Oural, la troupe de Derkatch arrive en 1890 à Moscou avec un répertoire purement ukrainien : les pièces *Trop tard* de Kropyvnytsky, *Les Destins contrariés* de Starytsky, *Nazar Stodolia* de Chevtchenko entre autres. Visiblement la troupe manque d'un bon metteur en scène pour veiller scrupuleusement à ce que chaque détail, chaque événement soit authentique en respectant la vérité ethnographique. Par exemple, les bougies de stéarine au lieu de chandelles de suif allumées au cours des « *vetchornytsi* » (les soirées), ou les costumes paysans qui ne correspondent pas à la région ou encore les dialogues en dialectes déguisent la vérité historique et la réalité quotidienne. Quelques acteurs seulement sont remarquables par le naturel de leur jeu, d'autres jouent faux, certains même ont le ton déclamatoire. Dans la pièce *Taras Boulba*, l'acteur Bazarov dans le rôle de Taras joue à la manière des tragédiens classiques, G. Rechetnikov interprète le rôle d'Andriï sur le mode du mélodrame sentimental. Les acteurs manquaient manifestement de formation théâtrale qui leur aurait appris à mieux sentir le personnage et l'atmosphère de la pièce.

Dans les premières années de son existence, la troupe de Derkatch ne joue pas dans les mêmes villes que les autres troupes connues, afin d'éviter la comparaison. En effet, selon la presse Starytsky et Kropyvnytsky sont très exigeants envers les acteurs et on aurait pu remarquer la différence au niveau artistique et de la mise en scène. En 1892, Derkatch engage les acteurs Zarnytska, Kosynenko, Hlazounenko, Haïdamaka et Mankivska qui ont acquis une excellente formation artistique à l'école de Starytsky et de Kropyvnytsky. Grâce à ces nouvelles recrues de talents, la troupe est rapidement considérée comme l'une des meilleures. Encouragé par ce succès, Derkatch décide alors de franchir les frontières pour aller en tournée en France et prépare soigneusement les spectacles sur le plan artistique.

En décembre 1893, ces artistes ukrainiens arrivent à Paris et présentent aux spectateurs français *Natalka de Poltava* et *Nazar Stodolia*. Ces spectacles connaissent un grand succès selon la presse française. Néanmoins, les problèmes d'administration et d'organisation à l'étranger, conduisent la troupe à un échec financier. L'attitude hostile et méprisante des milieux officiels russes de Paris envers le théâtre ukrainien amène la presse à répandre des informations sur l'échec de ces représentations. Nous avons cependant pu constater que les critiques français, en dépit de certains reproches faits à la direction de la troupe, responsable d'une mauvaise organisation, font l'éloge du spectacle et des artistes ukrainiens. Le lendemain de la première, le 14 décembre 1893, *Le Figaro* publie l'article suivant :

*« La troupe petite-russienne, que dirigent Mme Petrovskaïa et M. Derkatch, a débuté hier soir aux Menus-Plaisirs, sans tambour ni trompette.*

*Le fâcheux est qu'elle ne se soit pas fait précéder de quelques trompettes et de quelques tambours. Elle n'aurait pas eu ce crève-cœur, dont nous avons subi le contrecoup, de se produire pour la première fois à Paris devant une salle à peu près vide.*

*Et qu'on n'accuse pas les Parisiens d'avoir oublié les beaux enthousiasmes d'octobre; ils ne savaient pas. Pas de publicité dans les journaux; pas d'affichage sur les murs; un service de presse fait d'une façon déplorable – Sarcey (70) lui-même n'avait qu'un strapontin. Jugez du reste.*

*A qui la faute? Ce n'est évidemment pas à ces braves comédiens qui, partis il y a quelques jours du fin fond de la Crimée, étaient arrivés le matin même et, morts de fatigue, avaient eu juste le temps de défaire leurs malles, de donner de l'air à leurs costumes, d'équiper leurs décors – car ils voyagent avec tout leur matériel – et de répéter sur le pouce, pour être en état de paraître devant le public à neuf heures du soir.*

*Ils ont eu, d'ailleurs, toutes les déveines, les Petits-russiens. Ils se sont comptés à la frontière: un de leurs camarades manquait à l'appel. En débarquant à Paris, une de ces dames a mis au monde un gros garçon qui, par le hasard du déplacement, se trouve être un produit franco-russe... Bon pour l'alliance cela!*

*Je connais toutes ces tribulations parce qu'on me les a contées: car les pauvres diables n'en ont rien laissé paraître. Ils ont joué comme s'ils n'avaient pas des milliers et milliers de kilomètres dans le ventre, ou comme s'ils avaient, pour leur donner du cœur, une salle comble devant eux. Ah! Les vaillants! Et comme on se rend compte, par l'effort surhumain qu'ils viennent de faire, du rude coup d'épaule qu'ils donneraient, le cas échéant, sur un... autre théâtre.*

*La troupe de Mme Petrovskaïa et de M. Derkatch est une des meilleures de la Petite-Russie; et la perfection de son ensemble permet de se faire une idée exacte de ce qu'est, chez nos amis, l'art dramatique populaire. Elle se*

*compose de quatre-vingts personnes, musiciens d'orchestre, choristes, chorégraphes et sujets, dont quelques-uns – comédiens ou chanteurs – sont des artistes de primo cartello.*

*Ce premier spectacle, un opéra-comique populaire, Nataalka Poltavka, est d'une grâce et d'une simplicité charmante. Il s'en exhale un délicieux parfum du terroir. La mélancolie inhérente à la race slave y est égayée par des danses d'un caractère très original, exécutées par les femmes avec une exquise morbidezza, par les hommes avec un entrain, une maestria, un diable au corps qui donnent le vertige. Il y a surtout un divertissement cosaque que le public, impitoyable, a redemandé deux fois. Et les malheureux avaient quatre jours et quatre nuits de chemin de fer dans les jambes ! On ne l'aurait pas dit.*

*Gros, gros succès, qui se renouvellera, nous en sommes sûrs, mais devant les salles comblées, pendant les dix soirées que nous promet le programme.*

*La France a pris Sébastopol ! Sébastopol va conquérir Paris ». (71)*

Le 15 décembre 1893, le quotidien français *Le Temps* publie à propos du spectacle ukrainien un article presque semblable à celui du *Figaro* :

*« Une troupe petite-russienne a débuté hier soir, aux Menus-Plaisirs. Mais qui donc a donné à la direction et aux directeurs Mme Petrovskáïa et M. Derkatch, le singulier conseil de ne convoquer à cette première soirée que quelques représentants de la presse ? »... (72)*

*Le Temps* a également donné un coup de chapeau aux « merveilleux artistes ukrainiens ».

Le samedi 16 décembre 1893, dans la rubrique *Courrier du théâtre* dans le *Figaro*, nous avons pu lire une critique concernant la pièce *Nazar Stodolia* :

*Les Petits-Russiens aux Menus-Plaisirs*

*« Ce que nous souhaitons est arrivé : la troupe petite-russienne a donné, hier, son second spectacle, Nazar Stodolia, opéra-comique en trois actes, devant une salle très bien garnie, qu'a beaucoup séduite la simplicité de l'action, facile à suivre comme une pantomime, et qu'ont enthousiasmées les danses cosaques exécutées avec une maestria vertigineuse. Tout d'ailleurs concourt au succès, un ensemble rare, un excellent orchestre qui, avec vingt-cinq musiciens, donne la sensation d'un orchestre monstre, une mise en scène curieuse, pleine de mouvement et de vie. La russophilie aidant, demain ce sera la vogue. » (73)*

La troupe de Derkatch ne pouvait souhaiter une meilleure critique.

En même temps, la nouvelle sur l'arrivée de Derkatch à Paris a fait la une dans la presse en Russie. Le correspondant parisien B. Yakovlev a écrit le 6 décembre 1893 (N° 6385) dans un des plus importants quotidiens russes de l'époque *Novoe vremja*, un article intitulé *Les Petits-russiens à Paris (Khokhly v Parije)* concernant la représentation de la troupe ukrainienne à Paris.

Nous donnons ici la traduction intégrale de cet article :

*« Il y a deux jours sont apparus sur les murs de Paris des affiches en nombre limité représentant les Ukrainiens et les Ukrainiennes et annonçant leurs dix spectacles prévus sur la scène du Théâtre des Menus-Plaisirs. Cette façon d'attirer le public m'a paru très primitive, dans une ville de presque trois millions d'habitants avec toutes sortes de divertissements et quantité de spectacles.*

*Un Parisien ne regarde jamais une affiche et un nouveau spectacle, surtout lorsqu'il s'agit d'une troupe étrangère. Il n'ira pas le voir, avant que la presse ne lui en rebatte les oreilles, et lui garantisse qu'il ne se dérangera pas vainement. Dans les journaux, il n'y avait rien. C'est seulement la veille du spectacle que j'ai lu dans la rubrique théâtrale une annonce hâtive signalant la première de la troupe de Madame Petrakovska au Théâtre des Menus-Plaisirs.*

*La veille, j'ai rencontré par hasard certains critiques assermentés qui m'ont demandé avec étonnement, ce qui m'a mis dans l'embarras, quelle était cette troupe petite-russienne et pourquoi elle n'avait pas invité la presse à la répétition générale.*

*C'est à partir de cette dernière répétition que les critiques de théâtre composent leurs articles le jour même. Les premières représentations permettent tout simplement de compléter ou de rectifier des articles déjà écrits...*

*Sans répétitions générales, pas d'articles, et dans le meilleur des cas quelques remarques écrites rapidement.*

*L'administration du spectacle petit-russien ne savait rien de tout cela, et curieusement, au moment où les affiches annonçaient déjà au public la première représentation, la troupe n'était pas encore à Paris. [...]*

*L'administration mal organisée n'a pas bien géré l'affaire.*

*Représentant la pièce en ukrainien devant les Français, elle n'a même pas fait imprimer sur les programmes distribués dans la salle au moins un bref résumé de la pièce.*

*Mais les dés étaient jetés, il fallait jouer. Il va de soi que la salle était vide aux trois quarts, mais la pièce a beaucoup plu à ce petit nombre de spectateurs présents, et dès le premier acte, ils ont énormément applaudi.*

*Quant aux acteurs et au metteur en scène, ils ont donné le maximum d'eux-mêmes.*

*De beaux décors, des effets de scène et des costumes magnifiques étaient présentés avec un grand soin. Des chœurs envoûtants et puissants (plus de soixante-dix personnes dans la troupe) avec de merveilleuses voix.*

*Tout cela est loin « des parodies » dont les Russes sont habituellement l'objet à Paris ces dernières années et nous a dévoilé un aspect original et esthétique.*

*On représentait la pièce Natalka de Poltava et le jeu des acteurs était simple, sans prétention et plein de talent. M. Derkatch dans le rôle du maire, madame Petrakovska (Horpyna), Zarnytska (Natalka), Kosyenko (le secrétaire du village), etc., tous se sont révélés être de véritables artistes. Un enthousiasme particulier s'est manifesté au cours du troisième acte, provoqué par les joyeuses danses et les chansons populaires.*

*Le dernier acte a eu un très grand succès. Les chanteurs et les danseurs ont été rappelés plusieurs fois sur scène et la salle leur a demandé de recommencer la fin du spectacle.*

*Aujourd'hui, cinq ou six quotidiens ont consacré des articles sympathiques recommandant d'aller assister à ses spectacles.*

*Il va de soi que ce succès est dû entièrement aux artistes et non pas à la pièce, que tout le monde trouve mièvre et pleurnicharde, et dont la musique signée Lysenko est monotone. Cependant, les scènes populaires impressionnent par leur poésie originale et leur sincérité ! » (74)*

Le journaliste russe nous paraît assez objectif : il explique fort bien l'inexpérience des organisateurs ukrainiens et leur ignorance des pratiques occidentales. Par contre, il est élogieux quant au jeu des artistes, tant pour le jeu des acteurs que pour les dispositions scéniques ; costumes, danses folkloriques sans oublier les chœurs. Pour le public parisien, c'est une véritable découverte d'un folklore vivant et coloré.

La troupe de Derkatch a donné dix spectacles au *Théâtre des Menus-Plaisirs* (aujourd'hui Théâtre Antoine) du 13 au 23 décembre. Le célèbre critique français Francisque Sarcey a beaucoup apprécié le spectacle et surtout l'actrice Jevfrosyniya Zarnytska, qui selon son expression "*a chanté comme un rossignol et sa voix était pure comme du cristal*". (75)

Cette actrice a été très souvent comparée à Zankovetska et a acquis une grande expérience en travaillant dans la troupe de Kropyvnytsky de 1889 à 1893.

Zarnytska, dans une lettre du 26 décembre 1893 adressée de Paris à sa mère, partage ses impressions :

*« Les affaires sur le plan scénique sont excellentes, nous ne pouvons pas souhaiter un meilleur accueil, ni meilleures critiques. Et tout cela est venu de bon cœur, car on ne nous a pas fait de publicité, comme cela se fait ici. Nous n'étions pas annoncés par une presse achetée ». (76)*

A ces spectacles ukrainiens ont assisté quelques personnalités du monde littéraire français. Notamment l'écrivain Juliette Adam (77) est

tellement enthousiasmé par le sujet de la pièce qu'en sortant du théâtre, elle s'est exclamée :

*« Voici en quoi résident la force et la grandeur du tempérament slave ; l'âme noble et le bon cœur de nos alliés peuvent nous servir d'exemple » (78)*

Ces paroles expriment l'enthousiasme naïf des Français et leur admiration un peu superficielle pour l'âme slave. C'était en pleine période de l'Alliance Franco-russe où la presse française portait une attention particulière à la Russie. Le 27 août 1891, un accord politique est conclu entre la Russie et la France. Il prévoit une consultation en cas de menace de guerre et une entente *« sur les mesures qu'il faudrait alors prendre immédiatement et simultanément »*.

La visite du tsar Nicolas II en France, en 1896, est un vrai « délire » et, après son départ, les bureaux d'état-civil enregistrent une multitude de Sergeï, d'Ivan ou d'Olga, témoignage de l'enthousiasme des Français.

La troupe ukrainienne de Derkatch a donné des représentations du 25 au 27 décembre à Marseille, et du 27 au 31 à Bordeaux. D'après les programmes des théâtres parisiens, nous avons pu constater dans la presse que l'on jouait aussi *La Demande en mariage à Hontcharivka*, traduite en français (*Les fiançailles aux Gontcharski*), *les Cosaques sur le Danube (Zaporojets za Dunaiem)* et *les Cosaques de la Mer Noire (Tchornomortsi, adaptation de Starytsky)*. L'épouse de Derkatch, l'actrice Petrakovska, figurait alors sur les affiches sous le nom de Petrovskaja.

Nous avons appris par la presse que la troupe ukrainienne a subi un échec financier et qu'une aide lui a été proposée par les Russes de Paris. Le directeur de la troupe, Derkatch, l'a refusée et l'a déclaré publiquement. Nous n'ignorons pas en effet que les rapports russo-ukrainiens étant à l'époque très tendus, c'est la seule fierté nationale qui a poussé l'Ukrainien Derkatch à rejeter tout ce qui venait des Russes.

Le 14 décembre 1903, un autre article est paru dans *Novoe vremja* (N° 6395) du journaliste russe A. Altchevski, au sujet de la troupe ukrainienne à Paris :

*« Aujourd'hui, j'ai vu dix artistes de la troupe petite-russienne. Ils étaient tous très déçus par un article du Figaro les concernant, basé sur des informations fournies par deux intrigants malveillants. Et pourtant cet article a fait sensation : plusieurs Russes ont rendu visite aux Ukrainiens, leur proposant des sommes importantes, mais Derkatch indigné par ce procédé a refusé toutes ces offres.*

*Aujourd'hui, Le Figaro a publié la liste des sommes offertes au profit des Ukrainiens (5.300 Frs) et devant leur être distribuées. Le conseiller de l'ambassade, M. Girs, a présenté au nom des Russes bienfaisants la somme de 500 francs. Toute la troupe petite-russienne est allée protester à l'ambassade contre la pétition mentionnée dans le Figaro.*

*Derkatch a communiqué au journal Le Temps une lettre dans laquelle il annonçait que tout cela avait été organisé par un certain Sabatelli qui avait auparavant travaillé dans sa troupe et s'en voyait maintenant fermer la porte*. (79)

La presse russe a aussitôt donné une information à ce sujet.

Le 16 décembre 1893, le journal *Novoe vremia*, dans un article de M. Avdakov, confirme :

*« Les acteurs de la troupe petite-russienne, ont refusé certes l'aide financière collectée. Ceci a fait très bonne impression et dans les journaux sont apparues de nombreuses marques de sympathie envers les Ukrainiens »*. (80)

Mykhaïo Starytsky s'est indigné que, malgré cet énorme succès de la troupe ukrainienne en France, certains journaux russes, aient qualifié la tournée de Derkatch de « *Scandale parisien* ». Le dramaturge s'est montré encore une fois un fervent défenseur du théâtre ukrainien, et dans cette lettre de décembre 1893 adressée à sa fille Mariya Starytska (81) il a exprimé sa pensée :

*« A Moscou, les affaires ne sont pas enthousiasmantes [...] Le scandale parisien avec Derkatch, qu'on aurait dû prévoir, offre l'occasion à notre presse soumise de conspuer tout ce qui est petit-russien, et Novoe Vremia en donne l'exemple. Est-il possible qu'on ne trouve personne à Saint-Pétersbourg pour répondre ou donner une explication générale au sujet de Derkatch ? Qu'y a-t-il d'étonnant à ce que rien ne plaise aux Français à l'exception de ce qui leur est propre ? Un acteur célèbre, Miloslavski, est parti avec les meilleurs artistes moscovites et d'énormes moyens à Paris, non pas comme Derkatch, mais en seigneur, pour représenter Le Mariage russe ; il a dépensé pour cela jusqu'à cinq mille roubles et a subi un échec pire que celui de Derkatch.*

*« Le Pouvoir des Ténèbres » (82), traduit en français, a provoqué dans la presse une énorme désapprobation la construction de la pièce a été qualifiée de naïve et le contenu taxé de "cruauté primitive". L'Orage en traduction française a déclenché par sa bêtise un rire énorme et incontrôlable : "être sotte au point d'aller avouer ses folies à son mari ».*

*Le correspondant du Novoe vremia a dit que la troupe est de qualité et a prédit qu'elle ne connaîtrait pas l'échec des troupes russes précédentes. Si pour les Français, Tolstoï et Ostrovski sont naïfs, alors que diront-ils de nous ? Quant à ceux qui n'ont dans leur littérature dramatique que ce Sardou (83) ils sont à tel point en retard sur tous qu'on ne les aperçoit même pas. Ils se cachent derrière des effets de scène démesurés, mais inconsistants et c'est tout ».* (84)



Il est vrai que ni Ostrovski ni Tolstoï n'étaient compris en Occident et qu'ils ont été mal accueillis par le public parisien. Le *Figaro* du 13 octobre 1892 (N° 286) a publié ces lignes :

*« Nous ne connaissons jusqu'ici d'Ostrovski qu'une pièce représentée au Théâtre Beaumarchais, l'Orage qui, faute d'une interprétation, n'intéressa guère que les critiques. Et pourtant Ostrovski est le plus admiré, le plus classique des auteurs russes... »* (85)

Cependant, la presse française a parlé favorablement de la troupe ukrainienne de Derkatch. L'interprétation a été parfaite non seulement aux yeux des critiques, mais aussi à ceux du public.

En dépit de l'échec financier, nous pouvons considérer ces représentations en France comme un événement exceptionnel dans l'histoire du théâtre ukrainien. Le succès de ces spectacles auprès des spectateurs français prouve aussi le grand épanouissement de l'art scénique ukrainien et sa reconnaissance dans les années 80 et 90 dans l'Empire russe et à l'étranger. La troupe de Derkatch a cessé d'exister en 1900, l'année de sa mort.

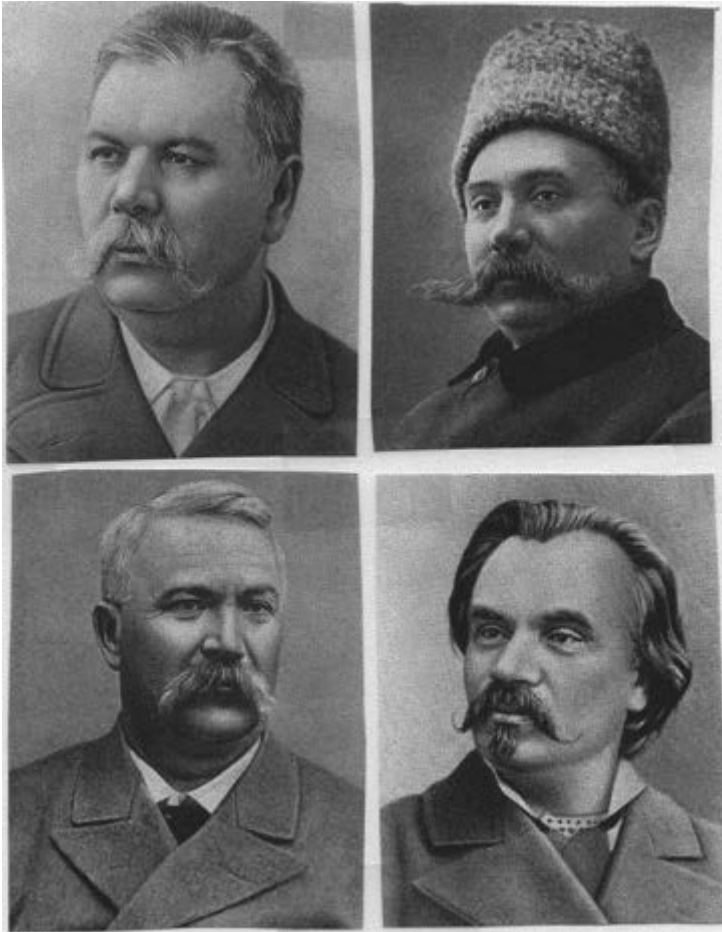
Tout au long de cet ouvrage, nous avons pu voir comment les hommes de théâtre, entièrement dévoués à leur art, ont réussi à créer un répertoire considérable et à le porter contre vents et marées sur toutes les scènes ukrainiennes et étrangères. Ce théâtre répondait aussi à l'attente d'un public mûr, qui d'ailleurs l'a accueilli avec un succès mérité. Il a pu échapper aux normes imposées et apparaître comme un véritable reflet de l'identité ukrainienne. Il s'est révélé d'une grande qualité artistique, cherchant à se hausser surtout dans la mise en scène, au niveau du modèle occidental. Il a constitué une sorte de tribune publique et culturelle grâce à laquelle l'art scénique et la langue ukrainienne ont pu s'imposer. On peut dire que, par leurs idées novatrices et leur audace dans la création, les dramaturges ont ouvert la voie à ce que sera le théâtre ukrainien moderne au début du XXe siècle. Ils ont largement contribué à donner à ce théâtre une portée européenne.

## Illustrations

L'acteur Michel Chtchepkine



## Les quatre artistes et auteurs



- En haut de gauche à droite :  
Kropyvnytsky, dramaturge, acteur et metteur en scène et Sadovsky,  
acteur et metteur en scène

- En bas de gauche à droite :  
Karpenko-Kary, dramaturge, acteur et metteur en scène et Starytsky,  
dramaturge et metteur en scène

## L'actrice Mariya Zankovetska



## La troupe de M. Sadovsky dans les années 1890



Une affiche annonçant la représentation de *Natalka de Poltava*  
de Kotliarevsky au Théâtre des Menus-Plaisirs  
(actuel Théâtre Antoine) à Paris, en 1893

THÉÂTRE DES MENUS-PLAISIRS

Mercure 3 Décembre 1893

TOURNÉE  
DE LA  
TROUPE PETIT-RUSSIENNE  
Sans la direction de  
M<sup>mes</sup> PETROVSKAIA M. DERKATCH

NATALKA POLTAVKA

OPÉRA-COMIQUE POPULAIRE EN TROIS ACTES  
AVEC CHŒURS

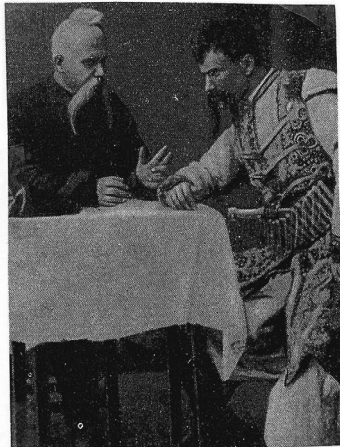
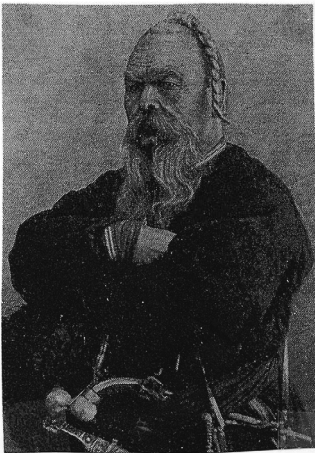
DANSES ET CÉRÉMONIES NUPCIALES PETIT-RUSSIENS  
DE M. KOTLIAREVSKY, MUSIQUE DE M. LYSSENKO

M<sup>mes</sup> ZARNITZKAIA . . . . . Jeune Fille petit-russienne  
PETROVSKAIA . . . . . Borpine Terpelykh, sa mère.

MM ROSKALENKO . . . . . Petro, fiancé de Natalka.  
GLAZOUNENKO . . . . . Mykola, parent de Terpelykh.  
KASSINENKO . . . . . Tetorvakovsky, fonctionnaire.  
DERKATCH . . . . . Délégué-doyen du village.

Demain Jeudi 14 Décembre  
Même pièce avec une nouvelle distribution.

## Quatre scènes du théâtre ukrainien



- En haut de gauche à droite :  
Zankovetska dans le rôle de Kharytyna (*La Servante de Karpenko-Kary*)  
Levytsky dans le rôle de Hordii (*Trop tard* de Kropyvnytsky)

- En bas de gauche à droite :  
Kropyvnytsky dans le rôle de Taras Boulba (*Taras Boulba près de Doubno* de Vantchenko-Pysanetsky)  
Kropyvnytsky et Sadovsky (*La fille de Bondar* de Karpenko-Kary)

## Notes

### Aspects historiques

- 1) JOUKOVSKY A., *Histoire de l'Ukraine*, Ed. du Dauphin, Paris, 1993, p.1
- 2) KAPPELER A., *Petite Histoire de l'Ukraine*, Institut d'Etudes slaves, Paris, 1997, p. 45
- 3) L'Etat de la Horde d'Or est issu des conquêtes de Djotchi, fils de Gengis khan. Pendant près de trois siècles, la Horde d'Or avait exercé la suzeraineté sur les principautés russes ; les Mongols leur avaient imposé de lourds tributs, et obligé les princes russes à se déplacer pour recevoir l'investiture à la cour de khan. Les khanats issus de la Horde d'Or sont conquis successivement par les Russes, et le dernier, celui des Giray de Crimée, est annexé en 1783.
- 4) KOSTOMAROV Mykola (1817-1885), historien, publiciste, ethnographe et écrivain. Il publie sous le pseudonyme de Jeremiïa Halka. Fils d'un noble russe et d'une paysanne ukrainienne, il est élevé en Ukraine et enseigne d'abord à l'Université de Kiev (1846). Sa lutte contre le centralisme russe lui vaut d'être emprisonné à Saint-Pétersbourg. Il travaille comme professeur à Saratov (1847-1855) puis à l'Université de Saint-Pétersbourg (1859-1862). On lui doit quelques romans et divers ouvrages d'histoire. Il écrit en ukrainien deux pièces historiques : *Sava Tchaly* (1838) et *La Nuit de Pereiaslav* (1841) qui décrit le début de l'époque de Khmelnytsky.
- 5) Hetman, de l'allemand « hauptman », désignait d'abord le commandant en chef des armées polonaises. Les Cosaques ont appliqué ensuite ce terme à leur propre chef élu, devenu une sorte de vice-roi de l'Ukraine.
- 6) Nom collectif désignant d'une manière générale les anciens, les notables, l'état - major de l'armée cosaque.
- 7) Hetmanat est un Etat à direction cosaque fondé par B. Khmelnytsky lors du grand soulèvement anti-polonais de 1648. Le territoire de l'Hetmanat correspond aux trois voïevodies polonaises de Kiev, de Bratslav et de Tchernihiv placés sous la juridiction de Khmelnytsky.
- 8) En 1667, l'armistice d'Androusovo, met un terme au conflit entre deux Etats : la Pologne reconnaît à la Russie toute l'Ukraine de la rive gauche et la région de Kiev.
- 9) Cette appellation en opposition à la Grande Russie n'a jamais été populaire chez les Ukrainiens. Pour eux, elle est restée une simple étiquette.
- 10) Ukraine des Slobodes (Slobids'ka) – province du nord-est de l'Ukraine, dépendante du gouvernement russe. L'organisation administrative et militaire y était semblable à celle des Cosaques zaporogues. Aux XVII et XVIII s. il y existait déjà des régiments cosaques, abolis par Catherine I en 1765.
- 11) Nouvelle Serbie - unité administrative et militaire, créée en 1752 par le gouvernement russe, dans la partie nord des terres zaporogues. Elle servait à contrôler les Cosaques et comme ligne de défense contre les Tatars et les Turcs. Elle était peuplée en majorité de Serbes, puis de Bulgares, de Roumains et de Grecs. En 1764, Catherine II l'incorpore dans la Nouvelle Russie.
- 12) KHVYLOVY Mykola (1893-1933), de son vrai nom Fitolov, écrivain, polémiste et théoricien de la renaissance culturelle des années 1920. Il joue un rôle majeur dans la vie des organisations littéraires ukrainiennes. Il est l'un des fondateurs du groupe d'écrivains prolétariens « Hart » (La Trempe) en 1923 puis devient le promoteur de VAPLITE (1925-1928). Sa première nouvelle « La Vie » paraît en 1922, sera suivie des recueils « Etudes bleus » (1923) et « l'Automne » (1924). Il développe ses idées dans



ses pamphlets polémiques qui ont suscité la célèbre « discussion littéraire » des années 1925-1928. On lui doit des nouvelles « Le Rédacteur Kark » (1923), « Sur un chemin perdu » (1923), « Moi, Romantisme » (1924). Le style impressionniste de sa prose est marqué par l'influence de l'expressionnisme.

13) TSERTELEV (1790-1869), d'origine géorgienne, né en Ukraine dans la région de Poltava. Il s'intéresse de bonne heure au folklore ukrainien et, plus généralement au folklore slave.

14) CHAMRAI A., *Do potchatkiv romantyzmou, in Oukraina, X-XI* (1929), p.44

15) LUCIANI Georges, *Le livre de la genèse du peuple ukrainien*, Paris, Institut d'Etudes slaves, 1956

16) BEREZIL, théâtre d'avant-garde, fondé par Les Kourbas, en 1922. Auprès de ce théâtre a été créé un musée du théâtre, avec un studio de la langue ukrainienne où on étudiait la terminologie théâtrale.

17) POSTYCHEV Pavel (1887-1939) est nommé deuxième secrétaire du CC du PC(b)U et commissaire de Moscou en Ukraine.

18) MAIAKOVSKI Vladimir (1893-1930) poète futuriste et dramaturge russe. Après avoir publié les pièces satiriques, où il fait le procès de la bureaucratie soviétique, *La Punaise*(1929) et *Les Bains (publics)* (1930), il se suicide le 14 avril 1930.

19) Le premier quatrain commence par une paraphrase du début du deuxième chapitre du récit de Nicolas Gogol « La Nuit de mai ou la Noyée » (*Les Soirées du Hameau près de Dikanka*).

20) DOUGLAS-FAIBANKS Jr. (1909-2000), célèbre acteur et producteur américain.

21) La nouvelle de Nicolas Gogol Tarass Boulba, écrite en 1843, connaît une grande notoriété grâce à son héros, devenu mythique, un Cosaque ukrainien, luttant contre les Polonais dans l'Ukraine du XVIIème siècle.

22) CHEVTCHENKO Taras, poète national ukrainien.

23) Moscal, désigne un Russe, un Moscovite.

24) Cette phrase est tirée de l'Internationale et citée dans le poème en ukrainien

25) Entends-tu ? (en ukrainien)

## Chapitre I

### Le théâtre rituel de l'Ukraine paysanne

1) BILETSKY Olexandr (1884-1961), historien de la littérature et académicien. Il a été le premier organisateur du théâtre d'enfants en Ukraine. On lui doit de nombreux travaux sur Chevchenko, Franko et sur le théâtre : *Le Théâtre ancien en Russie, La Naissance de la littérature dramatique en Ukraine*.

2) VYCHENSKY Ivan, (vers 1550 – après 1620), polémiste ukrainien, né à Soudova Vychnia dans la région de Lviv. Il est l'auteur de 17 traités et épîtres polémiques contre l'Union de Brest. Il a vécu à l'époque de l'offensive menée contre l'Eglise orthodoxe. Son destin a inspiré Ivan Franko, qui lui a dédié le poème *Ivan Vychensky* (1891).

3) Martre zibeline a pu avoir la réputation d'un animal nuisible. Traditionnellement chassée pour sa fourrure remarquable.

4) Chronique des temps passés est l'unique œuvre laïque de valeur. Première compilation date de 1113, elle est attribuée à Nestor, moine de Laure de Kiev. Elle a été traduite en français sous le titre Chronique dite de Nestor par Louis Léger en 1884.

## Chapitre II Le théâtre ukrainien ancien

### 1) L'Académie de Kiev et le théâtre scolaire

- 1) PERETS Vladimir (1870-1935), académicien, historien des littératures ukrainienne et russe. En 1903 il est nommé professeur à l'Université de Kiev. Ses œuvres sont consacrées au folklore ukrainien et russe et à la littérature ancienne ukrainienne: *Koukolnyi teatr na Rousi* (1895), *K istorii polskogo et rousskogo teatra* (1905).
- 2) REZANOV Vladimir (1867-1936), historien, à partir de 1923 membre de l'Académie des Sciences URSS. Auteur de nombreux travaux sur l'histoire de l'Ukraine. On lui doit : *Les Drame scolaires des Collèges jésuites polono-lithuaniens* (1916) et *Le Drame ukrainien* (1925).
- 3) BERYNDA Pamvo, moine typographe, dirige l'imprimerie de la Laure de Kiev. Auteur du lexique slavon-ruthène « *Leksikon slaveno-rosskii i imen tlkovanie* » (1626). Il est mort en 1632 à Kiev.
- 4) Chants de Noël.
- 5) SAHAIDATCHNY Petro (Konachevytch), mort en 1622. Issu de la petite noblesse, ancien élève de l'Ecole d'Ostrih. Hetman de l'Ukraine, homme politique, il dirige l'Armée cosaque.
- 6) FRANKO I., *Zibrannia tvoriv v 50-y tomakh*, Vyd-vo Naoukova Doumka, Kyiv, 1982, T. 37, p. 484
- 7) *Ibidem*, T. 37, p. 490
- 8) *Ibidem*, T. 37, p. 483
- 9) BILETSKY O., *Davnia ukrains'ka i davnia rosiiska literatury*, Vyd-vo Naoukova doumka, Kyiv, 1965, p. 311
- 10) VOLKOV, acteur, fondateur du premier Théâtre public de Russie (1750) dans la ville de Yaroslavl.
- 11) EVREINOFF N., *Histoire du théâtre russe*, Ed. du Chêne, Paris, 1947, p. 95
- 12) FRANKO I.; *op. cit.* T.40, p. 336
- 13) *Op. cit.* p.94
- 14) JYTETSKY P. (1836-1911), historien, philologue, membre correspondant de l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg.
- 15) BILETSKY O. *Zarodjennia dramatychnoi literatury , na Oukraini*, Vyd-vo Naoukova Doumka, Kyiv, 1965, p. 328
- 16) MYSLAVSKI Ismail (1731-1796), professeur et recteur de l'Académie de Kiev, avant de devenir à partir de 1783, métropolitain de Kiev. Il s'est fait également connaître comme continuateur et l'éditeur des œuvres de Prokopovitch.
- 17) EVREINOFF N. *op. cit.* p. 101

### Intermèdes

- 18) HRYTSAI M. *Oukrainska dramaturhiia XVII-XVIII st.*, Vychtcha chkola, Kyiv, 1974, p.98
- 19) HAVATOVYTCH Yakoub (1598-1679), écrivain polonais, élève de l'Ecole de Lviv.
- 20) FRANKO I., *op. cit.* T. 289
- 21) *Kievskaiia Starina (Les Antiquités Kiéviennes)* revue historique rédigée en russe, publiée de 1882 à 1906, consacrée à l'Ukraine qui accomplit un travail d'érudition considérable, strictement scientifique, publiant en particulier un remarquable dictionnaire de la langue ukrainienne.
- 22) *Ukrainski intermedii XVII-XVIII s.* Vyd-vo Akad. Naouk Ukr RSR, Kyjiv, 1960, p.59
- 23) *Ibid.* pp. 61-62
- 24) Rousyn (Rousyn au pl.) Appellation des Slaves orientaux au Moyen âge et, en partie, des Ukrainiens jusqu'à longtemps des Ukrainiens d'Ukraine occidentale (la

Galicie et l'Ukraine Subcarpatique] jusqu'au XIXe siècle et ceux d'Ukraine Subcarpatique jusqu'au XXe siècle.

25) HRYTSAI M., *Oukrainska dramaturhiia XVII-XVIII st.*, Vychtcha chkola, K., 1974, p. 98

26) PERETS V., *Iz natchalnogo perioda jizni rousskogo teatra*, IORJS, T.II, 1907, p. 138

27) DOVHALEVSKY M., professeur de poétique à l'Académie de Kiev.

28) KONYNSKY G. (1717-1795), écrivain, professeur et recteur de l'Académie de Kiev.

29) NAREJNY Vassili (1780-1825), écrivain russe, né en Ukraine. Fonctionnaire en Géorgie. On lui doit *Les Soirées slaves* (1809), poèmes dédiés aux gloires nationales. Son *Gil Blas russe ou les Aventures du Prince Gabriel Simonovitch Tchistiakov* (1814) est le premier roman satirique russe moderne.

30) KVIKA-OSNOVIANENKO Hryhori (1778-1843), écrivain ukrainien, issu de la noblesse ukrainienne. Il occupe diverses fonctions juridiques à Kharkiv. Sa première œuvre dramatique *Le Voyageur arrivé de la capitale ou le remue-ménage dans une ville de district* (1827), préfigure *le Révizor* de Gogol.

31) FRANKO I., *Rous'ko-oukrainskyi teatr*, Tvory v 20-y tomakh, Derj. vyd. khoud. lit., K., 1956, T. 35, p. 112

### **Drame religieux**

32) FRANKO I., *op. cit.* T. 36, p. 191

33) *Ibidem*, T. 36, p.91

34) HRYTSAI M., *op. cit.* p. 162

35) PETROUCHEVYTCH Antonii (1821-1931), historien ukrainien, ethnologue et philologue. Il collectionne des manuscrits et des livres placés plus tard à la Bibliothèque de la Maison Populaire de Lviv.

36) FRANKO I. *op. cit.*, T. 36. P. 208

37) *Ibidem*, T., 36, p. 206

38) MARKEVYTCH Mykola (1804-1860), historien ukrainien, écrivain, ethnologue. Il a publié le texte du *Vertep* dans son livre *Les Coutumes, les croyances, les petits plats et les boissons des Petits-Russiens* (1851).

39) HALAHAN Hryhoriï (1819-1888), propriétaire foncier et fonctionnaire, auteur de la publication *Le Vertep petit-russien (Les Antiquités kiéviennes, 1882, N°10, pp.1-38*

40) KYSIL Olexandr (1889-1942), historien ukrainien, metteur en scène et acteur. Auteur de nombreux travaux sur le théâtre ukrainien, notamment *Oukains'kyi vertep* (1915)

41) HNATIOUK Volodymyr (1871-1926), folkloriste et ethnographe ukrainien. On lui doit *Kolomyiky, koliady et chtchedrivky* et *Les légendes populaires ukrainiennes de Galicie*.

42) KROUTIKOVA N., *Gogol ta oukrainska literatoura*, derj. Vyd-vo khoud. lit., K. 1957, p. 32

43) GOGOL N., *Sobranie sotchinenii*, khoud. lit., Moskva, T. II, p. 186

44) KYRYLIOUK I., *Chevtchenko. Jyttia i tvorchist'*, K., 1959, p. 19

45) *Op. cit.* T. 38, p. 378

## **Chapitre III**

### **Le théâtre de serfs et les premières troupes professionnelles**

1) EVREINOFF N., *Histoire du théâtre russe*, Ed. du Chêne, Paris, p. 221

2) *Ibidem*, p. 229

3) *Ibidem*, p. 210

4) *Ibidem*, p. 222

5) *Ibidem*, p. 222

6) *Ibidem*, p. 220

7) *Ibidem*, p. 216

8) *Ibidem*, p. 232

### **Les théâtres privés en Ukraine**

9) *Ukrainskyi dramatychnyi teatr*, op. cit.p. 78

10) *Ibid.* p. 78

11) EVREINOFF, *op. cit.* p. 229

12) *Ibid.* p.220 Vassyl Gogol

13) OSNOVA-Revue ukrainienne, fondée par Bilozersky, beau-frère de P. Koulich. Publiée à Saint-Pétersbourg de 1861-1862.

14) KOULICH Panteleïmon, romancier, poète, dramaturge, critique littéraire, traducteur, auteur d'un système orthographique qui porte son nom, la KOULICHIVKA. Issu d'une famille cosaque noble. Il fait ses études à l'Université de Kiev. Professeur dans divers établissements d'enseignement secondaire en Ukraine. Il collabore à la revue *Osnova* et prend une part active dans la Confrérie des saints Cyrille et Méthode.

### **Les premières troupes professionnelles**

15) KALYNOVSKY Ossip (1782-1829), acteur et entrepreneur d'origine polonaise.

16) CHTEÏN Ivan, mort en 1830, homme de théâtre, entrepreneur. Il dirige le Théâtre de Kharkiv de 1816 à 1827.

17) Franko I., *op. cit.* T 29, p. 312

## **Chapitre IV**

### **Les pionniers du théâtre ukrainien**

#### **1) Ivan Kotliarevsky-fondateur du théâtre ukrainien**

1) *Histoire littéraire de l'Europe médiane des origines à nos jours*, Ed. l'Harmattan, Paris, 1998, p. 391

2) *Ibid.* P. 391

3) LOBANOV-ROSTOVSKI Oleksiï (1824-1896), homme politique russe, ambassadeur à Constantinople (1878), à Londres (1879), à Vienne (1882), il succède à Giers comme Ministre des Affaires étrangères.

4) *Natalka de Poltava* a été jouée à Saint-Pétersbourg, en 1882, par la troupe de Kropyvnytsky.

5) GNIEDYTCH Nikolai (1784-1833), romancier russe né à Poltava, traducteur de Shakespeare, de Voltaire et de Schiller. Il consacre une grande partie de sa vie à une traduction de l'Illiade. Son idylle sentimentale *Les Pêcheurs* (1882), suscite l'enthousiasme de Pouchkine.

6) KOTLIAREVSKYI I., *Tvory, Derj. Vyd-vo Khud. Lit. Kyiv*, p. 30

7) Ce terme désigne caractère national, esprit national ou génie national. Issu du terme *narod* (peuple), le concept de *narodnist'* est lié à celui du peuple, dont la conception a évolué au gré des époques et des idéologies.

8) KOTLIAREVSKYI I., *Tvory, op cit*, p. 30

## 2) Kvitka-Osnovianenko et la vie théâtrale à Kharkiv

9) Lorsque la colonisation ukrainienne s'étend vers l'est au-delà des frontières de la Moscovie, on appelle les nouveaux territoires l'Ukraine des Slobodes. Il s'agit de la partie sud-orientale de la marche steppique de l'Etat moscovite, qui n'était pas peuplé.

## 3) Taras Chevtchenko : de la poésie à la dramaturgie.

10) TAGLIONI Marie, née à Stockholm, d'un père italien Filippo Taglioni et d'une mère suédoise, la danseuse et peintre Sophie Karsten. En 1827, Marie est promue première danseuse de l'Opéra en 1831 et obtient la consécration un an plus tard dans le rôle-titre du ballet-pantomime La Sylphide. Johann Strauss (1825-1899) a composé La Marie Taglioni (op.173) en son honneur, en utilisant des musiques de ballets dans lesquelles elle avait paru.

11) RULIN P., *Na chliakhakh revolutsiïnoho teatru*, Mystetstvo, Kyiv, 1972, p. 169

12) CHEVTCHENKO T., *Tvory*, Derj. vyd-vo xud. lit, T. 3, p. 362

13) *Ibid.* T. 1, p. 251

14) *Ibid.* p. 251

15) ROULIN, *op. cit.* p.171

16) *Ibid.* p. 173

17) *Ibid.* 179

18) *Ibid.* p. 112

19) CHEVTCHENKO T., *op. cit.* T. 3, p. 297

20) *Ibid.* p.283

21) ROULIN P. *op. cit.*, p. 199

22) *Ibid.* p. 199

23) *Ukrainskyi dramatychnyi teatr*, *op. cit.* p.82

24) *Ibid.* p.83

25) *Ibid.* p.83

26) C'est par ironie que, dans la seconde moitié du XIXe s. sont qualifiées de « larmoyantes » des comédies de Nivelles et de la Chaussée. Passant brusquement du comique au sérieux, l'auteur abolissait le clivage entre tragédie et comédie.

## Chapitre V

### 1) L'acteur Chtchepkine : de la scène ukrainienne à la scène impériale russe

1) TALMA François-Joseph (1763-1826), tragédien français. Il débute à la Comédie Française dans Mahomet, en 1787. En 1791, il ouvre un théâtre sous le nom de Théâtre français de la rue Richelieu. Epris de vérité historique, Talma, guidé par son ami le peintre David, substitue aux anciens costumes de fantaisie des costumes copiés sur des médailles et des statues antiques, et fait scandale en paraissant les bras nus dans le rôle de Néron. Il réforme l'ancienne diction, enflée et déclamatoire, la ramenant à des accents plus justes, relativement réalistes. Durant les 25 ans de sa brillante carrière, il interprète superbement Othello, Macbeth, Hamlet, Rodrigue du Cid entre autres.

2) Melle GEORGES (Marguerite Joséphine Weimer, dite Melle), actrice française (1787-1867), sociétaire de la Comédie Française. Elle quitte Paris en 1808, joue à

Erfurt devant Napoléon et le tsar qu'elle suit à Saint-Pétersbourg. Remarquable dans les grandes héroïnes tragiques, elle interprète aussi les drames romantiques : Lucrèce Borgia (1833), Marie Tudor (1833).

3) Sarah BERNHARDT (1844-1923), appelée « la Divine », est considérée comme la plus grande tragédienne française du XIXe siècle. Après un passage à la Comédie française, elle excelle au Boulevard avant de fonder son propre théâtre. Elle a fait des tournées triomphales sur les cinq continents. Célèbre dans le monde entier grâce à son talent, elle a joué dans plus de 120 spectacles. Dans les années 1880, Victorien Sardou lui offre des rôles à la mesure de son talent, dans les registres épiques, notamment avec Théodora, La Tosca, Cléopâtre où elle incarne des femmes fatales dans une débauche somptueuse de costumes et de décors orientaux. Edmond Rostand lui offre quelques rôles inoubliables, tels que la Samaritaine ou l'Aiglon, qui connaissent chacun un formidable triomphe.

4) KEAN Edmund (1787-1833), tragédien anglais. Il débute en 1814, dans le rôle de Shylock. Il donne à ses rôles une intensité de passion et une violence d'expression inouïes. Le romantisme trouve son grand interprète. Il est acclamé en Ecosse, aux Etats Unis et même à Paris où Talma le reçoit en 1818. A. Dumas père fait de Kean le héros d'une de ses pièces *Kean, ou Désordre et génie* (1836). Cette comédie a été adaptée par J-P Sartre en 1954.

5) *Zapiski aktiora Chtchepkina*, Isskousstvo, Moskva, 1988, p.54

6) *Ibidem*, p.23

7) Parmi ces récits on trouve *La Pie voleuse de Herzen*, *Le petit chien de V. Sollogoub*, *Le Devoir psychologique de N. Nekrassov*, *Une affaire de Soukhovo-Kobylin*.

8) *Zapiski*, *op. cit.* p.23

9) *Ibidem*, p. 44

10) *Ibidem*, P. 80

11) *Ibidem*, p.81

12) *Ibidem*, p. 81

13) *Ibidem*, p.84

14) DMITREVSKI Ivan (1733-1821), acteur russe. Il contribue à la création d'une des premières troupes privées. Il se trouve être le seul des acteurs russes qui ait été honoré du titre de membre de l'Académie des Sciences. A son nom sont attachées deux dates importantes des annales du théâtre russe : la fondation de l'Ecole dramatique en 1779 et l'ouverture, en 1783, du Théâtre impérial (public et non à la Cour). En 1783, il est chargé d'enseigner la déclamation et le jeu aux élèves de l'Ecole théâtrale.

15) *Zapiski*, *op. cit.* p.84

16) *Op. cit.*, *Ibidem*, p. 83

17) *Ibidem*, p. 122

18) *Ibidem*, p.122

19) *Ibidem*, p.129

20) *Ibidem*, p.131

21) ZAGOSKIN Mikhail (1789-1852), romancier et dramaturge russe, directeur du Théâtre de Moscou. Sa pièce *Bogatonov* à la campagne ou une surprise à lui (1821), connaît un grand succès en Ukraine. On lui doit aussi des pièces : *Un philosophe rural* (1822), *Répétition à la station* (1827), *Le Théâtre noble* (1828) et plusieurs romans *La tombe d'Ascold* (1833), *le Tentateur* (1838), *la Nostalgie* (1839).

22) *Zapiski*, *op.cit.*p.143

- 23) *Oukraïns'kyi dramatychnyi teatr*, Vyd-vo Naoukova doumka, Kyïv, 1967, p. 87
- 24) CHEVTCHENKO T., *Derj-vyd. khud.lit. K*, 1955, T. 1, p.250
- 25) ANTONOVYTCH V., *Trysta rokiv oukraïns'koho teatru*, Ukraïns'kyï hromads'kyï vydavnytchyï fond, Praha, 1925, p.52
- 26) GOURFINKEL Nina, *Nicolas Gogol dramaturge*, Paris, l'Arche, 1956, p.51
- 27) *Ibidem*, p. 52
- 28) *Zapiski, op. cit.* p. 13
- 29) *Ibidem*, p. 200
- 30) GOURFINKEL N., *op. cit.* p.148
- 31) En 1898, il fonde avec V. Nemirovitch-Dantchenko, le Théâtre d'Art de Moscou, auquel il adjoint, en 1905, un Studio expérimental. Stanislavski travaille sa vie durant à purifier et élever le théâtre dans la hiérarchie des arts. Parti du naturalisme de G. Hauptmann, passé au réalisme synthétique avec Tchekhov, il élabore son « système », qui, englobant la technique intérieure et extérieure du comédien dans ses rapports avec le texte, étudiait le développement de l'acteur comme source créatrice de vie artistique et d'émotion vraie. Parmi ses réalisations les plus significatives citons : *les Bas-Fonds de Gorki, l'Oiseau bleu de Maeterlinck, Othello et Hamlet de Shakespeare*.
- 32) *Rapport sur l'activité artistique de la première décennie du Théâtre d'Art de Moscou, Stanislavski, 1988-1999, V*, vol. 1, p. 141
- 33) EVREINOFF N., *Histoire du théâtre russe*, Ed. du Chêne, Paris, 1947, p.
- 34) *Zapiski, op. cit.* p. 152
- 35) SOLENYK Karpo (1811-1851), né à Lepelia (Biélorussie). Il fait ses études à l'Université de Vilno (aujourd'hui Vilnius), avant de devenir acteur. A partir de 1831, il travaille comme acteur comique en Ukraine dans la troupe de L. Mlotkovsky. Il trouve ses meilleurs rôles dans les pièces ukrainiennes.

## 2) Nicolas Gogol: homme de théâtre

- 36) GOGOL N., *Sotchinenia i pis'ma*, T. 5, Izdanie P. A. Kulicha, Sanktpeterburg, 1857, p.252
- 37) OZEROV Vladislav, auteur de tragédies « pseudo-classiques ». On lui doit : *Œdipe à Athènes* (1804), *Fingal* (1805) d'après Ossian, *Dimitri du Don* (1807), tragédie politique anti-napoléonienne.
- 38) Auguste-Friedrich von KOTZEBUE, auteur dramatique allemand, très populaire en Russie et en Ukraine. Lors d'un premier séjour qu'il fait en Russie, il occupe les fonctions d'intendant au Théâtre allemand de Saint-Petersbourg. Rentré en Allemagne (1795), il dirige les théâtres de Vienne et de Weimar jusqu'à son retour en Russie (1801). Hostile à Napoléon et aux libéraux allemands, il accepte alors de devenir dans son pays l'espion du tsar Alexandre. Cette activité lui vaut d'être assassiné par l'étudiant K. Sand. De son théâtre abondant et riche en intrigues, deux œuvres seulement ont survécu : *Misanthropie et repentir* (1779) et *La Petite ville allemande* (1801), amusante comédie satirique.
- 39) GOURFINKEL N., *Nicolas Gogol dramaturge*, Paris L'Arche, 1956, p.37
- 40) *Gogol v vospominaniakh sovremennikov*, Gos. izd.khud. lit. Moscou, 1952, p. 43
- 41) *Ibid.* p. 41
- 42) BRUNEL P., *Les grands écrivains du monde*, Ed. Nathan, Paris, 1978, p. 322
- 43) GOURFINKEL N., *op. cit.*, pp. 38-39
- 44) *Ibid.* p. 38

- 45) *Ibid.* p. 39
- 46) Gogol' N. V., *Sobranie sotchinenii v semi tomakh*, Moskva, khud. Lit., 1976, T. 7, p. 59.
- 47) *Pis'ma Gogolia*, Saint-Pétersbourg, Izd. Marksa, T. 2, p. 80.
- 48) En Russie, cet article a été publié en 1952, dans les Œuvres complètes de Gogol.
- 49) *Pis'ma N. V. Gogolia*, *op. cit.* T. 2, p. 80
- 50) *Sotchinenia Gogolia*, Moskva, Kn. Magazina Dumnova, T. 5, p. 620
- 51) *Gogol' v vospominaniakh*, *op. cit.*, p. 608
- 52) *Sotchinenia Gogolia*, *op. cit.* p. 608
- 53) *Gogol' v vospominaniakh*, *op. cit.* p. 282
- 54) JOUKOVSKII Vassili (1783-1852), poète russe, professeur de l'impératrice Alexandra, puis précepteur du tsarevitch Alexandre. En 1837, il entreprend un voyage à travers la Russie et une grande partie de l'Europe, car, s'il est réformateur, il est occidentaliste.
- 55) TROYAT H., *Gogol*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 319-320
- 56) *Ibid.* p. 180

## Chapitre VI

### 1) Mykhaïlo Starytsky

- 1) A Saint-Pétersbourg et à Kiev, une nouvelle génération de militants ukrainiens, essentiellement des étudiants, organise des associations culturelles, appelés hromady. La Hromada de Saint-Pétersbourg, dirigée par Pan'ko Koulich et Vasyl Bilozersky, publie en 1861-1862 la revue *Osnova*. Celle de Kiev, est dirigée par V. Antonovytsch. Elle attire un petit groupe de nobles Polonais ou polonisés et décide de se rapprocher du peuple.
- 2) Revue littéraire et scientifique publiée à Lviv à partir de 1865, (20 numéros seulement).
- 3) KROUTIKOVA N., *Gogol ta ukrains'ka literatoura*, Derj.vyd-vo khoud. lit.K., 1957, p.16
- 4) STARYTSKA-TCHERNIAKHIVSKA Ludmila (1868-1941), née à Kiev, fille de M. Starytsky. Dès l'âge de 20 ans, elle commence à publier ses premières poésies dans *la Première couronne (Perchy vinok)* (1887) à Lviv et plus tard à *Zoria et LNV (Literaturno-naukovyi visnyk)*. Ses œuvres dramatiques les plus connues sont : *Les Ailes (Kryla)*, (1913), *La dernière gerbe (Ostannii snip)* (1917). On lui doit également les essais littéraires et critiques. Elle est l'auteur d'un article intitulé *25 ans du Théâtre ukrainien*, publié dans *Oukraïna*, N. 10-12 (1907). En 1919, elle devient une des fondatrices de la Rada nationale des femmes ukrainiennes à Kamianets-Podilsk et milite pour la cause ukrainienne.
- 5) ANTONOVYTCH D. *op. cit.*, p. 112
- 6) LYSENKO Mykola (1842-1912), compositeur ukrainien. Il se consacre à la mise en valeur du folklore ukrainien et publie plusieurs recueils de chants populaires. Il laisse en outre huit opéras, deux cantates, des chœurs, des mélodies, des pièces de piano.
- 7) FRANKO I., *op. cit.*, T. 28, p. 111
- 8) KOUKHARENKO Iakiv (1798-1862), écrivain ukrainien. Officier de l'armée cosaque, puis otaman. Il se lie d'amitié avec Chevtschenko qui lui consacre son poème *Le Puits du soldat*.



- 9) STARYTSKY M. *Tvory ou vos'my tomakh*, Vyd-vo khoud. lit. Dnipro, K., T. 8, p. 464
- 10) MYRNY Panas (1849-1920), pseudonyme de Panas Roudtchenko. Écrivain ukrainien, originaire de la région de Poltava. Il travaille comme employé de bureau, puis conseiller titulaire équivalent au grade du général. Ses romans traitent d'importantes questions sociales : *La Catin* (1883-1919), *Les bœufs meuglent-ils quand les mangeoires sont pleines ?* (1880).
- 11) CHABELSKAÏA Alexandra (1845-1913), écrivaine russe. On lui doit un recueil de nouvelles intitulé *Esquisses au crayon* (1884).
- 12) EVREINOFF N., *Histoire du théâtre russe*, Ed. du Chêne, Paris, p. 54
- 13) KRASZEWSKI Josef Ignacy (1812-1887), romancier polonais. Il a publié plus de trois cents ouvrages, dont les sujets sont empruntés à l'histoire nationale ou à la vie de famille. Parmi les plus populaires sont : *La pomme d'or* (1853), *La Chaumière* (1854), *Jermola* (1857), et son chef-d'œuvre *La vieille légende* (1876).
- 14) STARYTSKY M. *op. cit.* T. 8, p. 496
- 15) *Louna (L'Echo)*, l'almanach ukrainien publié en 1881 à Kiev.
- 16) STARYTSKY M. *op. cit.* T. 8, p. 368
- 17) *Ibid.* T. 8, p. 369
- 18) ANTONOVYTCH Volodymyr (1834-1908), historien et archéologue ukrainien, professeur d'histoire à l'Université de Kiev. D'origine polonaise, il se rallie très jeune à la cause ukrainienne. Il a été président de la Société historique Nestor et directeur des publications des Archives de Kiev.
- 19) HRINTCHENKO Borys (1863-1910), écrivain, folkloriste, publiciste. Né dans la province de Kharkiv, issu de la petite noblesse. Il travaille comme instituteur, puis en 1892 il devient fondateur de la Confrérie des Compagnons de Tarass. A partir de 1894, membre actif de la Hromada de Tchernihiv et en 1906, rédacteur en chef de la revue Nova Hromada. Il est l'auteur de nombreux travaux littéraires et critiques. On lui doit des nouvelles : *Par une nuit sombre (Sered temnoi notchi)* et *Sous les saules paisibles (Pid tykhy my verbamy)* (1901).
- 20) SAMIILENKO Volodymyr (1864-1925), poète, dramaturge et traducteur. Né à Sorotchynsi, dans la région de Poltava. Membre de la Compagnie de Taras. Fonctionnaire à Kiev et Tchernihiv. En 1919, il émigre en Galicie. Il a écrit : *Recueil de poésies* (1890), et une pièce de théâtre *Maroussia Tchouravna* (1896).
- 21) LYPA Ivan (1865-1993), homme politique, médecin, l'un des fondateurs de la Confrérie des Compagnons de Tarass en 1892. On lui doit : *Récits Les sur la mort, la guerre et l'amour et Treize paraboles* (1935).
- 22) VORONY Mykola (1871-1938), poète ukrainien, critique de théâtre. Il est né dans la province de Katerynoslav. Il fait ses études à l'université de Lviv puis à celle de Vienne. Il est emprisonné pour ses activités politiques, puis il émigre à Vienne et à Lviv. Il travaille comme metteur en scène au Théâtre de Ternopil'. En 1887, il joue dans la troupe de Kropyvnytsky et de Saksahansky. En 1920, il vit à Varsovie, où il publie son recueil de poèmes Pour l'Ukraine. En 1937, son fils Marko est arrêté et fusillé. Un an plus tard, Vorony est fusillé à son tour. On lui doit : *Les poésies lyriques* (1912), *les Poésies* (1929), et des ouvrages sur le théâtre *Théâtre et drame* (1913).
- 23) KOSTOMAROV M., dans *Kievskaia Starina*, 1887, N° 9-10, p. 297
- 24) FRANKO I., *op. cit.* T. 33, p. 237-238
- 25) STARYTSKY M., *op. cit.* T. 6 p.454
- 26) FRANKO I., *op. cit.* T. 33, p. 262

27) ZANKOVETSKA Mariia (1860-1934), de son vrai nom Adasovska. Elle débute en 1882 à Yelisavetgrad, dans la troupe de Kropyvnytsky. Ensuite elle travaille dans les troupes de Starytsky, Sadovsky et Saksahansky. C'est au cours des années 1880-1890 qu'elle accomplit les choix des pièces qui marqueront son parcours artistique et sa carrière théâtrale. Son remarquable talent provoque un enthousiasme du public.

28) STARYTSKY M., *op. cit.*, T. 8, p. 496

29) *Ibidem*, T. 8, p. 539

30) *Ibidem*, T. 8, p. 489

31) *Ibidem*, T. 8, p. 488

32) *Priazovskii krai (La région d'Azov)*, quotidien politique, économique et littéraire russe publié à Rostov sur le Don de 1891-1918

33) STARYTSKY M., *op. cit.* T. 8, p. 540

34) SOUVORINE Alexeï (1834-1912), journaliste russe, auteur dramatique, critique de théâtre, propriétaire d'une importante maison d'édition. Dès le début des années 1860 il travaille dans la presse provinciale, puis à Moscou et à Saint-Pétersbourg dans les revues *Le Contemporain*. A partir de 1876, il devient propriétaire et rédacteur en chef du quotidien *Temps nouveaux (Novoe vremia)*. Pendant de longues années, il est l'ami le plus proche de Tchekhov. Il possède aussi son propre théâtre « Société des Lettres et des Arts » dit « Petit théâtre Souvorine ».

35) STARYTSKY M., *op. cit.* T. 8, p. 601

36) *Ibid.*, p. 598

37) FRANKO I., *op. cit.* T. 33, p. 275

38) STARYTSKY M., *op. cit.* T. 8, p. 463

39) SALTYKOV-CHTCHEDRINE (1826-1889), on peut le considérer comme « le plus grand satirique russe » a dit Tourgueniev à son sujet, « si l'on admet que le grotesque fantastique de Gogol ne se laisse pas circonscrire dans un genre littéraire ». Issu d'une famille de noblesse provinciale, il passe son enfance dans le domaine familial, auprès d'une mère despotique. En 1844, il devient fonctionnaire du Ministère de la Guerre. Ses satires sont dirigées pour la plupart contre la noblesse provinciale et les notables. Ses premières nouvelles naturalistes, imprégnées de ses préoccupations sociales : *Contradictions*, (1847), *Une Affaire embrouillée*, (1848) lui valent d'être envoyé dans le Nord, à Viatka (1848-1855). Il est l'auteur d'un seul roman *La Famille Golovliev* qui met en scène une famille de nobles campagnards bornés et brutaux. Son œuvre satirique atteint alors son point culminant dans *Une Idylle contemporaine*, (1877) et *Les Futilités de la vie* (1886-1887).

40) FRANKO I., *op. cit.*, T. 33, p. 274

## 2) Marko Kropyvnytsky

41) FRANKO I., *op. cit.* T. 27, p. 228

42) HRABOVSKY Pavlo, poète, publiciste et critique littéraire. Il est né dans la région de Kharkiv. Il fait ses études au séminaire de Kharkiv. Il est arrêté en 1882 et renvoyé à la campagne sous surveillance policière. En 1889, il est emprisonné à Irkoutsk pour trois ans et demi. Il a vécu en exil à Irkoutsk et à Tobolsk, où il est mort. Ses poésies les plus connues sont les recueils *Perce-neige* (1894) et *Kobzar* (1898).

43) HRABOVSKY P., *Zibrannia tvoriv ou triokh tomakh*, Vyd. Akad. Naouk UKR. RSR, K. 1960, T. 3, p.

44) KROPYVNYTSKY M., *Vybrani tvory*, Derj. Vyd-vo khoud. Lit., K., 1959, p.157

- 45) *Ibidem*, p. 161  
46) Cf. ZARIA, N° 2, 1882  
47) KROPYVNYTSKY M., *Tvory v chesty tomakh*, Derj. Vyd-vo khoud. Lit. , K. 1959, T. 6, p.188  
48) OUSPENSKI Gleb (1843-1902), écrivain russe. Il travaille dans différents journaux, puis écrit un recueil de nouvelles *Les Mœurs de la rue Rasteriaev* (1866). Partisan du populisme, il écrit des romans sur les conditions de vie et de travail des paysans russes.  
49) KROPYNYTSKY *op. cit.*, p. 148  
50) *Ibidem*, p. 362  
51) FRANKO I., *Pro teatr i dramaturhiou*, vyd-vo Akad. Naouk UKR. RSR, K., 1957, p.146

### 3) Ivan Karpenko-Kary

- 52) RECHETNIKOV Fedor (1841-1871), romancier russe. Dans son œuvre il peint la vie des paysans de Perm et des ouvriers de l'Oural. On lui doit *Ceux de Podlipnaïa* (1864), *Où vit-on mieux ?* (1848), *Notre propre pain* (1870).  
53) SADOVSKY M., *Moï teatralni zhady*, DVU K., 1930, P. 20  
54) KARPENKO-KARY I., *Tvory v triokh tomakh*, Derj. Vyd-vo khoud. Lit., K., 1961, T. 3, p. 245  
55) *Ibid.*p.246  
56) FRANKO I., *op. cit.* T. 37, p. 374  
57) La noblesse polonaise dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup>, pour assurer la protection de ses domaines engageait des cosaques au service de la cour (nadvirni kozaky).  
58) KARPENKO-KARY, *Tvory v 3-kh tomakh*, Derj. vyd. khoud. lit. Kyiv, 1961,T. 3, p. 221  
59) *Vybrani piesy*, Derj. vyd-vo khoud. lit. Kyiv, 1962, p. 236  
60) *Ibidem*, p. 252  
61) CHNEIDER B., *Trahediia Sava Tchalyi Karpenka-Karoho*, Akad. Naouk ukr. RSR, Kyiv, 1959, p. 132  
62) La révolte la plus sanglante qui éclate en 1750, pendant laquelle des milliers de nobles Polonais, de Juifs et de prêtres catholiques sont massacrés.  
63) SAKSAHANSKY P., *Doumky pro teatr*, Mystemstvo, K., 1955, pp. 23-24  
64) TOBILEVYTCH S., *Moï stejky moï zoustritchi*, Derj. vyd-vo obv. myst., K. 1957, p. 120  
65) Zemstvo, institution d'administration autonome locale.  
66) TOBILEVYTCH I., *Martyn Boroulia*, Lviv, Droukarnia naouk. Tov. im. Chevtchenka, 1921, p. 17  
67) TOBILEVYTCH Sofia, *op. cit.* p. 223  
68) *Ibidem*, p. 222  
69) TRENNEV Konstantin (1878-1945), dramaturge russe. On lui doit *Une source perdue* et *Lioubov Yarovaïa* (1927).  
70) TOBILEVYTCH S. *op. cit.*, p. 322  
71) TOBILEVYTCH I., *Sto tysiatch*, Droukarnia naoukovoho tovarystva im. Chevtchenka, Lviv, K. 1921, p. 12  
72) *Ibidem*, p. 13  
73) *Ibidem*, P. 16

- 74) PETLURA Symon (1877-1926), homme politique ukrainien. Il a été assassiné à Paris par un Israélite russe qui lui reprochait être responsable des pogromes accomplis en Ukraine en 1918.
- 75) TOBILEVYTCH N., *Spohady, teatr*, 1940, N° 3, p.8
- 76) La déciatine est une mesure agraire valant 1, 0925
- 77) TOBILEVYTCH I., *Khaziain*, L'viv, Droukarnia naouk. Tov. im. Chevtchenka, 1921, p. 10
- 78) *Ibidem*, p. 14
- 79) KARPENKO-KARY I., *op. cit.*, T.3, p. 202
- 80) TOBILEVYTCH I., *op. cit.*, p. 8
- 81) *Ibidem*, p. 19
- 82) FRANKO I., *Pro teatr i dramaturhiou, op. cit.*, p., 184
- 83) Cf. VASSYLKO V, *Biohrafii, teatral'nyi mouzeï URSR*, Kyiv, p.12
- 84) SAKSAHANSKY P., *op. cit.* p. 81
- 85) HNAT Y., *Jyttia i stsena*, Mystetstvo, Kyiv, p. 179
- 86) SAKSAHANSKY P., *Po chliakhakh jyttia*, Derj. Lit. vydav., Kyiv, 1935, p. 202
- 87) TOBILEVYTCH I., *op. cit.* p. 21
- 88) YEFREMOV S., *Karpenko-Karyi*, Ukr. Nakladnia, K., 1920, p. 40
- 89) KARPENKO-KARY I., *op. cit.* p. 219

#### 4) Ivan Franko

- 90) DRAHOMANOV Mykhailo, l'oncle de Lessia Oukrainka, membre actif de l'ancienne Hromada, militant de la cause ukrainienne. Il est contraint de s'exiler à Genève, où il défend les intérêts culturels et socio-économiques de l'Ukraine. Il expose ses idées socialistes dans la revue « Hromada» (1878-82), introduite clandestinement en Ukraine.
- 91) FRANKO I., *op. cit.* T. 50, p. 113
- 92) KHOTKEVYTCH Hnat (1877-1942), écrivain ukrainien. Fervent amateur du folklore houtsoule et organisateur d'un cercle dramatique en Houtsoulie (1909). Fondateur et metteur en scène du Théâtre ouvrier de Kharkiv dans les années 1920. De 1921 à 1928, il enseigne la littérature ukrainienne à l'Institut de Kharkiv. Auteur de plusieurs drames historiques : *La Campagne* (1905), *Le Dit d'Igor* (1926), *Bohdan Khmelnytsky* (1929).
- 93) OZARKEVYTCH Ivan (1794-1854), prêtre catholique ukrainien, initiateur du théâtre ukrainien en Galicie. Il a adapté les pièces de Kotliarevsky et de Kvitka-Osnovianenko.
- 94) GOLEMBIOVSKY I. (1840-1879), il a adapté *Maroussia* de Kvitka-Osnovianenko.
- 95) SVIENTSITSKY P. (1841-1876), auteur dramatique ukrainien et polonais. Il a adapté *Kateryna*, tirée du poème de Chevtchenko (1866) et écrit *Sviatoslav Ihorevytch* (1876).
- 96) NAOUMOVYTCH Ivan (1826-1891), écrivain, rédacteur d'un journal pour les paysans *Naouka (Science)* (1871-1876). Auteur de plusieurs pièces : *Les Fiançailles à tâtons* (1868) et *Hryts Maznytsia*, adaptation de Georges Dandin de Molière (1869).
- 97) BATCHYNSKY Omelian (1834-1906), metteur en scène, fondateur du premier théâtre professionnel Rous'ka Besida à Lviv.
- 98) MOLENTSKY A., acteur comique. A partir de 1868, il voyage avec sa troupe à travers l'Ukraine.

- 99) ROMANOVYTCH Théophilia (1842-1924), actrice ukrainienne. Elle débute dans la troupe de Batchynsky. A partir de 1873, elle constitue sa propre troupe théâtrale.
- 100) VOROBKEVYTCH Sydir (1836-1903), écrivain, compositeur, prêtre orthodoxe. Auteur de plusieurs pièces de théâtre et d'opérettes.
- 101) TSEHLYNSKY Hryhori (1855-1912), pédagogue, écrivain, rédacteur de Zoria (1887-1888). A partir de 1907, il devient ambassadeur au Parlement autrichien de Vienne.
- 102) Cf. DERKATCH M., *Sered bloknotiv i zapysok I. Franka, Literatoura I mystetstvo*, N° 5, 1941
- 103) FRANKO I., *op. cit.*, T. 26, p. 249
- 104) *Ibid.*, T. 24, p. 25
- 105) *Ibid.* T. 24, p. 13
- 106) *Ibid.* T. 24, p. 32
- 107) ANZENGRUBER Ludwig (1839-1889), écrivain autrichien. Il s'est fait connaître dès 1870, avec son drame *Le Curé de Kircheld*. On lui doit aussi *Le Paysan parjure* (1871) et *La Souillure* (1876).
- 108) BILOCHTAN, *Doslidjennia tvortchosti I. Franka*, Vyd-vo Acad. Naouk , K., 1956, p. 153
- 109) *Ibid.* p. 153
- 110) IBSEN H., *Un ennemi du peuple*, Paris, Librairie acad. Perrin et Cie, 1921, p. 161
- 111) *Ibid.* p. 112
- 112) FRANKO I., *Pro teatr i dramaturhiou, op. cit.* p. 211
- 113) Cf. *Literatoura I mystetstvo*, Lviv, 1941, N° 4, p. 147
- 114) FRANKO I. *op.cit.* T.24, p. 211
- 115) *Ibid.* p. 189
- 116) *Ibid.* p. 190
- 117) *Ibid.* p. 189
- 118) *Ibid.* p. 189
- 119) *Ibid.* p. 190

## Chapitre VII

### 1) L'art dramatique en Europe aux XVIIIe et XIXe siècles

- 1) HUBERT M.-C., *Les grandes théories du théâtre*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998, p. 129
- 2) DIDEROT Denis (1713-1784) est considéré à son époque comme « le philosophe » par excellence. Il illustre une nouvelle esthétique dramatique dans *Le Fils naturel* (1757), *Le Père de famille* (1876) *Est-il bon ? Est-il méchant ?* (1781), comédies sérieuses ou drame bourgeois qui manifestent son ambition d'être le théoricien d'un théâtre inséré dans la réalité de son temps.
- 3) MERCIER Louis Sébastien (1740-1814) exerce après Diderot, une influence indéniable sur l'évolution du drame réaliste, nationale et populaire, avec son *Traité du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773). Deux de ses mélodrames *La brouille du vinaigrier* (1775) et *le Déserteur* (1742), illustrent ses théories avec succès. Observateur de mœurs et du langage, il est l'auteur du *Tableau de Paris* (12 vol. 1750), véritable résurrection de la société française à la veille de la Révolution.
- 4) HUBERT, *op.cit.* p. 130

5) *Ibid.* p. 150

6) KLINGER Friedrich (1752-1831), écrivain allemand, un des promoteurs du mouvement Sturm und Drang. Ses pièces écrites à cette époque, comme *Othon*, *La Femme souffrante* (1775), *Les Jumeaux* (1776) montrent plus de fougue et d'imagination que de vérité.

7) HAMANN Johann Georg (1730-1788), écrivain et philosophe allemand, appelé le Mage du Nord en raison de ses tendances favorables au mysticisme. Il a amorcé au nom de la religion et de la poésie, le mouvement de révolte contre le rationalisme et le classicisme venus de France, et a ainsi préparé la voie à Herder et à Goethe. Il est l'auteur de *Croisade du philologue* (1762), *Opinion du chevalier de la Rose-Croix sur l'origine divine et humaine du langage*, *Métacritique du purisme de la raison pure* (1773).

8) VOLTAIRE, *Œuvres historiques*, Edition établie par Pomeau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957, p. 153

9) Mazepa est évoqué pour la première fois dans les *Mémoires du chevalier polonais Jan Pasek*, en 1821, (publié en 1836). Dans la littérature ukrainienne, M. Kostomarov lui a consacré une monographie *Ivan Mazepa* (1882), Mykhaïlo Starytsky un roman *La jeunesse de Mazepa* (1898), Bohdan Lepky une trilogie *Mazepa* (1926) et la même année Ludmila Starytska-Tcherniakhivska a publié son drame historique *Mazepa*, écrit en 1865. Le poème *Mazepa* (1930) de Volodymyr Sossioura a été sévèrement critiqué par la censure officielle soviétique. Néanmoins, plusieurs extraits seront publiés dans les revues littéraires. Compte tenu de la popularité de Mazepa, 67 œuvres au total lui ont été consacrées dans le monde entier.

10) MONTEL P., *Naturalisme français*, Coll. Armand Colin, Paris, 1950, p. 172

11) De 1906 à 1913, Antoine dirige l'Odéon, où il fait preuve d'une extraordinaire activité et prend d'intéressantes initiatives. Il voue son activité à la critique dramatique et à la rédaction de ses souvenirs.

12) HUBERT, *op. cit.* p. 203

13) REINHARDT Max (1873-1943), metteur en scène et directeur d'un théâtre autrichien, grand novateur de la technique théâtrale. Il a dirigé le Berliner Theater, en 1928, avant d'émigrer aux USA, après la prise du pouvoir par Hitler en 1933. Il a manifesté un goût très vif pour le faste et la décoration, pour des œuvres à grande figuration (*Jules César*, *Œdipe Roi*).

14) COPEAU Jacques (1879-1949), écrivain, acteur et animateur français. Fondateur avec André Gide de *La Nouvelle Revue Française*. Il crée en 1913, le Théâtre du Vieux Colombier, où aidé par une compagnie d'acteurs, formés selon ses méthodes, il s'efforce de renouveler la technique théâtrale, notamment dans le sens d'une recherche synthétique de la mise en scène. En 1936, il devient l'un des metteurs en scène de la Comédie Française.

15) Georges II Duc de MEININGEN (1826-1914), crée une troupe théâtrale appelée Les Meininger. Entre 1874-1890, ils donnent 3000 représentations en Europe, de Stockholm à Moscou et Odessa. Ce mouvement allait réformer tout le théâtre allemand. Stanislavski a reconnu leur influence dans son souci d'aller de pair vérité et vraisemblance. Kropyvnytsky, en Ukraine, également s'en est inspiré dans sa mise en scène.

16) HAUPTMANN Gerhardt (1862-1946), prix Nobel de littérature (1912). On peut considérer ses drames comme meilleures du naturalisme. Dès sa première pièce *Avant le lever du soleil* (1889), il fait sentir sa compassion pour les opprimés.

## 2) L'évolution de la scène russe aux XVIIIe et XIXe siècles.

- 17) EVREINOFF N., *Histoire du théâtre russe*, Ed. du Chêne, Paris, 1947, p.26
- 18) NEIBER Caroline, actrice de la cour, crée sa propre compagnie. Le duc de Courlande lui confie la direction de la troupe d'acteurs qui remplaçait les musiciens italiens en 1738, à Saint-Pétersbourg.
- 19) EVREINOFF, *op. cit.* p.128
- 20) *Ibid.* p.130
- 21) *Ibid.* p. 174
- 22) *Ibid.* p. 148
- 23) *Ibid.* p. 149
- 24) *Ibid.* p. 185
- 25) *Ibid.* p. 186
- 26) LOUKINE V., auteur de comédies larmoyantes. Sa pièce *Prodigue amendé par l'amour*, connaît un succès triomphal.
- 27) PLAVILCHTCHIKOV A., acteur et dramaturge, précurseur du drame bourgeois en Russie. Il est l'auteur de comédies : *Le commis de boutique*, *Pauvre diable*, *Le Meunier et le Farceur*.
- 28) ABLESSIMOV A., est le premier à écrire un vaudeville satirique russe. On lui doit : *Le Bonheur tiré au sort*, *Festin des copistes*, *Pauvre Diable*, *Le Meunier et le Farceur*.
- 29) EVREINOFF, *op. cit.* p.192
- 30) CORVIN Pierre, *Théâtre en Russie*, Ed. Albert Savine, Paris, p.220
- 31) GRIBOIEDOV A., issu d'une famille aristocratique de Moscou. Il reçoit une excellente éducation et mène une vie de dandy. Contraint à l'exil, il sert dans la diplomatie et périt assassiné dans une émeute à Téhéran.
- 32) KARAMZINE Nikolai (1766-1826), écrivain et historien russe. Il subit dans ses premières œuvres l'influence de Rousseau et introduit le sentimentalisme dans la littérature russe. Au retour d'un voyage en Occident, il écrit *Les Lettres d'un voyageur russe* (1791-1792), *La Pauvre Lise* (1792) et *Julie* (1796), romans sentimentaux. Il fonde le célèbre *Messenger de l'Europe* (1802). Nommé en 1803 historiographe du tsar, il écrit jusqu'à sa mort sa magistrale Histoire de l'Etat russe (1816-1829). Il a exercé une influence capitale sur le développement de la langue et sur l'évolution du milieu littéraire.
- 33) EVREINOFF. *op.cit.* p. 257
- 34) NEMIROVITCH-DANTCHENKO reste fidèle à ses conceptions de l'art dramatique aussi dans le domaine de l'opéra au « Studio musical de Moscou ». Son enseignement a formé de nombreux acteurs.
- 35) TOLSTOI Alexis, cousin éloigné de Léon Tolstoï. Il a vécu son enfance en Ukraine, puis il est admis parmi les compagnons du tsarévitch, futur Alexandre II. Un de ces rares représentants de « l'art pour l'art » en Russie. C'est surtout par ses drames qu'il est connu : *La mort d'Ivan le Terrible* (1886), *Le tsar Fiodor Ivanovitch* (1868), *Le tsar Boris* (1870), constitue une trilogie centrée sur le personnage de Boris Godounov.
- 36) EVREINOFF, *op. cit.* p. 303
- 37) *Ibid.* p.315
- 38) *Ibid.* p. 316
- 39) *Ibid.* p. 317
- 40) *Ibid.* p.318

41) VIARDOT Pauline, sœur de la cantatrice Malibran. Contralto, formée musicalement par son père, elle a été pour le piano élève de Liszt.

42) VIARDOT Louis (1800-1883), écrivain et directeur du Théâtre Italien depuis 1838. Il a écrit de nombreux ouvrages, notamment : *Les Musées de l'Europe* (1842-1855). Il a traduit *Don Quichotte* (1836), et *Les Nouvelles* (1838) de Cervantès, ainsi que Pouchkine, Gogol et Tourgueniev en collaboration avec ce dernier.

## Chapitre VIII

### 1) Le théâtre d'amateurs

- 1) BILETSKY O., MAMONTOV J., *Oukrainskyi teatr*, Derj. Vyd.-vo Mystetstvo, K., 1941, p. 122
- 2) ZOLOTNYTSKIY D., *Teatr, Gorkii i krestianskie spektakli na Poltavchtchine*, 1954, N°5, p. 85
- 3) *Ibidem*, p. 84
- 4) *Ibidem*, p.84
- 5) GORKI M., *Sobranie sotchineniii v 30-x tomakh*, Goslitizdat, M., 1949-1955, T. 30, pp. 295-296
- 6) ZOLOTNYTSKY D., *op. cit.*, p. 83

### 2) La troupe de Kropyvnytsky

- 7) KROPYVNYTSKY M., *Tvory v chesty tomakh*, T. 6, p. 91
- 8) Cf. ZB. Marko Loukytch Kropyvnytsky, *Tvory v chesty tomakh*, T. 6, p. 323
- 9) KROPYVNYTSKY M. *op. cit.*, T. 6, p. 443
- 10) Chef haïdamak du mouvement de Koliï (1768).
- 11) Cf. SLABTCHENKO T., *Lystouvannia M. Kropyvnytskoho*, p. 323
- 12) KROPYVNYTSKY M., *op. cit.* T. 6, p. 448
- 13) *Ibidem*, p. 451
- 14) ZANKOVETSKA M. *Zbirka spohadiv*, K., 1937, pp.94-95
- 15) STANISLAVSKI K., *Moïa jizn' v isskousstve*, izd., Akademia, 1936, pp. 217-218
- 16) *Teatralnyi mirok*, P., 15.6. 1885
- 17) SADOVSKY M. *Moï teatralni zhadky*, Derj. vyd-vo obraz. mystetstva i mouz. lit., K., 1956, p. 35
- 18) *Ibidem*, p. 40
- 19) *Ibidem*, p. 45
- 20) SAKSAHANSKY P., *Iz prochlogo oukrainskogo teatra*, Iskousstvo, M., 1938, p. 38
- 21) VELYSOVSKY, auteur dramatique ukrainien peu connu.
- 22) Fils de Nicolas Ier
- 23) SADOVSKY M., *op. cit.*, 55
- 24) *Ibid.* p. 55
- 25) DMYTRENKO Vassyl, acteur ukrainien.
- 26) SADOVSKY M. *op. cit.*, p. 39
- 27) SOUVORIN A. *Khokhly i khokhlouchki*, Petersbourg, 1907, pp. 60-61
- 28) *Ibidem*, pp. 6-7
- 29) *Ibidem*, pp. 15-17
- 30) *Ibidem*, p. 46



- 31) SADOVSKY M. *op. cit.* p. 67
- 32) *Ibidem*, p. 66
- 33) *Ibidem*, p. 71

### 3) La troupe de Starytsky

- 34) STARYTSKY M. *op. cit.*, T. 8, p. 478
- 35) *Novoe vremia*, 17 novembre 1887
- 36) FRANKO I., *Pro teatr I dramaturhiïou, op. cit.* p. 15
- 37) VANTCHENKO-PYSANETSKY K., *Spohady oukraïns'koho lytsediïa, Tchervonyï chliakh*, 1928, N° 8, pp. 160-162
- 38) VORONY M., L. N. V. 1912, N° 8, pp. 7-8
- 39) *Teatr i jizn', M.*, 12.12. 1886
- 40) *Sovremennye izvestia, M.* 21.11.1886
- 41) FRANKO I., *op. cit.*, T., 41, p.393

### 4) La troupe de Karpenko-Kary et de Saksahansky

- 42) KARPENKO-KARY, *op. cit.*T.3, p. 240
- 43) *Ibidem*, p. 218
- 44) SAKSAHANSKY P., *Doumky pro teatr, Mystetstvo, K.*, 1955, pp. 1991-194
- 45) *Ibidem*, p. 73
- 46) *Mkhat I oukraïnska teatralna kouloura, Vyd-vo AN URSR*, 1945, p. 139
- 47) *Ibid.* P. 140

### 5) La troupe de Derkatch

- 48) Théâtre fondé en 1885 à Moscou par M. Lentovsky (1843-1906).
- 49) Ville en Colchide (Géorgie).
- 50) CHALIAPINE F, *Stranitsy iz moïeï jizni, Muzytchna Ukraïna*, Kiev, 1988, p. 77
- 51) *Ibidem*, p. 42
- 52) *Ibidem*, p. 43
- 53) *Ibidem*, p. 43
- 54) *Ibidem*, p. 44
- 55) *Ibidem.* P. 46
- 56) *Ibidem*, p. 108-109
- 57) *Ibidem*, p. 109
- 58) *Ibidem*, p. 110
- 59) *Ibidem*, p. 114
- 60) *Ibidem*, p. 146
- 61) *Ibidem*, p. 146
- 62) *Ibidem*, p. 117
- 63) *Ibidem*, p. 117
- 64) *Ibidem*, p. 118
- 65) *Ibidem*, p. 119
- 66) *ibidem*, p. 120
- 67) *Ibidem*, p. 120
- 68) *Ibidem*, p.186

- 69) C'était un colosse, un personnage fascinant, haut en couleur et bon vivant. Il a triomphé successivement à Moscou (1899), Milan (1901), New-York (1907) et Paris (1908) où son interprétation de Boris Godounov dans la troupe de Diaghilev, avait marqué sa consécration. En 1922, Chaliapine a quitté l'URSS et choisi l'exil. Il est mort à Paris et reposait au cimetière des Batignoles jusqu'à 1984, après ses restes ont été transférés au cimetière de Novodiévitchi de Moscou.
- 70) SARCEY F., critique littéraire du Figaro et du Temps.
- 71) *Le Figaro*, du 14 décembre 1893
- 72) *Le Temps*, du 15 décembre 1893
- 73) *Le Figaro*, du 16 décembre 1893
- 74) *Novoe vremia*, du 6 décembre 1893
- 75) SOUSLOV O. *Podoroj troupy Derkatcha do Paryja v 1893*, Za sto lit, 1927, kn. I, pp. 220-226
- 76) La lettre de Zarnytska est conserve dans *Derjavnyi mouzeï teatral'noho mystetstva URSR*, N° 35165
- 77) ADAM Juliette (1836-1936), femme de lettres française. Elle épouse Edmond Adam, homme politique français. On lui doit le roman : *La Paienne* (1883), ainsi que de nombreux ouvrages sur la vie politique après la guerre de 1870. Elle fonde *La Nouvelle revue* en 1879.
- 78) *Tchervonyi chliakh*, 1927, N° 4
- 79) *Novoe vremia*, du 14 décembre 1893
- 80) *Ibid.* du 16 décembre 1893
- 81) STARYTSKA Mariïa (1865-1930), fille de Starytsky, actrice et metteur en scène. A partir de 1885, elle participe activement aux représentations du « Cercle dramatique d'amateurs » à Kiev et ensuite à la troupe professionnelle de son père et celles de Kropyvnytsky et de Sadovsky.
- 82) *Pouvoir des ténèbres* (1886), pièce de théâtre de Léon Tolstoï, modèle de l'esthétique naturaliste.
- 83) SARDOU Victorien (1831-1908), auteur dramatique français. On lui doit : *La famille Benoiton* (1863), *Divorçons* (1880), *La Tosca* (1887), *Madame sans gêne* (1893).
- 84) STARYTSKY M, *op. cit.* T. 8, p. 524
- 85) *Le Figaro*, 13 octobre 1893, N° 286

## Bibliographie

- ANDRIANOVA N., *Chliakhy rozvytkou oukrains'koho teatrou, Tovarystvo dlia pochyrennia polityky i naoukovykh znan' UKR RSR*, Kyiv, 1960.
- ANTONOVYTCH D., *Trysta rokiv oukrains'koho teatrou 1619-1919*.
- ANTONOVYTCH D., *Oukrains'kyi teatr – istorychnyi narys, Vyd-vo Nova Oukraina*, Praha, 1923
- CHTCHEPKINE M., *Zapiski aktiora Chtchepkina*, Isskousstvo, Moskva, 1988
- CORVIN P. de, *Le théâtre en Russie depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Ed. Albert Savine, Paris, 1890
- DRAHOMANOV M., *Lysty na Naddnyprians'kou Oukrainou*, Naklad i drouk partiinoi droukarni, L'viv, 1915
- EVREINOFF N., *Histoire du théâtre russe*, Ed. du Chêne, Paris, 1947
- FRANKO I., *Do istorii oukrains'koho vertepa, Z droukarni naouk. Tov. Im. Chevtchenka*, L'viv, 1906
- FRANKO I., *Pro teatr i dramaturhiou*, Vyd-vo Akad. Naouk UKR RSR, Kyiv, 1957
- GOGOL V., *Piesy*, Mystetstvo, Kyiv, 1952
- GOURFINKEL N., *Nicolas Gogol, dramaturge*, L'Arche, Paris, 1956
- HRYTSAI M., *Davnia oukrains'ka literatoura*, Vychtcha chkola, Kyiv, 1978
- HRYTSAI M., *Oukrains'ka dramaturhiia XVII-XVIII st.*, Vychtcha chkola, 1974
- HUBERT M.-C., *Les grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 1998
- IOURA H., *Jyttia i stsena*, Mystetstvo, Kyiv, 1955
- ISTORIA OUKRAINSKOI LITERATOURY ou 8-y tomakh, Naoukova doumka, Kyiv, 1968
- KAPPELER A., *Petite histoire de l'Ukraine*, Institut d'Etudes slaves, Paris, 1997
- KARPENKO-KARY I., *Tvory v triokh tomakh*, Derj. Vyd-vo khoud. Lit. Kyiv, 1961
- KHYJNIAK Z., *Kyevo-mohylians'ka Akademia*, Vychtcha chkola, Kyiv, 1981
- KOTLIREVSKY I., *Tvory*, Derj. Vyd-vo khoud. lit. Kyiv, 1957
- KROPYVNYTSKY M., *Tvory v 6-y tomakh*, Derj. Vyd. Khoud. lit., Kyiv, 1958
- KROUTIKOVA N., *Gogol' ta oukrains'ka literatoura*, Derj. Vyd-vo khoud. lit., Kyiv, 1957
- KYSIL O., *Oukrains'kyi teatr*, Mystetstvo, Kyiv, 1968
- LEBEDYNSKY I., *Histoire des Cosaques*, Terre Noire, Paris, 1995
- MARYANENKO I., *Mynoule oukrains'koho teatrou*, Mystetstvo, Kyiv, 1953
- MARTEL A., *Langue polonaise dans les pays ruthènes*, Travaux de mémoires de l'Université de Lille, 1938
- OUKRAINSKYI DRAMATYCHNYI TEATR, NARYSY ISTORII V 2-kh tomakh, Akad. Naouk URSR, Kyiv, 1967
- PERETS V., *Issledovania I materialy po istorii starinnoi oukrainskoï literatoury XVII-XVIII vekov*, Izd., AN, Moskva, 1962
- REZANOV V., *Drama oukrains'ka. Starovynnyi teatr oukrains'kyi*. Ukr. Akad. Naouk, Kyiv, 1926
- REVOUTSKY V., *Piat' velykykh aktoriv oukrains'koi stseny*, Vyd-vo perchoi droukarni ou Frantsii, Paryj, 1955
- ROULIN P., *Na chliakhakh revolioutsiiinoho teatrou*, Mystetstvo, Kyiv, 1972
- SADOVSKY M., *Moi teatral'ni zhadky*, Derj. Vyd-vo obr. Myst. i mouz. lit., Kyiv, 1956
- SAKSAHANSKY P., *Doumky pro teatr*, Mystetstvo, Kyiv, 1955
- SAKSAHANSKY P., *Po chliakhou jyttia*, Derj lit., Kyiv, 1935
- STANISLAVSKI K., *Moia jizn' v isskousstve*, Akademia, Moskva, 1931

Bibliographie des articles de journaux et de revues consultés

LE FIGARO (1893)

LITERATOURNAIA GAZETA (1948)

MYSTETSTVO (1955)

NOVOE VREMIA TEMPS NOUVEAUX (1993)

TEATR (1954)

LE TEMPS (1893)

STATTI I MATERIALY I FRANKO (1971)

## Index des noms propres

### A

Ablessimov A, 108, 244  
Achkarenko H, 281  
Ardridge I, 95  
Alexandre Ier, 96, 247  
Alexandre II, 27, 92, 255  
Alexandre III, 11, 275  
Alexeï Mikhaïlovitch, 49, 60  
Aksakov S, 120  
Altchevski, 303  
Annenkov P, 106, 107, 120  
Antoine, 235, 236  
Antonovyitch V, 27, 109, 136, 137  
Anzengrüber L, 210, 213, 236  
Avdakov, 303  
Avedikov L, 283

### B

Badeni, 201  
Bahriany I, 30  
Bantych-Kamenski D, 26, 107  
Baranovitch L, 44  
Barbieri, 55  
Barka V, 22, 30  
Barsov, 72, 87  
Barvinsky, 210  
Batchynsky O, 200  
Baudelaire Ch, 232  
Bazarov, 297  
Beaumarchais, 88, 222, 232  
Bernhardt S, 101  
Besançon A, 13  
Bezborodko A, 44  
Biberovyitch I, 201  
Bielinski V, 108, 123  
Bielowski A, 231  
Biletsky O, 35, 36  
Björnson B, 237, 238  
Blake W, 229

Boïtchouk M, 21  
Boudliansky, 76  
Boulanger L, 231, 232  
Brecht B, 7, 232, 234  
Brieux E, 236  
Byron, 128, 231, 232

### C

Capet H, 14  
Catherine II, 19, 24, 54, 71, 73, 76, 104, 243, 245, 247  
Cavos, 89, 98  
Chabelskaïa A, 131  
Chachkevitch M, 20  
Chafarik, 26  
Chakhovskoï A, 51, 72, 83, 96, 97, 98, 99, 108  
Chaliapine F, 11, 292, 293, 294, 295, 296, 297  
Chalikov, 75  
Chaplin Ch, 31  
Charles XII, 18  
Chevtchenko T, 9, 18, 26, 31, 68, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 109, 128, 152, 154, 173, 200, 264, 267, 270, 275, 297  
Chérémétiev P, 72, 73  
Chestov, 252  
Chiraï D, 75, 81  
Chirinski-Chikhmatov, 266, 267  
Chopin F, 255  
Choumsky O, 29  
Chteïn I, 8, 79, 87, 88, 97, 114  
Chtchepkine M, 8, 70, 76, 79, 82, 83, 84, 87, 88, 90, 92, 94, 95, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114  
Coleridge S.T, 229  
Copeau J, 236

Corneille, 222, 241, 247  
 Courteline G, 236  
 Croneck L, 272  
 Curel F, 236  
 Czaikowski A, 231

## D

Danylo (prince) 15  
 Daudet A, 23, 255  
 Delacroix E, 232  
 Derkatch H, 11, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304  
 Descartes R, 51  
 Devilly T, 232  
 Diderot D, 101, 222, 223, 224, 225, 226, 232  
 Dimitri de Rostov, 50  
 Dimitrevski I, 105  
 Dmitriev, 51  
 Dmytrenko V, 276  
 Dovahlevsky M, 44, 60, 61  
 Dovjenko A, 21  
 Drahomanov M, 57, 141, 197, 208  
 Drenteln, 11  
 Duse E, 279  
 Dziouba I, 30

## E

Enghelgardt, 89  
 Elisabeth, 61  
 Elisabeth Petrovna, 242  
 Evreinoff N, 53, 55, 241

## F

Fonvazine D, 83, 208, 115, 244  
 Flaubert G, 255  
 Franko I, 10, 48, 58, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 139, 141, 150, 152, 160, 163, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 207,

208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 317, 218, 219, 220, 284  
 Fritch J.W, 231

## G

Georges II de Meiningen, 272  
 Georges (Mademoiselle), 101  
 Géricault T, 232  
 Glinka M, 89  
 Gogol -Janovsky Vassyl, 77, 78  
 Gogol Nicolas, 26, 62, 67, 86, 91, 94, 102, 103, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 134, 154, 178, 195, 244, 248, 253, 255, 262  
 Goethe, 128, 229  
 Goldoni C, 70, 227  
 Goncourt E, 255  
 Gorki M, 257, 265, 266, 267, 268  
 Goszczynski S, 231  
 Gozzi, 227, 228  
 Gregori, 241  
 Gresset, 245  
 Griboïedov A, 88, 91, 96, 97, 110, 246  
 Guizel I, 44

## H

Haidamaka, 298  
 Halahan H, 66  
 Hamann G.J , 226, 227  
 Havatovytych Y, 56, 57  
 Hauptmann G, 235, 236, 284  
 Heine, 128  
 Henri Ier, 14  
 Herder J.G, 226  
 Herzen A, 102, 113, 254  
 Hlazounenko S, 298  
 Hlibov L, 264  
 Hnatiouk V, 66  
 Hnieditch, 83  
 Hoffmann E.T. 229

- Holovatsky Y, 20  
Homère, 227  
Houlak-Artemovskiy P, 25  
Houtsalo Y, 30  
Hrabovskiy P, 153  
Hrebinka Y, 25  
Hrintchenko B, 138, 141, 213, 271  
Hrouchevskiy M, 188  
Hrynevetsky, 201  
Hrytsai M, 59, 65  
Hugo V, 128, 134, 221, 231, 232, 233, 234, 253, 255
- I**
- Ibsen H, 236, 237, 238, 284  
Iaroslav le Sage, 14  
Ivanov, 79
- J**
- Joseph II, 240  
Jivokini, 297  
Joukovski A, 117, 119, 121  
Jytetsky P, 54
- K**
- Kalynovskiy O, 79  
Kamenski S, 71, 72, 88, 106  
Kapnist, V, 77, 83, 108, 244, 245, 266  
Kappeler A, 15  
Karamzine N, 247  
Karazine, 85  
Karatyguine, 90  
Karpenko-Kary I, 9, 10, 62, 127, 140, 151, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 173, 175, 178, 179, 180, 182, 185, 186, 187, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 213, 261, 263, 265, 266, 277, 278, 279, 284, 286, 287, 288, 290, 291  
Kean, 101  
Khotkevych H, 199  
Khvylovy M, 21, 29, 30  
Kleist, 229  
Klinger F, M 226  
Kniajnine, 70, 76, 79, 82  
Knipper O, 253  
Kolar, 26  
Kommissarjevskaja V, 250  
Konstantinov, 87  
Konysky G, 62  
Komarov, 195  
Kostomarov M, 16, 25, 86, 137, 138, 139, 140, 141, 173  
Korotych V, 30  
Kostenko L, 30  
Kosynenko Y, 298, 301  
Kotchoubeï, 295  
Kotliarevskiy I, 8, 9, 24, 25, 77, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 92, 94, 98, 106, 108, 109, 152, 154, 195, 200, 216, 262, 275  
Kotzebue (von) A, 83, 94, 98, 115, 121  
Kouzmina, 72  
Koukharenko Y, 93, 130  
Koulich Mykola, 30  
Koulich Panteleïmon, 28, 77, 121, 137  
Kourakine, 75  
Krasinski Z, 229  
Kraszewski J, 132  
Kropyvnytsky M, 9, 10, 11, 92, 127, 140, 144, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 216, 261, 263, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 282, 284, 287, 297, 298  
Kroutikova N, 67  
Krylov I, 108  
Krymsky, 291  
Kvitka-Osnovianenko H, 9, 25, 62, 85, 86, 87, 88, 109, 121, 128, 200  
Kyryliouk I, 68,  
Kysil O, 66

**L**

La Fontaine, 83, 108, 247  
 Liszt F, 232  
 Lobanov-Rostovsky A, 82  
 Loboda V, 264  
 Lenkavsky, 78  
 Leopardi, 229  
 Lermontov M, 128  
 Lessing G.E, 225  
 Levytsky, 44, 270  
 Linskaïa-Nemetti V, 274  
 Linytska L, 11  
 Lomonosov M, 44  
 Loukine V, 244  
 Lubomysky, 170  
 Lvov, 254  
 Lypa I, 138  
 Lysenko M, 127, 128, 129, 130, 201,  
 261, 262, 263

**M**

Maiakovski V, 30  
 Mankivska, 298  
 Manko, 11  
 Manzoni A, 229  
 Marivaux P, 222  
 Markevytch, 66, 67, 98, 264  
 Maupassant (de) G, 255  
 Maksymovytych M, 25, 85, 108  
 Mazepa I, 18, 23, 43, 44, 52, 230, 231,  
 232  
 Mechtcherski P. 104, 105  
 Mercier L-S, 102, 223, 224, 225, 232  
 Mérimée P, 255, 256  
 Mickiewicz A, 26, 128, 229, 230, 231  
 Mohyla P, 8, 23, 43, 47  
 Molentsky A, 200  
 Molière, 56, 70, 79, 83, 88, 105, 108,  
 111, 115, 122,133, 154, 178, 180,  
 242, 243  
 Monakhov I, 262  
 Montesquieu, 222

Mordovtsev, 140  
 Moskvitchov D, 87  
 Motchalov I, 90, 291  
 Musset (de) A, 233  
 Myrny P, 130, 139, 148  
 Myslavski S, 54

**N**

Neiber C, 241  
 Naletova K, 82  
 Naoumovytych S, 200  
 Narejny, 62  
 Narychkine, 73  
 Némirovitch-Dantchenko V, 249, 250,  
 251, 274  
 Netchouï-Levytsky I, 130, 140  
 Nicolas Ier, 26, 123,  
 Nicolas II, 302  
 Nicon, 49  
 Nodier, 90  
 Novalis, 229

**O**

Olgierd, 15  
 Orlovsky A, 265  
 Orlyk P, 18  
 Osetrov, 79  
 Ossian, 227  
 Ostrogski A, 93, 96, 144, 145, 160,  
 161, 168, 169, 178, 248, 250, 253,  
 254, 262, 293, 304  
 Ostrogski V. K, 16  
 Ougarov, 87  
 Oukrainka L, 201  
 Ouspenski G, 159, 160  
 Ozerov V, 115

**P**

Passenans, 76  
 Patouillet, 242

- Paul d'Alep, 24  
Pavlov I, 87, 274  
Pavlytchko D, 30  
Pechkova E, 266  
Perets V, 45  
Petlioura S, 21, 186  
Petrovskaïa, 302  
Pierre Ier, 18, 19, 44, 52, 53, 241  
Piounova K, 94  
Plavilchtchikov A, 244  
Pogodine N, 119  
Polotsky S, 49  
Poloubotok P, 18  
Poniatowski, 239,  
Portelet A, 232  
Postychev P, 29,  
Potemkine, 89, 246  
Pototski, 148, 172  
Pouchkine A, 26, 70, 88, 98, 102, 110,  
118, 121, 128, 247, 248, 254  
Priajenkijska, 87  
Prokopovytsch T, 44, 51, 52, 53
- R**
- Racine, 222, 241  
Rechetnikov F, 166, 297  
Reinhardt M, 236  
Repine I, 274  
Repnine N. 83, 106, 107, 247  
Rousseau J,J, 226  
Romanovytsch T, 201  
Rozsokhine, 79
- S**
- Sadovska-Barilotti M, 165, 263  
Sadovsky M, 11, 142, 165, 167, 261,  
269, 275, 276, 280, 282, 287, 290,  
291  
Sahaïdatchny-Konachevytsch P, 17, 46,  
47  
Sakovytsch, 47  
Saksahansky P, 165, 174, 193, 194,  
261, 263, 286, 289, 290, 291  
Samiïlenko V, 138, 265  
Sand G, 254, 255  
Sardou V, 304  
Savina M, 274  
Schiller, 7, 88, 149, 229, 248  
Schlegel A, 229  
Shakespeare W, 69, 88, 93, 95, 101,  
111, 128, 154, 223, 226, 227,  
233,235, 241, 247, 248, 253, 263, 286  
Sheridan R, 83  
Sinelnikov M, 273  
Skoropadsky I, 21  
Skovoroda G, 44  
Skrypnyk M, 29  
Skott W, 25  
Slavenetsky E, 44  
Slowacki J, 128, 229, 231  
Smirnova A, 144  
Solenyk K, 93, 114  
Soumarokov A, 70, 105, 242, 243  
Souvorine A, 250, 276, 277, 278, 279,  
280  
Sreznevski I, 25, 84, 85, 170  
Staline J, 29, 30  
Stanislavski K, 8, 112, 113, 236, 249,  
250,  
251, 252, 256, 273, 274, 291  
Starytska-Tchernihivska L, 123,  
303  
Starytsky M, 9, 10, 11, 127, 128, 129,  
130, 131, 132, 133, 134, 135, 136,  
138, 139, 140, 141, 142, 143, 144,  
145, 146, 147, 149, 150, 151, 152,  
165, 166, 168, 261, 262, 263, 267,  
275, 279, 281, 282, 284, 285, 286,  
287, 297, 303  
Stolypine, 73, 74  
Strinberg A, 236  
Svientsisky, 200  
Svitlytchny I, 30  
Symonenko V, 30



**T**

Taglioni M, 90  
Talma, 101, 109  
Tchaïkovski P, 274  
Tchekhov A, 251, 252, 253  
Tchitcherov, 37  
Tchoubynsky P, 262  
Tieck, 229  
Tobilevytch S, 174, 178  
Tolstoï Léon, 165, 167  
Tolstoï Théodore, 95  
Touptalo D. (connu sous le nom de Dimitri de Rostov) 50, 51, 243  
Tourguenev I, 102, 103, 123, 254, 255, 256, 257, 235, 236, 253, 254, 274, 304  
Treniov K, 181  
Trochtchynsky D, 77, 78, 115  
Trofymovytch, 54  
Tsehlynsky H, 201  
Tsertelev N, 25  
Tyl J.G, 240

**V**

Vahylevytch I, 20  
Valouev, 9, 28, 261, 264  
Vantchenko-Pysanetsky K, 283  
Vasylko, 193  
Velysovsky, 275  
Velytchko S, 25, 27  
Verbytsky, 264  
Vernet H, 232  
Viazemski, 123  
Viardot P, 254  
Viardot L, 254  
Vinhranovsky M, 30  
Vladimir (prince), 52  
Volkov F, 51, 241  
Voltaire, 88, 221, 222, 225, 231, 244, 245  
Vorobkevych S, 201

Vovtchok M, 264  
Vozniak M, 210  
Vychensky I, 35, 36, 39  
Vychnevetsky D, 17  
Vorony M, 138, 284

**W**

Wagner R, 229, 238  
Wolkenchtein, 76, 101, 102, 103, 106, 107  
Wypianski S, 239

**Y**

Yakovleva, 300  
Yefremov, 195  
Youra H, 183

**Z**

Zankovetska M, 11, 133, 141, 142, 143, 144, 261, 263, 264, 269, 275, 276, 278, 279, 287, 290  
Zagoskine, 107  
Zaleski B, 231  
Zarnytska Y, 298, 301, 302  
Zatyркеvytch-Karpynska H, 290  
Zavadsky, 76  
Zeleny P, 149  
Zerov M, 30  
Zola E, 234, 235, 236, 255  
Zorytch, 76

## Table des matières

Introduction .....	7
Aspects historiques, politiques et socio-linguistiques .....	13

### **Première partie**

Naissance et développement du théâtre en Ukraine : 1619-1860.....	33
---	----

Chapitre I : Le théâtre rituel de l'Ukraine paysanne .....	35
--	----

Chapitre II : Le théâtre ukrainien ancien .....	43
---	----

1) L'Académie de Kiev et le théâtre scolaire .....	43
--	----

2) Les intermèdes.....	55
------------------------	----

3) Le drame religieux : La naissance du Christ.....	62
---	----

4) Le théâtre de la foire.....	68
--------------------------------	----

Chapitre III : Le théâtre de serfs et les premières troupes professionnelles.....	71
---	----

1) Le théâtre de serfs .....	71
------------------------------	----

2) Les théâtres privés en Ukraine .....	75
---	----

3) Vassyl Gogol au théâtre privé de Trochtchynsky .....	77
---	----

4) Les premières troupes professionnelles .....	78
---	----

Chapitre IV : Les pionniers du théâtre ukrainien (1810-1840) .....	81
--	----

1) Ivan Kotliarevsky, fondateur du théâtre ukrainien .....	81
--	----

2) Hryhori Kvitka-Osnovianenko et la vie théâtrale à Kharkiv.....	85
---	----

3) Taras Chevtchenko : de la poésie à la dramaturgie .....	88
--	----

Chapitre V : Michel Chtchepkine et Nicolas Gogol : entre l'Ukraine et la Russie.....	101
--	-----

1) L'acteur Chtchepkine : de la scène ukrainienne à la scène impériale russe .....	101
--	-----

2) Nicolas Gogol : homme de théâtre.....	114
--	-----

### **Deuxième partie**

Vers un théâtre national en Ukraine et au-delà de ses frontières...	125
---	-----

Chapitre VI : Les créateurs du répertoire national ukrainien dans la seconde moitié du XIXème siècle.....	127
---	-----

1) Mykhailo Starytsky : le théâtre de mœurs à tendance romantique.....	127
--	-----

2) Marko Kropyvnytsky : le miroir des mœurs ukrainiennes.....	151
---	-----

3) Ivan Karpenko-Kary : fondateur du théâtre réaliste, et créateur de la comédie sociale .....	164
--	-----

4) Ivan Franko et le théâtre en Galicie .....	196
---	-----

Chapitre VII : Le théâtre au-delà des frontières ukrainiennes .....	221
1) L'art dramatique en Europe aux XVIIIe et XIXe siècles : facteur éducatif et civilisateur .....	221
2) Le développement de la scène russe au XVIIIe et XIXe siècles	241

### **Troisième partie**

L'art scénique ukrainien (1860-1890) .....	259
--	-----

### Chapitre VIII

L'organisation du théâtre professionnel ukrainien.....	261
1) Le théâtre d'amateurs.....	261
2) L'organisation du théâtre professionnel .....	268
2.1. La troupe de Marko Kropyvnytsky .....	268
2.2. La troupe de Starytsky .....	281
2.3. La troupe de Karpenko-Kary et de Saksahansky.....	286
2.4. La troupe de Heorhi Derkatch .....	291

Illustrations.....	305
--------------------	-----

Notes et bibliographie .....	311
------------------------------	-----

Index des noms.....	331
---------------------	-----

## **Remerciements**

Tous mes remerciements et ma reconnaissance à Jean-Christophe Thiabaud, pour sa relecture attentive du texte et à Alexandra pour son soutien et ses précieux conseils. Je remercie également Maxime Deschanet pour son travail de préparation de l'ouvrage en vue de sa publication.





## PRÉSENCE UKRAINIENNE

*Collection dirigée par Iaroslav Lebedynsky et Iryna Dmytrychyn*

- Bogdan OBRAZ, ***Kyiv-Paris, roman***, Traduit de l'ukrainien par Maxime Deschanet, 2018.
- Iryna DMYTRYCHYN (Dir.), ***Anthologie du Donbas***, Préface de Volodymyr Yermolenko, Traduction par Iryna Dmytrychyn et Marta Starinska, 2018.
- Gulnara BEKIROVA, ***Un demi-siècle de résistance, Les Tatars de Crimée, de la déportation au retour (1941-1991)***, Traduction du russe par Iryna Dmytrychyn, Maxime Deschanet et Marta Starinska, 2018.
- Charles DUBREUIL, ***Deux années en Ukraine, 1917-1919, Introduction de Iaroslav Lebedyndky***, 2017.
- Roman RIJKA, ***Le roi de soufre, Révolution, roman***, 2017.
- Oleg SENTSOV, ***Récits***, Traduction par Iryna Dmytrychyn, Préface de Lubomir Hosejko, 2017.
- Grégoire ORLYK, ***Mémoires envoyés à la cour de France***, Présentés par Iryna Dmytrychyn, 2017.
- Iryna DMYTRYCHYN (Dir.), ***La Grande Famine en Ukraine - Holodomor. Connaissance et reconnaissance***, 2017.
- Galia ACKERMAN et Stéphane COURTOIS (Dir.), ***La Seconde Guerre mondiale dans le discours politique russe***, 2016.
- Ivan FRANKO, ***Le bonheur volé, Drame de la vie paysanne en cinq actes***, Traduction, introduction et notes de Olga Mandzukova-Camel, 2016.
- Charles-Gilbert ROMME, ***Voyage en Crimée en 1786***, présenté par Maxime Deschanet et Gulnara Bekirova, 2016.
- Alexis GRITCHENKO, ***L'Ukraine de mes jours bleus***, 2016.
- Iryna DMYTRYCHYN et Maxime DESCHANET (dir.), ***Nicolas Gogol, Taras Boulba et l'Ukraine***, actes de colloque, 2016.

- Maxime DESCHANET, *Le Saint Empire et l'Ukraine*, 2016.
- Iaroslav LEBEDYNSKY, *Les États ukrainiens (1917-1921)*, 2015.
- Jean-Benoît SCHERER, *Annales de la Petite-Russie*, Texte de 1788 ; Introduction et notes de Maxime Deschanet, 2015.
- Pierre CHEVALIER, *Histoire de la guerre des Cosaques contre la Pologne*, Texte de 1663 ; Introduction et notes de Maxime Deschanet, 2014.
- Iaroslav LEBEDYNSKY, *La Crimée, des Taures aux Tatars*, 2014.
- Roman RIJKA, *La fiancée noire, roman*, 2012.
- Renaud REBARDY, Roman RIJKA, François RIVARD, *Ukraine, 20 ans, Nouvelles*, 2011.
- Iaroslav LEBEDYNSKY, *La « Constitution » ukrainienne de 1710*, 2010.
- *Le coq et l'épi de blé, conte populaire ukrainien*, trad. I. Dmytrychyn, ill. I. Mekhtiev, (Présence Ukrainienne / Les Quatre Vents), 2010.
- Iaroslav LEBEDYNSKY, *Skoropadsky et l'édification de l'État Ukrainien (1918)*, 2010.
- *La moufle, conte populaire ukrainien*, trad. I. Dmytrychyn et F.-J. Besson, ill. I. Mekhtiev, éd. Bilingue Présence Ukrainienne / Les Quatre Vents), 2009.
- Marko VOVTCHOK, Pierre-Jules HETZEL, *Le voyage en glaçon*, présenté par I. Dmytrychyn et N. Petit. (Présence Ukrainienne / Jeunesse), 2009.
- Anastassia LYSSYVETS, *Raconte la vie heureuse, souvenirs d'une survivante de la Grande Famine en Ukraine*, trad. I. Dmytrychyn, préface de J.-L. Panné, postface de M. Riabtchouk, 2009.
- Iaroslav LEBEDYNSKY, *Scythes, Sarmates et Slaves*, 2009.
- Victor GRÈS, *L'Iliade Zaporogue* (scénario), trad. et préface de L. Hosejko, 2009.
- *Maroussia*, Fac-similé de l'édition originale du classique de P. J. Stahl, avec le texte inédit de l'œuvre en français de Marko Vovtchok ; introduction d'I. Dmytrychyn, 2009.
- Iaroslav LEBEDYNSKY, *Ukraine, une histoire en questions*, 2008.
- Prosper MÉRIMÉE, *Bogdan Chmielnicki*, Fac-similé, éd. 1865, 2007.
- Iryna DMYTRYCHYN, *L'Ukraine vue par les écrivains ukrainiens*, Sélection de textes, éd. Bilingue ; 2006.
- Iryna DMYTRYCHYN, *Grégoire Orlyk, un Cosaque ukrainien au service de Louis XV*, 2006.

- Roxolana MYKHAÏLYK, ***Grammaire pratique de l'ukrainien***, Trad. I. Lebedynsky, 2003.
- Mykola RIABTCHOUK, ***De la « Petite-Russie » à l'Ukraine***, Préface d'Alain Besançon, de l'Institut ; trad. I. Dmytrychyn et I. Lebedynsky, 2003.
- Guillaume LE VASSEUR DE BEAUPLAN, ***Description d'Ukraine***, Texte de 1661 ; introduction et notes de Iaroslav Lebedynsky, 2002.
- Iaroslav LEBEDYNSKY, ***Le Prince Igor***, 2001.





## STRUCTURES ÉDITORIALES DU GROUPE L'HARMATTAN

**L'HARMATTAN ITALIE**  
Via degli Artisti, 15  
10124 Torino  
harmattan.italia@gmail.com

**L'HARMATTAN HONGRIE**  
Kossuth l. u. 14-16.  
1053 Budapest  
harmattan@harmattan.hu

---

**L'HARMATTAN SÉNÉGAL**  
10 VDN en face Mermoz  
BP 45034 Dakar-Fann  
senharmattan@gmail.com

**L'HARMATTAN MALI**  
Sirakoro-Meguetana V31  
Bamako  
syllaka@yahoo.fr

**L'HARMATTAN CAMEROUN**  
TSINGA/FECAFOOT  
BP 11486 Yaoundé  
inkoukam@gmail.com

**L'HARMATTAN TOGO**  
Djidjole – Lomé  
Maison Amela  
face EPP BATOME  
ddamela@aol.com

**L'HARMATTAN BURKINA FASO**  
Achille Somé – tengnule@hotmail.fr

**L'HARMATTAN GUINÉE**  
Almamy, rue KA 028 OKB Agency  
BP 3470 Conakry  
harmattanguinee@yahoo.fr

**L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE**  
Résidence Karl – Cité des Arts  
Abidjan-Cocody  
03 BP 1588 Abidjan  
espace\_harmattan.ci@hotmail.fr

**L'HARMATTAN RDC**  
185, avenue Nyangwe  
Commune de Lingwala – Kinshasa  
matangilamusadila@yahoo.fr

**L'HARMATTAN ALGÉRIE**  
22, rue Moulay-Mohamed  
31000 Oran  
info2@harmattan-algerie.com

**L'HARMATTAN CONGO**  
67, boulevard Denis-Sassou-N'Guesso  
BP 2874 Brazzaville  
harmattan.congo@yahoo.fr

**L'HARMATTAN MAROC**  
5, rue Ferrane-Kouicha, Talaâ-Elkbira  
Chrableyine, Fès-Médine  
30000 Fès  
harmattan.maroc@gmail.com

---

## NOS LIBRAIRIES EN FRANCE

**LIBRAIRIE INTERNATIONALE**  
16, rue des Écoles – 75005 Paris  
librairie.internationale@harmattan.fr  
01 40 46 79 11  
www.librairieharmattan.com

**LIB. SCIENCES HUMAINES & HISTOIRE**  
21, rue des Écoles – 75005 Paris  
librairie.sh@harmattan.fr  
01 46 34 13 71  
www.librairieharmattansh.com

**LIBRAIRIE L'ESPACE HARMATTAN**  
21 bis, rue des Écoles – 75005 Paris  
librairie.espace@harmattan.fr  
01 43 29 49 42

**LIB. MÉDITERRANÉE & MOYEN-ORIENT**  
7, rue des Carmes – 75005 Paris  
librairie.mediterranee@harmattan.fr  
01 43 29 71 15

**LIBRAIRIE LE LUCERNAIRE**  
53, rue Notre-Dame-des-Champs – 75006 Paris  
librairie@lucernaire.fr  
01 42 22 67 13



# LE THÉÂTRE EN UKRAINE

Du début du XVII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

« Le théâtre est le miroir de la culture d'un peuple », disait Brecht. En Ukraine, le théâtre a été le reflet de l'histoire sociale, politique et culturelle de la nation, facteur essentiel de la formation de la conscience nationale. Constamment en lutte contre les autorités russes, il a traversé des conditions historiques difficiles. Malgré la pression de la censure, de multiples interdits et les oukases anti-ukrainiens qui ont freiné son évolution, il a échappé aux normes imposées pour devenir la véritable image de l'identité ukrainienne. Dans les années 1880-1890, il a réussi non seulement à progresser, mais encore à atteindre une renommée au-delà des frontières de l'Ukraine, dans l'Empire russe et à l'étranger, notamment en France. Il a constitué une sorte de tribune publique et culturelle grâce à laquelle l'art scénique et la langue ukrainienne ont pu s'imposer.

L'ouvrage retrace les trois siècles du théâtre ukrainien : depuis sa naissance en 1619 jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il explore ses fondements, précise sa spécificité, sa thématique, l'originalité de sa langue et de sa forme. Au fil des pages, on découvre l'art théâtral ancien, le théâtre scolaire à l'Académie de Kiev, le théâtre de serfs, les grandes figures de la dramaturgie ukrainienne du XIX<sup>e</sup> siècle, créateurs du répertoire national, l'art scénique et enfin, le théâtre ukrainien dans le contexte esthétique européen.

**Olga Mandzukova-Camel**, professeur émérite d'ukrainien à l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO), est l'auteure de nombreux travaux de théâtre ukrainien du XIX<sup>e</sup> siècle et de théâtre d'avant-garde des années 1920-1930.

Illustration de couverture : M. Sadovsky  
dans le rôle de Mykola, dans *Natalka de Poltava*  
d'Ivan Kotliarevsky.

ISBN : 978-2-343-15242-4  
35 €

