

**« REPRÉSENTER » LA RUSSIE :
LES PITOËFF ET LA FRANCE
DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES**

MURIEL PLANA

Artistes russes exilés en Suisse puis en France, Georges et Ludmilla Pitoëff ont été gens de théâtre au point de n'être guère gens de lettres, ou si peu : restent quelques articles de Georges, quelques pages de souvenirs de Ludmilla, des traductions en collaboration du russe au français, surtout les œuvres de Tchékhov – car les autres, non publiées, de Blok ou d'Andréïev, se sont perdues. Livres lus et annotés, croquis esquissés, tout fut mis au service de la vie éphémère des planches, d'autant que, malgré les difficultés matérielles qui ont jalonné sa carrière de metteur en scène, Georges fut une sorte de boulimique, enchaînant fiévreusement les spectacles. Les études qui ont été consacrées aux Pitoëff s'appuient donc bien souvent sur les témoignages de leurs contemporains, parents ou amis, comme l'auteur dramatique Henri-René Lenormand, hommes de théâtre ou spectateurs attentifs, tels Brasillach, Colette, Copeau ou Antoine... Avec les Pitoëff, on cumule les difficultés de l'histoire de la représentation théâtrale en général : les traces de leur œuvre sont rares, partielles, indirectes et sujettes à caution. Notre objet ne sera heureusement pas ici la reconstitution de la carrière des Pitoëff ni même une approche de la réalité de leur travail théâtral, étude déjà très bien accomplie avec les sources existantes (photographies de spectacles, croquis, notes de mise en scène, coupures de presse...) par Jacqueline Jomaron dans son livre *Georges Pitoëff, metteur en scène*. Nous nous efforcerons seulement de comprendre ce que les Pitoëff *ont représenté*, pour leurs spectateurs suisses et

français des années 1920 et 1930. N'est-ce pas, avant tout, la Russie ?

D'abord, comme l'a souligné Jacqueline Jomaron en parlant de « surdétermination russe », Georges a vécu son enfance, son adolescence et ses premières expériences théâtrales dans son pays d'origine et en a ramené un héritage culturel et esthétique, dont il fait profiter le monde francophone. Ensuite, il a défendu en Suisse (1915-1922) puis en France (1922-1939) un répertoire international où les auteurs russes (Tchékhov, Tolstoï, Blok, Andréïev, Gorki) sont très présents. Enfin, les Français ont découvert, dans la personne même, le corps, la voix des comédiens Georges et Ludmilla Pitoëff, dans leur façon de jouer et de mettre en scène, leur mode de vie d'exilés et de nomades cosmopolites, une Russie fantasmée, paradoxale, à la fois moderne et éternelle. Même s'ils se sont francisés au point d'être naturalisés français (en 1929) et d'être rattachés au Cartel (association d'entraide des quatre grands metteurs en scène parisiens de l'entre-deux-guerres), même si Georges est fait chevalier de la Légion d'honneur en 1937, ce couple d'artistes reste marginal en France, voix étranges et étrangères.

On imagine fort bien que cette *représentation de l'être russe* (image construite et véhiculée par les Pitoëff mais aussi image reçue ou déformée par leur public) puisse être empreinte d'ambiguïtés, de clichés et de préjugés, mais nous sommes justement curieux de ces « représentations », de ces « discours », de ces « idées reçues », qui, pour être souvent fondés sur du faux, sont précieux pour l'histoire du théâtre, des arts et des mentalités. Leur étude permet même quelquefois de comprendre le succès d'une œuvre, son travail sur les esprits, les raisons pour lesquelles elle infléchit encore notre vision d'un pays, d'une époque. Mise en scène sur leur théâtre, la Russie des Pitoëff séduit, fascine, émeut ou choque et, en s'offrant à devenir eux-mêmes des *représentations*, les comédiens contribuent à perpétuer une sorte de mythe russe, un beau mensonge nostalgique, loin de la nouvelle Russie soviétique – exprimée par les metteurs en scène qui y travaillent toujours, comme Stanislavski ou Meyerhold. Autour de ce mensonge, se cristallisent aussi bien les amours russophiles que les haines xénophobes de la France de l'entre-deux-guerres. Dans ce travail, nous nous appuyerons sur des témoignages, notamment *Les Pitoëff, souvenirs* (Odette Lieuter, 1943) de H.R. Lenormand, et des coupures de presse, car ces textes, qui prennent les Pitoëff pour objets, ont contribué à inventer une *image* française de la Russie, de l'homme et de l'âme russe, qui en dit sans doute beaucoup plus sur la France de l'époque que sur la Russie elle-même.

UN THÉÂTRE « RUSSE » ?

L'héritage culturel russe de Georges Pitoëff, né en 1884 d'un père directeur de théâtre à Tiflis, est avant tout celui du carrefour naturalo-symboliste, au tournant du siècle. D'un côté, Stanislavski, son éthique de l'acteur, sa rigueur, son naturalisme, la certitude que la mise en scène est un art à part entière ; de l'autre, la nouvelle peinture russe (Larionov, Malevitch) et le symbolisme qui fait fureur dans les années 1905 à 1910 à Saint-Pétersbourg, autour de la grande actrice Véra Komissarjevskaja, du poète Brioussov et du jeune Meyerhold, metteur en scène de Blok et de Maeterlinck. Adolescent, Georges Pitoëff ne manque aucun des spectacles du Théâtre d'Art de Moscou mais il débute comme acteur et metteur en scène professionnel au moment de la révolution symboliste. Il s'apparente donc à ceux qui ont rompu avec le naturalisme d'Antoine et de Stanislavski, au bénéfice d'une scène épurée, d'un jeu stylisé, d'un équilibre entre le texte et l'écriture scénique, comme Lugné-Poe, Copeau et Meyerhold ; jeune homme cultivé et épris de voyages, il s'intéresse à toutes les recherches du théâtre d'art européen, de Craig, d'Appia ou de Jaques-Dalcroze ; d'un bout à l'autre de sa carrière, il sert prioritairement les auteurs du XX^e siècle. Pitoëff est un *moderne*. Toutefois, dans la mesure où il a quitté la Russie avant qu'elle ne bascule dans la grande Révolution, politique et esthétique, c'est-à-dire avant 1917 et avant le constructivisme ; dans la mesure où il pense, en outre, la mise en scène comme « l'interprétation scénique d'une œuvre dramatique ¹ », exactement ce qu'on défend généralement en France, il n'est pas un artiste d'avant-garde, ce que seront ses compatriotes Meyerhold, Eisenstein, Vakhtangov ou Taïrov, devenus citoyens soviétiques. Georges Pitoëff est donc, sur le plan de l'esthétique théâtrale, un hybride de tradition et de modernité, d'austérité et d'inventivité. Il ne choisit pas vraiment entre une Russie révolutionnaire, expérimentale, meyerholdienne (pour laquelle, par exemple, le spectacle peut rompre avec le primat de la littérature) et la France de Jacques Copeau et de ses héritiers du Cartel, qui reste attachée au texte et prône la sobriété scénique. Pitoëff est moderniste sans être révolutionnaire, assez russe pour être perçu comme original mais aussi assez français pour demeurer compréhensible dans les pays qui

1. Voir Georges Pitoëff, « Mise en scène » (1925), in Jouvett, Dullin, Baty, Pitoëff, *Le Cartel*, Bibliothèque Nationale, 1987, p. 57. Pitoëff considère que le théâtre de Jacques Copeau, dont il a vu *La Nuit des rois*, est supérieur à celui des Russes.

l'accueillent. Il est, pour toutes ces raisons, un artiste russe parfaitement soluble dans le paysage théâtral français.

Lorsque les Pitoëff arrivent à Paris un beau jour de 1922, certains hommes de théâtre, auteurs, directeurs ou metteurs en scène (Lenormand, Hébertot, Copeau) connaissent déjà leur travail en Suisse pendant la guerre. Ces passeurs du répertoire russe, talentueux « amateurs » aux pittoresques simplicités, ont d'abord été encouragés et financés par l'intelligentsia cosmopolite de Genève. À présent rejetés par la bourgeoisie suisse, les Pitoëff se laissent inviter à Paris. Avec leurs amis et soutiens, ils font le pari de s'intégrer peu à peu à la vie théâtrale française, sans rien perdre de leur identité initiale, de leur charme dépaysant. Et, en effet, les Français voient avec eux une Russie prendre forme sur les théâtres, une Russie qu'ils imaginent et fantasment, qui n'est ni celle du Tsar ni celle des Soviétiques, ni celle de Stanislavski ni celle de Meyerhold, une Russie rêvée, romantique, irrationnelle, dostoïevskienne, excessive, convulsive, spirituelle. Cette Russie, à la fois inquiétante et fascinante pour des cartésiens – car, à l'époque, les Français se *pensent* comme cartésiens et modérés – leur est digeste et acceptable, ni trop civilisée (car elle ne serait pas *autre*) ni trop barbare (car il faudrait la détester et non la plaindre). Les Pitoëff sont parfaits pour incarner cette idée russe française, cette abstraction, ce mythe, cette nostalgie. Ils ne sont pas des exilés politiques mais des exilés de vocation (Georges a étudié le droit à Paris entre 1905 et 1908, et y a rencontré Ludmilla, qui y séjournait également). Russes, ils le sont, mais de cette Russie cosmopolite, ni blanche ni rouge, francophile, cultivée et artiste. Les circonstances, le hasard et le goût du voyage, les ont fixés loin de chez eux. Déjà, ils étaient à leur place parmi les prestigieux réfugiés de toutes nationalités de Zürich et de Genève : les Romain Rolland, Rilke, Diaghilev, Isadora Duncan, Lugné-Poe, Einstein, Stravinsky, Tzara, Reinhardt, von Laban ou Lénine. Ils y sont aussi, dans les années 1920, en France, où le directeur de théâtre Hébertot leur propose de conquérir le public parisien, ce qu'ils feront, avec des hauts et des bas, durant presque vingt ans.

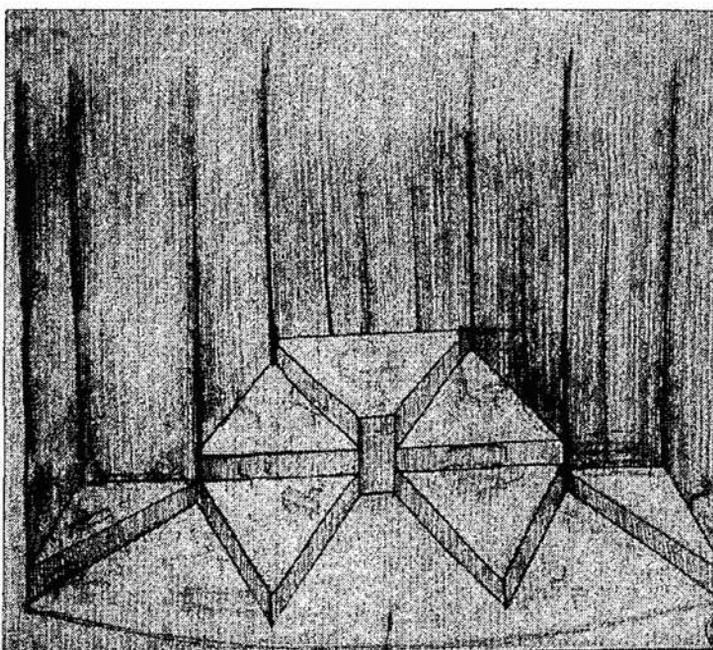
En Suisse, ils se sont entourés d'une troupe composée d'acteurs russes, jouant en russe pour les Russes de la colonie, séduisant jusqu'aux spectateurs qui ne maîtrisent pas la langue ², mais Pitoëff

2. Cité par Aniouta Pitoëff, dans *Ludmilla, ma mère*, Juillard, 1965, p. 67. Mme Chantre, professeur de diction en Suisse, aurait dit à ses élèves : « J'ai vu un spectacle russe, monté par un Russe, joué par des Russes, en russe, au profit d'œuvres russes. Je n'ai rien compris à cause de la langue, mais c'était merveilleux. Je veux que vous connaissiez Pitoëff. »

choisit très vite l'idiome du pays d'accueil. Il sait que c'est nécessaire s'il veut élargir son activité et son public. Toutefois, ce n'est pas sans difficulté que le comédien Pitoëff s'empare du français : il sera toujours trahi par son accent, moqué dans la presse, tant en Suisse qu'en France. Sa façon de jouer, en outre, serait trop « russe », strictement adaptée au répertoire russe, perçue comme impossible avec des pièces d'une autre origine, notamment françaises – nous y reviendrons. Ainsi, H.R. Lenormand qui, pourtant, ne tarit pas d'éloges sur ses amis Pitoëff, note que les pièces russes, comme *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï, même jouées en français, réussissent davantage à la troupe que les autres : dans ces années suisses de mécénat et de théâtre de fortune, « *les pièces russes étaient celles où les défauts [de Pitoëff] le desservaient le moins et où ses qualités brillaient avec le plus d'éclat* ». Lenormand ajoute que, dans ces années-là, « *on regrettait que [la troupe] s'imposât l'effort de jouer en français. On regrettait même qu'elle ne revînt pas à sa langue maternelle* » (*Les Pitoëff, Souvenirs, op. cit.*, p. 32). On constate les difficultés de Pitoëff – et son entêtement – à s'installer dans une langue et dans un univers qui ne sont pas les siens pour y importer, dans un premier temps, le répertoire qu'il maîtrise le plus, qu'il a déjà monté ou joué en Russie : *La Baraque de Foire* de Blok, donnée en 1915 en russe, l'est en français dès 1916. Très vite, il abandonne sa langue maternelle et s'oblige, avec sa femme, à des travaux de traductions : *Le Cadavre vivant* de Tolstoï est joué en 1918 en Suisse et en 1928 en France ; *Dans les Bas-Fonds* de Gorki, représenté en 1920 en Suisse, est repris en 1922, à Paris, sans parler des nombreuses pièces de Tchekhov qu'ils traduisent et jouent dans les deux pays. Jacqueline Jomaron conclut son ouvrage sur Pitoëff en insistant sur le caractère *russe* des mises en scène de Pitoëff, sur sa supériorité quand il s'agit de mettre en scène sa terre natale, sur le maintien de son « être russe » qui va bien au-delà de son intégration au monde théâtral français. Pour elle, le russe l'a emporté chez Pitoëff, sa culture d'origine contaminant même son approche d'œuvres non-russes (*Le Juif du Pape* du français Edmond Fleg, *Liliom* du hongrois Molnar, *Le Singe velu* de l'américain O'Neill).

Ce sont les pièces réalistes russes qui ont rencontré le plus grand succès auprès du public. Pitoëff, et comme interprète – son accent devenait alors un facteur positif – et comme metteur en scène, affirmait en effet sa maîtrise dans tout ce qui touchait à sa terre natale. Les autres mises en scène, comme *Le Juif du Pape*, *Liliom*, *Le Singe velu* sont apparues d'un modernisme hermétique aux critiques des années 1920-1930. Là encore, cependant, leur originalité venait de la culture russe propre au metteur en scène. Les plans inclinés du

Juif du Pape évoquent les plans inclinés utilisés fréquemment par Taïrov au Théâtre Kamerny de Moscou. Le cercle du Carroussel et les triangles de *Liliom* rappellent les formes abstraites de Malevitch, de Lioubov Popova et même de certaines affiches de Lissitzki. [...] Pitoëff gardait de sa jeunesse à Moscou et à Pétersbourg, une marque si profonde qu'il a retrouvé spontanément, dix ans après avoir quitté la Russie, des formes d'expression scénique très proches de celles des décorateurs russes des « années 1920 ». Ainsi, la fin de cet ouvrage nous ramène-t-elle à son début : Pitoëff, metteur en scène français entre 1920 et 1939, est resté, au milieu de ses camarades du Cartel, un artiste essentiellement russe. (Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff, metteur en scène*, L'Âge d'Homme, 1979, p. 303, 304).



Dans les bas-fonds, Théâtre Pitoëff, Genève, 1920

Les Français de 1922 connaissent Stanislavski, dont la gloire est internationale : lors de ses tournées, il leur a fait découvrir, avec vingt ans de décalage, des pièces créées au début du siècle, comme *La Cerisaie*, *Le Tsar Fédor*, *Les Frères Karamazov*. Pour nous, aujourd'hui, la mise en scène russe des années 1920 est celle des constructivistes, de Meyerhold ou de Taïrov. Entre ces deux images fortes du théâtre russe (deux courants qui s'opposent violemment), l'hybride Pitoëff, artiste russe mais aussi français et membre du Cartel, ce metteur en scène moderne sur certains plans, traditionnel sur d'autres (lui que le constructivisme n'a pas touché directe-

ment ³), s'impose à ses contemporains dans ces années 1920 et 1930, comme *le* metteur en scène de la Russie. Aux yeux des spectateurs de l'époque, Pitoëff est suffisamment hybride pour pouvoir être le metteur en scène *russe* par excellence, avec l'idée qu'il faut être russe pour bien *exprimer* la Russie et français pour bien la *communiquer*.

« LA RUSSIE » SUR LES THÉÂTRES SUISSES ET FRANÇAIS

Il n'était pourtant pas facile d'imposer en Suisse un répertoire étranger en général, russe en particulier : le public bourgeois francophone est difficile, attaché au « bon goût » français. L'audience ne s'élargit pas au-delà de l'intelligentsia cosmopolite des grandes villes. Georges Pitoëff lui propose les pièces russes les plus prestigieuses, la plupart créées par Stanislavski ou par Meyerhold, une dizaine d'années auparavant en Russie.

Il choisit par exemple *La Petite Baraque* de Blok (Suisse, 1915). La création de cette pièce par Meyerhold en 1906 est essentielle dans l'histoire du théâtre européen. Aboutissement de la mise en scène symboliste, elle met en œuvre en même temps son dépassement et sa critique, en direction de la théâtralité, du tragique grotesque et de l'anti-illusionnisme. La mise en scène de la même pièce par Georges Pitoëff, pourtant moins radicale, s'en inspire quelque peu et jette les critiques suisses, comme Robert de Traz, dans un trouble délicieux :

Est-ce un carnaval ? Peut-être. Faut-il y voir des influences de la comédie italienne ? Peut-être. Mais le carnaval est là-bas dans la neige et dans le vent. Les lampions allumés dissipent mal le brouillard crépusculaire. Non, l'Italie est loin. Voilà la Russie, c'est-à-dire un immense désir qui ne parvient pas à se réaliser. (Robert de Traz, *Journal de Genève*, 26 décembre 1915)

Que ce soit en Suisse ou en France, les spectateurs et les critiques sont sensibles avant tout (pour l'admirer ou le déplorer) à ce qui se dégage de *typiquement russe* et à ce qui *apparaît de la Russie* dans les spectacles de Pitoëff (climat, paysages, immensité...).

3. Dans « Mise en scène » (1925), *op. cit.*, p. 59, 60. Pitoëff prend clairement ses distances avec le théâtre russe passé et présent : il critique la mise en scène réaliste des *Aveugles* de Mactierlinck par Stanislavski (« c'est bien triste », dit-il), le règne des peintres (autour des symbolistes), des architectes (à l'ère du constructivisme), les excès expérimentaux (« les dispositifs les plus fantasques ») de ses « illustres compatriotes », tous ces théâtres qui reposent sur le décor, la lumière, la mobilité et l'immobilité des acteurs, l'odeur même (« on parfumait "les actes" », ironise-t-il). Son refus de tout système s'achève sur l'idée suivante : « Pour moi, avant tout, il y a l'acteur. »

Ainsi, H.R. Lenormand décrit la mise en scène de *La Puissance des Ténèbres* de Tolstoï dans ces termes :

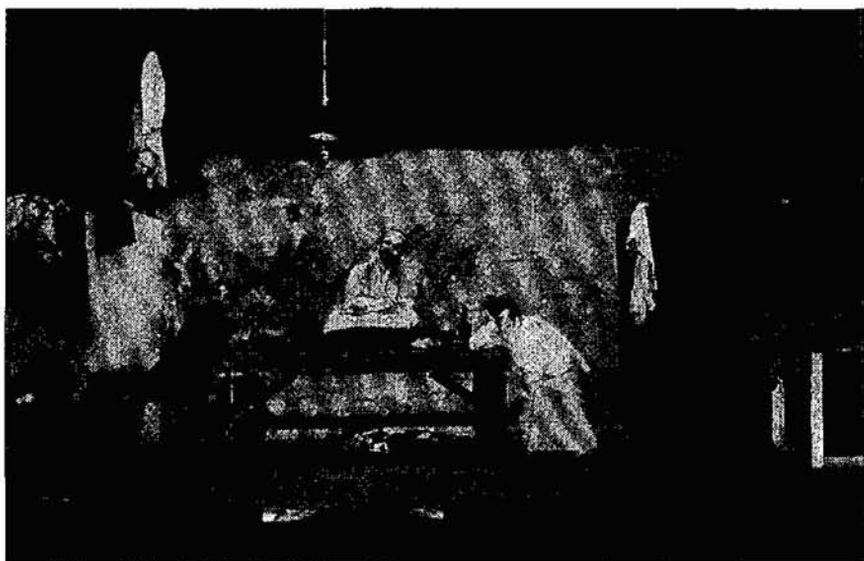
Les décors étaient faits de rien : des carrés de tissus épinglés sur des « formes », une lampe au-dessus d'une petite fenêtre, des linges suspendus, la table et les bancs, le poêle... je ne sais ce qui aidait le mieux à évoquer cette sordide Russie. Les formes ? Les couleurs ? La lumière ? La terre slave était là, portant l'action, soutenant et justifiant les passions. (*Les Pitoëff, Souvenirs, op. cit.*, p. 32)

La capacité de Pitoëff quant à évoquer ou à suggérer dans ses décors le paysage natal (la « sordide Russie », la « terre slave »), l'atavisme et l'esprit russe (« Voilà la Russie, c'est-à-dire un immense désir qui ne parvient pas à se réaliser »), est toujours mise en évidence par la critique. Il est évident que pour Lenormand comme pour Traz, la Russie est non seulement présente mais originelle (*c'est elle qui porte l'action, soutient les passions*), comme fatalement à l'origine de la dramaturgie et de la mise en scène, unique sujet, unique propos du spectacle (« un immense désir qui ne parvient pas à se réaliser »). L'art théâtral russe parle d'une Russie qui déborde même de ce qui ne semble pas parler d'elle, d'une Russie qui se cache même derrière les masques de l'Italie, d'une Russie, enfin, qui est un mystère et un paradoxe : à la fois « sordide » et spirituelle, nature et culture, civilisation raffinée et monde barbare. Il existe d'autres exemples de ce travail des commentateurs pour alimenter les deux mythes suivants : 1) la Russie est un paradoxe et un mystère 2) les Pitoëff touchent à ce mystère et à ce paradoxe, qu'ils le veuillent ou non, dans leur théâtre. Ainsi H.R. Lenormand évoque-t-il la mise en scène de *L'Orage* d'Ostrovski dans le même esprit :

L'Orage d'Ostrovski se jouait presque sans décors ; un banc sous un découpage de carton, une ligne d'eau sur la toile de fond : et les rives de la Volga, l'immensité du fleuve, l'arbre grêle au pied duquel rêve l'artisan Kouliguine s'évoquaient... Il me semble que sa maîtrise était entière, dans ces évocations de sa terre natale. Une vic intérieure intense, une foi dans son destin de comédien, que la leçon des faits n'avaient pas encore contredite, animaient ses créations. (*Les Pitoëff, Souvenirs, op. cit.*, p. 34)

Un rien, on le voit, chez les Pitoëff, recrée la Russie. On retrouve dans les décors nus et stylisés « l'immensité du fleuve », la Volga, la steppe, une ouverture vers le paysage. Le cliché sans la photographie, ou, si l'on veut, la représentation simple, abstraite, qui soutient l'imagination et qui lui permet de s'animer, de s'envoler très loin. L'exotisme séduit, comme en témoigne ce commentaire de Robert de Traz sur *Le Cadavre Vivant* de Tolstoï (Suisse, 1918, France, 1928) et sur son deuxième tableau tzigane :

La scène de chansons et de danses tziganes devait attirer tout Genève. Là, dans la pénombre que font mouvoir quelques bougies, parmi les corps vautrés sur les divans et les bouteilles vidées, s'élève la voix du désespoir russe [...] Des cordes pincées, une mélodie qui commence et s'interrompt, cela suffit pour susciter en nous un sentiment âcre et délicieux, mêlé d'horreur. Et dans les demi-silences de cette musique irrésolue, on entend au dehors tinter des tramways de la rue de Carouge, les mêmes que hantait, il y a dix-huit mois, Lénine. (*Journal de Genève*, 27 octobre 1918)



Projet de décor pour *Le cadavre vivant*, 1928

Ce texte montre comment la mise en scène de Pitoëff alimente la rêverie « russe » du spectateur francophone, ce mythe ambigu, très bien traduit par « *le sentiment âcre et délicieux, mêlé d'horreur* » dont parle le critique : la Russie éternelle – le cliché des bouteilles et des corps vautrés – et son *désespoir* dans la musique tzigane (car Ludmilla et sa mère chantaient et dansaient dans ce spectacle les chants tziganes qu'aimait tant la grande actrice russe Véra Komissarjevskaja) ; mais aussi, dans les silences, dans un hors-théâtre que permet le théâtre même, dans une ouverture sur la vie réelle, sur la rumeur extérieure de la rue suisse, la Russie toute neuve, angoissante, menaçante, avec l'ombre de Lénine, qui a effectivement connu l'exil en Suisse avant son retour décisif dans son pays. Ici, au théâtre, à l'Ouest, on rêve la Russie ; dans la rue, à l'Est – mais ce n'est pas si loin – elle se construit. On chante et on danse une image jaunie, mais la véritable Russie, la Russie du présent,

apparaît en négatif dans le silence ou dans les ronronnements de la ville moderne. L'image véhiculée par les Pitoëff (*le désespoir russe*) tendrait donc, dans un premier temps, à masquer l'autre image de la Russie, l'URSS de la révolution, de l'industrie, de l'urbanisme ; mais, comme le suggère le témoignage du critique, l'image parviendrait dans un second temps, dans ce qu'elle suppose d'interstices, de failles et d'ironie (sorte de *punctum* barthésien), à la dévoiler par intermittences. Le visible – ce qu'il est supportable de voir – contiendrait par conséquent en creux l'invisible – ce qu'on ne peut pas voir, cet autre monde, cet autre système qui nous échappe et qui est pourtant ce que l'on retient.

Encore un paradoxe où l'on retrouve l'alliance, par le biais de l'excès, entre idéalisme et pragmatisme, entre spiritualité et matérialisme. On sait depuis Dostoïevski que c'est dans les mondes les plus superstitieux que se fabriquent les plus parfaits athées. Comme sa Russie, comme ses spectacles, Pitoëff assume les deux parts, sans les penser comme inconciliables – ce que font les Français et même, dirait Antonin Artaud, les Occidentaux en général, marqués qu'ils sont par le dualisme et le rationalisme cartésien. Au contraire, le metteur en scène franco-russe considère justement son métier de comédien et de metteur en scène comme ce qui tend, par excellence, à unir le spirituel et le matériel, à créer un lien physique et mental entre le poème et la scène et à dépasser la contradiction entre réalisme et symbolisme. « *C'est par la réalisation scénique d'une vérité secrète que la mise en scène cherche son chemin.* », dit Georges Pitoëff (« Mise en scène », *op. cit.*, p. 61). L'objet de la mise en scène serait donc un invisible qui ne pourrait advenir qu'au cœur du visible – ce que nous retrouvons, d'un point de vue moral, dans un autre propos de Pitoëff qui reprend à Tolstoï l'idée de la sainteté dans la déchéance du personnage de Fédia, le « cadavre vivant ».

Enfin, on ne peut passer sous silence la réception de ses mises en scène de Tchékhouv. Jusqu'en 1939, Pitoëff est le metteur en scène de l'auteur russe, en Suisse et en France. C'est à travers lui que le public de ces pays a rencontré *Oncle Vania*, *La Mouette*, *La Cerisaie*, *Les Trois Sœurs*. Ses traductions sont les premières en français.

Quand Stanislavski montait son œuvre comme une œuvre exclusivement réaliste, en montrant les conditionnements sociaux des personnages à la veille de la Révolution de 1905 – ce qui pour Pitoëff était magnifique au début du siècle mais qui le « *bouleverse d'étonnement par son inutilité* » (« Mise en scène », *id.*) dans les

années 1920 – le nouveau metteur en scène de Tchekhov montre qu'elle est au carrefour entre réalisme et symbolisme, qu'elle parle à la fois du quotidien et de l'Idéal, et qu'elle est, en cela et avant tout, profondément « russe ». Comme à son habitude, en choisissant des décors abstraits, quelques accessoires « russes », en évitant la reconstitution réaliste et en faisant confiance aux comédiens – surtout Ludmilla et lui-même, qui, étant russes, « vivent » Tchekhov et ne le « jouent » pas – Pitoëff, comme son public, voit d'abord en l'auteur de *La Mouette* la Russie elle-même (« ce merveilleux *Jardin des Cerises*, écrit-il à Copeau en 1921, c'est toute la Russie »), puis l'universalité des passions. Il fait donc de cet écrivain à la fois le meilleur peintre russe de la Russie et un classique de la littérature dramatique mondiale. Jacqueline Jomaron cite au sujet de l'être russe à la puissance deux des mises en scène de Tchekhov par Pitoëff de nombreux articles, tout à fait éclairants. Ainsi, une critique, assez amusante, de Marcel Achard sur *Oncle Vania* (1921), persuadé que la pièce est avant tout « un document curieux, littéraire et un tantinet dramatique pour servir l'histoire du peuple russe » :

... tout est russe dans cette pièce, irrésistiblement (...) inexorablement. L'atmosphère est russe. Et russes, les personnages (...) Et russes le silence et la neige qui jouent de grands rôles. Et russe encore, le décor. (*Le Peuple*, 22 avril 1921)

Ou encore, presque vingt ans plus tard, tout aussi caractéristique, l'article de Robert Kemp :

Le premier sortilège, le premier philtre de *La Mouette*, c'est le dépaysement. M. Pitoëff peut être à l'aise avec ses décors. La sainte Russie surgit du texte (...) Nous allons nous sentir bien vite au centre de ce domaine pauvre. (...) Comme *La Mouette* nous éloigne ! (*Le Temps*, 30 janvier 1939)

Ces extraits, et nous pourrions en citer d'autres, montrent que Tchekhov, pris en charge par Pitoëff est « hyperboliquement russe », et qu'en cela réside tout le succès de ses mises en scène en France : sans dire qu'il s'agit de vendre du folklore, sans dire non plus que le public et la critique comprennent et apprécient tout de ces spectacles, on peut croire qu'à travers eux l'image mythique de la Russie se forge et se consolide, y compris dans sa version négative, chez Lucien Dubech, pourtant admirateur de Pitoëff, qui s'étonne crûment en 1928, après avoir vu *Les Trois Sœurs* : « *Ce peuple entier atteint de neurasthénie collective nous paraît proprement une maison de fous. Comment peut-on avoir l'âme slave ?* » (cité par Jacqueline Jomaron, *op. cit.*, p. 133).

Pensant justement atténuer l'expression de « *l'âme slave* » dans ses spectacles par l'adaptation du texte et la stylisation de la mise en scène, Georges Pitoëff la communique si bien que simplifiée, adoucie, abstraite, elle n'est que plus facile à recevoir, à comprendre et à accepter pour le spectateur français. Avec Pitoëff, le public rêve ou s'offusque mais il est, d'une certaine façon, tenu d'aimer ou de détester *l'être russe*, entité mystérieuse qu'il ne peut plus prétendre ignorer. L'image s'impose comme adéquate à la réalité, sans être remise en question : il convient seulement de l'approuver ou de l'abhorrer. Encore une fois, H.R. Lenormand contribue à alimenter le mythe en défendant l'idée que Pitoëff et Tchékhov sont *naturellement* – car culturellement – faits l'un pour l'autre.

Ce théâtre lui convenait entre tous, à cause du caractère émotif et velléitaire de ses personnages. Il n'en était guère un qui ne portât le drame d'une vie non vécue, d'un amour manqué, d'un idéal enseveli dans la paresse. Les conflits du rêve et de l'action, du désir de grandeur et de l'aboulie, tout le théâtre de Tchékhov en est nourri. Et Pitoëff rejoignait là l'une des manières d'être les plus caractéristiques de la vieille Russie, de cette société que son adolescence avait encore connue – ceux d'entre nous qui se souviennent du père de Ludmilla, ancien haut fonctionnaire du Tsar, forme fragile séparée des vivants par une surdité presque complète, avec ses manières falotes, sa poitrine barrée de décorations, ne peuvent s'empêcher de penser à un personnage de Tchékhov. (*Les Pitoëff, Souvenirs, op. cit.*, p. 170)

« *Émotif et velléitaire* » veut certainement dire « russe ». Les Pitoëff sont finalement les passeurs non seulement des œuvres russes mais du génie russe : nul mieux qu'eux, pense-t-on, ne saurait rendre l'univers de Tchékhov et prendre en charge ses personnages. Le Russe est pris, nous dit H.R. Lenormand, dans le « *conflit du rêve et de l'action* », entre idéal et paresse. L'idée se précise pourtant lorsqu'il parle de « vieille Russie » et évoque le père de Ludmilla, sorte de mort-vivant, toujours à la frontière, mais on voit bien que la vision que le dramaturge français se fait de la Russie, à travers Tchékhov et à travers cette figure fantomatique de haut-fonctionnaire du Tsar, est plus simple que celle que nous proposait Robert de Traz, quand il évoquait *Le Cadavre vivant* : pour H.R. Lenormand, on parle ici d'une Russie défunte, d'une Russie qui sentait qu'elle allait mourir, et des causes de cette mort (la paresse, le rêve, l'inaction des élites russes), ce qui expliquerait que l'intelligentsia des années 1905, ce public des mises en scène de Stanislavski, dont Pitoëff faisait partie, ait pu être à ce point bouleversée par la vérité de la peinture tchékhovienne et se reconnaître, par exemple, dans Ivanov. Quelque peu conservateur, l'auteur français relit donc le Tchékhov de Pitoëff en ayant à l'esprit qu'un

monde ancien, aristocratique et bourgeois, décadent mais charmant, a été englouti par la Révolution. Ainsi, la mise en scène des *Trois Sœurs* par les Pitoëff a paru à H.R. Lenormand la mise en évidence *a posteriori* du caractère prophétique de la pièce :

Il y avait, au dénouement des *Trois Sœurs*, une très noble participation de la foule à la catastrophe injuste où sombraient trois destinées, – et peut-être, chez certains, une secrète déploration de la tragédie russe dont les faibles héroïnes de Tchekhov étaient les annonciatrices inconscientes. (*op. cit.*, p. 172)

Pourtant, on sait que Pitoëff a « trahi » le dramaturge russe : ses traductions sont des adaptations peu fidèles, convenant à l'idée qu'il se fait du goût français et du théâtre ; ses mises en scène ont donné de l'œuvre une image plutôt sombre et sentimentale, aux antipodes de ce que pensait l'auteur, persuadé d'écrire des comédies ; comme toujours, le metteur en scène a interprété et adapté, tenant compte du monde pour et dans lequel il jouait. Les Pitoëff, prompts à se faire aimer, comme le montre le témoignage du jeune Brasillach⁴, souples et adaptables comme des Félix Krull slaves, ont donné de la Russie l'image que la France attendait et qui est peut-être vraie – parmi d'autres...

Selon H.R. Lenormand, lorsqu'il sentit la nécessité de quitter la Suisse pour s'installer à Paris, Georges Pitoëff ne faisait que succomber « à la méfiance que témoignait au répertoire étranger un public de petits bourgeois qui croyaient s'identifier avec la France » (p. 47). L'ambivalence du public de l'époque face à l'étranger (fascination pour la Russie mais aussi peur et répulsion) semble contribuer aux difficultés des Pitoëff, qui finissent par accepter l'idée que la Suisse n'est pas prête pour leur théâtre. À Paris, le public habituel de Copeau et du Cartel, plus nombreux, plus ouvert et curieux, attend les nouveautés de l'étranger et leur fait plutôt bon accueil. Comme le souligne Jacqueline Jomaron, le directeur du théâtre Moncey, Rodolphe Darzens, lance *La Puissance des Ténèbres* par une campagne publicitaire sous la rubrique « une saison théâtrale russe », « avec Mme Pitoëwa et la grande tragédienne moscovite, Mme Roschina Insarowa ». Bien préparé, le public est conquis par ce spectacle : Antoine applaudit et Stanislavski, de passage à Paris, y pleure de « vraies larmes ». Les

4. Dans *Notre avant-guerre* (Plon, 1941), Robert Brasillach, alors jeune normalien, raconte son admiration, pour ne pas dire sa fascination pour les Pitoëff et décrit, avec une grande gratitude, la façon dont ils savaient se concilier la jeunesse étudiante (en organisant des représentations pour elle, en lui ouvrant leur loge, en lui offrant parfois son amitié et des emplois de figurants).

spectateurs reconnaissent dans les mises en scène de pièces russes par Pitoëff une vérité « russe », ce qui ne veut pas dire que ne s'élèvent pas, de temps à autres, quelques voix discordantes, très « nationales », telle celle d'Antoine sur *La Petite Baraque* (Paris, 1923), qui parle de « *bizarrierie particulièrement agressive* » et qui ajoute que « *cela tient à l'art munichois, ou russe, ou nègre, ou de tout ce que vous voudrez [...]* ». Le chauvinisme d'une partie des commentateurs français condamne cette identité slave forte, maintenue par les Pitoëff, pour qui leur survie d'artistes tient à une *intégration réussie* dans la société française et dans son théâtre : s'adapter, oui, mais sans perdre ses racines ni le bénéfice de son étrangeté. Dès lors, refus de l'accent russe, reproche de ne monter que le répertoire étranger, courent les articles où l'on dénonce la bizarrerie, la décadence, l'exotisme facile des Pitoëff. André Antoine, en attente d'un théâtre purement français, répugne à le voir incarné par le cosmopolite Pitoëff ⁵.

Enfin, le rapport de Pitoëff avec la Russie soviétique sera bref et conjoncturel, comme en creux. En 1936 – et la date n'est pas indifférente – il présente *Le Merveilleux Alliance* de Kirchon (président de la Société des Auteurs Soviétiques), dans une adaptation de Lenormand. Ce dernier explique les réticences de Pitoëff face au répertoire révolutionnaire, par sa « nature d'artiste » : « *il était dans sa nature de n'occuper la lutte que sur le terrain artistique.* » (*op. cit.*, p. 181) Rien d'étonnant à ce que, comme les autres membres du Cartel, Pitoëff observe de loin la politisation du théâtre d'avant-garde allemand (Piscator, Brecht) et soviétique (Meyerhold) – car les artistes français, à l'exception des Surréalistes, la refusent ⁶.

-
5. Antoine est, en effet, obsédé par l'influence de l'étranger sur la scène française. Un nationalisme, courant dans la France de l'entre-deux-guerres, qui nous étonne et nous choque aujourd'hui. Ainsi, au sujet du Cartel : « Je dirai tout de suite que j'apprécie moins la présence de Pitoëff dans cette vaillante Phalange. Non point que je méconnaisse les mérites de l'excellent artiste. Mais il n'est pas de chez nous et il sert surtout la production cosmopolite. Or, ce dont nous avons besoin, je crois, surtout besoin, c'est de former un front solide contre l'afflux d'éléments étrangers. » *Le Journal*, 1^{er} septembre 1927. Cette position n'est pas le fait du seul Antoine. Elle se répand au début des années 1930 : les Pitoëff sont, un moment, en proie à la désaffection du public cultivé, très influencé par la critique, et en butte à l'hostilité de la presse contre ce « Russe » et ses pièces « étrangères », austères et tourmentées.
6. Georges Pitoëff dans *La République*, le 31 mars 1936 : « J'estime que nous ne devons pas faire entrer la politique au théâtre, car cela fausse notre but qui doit rester artistique. Certes, le théâtre peut être employé comme tribune politique, mais ce n'est qu'un de ses aspects, et il doit surtout servir l'art. Mon désir personnel est d'amener le public populaire vers des manifestations d'art pur... qui ont du reste un intérêt à longue échéance, puisqu'elles contribuent à former l'homme de demain. »

Chez ces modérés, qui ont baigné dans le symbolisme du début du siècle, l'indépendance de l'art vis-à-vis de la politique reste le maître mot.

C'est ainsi que Pitoëff devient pour vingt ans l'indispensable passeur de la grande dramaturgie russe en France, c'est-à-dire, celle d'avant 1917. H.R. Lenormand le pense toujours, lorsqu'il écrit, trois ans après la mort du metteur en scène :

Tchékhov, Tolstoï, Gorki, Andréev, Ostrovski, telles sont les régions de l'art théâtral qui se sont éloignées de nous avec les Pitoëff, celles où ils demeurent irremplaçables... Ibsen, Shaw, Pirandello sont assurés de leur survivre en France, mais non pas les grands Russes. (*op. cit.*, p. 174)

« COMÉDIENS RUSSES » EN FRANCE

Que veut dire porter la Russie dans son corps ou dans sa voix, lorsqu'on est acteur ? Les Pitoëff ont-ils été des comédiens « russes », par leur façon de jouer mais aussi, peut-être, par leur façon de vivre leur métier ? Dans tous les cas, on peut se demander s'il existe des types de jeu « nationaux » repérables. Aujourd'hui encore, on parle souvent de jeu à la française, d'école allemande ou américaine, d'acteur typiquement latin ou anglais. Des traditions différentes dans la formation des comédiens peuvent l'expliquer : plus corporelle, ici, plus psychologique, là, plus ou moins axée sur les textes et quels textes (Shakespeare, les naturalistes américains, les classiques français...), les traditions divergent...

Mais il s'agit, en l'occurrence, de quelque chose de bien plus difficile à définir, relatif à l'idée qu'il existerait un corps, une voix et une âme russes, lesquels susciteraient une forme de jeu particulier, qui aurait également infléchi la représentation qu'ont pu se faire les Français de *l'être russe*. Existe-t-il seulement un jeu « français » à l'époque, auquel se serait opposé le jeu si particulier des Pitoëff ? C'est l'avis d'André Antoine qui oppose le jeu de Ludmilla à celui des comédiennes françaises :

Mme Ludmilla Pitoëff a produit une forte impression. C'est toujours celle que nous causent les comédiennes étrangères, si entièrement différentes des nôtres. L'actrice française, légère, brillante, en dehors, toujours volontiers en contact avec la salle, n'offre jamais aussi complètement ces dons intérieurs d'intelligence profonde et cette décente ignorance d'être regardée. Malgré un accent assez marqué et des timidités, des gaucheries qui paraissent d'abord des inexpériences scéniques, Mme Pitoëff s'est lentement emparée de son auditoire ; dès lors, c'est un émerveillement que ce jeu, réalisant la plus petite intention, sans hâte, jusqu'au bout, avec une calme plénitude. (Antoine, *L'Information*, 8 décembre 1919)

Lenormand confirme cette description du jeu de Ludmilla en précisant qu'elle avait un rythme de jeu plus lent que les comédiennes parisiennes dans leur ensemble... Alors qu'elle a été en partie formée par un professeur français, Ludmilla propose un jeu « autre », moins extérieur, rencontrant au bout du compte les faveurs d'un public qui l'a beaucoup admirée, tout au long de sa carrière. Refusée au Conservatoire de Paris, qu'elle a préparé durant ses jeunes années pour « jeu étrange », Ludmilla s'impose aux spectateurs et à la critique grâce à la « bizarrerie » même qu'on lui a, dans un premier temps, reprochée. Antoine évoque déjà sa façon de « s'emparer » du public. Edmond Sée décrit très bien ce phénomène de « conversion » progressive des spectateurs au jeu des Pitoëff. Visiblement, cette conquête se produisait pendant les représentations elles-mêmes :

Ces artistes jouent avec tant d'intelligence pénétrante, qui éclate dans chacun de leurs regards, dans le plus furtif de leurs gestes, et ils témoignent d'une sensibilité si juste, si frémissante, puisée au plus profond de l'être, qu'après avoir provoqué dans les rangs du public un peu d'étonnement et même un peu de gêne, ils l'empêchent, cependant, ce public, de se détacher d'eux, et le conquièrent peu à peu, le dominant, l'étreignent, le bouleversent irrésistiblement. Après quelques scènes, ils ont partie gagnée. (*L'Œuvre*, 4 décembre 1919).

Le malaise, face à ce dont on n'a pas l'habitude et qui vient d'ailleurs, se transforme peu à peu, par le jeu d'un pouvoir qu'exerce le comédien sur le spectateur, en adhésion plus physique et émotionnelle qu'intellectuelle. Le public est pris, en proie à une fascination, qui semble difficile à justifier rationnellement ou techniquement. Georges propose, lui aussi, un jeu *autre* mais, en ce qui le concerne, les avis sont beaucoup plus partagés. H.R. Lenormand parle du comédien Georges Pitoëff comme d'un « mystère théâtral » :

Vie intérieure, âme, émotion, qu'on lui donne le nom qu'on voudra : cela conduisait ce corps nonchalant, ces gestes maladroits, cela soutenait cette articulation molle, cela finissait par exister seul et par subjuguier la foule. (*Les Pitoëff, souvenirs, op. cit.*, p. 31).

Pitoëff corrobore cette idée de pouvoir irrationnel du comédien en parlant lui-même de la « *mystérieuse force de l'acteur* » en général, le dispositif du spectacle devant nécessairement s'organiser autour de lui. Comme c'est par lui que se « *réalise l'interprétation scénique* », il est le « *centre lumineux* » de la mise en scène (« *Mise en scène* », *op. cit.*, p. 60). Ce vocabulaire montre qu'il spiritualise le jeu de l'acteur, insistant moins sur la technique que sur le rayonnement personnel, le supplément d'âme de l'interprète. La tech-

nique est utile mais insuffisante. Mieux, les faiblesses vocales et physiques peuvent être compensées. Et, en effet, H.R. Lenormand considère que l'intériorité du jeu de Georges lui permet de sublimer, de dépasser ses défauts (maladresse dans la gestuelle, monotonie, mollesse, accent...). Quant à Robert Brasillach, il est complètement subjugué par son interprétation d'Hamlet :

Vêtu de noir, dans la composition noire et grise de ses décors synthétiques, Georges Pitoëff offrait à nos regards ses gestes sobres, à nos oreilles sa voix surprenante. L'accent russe qui déconcertait tant de ses auditeurs nous enchantait chez lui. Il était alors le douteur acharné qui interrogeait le vide du ciel : mourir, dormir, rêver peut-être. (*Notre avant-guerre*, Plon, 1941, p. 59)

En revanche, André Antoine, si élogieux avec Ludmilla, n'est pas tendre avec son mari : il « *parle du nez et chacun de ses mots traîne un épais fardeau de bouillie slave* » (cité par H.R. Lenormand, *op. cit.*, p. 47). Georges avait conscience de ses difficultés à prononcer le français mais il est probable qu'il les considérait avec humour et même, qu'il les cultivait, en faisant une pose, comme le révèle une anecdote rapportée par Lenormand. Lors d'un dîner, Pitoëff et un homme de lettres français, « *puissant débris du symbolisme* », aurait eu cet échange :

- Qui s'occupe de la langue française ?
- Moi, dit Pitoëff, je la massacre.

En outre, il reconnaît avoir ce qu'il appelle un « jeu de metteur en scène », empreint de distance, d'intellectualité, retenu par un regard qui tend à considérer l'ensemble du spectacle dans son déroulement. H.R. Lenormand parle de son interprétation de Charles VII dans la pièce de G.B. Shaw, *Sainte Jeanne* :

Par une singulière rencontre, cette « ataraxie » toute slave qu'il extériorisait sans même y prendre garde, ce perpétuel « mais laissez-moi donc en repos » de Charles VII et le côté « Oblomov » de la nature de Georges se fondaient en une synthèse harmonieuse. L'intelligence dominait sa composition. (*Les Pitoëff, Souvenirs, op. cit.*, p. 126)

Lorsqu'il le décrit physiquement, H.R. Lenormand évoque un physique exotique, peu classique, d'une laideur ténébreuse et attrayante, d'une étrangeté élégante et fantomatique : il est aisé de projeter sur ce « *long visage osseux* », sur ces « *joues creuses* » et dans cette « *voix brisée* » une sorte de démonisme slave⁷.

7. Voici la citation complète dans *Les Pitoëff, souvenirs, op. cit.*, p. 12. Georges Pitoëff passe une audition pour une pièce d'Ibsen en français et rencontre Lenormand à cette occasion : « Que son organe était sourd et sa diction pâteuse ! Ce ne sera pas possible, murmurait Fournier. Mais bientôt je ne sais quel mystère théâtral qui dépassait le théâtre, une suggestion de présence, si forte et si passionnée que nous

Pour Georges, nul doute que Ludmilla soit incomparablement plus douée que lui-même, elle qui joue, dans son imagination de metteur en scène amoureux, tous les rôles de la pièce qu'il veut monter, et qui lui inspire nombre de projets. Ce qui est certain, c'est que, pour lui, le jeu d'un acteur, s'il doit s'appuyer sur une technique (le « rythme », par exemple, développé lors de ses apprentissages chez Jaques-Dalcroze), doit aussi relever d'un travail d'ordre spirituel : l'acteur est, pour Georges, un « *intermédiaire spirituel entre le génie du poète et l'inconscient de la foule* » (cité par Lenormand, *op. cit.*, p. 16). Il reproche d'ailleurs aux acteurs stanislavskiens leur prosaïsme, leur minutie maniaque et les accuse de « *cacher leur âme sous de fausses barbes* ». L'héritage symboliste est patent : célébrer la poésie dramatique ; s'adresser à la part la moins rationnelle et la plus intime du spectateur. Mais les commentaires d'Antoine, cités plus haut, sur le jeu de Ludmilla montrent que les Pitoëff ont également retenu certaines des leçons du naturalisme stanislavskien : intelligence psychologique, jeu sobre et intérieur, sans emphase ni exhibition, respect du quatrième mur (« *la décente ignorance d'être regardée* »), absence de complicité avec la salle, naturel, simplicité, volonté de *vivre* plutôt que de *jouer* le personnage...

Comédiens, au sens social du terme, les Pitoëff le sont aussi. Leur façon de vivre étonne H.R. Lenormand, auquel ils apparaissent comme des nomades, des êtres mobiles, instables et insaisissables, mais aussi excessifs, émotifs et passionnés. Il les définit, par une belle expression, comme des « *aristocrates de la misère* ». Soucis d'argent permanents, orgueil et humilité, égoïsme et ingratitude d'artistes vis-à-vis des mécènes, esprit de famille, côté tzigane, ils adhèrent aux clichés qu'on peut nourrir sur les artistes, bohèmes et torturés, et sur les Russes... Pour Robert Brasillach aussi; ils sont gens de théâtre par excellence : simples, ouverts, accessibles, attirés par la jeunesse, aimés d'elle, ils nourrissent, selon ses propres termes, une « légende », que leurs admirateurs contribuent à « recomposer » :

ne pensions déjà plus au comédien en quête d'engagement. Une telle ferveur émanait de cette voix brisée, ce long visage osseux, ces joues creuses, ces yeux de fièvre, ce sourire découvrant des dents hautes, dégageaient une telle douceur, un désespoir si tendre et si confiant que la peine de Loeborg cessait d'être un drame de théâtre. [...] Il n'est pas très bon, répondis-je à Fournier, mais vous l'engagerez quand même, car c'est un grand artiste. »

Et nous recomposons ainsi, inlassablement, la légende des Pitoëff, avec leurs enfants, leurs décors, leurs soucis, leurs rêves... (*Notre avant-guerre, op. cit.*, p. 61)

Enfin, l'endosmose de Ludmilla avec ses personnages (cette contamination ressentie comme une souffrance entre l'être que l'on joue et l'être que l'on est) et sa crise mystique (sa joie d'interpréter des saintes et son refus d'incarner des prostituées) paraissent, de même, profondément « russes » à H.R. Lenormand. Ainsi explique-t-il la crise de Ludmilla, suite à son rôle dans la pièce de G.B. Shaw, *Sainte Jeanne* :

Lentement, le souci de la perfection et le besoin de croire s'insinuaient en elle. Mais comme elle était comédienne et slave, les sollicitations se heurtaient au souci légitime de sa gloire, au doute, à l'angoisse métaphysique et lui apportaient finalement plus de tourments que de bonheur et de certitude. (Lenormand, *op. cit.*, p. 123)

Elle craint de céder à ses rôles dans la vie, tant ils possèdent de pouvoir sur elle... Cette mystique du comédien qui se voue à son art au risque d'y perdre son âme alimente également le mythe Pitoëff, et jusqu'à leur passion amoureuse, absolue, exceptionnel cas d'osmose d'un couple à *la vie comme à la scène*, qui a pu les conduire à interpréter ensemble Roméo et Juliette, à un âge quelque peu avancé. Excentriques, les Pitoëff ? Sans nul doute. Les Français, séduits, choqués, intrigués, ont mis cette excentricité sur le compte de leurs deux identités, qu'ils ont pu, un moment, confondre : comédiens et slaves....

Les Pitoëff ont bel et bien contribué à la fabrique d'un « mythe russe » en France. En le représentant et en l'incarnant eux-mêmes, y compris dans leur vie, en lui donnant les prestiges du théâtre, ils l'ont nourri. Il semble tout à coup qu'*être russe* c'est *être plus profondément artiste*. La France, en quête d'un théâtre moderne, jalouse puis absorbe, presque à son corps défendant, l'étranger. *L'être russe* – se confondant avec *l'être autre* – l'enchanté et la menace à la fois. Dans sa relation avec les Pitoëff, le spectateur français, on l'a vu, se montre tantôt xénophobe, tantôt russophile. En tout cas, il se passionne, fait place à l'irrationnel dans son approche du théâtre, troque l'admiration et l'estime contre « l'amitié » (selon le terme de Brasillach) et la fascination. Peu à peu, il a été conquis par un théâtre différent, qui a su se rendre familier.

Chez Pitoëff, la mise en scène relève en grande partie d'un travail de passeur entre la Russie et la France. On interprète le texte (la Russie) sur un théâtre (la France). Le metteur en scène/acteur est traducteur et interprète du poète. Il adapte le poème dramatique, rend compte du génie de l'auteur, mais sur un sol différent, le pla-