ROUFFAUD CAMILLE

Le théâtre émigré russe à Paris de 1917 à 1981

L'échec d’un théâtre communautaire

Mémoire de Master 2, préparé sous la direction de Pascale GOETSCHEL

JUIN 2020
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
Ecole d’histoire de la Sorbonne  
Année 2019-2020

Centre d’histoire sociale des mondes contemporains

ROUFFAUD CAMILLE

Le théâtre émigré russe à Paris de 1917 à 1981

L’échec d’un théâtre communautaire

Programme n°2 de la série des programmes artistiques illustrés du théâtre « La Chauve-Souris », par la revue de l’art du théâtre Comœdia illustré, Février 1921, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, archives du Théâtre Femina (2-PRO-0025)

Mémoire de Master 2, préparé sous la direction de Pascale GOETSCHEL

JUIN 2020
Remerciements

Je tiens, tout d’abord, a remercié Madame Pascale Goetschel pour m’avoir encadrée durant ces deux années de master et pendant la rédaction de ce mémoire, pour ses conseils et le partage de ses connaissances. Merci à ma mère pour son soutien, ses conseils et ses relectures avisées. Merci à mes collègues moniteurs étudiants de l’INHA, Ezilda, Oriane et Alexandre, pour leur bonne humeur, leur humour, leur compagnie si précieuse durant ces temps complexes. Merci à mes amí.e.s, Anaïs, Anna, Julie, Agathe, Camille-Molly, Sara, Léa et Samuel pour leur présence lors des doutes, leur écoute et leur ouverture d’esprit, leur investissement et leur indulgence face aux questionnements qu’on pu soulever ce mémoire.
Sommaire

Introduction

PARTIE I. Dans les coulisses : la communauté comme espace de naissance et d’épanouissement du théâtre émigré russe
Chapitre 1. Un théâtre ancré dans sa communauté
Chapitre 2. La communauté hermétique du théâtre émigré russe
Chapitre 3. Le théâtre dans l’émigration, un intérêt social global

PARTIE II. Le lever de rideau : la création, engrais du théâtre émigré russe ?
Chapitre 4. Que représenter ? Le répertoire du théâtre émigré russe, entre attachement et envol
Chapitre 5. Mettre en scène, entre héritage et réalisations

PARTIE III. Le spectacle est fini : le drame du théâtre émigré russe
Chapitre 6. Les difficultés rencontrées par le théâtre russe dans l’émigration
Chapitre 7. Les troupes itinérantes du théâtre russe émigré, un modèle de réussite ?

Conclusion

Etat des sources et bibliographie

Table des illustrations

Table des matières
Table des abréviations, signes et conventions

AP-HP : Assistance publique – Hôpitaux de Paris
BHVP : Bibliothèque historique de la ville de Paris
BnF : Bibliothèque nationale de France
SACD : Société des auteurs et compositeurs dramatiques
SACEM : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique
SDN : Société des Nations

En ce qui concerne les titres des œuvres russes, nous avons opté pour l’indication du titre en russe, suivi de sa traduction en français. Puis, dans le cas d’une utilisation répétée de l’œuvre dans la démonstration, nous avons préféré indiquer, par la suite, uniquement la traduction du titre de l’ouvrage.

Les ouvrages dont les titres sont indiqués en russe, suivis de la traduction française, n’existent pas en édition traduite (ce qui implique une traduction personnelle).

Face à la quantité de pièces de théâtre indiquée en russe dans les sources, il a été décidé que ne seraient traduits que les titres mentionnés dans le corps du texte, c’est-à-dire durant la démonstration.

En ce qui concerne la traduction des noms d’individus russes, nous avons opté pour une adaptation française et non une translittération. À titre d’exemple, Николай Евреинов, dont la translittération est Nikolaj Evreïnov, sera mentionné par Nicolas Evreïnoff.
INTRODUCTION

Tous les ans, il fallait inventer un spectacle un peu original pour attirer les gens fortunés, principalement des Juifs, car les émigrés russes ne s'intéressaient guère à notre littérature, soit, parce qu'ils étaient trop pauvres, soit parce qu'ils disaient « avoir été nourris de Pouchkine » et qu'ils n'avaient que mépris pour tous ces écrivains modernes. [...] [Dans la farce de Teffi], Ladinski et moi jouions les rôles des enfants que tout le monde confondait. Pour finir, nos camarades nous portèrent sur la scène dans leurs bras. Ladinski, qui était de grande taille, avait dû se faire tout petit je ne sais trop comment.

Dans cet extrait de C'est moi qui souligne de Nina Berberova, transparaît le lien étroit du théâtre de l'émigration avec sa diaspora, lien qui peut être ambivalent puisqu'il met en avant les difficultés de l'intelligentsia culturelle face à un public exigeant.

I. Présentation du sujet : choix et définition

Raisons du choix du sujet

« Le théâtre émigré russe à Paris de 1917 à 1939 » n'est pas un sujet qui s'est imposé à nous mais il est le fruit d'une réflexion de plusieurs mois. Nous souhaitions réaliser un Master de recherche en Histoire et savions que l'objet auquel nous voulions nous atteler était le théâtre. L'ayant pratiqué pendant de nombreuses années au sein de clubs, il en était ressorti un amour du jeu, de la représentation mais aussi de l'histoire de cet objet complexe et pluriel intéressant. En cherchant un enseignant qui pourrait s'intéresser à un sujet dans ce domaine, nous avons découvert le travail de Madame Pascale Goetschel qui a semblé opportun puisque la recherche sur le théâtre en Histoire n'est pas des plus répandues. Nous avons alors décidé de candidater à l'Université Panthéon-Sorbonne. Cependant, il fallait un sujet plus construit à proposer. C'est ici qu'intervient notre relation avec la langue russe. Pratiquant le russe, en tant que

deuxième langue, depuis le collège, nous désirions trouver un sujet qui permette d’apporter une touche russophone à nos recherches.

C’est la littérature qui nous a menée vers une nouvelle idée. Dans L’échelle de Jacob de Ludmila Oulitskaïa², le personnage principal de Nora, décoratrice de théâtre, mentionne les grandes figures du théâtre prérévolutionnaire, ainsi que la nostalgie d’une époque où les idées se côtoyaient librement, pacifiquement. Cette notion de bouleversement a fait germer l’idée d’un sujet portant sur les modifications du fonctionnement de l’activité théâtrale en Russie, suite à la Révolution de 1917. Toutefois, après quelques recherches, nous nous sommes rendues compte que, notamment le théâtre soviétique, avait déjà été étudié de nombreuses fois, et que nous pouvions trouver un sujet plus atypique et correspondant davantage à nos préoccupations : le domaine de la migration, du mouvement, du nomadisme, de l’errance. C’est alors que la lecture d’un livre de photographies intitulé Culture russe en exil, Europe 1917-1947 de Andrei Korliarov³ fut décisive. Il nous a ouvert les yeux sur la question des dramaturges, metteurs en scène et comédiens russes en exil suite à la Révolution de 1917. Il a permis de trouver un angle « d’attaque » peu étudié, un sujet peu mis en question. De plus, en réfléchissant quelques temps, ce qui nous a plu dans un sujet mettant en scène ces hommes de théâtre émigrés, était l’aspect pluridisciplinaire qu’il comportait intrinsèquement : il permettait de lier Histoire, Géographie, Théâtre, Sociologie et Culture russe, ainsi que des champs de recherche, que nous mentionnerons ultérieurement, divers et variés. Dans un monde qui a toujours été dynamique, voyageur, nomade, fait d’échanges, les lunettes d'historienne que nous avons choisies de porter sont celles d’un théâtre en mouvement, dans ce cas contre son gré, d’un théâtre « délocalisé ».

C’est à cette étape de notre réflexion que nous avons proposé notre sujet à Madame Goetschel. Les bornes spatiales étaient plus larges, nous pensions travailler sur tous les théâtres émigrés russes, qui se trouvaient dans les principales villes de l’émigration : Prague, Paris et Berlin. Il est pourtant rapidement devenu évident qu’il s’agissait d’une délimitation trop vaste. Paris s’est imposée comme lieu de recherche privilégié, d’un point de vue pratique (l’Université s’y trouvait) et d’un point de vue logique (Paris a constitué la capitale culturelle de l’émigration russe).

---
En commençant l’année universitaire 2018, nous avons pris peur : nous ne trouvions aucune trace de théâtres émigrés russes, alors que nous en avions entendu parler au détour de quelques lignes dans des manuels généralistes sur l’émigration russe. Nous avons pensé élargir notre sujet en traitant de toutes les formes de théâtre russe que nous pouvions trouver à Paris à cette époque (c’est-à-dire également des pièces russes traduites mises en scènes par des metteurs en scène français dans des théâtres « traditionnels » parisiens), ce qui aurait été une erreur puisque cela aurait modifié intrinsèquement le projet initial, qui nous tenait à cœur. En effet, même si ces considérations font partie intégrante du paysage dans lequel se développe le théâtre émigré russe à Paris, et qu’il faut en tenir compte, en faire une part entière de l’objet d’étude aurait contrarié la spécificité d’un théâtre mis en place par l’émigration ; notre volonté étant celle d’étudier une partie d’un peuple, privé de ses repères, entraîné dans un monde différent (par la culture, la langue...), où il subit des blessures (physiques, morales comme le rapportent les témoignages des émigrés) mais qui, malgré tout, donne une place, partielle mais présente à la création théâtrale, comme possibilité de partage, de sauvegarde de la culture et de transmission. A force de persévérance, les mois suivants ont prouvé qu’il serait possible de construire un mémoire autour des hommes de théâtre, des lieux qui les ont accueillis, des pièces qu’ils ont jouées lors de leur émigration à Paris.

Définition et délimitations

Afin d’étudier « le théâtre émigré russe à Paris de 1917 à 1981 », il s’agit de s’attacher aux différentes formes que prend la représentation théâtrale dans la diaspora russe. Cette diaspora, contrairement à ce qu’indique son nom, n’est pas composée exclusivement de Russes. Par « russe », est sous-entendu de langue russe, russophones. En effet, il est davantage question d’anciens sujets de l’Empire russe qui regroupait des individus ukrainiens, biélorusses, polonais, etc. Il est, cependant, souvent difficile de connaître l’origine des acteurs étudiés à cause du manque d’informations personnelles les concernant. Le terme employé de « théâtre russe » est un amalgame, datant de

---

4 L’importance octroyée au théâtre variant selon les individus, il existe évidemment un écart entre l’homme de théâtre qui cherche à continuer son activité durant l’émigration, et un ouvrier qui va une fois par an assister à un spectacle de théâtre.
l’époque de notre objet, la société d’accueil, donc française, portant un regard réducteur sur l’ensemble des émigrés d’origine slave et les assimilant tous à des Russes.

En ce qui concerne l’activité théâtrale, quinze compagnies de théâtre mises en place par des émigrés russes ont été dénombrées, la première voyant le jour en 1924 et la dernière fermant ses portes au début de la Seconde Guerre mondiale (1939). Ces troupes, qui possèdent une durée de vie assez limitée (entre une et quatre années), se succèdent et se produisent, généralement, soit dans des salles et théâtres parisiens « officiels »5, soit dans des salles appartenant à des associations et mises à leur disposition. Ces compagnies constituent notre objet d’étude principal. Cependant, sont prises en compte également des formes de théâtre entre amis, tel un héritage d’un théâtre de société, des représentations dans le cadre scolaire et universitaire. De plus, il semble important de s’intéresser aux différentes troupes de théâtre itinérantes formées par des émigrés russes et qui font des tournées, en s’arrêtant notamment à Paris (Le Groupe de Prague, Le Théâtre de la Chauve-Souris, la troupe du Coq d’or…). Ces troupes constituent un intérêt puisqu’elles proposent souvent « des tableaux », sorte de petites pièces davantage mimées, sans beaucoup de paroles mais accompagnées de chants, de danses... Elles se trouvent donc dans une démarche mercantile plus importante que celle des troupes parisiennes puisqu’elles peuvent toucher un public non russophone. Chaque entreprise possède des démarches et objectifs différents, avec une évolution qui s’observe au cours des deux décennies. Cependant, se remarque une volonté assez généralisée de « préserver la véritable culture russe », c’est-à-dire la culture prérévolutionnaire, ce qui se traduit par la précieuse notion de la « Mission de l’émigration », explicitée au cours de la démonstration.

L’intérêt se porte exclusivement sur les pièces jouées en russe. De ce fait, sont exclues (même si nous en tenons compte dans la contextualisation de notre sujet) les mises en scène de traduction de pièces russes par des français dans des théâtres français (tel que le Théâtre Albert Ier), ainsi que des entreprises telles que celle des Pitoëff, émigrés russes prérévolutionnaires qui traduisaient des pièces russes et les mettaient en scène en français.

5 C’est-à-dire sans lien direct avec l’émigration russe prérévolutionnaire et étant juridiquement reconnues comme salles de spectacle – en étant, par exemple, soumises à payer l’impôt du Droit des pauvres (impôt consistant à reverser à l’Assistance publique 10% des recettes des représentations).
Ainsi, étudier le théâtre émigré russe, c’est s’intéresser à de multiples aspects : les acteurs (comédiens de théâtre mais également au sens large de ceux qui agissent), les lieux, le répertoire, la mise en scène, l’esthétique, la réception, les dynamiques.

L’objet se délimite chronologiquement de la Révolution russe (1917) jusqu’au début des années 1980, avec une division en deux temps. Une première période, de 1917 au début de la Seconde guerre mondiale en 1939 est consacrée à l’étude de l’activité théâtrale de l’émigration russe. Un seconde période, de 1953, année du décès de Nicolas Evreïnoff, homme de théâtre émigré, à 1981, date de la mort de sa femme Anna Evreïnoff, s’intéresse à la mémoire du théâtre émigré russe avec une étude de cas autour de la gestion de la mémoire de Nicolas Evreïnoff. Les deux périodes sont jointes par une période de bouleversement pour la communauté émigrée russe, entre autres, et de délitement de l’activité théâtrale.

Afin de donner une première chronologie du théâtre émigré russe, il est nécessaire de se questionner sur le contexte français et le contexte lié à l’émigration russe. En ce qui concerne le premier, quelques dates qui éclairent les liens entre la France et les émigrés russes ont été retenues. Tout d’abord, il s’agit de noter que la première décennie de notre période (1920-1929) se situe dans ce qui est couramment appelé les « Années folles »6, c’est-à-dire les années qui suivent la Première Guerre mondiale (1914-1918), années de reconstruction de la France de la IIIème République, ce qui suppose l’acceptation d’une main-d’œuvre étrangère7 importante puisque la France a perdu au combat une grande partie de sa force de travail8, mais également d’activité culturelle, artistique, de recherche du plaisir, des loisirs pour faire taire les souvenirs de cette guerre totale.

Du côté politique, cette période est caractérisée par une instabilité avec la succession de différents gouvernements et groupes à l’Assemblée9 : de 1919 à 1924, le « Bloc national » (membres des partis de droite et du centre) est à la tête du pouvoir et voit se succéder trois gouvernements (entre 1920 et 1924) ; de 1924 à 1926, ce sont les

6 Nous tenons ici compte du fait que le terme « Années folles » est une construction historique – les premières occurrences du terme datent des années 1928-1929.
7 La France devient le premier pays d’immigration, devant les États-Unis.
8 1,5 millions de Français morts pendant la guerre.
radicaux et socialistes qui l'emportent et constituent le « Cartel des gauches » ; de 1926 à 1928, c'est un cabinet « d'Union nationale », constitué par Poincaré qui regroupe les modérés, la droite conservatrice et les radicaux et qui permet de stabiliser le franc (le Franc Poincaré est mis en place le 25 juin 1928) en le dévaluant de 4/5 par rapport à sa valeur d'avant-guerre ; de 1928 à 1932, ce sont les modérés qui l'emportent (trois présidents se succèdent sur ces quatre années) ; entre 1932 et 1936, c'est le parti radical qui domine la vie politique et doit faire face à l'émergence des ligues d'extrême droite ; de 1936 à 1938, le Front populaire est au pouvoir ; enfin, notre période s'achève avec le gouvernement Daladier qui fait face au péril hitlérien et au début de la Seconde guerre mondiale.

En ce qui concerne les liens entre l'histoire de la France et la question de l'immigration (notamment russe), c'est en 1924 que la France reconnaît l'existence de l'Union soviétique, ce qui fit prendre conscience aux émigrés de la situation irréversible de leur exil et l'impossibilité d'un retour. Dans les années qui suivent, sont mises en place des lois, en faveur des immigrés, pour contrebalancer le problème démographique français. A partir de 1927, pour augmenter la population nationale, une française épousant un étranger peut garder sa nationalité et la transmettre à ses enfants. De plus, un étranger est désormais naturalisé au bout de trois ans au lieu de dix. En parallèle, cependant, se développent des fièvres xénophobes, telle celle de 1927 qui vise les populations d'Europe centrale et orientale.

La période des années 1920 s'achève avec la crise économique de 1929, la Grande Dépression, qui, bien qu'elle ait des répercussions en France plus tardivement (à partir de 1931-1932) et des conséquences moins violentes qu'aux États-Unis, provoque, entre autres, une crise du chômage ramenée à une crise dite « d'invasion étrangère », ce qui entraîne la promulgation de plusieurs lois xénophobes (notamment dans le milieu du travail). C'est un repli national sur la question de l'immigration et une époque d'insécurité pour les immigrés : entre 1931 et 1936, l'État force 500 000 étrangers à quitter la France. Le 6 mai 1932, le Président de la République française, Paul Doumer, est assassiné par le Russe Paul Gorguloff. Deux ans plus tard, en 1934, a lieu « L'affaire Stavisky », qui constitue une importante crise politico-économique. Le financier Alexandre Stavisky (né à Kiev), recherché par la police pour détournements de fonds, est

---

10 Coquart, Yann (réal.); Aderhold, Carl; Davisse, Françoise (auteurs), Histoires d'une nation – Episode 1 : 1870-1927. Le pays où l'on arrive, France, France 2, 2018, 55 minutes.
retrouvé mort. Suicide ? Assassinat ? Ce scandale met en cause une douzaine de politiciens et conduit à la chute du gouvernement radical-socialiste en place. L’affaire éveille également des rancœurs et les xénophobes accusent une politique de naturalisation trop laxiste. En 1936, le Front populaire tend vers une intégration des étrangers, mais lorsqu’il tombe en 1938, c’est un retour en arrière : tous les étrangers sont répertoriés. A une précarité matérielle causée par la situation de l’émigration et par la crise économique, s’ajoute une crise de la « réputation » des émigrés russes en France. Cependant, les difficultés n’empêchent pas la vie sociale et culturelle de continuer.

Le second aspect de notre contextualisation chronologique concerne l’histoire des migrations russes. Il est, tout d’abord, possible de mettre en évidence les différentes vagues d’émigration qui ont cours suite à la Révolution de 1917. À la veille de la Première Guerre mondiale, 35 016 sujets de l’Empire sont déjà officiellement répertoriés sur le territoire français (des commerçants, des diplomates, des opposants, des artistes peintres, des étudiants...). Puis vient la Révolution qui, contrairement à une idée répandue, n’entraîne que peu de départs (des représentants de l’aristocratie ou des classes possédantes). C’est davantage au cours de la Guerre civile russe, de 1917 à 1923, que se forment des contingents d’émigrés plus importants. La Nouvelle Politique Economique (NEP), qui débute en 1921, censée redynamiser le pays, et qui provoqua une forte augmentation des prix, est également à l’origine de nombreux départs. Le traité de 1922 qui décide de l’expulsion de cent soixante personnalités culturelles hors de l’Union soviétique est un autre élément déclencheur des migrations. Il s’agit ici des grands « courants ». Cependant, des départs de l’Union soviétique pour d’autres pays ont cours tout au long de la période. Les émigrés se rendent dans différentes villes mais majoritairement à Prague, Berlin et Paris. Il est alors important de mentionner

14 La NEP était censée allier capitalisme privé (pour la petite production paysanne) et capitalisme d’État (pour l’industrie). Cependant, l’agriculture se développe plus rapidement, ce qui créé un déséquilibre entre les deux domaines. En résulte une inflation du prix des produits industriels et une chute du prix des produits agricoles.
l’élaboration du passeport Nansen\textsuperscript{16} qui modifie le statut de ces exilés. Les émigrés ont pour priorité, avant que la France ne reconnaisse l’Union soviétique, de mettre au point un statut légal, qui leur permettrait de pouvoir refuser un potentiel rappel sur la terre russe. L’élaboration de ce statut spécial pour les « étrangers résidant en France sans esprit de retour » est confiée, par le gouvernement français, à J. B. Prudhon. Puis, en 1921, la Société des Nations (SDN) met en place le Haut-Commissariat aux réfugiés qui définit en juin 1922 le statut des réfugiés. Un Russe ayant quitté son pays lors de la Révolution devient « une personne d’origine russe n’ayant acquis aucune nationalité ». Le 5 juillet 1922 est créé le passeport Nansen (du nom de son créateur), certificat d’identité et de voyage, permis de séjour et de travail ainsi que garantie de la protection du pays d’accueil, signataire de la déclaration de la SDN. Le passeport Nansen fait de l’immigré russe, un émigré. Quelques mois plus tard, le 15 décembre 1922, un décret soviétique révoque la nationalité de tous les émigrés qui deviennent donc apatrides. Ce n’est pourtant qu’en 1924 que trente-huit États, dont la France (qui reconnaît l’Union soviétique la même année), adoptent ce document.

De manière spatiale, le sujet se confine à Paris particulièrement qui est « la capitale intellectuelle » de l’émigration russe, tout en gardant à l’esprit l’importance du pays d’origine des émigrés (dont les événements influencent les actions et le cadre de vie des émigrés). La France et la Russie entretiennent des relations\textsuperscript{17} depuis plusieurs siècles et notamment depuis 1717 et le voyage de Pierre le Grand en France. Paris est perçue comme le « café de l’Europe ». Malgré des rapports difficiles sous la Restauration, Paris demeure la « vraie patrie de l’esprit » pour les Russes cultivés, et souvent francophones. De 1880 à 1917, s’observe même une « russeification » de la France. En effet, à la veille de la Grande guerre, environ 35 000 sujets de l’Empire se trouvent sur le territoire français. Et si, suite à la Révolution, Paris devient une destination privilégiée de l’émigration, elle ne gagne pas immédiatement sa place de « capitale » de l’émigration, malgré une russophilie ambiante : c’est la mode des ballets russes depuis


les années 1910, des peintres russes, du théâtre de Tchekhov mis en scène par les membres du Cartel.

Jusqu’en 1924, Berlin se positionne comme le principal pôle d’attraction de la diaspora russe. Toutefois, des raisons économiques et socio-culturelles incitent les Russes à rejoindre Paris, qui devient le centre de la Russie émigrée, centre intellectuel et culturel\textsuperscript{18}. La vie russe à Paris s’organise alors par arrondissements. En effet, se dénote une plus forte présence dans les XV\textsuperscript{ème}, XVI\textsuperscript{ème}, XVII\textsuperscript{ème} et XVIII\textsuperscript{ème} arrondissements, avec certaines rues, certains immeubles occupés presque entièrement par des membres de la diaspora russe. La banlieue parisienne peut également être prise en compte, avec les villes de Meudon et Boulogne-Billancourt qui abritaient une forte communauté russe et qui ont connu quelques excursions estivales du théâtre émigré russe\textsuperscript{19}. De plus, il s’agit de noter que les émigrés ont eu tendance à se regrouper selon les « vagues » d’émigration et que les relations entre les différentes composantes de l’émigration russe postrévolutionnaire ne sont pas toujours harmonieuses. Cependant, malgré des éléments disparates (différences politiques, sociales, éthiques), se crée à Paris une microsociété de l’exil, faisant preuve d’un grand dynamisme.

\section*{II. Champs de recherche et historiographie}

\textit{Champs de recherche}

L’objet d’étude s’inscrit dans une dimension d’histoire culturelle liant théâtre et migration, par l’étude d’un groupe d’individus particulier, coincé entre deux mondes, qui s’est cristallisé autour de l’événement qu’a constitué la migration, mais également l’étude de l’interculturalité, de l’histoire vécue, de l’imaginaire autour du théâtre dans l’émigration (ce qu’il représente pour eux), de l’identité à travers les répertoires joués au théâtre. Il s’agit donc d’un objet transdisciplinaire qui s’inscrit dans différentes branches des sciences humaines : la sociologie, l’histoire urbaine, les études autour des migrations, mais également qui, dans une certaine mesure, se rattache à d’autres

\footnote{Prague tient le rôle de centre érudit et universitaire.}
\footnote{Les foyers d’émigration russe sont les seules villes où se développe un théâtre : Paris, Meudon, Le Creusot et, de manière minime, Nice (qui paradoxalement abrite une grande partie de la diaspora).}
disciplines, telles que la psychologie et la littérature. Il est question de mettre en valeur un pan historique marginalisé, souvent pour des raisons politiques (l’Union soviétique refusait de mentionner ces populations d’émigrants), mais qui, pourtant, présente un intérêt pour l’étude des populations en migration et leur rapport à la création et à l’art.

Les domaines de recherche dans lesquels le sujet s’inscrit sont multiples. Le sujet appartient tout d’abord au champ de l’histoire culturelle, telle qu’elle a été définie par Pascal Ory dans *L’Histoire culturelle*\(^{20}\) en 2010, en tant qu’« histoire sociale des représentations ». En effet, cet objet peut se définir en suivant les considérations multifactorielles énoncées par Pascal Ory dans le « Chapitre IV. Une démarche »: le facteur politique serait celui de la Révolution de 1917 et de l’arrivée des communistes au pouvoir en Russie, qui devient l’Union soviétique, ce qui entraîne de nombreuses vagues de migration, notamment en France et en particulier à Paris, l’autre échelle politique étant celle des politiques d’accueil des migrants en France à cette époque de reconstruction du pays ; le facteur économique est celui d’un pays, la France, à la sortie de la guerre, qui offre du travail aux migrants car il a un besoin important de main d’œuvre. Ce facteur se modifie autour des années 1930 avec la crise américaine de 1929, qui touche de manière moins importante la France, mais a tout de même des conséquences sur le rapport aux migrants. Le facteur technique serait hiérarchiquement moindre par rapport aux deux précédents. Le facteur esthétique, dont P. Ory ne fait pas mention, se rapporterait à l’introduction en France des théories des grands metteurs en scène russes de la fin du XIX\(^{ème}\) – début du XX\(^{ème}\) siècles (Meyerhold, Stanislavski) et d’une esthétique picturale et artistique, avec l’exemple des Ballets russes de Diaghilev.

De plus, est pris en compte un objet culturel, le théâtre, qui interroge les sensibilités, les imaginaires et les transferts culturels. C’est un champ de recherche qui considère que, par l’objet qu’est le spectacle vivant, il est possible d’éclairer l’histoire des sociétés, des goûts, des représentations et imaginations. Cet aspect culturel se lie également à des considérations sociales, puisque le théâtre apparaît comme enjeu social (théâtre comme célébration, rassemblement, culture à préserver). Ce champ de recherche qui croise culturel et social se nourrit d’autres sciences sociales telles que la sociologie, l’anthropologie (étude des pratiques culturelles),... Nous pouvons alors nous

---

intéresser à l’ouvrage paru en 2011 intitulé Dix ans d’histoire culturelle21, qui, en reprenant les conférences tenues lors d’une table ronde pour les dix ans de l’association pour le développement de l’histoire culturelle, fait un bilan des recherches et propositions en histoire culturelle et dresse les possibles perspectives de ce domaine, tout en mettant en avant l’essence même de ce champ de recherche par l’intervention de spécialistes de diverses formations (sociologues, philosophes...).


L’histoire de la France dans l’entre-deux-guerres constitue un troisième champ de recherche. Le sujet prend en compte des éléments de l’histoire de l’entre-deux-guerres par sa délimitation chronologique (1917-1939) qui le place dans une période

---

particulière de reconstruction d’un pays et d’une population, qui s’inscrit durant les années d’effervescence de spectacles, de renouveau culturel. L’ouvrage de référence pour ce champ est celui de Jean-François Sirinelli, *La France de 1914 à nos jours*\(^{26}\), qui, dans ses quatre premiers chapitres, s’intéresse à la période de la Grande Guerre jusqu’à la Deuxième Guerre mondiale, avec notamment un chapitre trois intitulé : « La France de l’entre-deux-guerres. Culture et société ». Cet ouvrage permet de dresser un panorama complet de cette période particulière.

Un autre pan de la question du théâtre émigré russe touche, naturellement, à l’histoire de la migration, en prenant en compte des aspects géographiques, démographiques, quantitatifs mais également sociaux à travers l’étude de la vie quotidienne des émigrés dans leur pays d’accueil. Sur la question des migrations en France, nous avons choisi comme ouvrage phare celui de Gérard Noiriel, *Le Creuset français, histoire de l’immigration (19ème-20ème siècles)*\(^{27}\), dans lequel il défend la thèse que les politiques de l’immigration ont souvent fait défaut (dans le sens où elles sont facilement évitées par les industriels) et que l’immigration française est indissociable de l’histoire de l’industrialisation du pays. Le *Dictionnaire des étrangers qui ont fait la France*\(^{28}\) de Pascal Ory est également pris en compte, puisque, à travers ses multiples entrées, il dresse un portrait d’une France cosmopolite (avec comme borne chronologique de départ la Révolution de 1789) qui s’est construite grâce aux apports de personnalités étrangères dans divers domaines (arts, sciences, théâtre, journalisme…). La question des migrations trouve son pendant dans le côté russe avec l’ouvrage de Marina Gorboff, *La Russie fantôme*\(^{29}\), dont nous développons l’analyse du contenu ultérieurement.

Finalement, le dernier champ de recherche dans lequel s’inscrit l’objet est celui de l’histoire du Paris des émigrés, qui permet de s’intéresser à l’interaction entre la ville et les populations étrangères, à l’appropriation des espaces vécus, grâce à tout un héritage de témoignages écrits, sonores, vidéos, photographiques rendant compte de la vie de la diaspora. L’ouvrage de référence est celui dirigé par André Kaspi et Antoine

---


Marès, intitulé *Le Paris des étrangers*\(^{30}\), qui offre un Paris vu et vécu par les étrangers dans la période de fin XIXème – milieu XXème siècles, quand la force d’attraction culturelle et intellectuelle s’essouffle et laisse place à un Paris mythique, qui peut décevoir dans sa réalité, avec, notamment un chapitre consacré au écrivains blancs et rouges dans le Paris des années 1920 (chapitre 25).

**Historiographie**

En ce qui concerne l’historiographie, il s’agit de noter que le théâtre émigré russe à Paris dans les années 1920 et 1930 n’est pas un sujet particulièrement étudié. Les ouvrages et études réalisés sont davantage portés sur la vie des émigrés russes en général, avec de plus ou moins longs passages sur la vie culturelle. Nous pouvons tout d’abord souligner, à la vue des dates de publication de certaines sources qui sont présentées ici, que la parole sur la question de l’émigration russe semble s’être libérée dans les années qui ont suivi la chute de l’Union Soviétique (1991) : est-ce dû à une liberté de parole plus importante, une ouverture des archives, un regain d’intérêt pour la question des émigrés, un recul nécessaire sur les premières vagues de migration et sur leurs réalisations ? Ou encore à la fin de la période soviétique considérée comme fin d’une émigration forcée, qui fait naître alors la curiosité chez les individus : il s’agirait de faire une sorte de bilan de l’émigration russe, comment ont-ils vécu, qu’ont-ils construit et que vont-ils faire maintenant ? Sujet tabou jusqu’aux années de la « perestroïka », il s’agissait pour les russes de découvrir des aspects de leur culture qui leur avaient été occultés. Ce sont des hypothèses possibles à la production tardive (environ soixante-dix ans après le début de l’émigration) de nombreux ouvrages sur le sujet.

De plus, le sujet de l’émigration russe a intéressé des individus de différentes nationalités, à l’image de Marc Raeff (1923-2008), ancien professeur à l’Université Columbia et spécialiste de l’histoire russe, qui publie en 1990 *Russia Abroad : A Cultural History of the Russian Emigration*\(^{31}\), dans lequel il rend compte des conditions de la survie des éléments culturels propres aux émigrés russes (le développement de nombreuses associations, des écoles russes à l’étranger, l’importance de l’orthodoxie...)

---


Dans une perspective davantage parisienne, peut également être mentionné l’ouvrage d’Hélène Menegaldo, publié en 1998 et intitulé Les Russes à Paris (1919-1939)35, qui se concentre davantage sur la capitale française et apporte au sujet un aspect spatial non négligeable. En effet, elle réalise, d’une part, une étude par quartiers en identifiant, en ce qui nous concerne, des quartiers d’artistes émigrés russes (peintres, écrivains...), et d’autre part, apporte les éléments de base aux questions des

33 Ibid, Avant-propos.
constructions communautaires et identitaires. En ce qui concerne des travaux plus récents, la thèse de doctorat en ethnologie datant de 2005 d'Isabelle Nicolini, intitulée *La population d’origine russe en France Tome 1 - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mémoires, rites et identités)*36 présente une approche intéressante grâce aux différents témoignages d’émigrés russes des diverses générations et permet d’inscrire l’histoire personnelle (micro-histoire) dans la grande Histoire grâce à des anecdotes, des souvenirs personnels et familiaux, qui sont agrémentés des réflexions pertinentes de l’auteure qui délivre, non seulement une méthodologie pour la réalisation des interviews, mais également un contenu riche et documenté, entre des appels à des notions générales de psychologie et sociologie, qu’elle applique judicieusement au cas de l’émigration russe, et un travail minutieux sur les témoignages des individus.

Ensuite, deux ouvrages « particuliers » méritent de s’attarder sur leur contenu. Il s’agit, tout d’abord, de *La vie culturelle de l’émigration russe en France : chronique (1920-1930)* 37 de Michèle Beyssac, publié en 1971, et qui consiste en un recensement, à partir de certains journaux de l’émigration, des différents événements culturels de l’émigration russe (conférences, spectacles, etc.), classés chronologiquement, qui ont pris place en France pendant la décennie. Il apporte un soutien précieux pour voir l’ampleur du phénomène théâtral par rapport aux autres activités culturelles, ainsi que sa déclinaison dans différentes structures, et sert également de base afin de réaliser des

---


repéragens dans le titre de presse émigré russe Последние Новости [Dernières nouvelles], puisqu’il fournit la très grande majorité des dates de représentations théâtrales. Il s’agit d’une publication qu’elle a faite suite à son travail de thèse, qui lui avait demandé d’effectuer ces recherches.

Le second ouvrage est un livre de photographies intitulé Culture russe en exil, Europe 1917-1947, par Andrei Korliakov et publié en 2013 qui apporte un important aspect visuel à l’objet d’étude, puisqu’il comporte un chapitre entier sur les hommes de théâtre émigrés. Son auteur se qualifie d’historien-iconographe indépendant français spécialisé dans l’émigration de l’Empire russe vers l’Europe et le monde et a été à l’origine de nombreux albums de photographies. Son travail est très intéressant parce qu’il a eu accès à de nombreuses archives iconographiques privées qu’il agrémenté de légendes complètes et utiles.

En ce qui concerne l’autre aspect du sujet, c’est-à-dire le théâtre russe, nous pouvons citer des auteurs qui se sont intéressés à l’histoire du théâtre russe dans son ensemble, à l’image de Nicolas Evreïnoff et son Histoire du théâtre russe, publié dans sa traduction française en 1947, et qui représente une étude très documentée (historique et théorique) et minutieuse des différents courants théâtraux qui ont traversé la Russie, autant chez les classes populaires que chez les puissants de l’Empire. Il est, par ailleurs, intéressant de noter que Nicolas Evreïnoff, lui-même émigré à Paris en 1925, dresse, en guise de dernier chapitre, une histoire du théâtre soviétique qu’il appelle « esquisse historique » mais ne mentionne pas le théâtre émigré russe. Un second auteur est Jules Patouillet qui rédige en 1922, dans la Revue d’études slaves, un article intitulé « L’histoire du théâtre russe : essai de bibliographie critique » qui retrace l’écriture de l’histoire du théâtre russe.

41 Bien qu’il y consacre un ouvrage entier, il est intéressant de remarquer qu’il ne comprend pas ce théâtre émigré dans l’histoire du théâtre russe.
Ensuite, en considérant la même période que celle de notre sujet, nous remarquons qu’il y a eu davantage d'études sur le théâtre soviétique. Le théâtre émigré apparaît comme un objet négligé, avec peu de documentation, qui subsiste essentiellement dans la mémoire d’experts. Il y a un faible intérêt pour cette question, les recherches étant davantage concentrées sur les opéras russes à Paris, sur la musique, ou les représentations des ballets russes, notamment de la compagnie de Diaghilev. L’intérêt est majoritairement russophone, tel Alexis Levchine qui réalise en 1995 un master de DEA à Paris III, sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu, qu’il intitule « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) »43. Il y présente, en première partie, un tableau de l’émigration littéraire russe et consacre sa deuxième partie au théâtre émigré russe en interrogeant la réussite ou l’échec de l’entreprise. Cette seconde partie délivre des informations précieuses sur les différents théâtres, cependant, y est absente une rigueur de classement des sources et archives, ce qui ne permet pas d’identifier d’où lui proviennent ces informations. De plus, par la consultation de nouvelles archives qui ont été redécouvertes ou qui n’avaient tout simplement pas été consultées, il est possible de compléter les informations qu’il énonce et d’y apporter un point de vue différent, par exemple davantage géographique, ou en appuyant le lien communautaire, la question identitaire, puisque, comme énoncé dans le titre du mémoire, il se concentre particulièrement sur le répertoire du théâtre émigré russe. Plus récemment, il est possible prendre en compte les écrits de Marina Litavrina qui a beaucoup travaillé sur le théâtre russe dans le Paris des années 1920 avec des ouvrages et articles non traduits, notamment un ouvrage de 2003 intitulé Русский театральный Париж. 20 лет между войнами44 [Le théâtre russe à Paris, 20 ans entre les deux guerres] et qui permet d’apporter un regard russophone à notre objet d’étude et également de compléter nos recherches puisque l’auteure a eu accès à des archives en Russie et a davantage pu se documenter dans des ouvrages rédigés en russe.

Cependant, se remarquent quelques exceptions tels que des articles écrits par des Français concernant les troupes théâtrales émigrées itinérantes (qui se concentrent donc sur des points particuliers de la question) tels que celui de Marie-Christine Autant-Mathieu (historienne du théâtre russe et soviétique) de 2005 intitulé « Le Théâtre d’art

44 Litavrina, Marina, Русский театральный Париж. 20 лет между войнами, Saint-Pétersbourg, Алетейя, 2003, 208 p.
de Moscou en exil : le Groupe de Prague à Paris dans les années 1920-193045 » ou celui de Béatrice Picon-Vallin, intitulé « Le théâtre russe en France46 » (1994 dans Revue russe) qui s’intéresse aux différentes troupes qui ont fait escale en France lors de leurs tournées.

Enfin, deux travaux mettent en avant des questionnements qu’il est possible de reprendre dans l’étude du théâtre émigré russe à Paris. Il s’agit, tout d’abord, des différents articles rédigés par Jeanne Le Gallic suite à la publication de sa thèse47 qu’elle a soutenu en 2014 à l’École doctorale Arts, Lettres, Langues (Rennes) et qui traite du théâtre immigré algérien dans les années 1970. Ce phénomène se place en contrepoint du théâtre émigré russe puisqu’il apparaît comme « un espace de représentation et de témoignage », « un théâtre du dire », « le témoignage de l’immigration en jeu(x) », c’est-à-dire un théâtre militant et de création totale, création d’un nouveau genre hybride qui raconte l’expérience migratoire (mixité des langues, des genres...), création de nouveaux réseaux de représentation (dans des usines pour toucher le public des travailleurs immigrés), ainsi que la création d’un espace de débat et d’échange qui suit les représentations. Cette étude permet d’offrir un point de vue comparatif par rapport au théâtre émigré russe qui ne suit pas le même élan créateur et auquel les acteurs ne donnent pas les mêmes objectifs. Finalement, dans une acceptation méthodologique, nous prenons en compte l’article de Mélanie Traversier, intitulé « Le quartier artistique, un objet pour l’histoire urbaine »48, et publié dans Histoire urbaine en 2009. En effet, l’espace peut tout à fait constituer un axe de nos recherches. Dans cet article, Mélanie Traversier souligne l’importance de cette histoire située qui considère que les lieux, espaces et territoires forment un cadre mais aussi un objet de l’analyse, en tant qu’espaces "vécus". Dans le cadre d’une activité théâtrale, cet aspect est important, qu’il s’agisse des lieux de vie de la communauté émigrée russe, des lieux de représentations.

théâtrales... Nous souhaitons replacer le théâtre émigré russe sur un territoire, et ainsi mettre à profit la méthode de l’enquête de terrain afin de chercher les traces (ou l’absence de trace) de ce théâtre.

III. Présentation du corpus retenu et des méthodes et outils utilisés

Le corpus

Tout d’abord, ont été retrouvées des archives d’ordre général, c’est-à-dire qui donnent une vue d’ensemble sur l’organisation associative, culturelle et scolaire des émigrés à Paris avec, par exemple, les archives trouvées aux Archives nationales issues de l’Académie de Paris, du Ministère de l’éducation ou encore de la Direction générale de la sûreté nationale qui organise la surveillance des étrangers et a recensé différentes associations d’émigrés russes49. C’est ainsi que nous constatons que nos archives variées permettent d’avoir des regards différents puisqu’il s’agit de producteurs d’archives et de sources différents. Nous pouvons prendre comme exemple les rapports de police sur les étrangers, sur la troupe de la Chauve-Souris de Nikita Baliff retrouvés à la Préfecture de police50 (qui proviennent donc d’un service administratif français), qui s’opposent à des sources imprimées tel que l’ouvrage de Nicolas Evreïnoff intitulé Monument à l’éphémère51 qui présente une vision subjective du théâtre émigré russe, par un de ses membres et qui explique le fonctionnement de ce microcosme avec des réflexions et anecdotes personnelles. Il y a donc une pluralité des points de vue. Notre intérêt peut ensuite se porter vers les programmes découverts à la Bibliothèque nationale de France (département Arts du spectacle)52, à la Bibliothèque historique de la ville de Paris53 ou

50 Préfecture de police, Série B – Cabinet du préfet de police (1869-1970), Sous-série BA – Affaires générales ; BA 2031 Troupes artistiques russes : enquête sur la troupe de N. Balieff en tournée à Paris en 1921.
encore à la Bibliothèque nationale de France de l’Opéra. Ils se présentent sous plusieurs « formes » : des programmes présentant une représentation d’une compagnie émigré russe, des petits livrets à propos des spectacles d’une compagnie dans un théâtre en particulier (ce qui est le cas surtout pour les troupes itinérantes) ou encore sous la forme de recueils factices réalisés par des passionnés de théâtre (à l’image d’Auguste Rondel) et qui sont constitués de programmes, d’articles de presse...

Ces programmes peuvent être considérés comme la preuve ultime de l’existence de l’activité théâtrale russe à Paris et nous ne pouvons cacher notre plaisir d’être capable de dater des programmes trouvés par hasard à la Bibliothèque nationale de France, dans des pochettes sur lesquelles était inscrite la mention « documents non datés », grâce à la mise en relation de ces programmes avec les dates d’existence des compagnies trouvées dans nos lectures et notamment celle des journaux de l’émigration. En effet, la presse, et plus particulièrement le quotidien Последние Новости / Последние Novosti [Dernières Nouvelles], permet de situer temporellement les différentes compagnies, mais également d’étudier l’aspect quotidien du théâtre, l’organisation des saisons théâtrales, de la publicité faite dans les journaux, de la place présumée du théâtre dans la vie des émigrés par la place qu’il occupe dans les journaux. De plus, s’y trouvent quelques articles, réactions par rapport aux spectacles qui permettent d’agrémenter une étude sur la réception du théâtre émigré russe par sa communauté.

Il s’agit également mettre en avant le Fonds Nicolas Evreïnoff, qui se trouve à la Bibliothèque nationale de France (aux Arts du spectacle), et qui a été organisé et légué à l’institution par la femme de cet homme de théâtre, en 1981, soit une trentaine d’années après la mort de ce dernier. Ce fonds contient de nombreuses précieuses et diverses informations sur ce personnage dont l’histoire apporte des éclairages sur la vie des hommes et femmes du théâtre émigrés russes.

Finalement, comme susmentionné, grâce à l’ouvrage d’Andrei Korliakov, Culture russe en exil, Europe 1917-1947, nous avons pu avoir accès à des photographies qui

54 BnF Opéra, Série PRO – Programmes : PRO.B7 Programmes 1936 Théâtre Albert Ier – en russe.
55 Fonds Evreïnoff (COL-22) à la BnF (département Arts du spectacle).
ajoutent un aspect sensible à ce corpus de sources et d’archives. Il est alors possible de rappeler, ce qui est important pour ce sujet pour lequel les archives ne sont pas abondantes, que l’intérêt se porte également sur l’absence du théâtre émigré dans certains fonds d’archives. Les silences des sources et archives sont pris en compte.

Nous aimerions mentionner les difficultés rencontrées lors de la recherche. Un problème est survenu en ce qui concerne l’existence des sources. Après plusieurs mois de recherche, il est devenu clair que peu d’archives avaient réussi à traverser les époques. Les sources et archives se sont trouvées être éparpillées dans de nombreux centres d’archives, et, le plus souvent, sont présentes de manière lacunaires et modestes. De nombreuses sources imprimées conservées (des programmes de théâtre par exemple) faisaient cas des ballets russes de Diaghilev, des mises en scène de Pitoëff, ou encore des grandes figures théâtrales de l’émigration, tel que le fonds Nicolas Evreînoff de la BnF. Nous étions confrontées au problème d’un théâtre qui s’organise en dehors des rouages administratifs et institutionnels des théâtres français, ce qui peut en partie expliquer ce manque d’archives : la plupart du temps, les compagnies ne se produisaient pas dans des salles conventionnées, ce qui annule de potentiels archives administratives. Les différentes hypothèses, quant à l’existence si restreinte d’archives, seraient que les archives se trouvent chez des particuliers, membres et/ou descendants des émigrés russes de l’entre-deux-guerres, qui y voient une valeur sentimentale (et n’imaginent pas que ces papiers puissent servir la recherche) ou, à l’opposé, qui ont oublié l’existence de ces archives ; que les archives aient été rapatriées en Russie, suite à un retour en Russie des individus eux-mêmes ou de leurs descendants, par exemple ; que les archives aient été perdues ou détruites parce que personne n’a pris soin de les garder ou les conserver. Une autre supposition est qu’un désintérêt pour cette question du côté français (qui peut être justifié par l’aspect communautaire du théâtre émigré russe) a pu compliquer l’entrée de ces sources dans les différents centres d’archives. Seuls quelques passionnés, tel que l’était Auguste Rondel qui a composé un recueil factice d’articles de presse et programmes concernant les représentations du « Coq d’or » 57, ont pris soin de s’intéresser au théâtre émigré russe puis de léguer leurs archives.

57 BnF, Fonds Auguste Rondel, Sous-série Ro – Musique et théâtre musical : 8-RO-9598 Recueil factice d’articles de presse et programmes concernant les représentations du "Coq d’or",
De plus, après 1991 et la chute de l’Union soviétique, lors de la volonté de reconstruction d’une nation russe après des années d’émigration, n’y a-t-il pas eu un besoin de cacher qu’une culture parallèle, dans l’émigration, s’était développée ? Nous savons qu’une partie des archives de l’émigration ont été subtilisées par les Allemands lors de la Seconde Guerre mondiale, lesquels se les sont faites confisquer par l’Union soviétique à la fin de la guerre. Par la suite, nous avons tenté de nous rapprocher des institutions russes à Paris, tel que le Centre de Russie pour la science et la culture (CRSC), or la bibliothécaire nous a indiqué que les instances politiques des années 1920 et 1930 ne prenaient pas en compte les membres de l’émigration (le Centre étant politiquement rattaché à l’Union soviétique) et qu’aucune archive concernant la vie culturelle des émigrés n’avait été conservée.

Un autre point, concomitant à l’essence même du sujet, est la question de la langue. Malgré une pratique de la langue russe, nous avons été confrontée à des ouvrages d’un certain volume dont il n’existait aucune traduction. Il a fallu déployer des efforts de traduction, relativement chronophages, mais nécessaires. Cependant, si la lecture d’un texte dactylographié est possible, celle de textes en russe manuscrit est impossible, ce qui a eu pour conséquence, notamment, le retrait des journaux intimes de la femme de Nicolas Evreïnoff de la liste des archives utilisées.

Finalement, nous aimerions évoquer la difficulté et le piège que peut constituer l’appui sur des sources contemporaines aux années 1920-1930 qui apportent beaucoup de détails et sont essentielles à notre recherche mais qui sont chargées de partialité, tels que les mémoires de Nina Berberova58 ou encore l’ouvrage Памятник мимолетному [Monument à l’éphémère]59 de Nicolas Evreïnoff. Elles sont écrites par des membres de cette communauté théâtrale qui ont des intérêts, notamment mémoriels et les informations qu’elles contiennent ne peuvent pas toujours être vérifiées.

Les méthodes et outils

spectacle présenté par Michel Dolinoff à Ba.ta.clan, novembre 1923 et sur d’autres scènes les années suivantes.

En ce qui concerne les outils et méthodes utilisés dans notre travail, la première source recherchée a été le programme de théâtre. Au début de nos recherches, nous nous sommes lancées dans un jeu de piste afin de trouver des programmes, qui constituaient la preuve de l’existence d’un théâtre émigré. Nous n’avions pas encore la documentation nécessaire qui confirmait une activité théâtrale au sein de la diaspora russe. Nous nous sommes donc rendues dans les centres susceptibles de conserver les archives des théâtres parisiens de l’époque (Théâtre de l’Atelier, Théâtre Albert 1er…), c’est-à-dire la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP) qui conserve les archives de l’Association de la régie théâtrale (1918-2004) et la Bibliothèque nationale de France puisque s’y situe le département des Arts du spectacle. Cependant, les cartons se sont trouvés être très lacunaires (les dates indiquées ne garantissaient pas la présence des programmes de toutes les saisons et de tous les événements des théâtres) et seuls de rares programmes de spectacles russes par les compagnies émigrées ont pu être découverts.

Par la suite, l’étude d’une population émigrée appelant à s’intéresser à d’autres fonds d’archives, davantage administratifs, nous avons consulté les archives de la Préfecture de police, puisqu’il s’agit d’une instance où il est fait grand cas des étrangers et de leurs activités. Nous avons, tout d’abord, consulté des dossiers en rapport avec les émigrés russes, à la recherche des associations dramatiques russes à Paris, des organisations russes, des rapports généraux sur la « colonie russe » afin d’avoir une vue d’ensemble de la vie associative émigrée russe, en gardant à l’esprit que ces rapports ont été rédigés par des membres de l’administration de la Préfecture de police française. Puis, notre intérêt s’est porté sur des dossiers d’émigrés russes en lien avec le milieu du théâtre et nous avons trouvé des dossiers (plus ou moins fournis) qui permettaient de reconstituer le parcours de certains émigrés. Les dossiers pouvaient comprendre les dates d’arrivée sur le territoire français, les déménagements, les rapports de surveillance…

L’étude des journaux de l’émigration russe s’est ensuite imposée comme moyen d’étudier le théâtre dans son aspect quotidien au sein de cette microsociété émigrée. L’ouvrage de Michèle Beyssac, *La vie culturelle de l’émigration russe en France* :
chronique (1920-1930)⁶⁰, a permis de réaliser un échantillonnage par la localisation des dates de représentations et des saisons des principales compagnies théâtrales formées par les émigrés à Paris. Nous avons ensuite consulté le quotidien Dernières nouvelles pour la période de 1924 à 1939. En ce qui concerne La Contemporaine, nous nous y sommes rendues parce qu'elle conserve de nombreuses archives liées à l’émigration russe et la Russie du XXème siècle. Nous avons réalisé des recherches autour des associations russes à Paris dans le domaine culturel. De plus, nous avons pu y consulter des journaux de l’émigration, comme Dernières Nouvelles, qui y est présent dans sa totalité.

Une base de données relationnelle a été élaborée, constituée de dix tables, ayant pour objectif le recensement des représentations du théâtre émigré russe, sous forme de série chronologique, d’après le quotidien émigré parisien Dernières Nouvelles et ses rubriques consacrées au théâtre, aux événements culturels de l’émigration russe, en s’intéressant aux quinze compagnies (entre 1924 et 1939) qui ont montré des caractéristiques de troupe de théâtre.

Figure 2. Le modèle conceptuel des données

---

La table principale est celle des représentations, qui permet notamment d’enregistrer le nombre total de représentation du théâtre émigré russe. Elle est constituée de 12 champs qui comprennent une clé primaire (IDRep) et trois clés étrangères (RefComp, RefLieux et RefMetteur).

Dictionnaire de données de l’entité Représentations :

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDRep</td>
<td>N° d’identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>Jour de la semaine</td>
<td>Jour de la semaine</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Jour</td>
<td>Jour de la représentation</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>Mois</td>
<td>Mois de la représentation</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Année</td>
<td>Année de la représentation</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>Horaires début</td>
<td>Heure de début de la représentation</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Horaires fin</td>
<td>Heure de fin de la représentation</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>RefComp</td>
<td>ID de la Compagnie (clé étrangère)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>RefLieux</td>
<td>ID du Lieu (clé étrangère)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>RefMetteur</td>
<td>ID du metteur en scène (clé étrangère)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>Remarques</td>
<td>Eventuelles remarques sur le nom donné au spectacle, la personne mise à l’honneur…</td>
<td>Texte</td>
</tr>
</tbody>
</table>

La seconde table est celle des compagnies, dont la clé primaire est IDComp et est en relation avec la table Représentation grâce à la clé étrangère RefComp.

Dictionnaire de données de l’entité Compagnies :

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDCompagnie</td>
<td>N° d’identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>Nom compagnie</td>
<td>Nom de la compagnie</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Mois début</td>
<td>Mois de début d'exercice de la compagnie</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Année début</td>
<td>Année de début d'exercice de la compagnie</td>
<td>Entier</td>
</tr>
</tbody>
</table>
La troisième table est celle des **lieux** où se produisent les troupes, dont la clé primaire est IDLieux et est en relation avec la table Représentation grâce à la clé étrangère RefLieux.

**Dictionnaire de données de l'entité Lieux :**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDLieux</td>
<td>N° d'identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre</td>
<td>Nom du théâtre (le cas échéant)</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Adresse</td>
<td>Adresse du lieu de représentation</td>
<td>Texte</td>
</tr>
</tbody>
</table>

La quatrième table est celle des **metteurs en scène**, dont la clé primaire est IDMetteur et est en relation avec la table Représentation grâce à la clé étrangère RefMetteur.

**Dictionnaire de données de l'entité Metteur :**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDMetteur</td>
<td>N° d'identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>Nom</td>
<td>Nom du metteur en scène</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Prénom</td>
<td>Prénom du metteur en scène</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Sexe</td>
<td>Sexe du metteur en scène</td>
<td>Texte</td>
</tr>
</tbody>
</table>

La cinquième table est celle des **pièces** de théâtre jouées par les compagnies, dont la clé primaire est IDPièce et qui est reliée avec la clé étrangère RefPièce à la table de jonction Représentation/Pièce qui permet d’enregistrer les liens entre les représentations et les pièces. Les titres des pièces ont été laissés en russe, car les
traduire tous aurait été trop long et il aurait fallu choisir entre une traduction littéral ou une traduction poétique, qui aurait pu être confondante. Seront traduits les titres qui seront utiles dans le corps du mémoire.

Dictionnaire de données de l’entité Pièce :

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDPièce</td>
<td>N° d'identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>Pièce jouée</td>
<td>Titre originale de la pièce</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Auteur</td>
<td>Auteur de la pièce</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Caractéristiques</td>
<td>Potentielles remarques de genre</td>
<td>Texte</td>
</tr>
</tbody>
</table>

La sixième table est celle des **acteurs**, dont la clé primaire est IDActeur et qui est reliée avec la clé étrangère RefActeur à la table de jonction Compagnie/Acteur qui permet d’enregistrer les liens entre les compagnie et les acteurs.

Dictionnaire de données de l’entité Acteur :

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDActeur</td>
<td>N° d'identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>Nom</td>
<td>Nom de l'acteur</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Prénom</td>
<td>Prénom de l'acteur</td>
<td>Texte</td>
</tr>
<tr>
<td>Sexe</td>
<td>Sexe de l'acteur</td>
<td>Texte</td>
</tr>
</tbody>
</table>

La septième table est celle des lieux de vente de **bILLETS** de théâtre, dont la clé primaire est IDBillet et qui est reliée avec la clé étrangère RefBillet à la table de jonction Compagnie/Billet qui permet d’enregistrer les liens entre les compagnies et les lieux de vente.

Dictionnaire de données de l’entité Billet :

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDBillet</td>
<td>N° d'identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
</tbody>
</table>
La première table de jonction (Jonction Compagnie/Acteur) enregistre les liens entre les différentes compagnies et les acteurs afin de déterminer la constitution des troupes de théâtre et d’observer les apparitions répétées des acteurs dans diverses troupes. Elle utilise deux clés étrangères RefActeur et RefComp qui renvoient respectivement à la table Acteur et la table Compagnie.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDJonctionC/A</td>
<td>N° d'identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>RefActeur</td>
<td>ID de l'Acteur (clé étrangère)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>RefComp</td>
<td>ID de la Compagnie (clé étrangère)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
</tbody>
</table>

La seconde table de jonction (Jonction Compagnie/Billet) permet d’enregistrer les liens entre les compagnies et les lieux de vente des billets afin d’aider à comprendre le réseau commercial du théâtre émigré russe. Elle utilise deux clés étrangères RefBillet et RefComp qui renvoient respectivement à la table Billet et la table Compagnie.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDJonctionC/B</td>
<td>N° d'identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>RefComp</td>
<td>ID de la Compagnie (clé étrangère)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>RefBillet</td>
<td>ID du Billet (clé étrangère)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
</tbody>
</table>
La troisième table de jonction (Jonction Représentation/Pièce) enregistre les liens entre les représentations et la ou les pièces qui y sont jouées afin d’étudier plus finement le répertoire du théâtre émigré russe. Elle utilise deux clés étrangères RefRep et RefPièce qui renvoient respectivement à la table représentation et la table Pièce.

Dictionnaire de données de la table Jonction Représentation/Pièce :

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Description</th>
<th>Type</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>IDJonctionRP</td>
<td>N° d’identification (clé primaire)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>RefRep</td>
<td>ID de la Représentation (clé étrangère)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
<tr>
<td>RefPièce</td>
<td>ID de la Pièce (clé étrangère)</td>
<td>Entier</td>
</tr>
</tbody>
</table>

A titre d’indication, la table Représentation contient 471 enregistrements, ce qui signifie que les troupes du théâtre émigré russe se sont produites tant de fois dans Paris ; la table Compagnie contient 15 enregistrements qui correspondent aux quinze compagnies qui ont existé et se sont succédées pendant quinze ans (1924-1939) ; la table Lieux contient 13 enregistrements ; la table Metteur en scène, 34 enregistrements ; la table Pièce, 233 enregistrements ; la table Acteur, 282 enregistrements ; la table Billet, 44 enregistrements. La table de jonction Compagnie/Acteur contient 511 enregistrements ; celle Compagnie/Billet contient 71 enregistrements et celle Représentation/Pièce, 661 enregistrements.

Cette base de données a permis l’élaboration d’une chronologie concrète du théâtre émigré russe à Paris de 1924 à 1939 ainsi que le calcul et la mise en valeur de phénomènes nécessaires à la démonstration, tels que la fréquence des représentations, les répertoires des troupes,…

Quant au centre d’archives de l’AP-HP, nous avons tenté d’y trouver des traces administratives du théâtre émigré russe à travers la surveillance des versements de la taxe sur le Droit des pauvres61. Ont été consultées les archives concernant les théâtres et salles où il a été constaté que des troupes émigrées russes s’étaient produites.

61 Impôt sur les spectacles qui trouve ses racines dans l’Ancien Régime et qui consistait au versement de 10% du prix du billet à l’Assistance publique. Deux lois de 1875, puis de 1920 étendent la perception de la taxe à toutes les manifestations d’ordre artistique ou culturel : 25% de la recette brute des bals, kermesses ; 10% de la recette brute des théâtres et concerts quotidiens, 5% des concerts non quotidiens d’artistes et d’associations d’artistes.
Cependant, peu de trace des différentes compagnies ont été trouvé, faute de régularité des archives ou encore de leurs dates limites.

Nous avons également entrepris de réaliser une étude de terrain qui consiste en la localisation des différents lieux de représentation et des principaux lieux de vie des émigrés, notamment grâce à des guides, afin d’étudier les dynamiques du théâtre émigré russe, puis à se rendre sur place pour étudier les traces du théâtre, de l’activité culturelle des alentours. Il s’agit de replacer le théâtre dans une communauté, une dynamique communautaire et artistique et d’étudier sa position par rapport aux autres lieux de sociabilité.

Finalement, grâce au fonds d’archives trouvé à la BnF Richelieu concernant Nicolas Evreïnoff, nous sommes en mesure de pouvoir réaliser une étude de cas sur ce personnage central et ambigu du théâtre en général et du théâtre émigré russe en particulier, puisque ce fond contient des archives plurielles (programmes, écrits personnels, maquettes...) qui peuvent être complétées par des sources et archives trouvées à la Préfecture de police et la BHVP.

IV. Enjeux et problématique

Les enjeux de notre recherche peuvent être comptabilisés au nombre de trois. Il s’agirait, tout d’abord, de replacer le théâtre émigré russe dans une expérience avant tout communautaire, puisqu’il est, en ce qui concerne les compagnies nées sur le sol parisien, organisé par des émigrés russes et à destination d’un public majoritairement russe. Le terme de communauté s’applique aux émigrés russes en ce qu’ils représentent une communauté historique, linguistique et culturelle. Ensuite, nous souhaiterions interroger les liens qui peuvent exister entre migration et culture, à travers la question de la construction d’une culture émigrée, dans le cas présent, russe, afin d’octroyer à notre travail la place d’exemple, d’étude de cas au service des études sur les migrations. Enfin, il s’agit de rendre justice à ce théâtre émigré en le mettant de nouveau en lumière en tant qu’entreprise collective et personnelle, par une tentative de mise en mémoire de ce monument éphémère.
La problématique de ce travail est que le théâtre n’a pas été une priorité dans la vie de tous les émigrés. Pourtant, même si l’on joue plus qu’on écrit du théâtre, il a rassemblé, tenu le rôle de préserveur d’une identité, de gardien d’une communauté et d’une culture, d’un héritage. Cependant, les initiatives se sont succédées, de courtes durées, avec plus ou moins de succès. A la « Mission de l’émigration », fait face l’échec de la pérennisation d’un théâtre émigré, qui n’a pas su résister au passage du temps. Ainsi, dans quelle mesure le théâtre émigré russe représente-t-il le paradoxe d’un théâtre communautaire qui peine à séduire sa communauté ?

La démonstration débute par l’étude des rapports qu’entretiennent l’activité théâtrale et la communauté émigrée russe en questionnant les lieux, les acteurs ainsi que la présence réelle et symbolique du théâtre, afin d’évaluer l’attachement individuel et collectif à la pratique artistique. Le raisonnement se poursuit avec un intérêt porté à la dimension créative déployée durant l’émigration, dans le domaine du répertoire et de la mise en scène. Enfin, l’attention se cristallise autour de l’idée d’échec partiel du théâtre émigré russe par l’étude des difficultés rencontrées par les différentes troupes parisiennes, qui n’ont pas été les mêmes pour des troupes émigrées itinérantes, et de la dimension mémorielle du théâtre émigré russe.
PARTIE I. Dans les coulisses : la communauté comme espace de naissance et d'épanouissement du théâtre émigré russe
Chapitre 1. Un théâtre ancré dans sa communauté

Le théâtre émigré russe à Paris est une activité artistique qui occupe avant tout un espace géographique délimité. Ce chapitre s’attache à reconstituer le contexte urbain parisien dans lequel évolue la communauté émigrée russe afin de comprendre les dynamiques de l’objet théâtral et de ses lieux de production. Il s’agit d’étudier les liens géographiques entre la communauté russe à Paris et le développement de l’activité théâtrale en retraçant le processus d’installation des émigrés dans la capitale française (A.) par la réalisation d’un portrait de la géographie et sociologie russe parisienne, puis en comparant ce résultat à une étude des lieux du théâtre émigré russe (B.). Pour la réalisation de cette étude, la confection de cartes a été nécessaire, à partir de renseignements issus de guides historiques des Russes à Paris\(^1\) et d’ouvrages spécialisés sur la présence russe à Paris\(^2\). Des témoignages d’émigrés, notamment les mémoires de Nina Berberova\(^3\), ont également été une source principale pour tenter de reconstituer la vie des quartiers russes et de ses habitants. Pour faciliter la compréhension de la chronologie du théâtre émigré russe est disponible, à l’annexe 1, un tableau récapitulatif, réalisé à partir des données récoltées dans le quotidien *Dernières Nouvelles.*

---

A. Moscou-Paris : sociologie et géographie de la Russie en émigration à Paris

1. L’émigration russe : caractéristiques d'hétérogénéité
   a. Une multiplicité de vagues migratoires

1917, c’est la Révolution russe. Cependant, ce n’est pas cet événement, pourtant fondateur, qui est à l’origine des plus grandes vagues de migrations que connaît la Russie dans les années qui suivent. Les premiers individus à quitter la Russie sont des aristocrates et des membres de la classe possédante, qui prennent les chemins de l’exil dès le renversement politique. C’est davantage la guerre civile, qui dure de 1917 à 1923 et oppose l’armée « blanche », fidèle au tsar, et l’armée « rouge » des bolcheviks, qui provoque les premières réelles vagues migratoires. En effet, la plus forte vague de migrations date de 1921, lors de l’Occupation de la Crimée par l’Armée rouge. La famine de 1921-1922 amplifie également les départs pour l’étranger. Cette même année, se met en place la NEP (Nouvelle Politique Economique) qui consiste en la « dénationalisation du commerce intérieur et des petites entreprises industrielles de moins de 20 ouvriers, le remplacement de la réquisition des produits agricoles par un impôt en nature, le paysan étant libre de disposer de l’excédent, ainsi que la possibilité de créer des sociétés mixtes aux capitaux étrangers » et qui contraint également de nombreux à individu à partir, à cause de la spéculation et de la hausse des prix. La NEP permet aussi le relâchement des tensions entre l’URSS et ses pays voisins et donc facilite les départs en immigration, ainsi que les relations entre le pays d’accueil et le pays d’origine.

Un autre élan migratoire a été impulsé par le pouvoir lui-même, en 1922, alors qu’est décrétée l’expulsion du territoire soviétique de 160 « personnalités culturelles », telles que S. Boulgakov, M. Ossourguine, L. Chestov, ce qui marque la fin de l’unique tentative de collaboration entre l’intelligentsia russe et le pouvoir soviétique. Débute alors une fuite et une destruction structurelle de l’intelligentsia russe. Par la suite, alors que les contacts entre l’URSS et les émigrés étaient encore cordiaux, se sont produites différentes vagues de migrations. A partir de 1927, s’observe une relative fermeture des

---

frontières françaises aux réfugiés russes\(^7\) et cette même année l'ambassade soviétique interdit à ses ressortissants tout contact avec les émigrés. Entre 1928 et 1932, ce sont des petits groupes d'individus actifs et créatifs qui émigrent et qui permettent de renouveler et de donner une nouvelle énergie à la culture émigrée.

Afin de dresser un portrait quantitatif de la Russe en migration dans l'entre-deux-guerres, il est possible de s'intéresser aux chiffres reproduits dans l'ouvrage de Marina Gorboff, *La Russie fantôme*\(^8\). L'auteure reprend les chiffres des premières vagues d'émigrés qui sont véhiculés par la Croix-Rouge et par la Société des Nations. Ces chiffres s'avèrent quelque peu divergents. D'après la Croix-Rouge, en 1920 175 000 Russes arrivent en Europe, en 1921 ils sont 65 000 et en 1923 de 60 à 68 000. D'après la Société des Nations, en 1921 ils sont 100 000 à émigrer en Europe et 400 000 en 1926.

b. Une diversité sociologique

Ainsi, ne serait-ce que par le fait qu'il existe différentes vagues migratoires, les émigrés font preuve d'une très grande diversité sociologique\(^9\). La date d'installation en France est, en effet, majeure puisqu'elle détermine souvent les raisons du départ en exil. Les « premiers » émigrés voyaient d'un mauvais œil ceux qui avaient vécu quelques temps en Russie soviétique, parfois jusqu'à les considérer comme des espions soviétiques. A l'inverse, les vagues plus tardives pouvaient mépriser ces émigrés « de la première heure » et les considérer comme des traîtres qui avaient fui au premier signe de trouble. Les profils politiques des émigrés russes étaient donc variés, ce qui pouvait créer des conflits idéologiques. De plus, les émigrés appartenant aux vagues les plus anciennes avaient, par conséquent, une meilleure connaissance du français, de Paris, contrairement aux nouveaux venus qui se trouvaient encore attachés à leur patrie russe.

Il existe également d'autres caractères d'hétérogénéité au sein de cette émigration, tels que la différence de sexes avec une majorité d'hommes, célibataires, relativement jeunes, n'ayant pas forcément fait ou achevé d'études. Il se trouve aussi des contrastes générationnels entre de jeunes adultes et de vieux militaires, ainsi que des contrastes économiques, entre des nobles, des aristocrates, qui parfois parviennent à

---

\(^7\) Ibid.
\(^8\) Gorboff, Marina, *La Russie fantôme : l'émigration russe de 1920 à 1950*, op. cit.
conserver leur statut économique dans l’émigration, et des ouvriers, des artistes, des étudiants ou tout simplement des émigrés qui ont dû abandonner leurs biens matériels en Russie. Les différences économiques entre individus pouvaient parfois être saisissantes, entre certains vivant dans le dénuement, au jour le jour, dans des chambres d’hôtel de fortune et d’autres, qui le plus souvent possédaient avant la Révolution des biens immobiliers ou des fonds d’investissement en France, pouvant vivre de manière correcte. Une dernière différence notable entre les émigrés peut être leur origine géographique, l’ancien Empire russe étant un espace très vaste, et chaque groupe disposant d’habitudes et pratiques culturelles, alimentaires, religieuses, linguistiques diverses.

La communauté des émigrés russes n’est donc pas une communauté unie et homogène, mais davantage un ensemble pluriel et hétérogène de groupes sociaux, économiques, culturels différents, dont les individus se regroupent, la plupart du temps, par quartiers, par arrondissements, par rues ou par immeubles dans les différentes villes où ils posent leurs valises.

Contrairement au mythe de l’émigré russe qui était répandu dans les années 1920 et 1930, nous comprenons que tous les émigrés russes n’étaient pas des Russes blancs, chauffeurs de taxis. Ce mythe est la conséquence du nombre assez important de militaires russes qui émigrent à Paris. Toute la population émigrée se retrouve alors assimilée à ces « Russes blancs ». Dans l’imaginaire populaire, ils deviennent un « type » et sont associés à une profession : chauffeur de taxi. Ces chauffeurs de taxi russes existent pourtant, ils sont environ 1 500 en 1926 (sur 8 400 taxis parisiens en 1920 et 20 000 en 1931) et, bien que leur nombre augmente au cours des années, ils ne représentent donc pas la majorité des chauffeurs de taxi. Ils ont choisi ce métier pour échapper au travail à l’usine, à l’atelier et pour rejoindre Paris. La profession s’est même organisée au fil des années avec la création en 1926 de l’Union générale des chauffeurs russes et, dans les années 1930, de la Société d’entraide des chauffeurs russes, au 9 rue Daniel Stern. Pour certains, sans diplômes, sans études, c’est la seule possibilité de promotion sociale et de garder une certaine autonomie. D’autres sont réellement des...

10 Ibid.
12 Gorboff, Marina, La Russie fantôme : l’émigration russe de 1920 à 1950, op. cit.
13 Menegaldo, Hélène, Les Russes à Paris (1919-1939), op. cit.
individus éduqués, parce que nombre d’émigrés issus des meilleures familles retournent, dans l’émigration, au plus bas de l’échelle sociale\textsuperscript{14}, et sont appréciés des patrons et des clients car bien élevés, polyglottes, ayant des histoires et anecdotes à raconter, comme le démontre cette citation, extraite de l’ouvrage d’Hélène Menegaldo\textsuperscript{15} :

La compagnie G7 et une autre (qui avait des voitures jaunes) appréciaient beaucoup les Russes : ils venaient toujours déposer ce qu’ils trouvaient, il n’y avait jamais de plaintes ; et ils savaient écrire, ce qui n’était pas toujours le cas des Français de l’époque. Les clients aussi préféraient les Russes, bien élevés, honnêtes, et qui ne réclamaient pas de pourboire. Il y avait au volant d’anciens avocats, des procureurs, des médecins. [...] Mais la majorité des « taxis », c’étaient des officiers. Tous n’étaient pas d’anciens nobles, comme on l’a dit, il y avait parmi eux beaucoup de cosaques, mais qui étaient aussi officiers, car ils avaient leurs propres régiments.

De plus leur situation précaire, les oblige à garder une conduite exemplaire afin de contenter leurs supérieurs (dans le cas où ils sont employés d’un garage).

Le mythe créé autour des chauffeurs de taxi – tous princes et fortunés – s’il pouvait parfois leur rendre service auprès de leur clientèle « bourgeoise », se retournait contre eux en période de crise sociale.

En effet, les années 1930, qui voient la montée des vagues xénophobes et les répercussions de la crise économique, se transforment en crise sociale, avec des répercussions sur le quotidien des émigrés qui deviennent de la concurrence au travail. Cet état de fait n’échappe pas au secteur des chauffeurs de taxi.

2. Destination Paris, France : mythe et réalité
   a. Une émigration russe nouvelle ?

L’émigration russe en France était-elle nouvelle ? Des persécutions avaient déjà encouragé de nombreux Russes à quitter leur pays pour la France. A titre d’exemple, suite à l’insurrection de 1830, entre 5 000 et 7 000 membres de l’\textit{intelligentsia} polonaise (la Pologne faisant alors partie de l’Empire russe) avaient fui vers la France. De même, suite à des pogroms de la fin du XIXème siècle, les juifs de l’Empire russe

\textsuperscript{15} Menegaldo, Hélène, \textit{Les Russes à Paris (1919-1939)}, op. cit.
\textsuperscript{16} \textit{Ibid.} p. 164
émigrent en masse, notamment en France. Marina Gorboff chiffre à 15 000 le nombre de Russes qui vivait en France à la fin du XIXème siècle, auxquels s’ajoutent les quelques sectes religieuses qui fuient en 1898 et les émigrés politiques de 1905 (tels que les Pitoëff), composés de révolutionnaires et de leurs sympathisants, inquiétés par la police. Les chiffres de l’émigration russe prérévolutionnaire varient selon les historiens mais il est possible d’énoncer un ordre d’idée en reprenant les chiffres d’Hélène Menegaldo qui recense 35 016 sujets de l’Empire sur le territoire français et ceux de Dimitri Obolensky qui en recense environ 50 000. Parmi eux, certains retourneront en Russie après la Révolution russe, le régime tsariste qui les avait forcés à partir n’existant plus.

b. A partir de 1917, où aller ?

Paris n’est pas une ville, mais une image, le symbole de la France, son présent et son passé, le reflet de son histoire, de sa géographie et de son âme. Cette ville est plus riche de significations que Londres, Madrid, Stockholm ou Moscou, sûrement aussi riche que Petersburg, New York ou Rome. Il est impossible d’y vivre sans tenir compte de cette dimension, en se calfeutrant et en s’enfermant chez soi. Elle entrera de toute façon dans notre maison, dans notre chambre, en nous-mêmes ; elle nous transformera, nous obligera à grandir et à mûrir ou nous mutilera ; elle pourra aussi nous tuer. La ville est là, qui nous entoure, éternelle ; peu importe que nous l’aimions ou que nous la haissions ; nous ne pouvons la fuir. Elle tisse autour de nous une toile et nous y engloutit.

Lors des vagues de migrations russes des années 1920 et 1930, certaines destinations ont été privilégiées. Parmi les capitales qui ont accueilli le plus de réfugiés russes se trouvent Berlin, Varsovie, Prague, Tallin, Kharbine (Mandchourie) et Paris. Cependant, ces lieux peuvent n’être que des espaces de transition. En effet, Berlin demeure le principal pôle d’attraction de la diaspora russe jusqu’en 1924, année durant laquelle, pour des raisons économiques et politiques, la plupart des membres

---

18 Gorboff, Marina, La Russie fantôme : l’émigration russe de 1920 à 1950, op. cit.
19 Menegaldo, Hélène, Les Russes à Paris (1919-1939), op. cit.
21 Berberova, Anna, C’est moi qui souligne, Arles, Actes Sud, 1989, p. 227
23 Les raisons sont l’hyperinflation, la montée du nazisme et la crise économique.
de la diaspora russe rejoignent Paris, qui devient alors le centre culturel de l’émigration russe. Ainsi, Marc Raeff\textsuperscript{24} dessine une géographie de l’émigration russe autour de trois capitales : Berlin serait le centre le plus actif du début des années 1920, Paris serait la capitale culturelle à partir de 1924 et Prague le centre érudit et universitaire de la diaspora russe. Afin de replacer la population émigrée russe en France à l’échelle de l’ensemble des migrations dans le pays, il est possible d’ajouter que les émigrés russes ne forment en 1931 que 2,6% des étrangers présents sur le territoire. Gérard Noiriel illustre ce rapport entre les différentes nationalités présentes sur le sol français dans son ouvrage \textit{Le Creuset français}\textsuperscript{25} avec un tableau, repris et arrangé ici, qui représente la répartition des nationalités d’émigrés, en 1931, dans différentes catégories de sexe, d’âge et de statut juridique. La population russe en France comprend 71 955 individus, ce qui représente moins de 3% de la population immigrée totale et place cette diaspora seulement en 6\textsuperscript{ème} position, sur 8, des nationalités étrangères les plus représentées sur le territoire français. En 1926, Paris concentre plus de 50% de la diaspora russe en France (environ 40 000-45 000 individus\textsuperscript{26}) et près de 10% des étrangers à Paris sont russes. S’observe donc une très forte concentration à Paris, qui en fait le centre névralgique de la Russie en émigration en France. Cependant, les chiffres trouvés dans les différents ouvrages quant aux nombres de Russes sur le territoire français dans l’entre-deux-guerres varient. \textit{Le Guide de la Russie à Paris}, à titre d’exemple, en dénombre plus de 82 000 en 1931, tout en précisant que :

\begin{quotation}
les spécialistes soulignent que ces chiffres sont vraisemblablement très inférieurs à la réalité, car certains des émigrés avaient pris la nationalité de leur premier pays d’accueil avant d’arriver en France et d’autres, détenteurs du passeport Nansen, étaient enregistrés non comme Russes mais comme apatrides. La population russe à Paris et en France atteint pourtant son maximum juste avant la guerre.\textsuperscript{27}
\end{quotation}

\textsuperscript{26}Kaspi, André ; Marès, Antoine (dir.), \textit{Le Paris des étrangers}, op. cit.
En se plaçant d’un point de vue parisien, puisque telle est la délimitation géographique du sujet, il s’agit de préciser que le chemin qu’empruntent les émigrés russes avant d’arriver dans la capitale française n’est pas un parcours en ligne droite. A titre d’exemple, dans son ouvrage autobiographique C’est moi qui souligne, Nina Berberova, poétesse et écrivaine russe, fait part du périple qu’elle et son mari d’alors, Vladislav Khodassevitch, ont réalisé avant de parvenir à Paris :

Lorsque nous sommes partis le 4 novembre 1923 pour Prague, Marina Tsvetaïeva s’y trouvait déjà depuis longtemps. Nous n’avions plus les moyens de vivre à Berlin et il n’était pas question d’aller en Italie, comme les Zaitsev, faute de visa et d’argent. Nous avions peur d’aller à Paris, comme les Remizov. Nous redoutions le caractère définitif de notre exil et nous voulions prolonger un peu cette période d’incertitude. C’est pourquoi nous avons choisi Prague. Je n’ai pas pu vraiment apprécier Prague en raison de la précarité de notre vie d’alors. Pour la deuxième fois en deux ans, nous perdions des relations et une ambiance que j’avais commencé à aimer. La ville me parut à la fois plus majestueuse et plus isolée que Berlin. La « Prague russe », dominée par le vieux Tchirikov, Nemirovitch-Dantchenko, Liatski et leurs femmes, ne nous accueillit pas à bras ouverts.30


30 Ibid. p. 211.
L’argent s’épuisait. Il nous en restait juste assez pour prendre le train de Paris où nous espérions trouver du travail. Nous avons quitté Rome par une tiède matinée d’avril et sommes arrivés à la gare de Lyon le lendemain.31

Ces deux citations permettent de retracer les étapes du parcours du couple : de Russie à Berlin en 1922, puis à Prague en 1923 avec une escale à Rome avant d’arriver à Paris en 1924 (installation définitive en 1925). Elles permettent également de mettre en avant les possibles raisons qui poussent au départ, qu’elles soient matérielles ou psychologiques (manque d’argent, malaise social, refus de l’exil définitif). Dans la première citation, Paris n’est pas la destination choisie au premier abord, il y a même un rejet de cette ville pour ce qu’elle symbolise, le détachement définitif de la mère patrie. Cette idée se retrouve dans une citation de Marina Tsvetaïeva quittant alors Prague, reprise dans Le Paris des étrangers :

Je ne pars pas pour Paris (je n’aime pas les endroits trop aimés, comme je n’aime pas les gens trop aimés: c’est toujours suspect !); je pars, c’est tout : il faut bien partir quelque part !

Paris : parce qu’on m’y promet d’arranger une soirée (un gagne-pain) et parce que j’y ai des amis.32


c. La France, terre d’accueil historique

La France et sa capitale sont historiquement une terre d’accueil des exilés de plusieurs nationalités. Noiriel dans Une histoire du modèle français d’immigration33, recense trois grandes vagues d’immigration en France dont les deux premières se situent avant ou pendant la période étudiée. La première concerne la fin du XIXème siècle avec l’arrivée massive de Belges, d’Espagnols et d’Italiens ; la seconde s’intéresse aux années 1920, durant lesquelles la France connaît le plus fort taux d’immigration au monde avec des populations arméniennes, russes, polonaises et issues de l’immigration coloniale. Les logiques de fuite peuvent être la misère économique, la fuite face aux persécutions (politiques, religieuses...). Ce qui semble alors caractéristique de

31 Ibid. p. 219.
32 Kaspi, André ; Marès, Antoine (dir.), Le Paris des étrangers, op. cit.
l’immigration en France est la précarité de cette même immigration, qui répond généralement aux besoins du marché. Paris apparaît également comme un haut lieu d’immigration de par son rayonnement culturel, conjoint à l’usage important de la langue française au XVIIème siècle, et par les étrangers qui y résident depuis des siècles et qui ont façonné un imaginaire fertile autour de l’image de la capitale. Les étrangers ont forgé Paris grâce à l’hétérogénéité des cas de leur présence :

Sans Paris, ils seraient orphelins. Sans eux, Paris perdrait de son influence et de son caractère.34

La présence étrangère n’a rien d’homogène. [...] Passer par Paris ou se fixer à Paris, y débarquer avec ses pinceaux, son stylo, son violon ou avec les bagages d’un sans-patrie, traverser la ville avec les insouciances et les curiosités d’un touriste fortuné, ou aller d’immeuble en immeuble à la recherche d’un garni à bon marché qui abritera femme et enfants, voilà qui n’est pas identique.35

Paris attire les populations grâce au mythe qui l’entoure de Ville Lumière, de capitale des libertés politiques, matérielles, morales, intellectuelle et artistique, politique36, de ville de tolérance, de ville où le travail abonde. Cependant, ce mythe cache souvent une réalité décevante, qui se concrétise par l’indifférence, voire le racisme envers les étrangers, la corruption des mœurs, les écarts des schémas de conception avec ceux de la pensée française, la limitation des libertés politiques... Il ne s’agit de nier l’attraction de Paris ou l’enrichissement culturel qu’elle peut apporter mais davantage de nuancer l’imaginaire qui pouvait exister autour de la ville.

En ce qui concerne le cas russe, il est possible d’imaginer les raisons qui ont poussé des milliers de russes à venir s’installer dans la capitale.

Ces raisons peuvent être d’ordre social et culturel avec la présence de membres de l’aristocratie et de la bourgeoisie russe, socle social influent, qui ont contribué à bâtir les bases de cette microsociété en exil (grâce à des structures d’entraide, des associations...); d’ordre économique, avec une prospérité française à cette époque (comparativement à l’Allemagne et aux États de l’Europe centrale), ou bien Paris n’est-il pas un choix mais un acte de désespoir, ou comme présenté dans Le Paris des

34 Kaspi, André ; Marès, Antoine (dir.), Le Paris des étrangers, op. cit.
35 Ibid.
36 Ibid.
étrangers37 : « Ce n’est pas Paris qui les a attirés, c’est la Russie qui les a chassés. ». Les raisons d’une émigration à Paris peuvent donc être multiples, personnelles à chaque individu et s’additionner.

d. Russie-France : des relations anciennes

La primauté de Paris dans le choix de la destination peut également être lié à l’ancienneté des relations entre la Russie et la France, qui font des deux pays des compagnons culturels. S’il s’agit de prouver cette ancienneté, un exemple probant et fondateur est celui du mariage en 1051 d’Henri Ier avec la fille de Iaroslav le Sage, prince de Kiev. Toutefois, l’intérêt se porte davantage sur des événements qui n’excèdent pas deux siècles précédents la Révolution russe38. Au XVIIIème siècle, la France est le pays des Lumières qui attire intellectuels et jeunes hommes de bonne famille de toute l’Europe. Les Russes cultivés ne manquent pas ces pèlerinages qui durent pendant deux siècles de 1717 (avec le voyage précurseur de Pierre le Grand) à 1917. Cette circulation des personnes et des idées, symbolisée par la relation épistolaire entre Catherine II de Russie et Voltaire, est bousculée par les années de conflits entre la Russie et les troupes napoléoniennes, par la campagne de 1812 et la revanche des années 1814 à 1818 durant lesquelles les troupes russes, alliées des Prussiens et des Autrichiens, occupent une partie de la France. Pourtant, ces années ne signent pas la fin de l’entente entre les deux pays : en 1880, le tsar Alexandre III met au point une alliance franco-russe, les emprunts russes, à la même période, rencontrent un très grand succès et en 1896 la France réserve un accueil fastueux au tsar Nicolas II en visite à Paris. Du côté russe, s’observe une importante francophonie que Marina Litavrina39 qualifie de « francomanie ». Cependant, au début du XXème siècle s’opère un basculement progressif du « voyageur russe » à l’exilé politique40, avec l’arrivée en France, suite à la révolution de 1905, de nombreux révolutionnaires et anarchistes, tels que Bakounine, théoricien de l’anarchisme. Dans ce début de siècle, ce sont également des échanges artistiques qui

37 Ibid.
mettent la Russie au goût du jour avec le fameux exemple des ballets russes de Diaghilev dont la première a lieu au Théâtre du Châtelet le 19 mai 1909 et qui produit un effet sans précédent.

3. Géographie et sociologie de la Russie à Paris

L’organisation des émigrés russes se fait généralement en suivant le principe du « regroupement communautaire ». Dans La Population d’origine russe en France, Isabelle Nicolini définit ainsi le concept : il « désigne la réunion, sur une même aire géographique, d’individus autrefois dispersés, partageant des valeurs, des intérêts et des objectifs communs et ayant un comportement proche ». Les émigrés russes se regroupent donc dans différents arrondissements de Paris, en suivant certains critères que peuvent être la date d’installation en France, la profession exercée, les connaissances, les liens familiaux, le prix des loyers…

Peu à peu, le tableau du Paris russe se précisait pour moi : la droite se regroupait autour de l’Eglise orthodoxe où priait l’Armée blanche, dans les restaurants russes où les hommes et les femmes serviennent et surtout aux usines Renault où les officiers et les soldats de Denikine et de Wrangel travaillaient comme manœuvres. Ils gagnaient leur pain quotidien à la sueur de leur front, donnaient naissance à des enfants, pleuraient leur passé et participaient aux parades militaires près de la tombe du soldat inconnu. Un des pôles d’attraction de la "gauche" était Ehrenbourg, autour duquel se regroupaient toutes sortes de personnages, sans domicile, talentueux, mais désorientés, parmi lesquels on trouvait les poètes Boris Poplavski, Valentin Parnakh, frère de la poétesse Sofia Parnakh, Boris Bojnev, l’un des poètes les plus doués de ma génération, qui perdait tous ses moyens dans les années trente à la suite d’une grave maladie mentale, et de futurs artistes à la mode tels que Terechkovitch, Tchelichtchev et Lanskoy.

Voici le portrait que dresse Nina Berberova du Paris des émigrés russes, un Paris scindé en deux par les orientations politiques, les conflits d’opinion ne disparaissant pas dans l’émigration, mais également divisé par les différents emplois que les émigrés occupent.

Une caractéristique de cette communauté émigrée est donc celle de la construction communautaire, dans le sens où les individus reconstruisent un aspect communautaire, forcés par le déplacement géographique. Cette idée se vérifie quant aux

41 Nicolini, Isabelle, La population d’origine russe en France - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mémoires, rites et identités), thèse de doctorat en ethnologie, Nice, Université de Nice, 2005, 913 p.
42 Berberova, Anna, C’est moi qui souligne, op. cit., p. 222.
choix (qui peuvent prendre l’aspect d’obligations, liées à des considérations économiques) des lieux d’emménagement des individus. Un paysage peut être défini pour la communauté émigrée russe, inspiré par l’article de Mélanie Traversier43, qui met en avant l’importance du quartier comme objet d’étude et tente de mettre en valeur les logiques d’implantation et de concentration géographique – logique objective ou subjective. La question du regroupement communautaire, qui est certes conjointe à l’objet d’étude, se révèle très importante puisque, dans certains immeubles, certaines rues de ces arrondissements, se trouvait une population à 80% russe ainsi que des marqueurs tels que des églises orthodoxes russes. Ces regroupements communautaires permettaient de générer du lien social mais compliquaient également l’intégration à la société française. Une véritable vie russe se développe dans certains quartiers parisiens (des restaurants, pharmacies, tailleurs russes...). Pour en témoigner, il est fait appel aux descriptions du Paris de l’époque et également aux récits autobiographiques d’émigrés, tel que C’est moi qui souligne de Nina Berberova44.

La carte du Paris russe, à l’annexe 2, représente les lieux de vie spécifiques des émigrés russes. S’observe une concentration au Nord-Ouest de Paris avec le XVIIème et le XVIIIème arrondissements. Le premier abritait de nombreux garages de taxis comme le garage G7, créé en 1905 par le baron Rognat et qui utilisait les véhicules Renault AG. Le siège social de l’entreprise se trouve aujourd’hui au 22 rue Henri Barbusse à Clichy et si cette adresse n’est peut-être pas celle du garage d’antan, elle permet de donner une idée de la localisation de celui-ci. Les individus, notamment prétendant à la profession de chauffeur de taxi, se fixaient donc aux alentours de ces garages. Ils sont 17% à y habiter45. Le second proposait des loyers bon marché pour ces émigrés « prolétaires ».

En s’intéressant au Guide des Russes en France46, se remarque que peu d’adresses sont attachées à des événements de la vie émigrée russe dans ces arrondissements. Il est possible d’interpréter ce fait comme le résultat de l’absence d’une vie associative et culturelle dans ces lieux. A la lisière du XVIIème arrondissement est pourtant situé le Parc Monceau, fréquenté par les émigrés, et autour duquel se trouvent quelques lieux importants de la diaspora russe : deux librairies, Sialsky et Mayak, le restaurant A la ville

---

44 Berberova, Anna, C’est moi qui souligne, op. cit.
45 Menegaldo, Hélène, Les Russes à Paris (1919-1939), op. cit.
de Petrograd et la pharmacie russe, place de Ternes où les Russes, étant traités par leurs « propres » médecins allaient acheter leurs médicaments. Dans un périmètre proche se trouve également la cathédrale russe de la rue Daru, qui représentait un « lieu de pratique religieuse identitaire », dans lequel étaient célébrés mariages, baptêmes, obsèques et grandes fêtes religieuses.

Le XIème arrondissement et le quartier de la Gare de l’Est sont alors des quartiers bon marché populaires et accueillent 10% de la population émigrée russe. À l’inverse, certains émigrés habitent dans les beaux quartiers parisiens, entre le XVIème arrondissement et Neuilly. Le quartier de la Muette (dont 22% de la population était russe) – Auteuil regorge en effet d’activités russes avec au 7 rue Boileau, l’appartement occupé par Nicolas Evreïnoff et se femme Anna Kaschina Evreïnoff et celui, au deuxième étage, de Remizov (de 1933 à 1957), au 22 avenue d’Eylau la maison du chanteur Chaliapine, au quatrième étage du 1 rue Jacques Offenbach l’appartement où vécut Ivan Bounine de 1922 à 1953. Outre des personnalités illustres, s’y trouvaient également des organismes russes, tels que la clinique Mirabeau au 7 rue Narcisse Diaz dont la direction et le personnel sont des émigrés russes, le Comité russe des organisations associées au 3 rue Nicolo, créé pour la défense des intérêts matériels et juridiques de l’émigration russe, le Temple de la Maison maçonnique russe, dans un hôtel particulier au 29 rue de l’Yvette, le lycée russe, de 1921 à 1928 (avant qu’il ne soit déménagé au 6 boulevard d’Auteuil à Boulogne-Billancourt). Du côté littéraire, le Club russe ouvre ses portes le 21 septembre 1926 au 70 rue de l’Assomption et du côté artistique, le studio de danse de Mathilde Kchessinskaïa, à partir de 1926, au 6 avenue Vion-Whitcomb, ainsi que le Conservatoire Serge-Rachmaninov au 26 avenue de New-York.

Dans ce quartier, se trouvent également de vastes appartements occupés par des émigrés et qui étaient des possessions antérieures à la Révolution. A titre d’exemple, se situent au 13 avenue de Versailles le spacieux appartement huit pièces d’Ilya Fondaminsky qui compte parmi les principaux centres de la vie sociale et culturelle de

49 Fédor Chaliapine (1873-1938) est un chanteur d’opéra et acteur russe qui émigre en 1922.
51 Ibid.
52 Ilya Isidorovich Fondaminsky (1880-1942) est un auteur et activiste politique qui émigre en 1919.
l’émigration\textsuperscript{53}, ainsi que les trois salons littéraires renommés de l’émigration : celui de Maxime Vinaver\textsuperscript{54}, de Mikhaïl Tsétline\textsuperscript{55} qui reçoit Merejkovski, Khodassevitch, Rilke\textsuperscript{56}… et des Merejkovski – Dmitri Merejkovski\textsuperscript{57} et sa femme Zinaïda Hippius\textsuperscript{58} – au 11 rue du Colonel-Bonnet, qui organisent à partir de 1927 le salon de la Lampe verte. Auparavant ils se réunissaient en groupe plus restreint tous les dimanches de quatre heures à sept heures\textsuperscript{59}, au cœur des polémiques littéraires et politiques de l’émigration. Nina Berberova propose une description du salon des Vinaver :

Dans les années 1925-1926 se tenait chez les Vinaver un des salons littéraires russes de Paris. Leur immense appartement, situé dans les beaux quartiers, avec ses tapis, ses candélabres, son piano à queue, sa bibliothèque garnie de livres rappelait les appartements pètersbourgeois d’autrefois. Une trentaine de personnalités assistaient aux réunions. Il y avait les « célébrités » comme Maklakov, Milioukov, le couple Merejkovski et Bounine, mais aussi les « jeunes talents prometteurs », ceux qui fréquentaient les cafés de Montparnasse et écrivaient dans l’hebdomadaire, Le Chaïnon, dont l’éditeur et le rédacteur était Vinaver. Ce dernier publiait aussi La Tribune juive et il avait écrit un livre de souvenirs, \textit{Un passé récent.} C’était un membre connu du parti cadet et un ancien parlementaire de la Douma.\textsuperscript{60}

Et à propos des Merejkovski :

Ils habitaient dans l’appartement qu’ils avaient acquis avant la guerre. Lorsqu’ils quittèrent la Russie soviétique en 1918, ils n’eurent qu’à tourner la clé dans la porte pour retrouver tout en place, les livres, la vaisselle, le linge. Ils ne connurent pas le sentiment d’être sans foyer, ce dont ont tant souffert Bounine et les autres. Durant les premières années, ils fréquentaient les cercles littéraires français où ils rencontraient des hommes de leur génération qui avaient perdu toute audience, Henri de Régnier, Bourget, Anatole France.\textsuperscript{61}

Ces quartiers comptent donc une partie minime de la diaspora russe, cette partie étant la plus aisée et la plus influente aussi bien politiquement que culturellement. Ces

\textsuperscript{54} Maxime Vinaver (1863-1926) est un ancien député de la Douma, éditeur de la \textit{Tribune juive} à Paris, ainsi qu’au supplément littéraire des \textit{Dernières Nouvelles}, qui émigre en France en 1919.
\textsuperscript{55} Mikhaïl Tsétline est un poète, critique littéraire et collectionneur de tableaux.
\textsuperscript{56} Menegaldo, Hélène, \textit{Les Russes à Paris (1919-1939)}, op. cit.
\textsuperscript{57} Dmitri Merejkovski (1865-1941) est un écrivain et critique littéraire qui émigre en 1921, figure centrale de l’émigration littéraire parisienne.
\textsuperscript{58} Epouse de Dmitri Merejkovski, Zinaïda Hippius (1869-1945) est une écrivaine, poétesse, dramaturge et critique littéraire.
\textsuperscript{60} Berberova, Anna, \textit{C’est moi qui souligne}, Arles, Actes Sud, 1989, p. 246.
\textsuperscript{61} \textit{Ibid.} p. 247.
Les habitants sont des « mentors » de l’émigration russe parisienne qui polarisent autour d’eux un dynamisme culturel et littéraire important.

Les arrondissements suivants sont ceux pour lesquels il existe davantage de renseignements. Il s’agit tout d’abord du XVème arrondissement, où le quart de la population est russe, ce qui représente environ 4 000 individus. En effet, il est possible de retracer l’installation des émigrés, qui ont d’abord logés dans des hôtels bon marché des Gobelins et du quartier Latin, avant d’emménager dans le Sud-Ouest parisien. Le mérite de cet arrondissement est qu’il se situait à proximité des usines Renault (où étaient d’ailleurs construites les Renaults AG) situées sur une surface de 339 000 m² dessinant un trapèze de l’Île Seguin à l’entrée de Boulogne-Billancourt et des usines Citroën situées de la Seine à la rue Balard, de la rue Leblanc à la rue Cauchy, sur 30 000 m² dans les années 1920 et 55 000 m² dans les années 1930. De nombreux émigrés y sont employés et profitent des loyers bon marché du quartier.

Le Guide de la Russie à Paris présente l’arrondissement avec des rues animées, « avec des devantures d’épiceries, de coiffeurs, de cordonniers, couvertes de lettres cyrilliques ». Des foyers et cantines existent également, tel qu’il s’en trouve au 77 rue de Lourmel, où la Mère Marie Pilenko installe en 1934 la cantine et le foyer qui se situaient auparavant au 9 villa de Saxe. Le foyer à une capacité d’accueil de 25 personnes, la cantine servait 100 à 120 repas par jour à bas prix. Dans ces lieux, étaient également donnés des cours d’Écriture sainte, d’histoire de l’Église, de théologie et de liturgie. Se trouvent des lieux associatifs, telles que l’Union générale des chauffeurs russes au 65 rue Letelier qui regroupait entre 1 200 chauffeurs russes au début des années 1930 et 3 000 chauffeurs à la veille de la guerre ou l’Association des chauffeurs et ouvriers russes de l’industrie automobile dont le siège est au 9 rue Saint-Charles. Cinq paroisses russes sont aussi installées dans des hangars.

Le dernier quartier (Montparnasse sera présenté ultérieurement), qui se trouve à la périphérie de Paris, est celui de Boulogne-Billancourt. Il regorgeait de Russes, du fait

62 Ibid.
65 Ibid.

60
de la présence de l'usine Renault, à tel point que Billancourt était surnommée « Billankoursk »67. Étaient reléguées dans ce quartier les populations pauvres, ouvrières.

Ainsi, l’émigration russe à Paris, de par ses disparités géographique, politique, sociale, son organisation et son dynamisme, permet la recréation d’une micro-société. Hélène Menegaldo emploie même le terme de « société russe en exil68 » à Paris qui devient un pôle d’attraction pour la diaspora dispersée.

67 A l’annexe 3 est disponible une description de Boulogne-Billancourt par Nina Berberova, extraite de C’est moi qui souligne.
68 Menegaldo, Hélène, Les Russes à Paris (1919-1939), op. cit.
B. Des dynamiques et lieux de représentations hétérogènes

1. Une émigration intellectuelle dynamique

L’émigration russe en France des années 1920 et 1930 a cette particularité qu’elle est constituée d’un nombre relativement important (par rapport aux vagues migratoires d’autres nationalités) de membres de l’élite intellectuelle et artistique, de la bourgeoisie cultivée, d’une diversité sociale et politique, qui ont permis la récomposition, grâce à des réseaux constitués avant la Révolution russe et à une volonté de prolonger la Russie dans l’émigration, des habitudes prérévolutionnaires, des connaissances, des réflexes d’organisation associative ainsi que d’un espace dynamique de réflexion et création artistique comprenant « un éventail d’idéologies, d’intérêts intellectuels, de goûts69 ». En conséquence, dans les grandes villes que choisissent la diaspora russe, se développe une vie culturelle active à travers des institutions temporaires et permanentes mises en place par le soutien et la stimulation de cette sphère énergique.

2. Des quartiers artistiques

Cette émigration artistique et intellectuelle importante a été à l’origine d’un dynamisme culturel particulier, qui s’observe géographiquement à travers l’organisation de deux quartiers parisiens : Montparnasse70 et Pigalle71.

a. Montparnasse, centre de la vie culturelle et artistique

Nous passons nos soirées dans un café de Montparnasse, le plus souvent la Rotonde. On y retrouve Boris Poplavski, Alexandre Guinger, Antonine Ladinski, Mikhail Alexandrovitch Struve, Georges Adamovitch et, quelques années plus tard, Vladimír Smolenský, Youri Felzen, Youri Mandelstam, Georges Fedotov et, plus rarement, Vladímir Weidlé, Boris Zaitsev et d’autres.72

Ce qui m’a poussé à Montparnasse, c’était le désir de travailler et de faire de la peinture. C’était une atmosphère prédestinée. À Montparnasse, je me sentais bien. […] Pour vous dire

70 Une carte du quartier Montparnasse est présente à l’annexe 4.
71 Une carte du quartier Pigalle est présente à l’annexe 5.
72 Berberova, Anna, C’est moi qui souligne, Arles, Actes Sud, 1989, p. 228.
la vérité, je me suis retrouvé dans une sorte de capitale russe. Il y avait là des intellectuels, des écrivains russes, j'étais très heureux, et j'ai vécu non pas seulement dans une colonie russe, mais presque en Russie. Entre nous, nous organisions des réunions en plein Montparnasse. C'est d'ailleurs là que j'ai commencé en tant qu'écrivain russe.  

Ces deux citations mettent en exergue l'importance qu'a pu revêtir le quartier de Montparnasse pour l'émigration russe. Petite Russie culturelle, lieux de rencontres, de rassemblements communautaires, de partage des expériences, de création, d'amusement, de beuverie et de refuge quand la misère des émigrés ne leur permet plus de répondre à leurs besoins les plus primaires. L'ensemble des témoignages des émigrés russes concernant la vie à Montparnasse permet d'observer l'étendue socio-professionnelle de ceux qui venaient passer des nuits entières dans les cafés du quartier. Ce sont, en effet, des poètes appartenant aussi bien à « l'ancienne » génération qu'aux « jeunes talents prometteurs », des peintres, des écrivains, des acteurs, c'est-à-dire l'ensemble de la sphère artistique russe, mais également des étudiants, des nouveaux venus et bien d'autres qui se retrouvent dans ces lieux de sociabilités dédiés à la restauration, qu'ils s'agissent de café, de tavernes, de restaurant. Parmi les plus fréquentés, se retrouvent le Café Caméléon, au 146 boulevard Montparnasse, qui devient un lieu de conversations artistiques et littéraires, et est apprécié pour ses consommations à bas prix et son atmosphère joyeuse, tel que le décrit André Sekyh :

Un simple bistrot au coin de la rue Campagne-Première où une bière ne coûtait que quelques sous et où l'on pouvait chanter, danser, organiser des soirées littéraires et se sentir comme chez soi.  

C'est d'ailleurs dans ce café que Nicolas Evreïnoff est invité, en 1922, lorsqu'il est, pour la première fois, de passage à Paris. C'est une association de peintres qui le convie pour qu'il présente une conférence sur son sujet de prédilection, le théâtre pour soi. D'autres

---


74 Berberova, Anna, C'est moi qui souligne, op. cit., p. 228.

75 Menegaldo, Hélène, Les Russes à Paris (1919-1939), op. cit.
artistes peintres, tel que le couple formé par N. Gontcharova et M. Larionov, sont également invités à participer aux débats\textsuperscript{76}.

Un autre lieu de rencontre privilégié est le café La Rotonde, mentionné dans la citation de Nina Berberova, situé au 105 boulevard du Montparnasse où l’Union des jeunes poètes et écrivains organise des soirées publiques. Les habitués russes de ce café se rendent les dimanches au salon de la Lampe verte, tenu par le couple Merejkovski, au 11 rue du Colonel-Bonnet, à Passy, dans une forme de continuation de ce lieu de sociabilité.

Le Café de Port-Royal, 22 avenue de l’Observatoire, est le lieu de plusieurs soirées poétiques qui se sont tenues entre 1923 et 1924, organisées par le groupe Tcherez dont l’objectif est de promouvoir les relations avec la Russie soviétique. La taverne Dumesnil au 77 boulevard du Montparnasse, est le lieu de rendez-vous du cercle Kotchevie qui s’intéresse à la critique littéraire. Au Restaurant Dominique, ouvert en 1928 par Léon Aronson, amateur d’art et critique de théâtre, au 19 rue Bréa, a été mis en place un prix littéraire qui récompense les jeunes artistes et metteurs en scène. Personnalité du monde artistique, le patron donne au restaurant le nom de « Dominique » en souvenir d’un restaurant qu’il fréquentait à Saint-Pétersbourg avant de quitter la Russie\textsuperscript{77}. A la Coupole, 102 boulevard du Montparnasse, ont lieu des réunions informelles franco-russes. Au Palata, 6 rue Sainte-Beuve et Le Poisson d’or, 27 rue Vavin sont deux restaurants fréquentés par les émigrés russes. Un autre lieu privilégié du quartier est l’hôtel Istria, rue Campagne-Première, dans lequel logeait Maïakovski lors de ses séjours à Paris.

Cependant, derrière ces allures festives, le quartier Montparnasse est également le lieu de refuge de toute une communauté russe qui vit dans la misère. Il s’agit tout d’abord de nuancer l’image d’un quartier de fête et de création constantes. En effet, malgré une atmosphère propice à la joie et l’euphorie, se cache, derrière ces cafés animés, une grande pauvreté. Dans \textit{C'est moi qui souligne}, Nina Berberova mentionne, à propos de Vladimir Smolenski :

\textsuperscript{76} Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », mémoire de DEA, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 166 p.

« Le sort lui sourit », comme il disait, car dès sa première année à Paris, il reçut une bourse, fit des études de comptabilité et se mit à travailler dans une grosse entreprise. Il passait ses nuits dans les cafés de Montparnasse, comme Poplavski et nous tous. Il fréquentait aussi un cabaret où se produisaient des Tziganes et où nous allions par fidélité à la tradition poétique russe. La ravissante Maroussia Dmitrievitch nous ensorcelait avec ses chansons et ses danses. L'idée ne venait à personne d'y souper, car c'était beaucoup trop cher pour nos bourses, mais de temps à autre nous pouvions nous permettre d'y passer une partie de la nuit devant un verre de cognac. La faim finissait par nous chasser de cet endroit paradisiaque et nous partions manger un petit pain dodu avec une mince tranche de saucisson dans l'un des cafés du boulevard ouverts jusqu'à l'aube.78

Cet extrait met en avant le faste artistique présent dans le quartier mais également la condition financière difficile des émigrés. Ainsi, il est possible de se demander si, malgré les difficultés économiques que rencontrait la majorité des émigrés, ils ne continuaient pas à fréquenter ces lieux dans une idée de rassemblement communautaire et afin de trouver une certaine stabilité, à travers des aspects sociaux, dans l'instabilité de l'exil. Dans Le Paris des étrangers, il est fait mention d'une lettre du jeune poète Ivan Chkott adressée à Zinaïda Shakhovskaïa dans laquelle il écrit :

A Montparnasse, comme vous vous en doutez, pas de changements. Je crois que même si un jour l'ouragan fauche tous les Parisiens, vous les trouverez quand même, le soir venu, au Napoli [l'un des cafés de Montparnasse, E.B.] discutant tranquillement des mérites du dernier roman. Comme le feu sous la cendre, Montparnasse survivra à tout en se consommant éternellement.

J'aime infiniment notre bande de Montparnasse : milieu déclassé, roturier, désespéré, à moitié fou et à moitié juif, ou l'on retrouve malgré tout quelque chose de Pétersbourg, de la période pétersbourgeoise de notre littérature.79

La première citation exprime la stabilité, presque dénoncée par l'auteur, mais qui peut apporter un sentiment de sécurité, de ce lieu qu'est Montparnasse qui tous les soirs joue la même litanie. Le second extrait rend compte de ce milieu artistique désœuvré et pauvre qui semble pourtant posséder un charme presque romantique.

Ainsi, pour faire face à cette précarité financière, plusieurs structures associatives se sont mises en place dans le quartier Montparnasse. En 1926, L’Action chrétienne des

78 Berberova, Anna, C’est moi qui souligne, op. cit., p. 275-276.
étudiants russes (ACER) voit le jour dans un hôtel particulier de l’YMCA, au 10 boulevard du Montparnasse. Nicolas Berdiaev, philosophe chrétien, en est à l’initiative. Son but premier est l’édition d’ouvrages pour les étudiants russes de l’YMCA, cependant les activités sont nombreuses dans les locaux parisiens : une église est créée en 1928, ainsi qu’un Cercle d’études sur la Russie et un Cercle de culture russe (1931). De plus, un foyer et une cantine rue de Valence, destinée aux compatriotes russes qui vivaient dans les hôtels miteux des Gobelins, sont mis à disposition. Au début des années 1930, la direction connaît des problèmes idéologiques qui aboutissent à la scission en deux nouvelles associations, une plus à gauche, dirigée par Berdiaev et qui s’installe au 77 rue de Loumel en 1932 et une plus à droite, nationaliste, qui s’installe au 91 rue Olivier de Serres en 1935.

Il existe donc un paradoxe certain entre une détresse morale et matérielle et une atmosphère festive. Cet air de Montparnasse n’aurait-il alors pas contribué « à la fusion des éléments hétérogènes de la culture russe » ? C’est-à-dire que, malgré des disparités géographiques, avec des individus originaires d’Ukraine, d’Arménie qui se définissent comme Russes, une certaine fraternité a vu le jour entre les Parnassiens qui se réunissent sous l’égide d’une même appartenance culturelle, de valeurs semblables et surtout d’une même langue. Montparnasse dans les années 1920 est le lieu d’affirmation d’une identité (dans le sens d’identique) plurielle.

Pourtant, cette primauté de Montparnasse dans la vie culturelle russe n’a pas été éternelle comme le prédisait le poète Ivan Chkott. Dans les années 1930, la prestance du quartier commence à péricliter. Plusieurs événements en sont la cause. La fin des contacts, interdits par l’ambassade, entre ressortissants soviétiques et émigrés à Paris dû au durcissement politique en 1927, ainsi que la mort de plusieurs figures artistiques éminentes : en 1929, le décès de Diaghilev laisse de nombreux émigrés sans emploi, eux qui jusque là avaient pu continuer à vivre de leur créativité (création de décors,

---

80 La Young Men's Christian Association est une association chrétienne protestante interconfessionnelle créée à Londres en 1844 qui offre son soutien, notamment financier à l’ACER, créée en 1923 en Tchécoslovaquie.
83 Menegaldo, Hélène, Les Russes à Paris (1919-1939), op. cit.
costumes...) et en 1930 le suicide de Maïakovski à une résonnance dans tous les coins de la Russie, même à l’étranger. Le chômage, la crise, ainsi que la montée de la xénophobie et de l’antisémitisme sont également des facteurs de la fin de l’âge d’or de Montparnasse. En 1935, Alexis Tolstoï écrit :

> A Montparnasse, [...] pas une seule personne vivante, des spectres sous la lumière spectrale de toutes sortes de réclames et de tubes lumineux rouges, bleus. [...] La joie de vivre est morte.84

**b. La vie nocturne à Pigalle**

Le quartier de Pigalle est un second épicentre de l’activité russe. Cependant, cette activité diffère de la première. Il s’agit davantage d’une vie nocturne, folklorique, tournée vers le Français ou le touriste américain, qui utilise les clichés et stéréotypes pour amuser. C’est un quartier du divertissement, de restaurants aux décorations « typiquement » russes, aux chanteurs et danseurs tziganes85... Ici, il n’existe pas de vie associative, d’école, d’église russe, de vie communautaire. Ceux qui divertissent n’y habitent pas, ils logent dans des chambres d’hôtels ou des petites chambres meublées. Ce Pigalle russe est délimité par trois cabarets russes que sont le Château caucasien, qui comprend au niveau inférieur le Caveau caucasien (1922) au 54 rue Pigalle et qui est décrit par Joseph Kessel dans son roman *La Nuit des Princes* sous le nom de « Samovar »86, le Yar (1923) au 63 rue Pigalle et la Troïka (1923) au 26 rue Fontaine. Y est jouée de la musique tsigane, accompagnée par des chants et danses. C’est à partir de ces trois endroits que naît une vie russe avec l’installation progressive de bars et bistrots aux prix plus ou moins élevés, tel que le Grand Ermitage, 24 rue Cuamartin, et de restaurants, tel que le Bistrot russe, 5 rue Fromentin. A la fin des années 1920, il existe une centaine d’établissements russes dans ce quartier87.

Il y en a pour tous les goûts, pour toutes les bourses : depuis l’humble gargotte où le chauffeur de taxi avale pour trente sous un bortsch consistant, jusqu’au restaurant de luxe

---

87 Ibid.
où la moindre bouteille de vin se paye soixante francs, où le café est servi par un Turc authentique aux culottes bouffantes. 88

En parallèle de cette vie nocturne, se produisent des événements du monde théâtral et artistique. Hélène Menegaldo précise dans son ouvrage89 que les deux mondes ne se croisent pas, du fait des rythmes et horaires de travail différents. Au 77 rue Pigalle ont lieu des soirées de lecture à la mémoire de Dostoïevski ou de Blok, une lecture le 17 janvier 1929 par Marina Tsvêtaeva de ses Souvenirs sur Valéri Briousov90 et s'y réunit la société des artistes russes à Paris, tous les jeudis soirs91 ; au 9 rue Blanche, c'est-à-dire dans la Salle des Ingénieurs Civils, se regroupent des hommes politiques, se tiennent des représentations des pièces de Teffi écrites dans l'émigration. Au 36 rue des Mathurins, où se trouve le théâtre du même nom, sont représentées les mises en scène du couple Pitoïeff.

Ce quartier, de par son importante activité, est donc un quartier qui offre du travail. Ces établissements russes, divers, permettent à de nombreux émigrés de vivre : cuisiniers, danseurs, chanteurs, serveurs, vendeurs,... Les nuits agitées permettent également de servir le commerce des boutiques qui vendent des boissons et des produits typiques russes qui sont présentés aux clients des restaurants.

3. Le développement dans cet espace parisien d'une activité théâtrale émigrée

a. Etude des lieux de représentation

C'est dans ce Paris culturel et dynamique russe que tente de se développer une activité théâtrale. C'est alors que, afin d'étudier le rapport du théâtre russe à la communauté de la diaspora russe, il est possible de conjuguer l'étude sur la répartition des émigrés avec une étude urbaine et de terrain sur les lieux de représentation théâtrale92, en s'attachant aux logiques urbaines et communautaires du théâtre émigré russe. Une typologie des lieux de représentation peut alors être réalisée, avec comme

92 Ibid.
caractéristique principale de classement, le statut administratif de la salle (théâtre officiel, salle louée) qui permet de donner une indication sur le degré d’appartenance communautaire. La base de données réalisée sert d’appui à cette étude pour calculer le nombre de représentations total qui ont eu lieu dans les différents endroits, ainsi que les différentes compagnies qui se sont produites dans les salles et leur nombre de représentations. L’annexe 7 regroupe les résultats de cette étude, par la présentation photographique et du nombre de représentations dans les principaux lieux de production du théâtre émigré russe.

Les différents lieux de production sont regroupés selon trois catégories distinctes : les théâtres, les salles associatives et les statuts particuliers. Dans la catégorie des théâtres sont dénombrés six lieux de représentations. Tout d’abord, le Théâtre de Grenelle, au 55 rue de la Croix-Nivert, théâtre inauguré en 1828, restauré en 1837 pour lui permettre d’atteindre une capacité de 1 300 spectateurs et qui ferme ses portes en 1929. Entre ses murs, ne s’est produite qu’une seule compagnie, le Théâtre dramatique russe, à une seule reprise, le 26 mars 1925.

Le second théâtre est le Théâtre Albert 1er au 64 rue du Rocher. Construit en 1911 pour accueillir les spectacles éducatifs d’une institution de jeunes filles, il s’ouvre au public en 1919 et prend le nom d’Albert 1er, roi des Belges de 1909 à 1934. Le théâtre change de nom en 1930 lorsque Tristan Bernard en prend la direction pour devenir le Théâtre Tristan-Bernard, jusqu’au départ de celui-ci où il retrouve son nom d’origine. En 1936, le comédien Charles de Rochefort en reprend les rênes et lui donne le nom de Théâtre Charles-de-Rochefort. Il porte aujourd’hui le nom de Théâtre Tristan-Bernard93. Ce théâtre a accueilli 116 représentations du théâtre émigré russe qui sont partagées entre huit compagnies. Grâce au tableau à l’annexe 7, il est possible de noter que l’intérêt que les compagnies lui ont porté a oscillé entre un intérêt sporadique puisqu’il a été un lieu unique de représentations pour le Théâtre Kamerny qui s’est majoritairement produit dans la Salle du Journal, pour le théâtre du Drame russe qui ne s’est produit qu’une seconde fois au 6bis rue Campagne-Première et un intérêt appuyé pour les autres compagnies présentées qui se sont produites exclusivement dans ce lieu.

(exception faite, pour le Nouveau Théâtre russe, d'une représentation à la Salle des Ingénieurs Civils).

Le théâtre suivant est le Théâtre Trévise du 14 rue de Trévise, inauguré en 1893, et qui se situe dans les locaux du foyer de l'Union chrétienne de jeunes gens (UCJG), correspondante française des Young Men’s Christian Association (YMCA)94. Ce théâtre a un lien ambigu à la communauté russe car, bien que théâtre parisien, l’organisme auquel il est rattaché, l’YMCA en fait un élément à part entière dans le paysage russe, l’YMCA ayant apporté un important soutien aux émigrés russes chrétiens. Ce lien étroit a pu être une aide pour l’accès à ce théâtre, qui a une capacité d’accueil de 450 places95, en tant que lieu de représentation. Y sont représentés 25 spectacles par deux compagnies, le Théâtre intime russe et le Théâtre de la comédie et du drame, ce dernier ayant utilisé l’endroit comme lieu unique de production.

Vient ensuite le Théâtre Arlequin et la Petite scène du 9 rue Falguière. Il s’agit en fait du même théâtre, « la Petite scène » dénommant le nom de la troupe permanente qui s’y produit et possède le lieu. Cependant, une distinction est faite par le quotidien Dernières Nouvelles, dans lequel le lieu est indiqué, selon la compagnie, de deux manières différentes. Ce Théâtre Arlequin est donc sous la direction de Xavier de Courville qui en fait l’acquisition en 1930. Dans Léon Chancerel : portrait d’un réformateur du théâtre français (1886-1965), de Maryline Romain96, il est ainsi décrit :

D’octobre 1930 à octobre 1931, la compagnie partage avec Xavier de Courville (Le Théâtre Arlequin), Marie-Ange Rivain (La Petite Scène) et Henri Brochet (Les Compagnons de Jeux) un studio que Xavier de Courville a aménagé, avec beaucoup d’ingéniosité, 9 rue Falguière, dans le quartier de Vaugirard. Le « théâtre » - une petite salle étroite où trône une vaste cheminée – est niché au fond d’une impasse bordée de hangars et d’ateliers. Mais au bout d’un an la troupe doit renoncer à la formule de la cohabitation qui présente, tout bien considéré, plus d’inconvénients que d’avantages.97

Ce théâtre a la particularité de ne pas être un véritable théâtre, mais davantage « un lieu privé où il est interdit de donner des représentations à bureau ouvert. Seuls sont admis les abonnés.98 ». Il

---

94 A titre anecdotique, c’est dans le gymnase de ce foyer que le 27 décembre 1893, fut disputé le premier match de basket-ball en France, et en Europe.

95 Dernières Nouvelles, le 27 février 1932.


97 Ibid. p. 215.

98 Ibid. p. 162.
se situe au sein de la Villa Gabriel, datant de 1895, impasse intacte de studios d’artistes et d’artisans. Bien que d’apparence il n’y ait aucun lien avec la communauté russe, une certaine sensibilité au théâtre russe s’observe quant au choix du répertoire de la troupe maîtresse des lieux qui joue Un mois à la campagne de Tourgueniev le 16 février 1932 et Sur la Grand’Route de Tchékhov le 17 mai 1934. Dans l’introduction de 65 ans de théâtre en marge des théâtres99, Xavier de Courcille félicite même sa troupe d’avoir « révélé » le théâtre de Tourgueniev, bien avant la « maison de Molière ». Cette salle est donc louée par deux compagnies que sont le Théâtre intime en 1933 pour une représentation et les Comédiens vagabonds pour une partie de sa production.

Le dernier théâtre est le Théâtre de la Potinière au 7 rue Louis-le-Grand dans lequel se produisent les 5 dernières représentations des Comédiens vagabonds et les 6 du Théâtre russe de l’Association des artistes. Ce théâtre ouvre ses portes en 1919 sous la direction de Saint-Granier et Gaston Gabaroche. En 1920 Raoul Audier en reprend la direction puis s’ensuivent de nombreux changements de directeurs. En 1934 et 1935, c’est Camille Choisy qui en est à la tête jusqu’à ce que la salle devienne un cinéma (1935). Elle redevient un Théâtre en 1937. Selon le site officiel des théâtres parisiens associés100, la salle peut aujourd’hui accueillir 350 spectateurs, ce qui peut correspondre à la capacité d’accueil des années 1930 ou en donner une idée, la salle étant décrite par ce même site comme « favorisant l’intimité par ses dimensions ».

La seconde catégorie de notre typologie est celle des lieux à caractère associatif. Le premier exemple est celui de la Maison du peuple français, se situant au 42 rue Hermel. Peu d’informations ont pu être trouvées à son sujet. Elle aurait été fondée par l’Abbé Théodore Garnier qui, afin de créer un cercle ouvrier catholique, fait construire le bâtiment, inauguré en 1894. Il s’agirait donc, pour la première expérience du théâtre émigré russe, d’un ancrage dans une catégorie socio-professionnel pouvant faire écho au nombre d’ouvriers émigrés russes qui occupent le XVIIIème arrondissement. S’y est uniquement produit le premier Théâtre dramatique russe qui y donne 6 représentations en 1924-1925.

100 Site officiel des théâtres parisiens associés : https://www.theatresparisiensassocies.com
La seconde association est la Société des Ingénieurs civils de France qui se situe au 19 rue Blanche. Ce lieu est possédé par les élèves de l'Ecole centrale qui s'y installent en 1896. Elle ne sert qu'une unique fois au Nouveau Théâtre russe le 6 avril 1928. Cependant, elle a été utilisée à plusieurs reprises par des associations qui souhaitaient présenter une mise en scène théâtrale, antérieurement à la première compagnie du théâtre émigré russe, tel qu'en 1922 pour le premier spectacle de théâtre russe à Paris qui mettait en scène Ревность [La Jalousie] de M. Artsibachev ainsi que le 15 avril 1928 par les artistes du MXT qui présentaient un spectacle en mémoire de Tchekhov101.

A l'inverse, l'Ecole d'eurythmie et de danse du 6bis rue Campagne-Première a rencontré un franc succès. Il a été, cependant, impossible d'obtenir davantage d'information sur le lieu, si ce n'est le fait qu'il comprenait 225 places102. Y ont été représentés 100 spectacles du théâtre émigré russe qui regroupent une majorité de représentations du Théâtre intime russe entre 1929 et 1932 et une représentation du Drame russe le 29 mai 1932.

Un autre lieu important du théâtre émigré russe est la salle du Journal, au 100 rue de Richelieu. L'immeuble, construit en 1883 pour le quotidien Le Journal, possède de nombreuses salles ornées de peintures murales ainsi qu'une salle des fêtes qui peut avoir été le lieu d'accueil des différentes troupes de théâtre émigré russe au cours des années. 190 représentations du théâtre émigré russe ont eu lieu à cette adresse, qui se divisent entre quatre compagnies. Y sont données la quasi totalité des représentations du Théâtre Kamerny à l'étranger (à l'exception d'une représentation au Théâtre Albert 1er le 10 mars 1932) et du Théâtre Kamerny (à l'exception d'une représentation au Théâtre Albert 1er en 1936 et deux au 81 rue de la Faisanderie), ainsi que l'ensemble des spectacles du Théâtre russe de 1936 à 1939 et deux sur trois des représentations du Théâtre dramatique russe de 1933.

Le dernier lieu à caractère associatif est la Société des Ingénieurs Arts et métiers qui se trouvait au 9bis avenue d'Iéna et qui a accueilli les deux dernières représentations des Comédiens vagabonds en 1934. Cette société, fondée en 1846, est l'association

d'anciens élèves d'Arts et Métiers ParisTech. Elle s'installe avenue d'Iéna en 1920, à l'Hôtel Singer.


Ainsi, en prenant un point de vue purement typologique et administratif, il semble que le théâtre émigré russe ne possédait pas ses propres lieux de production et a donc dû trouver, dans des théâtres parisiens et dans des salles moins officielles et moins reliées au théâtre, un accueil que sa communauté ne pouvait lui offrir, faute de possession de tels lieux, dédiés à la représentation. Une errance des troupes émigrées qui devaient louer des salles pour se produire est alors à conclure de manière préliminaire.

Cependant, suite à une étude plus détaillée, cette errance est à nuancer. En effet, en portant un regard sur l'organisation des représentations du Théâtre émigré russe, différents aspects apparaissent. Tout d'abord, parmi les différents types de salles proposés, malgré un nombre équivalent de théâtres (5) et de salles à caractère associatif (5), ces dernières ont quantitativement accueilli plus de représentations du théâtre émigré russe (299 contre 162). La variété des salles n’efface donc pas la quantité de représentations par salles.

Une « préférence » pour des salles à caractère associatif est alors à déterminer. Les raisons demeurent, cependant, inconnues, bien que des hypothèses puissent se former : ces salles étaient-elles davantage accessibles financièrement ? Étaient-elles plus aptes à accueillir une forme aussi particulière que le théâtre en langue russe, qui est à disposition d'un public restreint, un théâtre devant peut-être davantage observer une
ligne de répertoire... Se dessine un palmarès des lieux les plus utilisés de manière générale avec la Salle du Journal (190 représentations), le Théâtre Albert 1er (116) puis l’Ecole d’eurythmie et de danse de la rue Campagne-Première (100).

De plus, se pose la question de la fidélité des troupes à un lieu de représentation en particulier, et donc de leur ancrage géographique\textsuperscript{103}. Outre certains lieux, le Théâtre de Grenelle (1 représentation), la Sociétés des Ingénieurs civils (1), la Société des ingénieurs Arts et Métiers (2) et le 81 rue de la Faisanderie (2), qui accueillent quelques représentations, de manière sporadique, les deux tiers des lieux de production sont occupés de manière récurrente par les compagnies. Hormis deux troupes, du Drame russe et du Théâtre dramatique russe de 1933, qui n’ont fait respectivement que 2 et 3 représentations, évoquant donc des cas particuliers d’absence de pérennisation, même minime, et qui se sont produites dans des lieux qui avaient déjà été « découverts » antérieurement, les 13 autres compagnies ont été majoritairement « fidèles » aux lieux de représentations. A titre d’exemple, la Salle du Journal accueille les représentations de 3 compagnies, le Théâtre Albert 1er, celles de 4 compagnies, le 15 avenue Hoche, toutes les représentations du Théâtre contemporain... Une exception demeure cependant. En effet, les Comédiens vagabonds, en raison du succès rencontré quittent le Théâtre Arlequin trop étroit, pour le Théâtre de la Potinière, qui avait une capacité d’accueil supérieure.

Finalement, les compagnies se produisent dans des salles qui ont peu de rapport avec la communauté russe, mis à part peut-être le Théâtre de Trévise qui se trouve dans les locaux de l’YMCA. Il s’agirait également de pouvoir interroger la raison de représentations au sein de deux hôtels particuliers appartenant à des Sociétés d’Ingénieurs. Est-il possible d’imaginer un lien commun avec la franc-maçonnerie (de nombreux russes étaient alors francs-maçons) qui aurait permis l’ouverture du lieu aux artistes émigrés ou bien la présence au sein même des troupes, ou en tant que connaissances de comédiens, d’ingénieurs émigrés qui fréquentaient leur milieu homologue en France ? S’il n’est pas possible d’apporter une réponse à ces questions, il est permis d’affirmer que, s’il existait une absence de lien entre les troupes et les lieux, antérieurement aux représentations, ce sont les représentations, et la fréquentation des salles qu’elles entraînent, qui font advenir une relation privilégiée et communautaire

\textsuperscript{103} A l’annexe 8 se trouve un tableau récapitulatif des principaux lieux de production des compagnies du théâtre émigré russe.
entre les deux partis. Les émigrés russes, en fréquentant, grâce au théâtre émigré, ces différents endroits se les approprient et les érigent en lieu de sociabilité communautaire. A titre d'exemple, la salle du Journal, 100 rue de Richelieu, utilisée pour la première fois par la troupe du Théâtre Kamerny à l'étranger en 1930 devient, par la suite, le local favori des compagnies russes jusqu’en 1940 : « Le théâtre de la rue Richelieu est devenu une institution à part entière », affirme un journaliste des Dernières Nouvelles104. Ainsi, malgré une errance de l’activité théâtrale dans l’émigration due à l’absence de salles communautaires, cette errance demeure relative puisque se révèle un ancrage des troupes dans des lieux « favoris ».

b. Le lien géographique entre le théâtre et sa communauté

Après un questionnement autour du lien formel entre les lieux de représentations et la communauté russe, il est possible d’étudier le lien géographique entre les deux éléments. Il s’agit de replacer les lieux sur une carte afin de comprendre la dynamique du théâtre émigré russe, de le positionner géographiquement par rapport à la communauté. Les lieux se situent-ils davantage au sein de la communauté russe, dans les quartiers artistiques de l’époque ou dans la ceinture de boulevards des théâtres? Une étude chronologique des différents lieux de représentations ne permet pas d’enrichir la démonstration puisqu’elle ne met en avant que l’oscillation constante entre différents degrés d’appartenance géographique communautaire.

Ainsi, se démarquent différents groupements géographiques en suivant une logique de quartiers. L’Ecole d’eurythmie et de danse de la rue Campagne-Première, où se produit le Théâtre intime, se situe dans le quartier Montparnasse, quartier artistique, français et russe, des années 1920. En redescendant la rue, s’observent de nombreuses plaques attestant le passage d’artistes (Elsa Triolet et Aragon, le sculpteur François Pompon) entre les murs des différents immeubles. Au numéro 29, se découvre L’Hôtel Istria qui comporte une plaque indiquant :

104 Dernières Nouvelles, le 27 novembre 1937.
105 Voire l’annexe 6.
Dans l'effervescence créatrice de années 1920 L’HOTEL ISTRIA accueillit entre autres artistes Francis PICABIA, Marcel DUCHAMP, Moïse KISLING […]\(^{107}\)

La troupe se produisait donc dans les lieux de création. Quels ont pu être les liens entre cette communauté artistique du Paris des années 1920 et ce théâtre émigré russe qui fréquentaient les mêmes lieux? Ce théâtre se situe dans un entre deux : une volonté communautaire qui fait que sont représentées des pièces russes en russe pour un public russophone et un environnement créatif vivant lié à l’époque, mais majoritairement francophone.

Non loin de la rue Campagne-Première, dans le XVème arrondissement, se situent le Théâtre Grenelle, minime pour l’étude puisqu’il ne s’y est passé qu’une seule représentation, et le Théâtre Arlequin, où se produisent les Comédiens vagabonds à leur début. De même, ce théâtre signale une proximité communautaire géographique. Pourtant, pour des raisons de capacité d’accueil, la troupe déménage au Théâtre de la Potinière, situé, au contraire, dans le cœur parisien, ce qui produit un éloignement géographique.

De nombreux lieux de représentations se trouvent également dans le centre parisien, compris dans la ceinture des boulevards du Paris théâtral. Le Théâtre de Trévise, la Salle du Journal, rue de Richelieu, le Théâtre Albert 1er, 64 rue du Rocher ainsi que la Société des ingénieurs civils occupent un espace situé entre un milieu théâtral et mondain parisien et des lieux de vie des émigrés russes qu’étaient Pigalle et les environs de la Gare Saint-Lazare.

Ensuite, les derniers lieux de productions se rapprochent des lieux de vie des émigrés avec, d’un côté, le 9 bis avenue d’Iéna et le 81 rue de la Faisanderie, où ont lieu peu de représentations mais qui sont ancrés dans un quartier, le XVème arrondissement, habité par de nombreux émigrés russes, ainsi que le 15 avenue Hoche, situé à la frontière des VIIIème et XVIIème arrondissements, ce dernier étant un lieu d’habitation privilégié des émigrés. De l’autre côté, le 42 rue Hermel, premier lieu du théâtre émigré russe, dans le XVIIème arrondissement, occupe un quartier ouvrier comprenant une forte appartenance communautaire russe.

Ainsi, la géographie du théâtre émigré russe parisien révèle un aspect d’ancrage communautaire avec des lieux de représentations à Montparnasse, dans les XVIème et

\(^{107}\) A l’annexe 9 se trouve une photographie de cette plaque.
XVIIIème arrondissements, mais également une réalité d’un éloignement géographique, toutefois relatif, par rapport aux lieux de vie des spectateurs russes, avec des représentations dans le cœur des boulevards et des théâtres parisiens. La question de leur accessibilité se pose alors. Un émigré russe du XVème arrondissement s’y rendait-il à pied, en métro ? Combien de temps était nécessaire pour le trajet ? Des questions qui restent, cependant, sans réponse.

A cet ancrage géographique s’ajoutent des considérations économiques. Comment le réseau commercial du théâtre émigré russe s’organise-t-il ? Chaque compagnie utilise plusieurs lieux de vente de billets, parfois les mêmes. Au total, ils sont 38 lieux physiques et 6 numéros de téléphone. Les fonctions de ces lieux rassemblent tous les aspects de la vie quotidienne. En effet, s’y trouvent des magasins russes, des théâtres, une pharmacie russe, des coiffeurs russes, des domiciles privés, des restaurants russes, des librairies russes, des associations russes et les sièges des deux journaux principaux de l’émigration, Dernières Nouvelles et Renaissance. Ainsi, la transaction commerciale a lieu exclusivement au sein de la communauté émigrée. Cette idée est démontrée par la localisation de ces endroits, avec une carte à l’annexe 10, qui met en avant une situation, pour la majorité, dans les quartiers de vie des émigrés. Les lieux de vente utilisés par le plus grand nombre de troupes se trouvent être le Magasin Sialskoi au 2 rue Pierre-le-Grand (par 7 troupes), le restaurant A la ville de Petrograd au 11 rue Daru (près de l’église orthodoxe) (par 7 troupes), la librairie Mayak au 3 rue Laugier (par 4), le siège des Dernières nouvelles au 22 rue d’Anjou (par 4) et le Théâtre Albert 1er, 64 rue du Rocher (par 4).

En prenant l’exemple du Théâtre russe qui utilise dix lieux pour la vente de ses billets, il s’agit d’observer le degré d’existence d’un rapport de proximité entre le lieu de représentations, la Salle du Journal au 100 rue de Richelieu, et les lieux de vente. La carte, à l’annexe 11, démontre une multiplicité des lieux de vente avec un étalement géographique important, de la salle elle-même dans le IIème arrondissement, aux confins du XVIème arrondissement. Les lieux de vente ne dépendent donc pas du lieu de représentations mais bien de l’appartenance à une communauté qui constitue le public et qui occupent différents quartiers de Paris. Cette multiplicité de points de vente, de
localisations diverses, a donc pour objectif d’attirer des individus au niveau local, du quartier. La diversification est alors un synonyme d’une plus grande accessibilité.

La vie de la communauté russe s’organise donc en vase clos, avec une importante recherche de l’entre-soi, « étant le seul moyen de parvenir à constituer un îlot de sécurité et de relative tranquillité », qui s’illustre par l’apparition d’activités et commerces exclusivement russes. L’activité théâtrale se développe alors entre un espace communautaire géographique, proche des quartiers de vie russe, et un espace communautaire symbolique, par la création de lieux de rassemblements habituels. Privés de lieux culturels propres, les émigrés s’accommodent de différentes scènes, parfois en dehors des frontières du Paris russe, et construisent une géographie de la communauté par l’activité théâtrale et ses représentations.

---

Chapitre 2 : La communauté hermétique du théâtre émigré russe

De quelle manière le théâtre et ses acteurs s’inscrivent-ils au cœur de la communauté émigré russe ? Les membres du théâtre émigré russe appartiennent avant tout à une communauté de destin rassemblée par l’émigration. A travers l’exemple de Nicolas et Anna Evreïnoff et des archives à leurs noms conservées au centre d’archives de la Préfecture de police, il est question de rattacher les participants de l’activité théâtrale à une dimension administrative et politique qui les lie au sort de toute leur communauté. Au sein de la sphère émigrée, les acteurs du théâtre émigré russe constituent, cependant, un écrin particulier. Une seconde partie tend à présenter numériquement et, autant que possible, qualitativement, les membres de la sphère théâtrale en interrogeant l’hermétisme dont elle fait preuve. Quel est alors l’élément qui tient le rôle de relais entre une communauté émigrée et une micro communauté du théâtre ? La presse, avec l’exemple particulier des Dernières Nouvelles, représente ce lien privilégié entre deux mondes qui se côtoient.
A. Une communauté d’émigrés russes

Ce n’est pas la migration qui fait de l’étranger un sans-papiers au quotidien si fragile mais la loi qui ne lui permet pas d’accéder à un statut légal.¹

1. Des difficultés d’intégration
   a. L’émigration, un traumatisme social et psychologique

L’émigration a remis en question l’ensemble de la structure sociale russe, tel que le démontre l’exemple mythique des chauffeurs de taxi russes, anciens généraux de la garde royale. Cet aspect est questionné dans l’article d’Isabelle Nicoline sur La recomposition d’un espace de l’entre-soi, dans lequel l’auteur mentionne que si le déracinement national fut vécu comme un drame par les émigrés russes, le déclassement social était encore plus grave, car il représentait un lourd handicap au sein d’ unions idoines créées pour maintenir intact l’esprit de corps.²

Ainsi, cet article s’intéresse aux « décalages » entre les structures sociales intériorisées et les nouvelles structures imposées dans l’émigration. L’émigration entraîne et oblige à des modifications des habitudes, ne serait-ce que d’un point de vue économique, puisque les émigrés, qui pour certains avaient coutume de vivre aisément dans des logements confortables, se trouvent contraints de loger dans des chambres d’hôtel misérables. Le terme « traumatisme » semble alors approprié pour définir les chocs psychologique et physique vécus par les émigrés. Dans Psychanalyse du migrant et de l’exilé, Léon et Rebeca Grinberg considèrent la migration comme n’étant pas une expérience traumatique isolée, qui se manifeste au moment du départ-séparation. La réaction de l’individu, au moment de l’événement traumatique n’est pas décisive pour déterminer si le fait sera traumatique dans ses conséquences, puisqu’elle dépendra de la personnalité préalable du sujet et de nombreuses circonstances. Il arrive même assez souvent qu’il existe ce que l’on pourrait appeler une « période de latence » variable, entre les faits traumatiques et leurs effets détectables³.

³ Grinberg, Léon ; Grinberg, Rebeca, ; Psychanalyse du migrant et de l’exilé (traduit de l’espagnol par Ndaye Ba Mireille), Lyon, Césura Lyon, 1986 (édition originale de 1984), 292 p.
Cette définition prend en compte la violence du choc qui peut avoir une durée variable, ainsi que des conséquences sur la personnalité, tout en considérant des réactions uniques selon les individus qui, entre deux extrêmes, sont dans la nécessité de reconstruire leur identité suite à la perte des rôles qu’ils remplissaient dans leur communauté, ou sont considérés comme des « immigrants privilégiés » parce que reconnus dans le pays d’accueil de par leur statut antérieur (écrivain, artiste...), ce qui conduit éventuellement à un affermissement du sentiment d’identité. Outre la violence intrinsèque de l’émigration, c’est donc également l’accueil dans le pays d’arrivée qui compte dans la gestion personnelle de la situation migratoire.

b. Un accueil méfiant de la part de la société française

La forme théâtrale étudiée prend place dans un contexte particulier, celui de l’émigration, qui lui confère des liens étroits avec sa communauté. En effet, la diaspora russe à Paris est soumise à une forte surveillance de la part des services de la Préfecture de police. Cette question peut être étudiée à partir de dossiers retrouvés aux archives de la Préfecture de police, qui permettent de montrer le soin et l’importance de la surveillance du milieu russe face à une peur de l’invasion communiste. Dans le dossier de l’Association des Amis de Mikhaïl Tchekhov⁴, se trouve la mention « auraient définitivement rompu avec le régime soviétique » qui témoigne de l’inquiétude d’avoir parmi les émigrés des espions soviétiques.

De même, il existe de nombreux dossiers de surveillance sur les personnes émigrées russes⁵. C’est d’ailleurs à travers ces dossiers que se fait le lien entre la communauté russe et le monde du spectacle émigré russe, puisque certaines des figures du milieu théâtral font l’objet d’un dossier conservé aux archives. Il subsiste donc toujours, pour nos hommes de théâtre, un retour à leur condition d’émigrés. L’étude de ces dossiers permet de voir la systématisation de la surveillance réalisée avec

Le dossier se trouve à la Préfecture de police, Série B – Cabinet du préfet de police (1869-1970), Sous-série 77W – Renseignements généraux, 77 W 1418 6751 Association des amis du Théâtre de Michel Tchekhov.
⁵ Les dossiers ayant été conservés de manière plus systématique étant les dossiers de personnalités. Ces dossiers apportent des indications plus ou moins nombreuses selon leur volume (arrivée, déménagements, activités....).
l’importance des garanties (lettre de garantie de la concierge, nécessité de référents français) et des enquêtes demandées et menées. A titre d’exemple, la surveillance que subissaient les étrangers par les services de police français est particulièrement visible dans le cas de Théodore Chaliapine\(^6\), chanteur d’opéra et acteur, arrivé en France le 12 juillet 1923, qui fait l’objet d’une enquête en octobre 1927. Cette enquête présente une biographie détaillée du personnage, vie passée et présente, nombre d’enfants, capital économique. Cependant, ce sont les rapports dont Chaliapine est l’objet lors d’un passage en France qui traduisent davantage la surveillance. Il se trouvent dans les archives au nombre de trois. Tout d’abord, une lettre du Ministre de l’Intérieur à Monsieur le Préfet de police, datée du 13 septembre 1922, indiquant la venue « du chanteur russe qui se rend à Paris où il doit chanter à l’Opéra et au Trocadéro ». L’objet de cette lettre étant le suivant : « Je vous prie de le faire surveiller très discrètement pendant son séjour à Paris et de me faire parvenir les résultats de cette surveillance sous le timbre de la présente dépêche\(^7\) ».

Un an plus tard, en septembre 1923, deux rapports voient le jour, datés du 9 et 10 qui prouvent une « surveillance [minutieuse] exercée à l’égard de Chaliapine » (titre du rapport) avec des détails qui indiquent une filature de l’individu.

Paris, le 9 septembre 1923,

Hier, Chaliapine est sorti à 13h10, accompagné de sa femme est s’est rendu en taxi, 12 rue Montpensier, chez M. Gunsbourg, directeur du théâtre de Monte-Carlo. Il a quitté cette adresse une heure plus tard en compagnie de deux messieurs avec lesquels il est allé visiter des appartements 74 rue Ampère et 16 rue Théodule Ribot. […]

Il est ressorti peu après avec sa fille et après avoir fait une promenade dans les jardins du Trocadéro a regagné son hôtel à 19h30.

Le Chef du Service\(^8\)

Bien que s’installe dans les années 1930 un climat général de rejet envers les émigrés, un événement en particulier est à l’origine du renforcement de la surveillance des émigrés russes et de la méfiance envers cette communauté. Il s’agit de l’assassinat de Paul Doumer, président de la République française, le 6 mai 1932 par le Russe

---


\(^7\) Ibid.

\(^8\) Ibid.
Gorgoulou, qui provoque l’inquiétude chez les émigrés. Dans Le Paris des étrangers, Eva Berard Zarzycka, auteure de l’article sur « Les écrivains russes - Blancs et Rouges – à Paris dans les années 20 », fait part d’une réflexion d’Irina Odoievtsева suite à l’incident et qui traduit le sentiment de panique et d’insécurité des émigrés russes :

Un Russe a tué le président ! Y aura-t-il des pogromes ? Va-t-on s’attaquer aux Russes ? Est-ce déjà la Saint-Barthélemy ? La soirée traditionnelle de la « Lampe verte », qui réunissait chez les Merejkovski tout ce qui comptait dans les lettres russes parisiennes tombait ce soir-là : elle est annulée, personne n’ose sortir dans la rue.10

Les répercussions de cet événement ont laissé des traces dans les archives de la Préfecture de police, visibles par la présence d’un rapport d’enquête de la Préfecture de police sur la « colonie russe », daté de juin 193211, commandé probablement suite à l’assassinat du Président Paul Doumer, qui présente les principales « caractéristiques » de la communauté russe parisienne (nombre, opinions politiques,...), dans l’espoir de mieux la connaître et d’assurer la tranquillité des émigrés russes suite à ces événements politiques :

L’émigration russe, qui s’est fixée dans la région parisienne après la révolution d’octobre 1917, est évaluée actuellement à plus 50 000 personnes. Ces étrangers sont, en général, groupés dans des organisations qui reflètent les différentes fractions politiques abolies par les bolcheviks et qui exaltent le culte de la Patrie. Leur activité ne dépasse pas ce cadre et ces émigrés, respectueux de l’hospitalité qui leur est accordée sur notre territoire ne se sont jamais ingérés dans notre politique nationale.12

Les préoccupations principales de cette enquête étant de s’assurer que les émigrés sont inoffensifs sur le plan politique et n’ont pas l’intention de se révolter contre la société qui les accueille. D’autres événements, tels que les enlèvements en pleine rue des généraux Koutepoff, en 1930 par le Guépéou, et Miller, en 1937 par le NKVD, confortent également la société française dans cette vision ambivalente de la communauté russe, entre communauté invisible et communauté dangereuse.

12 Ibid.
c. Les obstacles pour trouver du travail

Une des raisons de l'afflux en France d'un grand nombre d'émigrés, en général, et russe en particulier, est celle du mythe du travail. Suite à la Première guerre mondiale, la France a perdu une quantité importante de sa force de travail et a besoin de main-d'œuvre pour entreprendre les travaux de reconstruction du pays. L'immigration est alors la solution pour le gouvernement français qui ouvre ses frontières aux populations étrangères, qui voient en la France la possibilité de trouver un emploi capable de leur assurer des moyens de subsistance adéquat. Ainsi, arrivent plein d'espoir de nombreux émigrés dans cet eldorado mythique. Pourtant, la réalité n'est souvent pas à la hauteur de ces attentes.

Un témoignage de Nina Berberova rend compte de la condition précaire et la pauvreté dans laquelle vit la plupart des émigrés, contraints de multiplier les petits emplois qui ne leur rapportent que peu de revenus (écriture d'articles, couture...) et dans l'impossibilité de pouvoir prétendre à un emploi stable du fait de leur statut « d'apatrides ». Dans La population d'origine russe en France, l'auteure réalise un tableau récapitulatif, à partir de ces entretiens, intitulé « Milieu social et profession des primo-arrivants » qui comprend cinq champs : les vagues (de migration), les noms, le lien de parenté, les paramètres indiquant le milieu social et les études ou emplois occupés en émigration. Les deux derniers champs permettent de mettre en avant le décalage entre la profession/appartenance sociale d'origine et l'emploi en France. Une partie du tableau a été reproduite, en annexe 13, concernant la première vague, afin de montrer l'étendue et la variété des parcours et des possibles emplois mais également d'exprimer ces bouleversements socio-économiques rencontrés par les émigrés.

L'auteure dénombre également trois groupes de travailleurs dans l'émigration : les personnes dans l'incapacité de travailler qui vendent leurs biens, tels que des bijoux ; les personnes qui ne peuvent prétendre à un emploi du fait de leur statut d'apatride, qui entraînait une crainte de l'aspect « politique » des individus, ou de leur manque de qualifications ; les personnes qui, suite à des études en France, ont réussi à trouver un emploi correct. Afin de venir en aide aux plus démunis, différents organismes, tels que la

---

13 Un extrait de C'est moi qui souligne, présent à l'annexe 12, illustre les conditions de vie précaires des émigrés.

14 Nicolini, Isabelle, La population d'origine russe en France - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mémories, rites et identités), thèse de doctorat en ethnologie, Nice, Université de Nice, 2005, 913 p.
Croix-Rouge, l’Armée du Salut, le Comité du Zemgor\footnote{Le Zemgor est une association créée en 1915 en Russie. En 1921, elle est instaurée à Paris et devient une des plus organisations caritatives les plus efficaces de l’émigration (bourses, Université populaire, maison d’enfants...).} qui accueille 2000 orphelins\footnote{Gorboff, Marina, La Russie fantôme : l’émigration russe de 1920 à 1950, Paris, L’Age d’homme, 1995, 281 p.}, l’Internat Saint-Gatien qui s’occupe de 50 enfants et abrite un atelier de couture, se chargent de l’accueil d’émigrés russes, leur nombre assez important témoignant de la précarité des individus.

De plus, au tournant des années 1930, du fait des répercussions en France de la crise de 1929 (baisse des prix, faillites, crise de l’emploi\footnote{Sirinelli, Jean-François, La France de 1914 à nos jours, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, 576 p.}), mais également de la montée des vagues xénophobes, s’observe une traduction de l’augmentation des difficultés à l’emploi au sein même de la législation française. A titre d’exemple, est promulguée le 21 avril 1933 une loi limitant « l’exercice de la médecine aux seuls Français », le 19 juillet 1934 une loi stipulant qu’un nouveau naturalisé doit attendre dix ans avant d’entrer dans la fonction publique\footnote{Nicolini, Isabelle, La population d’origine russe en France - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mémoires, rites et identités), thèse de doctorat en ethnologie, Nice, Université de Nice, 2005, 913 p.}... L’obtention d’un travail, mais aussi d’un logement passe alors de plus en plus par le réseau communautaire ou de connaissance avec des Français.

2. Le couple Evreïnoff, un couple d’émigrés russes

a. Scène d’exposition : qui était Nicolas Evreïnoff ?

Seul un homme représente le théâtre, seul celui qui personnifie l’essence même du théâtre en tant qu’art, qui absorbe toutes les professions théâtrales, qui n’adore véritablement que son dieu, le Théâtre, aurait pu diriger toute la construction du théâtre russe à Paris. Bien sûr, il s’agit de Nicolas Evreïnoff.

C’est avec ces mots que Maria Litavrina présente Nicolas Evreïnoff dans le chapitre 7, « La construction du théâtre. Rochina-Insarova et Evreïnoff – figures clés du théâtre russe de Paris de la fin des années 1920 – milieu des années 1930 », de son
Afin de constituer une étude de cas qui se poursuit tout au long de ce mémoire, nous avons choisi de nous concentrer sur l’incontournable Nicolas Evreïnoff afin d’illustrer, de manière thématique, l’ambivalence de certains hommes et femmes du théâtre russe, qui voyagent entre deux mondes, russe et français. Il ne s’agit pas d’imaginer le théâtre français et le théâtre émigré russe comme deux « factions ennemies » mais davantage d’interroger les relations que pouvaient entretenir certains individus avec les deux sociétés théâtrales. Pour cela, nous nous appuyons principalement sur le dossier de Nicolas Evreïnoff, retrouvé aux archives de la Préfecture de police dans les dossiers de personnalités étrangères au numéro IC 13, sur le fonds Evreïnoff de la Bibliothèque nationale de France de Richelieu, département des Arts du spectacle à la cote 4° COL 22, et sur l’ouvrage de Nicolas Evreïnoff, *Monument à l’éphémère : une histoire du théâtre émigré à Paris*, publié en 1953, qui traite, de manière subjective, des initiatives théâtrales majeures et constitue la première source quand il s’agit d’étudier le théâtre émigré russe à Paris dans les années 1920 et 1930.

Nous souhaitons questionner les comportements des hommes et femmes de la communauté théâtrale émigrée russe face au cloisonnement communautaire que met en place leur théâtre qui se constitue à partir de 1924, notamment et surtout par la conservation de la langue russe comme langue de représentation. Il s’agira, tout d’abord, de présenter biographiquement Nicolas Evreïnoff, puis de s’intéresser aux différents statuts qu’il revêt au cours de l’émigration, en tant qu’homme émigré (Chapitre 2) qui s’affiche comme figure du théâtre à l’internationale, tout en participant

---


20 Nous pouvons trouver l’équivalent féminin de Nicolas Evreïnoff en la personne de M. N. Germanova, dans le sens où elle va et vient entre la communauté d’accueil et celle de sa langue maternelle. Elle demeure ainsi marginale dans les deux camps.

au théâtre émigré russe (Chapitre 4 et 5) et en étant le témoin de son époque et de l’activité théâtrale de sa communauté (Chapitre 8).

Nicolas Nicolaïevitch Evreïnoff est né à Moscou le 25 février 1879 de Nicolas Vassilievitch Evreïnoff, ingénieur des Ponts et Chaussées et de Valentine de Grandmaison, d’origine française, émigrée en Russie. Selon les dires de Nicolas Evreïnoff, sa mère a joué un grand rôle dans son éducation artistique. Il considère qu’il a hérité d’elle l’amour de la musique, du théâtre, de l’art en général. En effet, elle-même était artiste et musicienne. C’est à l’âge de cinq ans qu’il assiste à une représentation théâtrale et que se déclare sa passion pour le théâtre. A 13 ans, il s’enfuit de la maison familiale et part en tournée avec un petit cirque ambulant (il y est clown et acrobate). Pour le punir, son père l’inscrit en pension à l’École Impériale de droit de Saint-Pétersbourg. Nicolas Evreïnoff s’intéresse tôt aux formes du spectacle vivant puisque, en parallèle de ces études, il joue et met en scène des pièces au sein de l’École et écrit même une opérette, _La Force du charme_, en 1899. Un an plus tard, il écrit sa première pièce, _Tête pour perruque_. En 1901, il sort diplômé de l’École et entre au Ministère des Communications. Il suit également les classes de Rimsky-Korsakov et de Glazounov au Conservatoire de Musique. Il reçoit donc avant tout une formation musicale. Il continue d’écrire des pièces de théâtre ( _Le Fondement du bonheur_, 1902, _Stiopik et Mania_, 1905, _La Répétition_, 1905, _La Guerre_, 1906, _Le Beau Despote_, 1906) dont certaines sont mises en scène dans des Théâtres impériaux et au Théâtre littéraire et artistique de Saint-Pétersbourg. Il devient un membre du monde théâtral russe. En 1907, il organise un cycle médiéval, au sein du Théâtre ancien, au cours duquel il met en scène de nombreuses pièces (dont _Le Jeu de Robin et de Marion_ d’Adam de la Halle, _Le Miracle de Théophile_ de Rutebeuf,...). L’année suivante, Vera Kommissarjevskaïa fait appel à lui pour monter des pièces au Théâtre dramatique. Cette même année, il débute ses travaux

---


23 Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) était un grand compositeur russe et professeur de musique et d’orchestration au conservatoire de Saint-Pétersbourg.

24 Vera Komissarjevskaïa (1864-1910) était une comédienne russe (considérée comme une des meilleures actrices de son époque), qui a connu un très grand succès à Moscou, notamment après avoir créé le rôle de Nina dans _La Mouette_ de Tchekhov au théâtre Alexandrinski, à Saint-Pétersbourg.
d’écriture sur des théories théâtrales avec l’exposition de la question du monodrame. En 1909, il codirige le « Théâtre joyeux pour les enfants adultes », écrit La Mort joyeuse, qui sera jouée sur les scènes du monde entier, et met en scène La Danse nocturne de Sologoub.

En 1910, il intègre le « Théâtre du Miroir déformant » et quitte le ministère. Se consacrant enfin exclusivement au théâtre, il dirige ce cabaret artistique jusqu’en 1917, année de sa fermeture provisoire. Il fait également diverses publications théoriques, telles que Nu sur la scène, Représentation de l’amour... En 1911, il organise un second cycle avec le Théâtre ancien, puis, en 1912, présente au Théâtre du Miroir déformant le Revizor de Gogol, dans une mise en scène ayant un tel succès qu’elle lui permet de jouer devant le tsar à Tsarskoe Tselo25. Entre 1913 et 1914, il voyage beaucoup, dans le monde et en Russie, et continue son travail de théoricien (le Théâtre comme tel, le Théâtre rituel russe, le Théâtre pour soi en trois volumes) qui inspire les avant-gardes et leur théâtre (Meyerhold, Tairov). Il rejoint la Finlande en 1914, suite à la déclaration de guerre.

Après la Révolution de 1917, et jusqu’en 1919, il se rend dans le Caucase et voyage à travers la Russie. En 1920, il monte à Petrograd La Prise du Palais d’Hiver, spectacle de masse (8 000 interprètes), lors d’une célébration soviétique et, la même année, publie la Comédie du bonheur, une de ses pièces emblématiques. En 1921, il épouse Anna Kachina, comédienne. En 1922, après une visite à Berlin, il se rend à Paris pour assister la mise en scène de sa pièce, La Mort joyeuse, représentée, en français, au Théâtre du Vieux-Colombier de Jacques Copeau. En 1923, il publie de nombreux ouvrages et travaille sur la mise en scène de L’Enlèvement au sérail de Mozart. En 1924 et 1925, il continue d’écrire et de mettre en scène. Puis, en 1925, suite à une tournée polonaise du « Miroir déformant », il se rend à Prague et se décide à l’émigration en rejoignant la France.

Il s’installe définitivement à Paris en 1926, après un séjour aux Etats-Unis. Ses pièces, telles que La Comédie du bonheur, sont jouées dans plusieurs pays (250 fois au théâtre de l’Atelier de Charles Dullin) et de nombreuses fois au cours des années 1930. Entre 1928 et 1929, il prend part à l’entreprise de l’Opéra privé russe de Paris, organisée

25 Présenter une pièce à Tsarskoïe Selo était la consécration ultime puisqu’il s’agissait du palais Alexandre, c’est-à-dire la résidence des tsars depuis 1904.
par la cantatrice Maria Kouznetzoff-Massenet. Il s’intéresse également au cinéma en rédigeant le scénario du film Fécondité d’Henri Etiévant. Il prend part aux expériences du Théâtre de la Chauve-Souris en mettant en scène le dernier programme de la troupe. En 1930, il publie Le Théâtre dans la vie, ouvrage théorique qui rend compte de la pensée qu’il a développée durant plusieurs années, de théâtralisation de la vie. En 1931, il réalise un film, Pas sur la bouche, inspiré de l’opérette de Maurice Yvain. En 1933, il rejoint l’initiative du théâtre jeunesse fondé par sa femme. L’année suivante, il est invité à se joindre aux Théophiliens, le Groupe théâtral médiéval de la Sorbonne. La même année, il se rend à Prague (où il travaille également en 1935) pour la mise en scène du Tsar Saltan de Rimsky-Korsakov. Entre 1936 et 1938, il écrit plusieurs pièces, met en scène, avec plus ou moins de succès, des pièces à Paris et à Londres. En 1938 et 1939, il écrit deux livrets d’opéra pour la compagnie du « Ballet de la jeunesse ». A la veille de la Seconde Guerre mondiale, il réalise une adaptation cinématographique de La Comédie du bonheur (avec des dialogues de Jean Cocteau).

Nicolas Evreïnoff est un homme sollicité, occupé, voué au théâtre mais également homme aux multiples casquettes (musique, opéra, cinéma), qui ne se limite pas, au cours de l’émigration, à la ville de Paris pour travailler son art. Ont été délibérément omis les éléments qui le lient au théâtre émigré russe, qui seront révélés ultérieurement, au cours de la présentation. Le catalogue de l’Exposition de 1981, organisée par la BnF, avec l’aide d’Anna Evreïnoff, étant la principale source de cette biographie, il est question d’en exposer les limites. Nous avons, cependant, pensé qu’il était intéressant de présenter le personnage en introduction, afin de mettre en avant sa complexité et son implication dans la vie culturelle et créative de son époque.

Il décède à Paris en 1953.

b. Les Evreïnoff face à l’administration française

A travers l’étude des différents fonds, les différents visages de Nicolas Evreïnoff peuvent être mis à jour. Le premier fonds, composé du dossier de la Préfecture de police sur Nicolas Evreïnoff, témoigne davantage d’une activité administrative, sans réel tri

logique, c'est une accumulation de papiers conservés sur l'individu. Au contraire, le second fonds, conservé à la BnF, dont il est question au chapitre 8, est le fruit du tri et du parti pris d'un individu, en l'occurrence la femme de Nicolas Evreïnoff, qui a elle-même constitué ce fonds qu'elle a légué en 1981. Ces deux fonds sont issus de deux processus de production, opposés, et rendent compte de la différence entre archives publiques et archives privées. Pour cette étude de cas transversale, ces différents fonds sont étudiés séparément afin de montrer le statut que chacun d'eux donne au personnage et de mettre davantage en valeur les différents regards sur un même individu, qui revêt une pluralité de rôles.

Le dossier des archives de la Préfecture de police est un dossier conservé dans la Série I, qui contient les documents de la Police générale, et dans la Sous-série IC, qui comprend les dossiers de personnalités étrangères. Il est constitué de papiers concernant Nicolas Evreïnoff et sa femme, Anna Evreïnoff, qui émigre avec lui en France. Elle décède une trentaine d'années après son mari, en 1981, ce qui explique que de nombreux documents soient en relation avec ses activités. De manière générale, s'y trouvent des demandes administratives pour l'obtention ou le renouvellement de papiers d'identité, des enquêtes et rapports internes, des garanties et des preuves de l'appartenance à des institutions.

Grâce à un ensemble de documents, il est possible de retracer le processus d'arrivée et d'installation du couple à Paris et, ainsi, de replacer les individus dans leur statut d'émigrés. En effet, au regard de la Préfecture de police, Nicolas Evreïnoff n'apparaît que comme un émigré russe. De plus, son importance ne lui est donnée que par le classement des archives de la Préfecture de police qui classe son dossier dans la catégorie des personnalités étrangères. Pour la Préfecture de police, les émigrés russes étaient, en général, des personnes venant d'Union soviétique et donc de potentielles menaces communistes qu'il fallait surveiller. Grâce aux démarches concernant la délivrance de cartes d'identité, il est possible de retracer leur arrivée en France. Les documents concernés sont au nombre de quatre : deux demandes de carte d'identité (celle d'Anna Evreïnoff et celle de Nicolas Evreïnoff) et deux feuillets recto-verso de demandes de carte d'identité plus complets. Le couple est arrivé en France le 12 mai 1925 avec un visa de deux mois pour la France, un récépissé valable jusqu'au 12 juillet

28 Préfecture de police, dossier IC 13 Evreïnoff Nicolas.
1925 et un passeport obtenu en Russie en janvier 1925 qui témoigne du caractère récent du désir de partir à l'étranger. En effet, Nicolas Evreïninoff était en tournée théâtrale à ce moment. La tournée était-elle un prétexte pour l'obtention d'un passeport lui permettant ensuite de quitter définitivement l'Union soviétique ? Cette idée peut être renforcée par le fait que Nicolas Evreïninoff n'était légalement censé rester en France que deux mois (durée du visa qu'on lui avait attribué). Or, dix jours après son arrivée (le 22 mai 1925), le couple est déjà en train de faire des démarches pour obtenir des cartes d'identité. Il semble alors que l'émigration était réfléchie, à cause de la rapidité des démarches administratives.

Cependant, leurs cartes d'identité ne sont accordées, le 9 juin 1925, que jusqu'au 12 juillet 1925. Nous pouvons nous intéresser au fonctionnement des cartes d'identité à cette époque. Il peut sembler étrange qu'une carte d'identité soit attribuée à des étrangers. Cependant, elle est la conséquence depuis les années 1880, d'un cheminement vers le recensement et la connaissance des étrangers qui joue sur l'ambivalence entre deux buts premiers : une question de protection du travailleur français contre la main-d'œuvre immigrée et un contrôle de l'identité des étrangers. L'ouvrage de Gérard Noiriel, *Le Creuset français*²⁹, offre de précieux renseignements pour retracer succinctement l'histoire de cette carte d'identité. A la fin du XIXème – début XXème siècle, l'intensification des relations internationales et la progression des techniques rendent légitimes et possibles des mesures d'identification des étrangers. Le premier exemple est celui, en 1912, du carnet anthropométrique d'identité destiné aux populations « nomades ». Dans l'article 8 du décret du 16 février 1913 est spécifié le contenu de ce carnet :

la hauteur de la taille, du buste, l'envergure, la longueur et la largeur de la tête, le diamètre bizogomatique, la longueur de l'oreille droite, la longueur des doigts médius et auriculaire gauche, la couleur des yeux. Des cases seront réservées pour les empreintes digitales et pour les deux photographies (profil et face) du porteur du carnet³⁰.

Pourtant, dès 1915, ce carnet est réclamé pour toute la population étrangère. Cette mesure est mise en place en 1917 par deux décrets qui rendent la carte d'identité


obligatoire et payante\textsuperscript{31} (elle est l'équivalent d'une taxe) pour tout étranger de plus de 15 ans\textsuperscript{32}. Cette carte est alors constituée de la nationalité du titulaire, son état civil, son adresse, son signalement photographique, sa profession, sa signature. Elle doit être accompagnée d'un visa renouvelable tous les ans. De plus, dans sa structure matérielle même, la carte doit permettre d'identifier l'individu est cela par la couleur de celle-ci. A titre d'exemple, le vert signale un travailleur immigré de l'industrie, le jaune, un agriculteur, le bleu avec texte à l'encre rouge, un artisan... Afin d'éviter la fraude, à partir de 1937 est utilisé un papier filigrané pour réaliser ces cartes. De même à partir de 1935 sont utilisées des vignettes, remplaçant les « timbres humides », qui prouvaient que la taxe avait été payée, à cause d'un trop grand nombre de vol et de détournement. Gérard Noiriel précise l'aspect empirique de la construction de cette carte d'identité dont la forme évolue au grès des essais et erreurs (des problèmes de colle, de format...). En parallèle de la diffusion de cette carte, c'est l'organisation administrative de contrôle qui s'étoffe avec un nombre dérisoire de trois employés en 1889 jusqu'à la création de l'identité judiciaire, puis d'un Bureau central des cartes d'identité des étrangers, d'un Service des réfugiés, d'un Service des expulsions, etc. La carte d'identité apparaît alors comme « la preuve matérielle de la mise à distance des autres\textsuperscript{33} ». La sommation à produire régulièrement ses papiers, qui induit une soumission à l'arbitraire du personnel de la Préfecture de police, confrontation avec l'administration du pays d'accueil, est également un facteur d'angoisse et d'inquiétude chez nombre d'émigrés. En 1934, les cartes ne sont pas délivrées pour une durée supérieure à onze mois ; en 1935, les artisans sont réduits à posséder une carte valable uniquement dans leur département ; en juin 1938, est mis en place un « livret sanitaire » pour tous les étrangers. Ainsi, dans les années 1930 s'observent une fermeture des frontières et un durcissement des conditions législatives envers les étrangers.

\textsuperscript{31} A partir de la loi du 11 août 1926, se met en place une disjonction entre ceux qui paient « plein tarif » (employés de maison, chauffeurs automobiles, artisans, commerçants...) car ils ne sont pas considérés comme « travailleurs » et les ouvriers qui ont droit à un tarif réduit à condition d'être entrés légalement dans le pays. Ceux qui font régulariser leur situation après coup paient plein tarif. Il y a enfin ceux qui sont exonérés, notamment parce qu'ils ont réussi à se faire établir un certificat d'indigence. Les touristes sont l'objet de dispositions spéciales. Noiriel, Gérard, \textit{Le Creuset français, histoire de l'immigration (19ème-20ème siècles)}, Paris, Seuil, coll. « L'Univers Historique », 1990 (2\textsuperscript{ème} édition), p. 90-91.

\textsuperscript{32} L'identification permet le contrôle des populations étrangères, souvent ouvrières et assimilées à des populations délinquantes.

Dans les années 1920, c’est le Service central de la Carte d’identité des étrangers, dépendant de la direction de la Sûreté générale du ministère de l’Intérieur qui se charge d’accorder les cartes. Celles-ci ont, normalement, une durée de validité de deux ans à partir de 1924. Ainsi, pour quelle raison la carte d’identité accordée aux époux Evreïnoff (cartes valables deux mois) a-t-elle une si courte durée de validité ? Deux hypothèses s’offrent à nous. Soit les cartes d’identité ont été accordées en accord avec le temps de validité du visa (visa pour la France de deux mois), ce qui témoignerait d’un temps de validité des cartes d’identité qui aurait été déterminé de manière indépendante de la volonté des individus. Soit les époux n’ont eux-mêmes demandé des cartes d’identité que pour une durée de deux mois, ayant la volonté de quitter la France au terme de ces quelques semaines, et n’ayant alors besoin que de cartes de deux mois pour être en règle durant ce séjour. La question est celle de la volonté ou non des époux de se voir accorder des cartes de si courte durée.

Il semble que les Evreïnoff aient quitté le territoire français au bout de deux mois puisque sur les feuillets recto-verso sont indiquées, de manière manuscrite, les mentions « vérifier départ » et « fait ». En effet, les époux se rendent aux Etats-Unis, avant de revenir en France en 1926. Les lacunes de leur dossier à la Préfecture de police ne permettent pas, toutefois, de connaître la date de leur retour. De plus, il existe des doutes quant à leur départ et à la durée de leur absence, puisque le 3 novembre 1925, Nicolas Evreïnoff reçoit une lettre (un certificat de membre de la SACD) à l’adresse provisoire à laquelle ils ont résidé pendant deux mois. Etaient-ils donc réellement partis ? Etaient-ils déjà revenus ? Ou ont-ils simplement reçu ce courrier durant leur absence ? Dans Monument à l’éphémère34, Nicolas Evreïnoff donne un indice en écrivant à propos de l’année 1926 :

J’ai moi-même passé ce temps à New York (où j’y ai mis en scène deux de mes nouvelles pièces) et, après être rentré à Paris, je suis rapidement tombé malade, puis je suis allé sur la côte atlantique pour améliorer ma santé.

Ainsi, il semble qu’ils se soient longuement absentiés. Avec ce fonds d’archives de la Préfecture de police, il n’est pas possible de connaître les dates exactes de leur départ et de leur retour, nous pouvons seulement faire des approximations. Il est alors intéressant de remarquer que sur les papiers administratifs, les époux indiquent comme


L’enquête sur les époux Evreïnoff du 28 juillet 1925, constitue le second moyen d’étudier le fonctionnement français d’approhension de l’individu étranger. Cette archive permet de s’intéresser à une grande partie des documents du dossier. L’enquête a été réalisée par le Service des étrangers du Service des Renseignements généraux, dépendant de la Préfecture de police. L’ouverture du dossier s’est faite le 4 juin 1925 (ils sont arrivés le 12 mai 1925 sur le territoire français) avec une note :


Le rapport est rendu le 28 juillet 1925 et l’enquête a été réalisée par un certain Trayand. Paradoxalement, l’enquête semble avoir été commandée suite à la demande administrative de carte d’identité des époux Evreïnoff, tel que mentionné dans la note, cependant, elle a été rendue après l’octroi de la carte (le 9 juin 1925), qui est mentionné dans l’enquête. L’étude de cette enquête suit l’ordre des informations données, afin de pouvoir les mettre en lien avec les autres documents.

37 Préfecture de police, dossier IC 13 Evreïnoff Nicolas.
L’enquête débute par la présentation des individus avec le nom du mari, la date et le lieu de naissance, la nationalité, la date de mariage, et les informations correspondantes sur sa femme. S’ensuivent les informations sur l’arrivée, avec la date et les documents possédés (ces informations sont sûrement reprises des indications présentes sur les demandes de cartes d’identité). Sont mentionnés l’obtention d’un « récépissé de CI [carte d’identité] valable jusqu’au 12-7-25 » et le fait qu’ils soient conformés « au décret du 2-4-17 », qui fait référence au décret sur les cartes d’identité d’étrangers précédemment évoqué. Viennent ensuite des informations sur la situation actuelle. Ils sont signalés « sans enfant » et résidant au 7 rue de l’Ouest à Neuilly s/Seine, adresse accompagnée d’informations sur la personne qui les héberge, une amie « de nationalité russe titulaire de la CI », ce qui les replace dans la communauté émigrée russe.

La question du lieu de résidence est, en effet, un indicateur fort de l’appartenance à une communauté diasporique. Cette première adresse provisoire est celle d’une amie russe, Mme Boutkovsky, qui semble appartenir au monde des lettres puisque dans une lettre du 3 novembre 1925 de Marcel Ballot de la SACD, qui certifie à Evreïnoff son appartenance à la Société, il est écrit : « Selon votre désir, j’adresse une lettre identique à Mme. Boutkovsky38 ». Une solidarité communautaire et professionnelle peut être envisagée. De plus, le 7 rue de l’Ouest à Neuilly s/Seine, aujourd’hui 7 Rue du Commandant Pilot, se situe à côté du XVIème arrondissement et de Boulogne qui était le lieu de résidence de nombreux émigrés russes ouvriers. En suivant cette idée, l’adresse à laquelle le couple s’installe à partir du 1er mai 1934 (d’après un papier de la concierge, datant de 1952, certifiant que Anna Evreïnoff y habite depuis 1934), au 7 rue Boileau, se situe dans le Sud du XVIème arrondissement, en plein cœur du Paris russe, observable ne serait-ce que par la présence de lieux de culte, tels qu’une Église grecque-catholique russe, deux églises orthodoxes russes et également le Conservatoire russe.

De plus, le vocabulaire utilisé par l’administration pour nommer Nicolas Evreïnoff évoque ce rattachement à une communauté : son nom est utilisé, ainsi que le terme de « ces étrangers » dans l’enquête de 1925, de « les étrangers » par le Service des étrangers en 1925, « réfugié d’origine russe » par le Préfet de police en 1940. De même, dans une archive de la Sous-direction des AffairesAdministratives et des Unions Internationales, en 1924, quand il s’agit d’indiquer la nationalité de l’individu, il est écrit

38 Ibid.
« de nationalité : réfugiés russes ». Ainsi, l'organe administratif, par sa fonction, contraint l'individu à son statut de réfugié, d'étranger.

La suite du dossier présente les professions des membres du couple. Il s’agit de l'unique fois où, dans les documents de ce fonds, est davantage explicitée la profession de Nicolas Evreïnoff. Il est décrit comme « historien d'art, auteur dramatique et membre de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques en France ». Deux de ses pièces et deux des endroits où elles ont été représentées sont également mentionnés. Il n'y a pas de recherche d'exhaustivité, seulement quelques bouts d'informations. Au contraire, dans le reste des documents, la profession de l’individu est souvent limitée à « auteur dramatique ». A travers cette dénomination, le caractère particulier de l’individu ne se perçoit pas, il est ramené à un niveau neutre. Nous pouvons supposer que cette dénomination est le résultat de son appartenance à la SACD, qui est tant de fois répétée dans ce fonds par de nombreuses lettres de la SACD certifiant que Nicolas Evreïnoff et sa femme en sont membres. Il semble que le titre « d’auteur dramatique » sur ses papiers administratifs est donc justifié par son appartenance à une institution française. Or, en 1925, il est déjà dramaturge, metteur en scène, historien du théâtre et théoricien du théâtre. L’administration de la Préfecture a opté pour la facilité et ces archives ne permettent pas de mesurer l’importance de l’individu. Ces remarques tiennent compte du rôle de l’administration, qui n’est pas censée faire des déclarations lyriques sur les cas qu’elle traite. Il est également mentionné un salaire de 35 000 F par an pour Nicolas Evreïnoff. En ce qui concerne sa femme, elle est indiquée sans profession. Il est alors intéressant de noter que sur une demande de carte d’identité de 1925, à la question de la profession elle avait écrit « artiste », mention qui a été rayée et remplacée par « s.p. » [sans profession]. Anna Evreïnoff était actrice avant l’émigration, mais ses activités dans l’exil sont peu connues, si ce n’est une initiative de théâtre pour la jeunesse, Scène joyeuse, fondée en 1933. Nous avons retrouvé ses journaux intimes mais, malheureusement, il est impossible de les traduire parce qu’ils sont peu compréhensibles pour notre niveau de russe. Sont ensuite exposés les antécédents judiciaires avec la mention « aucune remarque défavorable ». En revanche, en 1940, dans une lettre du Préfet de police à Monsieur le Général [nom inconnu], concernant une

39 COL-22 - Fonds Nicolas Evreïnoff (1879-1953), Textes manuscrits d’Anna Kachina Evreïnoff, Textes autobiographiques, romans, nouvelles, Cote : 4-COL-22(160) : Journal intime d’Anna Kachina Evreïnoff, texte manuscrit illustré de photos et cartes postales.
demande de passeport de Nicolas Evreïnoff pour partir en Italie réaliser son film, il est signalé

un avis favorable du Commissariat Général à l’Information. Toutefois, M. EVREINOFF a été signalé comme suspect en décembre 1939, mais l’enquête effectuée n’a pas permis d’établir le bien-fondé de cette suspicion.  

Cependant, il n’est pas possible de savoir de quelle affaire il s’agit. Dans la continuité de cette démarche de surveillance, la suite de l’enquête concerne les « Références ». Il existait une nécessité, dans toutes les demandes administratives, de présenter deux références ou garants français. Le petit paragraphe qui explique qui ils sont, tendait-il à remplacer la présence passée de deux garants lors de toutes les démarches administratives, la carte d’identité pour les étrangers devant permettre de supprimer cette obligation ? Ces références s’apparentent à des demandes de caution, puisque ces « références de deux citoyens français », doivent permettre de juger les caractères moraux des étrangers concernés. Les garants du couple sont Mr Roche Denis, français, homme de lettres, membre de la Société des gens de lettres, qui

a déclaré [...] que [Evreïnoff] occupait dans le monde littéraire et artistique russe une situation de premier plan, qu’il le considérait comme étant d’une parfaite honorabilité et n’hésitait pas à s’en porter garant.

Le second référent est M. Michel Dumenil de Grammont, Français, directeur adjoint de l’Office des recherches scientifiques au Ministère de l’Instruction Publique. Les référents du couple sont donc des individus assez prestigieux. Les témoignages des référents permettent d’en savoir plus sur les individus, au-delà du caractère factuel des papiers administratifs. Ces déclarations semblent le seul moyen de voir le côté exceptionnel du personnage, et apportent un caractère subjectif au dossier. Ces références sont également présentes sur les demandes de carte d’identité. Toutes ces précautions administratives rentrent dans la démarche de surveillance des individus étrangers et permettent de replacer Evreïnoff dans la catégorie sociale et politique d’émigré, donc surveillé. La surveillance peut parfois s’apparenter à des certifications d’appartenance à la SACD qui prouvent le rattachement à une institution culturelle française prestigieuse ou à des déclarations écrites sur des petits bouts de papier, telle celle de la concierge de leur immeuble :

40 Préfecture de police, dossier IC 13 Evreînoff Nicolas.
Je soussigne Madame Léonie Goïty, concierge de l’immeuble à Paris 7 rue Boileau certifie que Madame Anna Evreïnoff est domiciliée dans le dit immeuble depuis le 1er mai 1934. Paris 4 août 1952, L. Goïty⁴¹.

La surveillance s’effectue également par les nombreux renouvellements de la carte d’identité, puisque la durée de validité de ces cartes était de deux ans, ce qui permet d’actualiser les informations sur les individus de manière relativement régulière. Nous avons, en effet, retrouvé des demandes datant du 30 janvier 1937 et du 22 novembre 1939.

Ainsi, pour l’instance policière, Nicolas Evreïnoff demeure un « réfugié russe », constamment renvoyé à son statut d’émigré. L’étude de ce rapport d’enquête a permis de montrer la composition d’un dossier d’enquête, soit un compte rendu objectif qui inclut une subjectivité partielle. Ces enquêtes permettent avant tout à l’administration de s’informer, de dresser un portrait (même s’il ne vise pas l’exhaustivité) et de présenter, selon plusieurs sources, le nouvel arrivant.

⁴¹ Ibid.
B. Théâtre de la communauté et écrin communautaire du théâtre

1. Le portrait des acteurs : composition de cet écrin autour de la figure du comédien

a. Un ensemble composite de comédiens et de comédiennes

Illustrer l’ensemble constitutif du théâtre émigré russe, c’est avant tout tenter de dépeindre les acteurs, au sens de protagonistes, qui le compose. Il semble alors intéressant de s’interroger sur les comédiens et comédiennes qui participent aux activités théâtrales afin de dresser le portrait de cette communauté particulière au sein de la communauté émigrée russe. D’un point de vue global, c’est-à-dire en rassemblant la totalité des comédiens des quinze compagnies, 281 personnes ont pris part au théâtre émigré russe à Paris dans la période étudiée. Ce nombre a été calculé à partir des annonces sur la composition des troupes et des comédiens présents dans les différents spectacles dans le quotidien Dernières Nouvelles. Il s’agit de noter également que les personnes recensées ont joué au moins une fois dans une représentation d’une des compagnies. Les compositions des troupes, dont les tableaux récapitulatifs sont présents en annexe 14, prennent donc en compte également des participations sporadiques, voire uniques : une étude plus minutieuse des artistes « permanents » des troupes seraient à mener. Parmi ces 281 individus, se dénombrent 117 femmes et 162 hommes. S’observe alors la présence d’une majorité d’hommes qui peut être étudiée dans le détail grâce au graphique à l’annexe 15 qui représente la répartition sexuée au sein des différentes compagnies. Ce graphique a été réalisé grâce à la base de données qui, par l’intermédiaire d’une table recensant les différents acteurs, a permis un rapide comptage des hommes et femmes selon les troupes.

A partir de ce graphique, une relative supériorité permanente du nombre d’hommes dans les troupes se remarque, avec cependant deux compagnies (le Théâtre Kamerny et le Théâtre dramatique russe de 1936) où les femmes sont en supériorité numérique. La supériorité numérique masculine varie entre 2 et 15 points, ce qui indique des différences numériques raisonnables, l’écart le plus important correspondant aux compagnies du Théâtre intime russe (écart de 15) et du Théâtre russe de la comédie et du drame (11) qui se trouvent parmi les compagnies qui emploient le plus de comédiens, respectivement 109 et 45. Lorsque les femmes sont en plus grand nombre, l’écart est soit de 1 point, soit de 9. Les écarts sont alors à relativiser au regard du nombre total par compagnie de comédiens et comédiennes. Cependant, un
des facteurs de cette supériorité numérique masculine peut être la plus grande présence, de manière générale, dans l’émigration russe à Paris d’individus masculins qui aurait des répercussions sur les différents domaines d’activités, même culturels.

Cependant, ces informations sont à placer en parallèle de la connaissance des directeurs de compagnie. En effet, malgré une majorité d’hommes au sein de la communauté du théâtre, les femmes sont davantage présentes au titre de directrices de troupes : Ekaterina Roschina-Insarova dirige le Théâtre dramatique russe de 1927, Dina Kirova le Théâtre intime russe, Vera Baranovskaïa le Théâtre russe de la comédie et du drame, Ekaterina Roschina-Insarova le Drame russe, T. Oksinskaïa, O. Ioujakova le Théâtre Kamerny, Kostrova le Théâtre contemporain. Ainsi, sur 15 compagnies, les directeurs de 11 d’entre elles sont connus, qui sont 13 au total. Sur ces 13 individus, 7 sont des femmes.

Dans le domaine de la mise en scène, cependant, sur 33 metteurs en scène, seulement 6 sont des femmes, ce qui démontre une prévalence importante des hommes dans ce domaine. De même, les dramaturges mis en scène sont presque exclusivement des hommes, n’ayant dénombré que deux femmes, Nina Berberova et Nadejda Teffi, qui sont, par ailleurs, actives, essentiellement pour Berberova, dans l’émigration.

Le nombre d’acteurs par troupes, quant à lui, varie entre 16 et 109. Ces nombres peuvent être expliqués en partie par la longévité de la troupe. En effet, une troupe à courte durée de vie emploie moins de comédiens. A l’inverse, une troupe à longue durée de vie peut avoir besoin de renouveler ses comédiens, suite à des départs, peut faire appel à des comédiens pour des productions précises... Ce phénomène s’observe particulièrement avec la compagnie du Théâtre intime russe qui dure 3 saisons et emploie le plus grand nombre de comédiens. A titre d’exemple, grâce à l’étude des

42 Nina Berberova écrit une pièce, commandée par le Théâtre russe de 1936, Madame, représentée quatre soirs.
43 Cette journaliste du Satiricon, journal satirique pétrograd, écrivaine satirique, célèbre dans la Russie prérévolutionnaire, émigre en 1918 et devient une des auteurs les plus lus de l’émigration, reconnue pour sa capacité à retranscrire les langages de toutes les contrées russes. Elle est étroitement liée à la vie théâtrale de l’émigration, à travers des récitations, des lectures publiques théâtralisées. Elle écrit également des sketches, des farces, des pastiches, des pièces commandées pour des bals, des fêtes... Cependant, la majorité de sa production reste aujourd’hui encore inconnue (outre son adaptation du conte russe Baba-Yaga en 1932 pour les éditions YMCA-PRESS).
Dernières Nouvelles, certains détails de la composition des troupes sont accessibles, tel que le fait que certains individus soient intervenus lors de représentations uniques, comme le dimanche 22 mars 1931 où été mis en scène Песня прошлаго [La chanson du passé] de Strakhov, pièce sur la vie des émigrés russes qui comprend un numéro musical réalisé par deux artistes « invitées », Valia Seïta et G. A. Lapchine. De même, dans la composition des troupes lors des différents spectacles présentés, certains noms n’apparaissent qu’une fois, tels que Konti, Kopnina, Smirnova et bien d’autres. Il est cependant impossible de connaître réellement le nombre de spectacles auxquels ont participé les différents comédiens et comédiennes, étant donné que les présentations des troupes pour les différentes représentations dans le quotidien émigré russe ne sont pas toujours exhaustives. Il n’est possible d’émettre que des hypothèses : soit le Théâtre intime a davantage renouvelé ses comédiens, soit il offrait de nombreux petits rôles qui nécessitaient la participation de comédiens amateurs en nombre important. Cette seconde hypothèse est intéressante si elle est placée en parallèle du « programme44 » que se sont fixés les directeurs du théâtre qui incluait de faire vivre le théâtre russe à l’étranger et d’offrir du travail dans ce domaine aux individus constitutifs de la diaspora. Ils auraient alors tenté de permettre au plus grand nombre de pouvoir se rassembler dans un cadre communautaire autour de l’activité théâtrale.

Cependant, le facteur de la durée de vie est à nuancer puisque le phénomène de ratio durée/nombre de comédiens s’observe de manière relative pour le Théâtre russe (1936-1939) qui a duré 3 saisons et qui, pourtant, n’a employé que 46 comédiens et comédiennes. Son fonctionnement semble alors différent puisque pour une même durée de vie, il emploie moitié moins de comédiens que le Théâtre intime russe. Serait-ce alors le signe d’une troupe de comédiens davantage formée et soudée ? En effet, face aux grands nombres de comédiens recensés dans les différentes troupes, il est possible de s’interroger sur la notion de « troupe » du théâtre émigré russe. Un renouvellement important des acteurs en fonction des pièces mises en scène, des participations sporadiques, un nombre importants d’individus... Il semble alors difficile de parler de réelles troupes de théâtre qui seraient, par définition, des entités relativement stable qui regroupent un nombre restreint d’individus pour la promotion d’œuvres théâtrales. Certaines troupes du théâtre émigré russe correspondent à ces critères.

44 Le contenu du programme et son impact sont explicités au chapitre 3.
Une division des troupes en trois groupes peut permettre de schématiser les différents degrés de composition des troupes : celles avec un nombre de comédiens inférieur à 20 (elles sont 4), celles qui emploient entre 20 et 30 comédiens (elles sont 6) et celles qui dépassent les 40 comédiens (elles sont 5). Différents moyens de gestion des troupes s’observent alors de cette division tripartite, entre un cercle relativement fermé, qui correspond aux compagnies qui ont duré une seule saison, voire seulement quelques représentations ; des troupes qui accueillent davantage de comédiens quand le théâtre émigré russe commence à investir la capitale française et à s'imposer comme activité culturelle de l’émigration (à partir du Théâtre russe de 1927) avec le nombre d’une vingtaine de comédiens, qui se retrouve chez les compagnies du milieu des années 1930 qui n’ont eu qu’une seule saison ; des troupes de plus longue durée qui ont entraîné la participation d’un nombre impressionnant d’individus et ne semblaient plus se structurer en tant que troupe mais davantage en tant que comité théâtral. En effet, il est possible d’imaginer une organisation de ces troupes avec des figures récurrentes qui composent le socle, autour duquel gravitent de nombreux acteurs, figurants, artistes invités (chanteurs, danseurs...).


D’un point de vue chronologique, il est difficile d’établir une évolution. Cependant, en considérant la diminution du nombre de comédiens pour des compagnies avec une durée de vie entre deux et trois saisons, à partir du Théâtre intime russe et jusqu’au Théâtre russe de 1936, nous pouvons postuler une possible concentration des

forces dramatiques autour de comédiens et comédiennes en particulier, une stabilisation de la composition des troupes. Le terme « professionnalisation » peut-il alors être employé ? En analysant la composition de la troupe du Théâtre dramatique russe de 1936, s’observe que sur 45 comédiens, la troupe en emploie 35 qui ont au moins joué une fois précédemment dans une troupe du théâtre émigré russe à Paris. De plus, sur les 10 restants se trouvent Guermanova et Dmitriev, anciens artistes du Théâtre d’art de Moscou, qui avaient émigré et contribué à mettre en place le Groupe de Prague. Des artistes du théâtre russe émigré, mais pas encore parisien. Cette précision a son intérêt puisque leur participation à la troupe du Théâtre russe ne passe pas inaperçue et est même saluée par la critique. Plus qu’une professionnalisation, qui ne peut être évaluée sans archives adéquates, nous pouvons stipuler une habitude à jouer au sein du théâtre émigré à Paris et conclure, à la fin des années 1930, au début de la construction d’un milieu du théâtre émigré russe parisien propre, avec comme consécration la mise en place durant l’été 1938 d’une communauté d’amis de l’art dramatique russe dont l’une des tâches est de promouvoir le théâtre russe et d’apporter son soutien au Théâtre russe, qui est stoppé par la Seconde guerre mondiale et les persécutions, déportations et interdictions qu’elle entraîne.

b. Des parcours variés

Cette communauté professionnelle peut dépendre, avant tout, de la situation de ses membres avant la Révolution. Il s’agit alors de s’intéresser aux parcours de quelques comédiens et hommes du théâtre, en interrogeant leurs origines, leur mode de recrutement, leur statut social avant et après la Révolution et l’émigration. Cette reconstitution professionnelle est possible grâce à des dossiers de personnalités de la Préfecture de police qui tiennent compte des activités des individus avant la Révolution.

46 Le Groupe de Prague est constitué d’acteurs de Théâtre d’Art de Moscou qui émigrent à Prague.
47 Dernières Nouvelles, le 19 novembre 1938.
48 Dernières Nouvelles, le 20 novembre 1938 : « La Société des amis de l’art dramatique russe exprime sa ferme conviction que le Paris russe manifestera au Théâtre russe l’intérêt qu’il mérite; au cours de la troisième saison de son existence, il y réagira avec encore plus de véhémence, au cours des deux dernières années, et fera du théâtre russe une entreprise culturelle russe importante et nécessaire à l’étranger. »
Le premier exemple est celui de Simon Rogoff⁴⁹ qui avait de hautes positions en Russie (critique théâtral reconnu et régisseur du Théâtre impérial de Petrograd) et qui doit attendre de nombreuses années (1936) avant de retrouver un poste dans le monde du théâtre dans l’émigration, au titre de régisseur de l’Opéra privé russe. Dans son cas, la migration se vit comme la perte d’une place éminente dans le monde du théâtre : l’exil apparaît comme facteur de reconditionnement professionnel. Au contraire, dans le cas de Victor Gromoff, ancien régisseur et acteur du Théâtre artistique de Moscou, l’émigration n’affecte pas la vocation. Dans l’émigration, il continue de collaborer constamment avec M. Tchekhov, qu’il seconde. Il y a une reproduction des liens artistiques antérieurs, une continuité de la communauté.


---

⁴⁹ Préfecture de police, Série I – Police générale, Sous-série IC – Dossiers de personnalités étrangères : IC 18 Rogoff Simon, ancien régisseur du théâtre impérial de Petrograd.


Ainsi, hommes et femmes de théâtre, qu’ils soient comédiens, administrateurs, décorateurs, ont des parcours variés et multiples. Leur nombre important ne permet pas de pouvoir tous les dépeindre, ainsi que le peu d’informations possédées sur la majorité d’entre eux, oubliés de l’histoire. Ils étaient le plus souvent soit des émigrés qui se sont intéressés au théâtre dans l’émigration, soit des individus qui vivaient déjà de l’activité théâtrale avant 1917 et qui sont arrivés à Paris lors des différentes vagues migratoires, ou encore lors de l’installation du Groupe de Prague dans la capitale française en 1927.

La vie culturelle, et mondaine, prenant également son origine autour de grandes figures « mythiques », une nouvelle culture voit le jour, avec ses nouveaux modèles. Au sein de l’émigration parisienne émergent de nouvelles vedettes (qui ne

\(^{51}\) L’association des Vitiaz est mouvement éducatif et sportif, orthodoxe et apolitique, à destination de la jeunesse émigrée russe, fondée dans les années 1920 avec à sa tête Nicolas Feodoroff.

\(^{52}\) Action Chrétienne des Etudiants russes (ACER).
possédaient aucune notoriété auparavant), de purs produits de l’émigration. A titre d’exemple, Evreïnoff mentionne l’exemple de Y. P. Zagrebelski comme acteur qui se produit pour la première fois au sein de la troupe du Théâtre Kamerny à l’étranger et devient connu par la suite.

Cette communauté professionnelle est également mobile, dans le sens où les individus qui la composent ne sont pas assignés à une tâche, il y a une circulation des personnes. Nous pouvons prendre l’exemple des comédiens qui témoignent de ce fonctionnement intra communautaire, que nous découvrons notamment par les programmes de la compagnie du Théâtre dramatique russe de 1936, à l’annexe 16. En reprenant les huit programmes et en admettant que la distribution soit indiquée en suivant l’ordre d’importance des rôles, le renouvellement des figures de premier plan peut être stipulé. En effet, Y. Zagrebelski, par exemple, joue le rôle de Bunchuk dans la pièce éponyme Эмигрант Бунчук [L’Emigré Bunchuk] de V. Khomitski et le rôle principal dans Гроза [L’Orage] d’Ostrovski mais un rôle secondaire, celui de l’Oreille dans Чудеса в решете [Des Merveilles dans un tamis] d’ A. Tolstoï et celui du courrier dans Дорога цветов [La Route des fleurs] de V. Kataïev. Ces programmes permettent donc de voir que les mêmes acteurs jouent plusieurs sortes de rôles, parfois des rôles principaux, puis secondaires, mais aussi de voir que, pour une même année, trois metteurs en scène interviennent (Pavlov, Bologovskoï et Roschina-Insarova), que des comédiens peuvent également être metteur en scène. Il existe donc une pluralité des rôles et des fonctions. Un individu peut posséder plusieurs fonctions, il n’y a pas de structure hiérarchique stricte.

2. Une communauté théâtrale active et autonome

Toutefois, le théâtre se constitue en tant que communauté, dans le sens de microcosme culturel au sein de la diaspora russe. Plusieurs éléments viennent corroborer cette affirmation. En effet, la communauté théâtrale possède sa propre vie mondaine avec des célébrations, des soirées en faveur d’un acteur ou metteur en scène,

---

54 Bibliothèque nationale de France (BnF) – Opéra, Paris, Série PRO – Programmes, PRO.B7 Programmes 1936 Théâtre Albert Ier – en russe.
illustrées par des photographies de l’ouvrage d’Andreï Korliakov\textsuperscript{55}, photographies qui témoignent et mettent en valeur le caractère festif du monde du théâtre émigré russe.

Cette photographie a été prise lors de la première de la comédie \textit{Самое главное [Le Plus important, ou La Comédie du bonheur]} d’Evréïnoff, mise en scène par l’auteur en 1935 avec la compagnie de l’Union des artistes russes unis. À l’extrême gauche de la photographie se trouve le Prix Nobel de littérature Ivan Bounine. Sa présence illustre le cadre mondain qui entourait les représentations du théâtre émigré russe qui vit en adéquation avec les représentants des différents domaines culturels de l’émigration.

De même, l’exemple de la soirée d’adieu du couple Evreïnoff qui quitte la France en 1926 pour un séjour de plusieurs mois aux Etats-Unis est représentatif de ce milieu théâtral. En effet, comme l’indique la légende de la photographie\textsuperscript{56}, étaient présents lors de cette soirée les professeurs Struve et Speransky, Anna Evreïnova, les artistes Sorin, Verbov, Bilibine ainsi que Marina Tsvetaeva, son mari Sergueï Efron, Nicolas Evreïnoff, Butkovskïaïa, l’éditeur Karbasnikov, le danseur Ikar, Znosko-Borovsky, Danny Rosk, Dumenil de Grammont, l’artiste Malmakov….

\textbf{Photographie non libre de droit}

\footnotesize
\textsuperscript{56} Bibliothèque nationale de France (BnF) – Richelieu, \textit{Arts du spectacle}, Paris, Fonds Evreïnoff (COL-22), 4-ICO PER-9077 (1).
Ainsi, la communauté théâtrale s’ancre dans une communauté culturelle mondaine, constituée de grandes figures du monde intellectuel et culturel émigré russe, qu’il s’agisse du monde des lettres, du théâtre, universitaire...

Le théâtre émigré russe s’affirme également comme autonome et dynamique par la célébration de ses propres figures lors de représentations spéciales, indiquées dans le quotidien *Dernières Nouvelles* comme étant en l’honneur d’un individu en particulier. A titre d’exemple, la représentation du 23 juin 1929 de *Волшебная сказка* [*Conte de fées*] par le Théâtre intime russe est en l’honneur de la directrice de la troupe Dina Kirova. Le lendemain, le quotidien *Dernières Nouvelles* rend compte du déroulement de la soirée en spécifiant le contenu des différents discours : Dina Kirova a annoncé qu’en octobre aurait lieu la réouverture du théâtre, avec la création d’un nouveau répertoire, qui n’emprunte pas seulement aux pièces classiques ; ont été remercié le couple Dina Kirova – Prince Kassatkine-Rostovski pour leurs efforts pour donner à Paris un théâtre russe de qualité ; l’acteur Dolokhov, dans un court discours, a exprimé sa gratitude envers le couple car grâce à son énergie le groupe a pu se produire occasionnellement ; M. A. Verdrinskiïa, ancien acteur du Théâtre Alexandrinski, a dit un mot affectueux. Il en est de même pour le spectacle du 22 juin 1930 en l’honneur de son mari, le Prince Kassatkine-Rostovski, celui du 15 février 1931 qui célèbre les 35 ans d’activité de l’actrice V. M. Morieva et a été l’occasion de discours par le « comité d’anniversaire » composé de Roschina-Insarova, Tchitaou, Raevska, Ouskova, Prokhova, Trojanova, Kirova, Grineva, Gragovskiïa, Oksinskaïa. Le Théâtre Kamerny à l’étranger reprend cette coutume en organisant des soirées en l’honneur du jubilé théâtral de E. A. Marcheva le 3 mai 1931 ou de E. Skohan le 17 mai 1931. Certaines représentations sont également indiquées comme étant en l’honneur de « toute la troupe », tel un moyen de célébrer les efforts du groupe.

La communauté du théâtre russe s’avère être une communauté vivante, qui célèbre ses grandes figures dans l’exil, figures qui rassemblent, fédérateuses. Pourtant, ce milieu n’est pas autarcique puisque sont fréquemment présents d’autres domaines intellectuels de l’émigration. L’aspect hermétique du théâtre émigré russe est donc à relativiser : il représente une communauté spécifique dans la communauté émigrée

---

57 *Dernières Nouvelles*, le 24 juin 1929.
russe mais demeure en correspondance avec le reste de la diaspora, ce qui témoigne d’un lien ancien entre les différentes sphères du monde intellectuel.

La territorialité de cette communauté théâtrale est alors à interroger. Ne s’agit-il pas d’une communauté dynamique davantage internationale, soudée autour de sa langue maternelle ? Paris ou ailleurs, finalement, qu’importe ? La vie de Roschina-Insarova permet d’étayer cette idée. En effet, elle tente une expérience théâtrale à Riga en 1922, suite à son échec à Paris où elle avait tenté, dès 1921, de mettre en place un théâtre russe permanent, avant de revenir en France en 1925 et de s’installer à la porte Saint-Cloud. L’anniversaire de sa 25ème année d’activité a également un retentissement international, avec des félicitations qui viennent d’artistes russes du monde entier58.

De même, M. Tchekhov, qui quitte la Russie en 1928, organise des tentatives théâtrales à Berlin, Prague, Paris puis aux Etats-Unis. L’échec de mise en pratique de sa théorie d’un théâtre universel s’appuyant sur le geste, la pantomime, la couleur, les sons, dépassant les langues, l’oblige à récidiver devant plusieurs publics. A Paris, il souhaite mettre en place une école dramatique qui enseigne ses principes et pourrait devenir en quelques mois une troupe de théâtre. En 1930 se crée la Société des Amis de la Compagnie Tchekhov dont font partie aussi bien Rakhmaninov que Firmin Gémier. Mais la déception est grande pour Mikhail Tchekhov qui doit constater la faiblesse de sa troupe trop jeune et manquant de professionnalisme, une incompréhension théorique de la part du public, majoritairement constitué d’émigrés russes qui attendent de lui qu’il joue ses rôles d’antan... Il quitte Paris pour les Etats-Unis à la fin de deux saisons théâtrales qui n’ont pas reçu l’accueil espéré : son travail n’a pas été compris par les émigrés car se détachant de l’idée d’un théâtre purement communautaire dont l’objectif serait de conserver et protéger la langue et les traditions. A sa proposition d’un théâtre nouveau et universel, se heurtent les attentes d’une diaspora qui n’est pas prête à accepter de nouvelles expériences aussi radicales.59

---

3. Une communauté fermée ?

[...] Des artistes russes ont participé en nombre non seulement à des entreprises françaises (souvent sous des pseudonymes non russes), mais également à des productions cinématographiques.60

Ainsi, la communauté théâtrale russe n’est-elle peut-être pas si hermétique. Un autre biais peut permettre d’observer ce fait, puisque certains acteurs russes s’essaient également sur les planches françaises. Dans un cadre encore ambivalent, se trouve le cas de Roschina-Insarova qui fut comédienne chez les Pitoëff dans Le Pouvoir des Ténèbres de Tolstoï, en 1921. Elle se produit donc dans une pièce russe, traduite en français, dans une mise en scène d’un émigré russe prérévolutionnaire.

Figure 8. Portrait de Roschina-Insarova dans *Culture russe en exil, Europe 1917-1947* d’Andrei Korliakov, p. 120

Grâce à l’ouvrage d’Andrei Korliakov, *Culture russe en exil, Europe 1917-1947* 61, qui présente des photographies d’individus, accompagnées de légendes, il est possible de dresser de rapides portraits de divers individus et d’étudier les différents destins des hommes et femmes de théâtre. Par exemple, l’actrice Litvitskaïa62 se tourne également vers le théâtre de langue française. La légende accompagnant sa photographie correspond à une critique française :

Une jolie actrice russe qui a reçu un succès très personnel pour le rôle d’Annick dans *L’Emancipée* au théâtre de la Galerie. Il n’y a qu’un an qu’elle a débuté au théâtre Femina où elle a créé le rôle de Tami Oreof dans *L’Homme pour une nuit* et elle a participé à

---

une tournée de Barett, jouant aussi bien à Paris que dans les grandes villes de France.

L’actrice Lydia Dourdina, également présentée dans l’ouvrage, en dehors de sa participation dans les théâtres émigrés russes, a joué le rôle de Doña Sol dans *Hernani* de Victor Hugo au Théâtre des Gobelins par André Réan, le rôle d’Hélène de Kerlor dans *Deux Enfants* au Théâtre des Variétés, et le rôle de Madame Laroque dans le spectacle *Roger la Honte*.

L’ouvrage permet donc de donner un aperçu de la possibilité des destins de quelques individus en particulier et de démontrer que certains d’entre eux durent ou ont voulu diversifier leur activité, soit parce que le théâtre émigré russe ne permettait pas de vivre, soit parce qu’ils étaient attirés par une carrière à destination d’un public plus large.


---

Figure 10. Portrait de Lydia Dourdina dans *Culture russe en exil, Europe 1917-1947* d’Andrei Korliakov

---

64 Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Nicolas Evreïnoff homme de théâtre, 4-COL-22(251) Liste de pays où ont été jouées les pièces de Nicolas Evreïnoff.
Par ailleurs, Evreïnoff est venu en France en 1921 afin d’aider à la mise en scène de *La Mort joyeuse* au Vieux-Colombier, dans une traduction de Denis Roche, une mise en scène de Nathalie Boutkovsky, des décors et costumes de A. Chervachidze et une musique d’Evreïnoff. De même, son nom apparaît sur un programme du 26 janvier 1931 pour la répétition générale des *Coulisses de l’âme* au Théâtre 1932. Il est mentionné comme créateur du « Chant des Nerfs ».


Finalement, de nombreux acteurs de théâtre s’essaient au cinéma, pour parfois en faire leur métier. Il peut arriver, beaucoup plus rarement, que des acteurs de cinéma émigrés russes participent à des productions théâtrales. Cette interchangeabilité est davantage possible à l’époque du cinéma muet, la question de l’accent des émigrés russes étant problématique lors du passage au parlant (sauf pour les rôles stéréotypés de personnages russes). Il s’agit alors de mentionner, de manière succincte, le studio de cinéma Albatros, qui s’organise à Montreuil, dirigé par Ermolioff et qui produit une cinquantaine de films russes entre 1919 et 1929, réalisés par des techniciens, des décorateurs, des réalisateurs, des acteurs russes. Ce cinéma devient un modèle face à l’hégémonie américaine. Cependant, il est rapidement oublié après l’avènement du

67 Fonds Jouvet LJ-Mn-94(44), Evreïnoff, Nicolas.
parlant... Certains participants du théâtre émigré russe deviennent alors des figures célèbres du cinéma, à l’image d’Elisabeth Kedrova, dite Lila Kedrova, qui participa au Théâtre intime russe, au Théâtre Kamerny à l’étranger, au Théâtre dramatique russe de 1933, aux Comédiens vagabonds, au Théâtre dramatique de 1936 et au Théâtre russe et devint une actrice de cinéma ayant gagné l’Oscar de la meilleure actrice dans un second rôle. A l’inverse, l’actrice Nathalie Lissenko qui a fait la majorité de sa carrière cinématographique dans les Studios Albatros, a également participé à des représentations du théâtre émigré russe au sein des compagnies du Théâtre intime russe, du Théâtre Kamerny à l’étranger du Théâtre Kamerny, du Théâtre dramatique russe de 1936 et du Théâtre russe. S’opèrent donc des échanges entre les deux sphères artistiques, au sein de la communauté de langage russophone.
C. La presse comme relais médiatique primordial : l’exemple des *Dernières Nouvelles*

1. Annoncer le théâtre émigré russe

La construction d’une culture émigrée ne pouvait se faire sans la création d’une presse émigrée, qui dans le cas du théâtre émigré, tient le rôle de médiateur par la réalisation d’annonces de spectacles, d’événements et de critiques. La presse apparaît comme le lien médiatique privilégié entre la diaspora russe parisienne et la communauté du théâtre émigré russe. Elle met en contact les différents milieux de l’émigration, permet de partager des informations au niveau de la diaspora d’une ville, d’un pays mais aussi du monde pour certaines revues distribuées dans toutes les grandes capitales culturelles de l’émigration. Elle permet la communication de nouvelles économiques, politiques (chaque opinion politique a son organe de presse), culturelles (concerts, spectacles, réunions, conférences) de l’émigration, du pays d’origine et du pays d’accueil. Ainsi, elle aide à surmonter le dispersement géographique et tient un rôle de « substitution à la vie sociale directe ».

Une véritable société médiatique émigrée russe se développe : dans *La Russie fantôme* sont recensés 167 périodiques émigrés russes en France qui traduisent des diversités d’opinion. Parmi les principaux organes de presse se trouve le quotidien *Последние Новости* [Poslednie Novosti - Dernières Nouvelles], qui paraît de 1920 à 1940, sous la direction de P. Milioukoff et réunit des journalistes de métier pour un tirage à 30 000 exemplaires. Malgré une opinion politique démocrate affichée, le journal laissait une grande part à la littérature et possédait un supplément littéraire, *Zveno [Le Chaînon]*, dirigé par Vinaver. A droite de l’échiquier politique, se trouvait le quotidien *Возрождение* [Vozrojdenie - La Renaissance] qui paraît de 1925 à 1940 mais ne connaît pas la réussite de son concurrent. Il existe également des revues spécialisées telles que *Современные Записки* [Les Annales contemporaines], *Русские Записки* [Les Annales russes], *Путь* [La Voie] et dans le domaine de l’art, *Театр и жизнь* [Théâtre et vie], *Мир*

---

71 *La Renaissance* est un quotidien jusqu’en 1936, il paraît ensuite trois fois par semaines.
Le quotidien _Dernières Nouvelles_, dont l’intégralité des numéros se trouve à la Contemporaine permet de replacer l’activité théâtrale dans le quotidien des émigrés entre 1924 et 1939 et d’étudier l’organisation du journal quand il en vient aux questions du théâtre (quelle place – quantitativement et symboliquement – occupe-t-il ?), de repérer les rubriques qui le mentionne, la fréquence des critiques, l’organisation publicitaire. La première page du journal donne des informations générales. La rédaction du journal se situe au 26 rue Buffault. Il est vendu à l’unité au prix de 50 centimes en France et en abonnement en France à 13 francs pour un mois, 36 pour trois, 65 pour six et 125 pour un an. Pour un abonnement à l’étranger, les prix de l’abonnement sont respectivement de 23, 64, 120 et 230 francs. Le journal était lu de manière intensive dans l’émigration, tel qu’en témoigne Nina Berberova, « _Les Dernières Nouvelles_ tiraient à trente ou trente-cinq mille exemplaires. Tout le monde les lisait, pas seulement à Paris² ». Une étude plus approfondie de la présence du théâtre émigré russe dans ce journal permet d’observer la mise en place d’un mécanisme d’annonces des spectacles. Le journal fonctionne sur la base d’une formule qui oscille entre quatre et six pages, la première page étant toujours consacrée aux évènements politiques, suivis, dans les pages suivantes, d’anecdotes, de faits divers, d’informations sportives, d’annonces culturelles, de récits courts traitant de différents sujets. La question du théâtre est davantage abordée dans les dernières pages du journal, au milieu des rubriques concernant la vie culturelle de l’émigration. Dans le journal sont également présentes de nombreuses publicités (parfois une page entière). A partir de 1928, apparaît également une rubrique hebdomadaire, tous les vendredis, assez importante et consacrée au cinéma pour laquelle sont réalisés des efforts graphiques (titre imposant, photographies, décoration des pages) qui contrastent avec la sobriété des rubriques consacrées au théâtre.

Ces dernières sont d’ailleurs au nombre de six. Les premières à mentionner le théâtre émigré russe dès 1924 sont les rubriques « Théâtre » et « Aujourd’hui », sorte d’agenda des sorties culturelles du jour. Cependant, au début, ces rubriques sont en construction et préviennent parfois des représentations après qu’elles ont eu lieu. De

---

² Berberova, Anna, _C’est moi qui souligne_, Arles, Actes Sud, 1989, p. 353

A partir de 1927, voit le jour la rubrique « Théâtre et musique » qui informe des événements concernant ces deux domaines. Elle devient la rubrique de référence pour les annonces des représentations à partir de 1929, avec le Théâtre intime russe. Le théâtre dramatique russe de 1927 commence à s’emparer de la presse comme moyen de publicité. Il est le premier à mettre en place une sorte de carton publicitaire, le premier datant du 11 juin 1927, résumant toutes les informations concernant les représentations (compagnie, pièce, acteur, date, horaires, lieux, prix...) . Cette utilisation du carton publicitaire est reprise par différentes compagnies ultérieurement en prenant des formes plus ou moins sophistiquées : le Théâtre Kamerny à l’étranger utilise un logo qui permet une reconnaisance spontanée et rapide de l’annonce.

Les dernières rubriques sont celles des rubriques « spéciales » et celles des critiques un peu plus longues. Les premières ont été ainsi nommées parce qu’elles portent le nom des compagnies qu’elles mentionnent. Seules quelques troupes ont eu droit à ce traitement : les Comédiens vagabonds et le théâtre Kamerny en 1934, le Théâtre contemporain de 1935, le Théâtre dramatique russe de 1936 et le Théâtre russe de 1936-1939. Le Théâtre russe n’est d’ailleurs presque annoncé que dans sa propre rubrique (et non dans « Théâtre et musique »).

Les critiques sont rédigées par différents individus. Sept ont été dénombrés : K.P., qui semble être K. Parchevsky, qui en a écrit le plus grand nombre, le Prince Sergueï

73 Un exemple de cette rubrique est disponible à l’annexe 17.
74 Voire annexe 18.
75 Voire annexe 19.
76 Litavrina, Marina, Русский театральный Париж. 20 лет между войнами [Le théâtre russe à Paris, 20 ans entre les deux guerres], Saint-Pétersbourg, Алетейя, 2003, 208 p.

La plupart des articles « quotidiens » du théâtre émigré russe ne sont, eux, pas signés. Ces critiques, malgré tout, assez rares tout au long de la période et de longueurs très variables comportent généralement divers aspects : elles analysent les pièces, le jeu des acteur, les performances des acteurs principaux, présentent parfois un résumé de la pièce. S'y trouvent très peu de commentaires sur les qualités artistiques, théâtrales, esthétiques. Deux « interviews » ont également été publiées à l'occasion de l'ouverture des saisons de 1936 et 1937 du Théâtre russe, dans lesquelles le journaliste se rend à une répétition et interroge le metteur en scène sur ses attentes pour la saison... A l'inverse, quelques articles mentionnent les dernières représentations des saisons en rendant compte du déroulement de la soirée avec ses discours et remerciements, parfois accompagnés, ou suivis d'un article bilan de la saison :

[...] La saison, qui laisse une grande trace dans l'histoire du théâtre russe à Paris, ou plutôt dans l'histoire de l'attitude du public émigré face à l'idée d'un tel théâtre. Ce que les efforts sacrificiels des figures des troupes précédentes n'ont pas pu accomplir (avec gratitude, nous rappelons les tentatives de Litvinov et Grigorovich, Mme Kirova, feu Martov et Espe, un groupe d'artistes qui a hérité du dernier théâtre de chambre, un autre groupe qui a dépensé beaucoup d'énergie et d'argent au Théâtre Albert 1) - tout cela a été réalisé par les quatre directeurs du théâtre dans la saison en cours. Elle a réussi à informer son « élite » émigrée de son entreprise, à intéresser nos principaux écrivains qui ont été habités par le désir d'écrire pour le théâtre. Et tout le public russe les a suivis, lui qui n'avait jamais assisté à des drames russes, en partie par snobisme, en se rendant compte que ces performances ne seraient jamais acceptée dans aucun théâtre français. Et quand il a commencé à y assister, le public s'est senti familiarisé avec le sol russe, et la défense de l'intérêt du drame russe constant semble désormais anecdotique. C'est un grand mérite de la direction actuelle, qui nous fait oublier les erreurs inévitables des premières expériences de mise en route. J'aimerais penser que tout cela sera corrigé dans la prochaine saison. Des représentations systématiques et continues pendant certains jours de la semaine, l'expansion du répertoire au sens idéologique, dans le sens de la mise en scène de pièces classiques, ainsi que de bonnes

77 Le prince S. Volkonski est l'ancien directeur des théâtres impériaux en Russie, critique théâtral et directeur, professeur de diction au Conservatoire russe de Paris, et souvent parmi les organisateurs des soirées d'hommage à la mémoire d'un acteur ou des lectures organisées de poésies russes.


79 Il n'est cependant pas possible de connaître leur véritable identité.
comédies soviétiques - tels sont nos vœux amicaux avec lesquels nous nous séparons du théâtre jusqu’à la saison prochaine. K.P. 80

Des critiques beaucoup plus courtes prennent également place dans la rubrique « Théâtre et musique » en accompagnement de l’annonce de la prochaine représentation. Leurs objectifs sont autres : elles précisent parfois de la combientième représentation de cette pièce il s’agit (en cas d’un nombre important), font souvent référence au succès auprès du public, au fait que tous les billets soient vendus à l’avance, que la salle ait été pleine, tel un argument de pression, un argument de vente pour attirer le spectateur.

L’intérêt des ces rubriques est multiple. Elles ont une fonction informative (dates, horaires, lieux, prix, pièces jouées, occasions spéciales…) et descriptive (composition des trouper, détail critique du jeu des acteurs…). Elles permettent également d’observer que les programmes des saisons ne sont pas suivis strictement puisque parfois des pièces sont annoncées et ne sont jamais jouées, des représentations sont annulées, des représentations sont annoncées comme les dernières de la pièce en question mais, à cause d’une « forte demande du public », la pièce est planifiée pour d’autres dates. A partir de 1929 et du Théâtre intime russe, débute la mise en place d’un système d’annonces qui se perfectionne et devient norme pour toutes les compagnies postérieures. Ce système se présente ainsi : une première annonce de la représentation environ une semaine en amont dans « Théâtre et musique » ou dans une rubrique « spéciale », puis un rappel tous les jours ou deux jours avec un ajout ou une simple répétition d’informations, parfois accompagné d’un carton publicitaire le même jour ou en alternance. Enfin, le jour même une annonce dans « Théâtre et musique », un carton publicitaire et la présence dans « Aujourd’hui ». Les critiques du spectacle se présentent en général quelques jours après la représentation. Ainsi, cette organisation permet une présence quasi quotidienne du théâtre émigré russe dans la presse, et donc aux yeux du lectorat, en période de saison théâtrale. Cette étude permet de voir l’évolution entre l’absence d’informations et la mise en place du mécanisme d’annonce des spectacles, ainsi que tout un aspect de la réception du théâtre émigré russe par les membres de la communauté. Cependant, peu de traces existent témoignant des relations entre la rédaction des journaux et le monde du théâtre qui pourraient mettre en avant le fonctionnement financier, par exemple, lié à ces publications. S’agit-il d’une logique

80 Dernières Nouvelles, le 17 juin 1937 pour la fin de la saison du Théâtre russe.
1. communautaire d’aide gratuite à la visibilité ou d’une logique libérale de profit au-delà des considérations de la nécessité culturelle ?

2. La semaine du théâtre émigré russe dans la presse

Afin d’être au plus près de la source médiatique, est présentée ci-dessous une semaine, du 6 au 12 février 1936, du théâtre émigré russe, lors des représentations du Théâtre russe, dans le quotidien Dernières Nouvelles.

- 6 février, « Théâtre russe »

La Forêt et L’Inspection nocturne continuent d’afficher salle complète. C’est pourquoi les pièces se répètent: samedi 11 février - L’Inspection nocturne (pour la 5ème fois); dimanche 12 février, La Forêt (pour la 9ème fois).

Billets – à la « Librairie universelle » (89 rue de la Pompe), au magasin Orlov (73 rue de Provence), à la « Librairie Molitor » (61 boul. Murat) et chez Ophénia (8 rue Boucicaut).

- 7 février, « Théâtre russe »

Le succès de la comédie d’Ostrovski La Forêt a dépassé toutes les attentes: la 8ème représentation a réuni à nouveau une salle pleine, et le public a rappelée avec enthousiasme tous les artistes. Dimanche soir prochain la pièce a lieu pour la 9ème fois. Samedi pour la 5ème fois a lieu la comédie hilare de Chkvarkine L’Inspection nocturne, qui rassemble également un théâtre complet et provoque des rires incessants. Les billets des 2 spectacles sont en vente tous les jours à la « Librairie universelle » (89 rue de la Pompe), au magasin Orlov (73 rue de Provence), à la « Bibliothèque Molitor » (61 boul. Murat) et chez Ophénia (8 rue Boucicaut).

Face aux malentendus répétés, l’administration du théâtre demande de faire attention à la date, au moment d’acheter le billet.
• 8 février, « Théâtre et musique »

Théâtre russe
Samedi prochain dans la salle du Journal a lieu pour la 5ème fois la comédie hilarente de Chkvarkine L’Inspection nocturne. Dimanche, pour la 9ème fois, la comédie d’Ostrovski La Forêt. Les 2 pièces sont mises en scène par A. N. Bogdanov. Les billets pour les 2 spectacles sont en vente tous les jours à la « Librairie universelle » (89 rue de la Pompe), au magasin Orlov (73 rue de Provence), à la « Librairie Molitor » (61 boul. Murat) et à la bibliothèque Ophénia (8 rue Boucicaut).

• 9 février, « Théâtre russe » et carton publicitaire

A lieu samedi 11 février, la comédie hilarente de Chkvarkine L’Inspection nocturne, très populaire auprès du public et provoque des rires incessants. Dimanche a lieu la comédie d’Ostrovski, La Forêt, qui fait partie du répertoire depuis le mois de décembre. Les billets restants pour les deux spectacles sont en vente à la « Librairie universelle » (89 rue de la Pompe), au magasin Orlov (73 rue de Provence), à la « Librairie Molitor » (61 boul. Murat) et chez Ophénia (8 rue Boucicaut).

Théâtre russe
Salle « Journal »
100, rue de Richelieu.
Samedi 11 février, 9 h. du soir
comédie hilarente de V. Chkvarkine
L’Inspection nocturne
Dimanche 12 février, 8h45
La Forêt
Billets restants à la « Librairie universelle » 89, rue de la Pompe, chez Orlov 73, rue de Provence et à la « Librairie Molitor » 61, Bd Murat.
• 10 février, « Théâtre et musique »

Théâtre russe

Demain dans la salle «Journal» a lieu la comédie drôle de Chkvarkine L’Inspection nocturne; dimanche la comédie d’Ostrovski La Forêt. Les deux pièces sont mises en scènes par A. N. Bogdanov. Les billets se vendent très biens. Les billets restants peuvent être achetés à la « Librairie universelle » (89 rue de la Pompe), au magasin Orlov (73 rue de Provence), à la « Librairie Molitor » (61 boul. Murat) et chez Ophénia (8 rue Boucicaut).

• 11 février, « Théâtre russe », carton publicitaire et « Aujourd’hui »


Théâtre russe

Salle « Journal »

100, rue de Richelieu.

Aujourd’hui, 9 h. du soir précise

comédie hilarante de V. Chkvarkine

L’Inspection nocturne

Demain, 12 février, à 8h45 précise

La Forêt

Billets restants à la « Librairie universelle » 89, rue de la Pompe, chez Orlov 73, rue de Provence et à la « Librairie Molitor » 61, Bd Murat.
Aujourd'hui, dans la salle « Journal », ont lieu deux représentations de la comédie d'Ostrovski La Forêt – la journée, pour la 9ème fois (début à 3h), pour les plus jeunes (tous les billets se sont vendus comme des petits pains) et le soir, pour la 10ème fois, à 8h45 précise. Participent à cette pièce : M. Bakharieva, E. Skokan, M. Tokarskaïa, A. Alexandrovski, S. Barteniev, A. Bogdanov, D. Dmitriev, B. Karabanov, G. Rakhatnov, A. Télégouine, F. Torchine. Mise en scène de A. Bogdanov. Les billets restants pour le spectacle du soir sont en vente aujourd'hui au théâtre pendant le spectacle de l’après-midi et le soir, à partir de 8h, à la caisse.

Concerts et spectacles
Théâtre russe. Salle « Journal ». 100, rue Richelieu. L'Inspection nocturne de Chkvarkine. 21h.

Cette semaine du théâtre émigré dans la presse russe est représentative de la fin de la période, fin des années 1930, durant laquelle le théâtre occupe une place
quotidienne dans le journal *Dernières Nouvelles*. S’illustre également la répartition dans les différentes rubriques : la rubrique consacrée à la Troupe du Théâtre russe, celle plus générale de « Théâtre et musique », les cartons publicitaires, et la catégorie « Concerts et spectacles » qui dépend de la rubrique « Aujourd’hui ». Cette semaine met en avant la répétition, tous les jours, des informations principales, de date, horaires, lieu, pièce jouée, lieux de vente ainsi que l’ajout progressif d’éléments, tels que la liste des acteurs, dans les derniers articles précédents la représentation, et la nouvelle inattendue d’une représentation le dimanche à 15h. De plus, l’organisation commerciale est éclairée avec des points de vente de billets quotidiens et une vente en caisse du théâtre le jour-même. La presse est donc un informateur précieux pour l’organisation de l’activité théâtrale des émigrés à Paris.

Le théâtre émigré russe s’inscrit donc au sein d’une communauté de destin, liée par la migration, soumise aux bouleversements socio-économiques provoqués par l’exil et les difficultés causées par une intégration complexe au sein de la société française. Parmi ces individus, les hommes et femmes de théâtre forment un groupe à part entière, qui se dénombre et se définit par des multiplicités de parcours, qui lient les personnes au théâtre à des moments différents de leurs vies. Cette intra communauté se construit majoritairement autour de grandes figures, en activité avant la Révolution, dans une apparente autonomie, avec l’aide de la presse comme relais principal auprès de la diaspora, mais également en lien étroit avec les différents domaines de la vie culturelle de l’émigration. L’hermétisme de ce groupe se révèle ambivalent. En effet, les membres du théâtre émigré russe représentent une forte identité communautaire par le jeu de pièces russes par et pour des russes. Cependant, certains individus s’en détachent afin de poursuivre des carrières sur les scènes françaises, voire internationales, ou à l’écran. Ainsi, contrairement à l’aspect géographique, pour lequel le lien communautaire peut être créé par la pratique, l’aspect collectif et hermétique du groupe, pourtant basé sur la notion de communauté, est remis en cause par certains de ses membres, parce que ne permettant notamment pas un accomplissement professionnel.
Chapitre 3. Le théâtre dans l’émigration, un intérêt social global

Après avoir rendu compte de l’ancrage géographique, puis social des membres du théâtre émigré russe par rapport à leur communauté, il s’agit de s’intéresser à la question de la place concrète et symbolique qu’occupe cette activité auprès de sa diaspora. Quel est l’intérêt, en exil, de chercher à mettre en place une activité théâtrale permanente ? Comment est vécu le théâtre dans l’émigration ? Comment est-il envisagé ? Comprend-t-il intrinsèquement des objectifs ? À l’aide des connaissances acquises quant aux représentations, par la lecture des *Dernières Nouvelles* et la réalisation d’une base de données, la place quotidienne du théâtre dans la vie des émigrés peut être appréhendée. Mais le théâtre intègre également une volonté de, tout d’abord, conserver des habitudes culturelles dans une idée de pratique mondaine, puis de participer à la transmission d’une langue et d’une culture prérévolutionnaires, la notion d’identité se trouvant au cœur des débats de la diaspora. Cette étude tient compte de l’évaluation de la place du théâtre dans la micro-société russe au regard d’autres activités dans l’émigration.
A. La place du théâtre émigré russe au sein de la microsociété émigrée

1. Une présence faible avant 1924

Dans les premières années suivant la Révolution, les individus n’ont pas encore recréé une vie culturelle à l’étranger ou n’ont, tout simplement, pas encore émigré. Il est, en effet, possible de considérer que la reconstitution d’une activité théâtrale n’a pas été la priorité des émigrants. Leur installation et l’adaptation à un nouvel environnement ont précédé les expériences culturelles. Le travail de Michèle Beyssac dans La vie culturelle de l’émigration russe en France : chronique (1920-1930)¹, pour lequel elle s’est elle-même appuyée sur les journaux de l’émigration russe, a permis de repérer les différentes initiatives théâtrales qui ont eu lieu au sein de la diaspora russe avant le 22 novembre 1924, date de création du Théâtre dramatique russe du 42 rue Hermel. Le plus souvent, il s’agit de représentations de troupes russes en tournée, à quelques spectacles ou initiatives de comédiens déjà connus en Russie et qui ont émigré en France. Au mois de mars 1922, sont donnés, le 7 mars, un spectacle en faveur du Comité d’aide aux écrivains et savants russes en France, avec la comédie de Tolstoï, Любовь - книга золотая [L’amour, livre d’or] et Весёлая смерть [La mort joyeuse] de Evreïnoff, au Théâtre du Vieux-Colombier, suivi, dans ce même théâtre, les 9 et 10 mars, de la représentation de Цена жизни [Le Prix de la vie] de Nemirovitch-Datchenko avec Roschina-Insarova² ; le 11 mars, est présenté un spectacle dramatique russe, avec Осенние скрипки [Les Violons d’automne], drame de I. Surguchev avec notamment Roschina-Insarova au Théâtre Caumartin. Ce mois, particulièrement prolifique en ce qui concerne l’activité culturelle théâtrale, permet d’observer les différents facteurs à l’origine de la représentation³ et un accueil par différents théâtres parisiens. Ainsi, avant 1924, prennent place des initiatives qui ne sont pas liées les unes aux autres et ne font pas preuve de cohérence directive.

² Ekatherina Roschina-Insarova (1883-1970) était une comédiene russe. Célèbre dans la Russie prérévolutionnaire, elle a également été une pionnière de l’activité théâtrale dans l’émigration (d’abord à Riga, puis à Paris). Elle a participé à de nombreuses initiatives de théâtre émigré parisien et a également créé sa compagnie du Théâtre dramatique russe de 1927 à 1928.
³ Les facteurs peuvent d’ordre caritatif, concerné la représentation de pièces d’auteurs connus, interprétés par des artistes connus afin de recréer un sentiment d’appartenance culturelle.
2. Une connaissance presque parfaite

En ce qui concerne les quinze troupes du théâtre émigré russe à partir de 1924, Michèle Beyssac précisément qu’il n’y pas de moyen de savoir si tous ces événements ont réellement eu lieu parce que les annulations ne sont pas renseignées dans les journaux. Les archives de l’Assistance publique et Hôpitaux de Paris représentent alors un moyen de pallier à ces lacunes. Sur les quelques traces administratives du théâtre émigré russe retrouvées, il est possible de mettre en avant les comptes rendus de location de la salle de spectacle dite du Journal, 100 rue de Richelieu, qui recensent, sur une certaine période (une ou deux semaines selon les comptes rendus), les différents locataires de la salle et la raison de la location. Ces documents étaient à destination des agents administratifs chargés de surveiller le paiement de l’impôt du Droit des pauvres. Y apparaissent les mentions en 1934 et 1935 de locations par Mme Brikke, domiciliée au 10 Villa Victor Hugo puis 194 rue de Courcelles pour des soirées du « Théâtre russe » (certainement le Théâtre Kamerny), ainsi que de 1937 jusqu’en 1939 des locations par Mr Konstantinoff, dont l’adresse n’est pas mentionnée, pour des représentations du « Théâtre russe ». Il est intéressant de noter que, pour l’administration française, toutes les compagnies se prénomment « Théâtre russe ». Or, ces comptes rendus précisent les annulations (mais non la raison de l’annulation), ce qui permet de compléter, pour ces deux années, les informations trouvées dans la presse émigrée.

Pourtant, le propos de Michèle Beyssac est à nuancer puisque le quotidien Dernières Nouvelles mentionne les séances annulées et éventuellement reportées. En effet, les archives de l’AP-HP qui mentionnent des annulations pour les deux compagnies retrouvées, n’apportent pas d’informations supplémentaires sur les dates annulées qui n’auraient été fournies par la presse. Cependant, il n’est pas possible de savoir si toutes les annulations ont été mentionnées dans la presse pour les autres compagnies, une marge d’erreur demeure donc, étant donné que notre source principale pour la chronologie détaillée a uniquement été le quotidien Dernières Nouvelles. La presse permet alors d’indiquer les raisons de ces annulations. Une majorité des représentations

---

6 Mr Konstantinoff est indiqué comme régisseur du Coq d’Or sur les programmes de 1923-1924 (8 PRO 0114) et a participé en tant qu’acteur au Théâtre russe de 1936-1939.
annulées consistent en la modification du programme de la séance, une pièce étant décommandée au profit d’une autre. La représentation de la pièce initiale est alors soit remise à plus tard, soit abandonnée. En ce qui concerne les autres annulations, un panel de justifications a été reconstitué, du causesse au problématique, à l’annexe 20.

Les annulations restent minimes par rapport à l’entièreté des représentations du théâtre émigré russe (une quarantaine). Cependant, les motifs apparaissent variés, d’un souci d’organisation, au départ de Paris d’une partie de la diaspora, en passant par la maladie d’un acteur, d’un metteur en scène... Qu’en est-il des représentations ayant réellement eu lieu ?

3. La sortie au spectacle?

Reconstituer la sortie au théâtre émigré russe est chose complexe puisque nous ne disposons pas de récits d’individus qui décriraient leur expérience en tant que spectateur. Les informations formelles disponibles sont les jours de la semaine et les horaires auxquels se déroulent les séances. Ces indications sont, une fois de plus, présentes dans la presse, notamment dans la rubrique « Aujourd’hui » de Dernières Nouvelles qui propose un rappel des différents évènements culturels quotidiennement. En ce qui concerne les jours de la semaine, un tableau récapitulatif à l’annexe 21, réalisé à partir de la base de données, synthétise le nombre de représentations des 15 troupes qui ont eu lieu par jours de la semaine et le pourcentage que ces chiffres représentent par rapport à l’ensemble des 471 représentations.

Ainsi, la pratique du théâtre émigré russe est davantage une pratique de la fin de semaine, avec une prédominance importante des représentations le dimanche, qui contraste avec la quasi absence de représentations les trois premiers jours de la semaine. Une hypothèse concernant cette répartition serait que les spectacles ont lieu les jours de « repos » des émigrés, qu’il s’agisse aussi bien des spectateurs, que des comédiens et metteurs en scène, qui, pour la plupart, travaillent en dehors de leur activité artistique afin de pouvoir assurer leur survie. Une représentation le dimanche apparaît comme l’activité culturelle dominicale. Certaines compagnies ont également leurs préférences hebdomadaires : le Théâtre intime russe joue le dimanche, le Théâtre

---

russe de la comédie et du drame le samedi, le Théâtre Kamerny à l'étranger le dimanche et les Comédiens vagabonds le dimanche. Les autres compagnies alternent leurs jours de production.

Les horaires des représentations indiquent une pratique qui prend davantage place en soirée. En effet, les spectacles débutent majoritairement entre 20h et 21h (exception faite de deux représentation du Théâtre Kamerny du 30 mars 1935 et 30 janvier 1936 qui débutent à 22h). A quelques rares occasions, est également indiqué l’heure prévue de fin du spectacle, ce qui permet de donner une idée de leur durée. Une hypothèse est que cette information est donnée au public de manière ponctuelle parce que ces représentations termineraient exceptionnellement tard.

Ainsi, les cinq représentations, mentionnées dans le tableau à l’annexe 22, ont une durée d’environ 3 heures, ce qui en fait des spectacles relativement longs. De plus, il s’agit de considérer le trajet du retour, pour ces spectateurs résidant dans différents arrondissements de Paris, qui s’effectue à pied ou en métro, auquel cas soumis à des horaires, comme en témoigne, de manière ironique cet article de Dernières Nouvelles, signé « вь » qui fait l’éloge de la représentation du dimanche 25 octobre 1931 par le Théâtre intime russe de Лешуи [Le Sauvage] de Tchekhov en considérant que « le public a écouté la pièce avec grand intérêt, sans s’inquiéter du « dernier métro » ».

Certaines représentations ont lieu, de manière ponctuelle, l’après-midi. Elles sont différenciées des soirées par le terme de représentation « de jour » dans la presse russe. Elles sont pratiquées par le Théâtre dramatique russe de 1927 (1 fois à 14h30), par le Théâtre intime russe en 1929 (2 fois à 14h30), par le Théâtre de l’Association des Artistes russes en 1935 (2 fois à 14h30), par le Théâtre russe en 1939 (1 fois à 15h), par les Comédiens vagabonds (5 fois à 15h, 16h, 16h30 et 17h) et, par le Théâtre contemporain en 1935 (1 fois à 15h). De manière plus conséquente, le Théâtre dramatique réalise 15 représentations à 15h, c’est-à-dire un peu moins d’un quart de ces représentations (67 au total). Ces représentations correspondent en général à des spectacles à destination d’un jeune public, des habitants des banlieues parisiennes, à

---

8 N’ont pu être retrouvés les horaires de métro de cette époque. Cependant, il est possible d’imaginer qu’il circulait jusqu’aux environs de minuit-minuit et demi. De plus, il s’agit de considérer que certains individus rentraient à pied.
9 Dernières Nouvelles, le 27 octobre 1931.
10 C’est le cas pour la représentation des Comédiens vagabonds du 6 mai 1934, à 17h.
des séances où les prix sont moins élevés, ou constituent un moyen de faire d’avantage de spectacles dans un objectif, éventuellement, de rentabilisation.

4. La fréquence variable des troupes du théâtre émigré russe : vers une stabilisation ?

Le théâtre émigré russe tient une place réelle et concrète au sein de la communauté, place qui augmente et se stabilise au fil des années. Afin d’étudier cette question, les données récoltées dans la base de données ont été nécessaires pour dresser un graphique représentant de manière chronologique, par mois, l’évolution du nombre de représentations des quinze troupes, entre 1924 et 1939. Le graphique à l’annexe 23 illustre donc la fréquence du théâtre émigré russe.

Son observation permet de mettre en avant certains points de l’organisation temporelle des troupes. Tout d’abord, l’organisation se fait par saisons théâtrales avec des périodes de juillet à octobre sans représentations. Le calendrier des troupes opère donc, de manière générale, d’octobre à fin juin-début juillet. Il n’y a pas de représentations en été, exception faite du Théâtre intime russe qui se produit à Meudon durant la période estivale11. De plus, des compagnies s’avèrent plus actives que les autres. En effet, le pic exponentiel du début de l’année 1936 n’est le fait que d’une seule compagnie, celle du Théâtre dramatique russe de 1936 qui fait des représentations presque tous les jours du 1 janvier au 24 mai 1936. Ainsi, pour le seul mois de janvier 1936, la troupe organise 25 représentations. A l’inverse, il existe des périodes durant lesquelles de nombreuses compagnies se produisent en même temps, tel qu’en fin de l’année 1930 avec les troupes du Théâtre intime russe, du Théâtre de la comédie et du drame et du Théâtre Kamerny à l’étranger, ce qui ne produit pourtant pas une hausse importante visible sur le graphique, puisque les compagnies sont à une fréquence d’environ un spectacle par semaine. Ainsi, les troupes fonctionnent sur des calendriers et rythmes divers.

De plus, ce graphique, complété par la chronologie à l’annexe 23bis, aide à la compréhension des périodes du théâtre émigré russe à Paris. La première comprend les années 1924 à 1928 et englobe de courtes expériences de quelques mois, dispersées,

11 Ces représentations ayant lieu en dehors de Paris, elles ne sont pas prises en compte dans la base de données, ni dans le graphique.
avec une absence de deux ans. Cette période illustre la difficile mise en place de l’activité théâtrale sous la forme d’une compagnie quelque peu pérenne. La seconde période dure de 1929 à 1932 avec les débuts d’une stabilisation de l’activité du Théâtre intime russe qui se produit durant toute la période, qui voit également l’avènement du phénomène de concurrence puisque plusieurs compagnies exercent en même temps. Marina Litavrina emploie le terme de « boom théâtral de la seconde moitié des années vingt » puisque s’enchèvèrent trois compagnies : le Théâtre intime russe, le Théâtre de la comédie et du drame et le Théâtre Kamerny à l’étranger. A ces compagnies implantées à Paris s’ajoutent les tournées d’autres troupes émigrées qui ont lieu durant cette période, tel que le Groupe de Prague ou de troupes venues d’Union soviétique, telle que celle du Théâtre Vakhtangov. Il s’agit d’une période d’effervescence théâtrale au sein de la communauté russe parisienne.

Les années de 1932-1933 constituent la troisième période, de ralentissement de l’activité avec deux compagnies, du Drame russe et du Théâtre dramatique russe de 1933, qui ne réalisent que quelques représentations. La période 1934-juillet 1936 signe la reprise d’une fréquence importante des spectacles avec le début de la centralisation des forces théâtrales parisiennes qui se traduit par plusieurs initiatives qui évoluent à des rythmes divers : le Théâtre Kamerny, les Comédiens vagabonds, le Théâtre contemporain, le Théâtre russe de l’Association des artistes et le Théâtre dramatique russe de 1936.

Finalement, d’octobre 1936 à juin 1939 a lieu le succès de l’entreprise du Théâtre russe qui demeure pendant trois ans l’unique troupe du théâtre émigré russe à Paris. Cependant, la Seconde Guerre mondiale met un terme à cette entreprise prometteuse qui réalise trois saisons complètes avec un semblant de régularité dans la fréquence des représentations. Ces représentations devenant une habitude dans la salle du Journal, les comptes rendus de location de la salle adressés aux agents administratifs chargés du prélèvement du Droit des pauvres, regroupent sur une même ligne ou créent une section spéciale pour les dates de location par le Théâtre russe. Ainsi le compte rendu du 30 décembre 1937 regroupe dans une section les dates des 1, 8, 15 et 22 janvier 1938, et

les comptes rendus à partir de mai 1938 indiquent sur une même ligne les représentations proches dans le temps, tel que sur celui du 1er décembre 193814.

La fréquence des représentations du théâtre émigré russe est donc la conséquence de plusieurs facteurs : la régularité, le nombre de compagnies existantes et le nombre de fois qu'une compagnie se produit par semaine. Ainsi, l'activité théâtrale débute avec des compagnies qui ne durent que quelques mois et se termine avec une troupe constante et stable de trois saisons.

La régularité des représentations est une composante souvent appréciée par les critiques médiatiques. Le Théâtre intime russe est le premier à bénéficier de tels compliments. Dans un article des Dernières nouvelles de juin 1930, est mis en avant un discours énoncé après le second acte d'une pièce d'Ostrovski jouée le 1er juin dans lequel est déclarée l'importance d'une pratique théâtrale régulière : « Le fait que nous ayons l'occasion d'entendre chaque semaine sur cette scène des mots russes en direct, nous le devons à votre énergie et à votre talent15 ». Le 1er février 1931, la même troupe est de nouveau saluée pour cette caractéristique :

Le petit local du théâtre de la rue Campagne-Première ne pouvait pas accueillir tous ceux qui voulaient rendre hommage à l'énergie inépuisable de D. N. Kirova et du Prince F. Kassatkin-Rostovski, qui ont réussi à fonder à Paris dans des conditions aussi difficiles, un théâtre dramatique russe bien, que très modeste, mais constant16.

La seconde troupe à être gratifiée pour sa constance est le Théâtre russe de 1936-1939 dont un journaliste reconnaît comme qualité les « représentations systématiques et continues17 ». La régularité ainsi que la quantité de représentations deviennent des composantes du succès des troupes, la presse indiquant souvent de quel numéro de représentation du Théâtre intime russe il s'agit, ou partageant les espoirs du Théâtre Kamerny qui a pour objectif en novembre 1934 « de donner au moins 6 spectacles par mois18 » et le bilan de la saison du Théâtre russe, en 1939 qui a donné « 50 spectacles en l'espace de six mois19 ». La régularité et la quantité des représentations semblent alors devenir un critère de sérieux des compagnies aux yeux de la critique médiatique.

14 Voire l'annexe 24.
15 Dernières Nouvelles, le 3 juin 1930.
16 Dernières Nouvelles, le 3 février 1931.
17 Dernières Nouvelles, le 17 juin 1937.
18 Dernières Nouvelles, le 10 novembre 1934.
19 Dernières Nouvelles, le 4 juin 1939.
Ainsi, le théâtre émigré russe s’inscrit chronologiquement et concrètement dans le paysage communautaire russe à Paris, au gré de ses représentations qui s’organisent de manière plus ou moins régulières selon les compagnies. L’étude de la présence formelle de l’activité théâtrale invite alors à questionner la présence symbolique du théâtre émigré russe au sein de sa communauté. Pourquoi faire du théâtre dans l’émigration ?
B. Préserver son identité culturelle dans l’exil

L’exil « déracine » le moi. Perdant cet espace qui l’habite, l’exilé se retrouve comme dépouillé de lui-même et pour certains, l’expérience de l’exil s’apparente ainsi à celle de la mort, alors que se dessine une géographie nostalgique du passé bien différente de la géographie composite du Tout-Monde.20

1. La nécessité d’orchestrer une survie identitaire : le monde associatif

La diaspora russe organise une vie en « vase clos » sur le plan géographique avec ses commerces, ses médecins, ses restaurants propres, ses coiffeurs, ses cafés où circulent des informations sur le pays, sur les offres de travail... Cette organisation trouve une explication sociologique et psychologique : elle permet d’assurer la survie du groupe qui partage une langue, des souvenirs, des expériences communes, elle est facteur de sécurité et de tranquillité et renforce la vie communautaire par le tissage de liens entre les membres du groupe21. En effet, dans le cas de migrations, la conservation de la culture d’origine peut se révéler essentielle. L’individu prend avec soi des éléments de sa culture qui lui rappellent la terre natale, des objets familiers à valeur affective forte (un samovar, un châle), des points de repère pour la reconstruction de son espace-temps. Il est possible de noter trois comportements possibles des émigrés dans le processus de construction identitaire22 : l’acculturation, c’est-à-dire préférer la culture du pays d’accueil, qui peut mener à une assimilation (domination totale de la culture du pays hôte) ; la synthétisation entre les valeurs traditionnelles du pays d’origine et la modernité du pays d’adoption (intégration, minoritaire) ; le cloisonnement des deux cultures, celle du dehors, celle du dedans (séparation, plus rare). Ces logiques sont particulières à chaque individu, il n’y a pas de généralité. Cependant, nous remarquons que les émigrés russes avaient, dans l’ensemble, la volonté de perpétuer leurs anciennes

22 Caractéristiques reprises de Nicolini, Isabelle, La population d’origine russe en France - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mémoires, rites et identités), thèse de doctorat en ethnologie, Nice, Université de Nice, 2005, 913 p.
pratiques culturelles comme signe d’appartenance identitaire. Qu’elles peuvent être les raisons de cette perpétuation des activités culturelles ?

Dans *Psychanalyse du migrant et de l’exil*²³, Léon et Rebeca Grinberg font part des théories de Winnicott qui affirme

que la continuité de l’existence est assurée par l’héritage culturel […]. L’émigrant a besoin d’un espace potentiel qui lui serve de « lieu de transition » et de « temps de transition » entre le pays objet maternel et le nouveau monde externe²⁴.

De plus, Winnicott considère qu’il est possible de prévoir les succès ou échecs d’une migration, en évaluant la capacité potentielle de se réorganiser en un temps relativement court après la désorganisation transitoire occasionnée par l’angoisse, lors d’une situation de stress²⁵.

Face à un sentiment d’identité en danger, aux angoisses primitives surgissant de la situation de l’exil, les émigrés russes tentent, dans un temps relativement court, de reconstituer un environnement culturel « connu » par le biais de nombreuses associations d’entraïdes, associations politiques et religieuses²⁶. Cette rapidité d’action est rendue possible par le réflexe d’organisation dû à l’origine sociale d’une majorité des émigrés qui occupaient, auparavant, des milieux mondiaux, religieux, politiques… Aux Archives nationales, se trouvent des dossiers²⁷ répertoriant des enquêtes menées sur

---


²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Nicolini, Isabelle, *La population d’origine russe en France - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mémoires, rites et identités)*, thèse de doctorat en ethnologie, Nice, Université de Nice, 2005, 913 p. : « Les émigrés russes ont cherché à reproduire quasiment à l’identique les structures qu’ils avaient connues dans leur pays d’origine. Cette reconstitution par la création d’associations et de mouvements a contribué à pallier leurs incertitudes politiques, sociales, et personnelles, et a généré une identité qui a été renforcée par leur combat idéologique contre le communisme. Par-delà la dispersion migratoire, l’inclusion sociale dans un espace de l’entre-soi a permis de retrouver un univers connu où se sont maintenus des liens multiples autour de pôles réticulaires et religieux. […] Au-delà d’un système d’identification, ce pôle de structuration a aussi été un système d’action qui leur a permis de penser leur exil comme provisoire et a rendu leurs conditions de vie plus supportables. Leur relation complexe à l’espace semble correspondre à la mise entre parenthèses du temps de l’exil. ».

²⁷ Archives nationales, Pierrefitte, Archives revenues d’URSS, Série – Intérieur ; Direction générale de la sûreté nationale (1800-1940), Sous-série – Surveillance des activités des émigrés russes en France, 19940500/304, 19940500/305, 19940500/306.
différentes associations d’émigrés russes en France qui permettent de dresser un portrait de la diversité associative. Il existait des associations militaires, telles que la Ligue de la défense révolutionnaire, l’Association des mutilés, l’Association des anciens combattants du Régiment Kormiloff ; des associations politiques, comme l’Union de la noblesse russe, l’Union franco-russe ; un nombre important d’associations cultuelles, le marqueur religieux étant essentiel en tant que ciment communautaire et identitaire, telles que l’Association cultuelle Orthodoxe russe à Paris, le Mouvement chrétien des Etudiants russes à l’étranger ; des associations professionnelles, telles que l’Union des employés de restaurants russes en France, l’Union générale des chauffeurs de Paris, l’Union des avocats russes en France ; des unions de la jeunesse, telles que l’Union sportive des étudiants russes, la Société de patronage aux organisations de jeunes patriotes russes (par les émigrés monarchistes) « ayant pour but de soutenir les organisations de la nouvelle génération russe et à cet effet procède à la recherche des capitaux nécessaires pour mener à bien le but suivi par chacune d’elles28 » ; des associations à but caritatif, telles que le Comité d’aide aux Russes...

Parmi ces dossiers des Archives nationales, se trouvent également des mentions de sociétés culturelles, la culture, pour les émigrés russes, étant une caractéristique essentielle de leur identité nationale, de leur identité en tant que peuple russe éduqué par une tradition, un héritage de manifestations littéraires, artistiques, théâtrales. La culture littéraire et artistique représentait « la forme par excellence de la culture « désintéressée »29 ». Les intellectuels ont conservé leurs pratiques culturelles légitimes en raison d’un « hystérésis des habitus30 ». De plus, cette nécessité se rapporte à l’idée même d’identité dont la racine est idem (le même), ce qui indique une continuité, une unité, une cohérence, une estime de soi. A titre d’exemple, nous retrouvons dans les dossiers des Archives nationales des traces de l’Académie russe de musique de Paris, de l’Union des peintres russes en France, de l’Union des écrivains et poètes russes à Paris.

---

28 Ibid.
30 En prenant l’exemple de la pièce de théâtre Tovaritch de Jacques Deval (1933), Isabelle Nicolini dans son article « L’émigration russe en France. La recomposition d’un espace de l’entre-soi comme exutoire », dans Migrations Société, n° 131, 2010/5, p. 11-28, met en avant l’hystérésis des personnages qui, « malgré leur déstructuration sociale, [...] reproduisent les normes et coutumes intériorisées induisant donc un décalage entre leurs conditions de vie difficiles et les habitus de classe conservés » (p. 13).
Cependant, dans ces archives, sont absentes les traces de potentielles associations liées au monde du théâtre... Aux Archives de la préfecture de police, dans la section des affaires générales du Cabinet du préfet, se trouvent quelques pochettes indiquant l’existence de sociétés artistiques la Société artistique russe dont le document daté de 1911, avec une impossibilité de savoir si elle existait encore dans les années 1920 et 1930, l’Union des artistes russes, mais la pochette portant ce nom était vide, la Société de secours mutuels et de bienfaisance des artistes russes à Paris, dont l’enquête, datée de 1923, mentionne que :

La Société de Secours Mutuels et de Bienfaisance des Artistes russes à Paris a fonctionné normalement jusqu’à la déclaration de a guerre. [...] Au début de l’année 1914, les ressources de la Société étaient d’environ cent cinquante mille francs, mais ce capital qui, sur les instances de ses membres, avait été placé en rentes russes a été perdu du fait de la révolution bolchéviste. Actuellement, la société ne subsiste guère que de nom, les cotisations de ses membres et l’organisation d’une fête annuelle ne permettant que d’acquitter le loyer du siège social.

Ainsi, outre, le manque d’archives concernant ces associations, le terme « artiste », utilisé par ces différentes associations, n’est pas explicité. S’agit-il de peintres, danseurs ou comédiens ? La mention de « la vente de leurs œuvres » dans le rapport sur la Société de secours mutuels et de bienfaisance des artistes russes à Paris indiquerait davantage une société pour les artistes peintres, sculpteurs...

Les informations principales au sujet des associations théâtrales sont présentes dans Monument à l’éphémère de Nicolas Evreïnoff, ainsi que dans l’ouvrage de Marina Litavrina, où est mentionnée la création en 1927 de l’Union des figures scéniques, fondée dans le but de rassembler les forces théâtrales du Paris russe et de protéger les intérêts et la dignité de l’art russe et plus particulièrement du théâtre. En 1938, la

32 Ibid.
34 Litavrina, Marina, Русский театральный Париж. 20 лет между войнами [Le théâtre russe à Paris, 20 ans entre les deux guerres], Saint-Pétersbourg, Алетейя, 2003, 208 p.

Ainsi, face à la destruction des identités personnelles et collectives entraînée par le déracinement, se met en place une recreation rapide et nécessaire des repères culturels, qui peut également être interprétée comme un moyen de nier le temps présent, un refus de s’intégrer.

2. Mécénat et solidarité, deux conditions à l’organisation d’une activité culturelle

Ce dynamisme associatif et culturel est rendu possible grâce aux reflexes sociaux et cultures de mécénat et de solidarité intra-communautaire, qui se produisent à trois échelles. Tout d’abord, une aide financière personnelle, avec un exemple emprunté à l’article d’Isabelle Nicolini, *La recomposition d’un espace de l’entre-soi*, qui mentionne « la libéralité du prince Félix Youssouppoff » qui survient aux besoins premiers d’une famille d’émigrés russes. Ensuite, l’aide peut être élargie à un groupe plus important, toujours en suivant l’exemple du Prince Youssouppoff qui, en reprenant une enquête présente dans les Archives de la Préfecture de police, datant d’août 1927, a fondé « le 1er juillet 1926, la maison de couture connue sous la raison sociale « Irfé » qui emploie une trentaine

---

d’ouvrières russes. La même année, il met en place une école russe des arts décoratifs appliqués, à ses frais, qui enseigne dessin, sculpture, style russe, broderies, tissage, bijouterie réservée à une centaine d’élèves, jeunes filles et femmes russes. Cependant, dans une enquête de 1940, il est indiqué que ses affaires périclitent au cours des années 1929 et 1930. Toutefois, ces initiatives témoignent d’une volonté d’aide par la formation et par l’emploi de ces compatriotes.

Ce même Prince témoigne d’une tradition de solidarité mondaine puisque, selon le rapport de police de 1927,

étant un grand amateur d’art dramatique [il] a, dit-on, soulagé beaucoup d’infortunes chez ses compatriotes, plus particulièrement dans le monde théâtral et artistique.

En effet, il finance une des premières expériences du théâtre émigré russe parisien en octroyant une aide financière à Roschina-Insarova en 1927 pour créer le Théâtre dramatique russe. De même, l’Union des avocats russes à Paris subventionne la compagnie des Comédiens vagabonds de 1934. Ainsi, les notions de sauvegarde et de recomposition identitaires s’appliquent à différentes échelles : d’une identité sociale et culturelle russe au groupe culturel particulier du théâtre.

3. Le théâtre comme partie du « programme » de la sauvegarde identitaire

Cette volonté de faire perdurer, dans un espace différent, des activités culturelles se remarque, en effet, dans le domaine du théâtre. Comme en témoigne N. Evreïnoff, il y a une demande d’un théâtre. Cette affirmation se vérifie par les différentes initiatives qui ont précédé la première véritable troupe de théâtre émigré, mais également par la genèse de cette troupe de 1924 : l’Union des Invalides russes à Paris demande à A. Y. Khoroshavin de monter une troupe. Ce n’est donc pas une initiative spontanée de gens du spectacle. Il semble impossible pour l’intelligentsia russe d’exister sans théâtre. L’impulsion vient également du monde du théâtre, avec l’exemple de Roschina-Insarova qui faisait partie de ces acteurs qui cherchaient à recréer, autant que possible, une vie.
théâtrale russe permanente dans les conditions particulières et peu favorables de l’émigration :

Bien sûr, je rêve de créer un véritable théâtre russe à Paris. Ce n’est pas la faute des acteurs si ce n’est toujours pas là, des personnalités publiques auraient dû le reprendre. C’est une chose incroyable, tant d’entreprises culturelles ont été créées ici et il n’y a pas de théâtre. Personnellement, je ne désespère pas. Peut-être que je jouerais sur la scène française : il y a cinq ans, j’avais déjà joué avec Pitoëff dans Le Pouvoir des ténèbres. Peut-être que si les plans de théâtre ne peuvent pas être réalisés, je vais ouvrir une maison de haute couture, répond-t-elle à un journaliste le 21 décembre 1927, la veille de l’anniversaire de ses 25 ans de carrière44.


A l’échelle du milieu théâtral, il s’agit également de préserver son identité personnelle et collective, à travers l’appartenance à un groupe, en tant que secteur qui se caractérise par ses grandes figures, sa mythologie et ses modèles (les grands metteurs en scène, les acteurs reconnus). Les noms des troupes de théâtre émigré qui reprennent des noms typiques de théâtres russes (Théâtre dramatique russe, Théâtre de la comédie et du drame…) témoignent de cet attachement.

Pour quelles raisons le théâtre dans l’émigration correspond-t-il à un idéal d’activité culturelle et identitaire ? Tout d’abord, il met en exergue la notion de recomposition d’un espace de l’entre-soi du monde culturel. Il existe divers lieux de sociabilité théâtrale et, par conséquent, mondaine. A titre l’exemple, l’appartement de l’actrice E. Skokan, accueille des répétitions, accompagnées d’une collation, d’un thé et de friandises45. De plus, l’activité théâtrale entraîne une participation à différentes manifestations de la vie culturelle russe, avec l’exemple du Théâtre intime russe qui jouait des extraits de ces spectacles lors d’événements caritatifs, de Journée de la culture russe…

44 Ibid.
Certaines représentations, en dehors des quinze compagnies, prennent place lors de galas de charité pour venir en aide aux écrivains, scientifiques, orphelins... Le théâtre émigré russe affirme ainsi son évolution au sein d’une communauté par la participation à ses activités symboliques, à l’image de E. Skokan, reconnue par Evreïnoff comme « actrice infatigable » participant aux soirées en faveur de qui que ce soit, dès lors que la question concernait des personnes qui avaient quitté leur pays d’origine et qui avaient besoin d’aide urgente à l’étranger.

Les membres du milieu théâtral participent également aux différentes manifestations qui rythment la vie des émigrés, telle la Journée de la Culture, le 8 juin qui célèbre la naissance de Pouchkine. Le théâtre émigré russe s’inscrit donc pleinement dans une activité en lien avec sa communauté. A titre d’exemple, le 29 novembre 1921 se tient au 103 rue de la Pompe, une soirée musicale et dramatique, organisée par l’Union des avocats russes à l’étranger ; le 24 décembre l’Association artistique russe de Paris organise à la Salle des Ingénieurs civils un spectacle présentant une pièce de Tourgueniev et une pièce de Krilov ; le 27 décembre 1922 a lieu au Théâtre du Vieux-Colombier le premier spectacle pour enfants organisé par l’Association russe d’aide aux réfugiés en France et le 6 septembre 1924, l’Union des étudiants russes pour l’étude et le renforcement de la culture slave propose au 19 rue Tournefort une pièce d’Ostrovski, mise en scène par un artiste du Théâtre Korcha de Moscou, V. D. Svirskii. Ainsi, différentes unions et associations mettent en scène des pièces dans des cadres relativement variés, de la célébration à l’assistance humanitaire.

Le théâtre contribue également à la perpétuation d’une tradition d’un entre-soi dynamique et culturel par la participation des comédiens, dramaturges, metteurs en scène au monde des « salons » et sociétés littéraires, tels que les salons des Vinaver, des Tsetline, des Merejkovski où se retrouvaient poètes, écrivains, dramaturges. Un autre exemple est celui de l’Association des amis du Théâtre de Michel Tchekhov dont un des objectifs était de « regrouper les personnalités du monde littéraire, artistique et théâtral s’intéressant à son projet », d’après le résultat d’une enquête non datée de la Préfecture sur

46 Ibid.
47 Pour la description de ces salons, voire le Chapitre 1.
48 Michel Tchekhov est un cas particulier du théâtre émigré russe, qui tente de mettre en place à Paris un théâtre et une école en prônant l’idée d’un théâtre universel, qui dépasse les barrières de la langue mais suite à un échec, il part aux États-Unis.
l’association en question\textsuperscript{49}. Les gens de théâtre participent donc à la reproduction des anciennes pratiques culturelles qui incluent le regroupement communautaire et facilitent le lien social entre émigrés.

Dans une autre mesure, cette sociabilité autour du théâtre s’observe avec la mise en place de troupes privées, héritées d’un théâtre de société, telle que celle du Prince Youssoupoft, qui se produisait dans le petit théâtre construit dans sa demeure parisienne, qu’il évoque dans ses \textit{Mémoires}\textsuperscript{50}:

Nous avions formé à Boulogne une troupe de comédiens amateurs que dirigerait la célèbre actrice russe E. Roschina-Insarova ...

Ce théâtre est également mentionné dans le \textit{Guide des Russes à Paris}\textsuperscript{51} :

Rue Gutenberg, n°27 : Le prince Félix Youssoupoft et son épouse, la princesse Irina Alexandrovna de Russie, achètent en 1920 une maison à cette adresse. Ils installent dans une aile un petit théâtre qu’ils font décorer par le peintre Alexandre Yakovlev et où ils donnent des soirées le samedi.

Le théâtre permet également la mise en place d’un phénomène de regroupement social au niveau général de la diaspora russe, caractérisé par le temps de la représentation qui rassemble différentes sphères de la communauté. Le Théâtre intime russe organise même des représentations estivales à Meudon, au Sud-Est de Paris où est regroupée une large communauté émigrée russe. La compagnie se déplace donc vers son public, éloigné de Paris, pour lui faire profiter de l’activité théâtrale en tant que pratique culturelle habituelle.

Cependant, le théâtre doit être replacé dans un ensemble culturel plus important, comme élément constitutif des habitudes culturelles, mais qui n’est ni unique, ni principal. En effet, sur de nombreux programmes de manifestations culturelles présents dans les différents centres d’archives, le théâtre n’est pas représenté. À titre d’exemple, dans les archives du Groupe académique russe\textsuperscript{52}, se trouvent les documents relatifs à l’organisation de la soirée d’anniversaire des dix ans de l’organisation, en 1930. Au

\textsuperscript{49} Archives de la Préfecture de police, Sous-série 77W – Renseignements généraux : 77 W 1418 6751 Association des amis du Théâtre de Michel Tchekhov.


programme artistique, des chants d’opéra, des chants religieux, des chansons de noces et des danses. Pas de théâtre.

De même, des coupures de presse russe annonçant ou rendant compte de soirées du groupe en 1935 et 1936 prouvent l’absence de représentations théâtrales lors de ces concerts-bals. Ce fait peut éventuellement être expliqué par la potentielle présence d’individus français parmi l’assemblée, pour lesquels un théâtre en langue russe ne conviendrait pas. Cette hypothèse est renforcée par le programme de la Fête de la Culture russe de 1937 organisée à la Sorbonne, sur lequel figure les invités d’honneurs que sont, entre autres, le Ministre de l’Education Nationale et le Ministre des Affaires étrangères. A cette occasion sont alors présentés des chants et des fragments d’œuvres musicales inspirées par Pouchkine. Pas de théâtre.

Il ne s’agit pas de diminuer l’intérêt du théâtre dans l’émigration mais de le définir en tant qu’activité parmi d’autres. Le théâtre tient, pourtant, une place de choix dans la vie culturelle des émigrés, malgré une fréquence de représentations variable. De plus, contrairement aux salons, aux réunions, qui revêtent un caractère davantage privé, le théâtre accueille un public plus diversifié au sein de la diaspora parisienne, et en plus grand nombre. A la différence d’activités culturelles réservées à une catégorie sociale (pour les étudiants, pour les poètes…), le théâtre peut théoriquement inclure les différentes sphères de cette microsociété.

Ainsi, le théâtre émigré russe, et les différentes compagnies qui le constituent, participent et contribuent à l’effort de préservation d’un environnement et d’une dynamique culturels, en s’inscrivant au sein des éléments constitutifs de l’idée de reconstitution identitaire que sont l’associatif, le mécénat, le regroupement, la reprise de l’ancien et l’expression d’un désir de la diaspora. Pourtant, il ne forme pas un élément unique dans ce cas et partage cette place avec d’autres activités culturelles, telles que la musique comme « langage universel », ou la danse.
C. Transmettre, la « Mission de l’émigration »

The Russian language, both oral and written, bound the émigrés together despite their geographical dispersion\textsuperscript{53}.

[La langue russe, orale et écrite, a rassemblé les émigrés malgré leur dispersion géographique]

1. La langue, bien le plus précieux des émigrés

Le théâtre émigré russe apparaît comme partie intégrante de la « Mission de l’émigration ». Cette « Mission » se traduit par la nécessité de transmettre la culture et la langue russes, la vraie culture, en comparaison avec la culture soviétique qui est en train de se créer en Union soviétique. Il y est fait référence dans de nombreux domaines (littéraire, théâtral, scientifique, scolaire) de la vie de la diaspora. Il est, avant tout, question de sauvegarder la langue russe. Le 13 octobre 1918 est adoptée une réforme de l'orthographe en Russie soviétique. Cette réforme\textsuperscript{54} consiste en la suppression de quatre lettres de l’ancien alphabet. Le i a été remplacé par и, le ё par е, le ю par й et le ё par и. Les lettres е и ё ont fait leur apparition dans l’alphabet. Le « signe dur » a presque totalement disparu, en dehors de quelques exceptions. D’autres modifications ont été d’ordre sémantique. Les émigrés s’acharnent à contourner cette réforme jusqu’en 1945, comme un moyen de revendication de leur appartenance à la véritable culture russe, un geste symbolique de rébellion : toutes les publications émigrées ont ignoré, de manière relativement spontanée, cette réforme (avec au fil du temps des formes hybrides d’orthographe qui apparaissent à moitié conservatrices, à moitié soviétisées). Cet exemple permet de positionner la langue comme garantie de leur identité, la langue étant le signe le plus évident d’appartenance à un groupe spécifique, et héritage à transmettre pour que la Russie prérévolutionnaire vive. Dans l’émigration, la confrontation à une nouvelle langue, celle du pays d’accueil, renforce le sentiment de la diaspora d’être l’unique gardien des traditions de la culture russe.


\textsuperscript{54} Nicolini, Isabelle, \textit{La population d’origine russe en France - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mémoires, rites et identités), thèse de doctorat en ethnologie}, Nice, Université de Nice, 2005, 913 p.
Ces problématiques se retrouvent au cœur du théâtre dans l’émigration. En ce qui concerne la question de la langue, l’importance du russe dans les troupes émigrées parisiennes étudiées est probante. La langue demeure pour ces troupes l’aspect principal de leur activité, puisqu’elle détermine le choix des pièces, mais également le public susceptible de se rendre aux représentations. Elle permet de certifier une appartenance sociale, mais aussi de limiter son auditoire. Le domaine de la psychologie55 représente alors un outil afin d’essayer de comprendre cet attachement, presque naïf (ces logiques de production ne permettent pas un développement fructueux), au russe dans la création théâtrale. Peuvent être supposés un attachement communautaire, une impossibilité d’exprimer une sensibilité autrement que dans la langue maternelle, l’incapacité à apprendre une nouvelle langue en position de migration à cause d’un possible choc psychologique entraînant une haine pour le pays d’accueil. La langue structurant un système de connaissance et d’appréhension du monde, l’adulte a sûrement plus de difficultés à s’imprégner d’une nouvelle langue, qui est considérée comme pauvre par rapport à la langue maternelle et authentique.

Cet attachement à la langue est apprécié par la communauté russe, comme en témoignent les discours prononcés suite à la représentation du 1 juin 1930, par le Théâtre intime russe, de Таланты и поклонники [Talents et admirateurs] d’Ostrovski. Un article des Dernières nouvelles retranscrit les différentes prises de parole :

Le professeur Iakotsiev a fait un discours après le 2ième acte : « Votre soirée a coïncidé avec la 76ème représentation de ce théâtre que nous aimons. Le fait que nous ayons l’occasion d’entendre chaque semaine sur cette scène des mots russes en direct, nous le devons à votre énergie et à votre talent ». […] Spitsine a donné ses félicitations de la part de la troupe de la Comédie et du drame. […] Kirova a remué et dit que c’était uniquement grâce au public et à l’équipe que tout cela était possible : « Ici nous servirons modestement l’art russe jusqu’à ce que (et ce sera, je crois, très bientôt) nous retournions dans notre chère patrie56.

Cet extrait témoigne de la bienveillance de la diaspora qui prend en compte un des apports premiers du théâtre émigré russe, c’est-à-dire la possibilité, dans un pays étranger, de retrouver un endroit familier où est pratiquée la langue maternelle, dans sa

55 Grinberg, Léon ; Grinberg, Rebeca, ; Psychanalyse du migrant et de l’exilé (traduit de l’espagnol par Ndaye Ba Mireille), Lyon, Césura Lyon, 1986 (édition originale de 1984), 292 p.
56 Dernières Nouvelles, le 2 juin 1930.
beauté et puissance littéraires et artistiques. La langue elle-même peut alors être associée à un univers spatial :

L’expérience de l’exil se déclinera différemment selon que le lieu d’origine deviendra un lieu saint, figé et souvent vénéré, ou se métamorphosera en une « patrie imaginaire ». La contrée de prédilection de l’exilé n’est alors autr que le langage car c’est à travers le langage-parole vive, chant, texte-dans la transmission du souvenir de l’histoire, quel que soit son registre, que l’exilé redécouvre sa présence, présence au monde, à soi et à l’autre. » [... « Les routes de l’errance se tracent dans la difficile réalité dont elle s’origine et dans laquelle elle s’encraine mais également dans le désir d’un monde rêvé ; celles de l’exil s’inscrivent souvent dans la perte et un deuil impossible, faisant de l’imaginaire, du langage ou de la mémoire l’ultime espace où demeurer, faisant de la littérature le dernier l’espace où s’encrer/s’ancrer.57

Cependant, l’utilisation de la langue russe renforce l’idée de renfermement communautaire, ce qui est regrettable pour certains individus. Anna Evreïnoff le déplore58 en ce qui concerne les Comédiens vagabonds en 1934 puisqu’elle considère que les représentations seraient très attrayantes pour un large public russe et français. Les programmes de cette compagnie sont d’ailleurs également imprimés en français. Nicolas Evreïnoff conserve cette habitude en 1935 alors qu’il dirige le Théâtre de l’Association des artistes russes, comme en témoigne un des programmes retrouvés aux archives de la BnF59, présent à l’annexe 25.

2. L’éducation comme fondement de la transmission

Le processus est différent pour les jeunes qui grandissent dans le pays d’accueil, d’où une crainte accrue des parents face à une possible perte générationnelle des éléments culturels russes. Il existe une peur des émigrés de voir leurs enfants grandir en étrangers de leur pays d’origine, tel qu’en témoigne l’article 7 du statut 3 du Groupe

59 Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Nicolas Evreïnoff homme de théâtre, 4-COL-22(683) Programme en français pour Samoé Glavnoe au Théâtre de la Potinière.
Académique russe (rétrouvés aux Archives nationales\textsuperscript{60}) qui mentionne « des cours supplémentaires [...] permettant [aux élèves russes] de garder le contact avec leur patrie ». De nombreux moyens éducatifs voient alors le jour dans l’émigration autour de lieux de transmission culturelle. Ils prennent la forme d’institutions scolaires et universitaires réservées aux russes, d’un côté, et d’organisations et mouvements de jeunesse, de l’autre. Tout d’abord, se mettent en place des lieux scolaires\textsuperscript{61}, tels que l’école secondaire russe qui fut ouvert le 4 février 1920 ou l’école de Lady Deterding, inaugurée en 1929 et qui recevait des élèves de 7 à 18 ans. Un Lycée russe se situe également de 1921 à 1928 au 7 rue du Docteur Blanche et de 1928 à 1961 au 6 Boulevard d’Auteuil et compte 220 élèves en 1931\textsuperscript{62}. En 1922, est créée à l’initiative du Comité national russe, l’Union centrale pour l’enseignement supérieur de la jeunesse russe à l’étranger\textsuperscript{63}. Le programme scolaire de ces lieux combinait un enseignement de la langue, de l’histoire et une pratique religieuse\textsuperscript{64}. Le rôle de ces institutions était de préserver et de transmettre mais également de préparer les jeunes générations à faire carrière dans la future Russie, dans l’idée qu’elle serait un jour « libérée » des soviétiques.

Se révèle un intérêt pour la forme théâtrale comme moyen de transmission de la culture russe. L’ouvrage de photographies d’Andréï Korliakov\textsuperscript{65} ainsi que des annonces dans la presse émigrée\textsuperscript{66} présentent des exemples d’expériences théâtrales menées par des individus plus jeunes (du lycéen à l’étudiant). Il existe, tout d’abord, un intérêt de la part des étudiants, avec l’exemple de la « Société des étudiants russes pour l’étude et le perfectionnement de la culture slave » dont D. Mouravlev-Svirsky dirigeait la troupe théâtrale, ou celui du Studio d’art dramatique des étudiants Figlar\textsuperscript{67}. Les lycées russes utilisaient également le théâtre comme moyen de rappeler le folklore russe, grâce à des costumes traditionnels notamment, comme lors des fêtes russes du Lycée russe de Paris

\textsuperscript{60} Archives nationales, Série 70A| – Ministère de l’éducation : Office national des universités et écoles françaises (1910-1981), Sous-série – Groupe Académique Russe : 70AJ/146 Statuts du G.A.R.

\textsuperscript{61} Nicolini, Isabelle, La population d’origine russe en France - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mémoires, rites et identités), thèse de doctorat en ethnologie, op. cit.


\textsuperscript{63} Litavrina, Marina, Русский театральный Париж. 20 лет между войнами [Le théâtre russe à Paris, 20 ans entre les deux guerres], Saint-Pétersbourg, Алетейя, 2003, 208 p.


\textsuperscript{66} Dernières Nouvelles.

\textsuperscript{67} Korliakov, Andrei, Culture russe en exil, Europe 1917-1947, op. cit.
dans les années 1930, dont une photographie est disponible à l’annexe 26. Cette volonté de transmission peut être également liée à des entreprises religieuses, telle que « l’école du dimanche » durant laquelle des enfants émigrés pouvaient faire de courtes représentations théâtrales et musicales.

De plus, le théâtre s’intéresse aux enfants comme public. Le quotidien Dernières Nouvelles a, en effet, permis de retrouver quatre articles mentionnant des représentations à destination des enfants et de la jeunesse. Le premier date du 20 mars 1931 et indique l’ouverture d’un nouveau théâtre russe et club russe à Paris pour les enfants qui se produit pour la première fois le 22 mars à 15h au 6bis rue Campagne-Première avec un prix unique de 5 francs ; le second, du 10 octobre 1931, annonce un spectacle pour enfants le 15 octobre en journée qui présente la pièce Женитьба [Le Mariage] de Gogol avec l’aide des artistes du Groupe de Prague ; le troisième, du 27 février 1933, informe d’une représentation le jour-même ainsi que le 5 mars à 14h au Théâtre des Champs-Elysées ; et enfin un article du 19 mars 1935 annonce pour le 31 mars à 15h au 15 avenue Hoche la mise en scène du conte Лунная фея [La Fée de lune] en trois actes et huit tableaux. Le samedi 11 juin 1927 à 14h30, le Théâtre dramatique russe présente également au Théâtre Albert 1er une représentation spéciale pour les étudiants et les enfants.

Certaines compagnies essaient également d’attirer les étudiants et le jeune public en proposant des tarifs réduits. Grâce à l’étude réalisée sur l’ensemble des représentations des troupes du théâtre émigré russe à partir des Dernières Nouvelles, on a pu être précisées les conditions tarifaires appliquées aux représentations et ainsi noté les tarifs spéciaux appliqués à certaines représentations. Les cinq représentations, présentent dans le tableau à l’annexe 27, exercent des tarifs préférentiels afin d’attirer un public à faibles revenus, que ce soit par la gratuité ou par la hausse des billets à bas prix (afin de donner un ordre d’idée, les prix des billets variaient de 5 à 25 francs dans la majorité des cas).

De plus, un article des Dernières Nouvelles signé du critique « A. » concernant la représentation du 8 février 1931 de Свои люди, сочтёмся [Entre soi on s’arrange

68 « L’école du dimanche » correspond à un enseignement religieux et culturel russe, en dehors et en complément de l’éducation française.
69 Voire le Chapitre 6 sur l’étude du public qui inclut la question des prix.
toujours] d’Ostrovski par le Théâtre intime russe, déplore l’absence de la jeune génération :

Dommage qu’il y ait peu de jeunes dans le public, de telles pièces lui permettent de découvrir Ostrovski, une page particulière de la littérature russe.70

Il existe donc une volonté de transmettre et de rendre accessible aux jeunes générations le théâtre comme élément culturel important de l’héritage russe mais également d’utiliser le théâtre comme moyen de jeu linguistique, d’entretenir un folklore russe auprès des plus jeunes.

Les organisations et mouvements de jeunesse reprennent ces considérations. Ces mouvements sont multiples. Tout d’abord, les Vitiaz, fondés en 1934 par Nicolas Fedoroff, inspirés de la vie militaire et qui organisent des camps d’été où « logés dans des tentes, petits et grands participent à des veillées autour d’un feu de camp, avec chants et tableaux animés.71 » Ces tableaux animés sont une forme d’expression théâtrale qui considèrent l’improvisation et le jeu linguistique comme base théâtrale et ludique. Cette citation de La Russie fantôme est à mettre en parallèle avec un carton des archives de la Contemporaine dénommé « Russie. Émigration russe dans le monde » dont la première chemise contient des archives des scouts et mouvements de jeunesse entre 1930 et 1950. Un des documents, datant certainement de 1939, correspond à un fascicule publicitaire des camps de vacances de l’organisation nationale des Vitiaz qui revient sur le « programme » de ces camps d’été russes :

Les camps « Rus » NOV existent depuis 1927 ; ils ont acquis une grande expérience durant cette période en ce qui concerne l’organisation et la direction de leurs affaires.

Leurs tâches sont :

1. Donner la possibilité aux enfants et jeunes russes de passer leurs étés dans leur environnement natal, sous la canopée de l’Eglise orthodoxe russe et du drapeau national, priant en russe, parlant en russe, chantant des chansons russes.

2. Le renforcement physique : par une bonne nutrition, l’observation médicale, la gymnastique.

3. Enseigner la discipline, les compétences pratiques et l’autonomie.

70 Dernières Nouvelles, le 10 février 1931.
Derrière cet aspect militaire et stricte, ces camps reprennent les principes de transmission désirés par la diaspora et incluent donc l’activité théâtrale, à côté des chants traditionnels, comme moyen de pratiquer la langue et transmettre le folklore, les thèmes et figures fictives de la culture russe.

Dans cette même dynamique se situent les scouts russes par le biais de la NORS (Organisation nationale des scouts russes) qui ont comme fondement l’orthodoxie et le nationalisme. Ils organisent également des camps de vacances, des réunions et des spectacles de Noël. L’ouvrage d’Andrei Korliakov présente également Vladimir Pavlovitch Soubbotine comme s’occupant de groupes de théâtre dans les organisations de scouts, des Sokols, des Vitiaz, des camps d’été de l’ACER à partir des années 1930. Ainsi, il existe une présence du théâtre dans ces instances, en tant que jeu théâtral, activité culturelle, linguistique, ludique. Il n’y est pas spécialement mis en scène de la « grande littérature » mais le théâtre apparaît comme un des piliers fondamentaux pour la pratique de la langue russe.

A l’inverse, les compagnies du théâtre émigré russe portent également un intérêt au fonctionnement des mouvements de la jeunesse russe. En effet, plusieurs compagnies font preuve de solidarité communautaire en reversant les recettes de certaines de leurs représentations à l’organisation des scouts russes, entre autres, afin de financer l’organisation des camps d’été.

Le tableau présent à l’annexe 28 informe de cinq représentations pour lesquelles il était indiqué dans le quotidien *Dernières Nouvelles* que les recettes seraient reversées à des organisations de jeunesse. La majorité de ces représentations sont au profit des scouts russes (3 sur 5), l’une est à destination du RSKhD (Русское студенческое христианское движение), autrement dit de l’Action chrétienne des étudiants russes (ACER) et une pour soutenir le bon fonctionnement d’un lieu de « garde » pour les enfants russe.

Le théâtre est donc un outil pour la diaspora russe en ce qu’il permet l’utilisation de la langue maternelle qui doit être sauvegardée et transmise aux générations suivantes. Il fait partie du programme qui vise à faire perdurer la culture russe, à deux

---

75 Vladimir Pavlovitch Soubbotine est présenté au Chapitre 2.
niveaux : par des jeux de langue qui reprennent les bases du jeu théâtral pour les plus jeunes et par le lien entre la jeunesse et les troupes du théâtre émigré russe qui deviennent le miroir d’une culture en danger d’extinction.

3. Le manifeste du théâtre émigré russe, reflet de la « Mission de l’émigration »

Le manifeste de 1928 rédigé par le prince Kassatkine-Rostovski de la troupe du Théâtre intime de Dina Kirova représente alors une démonstration concrète de l’importance du principe de « Mission de l’émigration » au sein du milieu théâtral. Il est présent dans sa totalité à la page 24 de Monument à l’éphémère76.

1) Servir l’émigration par la réminiscence de la Russie.

2) Ne pas laisser la jeunesse russe oublier sa langue natale, son histoire, son mode de vie, ses classiques et les meilleurs aspects de la vie russe, en les lui présentant de manière authentique et exacte.

3) Donner l’occasion aux adultes de l’émigration, en rappelant le passé et la grandeur de la Russie, de verser des larmes sincères ou de rire joyeusement et non vulgairement.

4) D’attirer les artistes se trouvant en terre étrangère pour travailler au théâtre et leur donner le moyen d’apaiser leur esprit, loin des préoccupations du quotidien, par l’exercice d’une activité qui leur est familière.

Ce manifeste constitue une inspiration pour tous les théâtres russes étrangers. Il reprend les thèmes précédemment évoqués de sauvegarde d’une culture russe alors disparue, de transmission, de regroupement communautaire dans l’exil comme soutien à la communauté de destin mais également de remède à la nostalgie par l’évocation d’une terre mère lointaine. Il apporte des renseignements sur ce qui est présenté au public, c’est-à-dire l’idée d’un théâtre de tradition, respectueux des formes classiques théâtrales qui mettent en avant la vie russe. Par ces quatre points est mise en scène une institution culturelle et éducative typique de la diaspora russe, qui s’attache à sauvegarder et transmettre. Cependant, il n’offre pas d’informations sur les objectifs esthétiques, sur le répertoire... Ce sont des aspirations sociologiques et non artistiques.

Pour la diaspora russe, le rôle premier du théâtre dans l’émigration est donc avant tout social et mémoriel.

Cette conception du théâtre dans l’émigration ne fait pourtant pas l’unanimité. Elle est commentée par Evreïnoff, sans être ouvertement critiquée, puisqu’il considère qu’elle est nécessaire en tant que première étape. Il écrit, à propos du Théâtre dramatique russe de 1924, qui suivait ces principes avant leur théorisation en 1928 :

« Il semblait même qu’ils étaient fiers de ne pas vouloir connaître une sorte de révolution (« rébellion ? »), empiétant sur les anciennes valeurs russes77 ». 

Dans son travail au sein de la troupe des Comédiens vagabonds (1934-1935), quelques années plus tard, Evreïnoff prône un théâtre pour la bohème, l’élite, les connaisseurs et « les esprits de toutes sortes », à la différence d’un théâtre « de mission »78.

Ce manifeste a donc servi de socle mais sa portée est à nuancer puisque l’ensemble des principes n’est pas suivi par toutes les troupes postérieures, notamment en ce qui concerne le répertoire qui intègre par la suite du théâtre soviétique, des pièces de l’émigration, des pièces étrangères qui ne commémorent plus la Russie d’antan… Il a été important au début de l’émigration comme rempart à la nostalgie mais les attentes ont nécessairement évolué à mesure que la date du début de l’émigration s’éloignait.

Ainsi, les troupes du théâtre émigré russe occupent quinze ans de la vie culturelle, avec des périodes sans spectacle et des périodes de foisonnement, soit conséquence d’une troupe qui se produit tous les jours, soit de la présence de nombreuses compagnies au même moment. L’ascension de la stabilité des troupes est alors notable, entre des premières expériences sporadiques et une dernière compagnie qui occupe pendant trois saisons le paysage scénique. Pourtant, tout au long de ces années, le théâtre s’affirme, avec plus ou moins de force, mais avec constance, comme un moyen de préserver une identité russe, vouée à disparaître, par la récréation d’un environnement culturel, associatif et mondain, mais également à travers son rapport aux jeunes générations, éduquées loin de la terre natale des premiers émigrés, qui s’illustre notamment par des activités ludiques et linguistiques.

78 Ibid.
Pour transmettre la culture russe, il ne suffisait pas de la connaître mais il fallait encore vivre en elle et avec elle, c'est-à-dire qu'elle devait s'inscrire dans la praxis des individus et des groupes79.

---

PARTIE II. Le lever de rideau : la création, engrais du théâtre émigré russe ?
Chapitre 4. Que représenter ? Le répertoire du théâtre émigré russe, entre attachement et envol

L’expérience de l’exil est en cela dynamique et contradictoire ; elle entretient un va-et-vient entre l’ici et l’ailleurs, entre le passé et le futur, entre la nostalgie et l’espérance, entre l’exclusion et l’inclusion, entre le moi et les autres. De là vient son malheur, mais aussi sa richesse ; de là aussi son rôle éminent dans la création littéraire.¹

La seconde partie de cette démonstration s’intéresse à la dimension créative qui prend place au sein des activités du théâtre émigré russe avec comme principales questions : l’émigration donne-t-elle la possibilité de créer ? L’intelligentsia et les artistes présents dans la diaspora sont-ils suffisants pour entraîner la création ?

Ce chapitre se concentre en particulier sur la question du répertoire. En choisissant de jouer des pièces exclusivement en langue russe, les théâtres se coupent de la culture du pays d’accueil. Ainsi, sur les 230 pièces jouées durant les quinze années d’existence des différentes compagnies, une majorité n’a jamais été traduite en français et les textes originaux en russe ne sont pas accessibles, ce qui rend leur étude complexe. De plus, les dates d’écriture de ces pièces sont parfois incertaines, des informations fondamentales concernant ces textes n’étant pas toujours accessibles. Le travail d’Alexis Levchine ² constitue alors une première aide dans l’appréhension du répertoire, notamment, par la présentation des intrigues de certaines pièces. La base de données réalisée avec les informations récoltées dans les Dernières Nouvelles apporte également

un intérêt statistique essentiel et permet l'élaboration de plusieurs tableaux récapitulatifs. Il s'agit d'exposer et comprendre les choix réalisés, et l'évolution de ceux-ci, par les différentes compagnies et d'illustrer le paradoxe d'une émigration artistique active mais qui produit peu. Une étude des répertoires des quinze compagnies est donc exécutée et mène à la considération de l'écriture dramaturgique dans l'émigration. Enfin, afin de déjouer la quantité des œuvres dramaturgiques, l'intérêt se porte sur les choix particuliers et inédits de Nicolas Evreïnoff pour ses deux compagnies, les Comédiens vagabonds et Le Théâtre russe de l'Association des artistes réunis.
A. Un attachement constant au répertoire prérévolutionnaire

1. Des formes de spectacles variées


Au sein des troupes du théâtre émigré russe étudiées, se manifestent également différentes variétés de spectacles. Ce tableau, réalisé grâce aux informations collectées dans la base de données, présente un échantillon des formes particulières, dans leur répertoire et son agencement, que peuvent prendre les soirées proposées par les différentes troupes du théâtre émigré russe.

---


\(^4\) Désigne des membres de la revue *Сатирикон* (*Satyricon*) était une revue hebdomadaire russe de satire et humour, publiée de 1908 à 1913 à Saint-Pétersbourg.

Grâce à cette sélection de représentations des différentes troupes du théâtre émigré russe, s'observe un panel de types de soirées : une commémorant une actrice, qui met en scène une des pièces titres dans laquelle l'actrice en question s'est produite, une soirée à la mémoire d'un auteur qui adapte un des ses romans (Dostoïevski), une soirée-spectacle qui mêle théâtre, musique et chant en l'honneur d'une actrice invitée, de nombreuses « soirées du rire » qui présentent plusieurs pièces ou extraits de pièces

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Intitulé</th>
<th>Programmes</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>23 mars 1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Spectacle en mémoire de V. F. Kommissargevskaja</td>
<td>Огни Ивановой ночи [Les Lumières d'Ivan la nuit] de Sudermann</td>
</tr>
<tr>
<td>1 mars 1931</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Soirée en mémoire de Dostoïevski</td>
<td>Adaptation du Rêve de l'Oncle, roman de Dostoïevski</td>
</tr>
<tr>
<td>1 avril 1931</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Soirée spectacle-concert en l'honneur de Licenko</td>
<td>4 numéros avec la participation exceptionnelle &quot;des plus grands vocalistes du Paris russe&quot;</td>
</tr>
<tr>
<td>9 mai 1936</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>« Soirée du rire »</td>
<td>Tchekhov, Teffi, Zochenko</td>
</tr>
<tr>
<td>17 juin 1937</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>« Soirée du rire »</td>
<td>Tchekhov, Evréinoff, Teffi, Don-Aminado, Avertchenko, Barteniev, Skokan et chants</td>
</tr>
<tr>
<td>16 avril 1938</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Soirée commémoration</td>
<td>A partir des meilleures productions de Kozma Proutkov</td>
</tr>
<tr>
<td>15 mai 1938</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Soirée-concert</td>
<td>Opérette de Proutkov, Teffi, Tchekhov, parodie musicale de la troupe de la Chauve-Souris et spectacle de la troupe de tsiganes de Dmitrievitch</td>
</tr>
<tr>
<td>26 février 1938</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>« Soirée des performances »</td>
<td>Tchekhov, Avertchenko, Dostoïevski, Youchkevitch</td>
</tr>
<tr>
<td>1 juin 1939</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Spectacle N. V. Petrounkine</td>
<td>Gogol, Tchekhov, Levski, Dimov</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Figure 11. Tableau échantillon des soirées spéciales du théâtre émigré russe
avec des scènes humoristiques, des « soirées des performances » qui consistent en la succession de plusieurs extraits de pièces, une soirée de commémoration d’un auteur, Kozma Proutkov, dont les meilleurs extraits de ses textes dramaturgiques sont présentés, une soirée-concert qui mélange théâtre et musique en faisant appel à des musiciens émigrés russes, dans le cas présent, des artistes de la Chauve-Souris et des artistes tziganes, et enfin, un des derniers spectacles du Théâtre russe, en juin 1939, dont les programmes étaient laissés à la discrétion, à tour de rôle, de membres de la troupe (Evreïnoff, Barteniev, Petrounkine, Bogdanov puis Skokan). Ainsi, certaines soirées se trouvent être des célébrations d’artistes russes alors disparus, des spectacles faisant appel à divers arts du spectacle, qui varient de la pure tradition théâtrale, ainsi que des spectacles mettant en scène des extraits de pièces humoristiques, de pièces d’un auteur... Pourtant, ces particularités dans le programme ne deviennent majoritairement pas de l’intérêt principal qui préoccupe le théâtre russe dans l’émigration, c’est-à-dire la mise en scène d’un répertoire prérévolutionnaire.

2. Mais qui incluent majoritairement des auteurs du passé

Le répertoire joué par les différentes troupes du théâtre émigré russe témoigne d’un attachement important aux pièces de la Russie prérévolutionnaire. Grâce à la base de données, il est possible de réaliser un palmarès des auteurs les plus représentés, de manière générale, entre 1924 et 1939, ainsi qu’un palmarès des pièces les plus jouées.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Auteur</th>
<th>Nombre de pièces</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Tchekhov</td>
<td>17</td>
</tr>
<tr>
<td>Ostrovski</td>
<td>17</td>
</tr>
<tr>
<td>Teffi</td>
<td>15</td>
</tr>
<tr>
<td>Evreïnoff</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>Avertchenko</td>
<td>7</td>
</tr>
<tr>
<td>Leonid Andreïev</td>
<td>7</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Figure 12. Nombre de pièces jouées par auteur

---

6 Le Théâtre russe de 1936-1939 en présente huit.
7 Kozma Proutkov est un auteur comique, poète et philosophe du XIXème siècle, célèbre jadis auprès de la haute société russe. Cependant, derrière ce nom se cachaient quatre écrivains : Alexis Tolstoï et ses cousins, les frères Alexis, Alexandre et Vladimir Jemtchoujnikov.
Figure 13. Palmarès des pièces les plus représentées

Figure 14. Nombre de représentations par auteurs (nombre de pièces/auteurs x nombre de représentations/pièce)

Ces tableaux présentent un résultat ambivalent. Une grande multitude de pièces de Tchekhov\(^8\) et d’Ostrovski\(^9\) est jouée, le plus grand nombre de représentations sont

---

\(^8\)Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904) est un médecin de formation mais également un écrivain russe, qui promeut une dramaturgie au carrefour du réalisme et du symbolisme. Il est aujourd’hui un des auteurs russes les plus connus.
des mises en scène de pièces des deux auteurs. Pourtant, bien que la pièce la plus jouée soit une pièce d'Ostrovski, elle est suivie par de nombreuses pièces soviétiques ou écrites dans l'émigration. Comment expliquer cette ambivalence des résultats statistiques ?

Afin d'étudier la question du répertoire classique utilisé par les troupes du théâtre émigré russe, la démonstration se présente de manière chronologique. A l'annexe 29 est disponible le détail du répertoire de chaque compagnie. A la vue des tableaux ci-dessus, la question se pose : qu'en est-il du répertoire de grande qualité littéraire, classique ou contemporain ?

La première troupe du théâtre émigré russe, le Théâtre dramatique russe de 1924, propose un répertoire semblable à celui de l'ancienne Russie tsariste de la fin du XIXème siècle, d'avant les débuts du Théâtre d'Art de Moscou. Y sont jouées les pièces d'Ostrovski, Sourgoutchev, Naidenov, Ourvantsov, Kossorotov et L. Andréïev, c'est-à-dire des pièces peu originales, interprétées « à l'ancienne », « tel un vieil acteur qui ne se laisse pas perturber par le temps et récite toujours le même rôle ». Ce théâtre a pour objectif d'éclairer les jeunes générations et d'apaiser les personnes âgées en leur rappelant « le bon vieux temps », ce qui concorde avec le choix de ne jouer que des classiques. Sans originalité, cette première expérience est tout de même précurseure puisqu'elle met en avant l'intérêt du public russophone parisien pour l'activité théâtrale.

La seconde troupe du Théâtre dramatique russe de 1927 continue à mettre en scène des pièces classiques, qui manquent de modernisme (Pouchkine, Tolstoï, Beliaev, Kossorotov). Ainsi, lorsque le Groupe de Prague réalise une tournée à Paris au même moment, le public préfère assister à ses spectacles, plus surprenants. Deux traditions théâtrales s'affrontent alors involontairement.

Le Théâtre russe de 1927-1928 dénote des précédentes expériences en ce qu'il propose un répertoire particulier, mêlant des classiques (Gogol, Naidenov) à une pièce étrangère de l'américain Montague Glass, *Potash and Perlmutter* (1923), une pièce de

---

9 Alexandre Nikolaïevitch Ostrovski (1823-1886) est un dramaturge russe. Il est considéré comme le fondateur du théâtre russe, avec l'écriture d'une cinquantaine de pièces dans lesquelles il pratique tous les genres (satire, drame, comédie, chronique...).


Boulgakov, Дни Турбиных (Белая Гвардия) [Les Jours des Tourbine (ou La Garde blanche)], écrite en Union soviétique en 1926 par un auteur considéré comme un « émigré interne » et une pièce de Rennikov, probablement écrite en émigration.

Le Nouveau Théâtre russe de 1928 retourne à un répertoire plus classique, avec une exception qu’est la pièce de Boulgakov écrite en 1925 en URSS, Зойкина квартира [L’Appartement de Zoïka].

Le Théâtre intime russe, première troupe à perdurer pendant trois saisons (1928-1932), propose un répertoire en rapport avec le manifeste que le Prince Rassatkine-Rostovski, mari de Dina Kirova, rédige. Ce manifeste témoigne de l’intérêt culturel et éducatif dont se dote la compagnie, qui envisage le théâtre de l’émigration comme un moyen de refléter la vie russe, de transmettre les traditions… Ces objectifs davantage moraux qu’artistiques se reflètent donc dans le choix des pièces réalisé par le Prince Rasstknine-Rostovski qui assurait les fonctions de directeur artistique et conseiller en dramaturgie. L’affiche est construite sur la tradition fin de siècle de Saint-Pétersbourg avec des pièces de Rennikov, d’Ossip Dimov, d’Averchenko, d’Amfiteatrov, de Leski, de Sourgoutchev… Le succès de la troupe est assuré par les mises en scène des œuvres d’Ostrovski, quinze au total. L’objectif du souvenir est également caractérisé par les soirées commémoratives organisées par la troupe. Cependant, s’observe en particulier trois exceptions que sont les pièces de Гвоздavo-Golenko, Эмигранты [Emigrants], qui, comme son titre l’indique, est une pièce rendant compte de la vie d’émigrés, celle de I. D. Sourgueniev, Игра [Le Jeu], dont l’action se passe dans le casino d’une station balnéaire française où un émigré russe a gagné beaucoup d’argent, et celle de A. Stakhov, Песня прошлаго [Chanson du passé], pièce sur la vie des émigrés russes à Paris.

Le Théâtre russe de la comédie et du drame de 1930 met en scène des pièces du répertoire prérévolutionnaire mais intègre également deux pièces étrangères que sont les pièces de Eugène O’Neill, Anna Christie (1922), et d’Eugène Scribe, Bataille de dames (1851), ainsi que deux pièces soviétiques : Квадратура круга [La quadrature du cercle]

---

13 La Russie illustrée, principal hebdomadaire de l’émigration, a contribué à créer l’image de Boulgakov à l’étranger en tant qu’« émigrant interne ».
14 Voire Chapitre 3.

Ce fait se vérifie avec la troupe du Théâtre Kamerny à l’étranger de Boris Espe (1930-1932), qui bien que mettant en scène des pièces d’un répertoire bien connu (Ostrovski, Naidenov, Sourgoutchev, Tchekhov...), s’intéresse également au répertoire occidental et présente de nombreuses pièces étrangères de Dickens, Carlo Goldoni, Henry Bernstein, Ferenc Molnar, Ibsen. Cet intérêt pour les pièces étrangères, dans lequel réside l’originalité de la troupe, est hérité du Théâtre Kamerny de Moscou, dirigé par Tairov, dont Boris Espe était membre, qui avait mis en scène des pièces d’Oscar Wilde, d’O’Neill, de J.B Priestley, de John Dos Passos, de G.K. Chesterto, ainsi que de Bertold Brecht16…

S’en suivent deux compagnies qui ont eu une durée de vie très limitée, le Drame russe de 1932 et le Théâtre dramatique russe de 1933 et présentent majoritairement des pièces du répertoire prérévolutionnaire, à l’exception de la pièce soviétique de Vladimir Kirchon, Ржавчина [La Rouille (ou Constantin Terekhine)] (1926).

Le Théâtre Kamerny (1933-1934) propose un répertoire avec des pièces du répertoire classique (Sourgoutchev, Youchkevitch, Rennikov, Ostrovski) mais dans lequel prédominent des pièces soviétiques : une pièce de Chkvarkine et trois pièces de Kataïev, dont Дорога цветов [La Route des fleurs] représentée 6 fois.

En 1934, Nicolas Evreïnoff met en place la troupe des Comédiens vagabonds, pour laquelle il concocte un répertoire singulier, constitué majoritairement de ses propres pièces, ainsi que de pièces de Kozma Proutkov, B. Guière et M. Volkonski. N. Evreïnoff revendique son originalité puisque le slogan de cette compagnie est « Чего еще не было17 » [Ce qui n’a pas été encore fait]. L’objectif de ce théâtre est de faire rire, d’amuser et de renouveler le répertoire utilisé en émigration.

17 Il s’agit du titre donné au spectacle.
En 1934-1935, le Théâtre contemporain met en scène une pièce américaine de 1928 de Sophie Treadwell, une pièce soviétique de Vladimir Kirchon et une pièce russe de Kossorotov de 1911. Ces trois pièces, de par leurs origines, synthétisent l’ouverture du répertoire du théâtre émigré qui s’observe au courant des années 1930.

En 1935, Nicolas Evreïnoff organise, avec la création du Théâtre russe de l’Association des artistes, les premières représentations en russe de son succès Самое главное [La Comédie du bonheur, ou Le Plus important], arlequinade déjà jouée plus de 220 fois en français au théâtre de Charles Dullin. Cette compagnie met donc en scène une unique pièce, accueillie de manière positive par le public, malgré son originalité « evreïnique ».

Le Théâtre dramatique russe de 1936 propose un répertoire plus varié, souple et original qui s’appuie sur le vieux répertoire (Tchekhov, Ostrovski…) pour assurer la stabilité du succès auprès du public. Pourtant, ce sont des pièces comiques qui attirent davantage les émigrés russes, ainsi que des pièces soviétiques (les pièces de Kataïev, d’Afinoguenov, de Triguère) qui intéressent par les idées scéniques qu’elles contiennent. Est également jouée pour la première fois la pièce de Vsevolod Khomitskii, auteur émigré, Эмигрант Бунчук [L’Emigré Bunchuk], qui suit au succès de la pièce, devient un nom commun. De plus, un grand nombre de textes (6) de Teffi sont présentés, pour la première fois également, aux spectateurs d’un théâtre émigré parisien.

Finalement, le Théâtre russe de 1936-1939, fondé par les anciens acteurs du Groupe de Prague, est le plus fécond de l’émigration russe à Paris et a rencontré le plus grand succès. Son répertoire est de premier ordre et trouve son intérêt dans sa variété : 13 pièces de Tchekhov, 9 pièces de Teffi, 4 pièces d’Avertchenko, 3 adaptations de Dostoïevski, 3 pièces d’Ostrovski, 3 pièces de N. Evreïnoff… Se mêlent donc un répertoire ancien, de nouvelles créations et un répertoire soviétique moderne (A. Tolstoï, Chkvarkine, Kirchon). L’importance de cette compagnie réside également dans le fait qu’elle ait passé commande à des auteurs émigrés. Elle est la première troupe à avoir présenté le théâtre émigré russe comme un théâtre appartenant aux émigrés et leur permettant la création d’une nouvelle théâtralité, de nouveaux textes, de

---

20 Nadejda Teffi fait l’objet d’une présentation dans la suite de ce chapitre.

Ainsi, une constance s’observe dans l’utilisation d’un répertoire classique, qui permet de garder les anciennes habitudes des théâtres provinciaux et impériaux²², dans un esprit de traditionalisme, en mettant en scène des pièces de Tchekhov, Ostrovski, L. Andreïev. Une certaine diversification débute dans les années 1930 avec le Théâtre de la comédie et du drame et le Théâtre Kamerny à l’étranger. Certaines troupes mettent en avant des préférences, tels le Théâtre Kamerny pour des pièces soviétiques, le Théâtre Kamerny à l’étranger pour des pièces étrangères ou les Comédiens vagabonds pour un répertoire singulier autour des pièces de N. Evreïnoff. Les deux dernières troupes du théâtre émigré russe représentent le parfait alliage de pièces de différentes origines qui permettent de renouveler le répertoire du théâtre émigré russe.

Les résultats des trois tableaux présentés en début de partie s’expliquent donc par le fait que le répertoire classique qui est présent dans la durée, tout au long de la période, avec de nombreux auteurs dont seulement deux se détachent (Tchekhov et Ostrovski), fait face à un répertoire plus contemporain (pièces soviétiques et de l’émigration) qui arrive plus tardivement et est moins important mais dont les pièces, une fois introduites, sont représentées de nombreuses fois.

²¹ Sirine est le nom sous lequel Vladimir Nabokov a signé ses textes en russe, afin de se démarquer du nom de son père, Vladimir Dmitrievitch Nabokov.
²² Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », op. cit.
3. Un répertoire figé pour des individus dans l’attente d’un retour ?

Malgré des efforts de perpétuation d’une tradition culturelle, le changement géographique induit non pas une sauvegarde identitaire, mais davantage une recomposition identitaire, entendue comme reconstruction identitaire à partir d’éléments culturels traditionnels, transposés, suite à une crise, dans un espace-temps différent, construit à partir d’autres normes et valeurs, qui aboutit à un nouveau système normatif et culturel. La recomposition identitaire des émigrés russes témoigne de leur attachement à l’identité russe, considérée comme véritable et qui s’oppose aux clichés russes adoptés par les français, clichés qui peuvent justifier l’hypothèse de la nécessité d’un théâtre russe communautaire se créant afin de permettre aux émigrés de se détacher de l’attente d’un pays européen, de se défaire des stéréotypes.

Ainsi, le théâtre émigré russe ne peut se limiter à une simple reproduction de la vie théâtrale telle qu’elle existait en Russie. A travers l’étude du répertoire, il est possible de remarquer les évolutions des mentalités des émigrés par rapport à leur propre situation d’émigrés. Ces changements entraînent des évolutions dans les rapports aux activités culturelles. De manière quelque peu schématique, s’observe que, dans les premières années de l’émigration, les émigrés affichent, en général, le refus d’accepter une émigration définitive et l’espoir de retour. Il existe une image stéréotypée de l’émigré russe assis sur ses bagages, prêt à repartir. En conséquence, le répertoire des compagnies est davantage composé des classiques russes. Pour Jacqueline Brown23, les membres d’une communauté diasporique sont « entièrement définis par leur nostalgie d’une patrie ; ce sont là des gens qui désirent de toutes leurs forces un passé enraciné dans un autre lieu ». Le répertoire classique correspond donc aux attentes d’un public qui souhaitait voir au théâtre des scènes de son ancienne vie quotidienne. Nina Berberova, dans C’est moi qui souligne, écrit que :

le public réclamait un théâtre réaliste, avec un samovar sur la scène et des acteurs qui buvaient du thé. Il ne pouvait qu’être déconcerté quand Nabokov lui donna L’Événement et L’Invention de Valse, dans laquelle il ne s’agissait pas d’une danse, mais d’un homme, où l’un des rôles féminins était écrit en vers et l’actrice, qui avait joué jadis au Mkhat24, n’arrivait

---

24 Mkhat désigne le Théâtre d’Art de Moscou (MXT).
pas à les réciter - ou lorsque, à la fin de ma pièce, la moitié des personnages se demandaient si l’autre moitié existait bien.25

Ainsi, la situation du répertoire du théâtre émigré russe pouvait sembler figée dans le temps, sans dynamique, étant donné que la majorité des performances des émigrés était une reconstitution des anciens succès. En 1936, les classiques russes sont toujours d’actualité, puisque le plus grand succès du Théâtre russe est la mise en scène de ялес [La Forêt] d’Ostrovski (15 représentations) qui possède, selon les critiques, une combinaison de « vitalité » et de « caractère pittoresque »26. Est donc nécessaire, tout de même, un certain renouvellement de la mise en scène afin d’attirer le public. En effet, un an auparavant, le Théâtre Kamerny met en scène Осенняя скрипки [Les Violons de l’automne] de Sourroutchev qui est un échec du fait d’une fatigue du public à voir toujours les mêmes pièces27. De plus, s’observe la disparition de certains auteurs classiques du répertoire prérévolutionnaire28, tels que Lermontov, une majorité des œuvres de Pouchkine, des œuvres depuis Tolstoï jusqu’aux modernes symbolistes et futuristes. Le répertoire dans l’émigration n’est donc pas une totale reproduction du répertoire prérévolutionnaire.

Le répertoire est la conséquence de la volonté de la sphère productrice, qui tente de répondre aux attentes de son public, mais qui n’y réussit pas toujours. En effet, certains témoignages29 montrent la lassitude du public face à ces mises en scène vues et revues. En outre, il faut prendre en compte l’idée que ce public émigré russe serait difficile à combler. A l’origine de cette idée se trouve un extrait d’une interview de B. Espe, directeur du Théâtre Kamerny à l’étranger qui s’exprime ainsi :

La deuxième difficulté est le répertoire. Lorsque les nouveautés étrangères sont mises en scène, les critiques sont scandalisées : « Où est le théâtre russe ? Où est la meilleure langue russe ? Où est la mission culturelle du théâtre étranger ? » et ainsi de suite… Mais il suffit de

28 Ibid.
29 Témoignages trouvés dans les critiques de journaux et dans Evreïnoff, Nicolas, Памятник мимолетному : из истории эмигрантского театра в Париже, [Monument à l’éphémère : histoire du théâtre émigré à Paris], op. cit.
mettre des pièces du répertoire classique russe sur une affiche, et tout le monde chuchote
dans tous les coins: « Quel ennui ! quelles vieilleries ! qui en a besoin !

Les goûts du public semblent donc complexes et problématiques à combler. En effet, le répertoire classique n’est pas du goût de tout le monde. Le critique Khodassevitch dresse un portrait du théâtre dans l’émigration bien monotone et sans intérêt :

Le répertoire du théâtre émigré [...] donne la vision d’un spectacle assez triste. Il est essentiellement divisé en deux. Premièrement, des classiques nationaux – Gogol, Ostrovski, Suhovo-Kobylin, Tchekhov [...]. Deuxièmement, en grande quantité, des pièces soit puisées dans les archives provinciales ou dans le répertoire du Théâtre Kors d’avant-guerre, dans le genre de la Générale Matrena, ou de la Dame de Torjok ; soit dans les nouvelles pièces, de fabrication soviétique ou émigrée, mais toujours avec un contenu soit disant léger. [...] Le succès des Jours des Turbines n’était pas théâtral mais politique.31

Par la suite, à partir des années 1930, l’acceptation progressive du statut d’émigré semble permettre le développement d’un élan créatif avec des initiatives inédites. Se produit donc la création d’une vie culturelle originale avec, notamment, de nouvelles pièces écrites dans l’émigration (des pièces de Teffi, de Nabokov...).

30 Citée par Evreïnoff dans Evreïnoff, Nicolas, Памятник мимолетному : из истории эмигрантского театра в Париже, [Monument à l’éphémère : histoire du théâtre émigré à Paris], op. cit., p. 27.
31 Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », op. cit.
B. Un élargissement progressif du répertoire

1. Ecrire du théâtre dans l’émigration : une difficulté ?

Pourquoi l’élargissement du répertoire du théâtre émigré russe ne se produit-il que de nombreuses années après le début de l’émigration ? Il est possible d’admettre une évolution dans les attentes du public, qui ne veut plus se contenter des pièces classiques, mais également d’envisager la question du point de vue des producteurs de textes, les dramaturges, dans l’émigration.

Un immigrant qui se trouve déprivé, avec pour conséquence la perte prolongée d’objets en qui il puisse avoir confiance dans son entourage, souffre d’une diminution de sa capacité créative. La possibilité de récupérer ses capacités créatives dépendra de son habileté à élaborer cet isolement et à le surmonter.

Jusqu’à un certain point, il est possible de prévoir les succès ou échecs d’une migration, en évaluant la capacité potentielle de se réorganiser en un temps relativement court après la désorganisation transitoire occasionnée par l’angoisse, lors d’une situation de stress.32

Cet extrait de *Psychanalyse de l’exilé* postule que l’émigration intervient comme un choc psychologique, cause de désorganisation sociale, qui produit un blocage dans la capacité de création des individus. La première difficulté quant à la rédaction dans l’émigration est donc d’ordre psychologique, faisant suite à un bouleversement des repères individuels et collectifs. L’instabilité administrative dans laquelle se trouve l’émigré peut également être source d’inconfort pour laisser libre court à la création. Il s’agit, avant tout, de « parer au plus urgent ». Dans le chapitre « Écrire la vie d’Ibrahim Kanouté, le « roi des sans-papiers » » de l’ouvrage *Migrations, exils, errances, écriture*33, Stefan Le Courant rend compte de la nécessité d’une stabilité avant de pouvoir entamer le processus d’écriture :

Pour qu’il puisse enfin parler de sa vie de sans-papiers, pour qu’il s’engage dans ce projet dont il est l’initiateur, il a fallu attendre qu’il régularise sa situation administrative. Comme si l’instabilité, le doute permanent quand à l’avenir caractérisant sa vie de sans-papiers ne lui permettait pas de s’engager dans ce projet à long terme. Il fallait d’abord parer au plus urgent, avoir l’esprit disponible. Le sentiment de sécurité que fournissent « les papiers » lui permet enfin de se raconter.34

---

34 Ibid.
Par la suite, ce sont des raisons matérielles qui peuvent être évoquées. En effet, les conditions des écrivains émigrés russes ne sont pas enviables. Ils n’échappent pas à la pauvreté mentionnée par Berberova\textsuperscript{35}, tentent de survivre en vendant des articles aux journaux de l’émigration, cumulent différents emplois, souvent éloignés de leur profession littéraire mais refusent d’abandonner leur passion. Leur difficulté principale réside, contrairement à d’autres arts (musique, peinture), dans le fait que leur art se situe dans leur langue, qui demeure étrangère dans leur pays d’accueil\textsuperscript{36}. Les potentiels soutiens, tels que les maisons d’éditions, sont limités, ainsi que les tirages, destinés à un lectorat peu nombreux. À l’inverse, Aldanov, comme quelques auteurs, se met à écrire en français (deux romans) et dénonce les stéréotypes autour d’une soi-disant « âme russe »\textsuperscript{37}.

De plus, s’observe une dichotomie entre deux générations d’écrivains émigrés russes\textsuperscript{38}. D’un côté, les écrivains de l’ancienne génération, reconnus comme personnalités littéraires, qui participent activement aux différents organes de presse émigrée et ont le monopole dans les salons littéraires, tel Ivan Bounine, qui reçoit le Prix Nobel de littérature en 1933\textsuperscript{39} et, de l’autre, la jeune génération, aussi appelée la « génération perdue », qui a quitté la Russie avant d’avoir achevé ses études, sans métier et sans famille, avec la langue russe comme seule capacité linguistique :

Le désespoir qui règne dans les âmes de Montparnasse est dû pour une grande part à la misère et aux humiliations. Il ne s’agit pas ici des difficultés matérielles familières à tous ceux qui vivent de leur plume ; je parle d’une misère authentique, réelle, que la vieille génération ne soupçonne même pas. Regardez tous ces habitués de Montparnasse qui n’ont rien mangé de la journée et qui, le soir venu, réfléchissent longtemps avant de commander une tasse de café ; tous ceux qui y restent jusqu’a l’aube car ils n’ont pas où passer la nuit. Dire que la misère favorise, voire « stimule » la création est une ineptie, une ineptie cruelle inventée par les repus\textsuperscript{40}.

\textsuperscript{36} Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », mémoire de DEA, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 166 p.
\textsuperscript{39} Il est le premier écrivain russe à obtenir ce titre.
\textsuperscript{40} Kaspi, André ; Marès, Antoine (dir.), \textit{Le Paris des étrangers}, op. cit.
La misère des écrivains est donc aussi spirituelle et se retrouve dans les poésies des émigrés, emplies de désespoir et de nihilisme. Nina Berberova écrit que leur malheur était « l’absence de style, l’impossibilité de trouver son style. Nous ne pouvions l’avoir. Seul Nabokov a réussi à renouveler le style »41. Ainsi, quelques écrivains russes connaissent une fin tragique, tels Constantin Balmont poète symboliste russe qui devient fou, ne pouvant s’habituer à la vie dans l’émigration, ou encore Marina Ivanovna Tsvetaïeva qui, émigrée depuis 1922, retourne en Russie soviétique en 1939 et se pend le 31 août 1941.

Les dramaturges occupent une catégorie à part au sein de l’émigration littéraire. En effet, outre les facteurs précédemment cités, s’ajoute le souci de la demande de textes théâtraux, qui, en l’absence d’un théâtre permanent, demeure faible. De plus, il n’existe pas de relations entre les dramaturges et les compagnies avant le Théâtre russe de 1936 qui réalise quatre commandes artistiques, dont trois sont mises en scène. La portée éducative prônée par certaines compagnies constitue également un frein à la création de nouvelles pièces. Ainsi, peu de pièces sont rédigées dans l’émigration. A Paris, une seule écrivaine de la vieille génération s’intéresse au théâtre, Nadejda Teffi. Cet ensemble de facteurs est donc une des pistes pour envisager l’arrivée tardive des écrivains de l’émigration au théâtre.

41 Berberova, Anna, C’est moi qui souligne, Arles, Actes Sud, 1989, p. 271-272 : « Les écrivains de la deuxième ou de la « jeune » génération sont ceux qui sont nés au début du siècle ou à la fin du dernier et qui sont venus à la littérature après 1920, hors des frontières de la Russie. Il s’agit de Nabokov, de Ladinski, de Prismanova, de Knout, de Smolenski, de Zlobine, de Poplavski et de moi-même. La plupart d’entre eux ne sont plus en vie aujourd’hui, mais ils étaient jeunes dans les années 1920-1930 et ne passèrent pas inaperçus. Staline eut également raison d’eux comme de ceux qui sont morts dans les camps de la Kolyma, mais d’une autre façon. Poplavski, Knout, Ladinski, Smolenski avaient été chassés de la Russie par la guerre civile. C’étaient des hommes déshérités, brisés, réduits au silence. Ils avaient tout perdu, leur foyer, leurs biens, leurs droits et étaient des poètes à moitié instruits. Chacun avait grappillé ce qu’il avait pu au milieu de la guerre civile, de la famine, des premières répressions et de l’exil. C’était une génération de gens talentueux qui n’avaient pas eu le temps de lire les livres nécessaires, de réfléchir sur eux-mêmes, ni d’organiser leur vie. Ils avaient survécu à la catastrophe, mais se retrouvaient complètement dépouillés, essayant en vain de rattraper chacun à sa manière les années perdues. ».
2. Les auteurs de l'émigration parisienne

Ainsi, seuls quelques auteurs ont pris part à la création d'un répertoire singulier et original dans l'émigration. Qui sont-ils ? Quelles sont ces pièces ? Il s'agit de présenter les thèmes, les succès et échecs du répertoire émigré du théâtre émigré russe à Paris. Les pièces mentionnées ci-dessous ont toutes été composées en France. Tout d'abord, l'auteure la plus prolifique de l'émigration est Nadejda Teffi (1872-1952) qui écrit, entre autres, Момент судьбы [Le Moment du destin] et Ничего подобного [Rien de tel]. Cette journaliste du Satiricon42, entre autres, et écrivaine satirique, célèbre dans la Russie prérévolutionnaire, émigre en 1918 et devient une des auteurs les plus lus de l'émigration, reconnue pour sa capacité à retranscrire les langages de toutes les contrées russes43. Elle est étroitement liée à la vie théâtrale de l'émigration, à travers des récitations, des lectures publiques théâtralisée. Elle écrit également des sketches, des farces, des pastiches, des pièces commandées pour des bals44, des fêtes... Cependant,

---

42 Le Satiricon est un journal satirique russe de Saint-Pétersbourg, 1908-1914.
43 Berberova, Anna, C'est moi qui souligne, Arles, Actes Sud, 1989, p. 403 : « Décembre. Des souvenirs me reviennent. 1928, 13 janvier. Lors du bal de charité organisé par la presse russe fut représentée une farce de Teffi, écrite spécialement pour cette occasion. Ce bal avait lieu chaque année, à l'hôtel Lutetia, à la veille du Nouvel An russe. L'argent ramassé allait aux écrivains, poètes et journalistes démunis. C'était un bal élégant, qui attirait beaucoup de monde, et la collecte était conséquente. Il arrivait qu'un nécessiteux reçût de deux cent cinquante à quatre cents francs, suivant ses mérites littéraires. Un comité constitué par des dames ramassait les dons et organisait le bal, alors qu'une commission, nommée par l'Union des écrivains, distribuait l'argent. Tous les ans, il fallait inventer un spectacle un peu original pour attirer les gens fortunés, principalement des Juifs, car les émigrés russes ne s'intéressaient guère à notre littérature, soit parce qu'ils étaient trop pauvres, soit parce qu'ils disaient « avoir été nourris de Pouchkine » et qu'ils n'avaient que mépris pour tous ces écrivains modernes. C'est ainsi qu'en 1928, Teffi écrivit une farce hilarante en vers, dans laquelle des rejetons royaux étaient kidnappés, puis remplacés par d'autres. On découvrait que la fillette était en réalité un garçon, que le frère et la sœur ne l'étaient pas et ainsi de suite. Ladinski et moi jouions les rôles des enfants que tout le monde confondait. Pour finir, nos camarades nous portèrent sur la scène dans leurs bras. Ladinski, qui était de très grande taille, avait dû se faire tout petit je ne sais trop comment. L'année suivante, quelqu'un eut l'idée d'amener une élégante calèche à laquelle on attela les écrivains pour qu'ils fassent faire un tour de salle à leurs fortunés. ».
la majorité de sa production reste aujourd'hui encore inconnue (outre son adaptation du conte russe Baba-Yaga en 1932 pour les éditions YMCA-Press).

Nadejda Teffi est intégrée au répertoire du théâtre émigré russe à partir de 1936 au Théâtre dramatique russe qui met en scène six de ses textes, représentés chacun trois fois, puis au Théâtre russe qui représente huit de ses textes, dont deux, Момент судьбы [Le Moment du destin] et Ничего подобного [Rien de tel], qui sont respectivement représentés, 9 fois, à partir du 27 mars 1937, et 5 fois, à partir du 9 avril 1939. Ce nombre de représentations relativement élevé pour des théâtres de l’émigration, démontre le succès qu’elles ont rencontré. L’action du Moment du destin se passe dans le Paris contemporain des émigrés russes et présente l’histoire triste d’une jeune femme calme et douce, abandonnée par son mari, avec son enfant, sans le sou, dans un cabaret de nuit. Triste, elle n’attire pas les visiteurs. Une de ses amies la convainc de saisir le moment du destin et de devenir heureuse « comme Carmen ». Le critique K. P., suivant la première représentation de la pièce par le Théâtre russe, rend compte dans les Dernières Nouvelles du succès de la pièce en insistant sur la grande joie artistique promise par le texte de Teffi, ainsi que la répercutssion dans l’entièreté de la société émigrée :

Le contenu de la pièce est déjà repris dans les milieux les plus restreints et les plus spirituels. [...] Si N. Teffi pouvait avoir le moindre doute sur l’invariabilité de la sympathie du public émigré pour elle, alors la première de la pièce devrait dissiper tout doute. Presque chaque mot, chaque phrase était accompagnée d’un rire homérique. Le rire, cependant, n’a pas été provoqué par des dispositions comiques, comme c’est le cas dans toutes les comédies ou farces faciles, mais par ce flot de mots et d’expressions pointus, fourni par une telle artisane, écrivaine humoristique, inépuisable dans son inventivité. [...] Tous parlent la langue de Teffi, tous sont saturés de son humour et, pour ainsi dire, sont appelés à concourir dans le but d’évoquer à tout prix une humeur joyeuse dans le public.46

Ainsi, Le Moment du destin est un succès public et critique, qui se renouvelle neuf soirs. Grâce à son verbe, Teffi est une des auteures favorites et des plus lues dans l’émigration. Deux ans plus tard, le public et la critique peuvent apprécier la nouvelle pièce de Teffi, Rien de tel, mise en scène par Nicolas Evreïnoff. Les critiques des Dernières Nouvelles ne mentionnant pas l’intrigue de la pièce, il n’est pas possible d’en connaître le sujet. Cependant, un article concernant la représentation du 9 avril 193947 mentionne la

45 Dernières Nouvelles, le 29 mars 1937.
46 Ibid.
47 Dernières Nouvelles, le 11 avril 1939.
reproduction des bruits de la ville qui crée une parfaite illusion, une intrigue insignifiante qui, grâce au talent de l’auteure, devient une grande comédie et une pièce plus approfondie que Le Moment du destin, qui reposait sur des mots d’esprit.

L’étude s’intéresse ensuite aux trois pièces commandées par le Théâtre russe (1936-1939). Il s’agit, tout d’abord, de la pièce de Mark Aldanov (1886-1957), écrivain, romancier et essayiste, né à Kiev et émigré en 1919. Cette pièce s’intitule Линия Брунгильды [La ligne de Brunhilde] et est publiée en 1937 dans les Annales russes48. La pièce est un succès, comme en témoignent les annonces des Dernières Nouvelles qui mentionnent des salles combles pour les deux premières représentations49. La première représentation au Théâtre russe prend place le 18 février 1937. Au total, elle est représentée 10 fois, c’est-à-dire autant que Свои люди, сочтемся [Entre soi, on s’arrange toujours] d’Ostrovski. Elle devient un sujet de conversation principal au sein de la communauté émigrée, tel que le rapporte un article du 28 février 193750 qui mentionne les discussions et disputes provoquées par la pièce. Le 3 avril 1937, la pièce est également programmée à la demande du public51. L’action se déroule à l’automne 1918 dans une petite ville, qui servait alors de poste frontière entre la Russie bolchevique et l’Ukraine occupée par les Allemands. L’endroit était occupé par les Allemands. L’action de l’épilogue se passe en 1937, à Paris.

La seconde pièce écrite en France pour le Théâtre russe est Событие [L’événement] de Vladimir Nabokov (1899-1977), issu d’un milieu aisé et dont la famille émigre dès 1917. Il s’installe à Paris avec femme et enfant en 1936, à une époque où il a déjà une certaine renommée parmi les émigrés russes suite notamment à deux romans, Machenka (1926) et La Défense Loujine (1930). L’événement est écrite à Menton et publiée dans les Annales russes en 193852. Les quatre représentations ont lieu le 4, 6, 13 et 20 mars 1938. Cette pièce représente un événement, une révolution théâtrale de par son originalité au sein du théâtre émigré russe. Elle met en scène un couple, coupé du monde par la peur, qui redoute la venue d’un assassin imaginaire, que personne ne voit mais dont tout le monde parle. Leurs famille et amis mènent également des existences fantomatiques, avec des activités artificielles, des petits événements. Les époux se

---

49 Dernières Nouvelles, le 20 février 1937.
50 Dernières Nouvelles, le 28 février 1937.
51 Dernières Nouvelles, le 3 avril 1937.
52 Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », op. cit.
rendent parfois compte qu’ils vivent comme dans une pièce de théâtre, dont ils ne peuvent prévoir le dénouement. Cette pièce apparaît comme une parodie et critique de la vie des cercles intellectuels en émigration. Le succès est mitigé. Seulement quatre représentations, une pièce qui provoque des débats animés entre les spectateurs, qui ne peuvent pas tous y assister, faute de place, et un succès davantage politique qu’artistique. Par la suite, elle est jouée par différents théâtres de l’émigration à Prague en 1938, en 1941 à Varsovie, Belgrade et New York.

Une seconde pièce de Nabokov est commandée par le Théâtre russe. Il s’agit de Извобретение Вальса [L’Invention de Valse], écrite au Cap d’Antibes et publiée en novembre 1938 dans les Annales russes. Cependant, elle n’est pas jouée à cause des difficultés matérielles. Elle tient sa particularité première du fait que Valse n’est pas une danse mais le nom du personnage principal, qui invente une bombe qu’il cache quelque part. Il négocie l’acquisition d’une île sur laquelle il s’érigé en dictateur sur une population de grossiers pantins. L’indication temporelle « vers 1935 » témoigne de l’allusion à Adolf Hitler et à Joseph Staline.

Finalement, la dernière pièce commandée par la compagnie est Мадам [Madame] de Nina Berberova (1901-1993), romancière et poétesse russe qui a quitté la Russie en 1922. Elle n’est représentée que quatre fois, les 26 novembre et 4, 10 et 17 décembre 1938 et n’est pas un grand succès, mais l’auteure est rappelée par le public après le second acte et tous les billets sont vendus à l’avance. L’action se passe dans le Paris contemporain des émigrés mais n’est pas une retranscription de la vie des émigrés. La pièce a pour sujet le bonheur des femmes avec comme revendication la nécessité d’aimer et d’être aimé et retransmet les souffrances intérieures de l’âme féminine. Le critique K.P. dresse pour Dernières Nouvelles l’intérêt d’une telle pièce :

53 Ibid.
54 Dernières Nouvelles, le 12 mars 1938.
56 Ibid.
57 Ibid.
58 Elle émigre en 1950 aux Etats-Unis et enseigne la littérature russe. Son succès auprès d’un lectorat français a lieu vers la fin de sa vie et de nombreux ouvrages sont publiés après sa mort.
59 Dernières Nouvelles, le 26 novembre 1938.
60 Ibid.
L’aspect littéraire de la pièce, la tension, l’intrigue évoquée, l’excellent langage, les personnages bien définis, même ceux épisodiques - tout cela fait de Madame une contribution intéressante à notre maigre répertoire dramatique actuel.61

Selon Nina Berberova, une représentation signifiait un échec, deux, un succès modeste et « une pièce au Théâtre russe était jouée dix à douze fois au maximum, comme celles de Teffi ou d’Aldanov62 ». Malgré des succès relatifs selon les pièces, Aldanov, Berberova et Nabokov sont les initiateurs d’un répertoire spécifique au théâtre émigré russe parisien avec des pièces qui ont leurs sujets propres et traitent de la vie de l’émigration elle-même ou des événements récents de l’histoire russe qui ont conduit à cet état de choses. Pourtant, il n’existe pas de véritables dramaturges « avec Evreïnov, davantage homme de théâtre que dramaturge, Teffi plus satirique que dramatique63 » et peu de soutien du milieu littéraire.

3. Un intérêt ambivalent pour le théâtre soviétique

L’élargissement du répertoire du théâtre émigré russe consiste également en la mise en scène de pièces soviétiques. Il s’agit toutefois de différencier des pièces écrites en Union soviétique par des auteurs exerçant déjà dans la Russie prérévolutionnaire et des dramaturges qui commencent leur profession sous le régime soviétique. Un écart se dessine également entre les pièces jugées comme répréhensibles par le gouvernement soviétique, telles celles de Boulgakov, et qui sont donc accueillies par les émigrés russes, et les pièces, telles celles de Krichon, Kataïev, qui sont jouées en URSS et acceptées par ce même gouvernement. L’inclusion de ces pièces fait souvent l’objet de débats au sein de l’émigration. Mais le refus et l’indignation disparaissent petit à petit et le théâtre soviétique apparaît sur les scènes émigrées parisiennes au tournant des années 1920 et 1930. En effet, ces auteurs étant parmi les plus prometteurs de leur époque, un dilemme demeure entre se protéger de l’invasion soviétique et s’intéresser aux élans et courants littéraires qui ont lieu dans le pays natal, dans la langue maternelle. Les émigrés portent d’ailleurs un intérêt certain pour les avancées théâtrales en Russie, comme en

61 Ibid.
63 Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », op. cit.
témoignent les nombreux articles sur le sujet présents dans la revue Théâtre et Vie et le quotidien Dernières Nouvelles, ainsi que le succès des troupes soviétiques qui réalisent des tournées à Paris.


Les autres auteurs soviétiques adaptés par les émigrés russes sont Kataïev, Kirchon, Faïko, Afinoguenov, Chkvarkine, Triguère et A. Tolstoï. Parmi ces pièces, Человек с портфелем [L’Homme à la mallette] d’Alexei Faïko (1928) retrace la tragédie de l’intelligentsia russe dans la Russie soviétique contemporaine, Лира напрокать [La Lyre à louer] de Chkvarkine se présente comme une farce soviétique avec danses et chants qui a suscité un grand intérêt auprès du public lors de sa mise en scène par A. Dolinov au Théâtre Kamerny en 1934. La critique est pourtant mitigée. Dans un article concernant la représentation du 23 décembre 1934, le critique K.P. regrette une incohérence, un manque d’unité de ton donné à la pièce, qu’il considère comme étant une caricature, reposant sur une idée contre-révolutionnaire, critique de l’ère soviétique et de la vie théâtrale. L’action met en scène un électricien qui a décidé de prendre une lyre et de devenir dramaturge et d’une jeune femme qui a reçu l’ordre d’être la meilleure interprète des destinées théâtrales, mais est ridiculisée.

De même, en ce qui concerne la pièce Квадратура круга [La quadrature du cercle] de Valentin Kataïev (1927), le critique rend compte d’une pièce difficile à mettre en scène, qui, en 1934, ne l’a pas charmé, dans son adaptation par le Théâtre Kamerny. L’action se passe à Moscou, dans les années 1930, alors que deux jeunes membres des

64 Teatr и жизнь / Teatr i Zhizn’ [Théâtre et Vie].
66 Dernières Nouvelles, le 22 décembre 1934.
67 Dernières Nouvelles, le 25 décembre 1934.
Jeunesse communistes partagent une chambre. Par un hasard fortuit, ils se marient le même jour et doivent annoncer l’un à l’autre que leurs femmes viennent s’installer dans cette chambre. La mise en scène de ce vaudeville inspiré de la crise du logement aurait manqué d’âme : « Au théâtre, le rythme de la performance est son âme, et si le metteur en scène avait trouvé ce rythme, le résultat aurait été, je pense, complètement différent ». K.P. est également déçu par la mise en scène de Растратчики [Les Escrocs] (1926) du même auteur, en 1935 : « à la recherche du répertoire soviétique, le théâtre a clairement raté la cible ». Cette pièce satirique est inspirée de la lutte que l’État soviétique entama à l’hiver 1925, durant la NEP, contre le détournement de fonds. K. P. caractérise le jeu de « sans rythme, sans nerf, sans mouvement », dénonce que le « quiproquo n’a pas réussi à produire un réel effet ». Une troisième pièce de Kataïev, Дорога цветов [La Route des fleurs] fait couler beaucoup d’encre. Tout d’abord, un article des Dernières Nouvelles, signé Sergueï Volkonski, révèle la difficulté qu’a rencontré la troupe pour pouvoir mettre en scène le texte :

Entre la France et la Russie soviétique, il n’y a pas de convention littéraire, comme on le sait, et les pièces françaises ne sont donc pas obstruées sur la scène soviétique. Mais compte tenu de l’énorme intérêt que l’on voit partout pour les pièces qui ont eu le plus de succès en Russie, les dramaturges soviétiques, pour protéger leurs droits d’auteur en France, se sont précipités vers l’Union française des écrivains dramatiques. Le Théâtre Kamerny de Paris a dû faire face à cette situation, avec la pièce de Kataïev La Route des fleurs. L’auteur des Escrocs (Растратчики) est, en effet, membre de « l’Union » parisienne, qui a reçu de nombreuses déclarations sur la volonté de mettre en scène La route des fleurs. Ainsi, le Théâtre Kamerny a dû demander une autorisation spéciale pour mettre en scène la pièce de Kataïev dans la salle du Journal. La résolution a été reçue non sans difficulté et n’a été donnée que pour 2 représentations (10 et 11 novembre), après quoi, la pièce se déroulera, dans sa traduction française, sur l’une des scènes parisiennes.

Ainsi, le texte étant soumis au droit d’auteur, une dérogation a dû être demandée à une institution française pour le jouer, en russe. Compte tenu de la concurrence de troupes françaises, une autorisation n’a été obtenue que pour deux représentations. Une ironie du sort et une déception pour une troupe de théâtre émigrée russe. Le second point que

---

69 Dernières Nouvelles, le 16 avril 1934.
70 Dernières Nouvelles, le 26 janvier 1935.
71 Dernières Nouvelles, le 10 novembre 1934.
met en avant cette pièce est un débat entre deux interprétations de l'intrigue. Le Prince Sergueï Volkonski y voit une pièce informative et talentueuse, reflétant le poids du système de la vie moderne en Russie soviétique, mettant en évidence les questions du mariage, des relations mutuelles, du travail et de la liberté. La pièce est dépourvue de toute agitation, au contraire, elle représente la pire satire et on ne peut que s'étonner du courage de l'auteur, regardé quotidiennement par des milliers de spectateurs.

A l'inverse, un second article d'un critique différent voit en cette pièce un pur produit soviétique :

Dire que la pièce est antisoviétique ne peut être qu'un malentendu. La Route des fleurs est un produit totalement digne de confiance au point de vue de la censure soviétique. Tous les personnages positifs sont des communistes, et tous les communistes sont si bienfaisants et honnêtes que même leurs yeux leur font mal.

Toutefois, ce critique reconnaît l'intérêt de l'intégration de cette pièce au répertoire du Théâtre Kamerny, puisque que « Kataïev est si talentueux que même à travers le cachet de l'ordre social, il a la clé d'un humour insatiable ».

Cet exemple démontre donc les différents points de vue et positions que peuvent adopter les critiques par rapport aux pièces soviétiques, en prenant comme grille de lecture le degré de soviétisme qui y est présent. Un dernier article du critique K.P., à propos de la pièce Ржавчина [La Rouille] de Kirchon mise en scène au Théâtre russe en 1937, peut alors expliquer les avis majoritairement négatifs qu'il propose pour les pièces de Kataïev. Il semble que ce critique ne soutienne pas l’inclusion de telles pièces dans un répertoire émigré pour des raisons politiques et dramaturgiques :

Le répertoire soviétique n'est pas le matériel le plus intéressant pour notre théâtre, ne possédant pas encore des pièces de ses propres auteurs, ni n'ayant à sa disposition les forces artistiques qui permettent de retourner à des pièces classiques ou du vieux répertoire. Mais les difficultés sont ici d'un autre ordre. La plupart des pièces soviétiques sont également pleines d'héroïsme soviétique, d'idéologie soviétique, que vous ne pouvez pas en effacer les marques ou, sans effusion de sang, elles se transformeront en un squelette mort, dépourvu de sens ou d'arôme. Dans ces conditions, il est difficile d'affirmer

---

72 Ibid.
73 Dernières Nouvelles, le 11 novembre 1934.
74 Ibid.
que pour la troisième première, le Théâtre russe a choisi une pièce qui n'est pas nouvelle, mais qui constitue l'une des heureuses exceptions au sens indiqué.  

Ainsi, les pièces du répertoire soviétique rencontrent souvent des succès publics, qui peuvent s'expliquer par une curiosité et une raison davantage politique qu'artistique qui contrastent avec les critiques plus nuancées de la presse émigrée, exclusivement des *Dernières Nouvelles* dans le cas présent. Mais le théâtre soviétique n'est pas la seule originalité du théâtre émigré russe. Une compagnie en particulier a mis en place un répertoire unique en son genre, les Comédiens vagabonds de Nicolas Evreïnoff.

---

75 *Dernières Nouvelles*, le 3 janvier 1937.
C. L’apport inégalé de Nicolas Evreïnoff

Ses grands yeux verts pétillaient de malice et riaient dans son visage pâle, allongé, encadré d’une chevelure raide, à la longueur « artistique ». Avec sa bouche féminine et ses sourcils arqués parfaitement dessinés, il ressemblait à un portrait pré-raphaélite ; pour certains, il semblait être sorti d’un des contes d’Hoffmann. (…) Quoiqu’il dise ou fasse, il était complètement sincère et entièrement artificiel. 76

1. Les Comédiens vagabonds : Evreïnoff, directeur artistique

Dans l’économie du théâtre émigré russe parisien, deux compagnies se démarquent. Leur point commun ? Elles sont toutes deux organisées par Nicolas Evreïnoff. Tout d’abord, la troupe des Comédiens vagabonds, fon­dée en 1934 avec l’aide de Roschina-Insarova et M. Razoumni, illustre l’originalité du répertoire proposé par N. Evreïnoff au public russe. Elle organise 15 représentations, 7 au Théâtre Arlequin77, puis 5 au Théâtre de la Potinière78 et enfin 2 à la Salle des Ingénieurs79. Son répertoire se divise en deux programmes. Le premier, joué au Théâtre Arlequin, met en scène Конец в начале [La Fin au début], pour lequel nous n’avons aucune information, Гастрол Рычалова [La Tournée de Rycalov], parodie d’opéra par Mantsenilov, avec musique de V. Ehrenberg, à laquelle participent les chanteurs Pozemkovski et M. Davidova qui avaient travaillé avec Evreïnoff à l’Opéra russe à Paris80, et Муж, жена и любовник [Le Mari, la femme et l’amant], « une expérience d’improvisation authentique et originale sur un sujet éculé81 », dans laquelle les acteurs jouent leurs propres rôles avec le moins d’accessoires possibles82. C’est une expérience inédite qui surprend mais fait sensation auprès du public émigré russe. En effet, Evreïnoff compose la pièce pour les acteurs de la troupe, afin de renouveler le répertoire. Suite au changement de théâtre, induit par le succès de l’entreprise, le programme du spectacle se modifie. Sont alors mis en scène Школа

76 Citation du critique Marc Slonim reprise dans Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », mémoire de DEA, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 166 p.
77 Les représentations ont lieu les 14, 15, 21, 22, 29 (x 2) avril et le 6 (x2) mai au Théâtre Arlequin.
78 Les représentations ont lieu les 2,3 (x2), 10 (x2) juin au Théâtre de la Potinière.
79 Deux représentations ont lieu à la Salle des Ingénieurs le 25 décembre.
82 Ibid.


N. Evreïnoff s’inspire donc de la recette d’anciens théâtres qui présentaient un répertoire particulier, mélant les arts, mettant en scène la satire et le grotesque. La Tournée de Rycalov a, par exemple, été mise en scène 22 ans auparavant devant l’Empereur Nicolas II par les artistes du Miroir déformant. Pourtant, le contexte a changé, du tsar aux émigrés russes, du sol natal à l’émigration, et il est donc impossible de recréer à l’identique les succès passés. Nicolas Evreïnoff en est conscient :

83 Les coulisses de l’âme de Nicolas Evreïnoff devait être mise en scène mais des difficultés techniques ont poussé à son annulation.
84 Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », op. cit.
85 Le nom reprend l’image de l’artiste sans-abri.
86 Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », op. cit.
Il n’y a ici ni Miroir déformant, avec sa satire désopilante, ni Chien Errant et Halte du comédien avec leur grotesque acide, leurs improvisations poivrées et leurs interventions récalcitrantes au nom du « rire et de l’insulte » envers les formes de vie arrêtées.87

Cependant, l’esprit principal de ces troupes sert de canevas au choix du répertoire : il s’agit de bousculer le public et de le faire rire à travers « ce qui n’a pas encore été fait » (« Чего еще не было »), slogan de la troupe et titre du spectacle. Dans une interview accordée à un journaliste new-yorkais, V. Unkovsky, pour un journal88 sorti le 11 avril 1934, Nicolas Evreïnoff affirme que l’objectif de sa troupe est de soulager un peu les émigrés de leur ennui. Nos performances sont conçues pour le public choisi, pour « l’élite », pour les « critiques au hasard », pour les moqueurs snobs, les caustiques et, enfin, juste pour les rieurs et les esprits de toutes sortes. 89

Dans un article concernant la représentation du 21 avril 1934, Sergueï Volkonski s’exprime sur la qualité du spectacle :

La performance mise en scène par Evreïnoff se distingue par son enthousiasme inconditionnel, qui est la marque de fabrique du talentueux auteur - régisseur. Evreïnoff ne néglige rien quand il veut faire quelque chose de drôle. Et pendant toute la représentation, nous rions. Les artistes se sont retrouvés à la hauteur de la demande, [...] ensemble ils n’ont pas brisé la frontière de la plausibilité. L’âme de la performance est M. A. Razoumni. C’est un vrai tempérament comique avec un don de diversité. Roschina-Insarova, avec beaucoup de liberté et de naturel a joué le rôle de l’Actrice dans l’improvisation du Mari, la femme et l’amant et elle a souligné les nuances avec subtilité. [...] La performance était complexe, c’est très bien fait. La salle était pleine et, bien sûr, elle le sera tout le temps pendant la durée de la présentation de ce théâtre amusant et divertissant.90

Le 2 juin 1934, à l’occasion de la présentation du second programme, Sergueï Volkonski déclare : « C’est du bon Evreïnoff91 ». 

Finalement, l’idée originale de N. Evreïnoff, d’exporter cette forme théâtrale dans l’émigration, est une réussite puisque, dans un article des Dernières Nouvelles, il est spécifié que « face aux nombreuses demandes des habitants des banlieues parisiennes, une représentation aura lieu le 6 mai à 17h – prix de 5 à 15 francs92 ». Ainsi, les Comédiens vagabonds

---

87 Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrant russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », op. cit.
88 Le titre du journal n’est pas précisé.
90 Dernières Nouvelles, le 23 avril 1934.
91 Dernières Nouvelles, le 2 juin 1934.
92 Dernières Nouvelles, le 6 mai 1934.
attirent des spectateurs en dehors du Paris intra-muros, ce qui induit, pour des soucis de retour à des heures raisonnables (que ce soit à pied ou en métro), l’organisation de représentations l’après-midi, à prix réduit. Mais le nom de son directeur n’est-il pas également un facteur décisif de la réussite ? « Le nom de Evreïnoff est une garantie que le théâtre de la rue Falguière va devenir le centre de la vie théâtrale de l’élite de Paris93 ».

2. Le Théâtre russe de l’Association des artistes : Evreïnoff, dramaturge et théoricien

La seconde entreprise théâtrale de Nicolas Evreïnoff dans l’émigration à Paris est le Théâtre russe de l’Association des artistes de 1935. Cette troupe donne six représentations : lundi 30 avril, vendredi 4 mai et les samedi 5 et 12 avec deux représentations dans la journée (14h30 et 20h). Cette compagnie a la particularité de ne mettre en scène qu’une seule pièce, *Самое главное* [La Comédie du bonheur (ou Le Plus important)] en trois actes et quatre tableaux, de Nicolas Evreïnoff. Dans son ouvrage *Monument à l’éphémère*94, le dramaturge précise même que cette troupe a été créée dans l’objectif de jouer cette pièce :

Le Théâtre de la Potinière [...] par sa façade élégante et son emplacement (sur l’avenue de l’Opéra) a tant plus à mon ami I. S. Trakhterev (président de l’Union des avocats russes, qui a souvent subventionné entreprises artistiques parisiennes), qu’il s’est adressé à moi en me demandant si je voulais y donner plusieurs représentations de ma pièce *La Comédie du bonheur*. « Après tout, c’est scandaleux », a-t-il dit en secouant ses épaules, « que votre pièce soit jouée ici à Paris, dans le théâtre le plus avant-gardiste, plus de 220 fois, et en russe, c’est-à-dire dans la langue originale, jamais ! À quoi pensent nos compatriotes, jouant ici des pièces autres que la vôtre ? »95.

En effet, cette pièce a connu un parcours hors du commun96. Ecrite en 1921, pendant la guerre civile, elle est jouée la même année à Petrograd au Théâtre de la Comédie libre, dirigé par Evreïnoff et Annenkov, à Rome sur une mise en scène de Luigi Pirandello en 1925, puis à Paris au Théâtre de l’Atelier de Charles Dullin à partir de 1926, dans une

---

93 *Dernières Nouvelles*, le 23 avril 1934.
94 Evreïnoff, Nicolas, Памятник мимолетному : из история эмигрантского театра в Париже, [Monument à l’éphémère : histoire du théâtre émigré à Paris], op. cit.
95 Ibid.
Levchine, Alexis, « Le théâtre émigrent russe à Paris et son répertoire (1924-1939) », op. cit.
traduction de Nozière. Le succès de cette mise en scène parisienne entraîne la traduction de plusieurs de ses pièces et sa reconnaissance en tant que dramaturge et théoricien du théâtre au sein du milieu théâtral européen\(^{97}\). Au total, *La Comédie du bonheur* est traduite en 25 langues et jouée à Vienne, New-York, Rime, Moscou, Paris, Madrid\(^{98}\) ... Une adaptation au cinéma est réalisée en 1940 par Marcel L’Herbier avec des dialogues de Jean Cocteau.

Afin de mettre en scène la pièce en russe, Nicolas Evreïnoff tente pour la première fois d’unir les forces dramatiques russes des théâtres russes à l’étranger et rassemble près de 30 artistes dont K. V. Popov, en charge de la conception décorative de la pièce, B. V. Trigorine, chef de la scène, Anna Pikhtine, maestro chargée de la conception musicale de la pièce et des acteurs qui, majoritairement, ont déjà participé à d’autres troupes du théâtre émigré russe parisien\(^ {99}\). La troupe a reçu une aide consultative dans les domaines de la chorégraphie de la représentation, de la conception des costumes et de l’ornementation musicale, grâce à des individus dont les noms ne peuvent être dévoilés, pour cause de contrat. Ainsi, lors de la première, le 30 avril 1935, *La Comédie du bonheur* est représentée pour la 250\(^{\text{ème}}\) fois en France, pour la 226\(^{\text{ème}}\) fois à Paris et pour la 1\(^{\text{ère}}\) fois en russe.

Un programme édité en français à l’occasion de la représentation de la pièce au Théâtre Potinière propose un résumé de la pièce par Pierre Brisson :

Le docteur Fregoli (Paraclet) invente de distribuer le bonheur à domicile par le moyen d’une troupe d’acteurs spécialement instruite. On le voit au premier acte, déguisé en tireuse des cartes. Il reçoit les confidences de ses clients, entre dans l’intimité des familles, apprend à connaître les malheurs de chacun.

On nous le montre, au second acte, recrutant sa troupe. C’est l’occasion d’un sketch drolatique : la parodie d’une répétition dans un théâtre d’art.

Le tableau suivant (3\(^{\text{ème}}\) acte) est la réalisation du projet. Les acteurs sont introduits dans une pension de famille, où l’on retrouve les personnages du premier acte. Le Don Juan de la troupe feint de courtiser la jeune fille pauvre et lui redonne la santé. Le comique entoure de mille soins galants une harpie glapissante et lui fait croire qu’elle est exquise. La soubrette a

---

\(^{97}\) Par exemple, Jacques Copeau a mis en scène *La Mort joyeuse* en 1922 au Vieux Colombier avec la musique de Nicolas Evreïnoff.

\(^{98}\) *Dernières Nouvelles*, le 4 mai 1935.

\(^{99}\) Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Nicolas Evreïnoff homme de théâtre, 4-COL-22(683), Programme en français pour Samoë Glavnoe au Théâtre de la Potinière.
pris le tablier de bonne à tout faire et déride par sa joviale humeur un adolescent qui songeait au suicide... Ainsi de suite.

IVème acte. – Le jour du mardi gras, terme du contrat, les acteurs quittent leurs rôles.
Qu'adviendra-t-il ? L'auteur invite le public à choisir le dénouement.100

La pièce se termine par un quiproquo vaudevillesque, où les personnages, déguisés, retrouvent le docteur Fregoli sous les traits d'Arlequin.101

L'originalité du texte et sa modernité sont la conséquence de l’application des principes théoriques de Nicolas Evreïnoff dans le corps de la pièce. En effet, en Russie, Evreïnoff écrit également des théories théâtrales qu’il continue de développer dans l’émigration.102 Dans La Comédie de bonheur, se retrouvent plusieurs de ses principes.103


Le Comique – Vous croyez ?

Schmitt – J'en suis sûr. Contre ce bouclier solide va se briser votre faible vérité.

Tout d'abord, il met en avant l'idée que le jeu n'est qu'illusion, tromperie, mais qu'il est à l'image de la vie. Chacun serait acteur par nature, en suivant l'idée d'un « instinct théâtral ». Le jeu serait également thérapeutique, la théâtralisation de la vie devant rendre les hommes et les femmes heureux et meilleurs. Le théâtre apparaît aussi comme une religion, les allusions évangéliques qui identifient le personnage de Fregoli au Christ ou au Saint-Esprit étant relativement fréquentes. De plus, Nicolas Evreïnoff mélange des genres théatraux puisque les différents tableaux de la pièce présentent un mélodrame, une parodie du théâtre, une comédie de mœurs bourgeoise, une pièce policière et une fée à l'italienne avec une touche de commedia dell'arte grâce au thème d'Arlequin et Pierrot en fin de pièce. Le principe du théâtre dans le théâtre est également illustré, ne serait-ce que par le fait que des acteurs sont montrés en train de faire du théâtre, mais aussi par les dernières répliques qui introduisent le personnage

100 Ibid.
101 L'intégralité de la pièce se trouve au Département des Arts du spectacle de la BnF Richelieu lisible à la cote 4-COL-178(6015) dans l'édition publiée par La Petite Illustration en 1928. - La Comédie du bonheur.
du metteur en scène et invitent le public à se rendre sur scène pour danser et supprimer la barrière entre la fiction et la réalité.

La pièce rencontre un très grand succès auprès du public émigré. Un article du critique « Ÿ » pour Dernières Nouvelles rend compte de l'intérêt porté à la réussite de l'entreprise, qui, de l'avis de l'auteur, semble dépasser les entreprises précédentes :

Le nom seul de Evreïnoff est une publicité suffisante, cette pièce qui a traversé Paris ne décevra personne, elle est pleine de rebondissements, audacieuse, bien conçue, avec des acteurs de première classe. On peut reprocher quelques longueurs au premier acte avec la diseuse de bonne aventure mais elles se rattrapent par la suite. Evreïnoff peut se féliciter d'une production qui va au-delà de la performance typique d'un émigré avec sa sélection inévitable d'artistes amateurs. Il a prouvé qu'il pouvait faire beaucoup avec le moins de moyen possible. A quelques exceptions près, la sélection des acteurs s'est avérée très réussie, surtout celle des hommes. En raison essentiellement de son rôle ingrat, Roschina-Insarova a réussi à créer une image douce et touchante. Dans le troisième acte, le public a généreusement récompensé l'artiste par de nombreux applaudissements… 105.

Un second article106 renseigne sur les espoirs qu'apporte ce succès au sein de la troupe, qui prévoit de jouer l'intégralité de la trilogie de Evreïnoff, Двойной театр [Le théâtre du double], composée de Самое главное [La Comédie du bonheur], Корабль праведных [Le Navire des justes] et Театр вечной войны [Le Théâtre de la guerre éternelle]. Cependant, le départ de Nicolas Evreïnoff à Prague pour mettre en scène Le Tsar Saltan, opéra de Rimski-Korsakov, entraîne le report des représentations107 et finalement met fin à la troupe du Théâtre russe de l'Association des artistes.

Ainsi, la force des créations de Nicolas Evreïnoff dans l'émigration réside dans sa capacité à proposer un répertoire différent, mettant en scène la farce, la satire, la mascarade, l'arlequinade. A travers ses deux compagnies, il met en scène des pièces originales et inédites dans l’émigration. De plus, son objectif diffère d’un théâtre tel que le Théâtre intime russe de Dina Kirova qui prône un rappel des succès d’antan. Nicolas Evreïnoff désire avant tout amuser son public, le déranger.

105 Dernières Nouvelles, le 7 mai 1935.
106 Dernières Nouvelles, le 14 mai 1935.
107 Dernières Nouvelles, le 12 mai 1935.
Cette première étape dans l’évaluation de la création dans le théâtre émigré russe permet d’apporter une conclusion mitigée. En effet, le renouveau du répertoire, qui se calque sur le répertoire prérévolutionnaire, arrive relativement tard, à la fin des années 1920 – début des années 1930, avec l’inclusion de pièces d’origines variées (émigrée, soviétique et étrangère) et des troupes qui se caractérisent par l’utilisation d’un type de pièces en particulier, quand la dernière troupe, le Théâtre russe de 1936, présente un mélange convaincant des différentes formes. L’arrivée tardive d’un répertoire unique à l’émigration parisienne expose alors les difficultés d’élaborer un univers favorable à la création, ainsi que le dilemme des motifs existentiels de l’activité théâtrale : divertir, rappeler le passé ou expérimenter et proposer de nouvelles formes.
Chapitre 5 : Les mises en scène, entre héritages et réalisations

Sur scène, l'originalité dépend non seulement du choix du texte mais également de la mise en scène, du choix des costumes, de l'esthétique des décors, etc. Ce chapitre s'intéresse à la manière dont les émigrés appréhendent les aspects scéniques de leurs réalisations à l'aune des avancées avant-gardistes qui ont eu cours en Russie avant la Révolution. Cependant, il existe une difficulté cruciale à la retranscription et la recomposition des mises en scène : le manque de sources et d'archives. Dans les articles des Dernières Nouvelles, la place est souvent faite au jeu des acteurs, à leurs performances, et les questions scéniques du décor ou des costumes sont presque totalement absentes. Ainsi, ce sujet est abordé avec un nombre limité d'informations. Les indices se limitent à de courts extraits de presse qui font des allusions à ces questions, quelques programmes de théâtre¹, ainsi que de photos issues des archives de Nicolas Evreïnoff² et de l’ouvrage d’Andrei Korliakov³.

² Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série Iconographie, 4-ICO PER-9077 (2).
A. Un héritage prédominant

Si étrange et même invraisemblable que cela puisse paraître, la question de l’avenir du théâtre – quel en serait la forme, quelle place prendrait-il dans l’esprit du public ? – occupaient les principaux penseurs et écrivains entre les deux révolutions de 1905 et 1917.4

Dans les années précédant la Révolution d’octobre 1917, le théâtre tient une place importante dans les esprits. De nombreuses théories voient le jour et rivalisent. Certaines tentent de réconcilier l’homme avec la toute puissance du Destin, se rapprochant des liturgies religieuses ; d’autres souhaitaient instaurer les formes théâtrales comme remplaçantes des rituels religieux (Viacheslav Ivanov5) ; d’autres encore, prônaient un retour à la commedia dell’arte, aux arlequinades ; certaines imaginaient des reproductions antiques6...

Dès 1898, des individus bousculent les conventions théâtrales classiques et imaginent des nouvelles façons de jouer et de mettre en scène. C’est le cas du Théâtre d’Art de Moscou (MXT), compagnie théâtrale fondée par Constantin Stanislavski7, qui ouvre ses portes le 14 octobre 1898. Grâce aux mémoires de son fondateur, Ma Vie dans l’art8, il est possible de retracer les intentions première de la compagnie et ses innovations révolutionnaires :

Nous condamnions l’ancienne méthode de jeu, l’effet théâtral, le style déclamatoire, le pathos qui sonne faux, le cabotinage, les conventions stupides dans la mise en scène et les décors, le vedettariat, qui nuit à l’ensemble, nous condamnions toute la structure des spectacles habituels aussi bien que l’insignifiance des répertoires.

Nous voulions faire une révolution dans l’art, détruire pour renouveler et, pour ce faire, nous déclarions la guerre à tout ce qui dans le théâtre n’était que convention, où qu’elle se

---

5 Ibid. La théorie de Viacheslav Ivanov est que le théâtre, le plus puissant de tous les arts par son potentiel, peut parfaitement remplacer la religion et l’Eglise au sein d’une humanité qui a perdu la foi.
6 Rudnitski, Konstantin, Théâtre russe et soviétique, op. cit.
7 Constantin Sergueïevitch Stanislavski (1863-1938), est un metteur en scène, comédien et professeur d’art dramatique, créateur aux côtés de Vladimir Némirovitch-Dantchenko, du Théâtre d’art de Moscou.
8 Stanislavski, Constantin, Ma vie dans l’art, traduction de Nina Gourfinkel et Léon Chancerel, Lausanne, L’Age d’homme, 1999, 561 p.
Le programme de la troupe est donc de se positionner en contradiction avec les méthodes contemporaines de jeu et de reconstruire l’ensemble du processus théâtral : des textes à la mise en scène, en passant par les décors et le jeu des acteurs. Il s’agit de recréer un réalisme extérieur avec l’aide précieuse du peintre V. A. Simon et de renouveler les costumes, qui n’existaient alors, selon Stanislavski, que d’après trois styles : « Faust », « Huguenots » et « Boyard », style national russe. Ainsi, pour la première production, Le Tsar Fédor, il fut décider « d’employer un autre moyen et de trouver de vieilles broderies, d’anciennes coiffes russes, etc. [par l’organisation d’] une expédition dans diverses villes où [furent fouillés] marchands et brocanteurs [...]. » Le répertoire du Théâtre d’Art de Moscou présente des mises en scène dans la ligne du réalisme historique, du fantastique, du symbolisme et de l’impressionnisme et enfin de l’intuition et du sentiment. Au réalisme extérieur se joint donc un réalisme intérieur que développe Stanislavski. Ce qui semblait révolutionnaire aux yeux de la troupe étaient le réalisme psychologique, la vérité de l’émotion et de l’expression au théâtre. Elle aspirait à l’authenticité. Stanislavski développe une technique pédagogique, la Méthode Stanislavski, qui prend racine dans la mémoire sensorielle des acteurs, la construction du passé des personnages, les aspects psychologiques... De plus, Constantin Stanislavski met en place plusieurs studios-laboratoires servant à l’élaboration et l’expérimentation des méthodes de jeu, étant donné que « le travail de laboratoire ne peut se faire au théâtre proprement dit, avec les spectacles quotidiens, les soucis de budget, de rentrée d’argent, les tâches artistiques très lourdes et les difficultés pratiques ».

9 Ibid. p. 244.
10 Ibid. « Nous remplacâmes les murs de toile peinte par de vrais murs avec corniches, moulures et papiers peints, et construisîmes de vrais plafonds. [...] nous disposâmes sur l’avant-scène proprement dite une rangée d’arbres ; que deviendraient les acteurs ? Ils allaient disparaître derrière eux ? On ne les verrait plus que passer entre les troncs ? Et bien, de cette manière au moins, ils ne pourraient plus rester plantés vers la niche du souffleur comme une taie sur l’œil du spectateur ! ». 
11 Ibid.
12 Cette technique pédagogique est résumée en deux livres : La formation de l’acteur et La construction du personnage.
13 Stanislavski, Constantin, Ma vie dans l’art, traduction de Nina Gourfinkel et Léon Chancerel, Lausanne, L’Age d’homme, 1999, 561 p.
Quelques années plus tard, des nouveautés scéniques, conjointes au mouvement des avant-gardes revendiquant une liberté nouvelle, naissent au théâtre. Ce sont les expériences théâtrales futuristes qui accentuent l'idée du rejet de la tradition, de sa répétition\textsuperscript{14}. Souvent associé au futurisme italien, le futurisme russe n’a en commun avec lui que le désir de couper tous les liens avec la tradition esthétique, avec l’art qui a précédé. Ils prônent le culte de la vitesse et du dynamisme. Les deux premières pièces futuristes, \textit{Victoire sur le soleil} de Michel Matiouchine avec des décors de Casimir Malevitch qui suivent les principes du cubisme et \textit{Vladimir Maïakovski} de Maïakovski, sont jouées du 2 au 4 décembre 1913 au Théâtre Luna Park à Saint-Pétersbourg\textsuperscript{15}. Le futurisme s’illustre également au Théâtre Kamerny d Alexandre Taïrov et Alissa Koonen qui ouvre ses portes à Moscou le 25 décembre 1914 et est très vite considéré comme théâtre futuriste, se concentrant sur des variantes autour de la \textit{commedia dell'arte} et s’attachant à des genres purs, la tragédie et la comédie\textsuperscript{16}.

\begin{flushright}
\textit{Figure 16. Deux dessins de Malevitch pour les décors de \textit{Victoire sur le soleil}, dans Théâtre russe et soviétique, p. 28}
\end{flushright}

\begin{flushright}
\textit{Figure 17. Modèle du décor dessiné par Alexandra Exter pour la mise en scène, en 1917, de \textit{Salomé} d'Oscar Wilde au Théâtre Kamerny, dans Théâtre russe et soviétique}
\end{flushright}

\textsuperscript{16} Ibid.
C’est à cette époque que le peintre devient un élément essentiel de la mise en scène et que les décors de théâtre s'imposent comme un nouveau genre pictural\textsuperscript{17}:

La peinture s'affirme sur la scène, et le théâtre, grâce à ses décorateurs, devint un véritable « festin pour les yeux » [...] Tous prêtaient leur concours, qu'ils soient réalistes, représentants du Jugendstil [« style moderne »], du symbolisme ou de l'avant-garde.\textsuperscript{18}

Durant les années suivant la Révolution de 1917, les expérimentations continuent, avec l’exemple de l’intégration du constructivisme au théâtre, tel qu’au Théâtre Kamerny d’Alexandre Taïrov où exercent les peintres Alexandra Exter, Georges Yakoulov et Alexandre Vesnine. La doctrine du théâtre est alors la création d’un nouveau style et l’invention de formes en accord avec les finalités socio-politiques du matérialisme dialectique, qui est la pensée dominante du nouvel ordre social soviétique\textsuperscript{19}. En parallèle, Meyerhold, ancien élève de Stanislavski développe sa « biomécanique »\textsuperscript{20}, méthode de jeu d’acteur nouvelle, qui consiste en la formation d’acteurs par l’appel aux vieilles technique du théâtre de rue (saltimbanques, comédiens ambulants, jongleurs, acteurs de foire) afin de retourner à un « théâtre populaire d’essence rabelaisienne\textsuperscript{21} ». Cette formation servait à créer des acteurs polyvalents « dont la force et le pouvoir tiendraient en la capacité permanente de plier son corps à exprimer ce qu’il voudrait exprimer et sa voix à répercuter ce qu’il aurait à dire\textsuperscript{22} ». Cette maîtrise corporelle s’inspire des théories scientifiques\textsuperscript{23} et du fordisme et taylorisme. Le théâtre connaît également une importante démocratisation et se met à occuper un rôle principal dans la vie des individus :

En 1919, un éditorialiste écrivait, avec une surprise non dissimulée : « Il est presque impossible de trouver dans l’histoire une époque où le théâtre ait tenu une place aussi exceptionnellement importante dans la vie des gens, où il soit devenu une part aussi essentielle de la culture populaire que dans la Russie

\textsuperscript{17} Marcadé, Jean-Claude, \textit{L’Avant-garde russe : 1907-1927}, op. cit.
\textsuperscript{19} Marcadé, Jean-Claude, \textit{L’Avant-garde russe : 1907-1927}, op. cit.
\textsuperscript{20} La première occurrence de ce terme date de 1918 et la méthode est mise en place en 1922 dans son école.
\textsuperscript{21} Rudnitski, Konstantin, \textit{Théâtre russe et soviétique}, op. cit.
\textsuperscript{22} Ibid.
\textsuperscript{23} Dans le catalogue de l’exposition «Rouge, Art et utopie au pays des Soviets» sont mentionnées les théories du réflexologue V. Bekhterev et les théories des émotions de William James.
d’aujourd’hui. Partout, dans toute la République, se manifeste une soif insatiable de théâtre et des frappantes impressions qu’il procure, et cette soif, loin d’aller diminuant, ne cesse d’augmenter. Le théâtre est devenu une nécessité pour tous.  

B. Un élan créatif relatif dans les réalisations des émigrés

Face à un tel héritage théorique et pratique, quels ont été les positionnements choisis par les artistes émigrés dans le domaine du théâtre ? L’absence presque totale d’éléments au sujet de la mise en scène dans les Dernières Nouvelles rend la réponse à cette question difficile. Cette observation doit-elle induire que peu d’efforts étaient réalisés en matière de décoration ? Que ces considérations étaient reléguées à une place secondaire ? Pourtant, des noms de peintres sont parfois mentionnés et la question du coût financier entraîné par la création de nouveaux décors est spécifiée, notamment par Nicolas Evreïnoff qui considère que l’échec de la compagnie de Zelig et Skokan (Théâtre dramatique russe de 1936) fut causée par une faillite financière due aux dépenses pour les décors.

Les connaissances actuelles ne permettent pas de dresser un portrait général des réalisations scéniques des émigrés. En effet, peu d’articles rendent compte de l’appréciation globale d’une mise en scène. Un article des Dernières Nouvelles concernant la représentation de Три сестри [Trois sœurs] de Tchekhov le 27 novembre 1937, qui ouvre la seconde saison, propose une interview du metteur en scène, G. Khmara qui revendique une parenté avec les mises en scène de Stanislavski au Théâtre d’art de Moscou, certainement dans le sens d’une mise en scène suivant l’idée du réalisme psychologique et extérieur :

Demain, la pièce Trois sœurs, dont on a tant parlé, ouvre la deuxième saison du Théâtre russe. Le choix de cette pièce a provoqué une certaine perplexité. Pourquoi les Trois sœurs ? Mais, d’autre part, pourquoi ne pas ouvrir le théâtre russe pour produire cette magnifique pièce ? Et pour ceux qui ont accidentellement assisté à la répétition, il est devenu clair après la fameuse tirade de Tuzenbach que « tout le monde travaillera dans trente ans », que cette pièce doit être vue par nous, émigrés, pour comparer qui nous étions et qui nous sommes devenus. La prophétie de Tchekhov s’est réalisée : les pleurnichards ont appris ce qu’est le travail.

Une grande excitation de faire la dernière répétition. Une partie des acteurs sur scène, d’autres assis dans un théâtre sombre et vide. Puis, sans rompre quitter la scène des yeux, G. Khmara dit :

- À première vue, assumer la production des Trois sœurs est une grande impudence. L’époque n’est pas à une telle pièce. Il semblerait que l’époque de l’humour de Tchekhov

soit révolue depuis longtemps. Mais quand nous avons commencé à travailler, nous nous sommes rendus compte que les personnages n’avaient rien à voir avec des « intellectuels endoloris », mais étaient des porteurs de beaux et élevés idéaux, dont l’âme russe ne se séparait jamais. Les émigrés sont également liés à ces idéaux. Et le jeu est très réconfortant pour nous. Quand Verchinine dit que dans trois cents ans la vie serait belle, ces mots nous semblent réconfortants. Si une telle vie n’existe pas encore, nous devons attendre et s’y préparer. Tchekhov regarda loin. Une grande partie de la pièce nous est maintenant révélée dans le nouveau monde...

- Qu’espérez-vous pour l’ouverture de la saison?

- Nous nous inquiétons, mais espérons qu’ils diront que « les images créées par Stanislavski et Katchalov sont toujours vivantes ». Nous travaillons depuis deux mois. Si nous parvenons au moins, dans une certaine mesure, à rappeler au public l’atmosphère de ces performances, nous serons satisfaits... J’ai commencé ma carrière en Russie dans Trois soeurs, mais maintenant nous devons mettre en scène la pièce en émigration...26

Outre cet article, il n’existe pas de mention des filiations avec les choix scéniques et les théories théâtrales russes. Cependant, quelques extraits d’articles des Dernières Nouvelles, des photos présentées dans l’ouvrage Culture russe en exil d’Andrei Korliakov27 ainsi que dans les archives de Nicolas Evreïnoff28, et des programmes de théâtre29 offrent des indices quant aux choix des décors et costumes.

1. Les décors
La presse est un des premiers moyens d’avoir accès à des informations sur la partie esthétique des mises en scène (décors, peintures...). Ce premier tableau synthétise les informations obtenues grâce à l’étude du quotidien Dernières Nouvelles en ce qui concerne les décors et les peintres décorateurs.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Pièce</th>
<th>Auteur</th>
<th>Informations sur le décor</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>16 octobre 1927</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Ревизор</td>
<td>Gogol</td>
<td>Décors spécialement conçus par le peintre</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>F. M. Griniev</td>
</tr>
<tr>
<td>4 décembre 1927</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Белая Гвардия (Дни)</td>
<td>Boulgakov</td>
<td>Décors du peintre-</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>décorateur V. B.</td>
</tr>
</tbody>
</table>

26 Dernières Nouvelles, le 26 novembre 1937 par le journaliste A. L.
28 Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série Iconographie, 4-ICO PER-9077 (2).
29 Bibliothèque nationale de France (BnF) – Opéra, Paris, Série PRO – Programmes, PRO.B7 Programmes 1936 Théâtre Albert ler – en russe.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Théâtre</th>
<th>Œuvre</th>
<th>Auteurs</th>
<th>Décorateurs</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>10 février 1929</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Волки и Овцы</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Décors de Vechilov</td>
</tr>
<tr>
<td>19 janvier 1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>В старые годы</td>
<td>Chpajinskii</td>
<td>Nouveaux décors de V.E. Roubani</td>
</tr>
<tr>
<td>18 octobre 1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Тот, кто получает пощёчину</td>
<td>Leonid Andreiev</td>
<td>Décors de Zinaïda Vassilieva, E. I. Konopatskii</td>
</tr>
<tr>
<td>18 octobre 1931</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Бешеные деньги</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Achat de nouveaux décors, dont certains sont du pinceau de Soudeïkine et Choukhalev</td>
</tr>
<tr>
<td>13 décembre 1931</td>
<td>Théâtre Kamerny à l’étranger</td>
<td>Любовь, книга золотая</td>
<td>Tolstoï</td>
<td>Décoration d’après les dessins du peintre P. Minine - Des préoccupations notables pour la partie décorative</td>
</tr>
<tr>
<td>24 avril 1932</td>
<td>Théâtre Kamerny à l’étranger</td>
<td>Змейка</td>
<td>V. Richkov</td>
<td>Nouveau décor</td>
</tr>
<tr>
<td>24 février 1935</td>
<td>Théâtre contemporain</td>
<td>Чудесный сплав</td>
<td>Kirchone</td>
<td>Décors de K. V. Popov</td>
</tr>
<tr>
<td>7 avril 1935</td>
<td>Théâtre contemporain</td>
<td>Мечта любви</td>
<td>Kossorotov</td>
<td>Décors de K. V. Popov</td>
</tr>
<tr>
<td>30 avril 1935</td>
<td>Théâtre russe de l’Association des artistes</td>
<td>Самое главное</td>
<td>Evreïnoff</td>
<td>K. V. Popov en charge de la conception décorative de la pièce</td>
</tr>
<tr>
<td>1 janvier 1936</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Осения скрипки</td>
<td>I. Sourgoutchev</td>
<td>Décors d’après les dessins de K. A. Korovine</td>
</tr>
<tr>
<td>14 février 1936</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Чудеса в решете</td>
<td>A. Tolstoï</td>
<td>Nouveaux décors du peintre Annenkov</td>
</tr>
<tr>
<td>29 mars 1936</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>На угольной барже</td>
<td>Eugène O’Neill</td>
<td>Décors du peintre K.V. Popov</td>
</tr>
<tr>
<td>24 décembre 1938</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Лес</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Décors de Sergueï Makov</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Figure 18. Tableau récapitulatif des informations sur les décors (presse)
Ainsi, le tableau permet d’observer que des décors sont peints spécialement pour certaines représentations. Il existe donc une création picturale destinée uniquement au théâtre émigré russe. De plus, plusieurs noms des peintres-décorateurs sont mentionnés, ce qui indique la mobilisation de différents individus au cours des quinze années d’existence des compagnies. Certaines troupes emploient divers peintres, tel le Théâtre dramatique russe de 1936 qui charge K. A. Korovine, Youri Annenkov et K.V. Popov de la réalisation des décors pour trois spectacles. À l’inverse, certaines compagnies semblent être davantage fidèles à un artiste-peintre en particulier, à l’image du Théâtre contemporain qui, pour deux spectacles, emploie le peintre K. V. Popov. Ce même peintre est engagé par de nombreuses compagnies : le Théâtre contemporain, le Théâtre russe de l’Association des artistes et le Théâtre dramatique russe de 1936. Il est, à notre connaissance, le seul à exercer pour plusieurs troupes.


30 Voire le Chapitre 7, dans lequel Sergueï Soudeïkine est mentionné en tant que peintre de la troupe de la Chauve-Souris.
32 La Prise du palais d’Hiver est une monumentale reconstitution en plein air pour fêter le troisième anniversaire de la Révolution, qui orchestre 8 000 participants.
dans le domaine du cinéma et du théâtre où il créé décors et costumes. Selon Evreïnoff, les sommes dépensées pour la scénographie des spectacles du Théâtre dramatique russe, dont Y. Annenkov réalise certains décors, auraient conduit à la faillite de la troupe. Ainsi, se pose la question du coût de tels décors, réalisés par des artistes plus ou moins reconnus, question à laquelle il n’est, en l’état des connaissances, pas possible de répondre. K. V. Popov, au contraire, malgré son activité prolifique au sein du théâtre émigré russe, n’est pas resté dans les mémoires et aucune information à son sujet n’a pu être trouvée…

Les programmes représentent également une source d’informations concernant les décors théâtraux. A partir des programmes, disponibles à l’annexe 30, du Théâtre dramatique russe de 1927, au nombre de deux, des Comédiens vagabonds, au nombre de deux et les huit programmes du Théâtre dramatique russe de 1936, il a été possible d’observer les informations scénographiques, ou leur absence. Les informations en vert sont issues de programmes exceptionnellement édités en langue française.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Pièce</th>
<th>Auteur</th>
<th>Informations sur le décor</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>15 mai 1927</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Мечта любви</td>
<td>Kossorotov</td>
<td>Décors selon le système de l’architecte MNP Ouchakoff, exécutés par MNV Keleynikoff</td>
</tr>
<tr>
<td>Juin 1927</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Programme pour le Jour de la Culture russe</td>
<td></td>
<td>Décor par le peintre Tchistiakova</td>
</tr>
<tr>
<td>1934</td>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td>1er programme</td>
<td>Léon Zack et Olga Choumanskaïa</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1934</td>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td>2ème programme</td>
<td>Décorateur Otcheredine</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1935</td>
<td>Théâtre de l’association des artistes russes</td>
<td>La Comédie du bonheur</td>
<td>Evreïnoff</td>
<td>K. V. Popov</td>
</tr>
</tbody>
</table>

37 Bibliothèque nationale de France (BnF) – Opéra, Paris, Série PRO – Programmes, PRO.B7 Programmes 1936 Théâtre Albert Ier – en russe (à l’annexe 16).
Figure 19. Tableau récapitulatif des informations sur les décors (programmes)


L’étude des programmes permet aussi de noter que pour une même pièce, Мечта любви [Le Rêve de l’amour] de Kossorotov, mise en scène par deux compagnies différentes, le théâtre dramatique russe de 1927 puis le Théâtre contemporain, de nouveaux décors sont créés à chaque fois. Il n’y a pas de réutilisation des décors, de prêt entre les compagnies. De plus, l’annotation « Décors selon le système de l’architecte M. N. P.
Ouchakoff, exécutés par M. N. V. Keleynikoff\(^{38}\) introduit l'idée que certains décors suivent des modèles, s'inspirent de créations précédentes.

Une unique photographie invite à découvrir la réalité de la scène émigrée\(^{39}\). Cependant, elle est datée de 1943 ou 1944, dates auxquelles Nicolas Evreïnoff tente la réouverture d’une compagnie théâtrale émigrée, sous l’Occupation allemande\(^{40}\). Elle représente la mise en scène de la pièce Своя семья [Sa propre famille] d’Alexandre Griboïédov (1795-1829), à la Salle Iéna.

Photographie non libre de droit

Figure 20. Photographie de la troupe de Nicolas Evreïnoff, Salle Iéna, non datée, dans les archives de Nicolas Evreïnoff, Bnf Richelieu

Grâce à cette photographie de la troupe sur scène, s’observe le décor peint en perspective qui semble représenter un intérieur bourgeois, aristocratique, aux inspirations antiques avec les colonnes et le casque de général romain de la statue. Le reste du mobilier de la scène est plusieurs chaises de style Louis XVI, ainsi que d’une


\(^{39}\) Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série Iconographie, 4-ICO PER-9077 (2).

\(^{40}\) Voire l’introduction du Chapitre 8 qui rend compte du sort de l’activité théâtrale émigrée russe pendant et suite à la Seconde Guerre mondiale.
table recouverte d’un châle russe traditionnel. Les décors sont donc minimaux et dans un style réaliste.

De manière générale, l’étude des décors au théâtre émigré russe permet de conclure que les mises en scène étaient faites dans un style réaliste. Il n’existait pas d’innovations scéniques dans l’idée des expérimentations avant-gardistes. Il semble qu’un certain soin était apporté au décor peint, comme en témoigne le nombre de peintres mentionné, qui constitue l’élément principal pour recréer l’univers de la pièce, mais que le reste du décor était fabriqué à partir de peu d’éléments empruntés aux objets possédés par les émigrés. En effet, l’organisation scénographique a un coût, tout autant que l’emploi de peintres. Ainsi, l’appel à certains peintres peut s’expliquer par des raisons financières, esthétiques, de relation…

2. Les costumes

La question des costumes rencontre les mêmes inconvénients que celle des décors. Cependant, l’étude de la presse permet d’apporter des indices quant à l’origine de ces costumes.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Pièce</th>
<th>Auteur</th>
<th>Informations sur les costumes</th>
<th>Coiffures</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>16 octobre 1927</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Ревизор</td>
<td>Gogol</td>
<td>Costumes aimablement fournis par le directeur du Théâtre Pitoëff</td>
<td>Perruques et coiffures : A. K. Emelianenko</td>
</tr>
<tr>
<td>25 décembre 1927</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Поташ и Перламутр</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>12 février 1928</td>
<td>Nouveau Théâtre russe</td>
<td>Генеральша Матрена</td>
<td>V. Krilov</td>
<td>Costumes d’après les esquisses du peintre G. Bernard</td>
<td>Coiffures G. Emelianenko</td>
</tr>
<tr>
<td>1 février 1931</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Девичий Переполох</td>
<td>V. Krilov</td>
<td>Costumes gentiment prêtés par l’Opéra russe de Paris</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>30 avril 1935</td>
<td>Théâtre russe de l’Association des artistes</td>
<td>Самое главное</td>
<td>Evreïnoff</td>
<td>La troup a reçu une aide consultative dans les domaines de la conception des costumes</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Figure 21. Tableau récapitulatif des informations sur les costumes (presse)
En effet, la presse informe sur les éventuelles modalités de prêt. A deux reprises, des entreprises émigrées qui connaissaient davantage le succès, le Théâtre de Pitoëff et l’Opéra russe de Paris, et, il est possible de supposer, possédaient davantage de moyens financiers à consacrer aux éléments scénographiques, ont prêté des costumes aux théâtres émigrés. Ces prêts soulignent une nouvelle fois la solidarité intracommunautaire qui pouvait exister au sein des arts du spectacle.

La ligne du tableau tenant compte du Nouveau théâtre russe, qui mentionne que les costumes ont été réalisés « d’après les esquisses du peintre G. Bernard », semble induire que les costumes ont été créés spécialement pour l’occasion. De même, l’aide consultative reçue par le Théâtre de l’Association des artistes russes paraît insinuer une recherche spécifique dans ce domaine.

Les programmes de théâtre contribuent également à l’apport descriptif. Les programmes édités en français (signalés en vert dans le tableau ci-dessous) mentionnent de nombreux détails, avec la liste des différents lieux d’achats ou de location des éléments du costume, que les programmes en russe ne prennent pas en compte. De cette manière, il peut être question d’imiter les programmes de théâtre français qui prenaient soin de préciser les différentes maisons qui habillaient l’actrice vedette de la pièce.

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Pièce</th>
<th>Auteur</th>
<th>Informations sur les costumes</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>15 mai 1927</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Мечта любви</td>
<td>Kossorotov</td>
<td>Les costumes et chapeaux de Mme Roschina-Insarova sont de la Maison Ramigo, 66 rue de l’Assomption</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>Mme Odinzova-Lanskaya est habillée par Léone Lory, 104 boulevard de Courcelles</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>Ses chapeaux sont de chez Maryora, 36 rue du Colisée</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>Ses chaussures de chez Maryse, 44 rue des Martyres</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>Mme Djevilegova est habillée par Paul-Caret, 122 rue de Rivoli</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>Mmes Roschina-Insarova et Odinzova-Lanskaya sont coiffées par Léon Barthélémy</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>Leurs bijoux viennent de la Maison Crysia, 239 rue St-Honoré</td>
</tr>
<tr>
<td>Année</td>
<td>Théâtre ou artistes</td>
<td>Programme</td>
<td>Informations sur les costumes</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-------</td>
<td>-------------------</td>
<td>-----------</td>
<td>-------------------------------</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1934</td>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td>1er programme</td>
<td>Chapeaux des artistes Kostrova et Dourdina de l’atelier de madame Pachkova</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1934</td>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td>2ème programme</td>
<td>Coiffeur Emelianenko</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1935</td>
<td>Théâtre de l’association des artistes russes</td>
<td>La Comédie du bonheur</td>
<td>Costumes : Maison Boyer, 17, Boulevard Poissonière</td>
<td>Chapeaux de chez Mme Nadia, 11 rue Lauriston</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Figure 22. Tableau récapitulatif des informations sur les costumes (programmes)

Ainsi, les quelques programmes qui tiennent compte de ces aspects se concentrent sur différents points : l’habit (costume, chapeau et chaussure), la coiffure et les bijoux. Les Maisons de couture mentionnées semblent être des Maisons parisiennes, sans lien particulier avec la communauté russe. Au contraire, par la répétition de son nom dans la presse et les programmes, A. K. Emelianenko apparaît comme un coiffeur récurrent du théâtre émigré russe, ayant lui-même ouvert un studio d’acteurs émigrés41.

Ces deux premiers types de sources apportent donc des informations d’ordre logistiques, en particulier sur la provenance des différents éléments des costumes. L’accès à des photographies permet alors d’interroger la forme que pouvait prendre ces costumes. Ces photographies proviennent de l’ouvrage Culture en exil d’Andrei Korliakov42 présentant les acteurs du Théâtre russe de 1936-1939 et des archives de Nicolas Evreïnoff conservées à la BnF Richelieu43.

---

42 Ibid.
43 Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série Iconographie, 4-ICO PER-9077 (2).
Figure 23. Фабрика молодости [Fabrique de la jeunesse] de Tolstoï, Théâtre russe, 1936, dans Culture russe en exil, Europe 1917-1947

Figure 24. Событие [L'Événement] de Nabokov, Théâtre russe, 1938, dans Culture russe en exil, Europe 1917-1947
Figure 25. Линия Брунгильды [La ligne de Brunhilde], d’Aldanov, Théâtre russe, 1937, dans Culture russe en exil, Europe 1917-1947

Figure 26. Момент судьбы [Un moment de destin] de Teffi, Théâtre russe, 1937, dans Culture russe en exil, Europe 1917-1947
Figure 27. Три сестры [Les Trois sœurs] de Tchekhov, Théâtre russe, 1937, dans Culture russe en exil, Europe 1917-1947

Photographie non libre de droit

Figure 28. Ничего подобного [Rien de Tel] de Teffi, Théâtre russe, 1939, archives de N. Evreïnoff
Ainsi, les photographies du Théâtre russe de 1936-1939 mettent en avant des costumes sobres, souvent représentatifs de « types » de personnages, qui se discernent notamment dans la première photographie, tels que le professeur, le savant, le militaire, les ouvriers, les artistes, les bourgeois.... Certains costumes sont plus recherchés, tel la robe blanche en dentelle de l’actrice de l’Evènement de Nabokov. La majorité des costumes masculins est composée de costumes cravates, et de nombreux costumes féminins, de robes élégantes. Locations ? Créations spéciales ? Affaires personnelles ? Il n’est pas possible de répondre à ces questions... Les costumes demeurent donc dans un style réaliste, avec du maquillage et des perruques pour accentuer les traits des personnages, loin de l’extravagance des costumes futuristes.

Les photographies issues des archives de Nicolas Evreïnoff présentent les acteurs de deux mises en scène de N. Evreïnoff pour le Théâtre russe. Il semble que les costumes

Photographie non libre de droit

Figure 29. E. Skokan dans le spectacle Kozma Proutkov, Théâtre russe, 1938, archives de N. Evreïnoff
revêtent un aspect davantage travaillé, notamment en ce qui concerne les costumes féminins, plus fournis en plumes, broderies, motifs, autant visibles sur la photo de groupe que sur la veste portée par E. Skokan. Ces costumes semblent des créations spéciales pour le théâtre, dans leur style folklorique et exagéré, qui amplifie le réel.
C. Nicolas Evreïnoff, metteur en scène: un attrait pour la reconstitution

Nicolas Evreïnoff, au cours de sa carrière de théoricien du théâtre et de metteur en scène, autant en Russie qu’en France, porte un intérêt certain à l’histoire du théâtre, tel que le prouve l’écriture de son ouvrage L’Histoire du théâtre russe⁴⁴, en ce qu’elle permet une étude des fondements de la théâtralité. A partir de ses recherches théoriques, il développe un attrait pour les reconstitutions scéniques historiques.

1. Le Moyen-âge comme passion

Dans sa recherche passionnée de la théâtralité, Evreïnoff eut l'idée de monter des œuvres médiévales, non pas tant à cause de leur valeur littéraire, que du point de vue de la théâtralité pure, en s’efforçant de dégager pour le spectateur moderne, les procédés de mise en scène et de jeu qui, pris en soi, pouvaient apporter des éléments précieux pour la connaissance et le développement de l’art du théâtre⁴⁵.

Le théâtre médiéval est donc la première manifestation de cet intérêt théorique et pratique de Nicolas Evreïnoff. Son étude débute à Saint-Pétersbourg, en 1907, lorsqu’il fonde le Théâtre d’autrefois, aux côtés du Baron Driesen, un passionné de théâtre apportant des moyens financiers à l’entreprise. L’objectif de ce théâtre est de reconstituer l’évolution chronologique du théâtre-spectacle européen, en commençant par une sorte de « reconstitution archéologique, avec toute la naïveté, la simplicité, propres au Moyen-âge⁴⁶ » en englobant le profane et le religieux. Afin d’accomplir ces idées, les membres du Théâtre réalisent de nombreux voyages en Europe afin de trouver des archives rendant compte des manières de jouer au Moyen-âge, ainsi que de nombreuses études de texte, partitions musicales afin de recréer au mieux l’atmosphère théâtrale de l’époque. Après des mois de recherche, le programme est décidé. Il est constituted, entre autres du Miracle de Théophile de Rutebeuf, traduit du vieux français en français moderne, puis en russe par Alexandre Blok, du Jeu de Robin et Marion d’Adam de la Halle et de La Farce du cuvier.

⁴⁶ Ibid.
d’auteur inconnu. Les décorateurs employés par la troupe sont Alexandre Benois, Nicolas Roerich et Mstislav Doboujinski. Un travail important est également fourni pour les arrangements musicaux, essentiels dans les productions théâtrales du Moyen-âge. Le compositeur Alexandre Glazounov et le professeur L. Sacchetti, du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, sont chargés de la partie musicale. Nicolas Evreïnoff comprend également l’intérêt de la formation des acteurs au monde médiéval et ses idées. Pour cette raison, est organisée une série de conférences pour initier les consciences des comédiens. « Le résultat expérimental auquel il est parvenu en 1910 est une notion du jeu de rôle à la fois sociologique et psychologique, imprégnée de culture médiévale théâralisée47 », conclut Helen Solterer dans son chapitre « Jouer le Moyen Âge ».

Ainsi, le 7 décembre 1907, au 61 quai de la Moïka à Saint-Pétersbourg se tient la première représentation du Théâtre d’autrefois. Les spectacles ont lieu tout le mois de décembre, avant que la troupe ne parte pour Moscou au début de l’année 1908 où elle rencontre un succès encore plus important. Le Théâtre d’autrefois revient en 1912 avec un cycle espagnol consacré au théâtre de l’Espagne du XVIIème siècle, dont les productions de Lope de Vega48.

Dans l’émigration, Nicolas Evreïnoff réussit à renouer avec reconstitutions théâtrales historiques. En effet, le médiéviste Gustave Cohen, professeur de la Sorbonne, spécialiste du théâtre français médiéval propose à ses étudiants de mettre en scène Le Miracle de Théophile afin de mieux en percevoir les nuances et les enjeux, étant qu’il a inscrit ce texte au certificat de Philosophie. Une quinzaine d’étudiants prépare alors la pièce, qui est jouée pour la première fois le 7 mai 1933, salle Louis Liard. Parmi les spectateurs se trouve un certain Nicolas Evreïnoff. Intéressé par le travail de la troupe, qui se fait désormais appeler Les Théophiliens (1933-1955), il rentre en contact avec ses membres. Face au succès des représentations, la troupe perpétue ses mises en scène. Ainsi, en 1934, les Théophiliens montent Le Jeu d’Adam et Eve, que Nicolas Evreïnoff avait voulu mettre en scène en 1907, mais qu’il avait dû effacer du programme face au veto de la commission de censure, et Le Jeu de Robin et Marion, en suivant les précieux

conseils de N. Evreïnoff⁴⁹, comme en témoigne la dédicace de la troupe « au maître Evreïnoff, à qui nous devons d'avoir pu monter ce jeu et les suivants - notre admiration et reconnaissance collective⁵⁰ », sur un exemplaire du Jeu de Robin et Marion.

Figure 30. Dédicace sur un exemplaire du Jeu de Robin et Marion écrite par Gustave Cohen et signée par le groupe des Théophiliens, Paris, BnF Richelieu (issue de Victoroff, Tatiana, op. cit.)

L’année suivante, en 1935, la Sorbonne, et plus précisément l’Institut d’études hispaniques permet à Nicolas Evreïnoff de réaliser une conférence sur le Siècle d’or espagnol, c’est-à-dire le théâtre espagnol des XVIème et XVIIème siècles, dans le cadre du tricentenaire de Lope de Vega

2. Des expérimentations au sein du théâtre émigré russe


Grâce à deux articles des Dernières Nouvelles, il est possible d’avoir une idée des idées scéniques de Nicolas Evreïnoff pour cette pièce. Le premier article, du 11 mars 1939, explique la volonté du metteur en scène qui souhaite
donner une représentation de la pièce dans les conditions historiques de ses premières représentations du XVIIIème siècle, c’est-à-dire en accord avec la manière dont elle était jouée du vivant de son auteur, sous Catherine II. Pour ce faire, Nicolas Evreïnoff emploie un trio à cordes qui doit jouer pendant l’entracte du Mozart, du Muzio Clementi, etc. De plus, les acteurs jouent strictement « face au public », le rôle de la « vieille femme comique » est joué par un homme, en accord avec la tradition du XVIIIème siècle, l’éclairage de la scène est réglé principalement par le bas (par la rampe), durant l’une des entractes un acteur se charge de faire des « annonces », durant une autre la musique de l’époque de l’auteur est jouée… Les décors sont présentés selon le système des coulisses, glissières, c’est-à-dire d’un « châssis mobile portant les décors, situé sur les côtés d’une scène ».

Le second article, daté du 18 mars, du critique K. P. rend compte des craintes face à un tel spectacle, qui se concrétisaient par la peur d’assister à « une excursion archéologique et non un spectacle, dont la tâche est de faire une impression artistique », en faisant référence à une mise en scène d’Antigone par le Théâtre d’Art de Moscou dans un style grec antique qui n’avait pas convaincu le journaliste. Cependant, K. P. précise que ses craintes se sont révélées infondées. Il mentionne des costumes élégants et une décoration raffinée, d’après les dessins de M. A. Dubinsky. Il conclut que la performance globale est agréable et reconnaît le travail fourni par tous les artistes. Le spectacle rencontre un franc succès

---

51 Dernières Nouvelles, le 11 mars 1939.
52 D’après la définition donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.
53 Dernières Nouvelles, le 18 mars 1939.
et démontre l’intérêt du public pour de telles expériences, étant donné le nombre de places réservées en amont\textsuperscript{54}.

Au-delà des frontières Nicolas Evreïnoff demeure fidèle à ses penchants, la reconstitution historique de pièces l’accompagnant de la Russie à Paris, de la Sorbonne à la Salle du Journal, rue de Richelieu. Ces expériences lui permettent de présenter à son public un style nouveau et original de mise en scène, souvent inattendu, toujours reçu avec bienveillance et succès. Au sein du Théâtre russe, il propose une recherche théorique inédite qui attise la curiosité de sa communauté.

Ainsi, malgré des difficultés dans la reconstitution de la scénographie des mises en scène du théâtre émigré russe, il semble possible d’affirmer que les émigrés n’ont pas perpétré les créations avant-gardistes des années prérévolutionnaires, en se cantonnant d’avantage à des représentations réalistes, probablement davantage dans la lignée de Stanislavski, possiblement pour des raisons financières, mais peut-être également esthétiques. Outre de rares exceptions, les acteurs du théâtre dans l’émigration refusaient peut-être les nouvelles expérimentations qui remettaient en cause les principes traditionnels du théâtre. Conservatisme ou manque de moyens ? Cette question reste en suspens, tout comme cette étude qui ne demande qu’à être complétée à l’aune de futures découvertes archivistiques.

\textsuperscript{54} Ibid.
PARTIE III. Le spectacle est fini : le drame du théâtre émigré russe commence
Chapitre 6 : Les difficultés rencontrées par le théâtre russe dans l’émigration

Les troupes qui ont vu le jour à Paris entre les deux guerres n’ont pas été des entreprises pérennes, elles ne se sont pas inscrites durablement dans le paysage théâtral. En effet, ces initiatives ont eu une durée de vie de un à quatre ans maximum. Il s’agit de tenter d’étudier le théâtre émigré russe à l’aune de ces faillies et échecs. Afin d’appuyer l’idée d’un échec relatif du théâtre émigré russe à Paris, il convient de considérer l’entièreté de la période et de mettre en avant les mécanismes défaillants du théâtre émigré russe qui ont été la cause de l’impossibilité de pérennisation, objectif initial, d’une entreprise théâtrale. L’argumentation s’articule autour de quatre points, que sont les questions des finances et des acteurs dans un premier temps, puis du public et enfin de la réception dans la société d’accueil, autrement dit, la société française. Pour ce faire, il est nécessaire de prendre en compte l’activité en elle-même et son fonctionnement interne, ainsi que des facteurs extérieurs qui ne dépendent pas des logiques de production. Afin de reconstituer ce paysage, est convoqué un ensemble varié et hétéroclite de sources et archives, tels que la presse, avec Dernières Nouvelles, des écrits avec Monument à l’éphémère qui reprend, de manière sporadique, certains des problèmes rencontrés par les troupes, ainsi que les archives de l’AP-HP... Cependant, il existe des difficultés à trouver des archives en rapport avec les aspects économiques puisqu’aucun théâtre ou centre d’archives ne conserve réellement les archives de ces compagnies, qui ne se produisaient pas toujours dans de réels théâtres (quand bien même, elles sont peu présentes dans les archives de ces théâtres).

A. L’impossible pérennisation du théâtre émigré russe

1. Le coût de l’échec : de nombreux problèmes financiers

Ainsi, les différentes compagnies font face à de nombreux obstacles, dont des problèmes financiers qui empêchent leur, voire leur simple création. Il s’agit, tout d’abord, de rappeler la précarité dans laquelle vit la plupart des émigrés à cette époque (précarités financière, professionnelle, administrative...), accompagnée des difficultés matérielles rencontrées dès le début des années 1930, quand la France subit les conséquences de la Grande Dépression et l’augmentation de la xénophobie. Les compagnies théâtrales ont donc besoin, pour se produire sur scène, d’aides et de financements de mécènes ou d’organisations. A titre d’exemples, la première trouppe, le Théâtre dramatique russe (1924), a été financée par l’Union des Invalides russes à Paris (association d’anciens combattants) ; au printemps 1927, Roschina-Insarova reçoit une aide financière du Prince Youssoupov pour créer sa propre entreprise. Cette idée de la précarité des troupes de théâtre est soulignée dans un article de Dernières Nouvelles de 1938, dans lequel A. I. Konovalov, président de la Société des amis de l’art dramatique russe écrit, à propos du Théâtre russe (1936-1939) :

Il y a deux ans, un petit groupe d’artistes a entrepris de créer un théâtre russe permanent à Paris. La tâche était difficile. Pour beaucoup, cela semblait impossible. Il y a déjà eu des tentatives dans ce sens, mais elles ont été empêchées par l’impossibilité de rallier les forces artistiques russes de Paris, par le manque de moyens financiers et l’indifférence du public. Il n’y avait pas d’argent et il n’y avait pas de théâtre, pas de répertoire. Mais ils ont fait preuve de persévérance dans la réalisation de leurs objectifs et ont cru au succès.

Les soucis financiers peuvent être, par ailleurs, tels, qu’ils sont la cause de la fermeture de certaines compagnies, à l’exemple de la Compagnie de E. Skokan et N. Zelig (Le Théâtre Kamerny de 1935) qui doit fermer ses portes en raison des importantes dépenses consacrées aux décors. En effet, l’innovation scénique a un coût. Nicolas Evreïnoff fait part du fait que l’arrivée d’Annenkov en tant que «concepteur des performances» a entraîné la compagnie vers sa fin, puisque, en proposant des solutions...
de mise en scène originales et de grande qualité, il a ruiné la troupe. De même, les Comédiens vagabonds, qui proposent des mises en scène particulières et recherchées font rapidement face au manque d’argent et se voient dans l’obligation de trouver des financements, véritable défi dans ces années. En 1938, le problème est d’ailleurs toujours récurrent, puisque dans un article des *Dernières Nouvelles*, concernant la représentation du 15 mai 1938 du Théâtre russe (1936-1939), le journaliste (anonyme) explique qu’:

Il est regrettable que, le sentiment d’inadéquation dans son équilibre financier (qui ne peut être ignoré dans nos conditions), empêche la compagnie de trouver un équilibre artistique durant cette saison.

Un poids financier pèse donc sur les compagnies. En effet, bien qu’il soit difficile de savoir si les troupes devaient louer les théâtres et autres lieux afin de se produire, la santé financière des compagnies peut être appréhendée par le biais du Droit des pauvres, qui consistait au reversement de 10% des recettes par spectacle à l’Assistance publique. Les archives de l’AP-HP en témoignent avec l’exemple un peu particulier du Lycée russe, qui n’est donc pas une de nos troupes principales, qui demande une exonération de l’impôt du Droit des pauvres pour une représentation théâtrale d’ordre caritative devant prendre place le 29 mai 1930 à la Salle Iéna, 10 avenue d’Iéna. Dans une lettre du 15 mai 1930, Mr de Piessac, Chef du cabinet de Mr Maurain, écrivant sous l’égide du Ministère des Colonies, s’adresse en ces termes à Monsieur Mourier, Directeur général de l’Assistance publique :

Monsieur le Directeur général,

Voulez-vous me permettre de recommander chaleureusement à votre bienveillance la demande ci-jointe de la princesse WASSILTCHIKOFF.

Il s’agirait de réduire, autant que possible, le droit des pauvres sur les entrées de la représentation d’une pièce russe que la princesse va donner salle d’Iéna le 29 Mai, au bénéfice d’un collège qu’elle organise pour les jeunes réfugiés russes, où les élèves recevront le logement et l’enseignement de la langue russe, tout en suivant par ailleurs les cours d’un lycée de Paris.

C’est, en somme, un effort pour la préparation, parmi les enfants réfugiés, d’une élite capable de reprendre sa place en Russie quand les circonstances le permettront.
Je vous serai extrêmement reconnaissant de ce qu’il vous paraîtra possible de faire pour que la recette de ce spectacle se trouve le moins possible amoindrie. [...]?

Ce souci de diminuer l’impôt apparaît comme l’une des préoccupations majeures des troupes du théâtre émigré russe. Il est lié à un autre, l’organisation de représentations à but caritatif. Tel est le cas le dimanche 24 février 1929, pour une représentation du Théâtre intime russe qui reverse 25% des recettes aux invalides russes ou encore, le 22 février 1931, jour où le Théâtre intime russe et le Théâtre Kamerny à l’étranger reversent leurs bénéfices aux chômeurs émigrés russes.


Monsieur,

Il m’a été signalé que des séances ont été données dans la salle des fêtes du « Journal », les 4, 5 et 6 décembre 1936.

Ces séances n’ayant fait l’objet d’aucune déclaration, je vous suis obligé de me faire connaître la nature de ces soirées et de m’indiquer les noms et adresses des personnes qui ont été chargées de leur organisation.

Merci.

Le Chef du Service du Droit des Pauvres

Des notes au crayon de bois sur la lettre indiquent que la séance du 6 décembre est une séance du Théâtre russe de 1936. Y est inscrit le nom de Konstantinoff qui se portait garant pour les locations de la salle du Journal (son nom apparaît pour toutes les réservations). Le théâtre émigré russe est donc étroitement soumis, comme l’ensemble des entreprises théâtrales de cette époque, à l’administration française en charge de lever taxes et impôts.

L’étude des archives de l’AP-HP, complétée par celle de la presse (Dernières Nouvelles) permet aussi d’appréhender les causes d’annulations de certaines

---

représentations. Dans un compte-rendu de location de la salle du Journal daté du 7 janvier 1935 adressé à l'AP-HP, il est fait part d'un motif d'annulation qui est celui de l'impayé. En effet, à côté de l'indication des séances du 19 et 20 janvier de soirées organisées par Madame Brikke (qui font référence aux représentations du Théâtre Kamerny) est inscrit au stylo « n’ont pas eu lieu, Madame Brikke n’ayant pas acquitté le prix de la location de la salle ». Il est alors possible de supposer que des problèmes financiers ont été la cause de cette absence de paiement, cette compagnie ayant été ruinée notamment par ses décors.

Une dernière question financière, pourtant primordiale, mais pour laquelle aucune information n’a été trouvée, est celle du salaire des acteurs. La seule indication, été retrouvée au détour d’un article des Dernières Nouvelles, rend compte de la représentation du 10 novembre 1934 du Théâtre Kamerny dans la Salle du Journal :

[...] Il est regrettable que, dans les conditions de notre vie d’émigrant, il soit très difficile de mener correctement une activité théâtrale, faute de pouvoir garantir un certain revenu aux artistes. De plus, il faut se contenter de la petite salle "Journal", la plupart des théâtres étant occupés par des troupes françaises. Et seule l’activité véritablement sacrificielle des artistes et leur amour du théâtre permettent de créer un excellent ensemble [...] - V. S. [certainement le Prince Sergueï Volkonski].

Cet extrait met en avant différentes difficultés rencontrées par les troupes du théâtre émigré russe : comment trouver une salle adéquate ? comment payer les acteurs ? Cette dernière question nous permet de faire une transition avec le problème de l’acteur comme frein à une installation pérenne du théâtre émigré russe.

2. L’acteur : adjuvant et opposant au théâtre émigré russe
   a. Une vie plurielle

Le second facteur à l’origine de l’absence de pérennisation des troupes est le problème des acteurs. De nombreuses compagnies font appel à des comédiens professionnels, qu’elles mélangent à des comédiens amateurs (pour de simples questions de disponibilités et de coût) qui se présentent en nombre important, mais dont l’immaturité peut nuire à la qualité des spectacles. De plus, les comédiens étaient

---
9 Ibid.
11 Dernières Nouvelles, le 12 novembre 1934.
peu rémunérés et la majorité d'entre eux devait concilier leur activité théâtrale avec un autre travail en journée, comme en témoigne un petit reportage des *Dernières Nouvelles* concernant le début de la compagnie du Théâtre russe en novembre 1936, autour des répétitions de Фабрика молодости [L'Usine de la jeunesse] de Tolstoï :

De partout de Paris, souvent après une journée de travail, ils viennent répéter et répètent pour la 100ème fois jusqu'à atteindre leur but. L'essentiel a déjà été fait. La pièce se déroule sans accroc. Les rôles sont appris par cœur.12

Ce fonctionnement rendait difficile le professionnalisme et le sérieux exigé dans une activité théâtrale. Au contraire, Evreïnoff mentionne ce « mode de vie épars » des comédiens qui ne pratiquent que leur art et passent le temps dans les « bistro » et restaurants, et mendient auprès de généreuses personnes de la diaspora « en échange d'un ticket au premier rang »13. Ainsi, le théâtre ne constitue pas un gagne-pain fiable pour cette communauté de misère de comédiens.

b. L'amateurisme, obstacle principal au déroulement de l'intrigue

Deux grandes catégories « s'opposent » donc au sein de cette communauté d'acteurs : les professionnels et les amateurs. D'un côté, les « professionnels », entendus comme les individus qui pratiquaient le théâtre avant l'émigration et qui en ont fait leur activité principale (Nicolas Evreïnoff, Ekaterina Roschina-Insarova, Soubbotine, Dina Kirova...), ainsi que, dans une certaine mesure, les individus qui débutent le théâtre dans l'émigration mais le pratiquent de manière régulière, en font leur métier et obtiennent de la reconnaissance. Le caractère de l'expérience est ici primordial. Ces professionnels ou célébrités de l'écrit communautaire russe font parfois l'objet de critiques de la part des directeurs de troupe. En effet, Marina Litavrina14 mentionne une plainte de Boris Espe, directeur du Théâtre Kamerny à l'étranger, qu'il avait formulée ainsi :

> Il y a bien sûr des artistes expérimentés à l'étranger, mais il ne faut pas oublier que ces vétérans de la scène russe ne correspondent pas toujours à leurs rôles fondamentaux d’il y a 25 ans ... En outre, en exil ... chaque artiste majeur veut être un artiste invité, pour ainsi dire

12 *Dernières Nouvelles*, le 26 novembre 1938.
13 Evreïnoff, Nicolas, *Памятник мимолетному : из истории эмигрантского театра в Париже*, op. cit.
et souhaite être mis en avant, ce qui pour des raisons techniques et artistiques n’est pas toujours possible ...\textsuperscript{15}

Il mentionne ainsi le décalage de ces artistes auréolés de gloire en Russie qui transportent leur célébrité dans l’émigration, qui en vivent encore quand bien même leurs prestations ne sont plus à la hauteur des attentes du public. Ils vivent sur une gloire fanée. Boris Espe met également en avant ce souci des acteurs reconnus de conserver la reconnaissance dont ils disposaient, d’être considérés en accord avec leur statut d’artistes qu’ils possédaient en Russie.

Pour l’échec de dimanche, cependant, la responsabilité incombe dans une large mesure à Dolinov : en tant que directeur artistique, il a l’obligation de ne pas permettre que la pièce soit mise en scène de manière inappropriée, comme dans une relation artistique, et également en raison d’un décalage dû aux forces artistiques disponibles (trop ambitieux?)...
Oui et dans la performance des artistes, cette fois, la main du régisseur ne s'est pas faite ressentir. Je pense que la troupe ne doit pas se hâter avec les productions : que les représentations soient moins fréquentes, mais réfléchies et distinctes. De cela, le théâtre et le public ne feront que gagner.17

Une double critique s'exprime ici : un manque de professionnalisme, qui touche à la fois à l'amateurisme de certains comédiens puisqu'il interroge le problème des forces artistiques disponibles, mais également un problème lié à la direction du metteur en scène sur ses acteurs. Ce manque de professionnalisme dû à la médiocre qualité du jeu d'acteurs novices est donc souligné de manière assez récurrente. Il est ainsi évoqué à propos de la mise en scène de Самое главное [La Comédie du bonheur] de Nicolas Evreïnoff le 5 mai 1935 par les Comédiens vagabonds :

Evreïnoff peut se féliciter d'une production qui va au-delà de la performance typique d'un émigré, avec sa sélection inévitable d'artistes amateurs18.

Cette question des amateurs peut être abordée à partir de la notion de « recyclage » des acteurs. En effet, les comédiens ne se limitent pas à une expérience dans une troupe particulière, puisqu'au gré des aléas de l’émigration et des fermetures des compagnies, ils voyagent de troupe en troupe. C'est ce dont témoignent la récurrence des mêmes noms sur les programmes et dans les articles de journaux. Ainsi, d'anciens acteurs du Théâtre d'Art de Moscou intègrent les compagnies parisiennes et la compagnie de E. Skokan et N. Zelig accueille des artistes du récemment disparu Groupe de Prague. Il en est de même entre les différentes compagnies émigrées parisiennes : Ekaterina Roschina-Insarova apparaît à l'affiche du Théâtre dramatique russe de 1927, du Nouveau Théâtre de 1928, des Comédiens vagabonds en 1934, du Théâtre de l'Association des artistes russes de 1935 et du Théâtre dramatique russe de 1935. Grâce au graphique ci-dessous, qui dénombre le nombre de compagnies dans lesquelles les comédiens ont joué, il est possible de cerner l'importance du phénomène « amateuriste ».

17 Dernières Nouvelles, le 4 mai 1934.
18 Dernières Nouvelles, le 7 mai 1935.
Ainsi, beaucoup de participations au sein du théâtre émigré russe parisien apparaissent temporaires, étant donné que, sur 281 acteurs, seuls 91 jouent dans plus d’une compagnie. En conclure que les 190 acteurs qui ne jouent que dans une compagnie sont tous des amateurs n’est pourtant pas possible. En effet, des artistes comme Guermanova et Dmitriev qui sont des acteurs russes émigrés connus ne jouent pourtant que dans la seule compagnie du Théâtre russe de 1936\(^19\). Si le graphique ne permet pas d’avoir une idée parfaitement précise de l’équilibre entre professionnels et amateurs, il renseigne sur la quantité d’individus pour lesquels le théâtre n’a pas été le principal choix de vie. La source du graphique, qui est la base de données réalisée à partir du quotidien Dernières Nouvelles, permet également de réaliser un « palmarès » des comédiens les plus fidèles du théâtre émigré russe à Paris.

\(^{19}\) Ils étaient auparavant membres du Groupe de Prague, partie émigrée, à Prague, du Théâtre d’Art de Moscou.
Ainsi, le théâtre émigré russe regroupe de nombreux amateurs qui tendent à nuire à la qualité des spectacles. *A contrario*, ce qui est alors salué dans le Théâtre Russe de 1936, dernière expérience avant la Seconde guerre mondiale, c'est le professionnalisme de ces artistes puisque la compagnie à réussi à regrouper « les forces » du théâtre émigré russe.\(^{20}\)

c. L’absence de communauté professionnelle

L’hypothèse du manque de regroupements professionnels pour soutenir un projet commun de théâtre émigré russe peut également être utilisée pour tenter d’expliquer l’impossibilité de mise en place d’une troupe permanente. Les individus se rassemblent, en effet, autour d’intérêts communs et d’une volonté de structuration qui

---

\(^{20}\) *Dernières Nouvelles*, le 15 mai 1938 : « Et, bien sûr, le principal mérite est néanmoins là pour toute la troupe, tous les acteurs, car à mon avis, la place la plus honorable devrait être attribuée aux acteurs. Il sera donc juste de noter en particulier la grande performance des acteurs durant cette saison. ».

---
font écho à la définition de communauté comme « regroupement de personnes autour d’une thématique commune », elles sont « plus ou moins cohésives et leurs membres partagent entre eux une certaine culture, des normes et des valeurs »21. Il existe également des tentatives d’associations de travail22 : 1927 avec l’Union des figures scéniques et 1938 avec la Société des amis de l’art dramatique russe. En parallèle, certaines troupes réalisent un effort particulier pour rassembler les forces théâtrales présentes à Paris, notamment en 1935 le Théâtre de l’Association des artistes russes dont le nom est évocateur et en 1936 le Théâtre russe qui fait appel aux grandes figures du théâtre émigré russe que sont Guermanova, Dmitriev, Koline, Rakhmatov, Téléguine, Bogdanov, Barteniev, Petrounkine... Le critique K.P écrit dans un article du 19 novembre 1938 dans Dernières Nouvelles à propos des comédiens Dmitriev et Rakhmatov : « qui des anciens amateurs de théâtre ne connaissent pas ces acteurs, dont la participation ne peut qu’affecter le répertoire et sa conception ?23 »

Pourtant, l'image que renvoie cette « communauté professionnelle » est celle de regroupements sporadiques, limités dans le temps et qui ne rassemblent pas tous les acteurs, au sens large, du théâtre émigré russe. En effet, cette communauté liée au monde du spectacle regroupe différents corps de métiers et renvoie à différents degrés d’expériences artistiques, avec de curieuses associations et une pluridisciplinarité des savoir-faire. Pour les besoins des différentes troupes, sont employés des peintres-décorateurs, tels que Popov ou Annenkov, des coiffeurs et perruquiers, tels que A. K. Emelianenko, coiffeur et maquilleur, des costumiers. Le théâtre émigré russe à Paris regroupe donc différents métiers, qui ne semblent pourtant pas se traduire par des associations regroupant l’ensemble des travailleurs du théâtre.

De plus, s’observent des conflits d’intérêt au sein du théâtre émigré russe avec un esprit de concurrence qui se développe autour des années 1930. En effet, les indications quotidienne des spectacles du jour dans la rubrique « Aujourd’hui », montrent que certains soirs ont lieu deux représentations de deux compagnies différentes (qui peuvent être également des compagnies itinérantes). Nicolas Evreïnoff confirme cette hypothèse puisqu’il suppose qu’au tournant des années 1920 et 1930 débute une

21 D’après la définition donné par Wikipédia du terme de Communauté.
22 Ces associations sont mentionnées dans leur intégralité au Chapitre 3.
23 Dernières Nouvelles, le 19 novembre 1938.
« concurrence et une lutte pour le spectateur24 », avec l’exemple de la Troupe du Théâtre dramatique russe de 1927-1928 qui ne connaît pas le succès attendu puisqu’au même moment se déroule une tournée du Groupe de Prague, qui attire davantage le public russe parisien (selon Evreïnoff, il possédait un répertoire plus attrayant). La chronologie du théâtre émigré russe permet également d’observer le fait que des initiatives théâtrales ont lieu au même moment. Le fait est particulièrement marquant durant l’année 1930 entre les compagnies du Théâtre intime russe et du Théâtre russe de la comédie et du drame qui se produisent à un soir d’intervalle pendant plusieurs mois :

<table>
<thead>
<tr>
<th>Jour de la semaine</th>
<th>Jour</th>
<th>Mois</th>
<th>Année</th>
<th>Nom compagnie</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Samedi</td>
<td>26</td>
<td>avril</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Свадьба Кречинского</td>
<td>Soukhovo-Kobiline</td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche</td>
<td>27</td>
<td>avril</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Сердце не камень</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>Samedi</td>
<td>3</td>
<td>mai</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Лес</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche</td>
<td>4</td>
<td>mai</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Ея Превосходительство Настасьюшка</td>
<td>Konstantinov</td>
</tr>
<tr>
<td>Samedi</td>
<td>10</td>
<td>mai</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Пламя</td>
<td>Miller</td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche</td>
<td>11</td>
<td>mai</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Вера Мирцева</td>
<td>L. Ourvantsov</td>
</tr>
<tr>
<td>Samedi</td>
<td>17</td>
<td>mai</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Сказка жизни</td>
<td>A. Rennikov</td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche</td>
<td>18</td>
<td>mai</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Пестрая семья</td>
<td>A. Rennikov</td>
</tr>
<tr>
<td>Samedi</td>
<td>24</td>
<td>mai</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Комедия смерти</td>
<td>Prince Bariatinskii</td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche</td>
<td>25</td>
<td>mai</td>
<td>1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Торговый дом</td>
<td>Sourgoutchev</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Figure 33. Extrait de la liste des représentations des deux compagnies en 1930

Le phénomène se trouve accentué lorsque le Théâtre Kamerny à l’étranger débute ses représentations également durant l’année 1930 :

<table>
<thead>
<tr>
<th>Jour de la semaine</th>
<th>Jour</th>
<th>Mois</th>
<th>Année</th>
<th>Nom compagnie</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Dimanche 7</td>
<td>7</td>
<td>décembre 1930</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Дядя Ваня</td>
<td>Tchekhov</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 7</td>
<td>7</td>
<td>décembre 1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Меблиров, комнаты Королева</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 14</td>
<td>14</td>
<td>décembre 1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Старообрядка</td>
<td>I. Barichev</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 14</td>
<td>14</td>
<td>décembre 1930</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Дядя Ваня</td>
<td>Tchekhov</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 28</td>
<td>28</td>
<td>décembre 1930</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Цена жизни</td>
<td>Nemirovitch-Dantchenko</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 28</td>
<td>28</td>
<td>décembre 1930</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Человек с портфелем</td>
<td>Faïko</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 4</td>
<td>4</td>
<td>janvier 1931</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Бойтесь загримированных женщин</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 4</td>
<td>4</td>
<td>janvier 1931</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Шалая бабенка</td>
<td>Fedorovitch</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 11</td>
<td>11</td>
<td>janvier 1931</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Осенняя скрипки</td>
<td>Sourgoutchev</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 11</td>
<td>11</td>
<td>janvier 1931</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Земной рай</td>
<td>Ioу. Gorst</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 18</td>
<td>18</td>
<td>janvier 1931</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Вор</td>
<td>Henri Bernstein</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 18</td>
<td>18</td>
<td>janvier 1931</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Мечта, Чудо Святого Юлиана</td>
<td>A.V. Amfiteatrov</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Figure 34. Extrait des représentations simultanées des deux compagnies en 1930 et 1931
Jouer les mêmes soirs ou à une soirée d’alternance oblige le spectateur à faire un choix dans la compagnie qu’il désire aller voir et instaure donc un système concurrentiel entre les différentes troupes.

Ainsi le milieu du théâtre émigré russe à Paris apparaît comme une sphère restreinte avec des passages de personnes de différents métiers entre les différentes compagnies – reprise des acteurs, des metteurs en scène... mais non un réel milieu professionnel structuré autour de structures juridiques. Avons-nous affaire à une communauté du théâtre émigré russe ou à un amoncellement d’expériences ? Autour de quoi les individus font-ils communauté ? Se retrouvaient-ils autour du théâtre ou autour du regroupement communautaire russe ? Ces réponses sont propres à chacun de ces individus et reconstituer leurs motivations personnelles semble, dans l’ensemble impossible, si ce n’est pour les figures les plus importantes qui ont laissé des mémoires25.

Peut alors être stipulée une structuration de ce milieu professionnel davantage autour des grands noms qui mettent en place et font vivre leurs projets. Le théâtre émigré russe s’organise, en partie, au travers de ces célébrités. Certains témoignages, dans la presse ou dans les autobiographies vont dans ce sens. A titre d’exemple, le nom de l’actrice Roschina-Insarova apparaît comme une garantie du succès de sa propre entreprise théâtrale de 1927-1928, malgré un jeu qui se révèle être modeste, selon certains critiques26. Les « grands » du milieu apparaissent alors comme arguments d’autorité pour le bon fonctionnement de leur entreprise. En effet, tout le monde peut se revendiquer du milieu du théâtre, et à ce titre, il existe dans l’émigration russe des expériences de théâtre étudiant, de théâtre à l’école... Qu’est-ce qui différencie les compagnies étudiées de ces autres expériences ? C’est leur rattachement à des figures qui ont déjà fait leurs preuves et entraînant la confiance d’individus pouvant financer le projet.... Ainsi, dans l’émigration à Paris, ne se met pas réellement en place une communauté professionnelle théâtrale. La communauté du théâtre a hérité de la situation professionnelle prérévolutionnaire dans sa structure hiérarchique et dans les figures qui l’organisent.

25 Nicolas Evreïnoff et Dina Kirova notamment, auxquels s’ajoute Ekaterina Roschina-Insarova qui fait l’objet d’une présentation approfondie dans l’ouvrage de Marina Latrivna.
26 Evreïnoff, Nicolas, Памятник мимолетному : из история эмигрантского театра в Париже, op. cit.
La communauté du théâtre ne s’inscrit-elle finalement pas dans la communauté plus large du milieu artistique russe en émigration, non seulement par leur échanges fréquents et leur fréquentation des mêmes lieux de sociabilité, mais également par son partage des lieux de vie de la communauté russe tels que les cantines, les foyers ? Hors des théâtres, la communauté théâtrale semble s’effacer au profit d’une communauté artistique, culturelle plus large et de l’émigration en général. D’un côté, se met en place une organisation autour d’acteurs connus qui polarisent l’énergie théâtrale et, de l’autre côté, s’organisent des expériences désorganisées, sans réelle structure. Le milieu du théâtre ne se définit donc pas et ne s’organise pas comme corps professionnel à part entière, malgré l’existence de tentatives d’unions, mais de courtes durées et n’englobant pas tous les aspects de la vie théâtrale.

3. Les aléas de la vie

Finalement, le dernier facteur est celui des aléas de la vie. En effet, plusieurs compagnies ont connu un fin « tragique ». Le Théâtre intime russe qui, pourtant, connait le succès, a réussi à faire perdurer son entreprise pendant trois saisons, périclète suite à la maladie de sa directrice, Dina Kirova : au cours du début de la saison 1931-1932, sont présentés trois spectacles entre le 18 octobre et le 8 novembre 1931 puis trois également en 1932. Durant l’unique représentation qu’organise la compagnie en 1933, le dimanche 1er avril, Dina Kirova assure que le théâtre reprendra son activité régulière la saison suivante dans de nouveaux locaux. Ce ne fut pas le cas…

Un autre événement qui met fin à une compagnie qui semble pourtant sur la voie de la longévité, est la mort de Boris Espe, directeur de la troupe du Théâtre Kamerny à l’étranger, qui décède entre le 19 juin (date de la dernière représentation du Théâtre) et le 27 juin 1932, date à laquelle Dernières Nouvelles publie un article posthume pour annoncer une cérémonie à l’église orthodoxe de la rue Daru. Il décède à 49 ans d’un problème cardiaque.

27 Dernières Nouvelles, le 27 juin 1932.
28 Evreïnoff, Nicolas, Памятник мимолетному : из история эмигрантского театра в Париже, op. cit.
Enfin, l’événement mondial qui interrompt le succès du Théâtre russe, théâtre encensé par la critique, qui a présenté au public trois saisons complètes, c’est la Seconde Guerre mondiale, bousculant toute l’organisation de la communauté émigrée russe.
B. S’habituer au théâtre émigré russe : le cas du public

1. Une limite démographique

Outre des problèmes de gestion internes aux compagnies, le problème du théâtre émigré russe résidait également dans le nombre insuffisant de spectateurs « disponibles » pour qu’il y ait plusieurs représentations programmées d’affilée et une rentabilisation des spectacles. Cette question peut être abordée par le biais de l’idée d’un public qui manque à l’appel. Il est, tout d’abord, question d’un public réduit, conséquence de la taille même de la colonie russe à Paris : il n’y a que peu de spectateurs potentiels, d’autant plus que les représentations en russe se ferment de facto à un public français (non russophone). Si est évalué à 40 000 – 45 000 le nombre d’émigrés russes à Paris dans les années 1920 et 1930, seulement une partie de ces individus prend part aux activités théâtrales.

2. Un public réceptif aux activités théâtrales ?

a. La mise en place progressive d’une habitude

Il est également possible de considérer qu’un théâtre russe permanent ne répond pas à un besoin aussi grand que celui des restaurants de nuit et autres cabarets où l’on danse et chante. Il s’agit de questionner la notion de succès public. En effet, il semble cohérent d’affirmer qu’une des raisons de l’échec du théâtre émigré russe est l’absence de spectateurs, de part le nombre réduit d’émigrés, mais également de part la lassitude et le manque d’intérêt. Cependant, ces propos peuvent être nuancés et mis en doute par la lecture de Monument à l’éphémère29, dans lequel Nicolas Evreïnoff mentionne de nombreuses fois le succès que rencontrent certaines entreprises. En effet, un intérêt se manifeste dans la diaspora russe dès les premières expériences de compagnies dans l’émigration à Paris, que ce soit du côté des artistes ou du côté des spectateurs. Ces expériences, de courtes durées, sont balbutiantes, voient se succéder différents directeurs, et sont au seuil de la rentabilité mais attirent tout de même certains individus, en tant que possibilité de récréation d’un environnement théâtral dans l’émigration.

Cependant, s’observe une inégalité dans la présence du succès et du public selon les compagnies, malgré une sympathie constante, qui se manifeste notamment dans les articles des *Dernières Nouvelles* dans lesquels les différents critiques n’émettent que très rarement des propos radicaux à l’encontre des représentations, une critique négative étant alors suivi des aspects positifs, du jeu des acteurs... Bien que ces critiques se fassent plus complètes avec les années, plus détaillées, et justement plus critiques, l’objectif affiché n’est pas la destruction de l’intérêt envers telle ou telle troupe, les journalistes culturels étant parmi les premiers à défendre la nécessité d’un théâtre permanent dans l’émigration.

**b. Le succès public du Théâtre russe**

Ainsi, le public est présent tout au long des diverses expériences théâtrales, mais en quantité variable, comme en témoigne un article de A. Konovalov dans *Dernières Nouvelles* 30, qui écrit à propos du Théâtre russe de 1936-1939 :

Il y a deux ans, un petit groupe d’artistes a entrepris de créer un théâtre russe permanent à Paris. La tâche était difficile, pour beaucoup, cela semblait impraticable. Il y a déjà eu des tentatives dans ce sens, mais ils ont rompu avec l’impossibilité de rallier les forces artistiques russes de Paris, le manque de moyens financiers, l’*indifférence du public*. Il n’y avait pas d’argent et cette fois, il n’y avait pas de théâtre, pas de répertoire. [...] Depuis deux ans, le théâtre s’est développé, renforcé, a conquis la sympathie du public. *Dans la vie du Paris russe, le Théâtre russe occupe une place forte et honorable. Si la société le soutient, son avenir est assuré.*

Par cet extrait, le public apparaît comme n’ayant pas porté intérêt aux activités théâtrales mises en place dans l’émigration, affirmation qu’il faut nuancer puisqu’il peut exister une envie de faire apparaître le Théâtre russe comme providentiel de la part de ses acteurs, mais qui comprend sa part de vérité. Le Théâtre russe de 1936 représente alors un phénomène à part dans le théâtre émigré russe par le succès rencontré : le processus inconscient qui consiste à rendre habituelle la sortie au théâtre aboutit donc avec cette troupe. Le Théâtre russe a réussi à intéresser sa diaspora. La presse rend compte de cet « objectif atteint ». Un article revenant sur la représentation du 28 février 1937 de *Линия Брунгильды* [La ligne de Brunhilde] d’Aldanov indique et image l’effervescence qu’a pu créer le Théâtre russe au sein de la diaspora :

---

30 *Dernières Nouvelles*, le 18 novembre 1938.
Les spectacles continuent d’être l’événement du Paris littéraire et théâtral russe; tout le monde parle de la nouvelle pièce, entre voisins, quand on rencontre un inconnu russe, dans les magasins russes, avec les chauffeurs de taxis russes. Il n’y a d’ailleurs pas que des conversations mais aussi des disputes avec les fans inconditionnels du dramaturge.31

Le 17 juin 1937, à l’occasion de la fin de la saison de la compagnie, le critique K. P. dresse un bilan des 40 spectacles de la saison et insiste sur l’effet qu’ils ont produit au sein de la communauté. Ils ont permis de créer la pratique du théâtre dans l’émigration :

Elle [la troupe] a réussi à informer son «élite» émigrée de son entreprise, à intéresser nos principaux écrivains qui ont été envahis par le désir d’écrire pour le théâtre. Et tout le public russe les a suivis, lui qui n’avait jamais assisté à des drames russes, en partie à cause du snobisme, en se rendant compte en partie que ces représentations, du point de vue des performances, ne pouvaient aller dans aucune sorte de théâtre français. Et quand il a commencé à y assister, le public s’est senti familiarisé avec le sol russe, et la défense de la cause d’un théâtre russe permanent semble désormais anecdotique. C’est un grand mérite de la direction actuelle, qui nous fait oublier les erreurs inévitables des premières expériences de mise sur la bonne voie.32

Quelques mois plus tard, lors de l’ouverture de la nouvelle saison en novembre 1937, un article met également en avant la mise en place de cette habitude :

[…]. La fréquentation des spectacles de nos jours deviendra la règle, deviendra un élément nécessaire dans notre vie quotidienne. Beaucoup a été accompli au cours de la dernière saison : le public a appris à participer au spectacle, à s’y intéresser et à attendre avec impatience chaque nouvelle production.33

Ainsi, il semble qu’il faille attendre un certain temps avant que le théâtre dans l’émigration n’apparaisse comme une affaire générale de la diaspora mais cet objectif se réalise avec le Théâtre russe qui devient un élément incontournable de la vie culturelle dans l’émigration.

Le Théâtre russe, rencontrant un certain succès, est amené à reprogrammer ou à prolonger les représentations de certaines pièces sur demande du public. Le quotidien Dernières Nouvelles conseille d’ailleurs parfois de réserver les places de certains spectacles à l’avance afin de ne pas se trouver dans l’impossibilité de pouvoir y assister. Le tableau à l’annexe 31 recense les représentations pour lesquelles il est indiqué qu’il

31 Dernières Nouvelles, le 1 mars 1937.
32 Dernières Nouvelles, le 17 juin 1937.
33 Dernières Nouvelles, le 25 novembre 1937.
s’agit de prolongations dues au succès de la pièce, ainsi que les représentations pour lesquelles il est mentionné que tout le monde n’a pas pu avoir de place. Ce tableau permet d’observer que le phénomène s’applique à différentes compagnies (Théâtre dramatique russe de 1927, Nouveau Théâtre russe de 1928, Théâtre russe de l’Association des artistes et Théâtre dramatique russe de 1936) mais de manière sporadique alors qu’il se trouve concentré pour le Théâtre russe de 1936. Cette observation renforce l’idée du succès public de cette dernière initiative, qui se manifeste finalement par la vente de tous les billets pour l’ouverture de la troisième saison en 1938 quelques jours avant la date (du jamais vu !).

c. Appâter le spectateur par la presse

Le rôle de la presse dans cette promotion constante du Théâtre russe et de certaines autres compagnies peut alors être interrogé. La presse deviendrait-elle un appât pour les spectateurs du théâtre émigré russe ? Quelle est la neutralité de cet organe qui est un des principaux lieux de publicité34 ? Il est difficile de répondre à cette question, pourtant elle se pose devant la profusion, au cours des quinze années du théâtre émigré russe, de représentations mentionnées comme étant les « dernières représentations » d’une pièce, qui, souvent, ne le sont finalement pas. Cette dénomination serait-elle un argument de vente, une pression pour inciter le public à aller voir le spectacle ? De même, il est souvent fait référence, dès 1927, au succès de nombreuses productions auprès du public par une insistance sur le fait que les billets soient tous vendus à l’avance, que la salle soit pleine... Est-ce alors un argument commercial ou une réalité ? Auquel cas, pourquoi tant de compagnies ont-elles rapidement fermé si elles ont rencontré une telle réussite ? Ce succès affiché ne permettait peut-être pas une rentabilité suffisante....

3. Un théâtre accessible ?

Le prix des places de spectacles peut alors être interrogé afin d’essayer de comprendre le rapport commercial et financier entre le théâtre et son public. Les articles et publicités qui se trouvent dans du journal *Dernières Nouvelles* renseignent sur ce prix.

34 Voire le Chapitre 2.
Les indications de prix peuvent permettre une comparaison des tarifs entre les différentes compagnies, de dénoter de possibles évolutions des prix et d’en déduire des caractéristiques sociologiques (du prix dépend le style de spectateurs). Par le tableau à l’annexe 32, s’observe une base régulière de 5 francs, parfois 8, comme minimum tarifaire, le maximum évoluant autour de 20-25 francs. Entre ces deux extrémités, évoluent différentes catégories de tarifs, parfois explicitées : 5, 10, 15, 20, 25 francs. Ces tarifs les plus répandus ne sont pas appliqués par toutes les troupes. En effet, la première troupe dont les prix sont connus est également la plus onéreuse avec un prix maximum de 160 francs, qui s’explique par l’architecture de la salle du Théâtre Albert 1er qui comprend des loges et des balcons. Pourtant, rapidement se mettent en place des systèmes de réductions, qui peuvent informer que les tarifs ont dû être revus à la baisse car les places ne se vendaient pas. S’agissait-il d’une première tentative tarifaire, basée sur des prix relatifs à ceux qu’exerçaient des compagnies françaises ? L’expérience démontrant à la compagnie l’impossibilité pour le public de pouvoir payer ce prix. L’empirisme serait alors à la base de la construction des tarifs du théâtre émigré russe.

A contrario, des tarifs inférieurs à 5 francs sont annoncés, mais en de rares occasions (dans les cas particuliers du Théâtre Kamerny à l’étranger). En effet, il existe une tendance à diminuer les prix des billets, par logique commerciale mais également afin de permettre à tous de venir, de rendre le théâtre accessible et d’attirer différents publics. Trois compagnies modifient leurs tarifs. Le Théâtre Kamerny qui se produit de 1934 à 1935 dans la salle du Journal baisse ses prix en novembre 1934, à l’ouverture de sa seconde saison (les prix passent de 8-20 francs à 5-20 francs). De même, le Théâtre dramatique russe de 1936 baisse son prix maximal de 5 francs (de 25 à 20 francs) le 13 avril. A l’inverse, le Théâtre russe, sûrement du fait de son succès, augmente légèrement ses prix à l’ouverture de sa troisième saison en novembre 1938 en augmentant de 5 francs son tarif maximal (de 15 à 20 francs). Dans le même ordre d’idée, le Théâtre Kamerny à l’étranger en 1930-1931 exerce parfois des tarifs plus élevés que ces tarifs standards, allant jusqu’à 40 francs en prix maximum. Ces augmentations sporadiques ne sont pas justifiées dans la presse. Pourtant, le 1 février 1931, la direction annonce dans la presse que « dans un futur proche, le théâtre proposera des places à prix accessibles (de 3 à 15 francs)35 ». Une absence d’informations concernant les tarifs de cette compagnie pour les

35 Dernières Nouvelles, le 1 février 1931.
représentations qui suivent ne permet pas d'affirmer que cette mesure ait bien été mise en place.

En dehors de ces deux exceptions, la logique de l'abaissement des prix est générale. Elle s'exprime également de manière ponctuelle toujours avec l'exemple du Théâtre Kamerny à l'étranger qui, le 4 janvier 1931, « souhaitant rendre le théâtre plus accessible, réduit les prix du 4 janvier à 5 et 25 francs[36] ». Une autre troupe qui pratique des prix un peu plus élevés (8-25 francs), celle des Comédiens vagabonds, n'hésite pas à organiser des représentations à prix réduits (5-15 francs). Cette démarche se retrouve chez les autres compagnies qui pratiquent des tarifs spéciaux pour différentes couches de la diaspora : pour les étudiants, les travailleurs, les invalides russes. De manière représentative, en février 1928, le Nouveau Théâtre russe annonce que :

la direction du théâtre a trouvé qu’il était possible de satisfaire les souhaits d’un groupe de travailleurs, d’employés et d’étudiants en augmentant le nombre de billets bon marché et en faisant une réduction de 50 % pour une partie des billets restants[37].

Ces tarifs particuliers réservés à une catégorie de population, peuvent dépendre de deux logiques : soit une demande d’un public qui n’a pas les moyens suffisants et désire assister aux représentations, soit un moyen d’attirer un public donc une démarche de la sphère de production.

Ce tableau incite également à se demander qui fixe les prix, la direction du lieu de production ou la direction de la troupe. Suite aux réflexions énoncées précédemment, il semble que ce soit les troupes qui décident de cet aspect commercial, puisque l’utilisation d’un même lieu par plusieurs troupes n’induit pas les mêmes tarifs, avec des écarts possibles très importants. En effet, le Théâtre Albert 1er accueille une compagnie dont les tarifs se situent entre 160 et 5 francs, ainsi que des compagnies dont les tarifs sont de l’ordre de 5-20/25 francs. Les prix des billets dépendent donc de logique de production et de la politique interne des troupes, évoluant au gré des succès et échecs.

Pour confirmer cette idée, se remarque que le lieu de représentation ne modifie pas non plus les tarifs fixés par la compagnie. Le Théâtre dramatique russe de 1933 se produit dans la Salle du Journal et dans le Théâtre Albert 1er mais ne modifie pas ses

[36] Dernières Nouvelles, le 4 février 1931.
[37] Dernières Nouvelles, le 25 février 1928.
prix. Il en est de même pour les Comédiens vagabonds qui se produisent au Théâtre Arlequin puis au Théâtre de la Potinière.

Ainsi, les tarifs du théâtre émigré russe apparaissent équivalents ou moins élevés que les tarifs exercés par les troupes françaises à la même époque\(^\text{38}\). Pourtant, en prenant compte de la misère dans laquelle vivaient certains émigrés, il est possible de supposer qu’une éventuelle sortie au théâtre devait représenter une dépense conséquente pour la majorité des émigrés. A titre anecdotique, en 1927 alors que le Groupe de Prague réalise une tournée à Paris, un grand nombre d’émigrés se sont rendus aux représentations de ce théâtre célèbre au répertoire attractif... Ils ont alors délaissé le Théâtre dramatique russe de Roschina-Insarova en faisant ce choix culturel et financier, puisqu’ils ne pouvaient ensuite plus se permettre de dépenser d’autres francs pour le théâtre. Cette tournée du Groupe de Prague est alors une des raisons de la fermeture du Théâtre dramatique russe de 1927.

Ce tableau est également un premier pas vers une étude de la composition du public. Le théâtre peut être envisagé comme un lieu de mixité, qui rassemble des individus de toutes tendances politiques et religieuses. En effet, des annonces pour les spectacles se trouvent dans des journaux de bords différents : dans *Dernières Nouvelles*, quotidien russe à tendance républicaine, qui siège au 26 rue Buffault, et dans *Renaissance*, quotidien monarchiste de droite. Les différentes catégories de prix induisent également une hétérogénéité des spectateurs. L’étude des prix spéciaux permet d’établir l’hypothèse de la présence d’étudiants, d’ouvriers, de chômeurs, d’artistes\(^\text{39}\), c’est-à-dire d’une majorité des éléments socio-professionnels qui constituent la diaspora russe. La presse peut renseigner sur ce public avec l’exemple d’un article concernant la représentation du 23 mars 1930\(^\text{40}\) du Théâtre intime russe qui mentionne que des personnalités du monde littéraire et théâtral ont été invitées pour le spectacle en mémoire de V. F. Komissargevskaja. De même, la représentation du 1 juin 1930 de cette même troupe est l’occasion, en cette fin de saison, pour le professeur Lakotsiev de faire un discours. Des membres du monde intellectuel sont donc présents.

\(^{38}\) Réflexion entraînée par une rapide comparaison avec les tarifs présentés dans le journal *Comœdia*.

\(^{39}\) A plusieurs reprises, est fait mention de « billets artistiques » pour les premières qui s’avèrent être des billets gratuits réservés au individus du monde littéraire et du spectacle.

\(^{40}\) *Dernières Nouvelles*, le 25 mars 1930.
Le théâtre émigré russe n’apparaît donc pas dans une démarche d’exclusion, de renfermement social qui induirait un théâtre réservé à une élite sociale, mais davantage dans une démarche d’inclusion de toutes les couches de l’émigration, illustrée grandement par les déplacements à Meudon, où se trouve une population ouvrière russe importante, durant la période estivale du Théâtre intime russe. Le théâtre dans l’émigration se trouve alors confronté à un dilemme, entre proposer des prix « raisonnables » pour un public émigré et la nécessité de rentabiliser leur entreprise culturelle, au moins afin de payer les acteurs, de construire des décors...

Ainsi, le public du théâtre émigré russe est composite et il est difficile d’en dresser le portrait face au manque d’informations. Ce public offre un soutien relatif et variable selon les expériences théâtrales, il n’est pas toujours au rendez-vous en grand nombre. Sa présence culmine avec le Théâtre russe de 1936 qui réussit à rassembler toutes les catégories sociologiques de la diaspora. Il a fallu du temps pour que le théâtre émigré russe devienne une habitude pour la majorité de la diaspora. Ce manque quantitatif de spectateurs a pu alors être un frein pour certaines compagnies qui n’atteignaient pas le seuil de la rentabilité. Se développe donc de la part de la sphère productrice des tentatives d’attirer différentes couches de la population russe.
C. La confrontation à une société française : une russophilie ambiante qui contraste avec l’incapacité du théâtre russe à s’implanter

1. Une russophilie présente dans différentes sphères de la société française

Durant les années 1920, s’observe une vogue russe41 dans la société française. Débutant en 1922, elle atteint son apogée dans les années 1925 et 1926 avant de décliner pendant les années 1930. Cette russophilie dans les milieux parisiens s’exprime notamment par un engouement général pour les ballets russes qui font leur première apparition à Paris en 1909. Ils constituent un choc culturel dans les milieux artistiques français, puisque de ces ballets d’un nouveau genre, les Français retiennent la liberté du corps, la sensualité, l’exotisme et la barbarie des danseurs42 :

Ma vie est divisée en deux parties : avant et après les ballets... russes ! Qu’est-ce qui explique leur mirage de puissance ?, écrivit Louis Gillet historien de l’art et historien de la littérature française43.

Dans les années 1920, l’étendue des programmes des représentations des ballets russes de Diaghilev, de Marie Artsiboucheva retrouvés dans les archives des théâtres à la BHVP ou la BnF témoigne encore de l’intérêt pour cette forme artistique, qui gagne une réputation sulfureuse, contraire aux tabous et interdits de la culture française44. Il existe également un attrait général pour la peinture russe (les avant-gardes russes), l’opéra russe (le chanteur Chaliapine45 n’a pas de difficulté à rencontrer le succès en France), la poésie russe. Dans le domaine audiovisuel, la radio de la tour Eiffel programme des mardis russes organisés par I. V. Gorlenko et le cinéma regorge de films russes, faits par des Russes, avec des Russes.

Cependant, cet engouement se forme notamment autour des stéréotypes assignés aux Russes. Le public français recherche un côté rustique, primitif, exotique46. C’est un véritable mythe russe qui se met en place, qui s’amplifie face à la beauté des femmes

43 Litavrina, Marina, Русский театральный Париж. 20 лет между войнами, Saint-Pétersbourg, Алетейя, 2003, 208 p.
44 Menegaldo, Hélène, Les Russes à Paris (1919-1939), op. cit.
45 Fédor Chaliapine (1873-1938) était un chanteur d’opéra (basse) et acteur russe qui quitta l’URSS en 1922.
46 Menegaldo, Hélène, Les Russes à Paris (1919-1939), op. cit.
russes qui émigrent. Le « charme russe », séduisant, violent dans ses passions, fou, enjoué voit le jour 47. La littérature contribue alors à fixer les stéréotypes qui subsisteront dans la mémoire collective française.

2. Le théâtre succombe à la mode russe

De plus, se constitue à cette période une littérature classique russe pour les Français48 avec des auteurs tels que Tchekhov. Un programme du Théâtre Albert 1er de 192449 permet de montrer la russophilie du début des années 1920, puisqu’il présente une saison russe avec des représentations de l’Idiot d’après Dostoïevski, du Révizor de Gogol, du Fil d’Ariane de Ramiroff. De manière significative, Jane Catulle-Mendès, poétesse française, s’exclame dans un article50 : « Nous ne nous serions point trouvés en janvier 1925 si la séance n’avait pas compris une partie russe. »

L’intérêt russophile se dénote également sur les plans de scènes françaises avec les mises en scène du Cartel, association de quatre directeurs de théâtres parisiens et metteurs en scène (Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëff et Gaston Baty) créé en 1927 afin de promouvoir le théâtre d’avant-garde, qui, dans son organisation reprend des principes des laboratoires de théâtre et des studios russes : créer une nouvelle crédibilité dans le jeu de l’acteur et renforcer le nouveau rôle du metteur en scène51. Ces instigateurs sont aussi d’une grande aide dans l’organisation des tournées françaises des troupes de Moscou dans les années 192052 (Théâtre d’Art de Moscou de Stanislavski, Théâtre Vakhtangov...). Parmi eux se trouve Georges Pitoëff53, émigré russe depuis 1913, proposant des mises en scène de pièces russes traduites en français au Théâtre

47 Nicolini, Isabelle, La population d’origine russe en France - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mêmoires, rites et identités), thèse de doctorat en ethnologie, Nice, Université de Nice, 2005, 913 p.
48 Les archives de la SACD montrent un phénomène de traduction des ouvrages russes en français de plus en plus important.
50 Article retrouvé à la Bnf Richelieu à la cote 8-RT-2805 : Recueil factice de programmes, d’articles de presse et de documents se rapportant aux spectacles donnés au théâtre Albert Ier. 1919-1933. Le titre et le numéro du journal n’étaient pas mentionnés.
51 Litavrina, Marina, Русский театральный Париж. 20 лет между войнами, Saint-Pétersbourg, Алетейя, 2003, 208 p.
53 Georges Pitoëff (1884-1939) est un metteur en scène, acteur et traducteur, d’origine arménienne, qui émigre en France en 1913 et travaille au sein du théâtre genevois et français.
des Champs-Elysées puis au Théâtre Caumartin, dont Oncle Vania et La Mouette de Tchekhov, au début des années 1920, qui contribuent grandement à la diffusion du drame russe en France. Un programme de 1922 de la Comédie des Champs-Elysées, trouvé à la BnF, donne un aperçu de la profusion de ses réalisations. En avril 1922, il met en scène en pièces russes Les Bas-Fonds de Gorki, Oncle Vania de Tchekhov, Celui qui reçoit des gifles d'Andreïev et La Mouette de Tchekhov. D'autres metteurs en scène s'intéressent activement aux prouesses russes dans le domaine de la mise en scène : J. Copeau, C. Dullin et F. Gémier sont influencés par les avancées de Stanislavski.

Cet ensemble de représentations sur la scène française et la vulgarisation théâtrale d'Antoine contribuent à donner une image du théâtre russe au public français : le théâtre russe est avant tout réaliste et le modernisme proposé par certains metteurs en scène, tel que Tairov, est difficilement accepté par le public français.

En parallèle, il n'y a donc plus de place pour la création originale, le théâtre émigré est étouffé par la culture russe adoptée par les Français. Toute entreprise culturelle est critiquée au prisme des chefs d'œuvre de l'art russe. Le concept de « l'art russe » est devenu un mot de passe, un nouveau mythe et a desservi les artistes russes en France en plaçant leurs productions en constante comparaison avec les réalisations qui les ont précédées. Les Français ont des attentes quant aux créations artistiques des Russes émigrés. La population française ne prête pas attention aux initiatives communautaires, notamment théâtrales. Comme conséquence, le théâtre émigré russe ne reçoit aucune aide française. Monter des pièces nouvelles, en russe, dans un pays étranger, pouvait sembler impossible, en témoigne la faible quantité de troupes et associations liées au théâtre qui sont mises en place par la diaspora russe. Nicolas Evreïnoff mentionne un « isolement culturel russe » constituant un sérieux obstacle. Ces associations culturelles émigrées n'intéressent que peu les autorités françaises, puisque ce ne sont pas des corporations très puissantes, contrairement aux associations politiques. En effet, aucune archive n'existe à leur sujet, notamment à la Préfecture de police qui avait pourtant comme devoir de surveiller les étrangers et leurs activités. De

54 BHVP, Sous-série PRO – Programmes : 8-PRO-0021 Programmes [lacunes] de la Comédie des Champs-Elysées (1913-....).
55 Litavrina, Marina, Русский театральный Париж. 20 лет между войнами, op. cit.
56 Ibid.
plus, les modes étrangères disparaissent dans les années 1930 face à la montée des mouvements xénophobes, la surprise russe s’efface, les innovations trop brutalement sont rejetées:

Les Français adoptèrent l’art théâtral de Moscou tant qu’il se limita au réalisme, au jeu d’ensemble et qu’il donna une leçon de discipline, d’éthique et d’organisation.58

3. Une société française qui tourne le dos au cas original du théâtre émigré russe

Le théâtre émigré russe en langue russe aurait ainsi pu représenter une de ces particularités, de ces énigmes, de ces curiosités qui intéressent les parisiens « à la mode ». Cependant, il semble disparaître derrière les expériences précédemment citées. La revue Comœdia devient alors un outil afin d’évaluer la réception du théâtre émigré russe par les Français. Cette revue, spécialisée dans le théâtre et sous-titrée « hebdomadaire des spectacles des lettres et des arts », est créée en 1907 par Henri Desgrange et paraît jusqu’en 1937 (avec une pause entre 1914 et 1919) sous la forme d’un quotidien59. La revue est consultable par le biais de Gallica60, ce qui a permis de réaliser des recherches plus rapides par mots-clés, équivalent à des noms d’individus, de compagnies, au terme de « théâtre russe »... Les résultats ne sont pas équivoques, à ces recherches ne correspondent que quelques occurrences.

En effet, aucune allusion n’est faite au Théâtre Kamerny à l’étranger ou au Théâtre Kamerny de 1934, malgré des occurrences des mots qui font référence au Théâtre Kamerny de Tairov, l’original « Théâtre de Chambre » moscovite, qui fait notamment une tournée à Paris en 1930 et qui constitue un des théâtres principaux de Moscou. De même, le nom de Skokan n’est mentionné qu’une seule fois le 17 juin 1925, mais pour sa participation au Coq d’Or, troupe itinérante du théâtre émigré russe qui joue au Théâtre Albert 1er. L’actrice Roschina-Insarova est également mentionnée à plusieurs reprises mais pour sa participation aux pièces mises en scène par Pitoëff en 1921 de La Puissance des Ténèbres de Tolstoï, en 1922 au Théâtre Caumartin de La Valeur de la vie de Nemirovitch Danchenko et Les Violons d’Automne de Sourgoutchev,

59 De 1941 à 1944, le journal paraît de manière hebdomadaire.
60 Lien du Journal Comœdia sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32745939d/date
ainsi que pour sa direction au Théâtre dramatique russe de Riga en 1923. Les résultats de la recherche sur Gallica ont été plus probantes en ce qui concerne Nicolas Evreïnoff, ce qui s’explique par sa participation à des expériences théâtrales françaises, en tant que dramaturge dont les pièces ont été traduites et jouées sur des scènes françaises (au Théâtre de l’Atelier, au Studios...), en tant que metteur en scène pour la grande saison d’opéra russe au Théâtre des Champs-Elysées en 1929 et ainsi que pour des productions au théâtre et en tant que théoricien du théâtre dont les écrits sont présentés au lectorat français. Dès les 27 février 1925, dans la rubrique des « Petites nouvelles théâtrales », il est impatiemment attendu en France :

Nous aurons prochainement à Paris la visite de M. Evreïnoff, un des plus grands metteurs en scène de Russie. M. Evreïnoff qui est également peintre et auteur dramatique a publié de nombreux ouvrages sur la mise en scène, l’art dramatique et l’art du comédien.61

Pour l’ensemble de ces récurrences ne concerne pas directement les troupes du théâtre émigré russe à Paris.

Le sort est légèrement différent pour Dina Kirova, qui par l’intermédiaire de son Théâtre intime russe, a réussi à attiser la curiosité des rédacteurs du journal. A deux reprises est mentionnée sa compagnie. Une première fois le 19 janvier 1930 dans la rubrique du « Petit courrier » avec l’annonce d’une représentation le jour même :

Le « Théâtre intime russe », 6 bis, rue Campagne-Première, donnera aujourd’hui, à 20 heures, une représentation (en russe) de la pièce de Chpaginsky, Les Anciennes Années, avec Mme Kostrova dans le rôle de Klaudia. Foncé par Mme Kirova et son mari, le prince Kassatkine-Rostoff, écrivain et dramaturge, ce théâtre réunit de temps en temps les « émigrés » restés fidèles à l’ancienne patrie.62

Cette annonce dans son caractère unique est particulière. Pourquoi a été annoncée cette pièce, pour ce jour-ci uniquement ? Un coup de publicité ? Une tentative de mettre en lumière l’organisme théâtral ? Un appel trop rare à un public français curieux ? Cette question demeure sans réponse...

Un second article date du 29 août 1930 et concerne l’ouverture de la seconde saison :

Théâtre intime russe.

61 Comœdia, le 27 février 1925.
62 Comœdia, le 19 janvier 1930.
Le Théâtre Intime Russe, fondé et dirigé par le prince Kossatkine-Rostowsky et Mme Kirova, prépare sa réouverture.

Cette scène, qui fut, et qui demeure, la première de l’émigration, a donné plus de quinze pièces d’Ostrovski avec costumes et décors.

Parmi les artistes qui ont joué auprès de Mme Kirova, l’on peut citer Mmes Troykova et Gragoskay (comme le du Théâtre Littéraire de Pétrograd), Mme Moreva, du Théâtre Impérial de Petrograd, Mmes Kostrova et Oxinsky (Théâtre Sabouroff), Loujakova (Théâtre Simelnikoff), Nemiroff, Mles Kedrova et Maslova : MM. Sahopinsky et Doldonoff, du Théâtre Simelnikoff, Kartachoff, du Théâtre Korche de Moscou, Kononenko, Novotsky, Téléguiene, Souvbotine et Voublevsky. Ont également joué : MM. Wirouboff, Espé (Théâtre Littéraire et Artistique de Moscou), Rutoucheff, Karabanoff, Saffonoff et Prouginine.63

Il est alors intéressant de remarquer que cette troupe est considérée par cet organe de presse français comme le premier théâtre émigré russe, alors que différentes expériences l’ont précédée.

Un second théâtre a connu sa minute de gloire dans la presse française. Il s’agit du Théâtre russe de la comédie et du drame qui est mentionné, sans jamais donner son nom, le 15 octobre 1930 :

Un théâtre russe à Paris.

Les Anglais, les Américains, ont eu leur théâtre régulier à Paris. En cet automne 1930, c’est le tour des Russes.

La colonie slave est assez nombreuse à Paris, pour encourager et faire triompher ce projet.

Dès la fin de la semaine une troupe d’artistes russes donnera des représentations dans une salle de la rue de Trévise.

Pour l’instant ces soirées auront lieu deux fois par semaine, c’est un premier essai de théâtre permanent qui jouera ensuite tous les jours.

Le premier spectacle est composé de Celui qui reçoit des gifles, la pièce d’Andrew que la compagnie Pitoëff donna à Paris. On a demandé à Mlle Mary Reinhardt, artiste russe d’une profonde sensibilité, et d’une grande puissance dramatique, d’interpréter le rôle principal ; elle sera entourée de M. Zolitzki, Mme Baranovsky, qui se dévoue entièrement à la fondation de ce théâtre, et de M. Pavloff qui tout en jouant un personnage met la pièce en scène.

Le but de ce théâtre russe à Paris, est de faire connaître des œuvres de valeurs d’auteurs slaves qui ne peuvent être jouées dans leur pays.64

63 Comœdia, le 29 août 1930.
64 Comœdia, le 15 octobre 1930.
De nouveau, cette compagnie est présentée comme la première tentative d'un théâtre permanent, ce qui n'est toujours pas le cas... L'intérêt de cet article est qu'il replace brièvement le théâtre émigré russe dans la lignée d'une multitude de théâtres, un peu à part, formés par des diasporas d'émigrés : les Américains, les Anglais sont ici cités. De plus, est mentionné leur « théâtre régulier ». Ces émigrés anglophones auraient-ils réussi là où les Russes ont échoué, c'est-à-dire dans la formation d'une troupe permanente, objectif inhérent à toutes les compagnies du théâtre émigré russe ? Des facteurs peuvent permettre d'élucider les raisons de ce succès, notamment le fait d'une émigration dont les causes diffèrent, les Américains ne subissent pas un renversement politique dans leur pays mais gagnent la France pour faire prospérer leurs activités, ils sont hommes d'affaires, diplomates, industriels, artistes... Une diaspora, donc, moins touchée par la pauvreté. L'article souligne également l'importance du nombre d'individus d'une diaspora pour que le projet puisse aboutir : soutien financier, nombre de spectateurs... Enfin, est mis en lumière le « but » qui serait une simple manière de contourner la censure soviétique, alors que d'autres raisons sociales, psychologiques et sociologiques déjà énoncées sont en jeu dans ces troupes de théâtre émigré.

Ainsi, la majorité des articles mentionnant le théâtre russe concernent le théâtre russe en général et ses grands dramaturges, les troupes itinérantes (Coq d’Or, Karoussel de Berlin, Chauve-Souris), Meyerhold, les théâtres russes de Moscou (le Théâtre d’Art de Moscou, la troupe académique Vakhtangov de Moscou, le Théâtre russe Tchekhov). Il a sûrement existé des exceptions de Français qui ont assisté à des spectacles, cependant nous ne possédons pas de sources à ce sujet... C'est donc un désintérêt général qui transparaît et qui rend encore plus difficile la création d'un théâtre permanent russe à Paris.

L'obstacle principal au développement de l'activité théâtrale est un problème commun à toutes les compagnies du théâtre émigré russe, c'est-à-dire la question de la barrière de la langue. En jouant en russe, les comédiens creusent un fossé avec le public de langue française. La langue est donc davantage un obstacle qu'une garantie de succès et de longévité. À titre de comparaison, le chapitre suivant porte sur les troupes émigrées russes qui fonctionnent différemment et mettent davantage en scène des tableaux, c'est-à-dire des scènes, avec peu de parole (certaines scènes en russe, d'autres...
en français), mimées et accompagnées de danses et chansons. Ce sont alors deux philosophies qui s'affrontent : soit l'enfermement dans la communauté, soit le désir d'ouverture à la France par la démonstration de productions culturelles compréhensibles par tous.

Ainsi, le théâtre émigré russe a été confronté à de nombreux obstacles qui ont empêché l'installation pérenne d'une compagnie. Des manques de moyens financiers, humains, des soucis dans la réception des initiatives théâtrales, tant au sein de la communauté émigrée, que dans leur rapport à la société d'accueil, peuvent être perçus comme les principaux facteurs de cet échec relatif de l'entreprise dans son ensemble. A la mode russe parisienne des années 1920 qui créée une image stéréotypée des Russes et de leurs créations artistiques et qui est suivie par un renfermement nationaliste dans les années 1930, fait face la réalité d'une émigration qui, malgré une volonté impressionnante, peine à mobiliser et à organiser la permanence et la stabilité de son activité théâtrale communautaire. Pourtant, une autre forme du théâtre émigré russe parvient à pénétrer les parois de la société culturelle française : les troupes itinérantes...
Chapitre 7 : Les troupes itinérantes du théâtre russe émigré, un modèle de réussite ?

Au sein du théâtre émigré russe, il existe une exception, une forme théâtrale particulière qui conquiert la capitale française durant les années 1920. Il s'agit des troupes itinérantes du théâtre émigré russe, qui participent à la période russe en France. Parmi elles, le Coq d’Or\(^1\), troupe organisée par Anatole Dolinoff, ancien metteur en scène du Théâtre Impérial Alexandrine, à Saint-Pétersbourg, et son fils, Michel. La troupe tire son nom du titre d’un conte de Pouchkine qui met en scène un coq qui refuse de mourir. Le Coq d’Or se produit dans divers théâtres parisiens\(^2\), en France et à Monaco. La compagnie fait suite à la troupe de la Chauve-Souris, dirigée par Nikita Baliev qui débute son activité à Paris en 1920, avant de réaliser des tournées dans le monde entier. Ces troupes, héritage de la culture du cabaret et des « théâtres de miniatures\(^3\) », ont connu un succès retentissant, contrairement aux troupes « sédentaires » du théâtre émigré russe. Il s’agit dans ce chapitre, en s’attachant aux archives de la Préfecture de police\(^4\) ainsi qu’à la presse, grâce au quotidien Comœdia et à son supplément Comœdia illustré, de tenter d’expliquer les raisons du succès de ces compagnies, avec l’exemple particulier de la Chauve-Souris. L’étude s’attarde sur les différentes sphères qui régissent l’activité théâtrale : la sphère productrice, la sphère médiatrice, puis la sphère réceptrice.

---
\(^1\) Bibliothèque nationale de France (BnF) – Richelieu, Arts du spectacle, Paris, Fonds Auguste Rondel, Sous-série Ro – Musique et théâtre musical, 8-RO-9598 Recueil factice d’articles de presse et programmes concernant les représentations du "Coq d’or", spectacle présenté par Michel Dolinoff à Ba.ta.clan, novembre 1923 et sur d'autres scènes les années suivantes.
\(^2\) Voir l’annexe 33.
\(^3\) Les théâtres de miniatures sont des théâtres de petites formes, qui combinent saynètes, chants et danses.
A. Des logiques de production qui diffèrent

1. Présentation générale – historique de la Chauve-Souris

La troupe principale à laquelle ce chapitre s’intéresse est celle dite de la « Chauve-Souris ». Dans son autobiographie, Ma vie dans l’art, Stanislavski retrace la naissance de cette compagnie particulière. Elle voit le jour à Moscou, dans le sillage du célèbre Théâtre d’art de Moscou :

Les acteurs russes avaient coutume de célébrer la fin de chaque saison d’hiver. Ces saisons allaient du mois d’août au début du Grand Carême, c’est-à-dire à la mi-février. Pendant le Grand Carême, tous les théâtres étaient fermés, car l’Église Orthodoxe voulait faire de ces sept semaines une époque de prière et de jeûne. Les seuls spectacles autorisés étaient ceux en langue étrangère, si bien que les acteurs russes se trouvaient sans travail. Aussi ouvriraient-ils ces vacances forcées par un gala où ils se déterraient après le dur travail qu’ils avaient effectué durant la semaine précédant les vacances, semaine où ils jouaient deux fois par jour. La coutume russe voulait que l’on mangeât du chou pendant le Grand Carême, aussi le gala de vacances prit-il le nom de « Soirées aux choux ». Mais en fait, les choux n’y étaient distribués qu’à titre de souvenirs. Notre Théâtre resta fidèle à la tradition et monta toute une série de « soirées aux Choux », d’où devait naître en son temps « La Chauve Souris » de Baliev.

Cette troupe n’était à l’origine qu’un spectacle spécial, qui prit place dès 1902, sur le thème de la parodie, de la farce, de la satire et du grotesque, des genres nouveaux dans le théâtre russe. En 1908, un certain Nikita Baliev et son acolyte Tarassov, membres du Théâtre d’art de Moscou, créent un club fermé dans la maison de Piotr Pertsov, réservé aux acteurs du Théâtre d’Art et d’autres théâtres moscovites où les individus se retrouvaient « pour plaisanter et rire ». Ce club devient rapidement un théâtre, ou cabaret artistique, où sont représentés des saynètes et tableaux, avec danses et chants. Est née « La Chauve-Souris » (en russe, « Летучая мышь »), qui, forte de son succès, finit par ouvrir ses portes à un public extérieur au monde du théâtre :

6 Ibid. p. 442.
7 Piotr Pertsov (1857—1937) est un ingénieur en construction de routes et voies ferrées.
8 Stanislavski, Constantin, Ma vie dans l’art, op. cit., p. 447.
9 Senelick, Laurence, Wandering stars : Russian emigré theatre, 1905-1940, Iowa, University of Iowa press, 1992, 241 p. : « The Bat quickly became the most exclusive and most expensive spot. ».
Bien que le Théâtre de la Chauve-Souris fut fermé au public, sa renommée grandissait d’autant plus qu’il était moins accessible.

Sous la pression du grand public, il fallut abattre la muraille de Chine qui protégeait cet intime Cercle d’art, et en faire un spectacle offert à la portée de tous.

L’entrée du public au Théâtre de la Chauve-Souris n’en modifia point le caractère fondamental. Il est resté le théâtre de la bonne humeur, où une forme serrée et condensée s’unit à un coloris vigoureux et précis, où le goût des recherches les plus raffinées et les plus piquantes fut porté au plus haut degré.10

Cette présentation de la compagnie faite au public français dans divers numéros de Comœdia illustré en 192111, consacrés à cette troupe, insiste sur le succès rencontré, l’aura de mystère qui entoure ce théâtre, ainsi que la forme particulière, mais joviale, que prennent les représentations. Afin d’accueillir un public plus large, le théâtre déménage en février 1910 au numéro 16 de la rue Milioutinski et débute ses spectacles payants. En 1915, il investit le 10 rue Bolshoi Gneznhikovsky, mais la Révolution russe vient bouleverser les habitudes du théâtre et en 1920, Nikita Baliev quitte l’URSS pour Paris.

2. Les débuts en France


Goldi Naum, pour un apport de 225.000 Frs

Wawitch Michel, pour 25.000 "

11 Ibid.
Il a apporté lui-même dans cette affaire une somme de : 50.000 “

Il s’avère que ces aides proviennent de membres de la compagnie : Goldi Naum étant mentionné comme le « commanditaire », Wawitch Michel le « directeur-adjoint », Sakadgieff Gabriel également « commanditaire » et Baliev Nikita comme le « directeur ». Le rapport apporte de nombreuses informations quant à la gestion administrative et financière de la troupe. Ainsi, se trouvent des détails sur les dépenses et recettes :

M. Balieff a passé un contrat de location avec M. Richmond, propriétaire-directeur du Théâtre Femina pour la période comprise du 21 Décembre 1920 au 1er Septembre 1921, moyennant un loyer journalier de 1.100 Frs.

Sa troupe donne des représentations tous les soirs et des matinées le dimanche.

[...] Malgré le prix très élevé des places, la salle est presque toujours comble.

Les recettes journalières varient entre 5 et 6.000 francs.

Ces informations précises semblent avoir été reçues suite à un entretien avec deux individus : M. Delorme, administrateur du Théâtre Femina, 90 avenue des Champs-Elysées, qui « fournit sur la troupe [...] de bons renseignements à tous points de vue » et M. Maklakov, ambassadeur de Russie à Paris qui se porte garant des valeurs morales et politiques de la troupe en précisant à la Préfecture de police que les membres de la troupe ne s’occupent « que de leur art et se désinteress[ent] de la politique », préoccupation principale pour l’administration française qui redoute la propagande soviétique et les mouvements révolutionnaires.

Ces données informent également de l’organisation des représentations. Les réservations de salle ne se font pas une à une comme c’était le cas pour le Théâtre russe de 1936, mais elles ont lieu dans un endroit précis, le Théâtre Femina, pour une durée déterminée d’environ huit mois. La question du lieu de production, primordial pour le

---

13 Ibid.
14 De telles informations sont introuvables pour les troupes « sédentaires » du théâtre émigré russe.
16 Ibid.
bon déroulement des représentations, est donc assurée\textsuperscript{17}. La troupe s’y produit lors de ses passages à Paris jusqu’en 1924, puis elle lui préfère le Théâtre de la Madeleine. De plus, les représentations sont régulières, dans un calendrier prévu dès le début, avec une occupation totale du théâtre lors de sa tournée : tous les soirs et le dimanche matin. Cette organisation apporte à la troupe une stabilité qui lui permet de se concentrer sur les aspects créatifs sans se soucier des aspects financiers et administratifs.

3. La troupe

Dans ce premier rapport, la troupe apparaît également organisée de manière précise avec ses peintres, décorateurs, artistes, administrateurs... En effet, sont listés les 33 membres (en 1921) par nom, prénom, adresse de résidence et rôle dans la compagnie. Sont recensées 12 catégories qui englobent les aspects administratifs, financiers, créatifs : directeur (1 individu), directeur-adjoint (1), secrétaire général (1), administrateur (1), commanditaire (2), régisseur (1), décorateur (3), artiste (18), artiste musicien (1), contrôleur (1), comptable (1), costumier (1). De plus, ce rapport apporte des informations sur la constitution de la compagnie à son arrivée en France puisqu’y est indiqué que la troupe est :

composée en grande partie d’artistes ayant joué au théâtre de la Chauve-Souris, soit au théâtre impérial de Moscou, [et] a été recrutée à Paris parmi les artistes ayant quitté la Russie avant et depuis la révolution russe\textsuperscript{18}.

Ainsi, la troupe a permis le regroupement d’artistes de théâtres différents, avec une majorité issue de la Chauve-Souris moscovite, tel le compositeur de la troupe Aleksej Arhangelski, qui se retrouvent dans l’émigration afin de construire une nouvelle expérience théâtrale, laquelle prend appui sur des initiatives passées.

L’étude des programmes présents dans \textit{Comœdia Illustré} en 1921\textsuperscript{19}, dont les articles sont consacrés aux premiers spectacles parisiens de la troupe, permet de

\textsuperscript{17} Nous considérons ici la première tournée en France de la compagnie de la Chauve-Souris. Nous ne connaissons malheureusement ni les dates précises, ni la totalité des lieux de représentations lors de ses passages postérieurs en France...

\textsuperscript{18} Préfecture de police, Paris, Série B – Cabinet du préfet de police (1869-1970), Sous-série BA – Affaires générales, BA 2031 Troupes artistiques russes : enquête sur la troupe de N. Balieff en tournée à Paris en 1921

\textsuperscript{19} Ont été retrouvés les numéros de \textit{Comœdia Illustré} des mois de février, mars/avril et juin 1921. Il existe donc des lacunes puisque la troupe commence ses représentations en décembre 1920 et les termine en septembre 1921. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP),
préciser quelques détails quant à sa composition. En effet, l’étude du deuxième programme datant de février 1921 montre la présence de 31 artistes au sein de la troupe, ce qui est supérieur au nombre annoncé dans le rapport de police. Parmi eux, se trouve notamment Michel Wawitch, présenté comme « directeur-adjoint » dans le rapport de police, et qui s’avère prendre part aux parties chantées en tant que célèbre chanteur d’opéra. De plus, apparaissent dans ces programmes de nombreux noms qui ne sont pas mentionnés dans le rapport. A l’inverse, tous les noms mentionnés dans le rapport n’apparaissent pas dans le programme. Pourquoi existe-t-il un écart entre les informations reçues par la police et la réalité des représentations théâtrales ? Certains individus arborent-ils des noms d’artistes ? Mlle Raktine Sylvia joue, par exemple, sous le pseudonyme de Dianine. D’autres se greffent-ils au cours des représentations et, à l’inverse, d’autres partent-ils ?

Une autre hypothèse serait que les 33 membres annoncés dans le dossier étaient les 33 individus présents lors de l’interrogatoire mené quelques temps auparavant par deux agents de la Préfecture de police sous l’autorité du Cabinet du Service des renseignements généraux. Cette enquête de terrain constitue le second dossier présent aux Archives de la Préfecture de police. Il est la conséquence d’une enquête menée en février 1921, commanditée par le Cabinet le 17 décembre 1920 et faite sur le compte de M. Kougoulsky, signalé comme agent de liaison entre les groupements bolcheviques à l’étranger. Le dossier est composé en majorité de fiches personnelles, résultat d’un interrogatoire de plus d’une heure, de chacun des 33 membres, qui recensent différents types d’informations : informations générales de naissance et de lien de parenté, papiers d’identité, trajet migratoire, lieu de résidence, situation familiale, activité professionnelle avant et après la Révolution, salaires et loyers, ainsi que des informations visant à prouver que l’individu ne représente pas un danger politique (activité politique, correspondance, relations, lectures de journaux, présence aux

Sommiers Judiciaires, ancêtres des fichiers de police). Ce dossier représente une archive très intéressante dans le cadre d’une étude plus approfondie de la compagnie.

La troupe évolue et s’agrandit au fil des années de son existence internationale. Nous n’avons pas en notre possession de descriptifs de programmes qui permettraient d’évaluer ces changements. Cependant, Marina Litavrina, dans son ouvrage22, relève un fait intéressant et inédit dans le cas des troupes du théâtre émigré russe. Elle précise qu’en 1925-1928, se met en place une « partie française dans la troupe » qui serait constituée d’environ cinq membres. Ce phénomène est unique et met en valeur de manière concrète les différences entre les troupes « sédentaires » et cette troupe itinérante : la possibilité, organisée par la sphère productrice, d’intégrer des éléments extérieurs à la communauté originelle. Il s’agit d’une innovation et d’une particularité fondamentale.

Au sein de cette troupe, se trouve un individu irremplaçable (la troupe disparaîtrait avec lui) qui orchestre d’une main de maître ses artistes et représente le visage de la Chauve-Souris : Nikita Baliev (1877-1936), de son vrai nom Meguerditch Balian23, né en Arménie, qui arrive en France le 20 octobre 1920, après un passage en Crimée. Au même titre que Dina Kirova pour le Théâtre intime russe ou Nicolas Evreïnoff pour les Comédiens vagabonds, il est la figure principale de sa compagnie, fondateur et directeur artistique. Il joue également le rôle d’animateur des spectacles, en introduisant les numéros et en guidant le spectateur entre les tableaux et saynètes. Dans son autobiographie, Stanislavski décrit ce personnage haut en couleurs :

« Le premier à se produire en qualité de « conférencier » dans ces « Soirées aux choux », le premier à y briller par son talent fut notre acteur Nikita Baliev. Son inépuisable gaieté, son

Figure 35. Portrait de Nikita Baliev, Dernières Nouvelles, le 6 mai 1921

ingéniosité, son esprit aussi bien quant au fond que dans la présentation scénique de ses blagues, sa hardiesse frisant l’impertinence, son sens de la mesure, son art de tenir l’assistance en son pouvoir, de garder un équilibre précaire entre l’insolence et la gaieté, l’offense et la blague, de s’arrêter juste à temps pour faire prendre à ses plaisanteries une direction complètement différente, un air bon enfant – tout cela faisait de lui une figure artistique intéressante dans un genre nouveau chez nous24 ».

Nikita Baliev est donc mémorable pour son interaction avec le public et pour son humour. En commençant à jouer à l’étranger, il ajoute une nouvelle caractéristique à son personnage: son langage. Dans une interview pour la magazine *Excelsior*, reprise par Marina Litavrina, il reconnaît que:

Il est de notoriété publique que je me suis établi comme un artiste qui parle mal le français, que je fais des erreurs terribles et que j’ai un accent horrible. C’est faux. Premièrement, je parle six langues. L’arménien, c’est ma langue maternelle, car je suis arménien et non pas, comme je le dis ici, russe, mais aussi le turc, l’anglais, l’allemand, le français – et enfin, c’est sûrement la langue que je parle le mieux, le russe25.

Pourtant, il construit un *persona* en accentuant son « accent si pittoresque26 », en prononçant des discours parfois incompréhensibles, et cet ensemble devient une des marques de fabrique de sa compagnie, qui contribue au succès des programmes. Cette caractéristique de l’individu se retrouve dans les différentes critiques faites au sujet de la Chauve-Souris dans le quotidien *Comœdia*. Le 17 juin 1921, dans un compte-rendu de la soirée d’inauguration, le journaliste écrit:

M. Balief présente ses artistes avec humour et verve. Il s’excuse de mal parler le français et de le parler « à la russe », mais, ajoute-t-il, « cela n’a pas grande importance, j’ai tellement l’habitude de n’être pas compris que vous finissez par me comprendre tout de même. Je serai heureux si vous comprenez ceci seulement, que j’ai tenu à contribuer, pour ma modeste part, à venir en aide à Mlle Aimée Tessandier, une artiste, donc une amie27.

Cet ensemble de critères, auxquels s’ajoute la sympathie d’un individu tout en rondeur qui est mise en avant dans les photos et caricatures, en font le clou du spectacle:

25 Litavrina, Marina, *Русский театральный Париж. 20 лет между войнами*, op. cit.
26 *Comœdia*, le 21 mai 1923 – « Les Spectacles de « La Chauve-Souris » de Moscou au Théâtre Femina ».
27 *Comœdia*, le 17 juin 1921.
M. Balieff, avec ses coq-à-l’âne et ses introductions humoristiques, a toujours la grosse cote.28

[...] par dessus tout, la drolatique bonhomie de Nikita Balieff, roi des bonisseurs russes... et parisiens.29

Les différentes numéros du Comœdia Illustré consacrés à la troupe ne tarissent pas non plus d’éloge envers l’individu :

[...] le merveilleux animateur qu’est Nikita Baliev.30

Balieff, aspirateur et habile animateur.31

[...] la verve de M. Balieff, cet humour à froid « bon enfant » et brutal, sait toujours enchaîner, pour la plus grande joie des spectateurs, les différents numéros d’un programme plus spécifiquement russe que les précédents.32

Nikita Baliev, sur la scène, demeure, pourtant, un personnage de théâtre, fictif, qui prolonge les idées de la sphère productrice quant aux aspects commerciaux des spectacles, afin de rendre les représentations inoubliables. Jean Bastia, critique théâtral pour le quotidien Comœdia, n’est pas dupe et résume dans un article important sur la troupe, publié le 4 février 1921, les caractéristiques principales de ce portrait, réalisé dans ce chapitre à partir de la presse principalement :

Mais le personnage principal est l’animateur, le Deus ex machina, celui dans la main de qui se relient les fils qui agitent les marionnettes russes. [...] [Et] l’humour de Nikita Balieff, directeur artistique et grand bonisseur... Par ses interventions qui font la joie du public, son « si vous n’avez rien contre », ses explications qui n’expliquent d’ailleurs rien, ses façons de culbuter et de pirouetter dans notre langue, son air bougon (si commercial), Nikita Balieff est aujourd’hui une personnalité parisienne. [...] Il y a peut-être bien aussi le charme de l’accent russe.33

Ainsi, Nikita Balieff rencontre presque immédiatement la sympathie du public français et atteint la consécration en devenant une figure de la vie mondaine parisiennne.

28 Comœdia, le 10 mars 1921 – « Théâtre Femina ».
29 Comœdia, le 22 mars 1921 – « Théâtre Femina ».
30 Comœdia illustré, février 1921.
31 Comœdia illustré, mars-avril 1921.
32 Comœdia illustré, juin 1921.
33 Comœdia, le 4 février 1921.
4. Le repertoire

Le programme comprend des chants, des danses russes et tableaux représentant des scènes de la vie russe. Aucune allusion n'y est faite aux évènements politiques.34

On y a conservé le culte de la stylisation, du jeu harmonieux des couleurs, de l'expression concentrée, et l'on s'est efforcé d'y entretenir entre la scène et l'auditoire une intime communion de sensations et d'idées.

Telle est la trame lumineuse de toutes les créations de la Chauve-Souris, qu'il s'agisse d'une charge, d'une bouffonnerie, d'une satire ou de la mise en scène de quelque œuvre littéraire ou musicale.

Toutes les ressources de l'esthétique : parole, mimique, musique, peinture, danses ont été mises en œuvre à la Chauve-Souris et cette synthèse a toujours atteint la hauteur de l'art le plus pur.35

Ces deux extraits, de documents très différents, un rapport de la Préfecture de police et un journal théâtral, décrivent la profusion créatrice de la troupe qui propose sur scène une multitude de formes artistiques qui captivent l'ouïe et la vue. Ce programme artistique diffère donc de ceux des troupes « sédentaires » qui s'intéressent à la représentation d'auteurs, majoritairement russes, exception faite de quelques soirées de cabaret organisées, par exemple, par le Théâtre intime le 26 juin 1932 et qui présentent des chanteurs et danseurs.

La Chauve-Souris propose donc des spectacles particuliers faisant appel à la pluridisciplinarité des arts du spectacle, à la manière du cabaret. Ses programmes sont décrits avec précision dans Comœdia Illustré en 1921, ce qui permet une étude approfondie de la première tournée à Paris. Les spectacles sont composés de 11 à 14 numéros, tous mis en scène et présentés par Nikita Baliev avec un à deux entractes selon les programmes. Dans un article de Comœdia du 4 février 192136, le journaliste signale que la durée du spectacle est de deux heures et demie, ce qui offre une indication générale sur le temps de la représentation et la sortie au théâtre.

35 Comœdia illustré, février 1921.
36 Comœdia, le 4 février 1921.
Le second programme proposé au public, datant de février 1921 se compose de 11 numéros et deux entractes. Son étude détaillée permet d'en apprendre davantage sur les réalisations artistiques de la troupe.

Deuxième programme

Orchestre ANTAR (fragment)

I. Les Tabatières des Grands Seigneurs russes
   a) Adieu d'un Cosaque russe
   b) La Marquise
   c) Voltaire
   d) Le Schah de Perse

II. C'était au mois de Mai, duetto sentimental

III. Poses photographiques
   a) Un avocat et sa fiancée
   b) Un pompier et sa bonniche
   c) Un agent de police et une nourrice
   d) Une famille de marchands moscovites

IV. Mazurka de Chopin

V. Les Houzards noirs (Vieille Chanson des Houzards)

VI. Katinka (Vieille Polka de l'époque 1860)

37 Le programme tel que présenté dans la revue se trouve à l'annexe 34.
- Entracte –

VII. La Fontaine de Bakhtchisaraï (Poème de Pouchkine)

- Entracte –

VIII. « Swetit mesiatz, Swetit iasn »,
danse populaire russe

IX. Sous l’œil des ancêtres (Ancienne Gavotte)

X. Tard le soir dans la forêt,
chanson populaire russe

XI. La nuit chez les Tziganes,
Au restaurant Yard, à Moscou, vers 1840

Ainsi, est présenté au public un ensemble de tableaux, de saynètes sous forme de
pantomimes (les « tabatières » et les « poses photographiques ») sur des thèmes de la
vie quotidienne, dans le genre parfois du vaudeville et du grotesque, et qui mélange les
hautes sphères (« La Marquise ») avec le bas peuple (la « bonniche »). Le genre de cette
compagnie est celui des comédies de mœurs, joyeuses, vaudevillesques, farcesques. A
cet aspect théâtral s’ajoutent de nombreuses parties chantées (II, V, X, XI) et dansées (VI,
VIII, IX). Ce spectacle total qui emprunte à de nombreux domaines artistiques présente
egalement une hétérogénéité dans la « noblesse » des origines des numéros : de la danse
populaire au poème de Pouchkine. De plus, s’observe une insistance sur les aspects
pittoresques, le traditionnel, le folklorique. Une rapide étude du vocabulaire employé
permet de relever la récurrence de termes appartenant au champ lexical du
imaginaire d’une Russie passée avec « Moscou, vers 1840 », « vers 1860 », « Cosaque »,
« Houzard », « Grands seigneurs russes » et festif par l’utilisation de la référence aux
« Tziganes ». Il existe également un intérêt pour la France qui s’exprime à travers le
numéro intitulé « Voltaire » et la présence d’une gavotte qui fait référence à un air de
danse et un style de danse français.

262
La lecture des autres programmes de cette année 1921 permet de remarquer que des numéros s'inspirent d'écrits de célèbres auteurs russes : « La chirurgie » et « La mort subite d'un cheval » reprennent des nouvelles de Tchekhov, et « Que les roses étaient belles, que les roses étaient fraîches... » reprend un poème de Tourgueniev. L'intérêt créatif se porte également vers la France avec différentes saynètes, telles que « Menuet », d'après une nouvelle de Maupassant, « Le joli Tambour, chanson de la vieille France », « Le bon médecin », d'après le vieux théâtre français, de l'époque de Molière et « Un amour de Napoléon, épisode de la vie de Napoléon tout à fait inconnu, même du public français ». Cette observation fait écho à un article du 17 novembre 1920 dans le quotidien *Comœdia*, dans lequel le journaliste interviewe le directeur du Théâtre Femina, M. Richemond :

Une Saison franco-russe

Le bruit ayant couru que le Théâtre Femina venait d'être vendu à des Russes, et qu'il allait être transformé en cabaret, nous nous sommes rendus auprès de M. Richemond, l'actif et aimable directeur de la jolie scène des Champs-Elysées, qui voulut bien nous donner quelques éclaircissements confirmant sa lettre d'hier matin, au sujet de cette nouvelle :

- Il est tout à fait inexact, nous dit-il, que j'ai vendu mon théâtre à des Russes. J'en reste le directeur et espère le rester longtemps encore. […]

- Mais le bruit qui court ?

- J'ai simplement donné l'hospitalité à deux de mes confrères russes, MM. Balieff et Wavitch, l'un de Moscou et l'autre de Pétrograd, que le régime bolcheviste obligèrent ainsi que leur troupe, à se réfugier à Paris. Je les ai autorisés à donner chez moi une série de représentations. Leur programme se composera de pièces russes et françaises. Ils joueront plusieurs piécettes par soirée (musique, chant, danse, chœurs et mimodrames), tant en russe qu'en français. J'ai laissé une partie de ma troupe à leur disposition, pour la représentation des pièces françaises. Ils joueront d'ailleurs quelques-uns de nos meilleurs auteurs : Victor Hugo, Maupassant, Henri de Régnier, etc.

La présence dans le programme d'éléments artistiques et littéraires français peut donc apparaître comme une manière de rassurer le public, de montrer une volonté d'adaptation par rapport au pays d'accueil, d'offrir une nouvelle manière de lire et de mettre en scène des œuvres françaises, au risque que cela ne soit pas apprécié par le public.

---

38 Il s'agit des programmes de mars-avril et Juin 1921.
39 *Comœdia*, le 17 novembre 1920.
public... L’intégration d’œuvres françaises demeure une part du « contrat » artistique entre la troupe et le directeur du théâtre.

Il existe également quelques curiosités qui se rattachent à un univers et imaginaire étrangers, ni russe, ni français, telles que « Les balances du destin, Scène tragique de la vie chinoise » et le « Le jugement de Midas, triptyque grec avec le concours du public ».

A la fin des numéros des Comœdias Illustrés est également présente une rubrique intitulée « Répertoire de la Chauve-Souris ». Il est possible d’émettre l’hypothèse qu’il s’agit des œuvres littéraires et musicales qui ont inspirées les différents numéros. En effet, il n’y a pas de correspondance entre les titres des œuvres et les titres des numéros, ce qui provoque un doute quant au rôle de ce répertoire. Le Répertoire de la revue de février 1921 comporte des pièces d’Arkhangelski (d’après le roman de Pouchkine), Lermontoff, Tchekhov, Gogol, Gorki, Bielaev, Lecocq, Offenbach, Moussorgski. Cette liste confirme l’hétérogénéité des influences, ainsi que la pluridisciplinarité des spectacles.

Ces spectacles se modifient d’ailleurs de manière constante. En effet, durant les huit mois de sa résidence au Théâtre Femina, la troupe présente, à notre connaissance, cinq programmes différents. Cette évolution rend compte d’un élan créatif important mais aussi d’une conscience commercial. A un mois d’intervalles, un même spectateur ne voit pas le même spectacle et peut donc revenir plusieurs fois assister aux soirées de la Chauve-Souris.

5. Franchir la barrière de la langue

Le succès de la Chauve-Souris dépend alors de la nature même de ces programmes. En effet, les genres artistiques présentés par la compagnie ont permis à Baliev de résoudre le problème de la barrière de la langue d’une manière particulière. L’utilisation répétée du terme « mimique » dans les articles de Comœdia Illustré insiste sur le caractère de ces représentations qui se veulent accessibles en dehors du cadre communautaire russe, en évitant le souci de la compréhension du langage. Quand langage et paroles il y a, plusieurs solutions sont mises en place. Certains numéros et chansons sont présentés au public en français et ceux qui ne peuvent être joués qu’en russe, le sont, et des résumés de l’intrigue ou les paroles des chansons sont alors inscrites sur les programmes, tel qu’à l’annexe 35. De plus, Nikita Baliev présentait
systématiquement les numéros et animait le spectacle dans la langue du pays où la troupe se produisait.

Ainsi, les choix de la sphère productrice ont déterminé le succès à venir de la compagnie. Tant dans l’organisation de la troupe que dans le contenu des spectacles, les décisions de Nikita Baliev permettent d’offrir une stabilité et une originalité accessible à un public international : jouer dans un théâtre de manière régulière, mettre en avant un style particulier, proposer des formes spectaculaires nouvelles ou renouvelées, avec un minimum de financements, mettre en scène un animateur charismatique en la personne de Nikita Baliev, adapter des classiques français et surtout présenter un répertoire qui défait le problème de la langue. Contrairement aux « réelles » troupes du théâtre émigré russe ancrées à Paris qui font de la langue le nœud vital de leur activité, la compagnie de la Chauve-Souris trouve son salut dans l’internationalisation et devient davantage un théâtre migrant, qu’émigré40.

---

B. Une médiation francisée : appui sur un imaginaire russe stéréotypé

1. Informer

Afin d’inviter un public français à ses spectacles, la troupe se doit de faire connaître ses activités. Elle compte donc sur des organes de presse réputés qui servent de médiateurs entre ces artistes émigrés russes et un public francophone. Le plus emblématique est le Comœdia Illustré41 qui consacre plusieurs numéros spéciaux à la troupe qui prennent place dans « la série des programmes artistiques illustrés du Théâtre « La Chauve-Souris »42 », mention annoncée au dos de la revue. Cette revue est un supplément du quotidien Comœdia et constitue un journal artistique bi-mensuel entre 1908 et 1915 et mensuel de 1919 à 1921. Son directeur et gérant est M. de Brunoff et son siège se situe au 32 rue Louis-le-Grand. La revue est présentée par sa direction comme :

Comœdia illustré est la revue de l’art du théâtre. Les auteurs, les artistes, les décorateurs et costumiers et tous les innombrables amateurs de Théâtre, Danse, Cinéma y trouvent chaque mois, soigneusement publiés, d’excellentes critiques et, suivant le caractère de chaque spectacle, les plus complètes illustrations : dessins, maquettes en couleur et photographies.43

Le numéro se vend 5 francs avec possibilité d’abonnement annuel de 55 francs pour la France et 70 pour l’étranger. Un Avis aux spectateurs présent au sein des revues consacrées à la Chauve-Souris précise que :

Pour chaque spectacle sera édité avec soin un nouveau programme qui reproduira, avec les commentaires des pièces représentées, les plus intéressants dessins des décors et costumes qu’elles comporteront.

La réunion de ces programmes permettra d’embrasser tout l’effort du Théâtre de la Chauve-Souris. Le précieux volume ainsi constitué sera un document que les bibliophiles et les amateurs de théâtre d’art se disputeront44.

Cette description de la revue permet de mettre en valeur le fait qu’elle s’adresse avant tout à un lectorat de connaisseurs, de passionnés de théâtre et de collectionneurs. Quels sont alors les intérêts pour la Chauve-Souris d’être représentée dans la presse spécialisée théâtrale ? Cette revue permet d’informer, d’accompagner et d’attirer des...
spectateurs français, ce qui entraîne la diversification du public et la sortie de la troupe d’un cadre strictement communautaire, qui a porté préjudice aux compagnies du théâtre émigré russe à Paris.

Tout d’abord, le Comœdia Illustré tient un rôle purement informatif, dans le sens où il présente la troupe et les spectacles. En effet, la première rubrique de la revue est intitulée « Le Théâtre de la Chauve-Souris à Moscou » et informe le lecteur-spectateur de l’histoire de la troupe avant la Révolution tout en démontrant son intérêt, en justifiant ces numéros spécialisés. La troupe apparaît comme une curiosité étrangère, qui a déjà rencontré le succès en Russie (donc fiable) et qui propose une forme particulière de divertissement qui emprunte à « toutes les ressources de l’esthétique », qui ne se limite pas aux œuvres russes mais, « bien que russe, avant tout puise ses richesses dans la musique et la littérature universelle ». Ces premiers mots sur la compagnie présentent, informent et rassurent un potentiel spectateur français, déjà sensibilisé à la cause théâtrale. Sur cette même page se trouvent également les informations concernant l’organisation interne de la troupe avec la mention du metteur en scène, des décorateurs et costumiers, chef d’orchestre, pianiste, chorégraphe, collaborateur pour la mise en scène, directeur, directeur artistique, directeur administratif, administrateur et secrétaire général. Une présentation générale, quelque peu mystérieuse et abstraite de la troupe et une présentation précise et administrative sont donc les deux aspects que rencontre tout d’abord le lecteur.

S’en suit un portrait photographique, ou un dessin dans un des numéros, de Nikita Balieff légendé « M. Nikita Balieff, fondateur et directeur artistique du théâtre de la Chauve-Souris ». Tantôt souriant, tantôt arborant une expression grave, qui contraste avec le caractère du personnage qu’il joue sur scène, et tantôt représenté dans le corps d’une chauve-souris, il est ainsi présenté au lecteur, figure centrale de la troupe et des spectacles, en tant qu’animateur de la soirée, avec ce visage particulier que le public ne peut oublier.

---

45 Voire l’annexe 36.
Au cœur de la revue\textsuperscript{46} se trouvent les informations concernant le programme du spectacle actuel. Sont spécifiés sur la page introduisant ce programme que « pour chaque changement de spectacle est édité par Comœdia Illustré un programme [...]\textsuperscript{47} », ainsi que, pour la première fois dans la revue, le Théâtre Femina, comme lieu de représentation de la troupe. Ces programmes listent les différents numéros, les comédiens et comédiennes qui y participent ainsi que, parfois, quelques détails sur la nature du numéro. Ils permettent d’informer le lecteur sur le contenu même des spectacles, d’en montrer la pluralité et l’intérêt. La dernière page de la revue est également à visée informative puisqu’elle expose le répertoire de la troupe, mentionné précédemment.

Enfin, la revue Comœdia Illustré permet la diffusion, de faire connaître l’identité de la troupe en reprenant sa marque, son signe distinctif: la chauve-souris. En effet, sur la quatrième de couverture est représentée, en couleur, l’emblème de la compagnie.

\textsuperscript{46} Les autres rubriques de la revue seront utilisées dans la démonstration ultérieurement.

\textsuperscript{47} Voire l’annexe 34.
2. Accompagner

Une fois les informations principales données sur la troupe, ses membres, son contenu, la revue du *Comœdia Illustré* devient également un instrument d’accompagnement du lecteur et du spectateur potentiel. Cette idée découle de l’observation du programme annoncé. En effet, à plusieurs reprises, sont ajoutés des détails qui permettent d’aider le lecteur à comprendre une intrigue, des paroles de chansons… Dans le numéro de février 1921, cet accompagnement s’exprime par des explications apportées à la mise en scène de « La Fontaine de Bakhtchisaraï »49. En effet, suivant l’annonce du numéro VII, se trouve la précision qu’il s’agit d’un « poème de Pouchkine », ainsi que, entre parenthèse, la mention suivante : « le plus grand poète russe sous l’influence duquel se développa toute la littérature russe : Gogol, Dostoïevski, Tolstoï ; né en 1779 et tué en duel, par Dantès, en 1837 ».

Elle introduit l’importance de l’écrivain à un public français qui ne le connaît pas forcément à cette époque, le journaliste S. Lazare précisant dans une autre partie de la revue que « c’est la première fois qu’un auteur classique russe sera joué devant le public parisien ».

---

48 *Comœdia illustré*, février 1921.
49 Voire l’annexe 37.
50 Le baron Georges-Charles de Heeckeren d’Anthès, officier alsacien, a une liaison romantique avec la femme de Pouchkine, Natalia. Suite à divers rebondissements, les hommes se battent en duel le 8 février 1837. Blessé, Pouchkine décède deux jours plus tard.
L’anecdote de la mort de Pouchkine permet alors de relier les deux pays dans une histoire commune. Sont précisés les différents rôles et les comédiens qui les interprètent, ainsi que l’auteur des décors et costumes, Soudeikine. Puis, environ une demi-page est consacrée à une rapide mythologie du poème :

A Bakhtchisaraï, ancienne capitale des Khans de Crimée, on montre encore dans le palais des Khans une fontaine de marbre appelée « Fontaine des Larmes ».

Pouchkine en a recueilli et écrit la légende. La voici.

Puis sont écrits un résumé de l’intrigue ou une traduction, en prose, ainsi qu’un poème célébrant la beauté de Zarema, une des femmes de Gireï Khan. Cette scène devant être jouée en russe par la Chauve-Souris, ces compléments d’informations trouvent tout leur intérêt puisqu’ils permettent au public français d’apprécier le contexte et le contenu du poème. Au-delà de l’appréciation sonore poétique de la langue russe, ces précisions enrichissent le sens et accompagnent le futur spectateur dans sa compréhension de la scène.

Dans le même numéro de revue, à la page suivante, ce sont les paroles de la chanson populaire russe « Tard le soir dans la forêt » qui sont fournies au lecteur. Dans le programme de mars 1921, se trouve un résumé de l’intrigue du premier passage « Au son des cloches du Campanile », farce moliéresque. Dans celui de juin 1921, c’est l’intrigue de « Menuet », d’après une nouvelle de Maupassant, qui est exposée, ainsi que celle de « La mort subite d’un cheval ou La grandeur d’âme du peuple russe », épisode dramatique par A. Tchekhov :

Un comte poursuit sa femme qui s’enfuit dans un mauvais fiacre avec son amant.
Le cheval de fiacre tombe fourbu. L’amant se défile.
Le comte, enchanté de voir la vertu triompher, offre cent roubles au cocher de fiacre. Mais le cocher refuse, car il est fier que la mort de son cheval ait servi au triomphe de la vertu.
Par cette petite scène, TCHEKHOV a voulu parodier le théâtre russe de son époque.51

Ainsi, à plusieurs reprises, la revue prend en charge, de manière pédagogique, une aide à la compréhension des scènes et numéros qui pouvaient être joués en russe, langue qui aurait gêné un public simplement francophone. La rédaction introduit également quelques éléments historiques concernant la vie littéraire russe, ses grands auteurs...

51 Comœdia illustré, juin 1921.
3. Attirer

La revue constitue également un appât, dans l’espoir que le lecteur devienne spectateur. Tout d’abord, il faut tenter le lecteur en faisant bonne presse des spectacles. Une rubrique de la revue réalise un compte-rendu critique du programme du mois précédent. Dans l’économie de la revue, elle tient une place assez importante puisqu’elle occupe six à huit pages, qui sont agrémentées de dessins des décors et costumes. Cette rubrique ne tarit pas d’éloges en faisant part du succès de la troupe : « Paris accourut, mains tendues, avec sa vive et compréhensive sensibilité »

De plus, elle associe un résumé de certains numéros du programme précédent à des formules mélioratives. Le vocabulaire employé dans les trois numéros en notre possession traduit de cet enthousiasme de la rédaction : « révélation », « rare richesse », « originalité profonde », « nouveauté », « admiration », « pures merveilles » et bien d’autres... Les compliments s’appliquent autant aux qualités de mise en scène, qu’à celles d’interprétation, de chant, des décors, de danse, de la poétique, la grâce, la mélancolie, l’humour... C’est-à-dire à tous les aspects des numéros. Quand bien même un numéro serait moins impressionnant que les autres, les critiques ne sont pas péremptoires mais toutes en nuances. L’unique critique relevée dans les trois numéros de la revue prouve cette douceur critique : « [ces numéros,] si charmants qu’ils fussent, apparaissaient, on le conçoit facilement, un peu minces. Ils constituaient d’exquis délassements ».

Un autre exemple caractéristique de critique apparaît dans le numéro de février 1921 du Comœdia Illustré, à propos du drame de Pouchkine, mentionné précédemment :

Le principal attrait du programme est certainement cette Fontaine de Bakhtchi Sarai, drame en 2 tableaux, où le génie de Pouchkine a su bien allier deux choses qui paraissent tout d’abord inconciliables : une sorte de romantisme des sentiments et un lyrisme plastique. C’est la première fois qu’un auteur classique russe sera joué devant le public parisien. Balieff et Soudeikine ont parfaitement compris le sens de cette œuvre et sont parvenus avec maîtrise à exprimer plastiquement, grâce à la mise en scène, aux décors et aux costumes prodigieusement évocateurs, les différents instants psychologiques du drame.

Cette critique dévoile l’éloquence déployée pour saluer le travail total effectué par la troupe, aux différentes étapes de la création. Le Théâtre de la Chauve-Souris étonne,

52 Comœdia illustré, mars 1921.
53 Comœdia illustré, juin 1921.
54 Comœdia illustré, février 1921.
épate, surprend, fascine dans sa nouveauté, sa beauté, son émotion, pour les yeux et les oreilles :

Ainsi le Théâtre de la Chauve-Souris, sous l’impulsion du merveilleux animateur qu’est M. Balieff, à la fois directeur, auteur et metteur en scène de toutes les pièces, réalise pour nous le plus rare et le plus magnifique effort artistique.

Et c’est un exemple d’essai de renouvellement de la mise en scène et de la décoration théâtrale dont l’intérêt est tout à fait exceptionnel.55

Sur trois numéros de la revue, ne se découvre pas l’ombre d’une critique négative. S’observe une adoration exceptionnelle, et déconcertante, pour le travail de la troupe de la part de la rédaction du Comœdia Illustré. Face à une telle publicité, quel lecteur ne voudrait pas se rendre à un de ces spectacles ?

La curiosité du lecteur pour cette compagnie et sa production se trouve augmentée face aux éléments graphiques proposés dans les exemplaires de la revue. Ces nombreuses maquettes de décors et de costumes sont intégrées à la revue au cours de la rubrique critique pour illustrer les différents numéros du programme et ajoutent un atout en insistant sur un aspect particulier des mises en scène de la troupe qu’est la « féérie chatoyante des couleurs, [la] riche mosaïque des tons56 ». Ces esquisses représentent également une valeur ajoutée à la revue en elle-même :

Comœdia Illustré de janvier qui vient de paraître consacre de nombreuses pages en couleurs aux peintures et dessins inédits de Soudeikine et Remisoff exécutés pour les décors et les costumes du Théâtre de la Chauve-Souris de Moscou à Femina, dont le spectacle, par la nouveauté et l’originalité de la mise en scène est l’une des attractions les plus savoureuses du moment. Les curieuses compositions de ces peintres russes ajoutent à cette édition une valeur artistique et documentaire qui sera fort goûtée des amateurs57.

Ainsi, ces esquisses et maquettes renforcent un imaginaire en correspondant davantage à l’idée construite et stéréotypée que le public français pouvait avoir d’un spectacle russe, ravissement pour les yeux. La transmission de cet imaginaire folklorique est possible grâce aux peintures de Soudeikine et Remisoff, principaux peintres de la troupe en 1921, auteurs des dessins présents dans la revue.

55 Ibid.
56 Comœdia Illustré, mars 1921.
57 Comœdia, le 27 janvier 1921, rubrique « Echos ». 

272
Davantage d’informations sont disponibles au sujet de Soudeïkine qui possède une fiche à son nom dans le dossier des Archives de la Préfecture de police\textsuperscript{58}. Cette fiche informe que Serge Soudeïkine, peintre en décors attaché à la troupe russe du Théâtre Femina, est né le 7 mars 1882 à Tiflis, s’est marié en 1915 à Vera Bosset. Il est arrivé à Paris le 22 mai 1920, venant de Tiflis par Marseille. Sa femme fait également partie de la troupe de la Chauve-Souris en tant qu’artiste. Ensemble, ils gagnent 6 000 francs par mois. Serge Soudeïkine était déjà venu en France en 1913 avec la troupe de Diaghilev, la présence de son nom dans les \textit{Comœdias} de l’année 1913 annonçant qu’il est déjà reconnu par le public français. En 1921, il est devenu une figure incontournable du monde artistique\textsuperscript{59}, et travaille notamment au service de Jacques Copeau\textsuperscript{60}. En 1922, il quitte Paris pour les Etats-Unis lors d’une tournée de la Chauve-Souris et s’installe à New-York.

Soudeïkine s’est formé à l’École de peinture, de sculpture et d’architecture de Moscou et débute une carrière professionnelle au théâtre moscovite de l’Ermitage où il met en scène et créé les décors. Par la suite, il travaille dans d’autres théâtres. Il rentre à l’Académie russe des beaux-arts où il rencontre Alexandre Nikolaïevitch Benois\textsuperscript{61}, grâce auquel il intègre l’association « \textit{Mir iskousstva} » ou « Monde de l’Art », titre de la revue de Diaghilev créée en 1898, repris en 1910 par un groupe de peintres, avec à leur tête A. Benois, qui prône un renouveau de l’art pictural russe, par l’intégration des théories.

\textsuperscript{58} Préfecture de police, Paris, Série B – Cabinet du préfet de police (1869-1970), Sous-série BA – Affaires générales, BA 2031 Troupes artistiques russes : enquête sur la troupe de N. Balieff en tournée à Paris en 1921.

\textsuperscript{59} \textit{Comœdia}, le 19 juin 1921, « Galerie La Boëtie » : « Le lundi 20 juin, grand concert de musique russe réservé aux œuvres de Stavinsky, avec le concours du maître lui-même, à la Galerie La Boëtie où se trouve en ce moment l’exposition des œuvres des artistes russes, qui réunit les noms les plus célèbres de l’art pictural tels que : Jacoleff, B. Grigoriew, Soudeïkine et le sculpteur Soudbinine, etc. Places à la galerie, 64 rue la Boëtie. Exposition : entrée 2 francs. ».

\textsuperscript{60} \textit{Comœdia}, le 6 mai 1921 : « Au Vieux-Colombier, M. Jacques Copeau a demandé au même Soudeïkine ses décors futurs et futuristes. M. Soudéïkine est un très grand artistes et, en se l’attachant, M. Jacques Copeau prouve une fois de plus, qu’il est le chercheur, le novateur dont le Paris des deux rives – et plus seulement d’une seule – suit avec intérêt le travail opiniâtre. ».

\textsuperscript{61} Alexandre Nikolaïevitch Benois (1870-1960) est un peintre, décorateur et scénographe.
Les artistes du Monde de l’Art ont contribué à emplir «la scène d’une cascade de taches colorées, habillant l’acteur dans des costumes s’harmonisant avec les décors». Dans quelle mesure cette affirmation se justifie-t-elle par les esquisses reprises par le Comœdia Illustré, illustrant l’importance des avant-gardes russes dans le travail de Soudeïkine ? Afin d’étudier cette question, nous nous intéressons à un panel des œuvres du peintre décorateur qui se trouvent à l’annexe 38, et nous concentrons davantage sur l’une d’entre elle, l’aquarelle pour les costumes du numéro «Babi» (Les Paysannes russes).

Cette aquarelle est le résultat de nombreuses influences qui font surface dans le monde artistique russe avec l’émergence et le développement des avant-gardes russes depuis 1907. En effet, apparaît chez de nombreux peintres, tels que Larionov, Gontcharova et Malevitch, un intérêt pour un art néo-primitiviste, qui se concrétise par

---

63 Ibid. Jean-Claude Marcadé attribue ces paroles à Boris Erdman.
la création du groupe artistique de la Queue d’Ane (1911-1912)\textsuperscript{64}. Ce courant est inspiré des Fauves français, tels Matisse, Derain, Vlaminck, dont certaines œuvres, achetées par des collectionneurs russes, sont exposées en Russie, ce qui permet aux peintres russes de se renseigner sur les dernières innovations parisiennes, berlinoises... Cézanne influence également ces artistes dans la composition de leurs plans, dans la simplification des formes géométriques. Le cézannisme fauve est un phénomène européen qui touche particulièrement les artistes russes, après 1908, et auquel ils empruntent une palette de couleurs vives, fauves, contrastées, des contours appuyés qui dessinent des zones précises de couleurs (« cernes ») et un cadrage qui enlève le goût pour un sujet spécifique, qui dématérialise le corps.

Le néo-primitivisme tient sa particularité à l’attachement au folklore russe, au \textit{loubok} (au pluriel \textit{lubki}) qui se caractérise par de petites gravures sur bois qui figurent une imagerie populaire, naïve et maladroite, aux couleurs vives et avec un cerne épais. Le néo-primitivisme s’intéresse donc au « style russe » qui se traduit par des

\begin{itemize}
  \item coloris fastueux, [des] motifs géométriques, schématiques ou naïfs, la stylisation [...] sur les
  \item broderies, les tapisseries, les sculptures, sur les objets en bois, les jouets, l’imagerie profane
  \item et religieux, les moulages de pain d’épice, divers ustensiles de la vie quotidienne\textsuperscript{65}.
\end{itemize}

Ce retour aux arts et à l’imagerie populaires est initié par Kandinsky dont les thèmes de prédilection sont le paysage et la culture populaire, de plus en plus abstraits au fil de sa carrière, et par les activités de la Société des artistes ambulants (1870-1880) qui était constituée d’artistes qui se déplaçaient en roulotte dans la campagne russe et faisaient apparaître de nouveaux sujets comme les paysages, les portraits des paysans (en opposition avec la peinture officielle, religieuse). Gauguin est également une inspiration avec ses œuvres sacralisant le travail et la figure du paysan. Le prisme de couleurs dont se nourrit le néo-primitivisme provient des mosaïques byzantines, des icônes russes, du goût pour les contrastes violents sur les tissus de l’art populaire russe


\textsuperscript{65} Marcadé, Jean-Claude, \textit{L’Avant-garde russe : 1907-1927}, op. cit.
avec des associations de mauves, bleus, roses vifs et marrons, ainsi que du décorativisme des robes et des blouses. Dans le glossaire de son ouvrage, Jean-Claude Marcadé définit ainsi le néo-primitivisme comme un :

Courant de la peinture russe inauguré par D. et V. Bourliok, Larionov et Goncharova entre 1907 et 1912, qui reviennent aux principes plastiques de l’art populaire des images xylographiées, des enseignes peintes, etc... et remplacent la perspective savante par l’expressivité et le laconisme, exploitent une thématique triviale et provinciale [...]66

Soudekine qui a participé aux émulations avant-gardistes, par le biais notamment du Monde de l’Art, s’inspire de cet imaginaire néo-primitiviste dans ses maquettes de décors et costumes, reprises par le Comœdia Illustré. Dans l’aquarelle ci-dessus, se retrouve l’importance de l’inspiration de la vie populaire, de scènes populaires russes avec la figure de la matriochka par ces six femmes en tenues traditionnelles, constituées d’un châle et d’une robe aux nombreux motifs. Les contours sont réalisés avec un cerne épais et les mains suggèrent une dynamique de mouvement, l’ensemble exprimant une fraîcheur naïve. De plus, les couleurs des tenues sont vives et s’observe une prédominance du prisme de couleurs ukraino-slave par la diversité et déclinaison des tons rouges, roses et oranges.

Cette gaieté de l’image contraste avec la grisaille soviétique67. Cette vision folklorique et colorée plait au public français, qui sollicite une image de la Russie qui lui soit confortable. Afin de lui plaire, l’artiste doit alors présenter une Russie conventionnelle, stéréotypée. Cette idée se trouve confirmée par deux critiques. La première, du Prince Sergueï Volkonsky, paraît le 14 mai 1933 dans L’Intransigeant :

Tout cela, évidemment, n’est pas la Russie qui existe, ce n’est même pas tout à fait la Russie d’autrefois, mais c’est une quintessence, c’est le mot final, la vision actuelle, contemporaine, sur laquelle auraient suinté les vapeurs des siècles.68

Le 18 mai 1922, dans Comœdia, le journaliste Fernand Gregh, dans un article sur « Le Nouveau Spectacle d’Art de Mme Kousnezoff69 et sa Compagnie », confirme cette attente du public français d’un univers russe fantasmé :

66 Ibid.
69 Compagnie dans le même esprit que la Chauve-Souris
Ce qui nous avait plus dans la Chauve Souris, et dans certaines parties du programme choisi par la célèbre chanteuse-mime-danseuse, c'était tout ce qui était spécifiquement russe, tout ce qui nous apportait sous les espèces de l'art des renseignements, des idées, des rêves relatifs à ce pays mystérieux qu'on pourrait appeler la jeunesse de l'Europe⁷⁰. Ces illustrations sont donc présentées au lecteur des Comœdias Illustrés afin de déclencher un désir de découvrir cet imaginaire féérique, idéal, enfantin, folklorique et coloré.

⁷⁰ Comœdia, le 18 mai 1922.
C. La réception : un public cosmopolite

1. Le succès auprès du public français

En conséquence de cette ouverture et de cette publicité à un public français, et de l’absence de renfermement sur la communauté russe émigrée, le théâtre de la Chauve-Souris rencontre un très grand succès en France tout d’abord, puis dans les autres pays dans lesquels ses tournées le mènent. Le public francophone en raffole, le recommande, décrit les soirées, réalise des classements de ses numéros préférés. Certains numéros deviennent donc les favoris du public et sont réintégrés régulièrement dans les nouveaux programmes, qui peuvent d’ailleurs, quelques, fois n’être constitués que des meilleurs numéros des anciens programmes. A titre d’exemple, le cinquième programme (juin 1921) est annoncé comme étant un « spectacle composé des meilleurs numéros des quatre programmes joués71 ».

La presse, et en particulier le quotidien Comœdia, friant de curiosités théâtrales, représente un outil permettant l’évaluation de l’importance du phénomène artistique dans la société française. Jean Bastia, le 6 mai 1921 annonce que se retrouvent au Théâtre Femina le « tout-Paris » et le « tout-Moscou »72. Un second journaliste, le 18 mai 1921, ajoute que :

La fin mai, qui attire tant d’étrangers et de provinciaux à Paris s’annonce particulièrement brillante à la Chauve-Souris, que dirige avec humour Balieff. La feuille de location se couvre chaque jours de noms, des familles entières venues de Lyon, Bordeaux, Tours, Marseille, Nantes, d’Angleterre ou d’Amérique, veulent à tout prix assister à ce spectacle sensationnel73.

Le public de ces représentations est donc parisien mais s’étend à la France entière, ainsi qu’à l’international. Les journalistes de Comœdia reconnaissent également la valeur de ce « spectacle reposant, d’art pur que ce conte de fées illustré, de façon si vivante, et qui s’abrite sous les noires ailes de la Chauve-Souris74 » qui réjouit « les mélomanes [qui] en ont pour leur argent75 » et dont le « succès est assuré76 ». Il s’agit tout de même de rassurer ce public francophone quant à l’appréhension de la langue, due à l’origine russe de la troupe :

71 Comœdia illustré, juin 1921.
72 Comœdia, le 6 mai 1921.
73 Comœdia, le 18 mai 1921.
74 Comœdia, le 20 février 1921.
75 Comœdia, le 3 mars 1921 : « Les amateurs de musique russe tressaillent d’aise. Un violon vient chanter les airs enspleenatiques, dire la caresse des nuits d’Orient, la voluptueuse senteur des roses, l’amour léger, insouciant, vaste dans sa légèreté, profond dans son insouciance. ».
76 Comœdia, le 10 mars 1921.
Ne vous méfiez pas. Venez sans crainte contempler cet éblouissant programme, en majeure partie français, absolument à la portée de tous. C’est de la pantomime.\footnote{Comœdia, le 22 mars 1921.}, scandan\textit{u} critique le 22 mars 1921.

Le mois précédent, Jean Bastia avait d’ores et déjà prévenu cette inquiétude :

J’étais entré, le 31 décembre dernier, au Théâtre Femina passer quelques instants à la Chauve-Souris, pour, tout de même, voir ça. Oh ! Seulement un peu... Du russe !... On parle russe !... On chante russe !... Passe encore quand on danse russe !... Je n’en suis pas moins demeuré jusqu’au bout du dernier « rideau », et je regrettais que le spectacle fût si tôt fini. J’y suis revenues le surlendemain et deux autres fois encore ! J’y ai envoyé tous les gens à qui je voulais du bien, au moins pour deux heures et demie.

C’est qu’il n’est pas besoin, en effet, de pouvoir lire Résurrection dans le texte pour comprendre le spectacle de la Chauve-Souris. Le sens de chaque piècette et accessible à tous.\footnote{Comœdia, le 4 février 1921.}

Dans cet article, le journaliste illustre également l’importance de la « presse parlée », c’est-à-dire du bouche-à-oreille, comme possibilité de succès de la troupe.

Le Théâtre de la Chauve-Souris intéresse aussi les membres de la communauté émigrée russe, qui se rendent aux spectacles, qui sont annoncés dans le quotidien Dernières Nouvelles, journal qui consacre à la troupe différents articles importants, tant durant son séjour en France, que pour suivre ses aventures à l’étranger. Cependant, le prix élevé des places correspond à une certaine catégorie d’émigrés.

2. Des numéros favoris

De plus, certains numéros deviennent des numéros cultes de la troupe, encensés par les spectateurs. Le journaliste Jean Bastia dans un article de Comœdia du 4 février 1921 réalise un palmarès de ses numéros préférés. Parmi les plus importants, se trouvent « Katinka », « La Parade des soldats de bois », « La Nuit chez les Tziganes » ainsi que les « Porcelaines », tableaux basés sur de célébres peintures\footnote{Senelick, Laurence, Wandering stars : Russian emigré theatre, 1905-1940, Iowa, University of Iowa press, 1992, 241 p.},... L’exemple de « La Parade des soldats de bois » est éloquent puisqu’il reçoit les plus grandes félicitations\footnote{Ibid.}. La première de ce numéro a lieu le 7 mai 1921, selon l’Annuaire de la Société des
auteurs et compositeurs dramatiques qui recense par ordre alphabétique les « pièces représentées pour la première fois à Paris, dans la banlieue, en province et à l'étranger ou omises dans les annuaires antérieurs81 ».

La Parade des Soldats de bois est une merveille de grimagie, de costumage et de mimique. Les joues gonflées, le visage coloré, l’œil fixe de stupeur et d’application enfantine, huit grenadiers poupins, le torse avantageusement rebordé, évoquent sous les ordres d’un gradé qui les hypnose. Une musiquette grêle commande aux évolutios automatiques de huit acteurs (je dirais presque de huit danseurs) anonymes, esclaves ahuris du rythme, du maniement d’armes et de la « théorie ». Ils se meuvent à petits pas glissés, d’un mouvement continu, ils déclenchent d’un seul coup leurs bras droits, leurs bras gauches, ils accomplissent sèchement, avec une brutalité comique, le mouvement de « tête à droite », de « tête à gauche », ils se crispent sans désespérer pour faire valoir pectoraux et croupes pantalonnés de calicot ; bref, ils composent en quelques minutes la plus synthétique et la plus malicieuse des satires antimilitaires. Aussi fallait-il voir comme fut applaudi le « Hourrah ! Hourrah ! Hourrah ! » réglementaire, précipitamment coassé par ces tendres recrues !82

La revue que fait le critique Jean Bernier dans le numéro de juin 1921 de Comœdia Illustré rend compte de la présence de tous les éléments caractéristiques de la recette comique de la Chauve-Souris. Il s’agit d’une parodie militaire, dans laquelle les comédiens arborent une gestuelle exagérée, similaire à celle des poupées mécaniques83, des expressions comiques, un maquillage et des costumes farcesques et trop grands, tels des petits soldats de bois pour enfants amenés à la vie, avec une insistance sur les aspects du grotesque et de la bouffonnerie. Tous ces éléments sont visibles grâce à deux photographies, à l’annexe 39, prises le 14 juillet 1921 au stade Pershing, dans le Bois de Vincennes, par un photographe de l’Agence de reportage photographique Rol (1904-1937), lors de la fête des chasseurs.

Ces photographies ont un intérêt comique puisqu’elles présentent un numéro mettant en avant la dérision d’une parade militaire, à côté de réels militaires qui regardent le spectacle d’un air interrogateur (bord droit de la première photographie). Elles revêtent également un intérêt en ce qui concerne la sphère réceptrice des spectacles de la Chauve-Souris, puisqu’elles démontrent que la troupe a assez

81 L’Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques est disponible en libre-accès sur le site Gallica.
82 Comœdia illustré, juin 1921.
d’importance pour être appelée à jouer un jour de célébration nationale et que son public s’étend ainsi en dehors des salles de théâtre, en plein air. La compagnie se met alors au service d’individus qui ne seraient pas forcément venus au Théâtre, ce qui permet de diversifier son audience.

3. La Chauve-Souris, à emporter

La troupe de la Chauve-Souris innove également en fidélisant des individus, spectateurs ou non, qui se seraient laissés emporter par la magie des voix et mélodies slaves. En effet, la compagnie enregistre plusieurs disques durant leurs années d’activité qui contiennent des chants présents dans les spectacles théâtraux. Ces disques sont vendus dans les plus prestigieux magasins des Avenues de l’Opéra et des Champs Elysées. Un de ces disques est disponible à l’écoute sur le site Gallica de la BnF.


Dans le même ordre d’idée, dans le numéro de Comœdia Illustré de février 1921 se trouve une partition musicale qui reproduit la partie musicale du tableau « Doutes », partie des « Romances russes ». Cette partition s’intitule Romance de Glinka

Figure 42. Partition pour la partie musicale du tableau « Doutes », Comœdia Illustré, Février 1921

84 Litavrina, Marina, Русский театральный Париж. 20 лет между войнами, op. cit.
85 https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k127224d/f1.media
et permet au lecteur de reproduire chez lui cette mélodie russe, présentée comme traditionnelle.

4. Une recette qui fonctionne

Enfin, le théâtre de la Chauve-Souris devient une source d'inspiration, un modèle, une référence qui attire les artistes, et le public. Par la suite, certaines compagnies font « à la manière de la Chauve-Souris ». Un des exemples est celui de Marie Kousnezoff qui se produit à partir d'avril 1922 au Théâtre Femina avec une compagnie russe pour un spectacle d'Art russe. Cette troupe reprend donc le lieu symbolique de naissance de la Chauve-Souris aux yeux du public français. Différents articles de Comœdia permettent de dresser le portrait des spectacles de cette compagnie qui sont composés notamment d'œuvres musicales russes et françaises. « Le spectacle sera coupé et comprendra des comédies, des opéras, des ballets et de nombreux numéros populaires russes particulièrement caractéristiques86 » et les maquettes des décors et costumes sont réalisées par Léon Bakst et S. Soudeïkine. La troupe « fera revivre devant nos yeux des scènes populaires russes très caractéristiques, ainsi que des numéros japonais, français et espagnols87 ». Un programme publié le 9 avril 192288, permet d'observer le détail du premier spectacle qui comprend une parade, des scènes populaires russes, une scène mimée, une miniaturisation à partir d'une légende, une scène tragique, des danses, une estampe japonaise, un mimodrame et une scène dramatique en espagnole. Pourtant, malgré une ressemblance importante entre cette compagnie et celle de la Chauve-Souris, il est intéressant de noter que, dans les Comœdias, le lien formel entre les deux troupes n'est jamais mis en avant. Le parallèle entre les deux n'est fait que dans un seul article de L. R. de T. qui écrit le 10 avril 1922 :

Le spectacle d'art que Mme Kousnezoff a donné hier soir en répétition générale au Théâtre Femina a reçu un accueil chaleureux. Certains de ces petits tableaux rappellent un peu ceux que Balieff nous avaient présentés la saison dernière, mais ils relèvent d'un genre nouveau. Il ne s'en dégage plus cette impression de nostalgie intense qui faisait la caractéristique et le charme des scènes de la Chauve-Souris de Moscou, mais ils évoquent avec une science incomparable les divers sentiments humains depuis la plus folle gaité jusqu'à la plus poignante douleur89.

86 Comœdia, le 14 mars 1922.
87 Comœdia, le 3 avril 1922.
88 Comœdia, le 9 avril 1922.
89 Comœdia, le 10 avril 1922.
Cette négation de la filiation serait-elle une volonté d’échapper à l’ombre de la grande Chauve-Souris, de nier un possible plagiat ? En effet, dans son organisation, dans ses programmes, dans son lieu de production, la compagnie de Maria Kousnezoff semble emprunter à la troup de la Chauve-Souris nombre de ses ressources créatives.

Dans la même lignée, un autre exemple est celui des spectacles de Maria Efremova, qui fut une des artistes de la troup de la Chauve-Souris en 1921. Dans un article de Comœdia du 23 octobre 1922, le journaliste Régis Gignoux consacre un article, intitulé « La Foire de Moscou », à cette troup :

Comme des bagnards, pour gagner l’argent de leur tabac ou de leur évasion, sculptent des noix de coco et trouvent toujours sous la pointe de leur couteau le profil de la femme qui les fit condamner, les émigrés russes esquissent sur nos théâtres des scènes de la vie russe qui sont autant de retours à leur patrie perdue. Ils cherchent la ressemblance, et à force de piété, d’ingéniosité, ils la suggèrent lorsqu’ils ne la trouvent pas. Chaque fois, un détail nous attire et nous émeut comme un souvenir de famille. Enfin, leur sens national de la décoration, qui éclaire la synthèse allemande avec les couleurs orientales, assure une note d’art à la plus naïve de leurs pochades.

Mme Maria Efremova est l’animatrice d’un groupe d’artistes et d’amateurs installés à la Comédie des Champs-Elysées. Nous connaissions déjà cette belle artiste. Dès le premier spectacle de la Chauve-Souris, elle s’était détachée, ou, plus exactement, nous l’avions dégagée de la troup communiste ou unanimiste, en même terme que Nikitina l’espiègle et que Coline le subtil. Mme Maria Efremova n’a pas cherché à égaler Balieff dans sa mise en valeur du détail essentiel et choisi. Ses moyens d’exécution étaient trop limités. Elle n’a pas voulu davantage adapter à la francoise le spectacle, comme Mme Marie Kousnezoff le tenta la saison dernière et non sans imprudence. Elle s’est appliquée modestement à donner l’atmosphère. Elle a réussi avec l’aide de M. Soudeïkine et de ses toiles à la fois schématiques et vibrantes, avec le concours d’artistes simples, sincères.

On connaît ces petits tableaux, tantôt miniatures, estampes sentimentales, gravures à l’eau-forte et chromolithographies [...]. On ne vous donne que la cellule, le motif du thème : à vous de développer ces mélodies romanesques, ces scènes populaires, ces intérieurs de cabarets où le hussard noir dit adieu à la tziganne. Tous ces tableaux furent très applaudis et particulièrement ceux des paysannes en récréation de bonnes commères et ceux des ouvriers et cochers.

Ils furent applaudis pour leur entrain, leur couleur et aussi pour la signification que les artistes donnaient à ces souvenirs d’avant la révolution. Nous étions sensibles à la nostalgie de ces émigrés. [...]

283
Auprès de Mme Maria Efremova qui, non seulement chante et joue, mais danse et montre autant de gaité que de pathétique, on applaudit Mme Garchina dont la voix pure et souple était également l’un des attraits des premiers spectacles de la Chauve-Souris ; on applaudit encore Mlle Adorel, cantatrice au timbre chaud et au jeu ardent. Les autres artistes sont tous sincères et discrets. Enfin, celui de leurs camarades qui annonce les numéros du spectacle, remplace la placidité goguenarde de Balieff par une timidité furtive qui n’est pas moins savoureuse.90

Ainsi, Maria Efremova reprend différents éléments caractéristiques de la Chauve-Souris, dans l’espoir de continuer à attirer un public qui répond présent à la mode initiée par Nikita Baliev. Cette compagnie propose des spectacles pluridisciplinaires avec danses, chants, des tableaux vivants, des mimiques, des images colorées et un présentateur. Certains des artistes de la Chauve-Souris, dont la directrice, ont également intégré cette troupe.

Les troupes itinérantes d’origine russe rencontrent donc un succès et une postérité plus importante que les troupes sédentaires parisiennes. Cet écart s’explique majoritairement par le degré d’appartenance à la communauté émigrée russe. En effet, bien que la troupe de la Chauve-Souris soit constituée essentiellement d’émigrés, elle s’adresse avant tout à un public français, puis international, grâce à une forme innovante de spectacle qui réduit l’importance du langage comme moyen de compréhension. La langue russe devient une poésie exotique et le sens des paroles est explicité par les mimiques des acteurs, l’esprit de cabaret et les stéréotypes véhiculés sur la Russie permettant d’offrir au spectateur une expérience unique avec des nouveautés visuelles et auditives qui surprennent et ravissent. La Chauve-Souris ravit et laisse une trace dans la mémoire des contemporains, qui s’observe aujourd’hui par les nombreuses archives et sources la concernant.

90 Comœdia, le 23 octobre 1922.
Chapitre 8 : Le théâtre émigré russe et sa mémoire (1953-1981)

Comment expliquer le silence historiographique sur l'immigration jusqu'aux années 1980 ? En France, on a toujours appréhendé la question de l'immigration comme une question d'actualité, rarement en termes historiques. Il y a eu un déficit de mémoire.1

La notion d'échec partiel du théâtre émigré russe à Paris est conjointe à la question du vide mémoriel rencontré par l'objet. Cette idée peut être étayée à partir de notre propre expérience de recherche dans les centres d'archives, ainsi que de nos lectures plus générales sur l'émigration russe, qui offrent des éléments de réflexion sur la question de la conservation des archives. De plus, ce chapitre est l'occasion de mettre un terme à l'étude de cas portant sur Nicolas Evreïnoff en ayant recours une dernière fois aux sources et archives le concernant afin d'essayer de comprendre la gestion de la mémoire à travers deux acteurs, tout d'abord sa femme, Anna Evreïnoff (née Kaschina) qui joue un rôle primordial dans la perpétuation de l'image de son mari et finalement, Nicolas Evreïnoff lui-même, en tant qu'auteur amateur de l'histoire du théâtre émigré russe à Paris.

Ce chapitre concernant majoritairement les années suivant la fermeture du Théâtre russe en 1939, il est nécessaire d'éclairer la destinée de l'activité théâtrale émigrée à partir de la Seconde Guerre mondiale2. La guerre et l'Occupation entraînent le délitement de la communauté émigrée russe, soumise à l'antisémitisme, à la xénophobie,

aux surveillances et à la déportation à cause de l’appartenance à la religion juive, à la franc-maçonnerie, etc. Au théâtre, les occupants allemands interdisent aux artistes juifs de jouer, les activités des émigrés sont placées sous haute surveillance. En 1941, les autorités interdisent catégoriquement la représentation de pièces de théâtre russes, anglaises et américaines. De plus, la diaspora russe se divise quant à ses opinions politiques, certains, tel Dimitri Merejkovski, accueillant Hitler comme libérateur de l’infection communiste. L’entente avec les autorités permet également à I. D. Sourgoutchev l’ouverture d’un premier théâtre russe sous l’Occupation, qui illustre la scission au sein de la diaspora3. Un second, plus indépendant, voit le jour le 23 octobre 1943, dans la salle Iéna, avec à sa tête Serge Lifar, Nicolas Evreïnoff et N. Roschina-Insarova. Cependant, des conflits au sein de la direction mènent à l’arrêt des représentations en 1944. Aucune trace n’a été trouvée d’expériences théâtrales postérieures à la guerre.

3 L’année de production de cette compagnie n’est pas renseignée.
A. La faiblesse générale de la mémoire

1. Un théâtre qui peine à se faire une place dans la diaspora

Il s’agit, tout d’abord, de s’intéresser à un extrait de Monument à l’éphémère4 de Nicolas Evreïnoff, dans lequel ce dernier écrit, à propos du Théâtre dramatique russe (1924), première expérience d’un théâtre émigré russe à Paris :

À vrai dire, il n’a pas laissé un souvenir vivant de lui dans le Paris émigré. J’ai peur de contrarier ses anciens artistes, mais il me semble qu’il n’a laissé aucun souvenir. Je dis cela parce que la plupart des personnes que j’ai interrogées à son sujet, parmi les anciens émigrants, n’en n’ont pas du tout entendu parler, ou ne pouvaient pas se rappeler de quelle sorte de théâtre il s’agissait5.

Cette première citation permet d’ancrer le problème de la mémoire chez les contemporains des années 1920. Il faut toutefois noter que ce problème, poussé à cet extrême, semble concerner exclusivement les premières compagnies de théâtre émigrées russes à Paris. En effet, suivre un ordre chronologique permet remarquer que l’entreprise théâtrale du Théâtre russe de la comédie et du drame (appellation russe typique) de Olga Baranovskaïa (1930) ne semble pas, de même, avoir joui d’une reconnaissance particulière, puisqu’elle n’est pas même mentionnée par Evreïnoff dans son ouvrage, alors que le quotidien Dernières Nouvelles le prend en compte. Le Monument à l’éphémère étant une référence en ce qui concerne le théâtre émigré russe à Paris6, l’absence de mention de cette troupe représente pour elle un danger mémoriel, un pas vers la disparition. La comparaison entre les écrits des contemporains et la presse émigrée permet alors de déceler les événements passés sous silence et de reconstituer un tableau plus véridique du théâtre émigré russe à Paris. Ainsi, lors des années 1920-1930, il existait déjà des soucis d’existence au sein de la communauté russe, ainsi que des oubliés de certaines initiatives.

---

5 Ibid. p. 23.
2. Des archives restreintes

Comme conséquence, mais également comme prolongement de cet état de faits, le chercheur fait aujourd’hui face à des difficultés pour trouver des traces du théâtre émigré russe, puisque les archives et les sources sont restreintes. Le Fonds Evreïnoff de la BnF Richelieu en est un exemple probant. Ce fonds privé contenant des documents allant de 1922 à 1980, notamment concernant la carrière de Nicolas Evreïnoff, a été produit par Nicolas Evreïnoff (1879-1953) et sa femme Anna Evreïnoff (1900-1981) et légué en 1981 au Département des Arts du Spectacle de la BnF par Anna Evreïnoff. Cependant, ne s’y trouvent que peu de traces du travail de Nicolas Evreïnoff au sein de la diaspora russe alors que ce travail a été important, qu’il a eu du succès et que Evreïnoff s’y est beaucoup investi. Il est possible de se demander si une des raisons de la disparition des sources n’est pas due au fait que les russes émigrés aient, eux-mêmes, peu protégé ce patrimoine. Cependant, loin d’imputer la faute aux émigrés, d’autres facteurs doivent être pris en compte.

Il est possible d’interroger l’importance du groupe social que représente le groupe du théâtre émigré russe. N’était-il pas, justement, modeste ? Se manifeste une tentative de structuration autour d’associations et de sociétés dramatiques qui auraient joué un rôle dans la transmission de la mémoire, or il semble impossible, aujourd’hui, de retrouver les archives des quelques associations retrouvées aux archives de la Préfecture de police de Paris ou aux Archives nationales, les dossiers étant le plus souvent vides, ou ne contenant qu’une simple feuille. Il y a une défaillance du groupe, de la société culturelle à créer sa propre mémoire. De plus, ce groupe n’était pas en situation de domination. Etant le fruit d’expériences d’émigrés, il n’a pas été protégé par les institutions et centres culturels russes à Paris, alors affiliés au pouvoir soviétique, et qui ne voulaient pas préserver, mettre en valeur, ou conserver une trace des activités culturelles de l’émigration.

A ce facteur s’ajoute l’idée que Paris n’a pas su préserver son héritage de capitale culturelle et intellectuelle de l’émigration russe. Dans une partie consacrée aux archives de l’émigration, Marina Gorboff fait part du sort des archives manuscrites pour

---

8 Nicolas Evreïnoff (1879-1953) est un dramaturge, metteur en scène, théoricien et historien du théâtre. Il émigre en France en 1925, avec sa femme, Anna Evreïnoff.
lesquelles « rien n’a été entrepris jusqu’à ce jour pour inciter les familles à [les] déposer en lieu sûr9 ». En France, quelques initiatives sont menées dans l’idée de concentrer des manuscrits de l’émigration, avec l’exemple de la création en 1948 par Sophie Lafitte d’un Service slave de la Bibliothèque nationale, qui ne semble plus être en activité aujourd’hui10. Au contraire, certains fonds d’archives d’écrivains russes émigrés ont été achetés par les universités américaines qui acquièrent dès les années 1950 un ensemble important de manuscrits russes de Maklakoff, Nabokov, Berberova… D’autres documents ont pu être préservés uniquement grâce à des collectionneurs privés et des passionnés.

De manière générale, peu a été fait pour préserver la mémoire des russes parisiens de l’entre-deux-guerres, mémoire plurielle et complexe (les émigrés russes ont été ouvriers, commerçants, restaurateurs, danseurs, chauffeurs, peintres…) qui s’efface au profit de stéréotypes, tel que celui des « Russes blancs, chauffeurs de taxi11 ». Une des explications à ce manque de préservation par les organismes et institutions français serait que le théâtre émigré russe ne peut pas faire partie d’une mémoire institutionnelle puisqu’il ne rentre pas toujours dans des cadres conventionnels. Que ce soit aux Archives nationales, aux archives de la BHVP12, qui détient des archives de théâtres parisiens, ou dans des archives de type économique, telles que celles de l’AP-HP concernant le paiement du Droit des pauvres, il est difficile de trouver des traces du théâtre émigré russe parce que certaines compagnies se sont produites hors des circuits traditionnels du monde du spectacle, c’est-à-dire dans des salles qui n’étaient, à l’origine, pas destinées à accueillir des représentations théâtrales. A titre d’exemple, nous pouvons mentionner le cas de la première initiative datant de 1924, la compagnie du Théâtre dramatique russe, qui se produit au 42 rue Hermel, dans une salle appartenant à la diaspora russe ou bien le cas du Théâtre intime de Dina Kirova (1928-1931) qui prend place au 6bis rue Campagne Première, dans un local qu’elle loue à l’école d’eurythmie et de danse. Ainsi, de potentielles archives administratives sur ces compagnies sont encore plus difficiles à trouver dans des centres d’archives, tel que le centre de l’AP-HP qui ne mentionne pas les deux salles citées précédemment dans le répertoire des salles soumises à l’impôt du Droit des pauvres. Ces compagnies, de par le

10 Ibid.
11 Ibid.
12 Grâce au Fonds des archives des régisseurs de théâtre.
lieu où elles se produisent, ne peuvent acquérir une reconnaissance du milieu administratif français, ce qui diminue davantage leurs chances de survie mémorielle.

Dans le prolongement de l'idée que le théâtre émigré russe a peu de place dans des archives appartenant à des milieux institutionnels ou organismes français, il est intéressant de noter que, par rapport à d'autres théâtres, davantage conventionnels (des théâtres parisiens reconnus tels que le Théâtre Albert 1er ou le Théâtre de l'Atelier, etc...) dont les archives sont conservées à la BHVP ou la BnF, se trouvent, proportionnellement, beaucoup d'archives ayant trait au théâtre émigré russe dans le centre d'archives de la Préfecture de police de Paris. En effet, ce centre contient de nombreux documents concernant la surveillance des étrangers et de leurs activités, alors que, au premier abord, ce centre n'était pas envisagé comme pouvant détenir des informations sur le théâtre.

Ainsi, une majorité des archives a disparu, qu'elles soient retournées en Russie, détruites, oubliées au fond d'un grenier. Dans les années 1970, l'Union soviétique émet la volonté de rapatrier les archives de l'émigration, considérées comme son patrimoine culturel. Pour ce faire, elle envoie des émissaires à Paris qui achètent ou se font donner des livres, manuscrits... Les archives se retrouvent alors devenir plus ou moins difficiles d'accès au gré des changements politiques. D'autres archives ont été les victimes des conflits mondiaux, telles que les archives de la Bibliothèque Tourgueniev, qui, en 1937, était devenue le dépôt légal des archives littéraires de l'émigration mais voit ses fonds emportés par les allemands en 1940, puis récupérés par l'armée russe en 194513.

Il convient d'ajouter que ce vide mémoriel s'exprime également en ce qui concerne la mémoire des lieux. En dehors des théâtres parisiens dans lesquels certaines compagnies se sont produites, les divers lieux de représentations n'existent plus aujourd'hui, il n'y a plus de preuve de leur existence passée. Par exemple, le 6bis de la rue Campagne-Première dans le 14ème arrondissement a abrité de 1928 à 1931 le Théâtre intime de Dina Kirova dans une salle louée à l'école d'eurythmie et de danse, salle qui avait une capacité de 225 places, ce qui était pour l'époque une salle assez rentable. Aujourd'hui, il ne reste aucune trace du passage de cette compagnie alors qu'elle est considérée comme ayant été la plus symbolique et la plus significative pour l'émigration. Lorsque nous mentionnons qu'il ne reste aucune trace, il s'agit de plaque

commémorative ou, de manière plus contemporaine, de trace sur Internet avec notamment Wikipédia qui recense les adresses, par rue, où a vécu quelqu’un d’important, où s’est produit un événement… Cette absence de trace est d’autant plus flagrante que sur Wikipédia sont recensées dans une partie « Bâtiments remarquables et lieux de mémoire » toutes les habitations de cette rue qui ont abrité des artistes, écrivains (et il y en a eu beaucoup puisque nous nous situons au cœur de Montparnasse, lieu culturel des années 1920), pourtant, aucune mention du 6bis et de son théâtre.

La mémoire de l’émigration russe est monopolisée par d’autres aspects culturels, tels que les ballets russes de Diaghilev dont des sources et archives se trouvent en plus grande quantité, parce qu’ils ont constitué un choc culturel pour le public français et ont été à l’origine d’une véritable mode des ballets russes. De plus, les contemporains des événements sont, en 2020, majoritairement décédés, ce qui rend le témoignage guère possible.


3. Comment faire monument ?

Le théâtre correspond à la catégorie du spectacle vivant, forme fragile, caractérisé par son aspect éphémère. Comment mettre en mémoire un spectacle de théâtre ? Aujourd’hui, il existe des captations vidéo. Qu’en est-il au début du XXème siècle ? Pour ancrer le théâtre dans son aspect physique, il existe des photographies, des témoignages visuels, des programmes qui annoncent les spectacles, des écrits mentionnant les représentations (dans les mémoires, les critiques de journaux). À son époque, Nicolas Evreînoff se posait déjà la question, en confrontant les « monuments »

---

de la littérature dramatique à toutes les autres formes théâtrales qui ont disparu avec le temps. Il exprime cette peur de voir disparaître ce faible théâtre comme raison de l’écriture de son ouvrage *Monument à l’éphémère : histoire du théâtre émigré à Paris*16. Il s’agit, comme le titre l’indique d’offrir un monument, sous la forme d’un livre, à cette forme de théâtre émigré russe qu’il voit, en 1953, déjà condamné à l’oubli. Au début du Chapitre IV, intitulé « Un monument à l’éphémère », réflexion sur le théâtre et sa mémoire, il écrit :

Tout est fugace, comparé à l’éternité : « Tout passe, tout casse, tout lasse » [...]. Mais, à côté de valeurs « constantes » comme l’éternité, il en existe d’autres, par rapport auxquelles une grande partie des choses se révèle fugace. Prenons, à titre d’exemple (si nous parlons d’art ici), les pyramides égyptiennes, le temple de Karnak, le Parthénon, les cathédrales gothiques [...] qui existent depuis des siècles. Inutile de dire combien, auprès d’eux, tout paraît fugace ? Et il en va de même dans le domaine du théâtre, de la technique scénique, des artistes de l’ère classique et de leurs réalisations. Eschyle, Sophocle, Shakespeare, Molière, Talma. Un halo d’éternité reposera sur eux, en comparaison desquels des milliers d’artistes contemporains sont des phénomènes passagers, malgré leur exaltation à s’appeler « immortels ». Entre-temps, parmi ces milliers de célébrités éphémères, il y en avait beaucoup qui, en toute justice, devaient être conservés dans la mémoire de la postérité, jouant un rôle exemplaire dans l’évolution générale de l’art dramatique. [...] 

Ces théâtres nés à Paris (de l’amour passionné des Russes aux arts de la scène) étaient, bien sûr, complètement éphémères, comparés à des « mastodontes » tels que « L’Odéon », « La Comédie française », « L’Opéra » [...]. Et si ces théâtres n’ont besoin d’aucun « monument », sculptural ou écrit, parce qu’eux-mêmes, avec leur longue existence, ont créé des monuments dans l’esprit et le cœur des spectateurs, ce n’est pas le cas des théâtres « éphémères ». S’ils ont vraiment créé quelque chose qui mérite l’attention de spectateurs compétents, alors, en vérité, ils ont besoin de monuments, sous une forme ou une autre. Et, à mon avis, il ne peut être mis en doute que notre théâtre d’émigrés à Paris a révélé des valeurs qui ne doivent pas être oubliées.

Dans cette citation poétique et philosophique, Evreïnoff confronte les figures immortelles du théâtre et les grandes institutions théâtrales aux petites formes théâtrales qui disparaissent avec le temps, qui sont rapidement oubliées, tel le théâtre émigré russe, et qui méritent (et ont besoin) un monument pour que nous nous souvenions d’elles.

Ainsi, comment faire monument de l'éphémère sans tuer la caractéristique première qu'est l'éphémère, et surtout, pourquoi faire monument ? Peut-être qu'il le faut afin de reconnaître l'importance qu'a revêtu le théâtre émigré russe, à son époque, ne serait-ce que pour un petit groupe d'hommes et de femmes.
B. Faire perdurer le souvenir : le travail d'Anna Evreïnoff (1953-1981)

La mémoire du théâtre émigré russe passe alors par les individus avec l’exemple probant de Nicolas Evreïnoff dont la mémoire est restituée de manière complexe et ambivalente par sa femme, Anna Evreïnoff qui en fait un homme de théâtre international par l’intermédiaire de différentes démarches (exposition, conférences…) entre 1953 (mort de Nicolas Evreïnoff) et 1981 (mort d’Anna Evreïnoff). Cette partie se concentre sur trois procédés en particulier : le leg des archives à la BnF, la tombe de Nicolas Evreïnoff et l’installation d’une plaque à sa mémoire au 7 rue Boileau.

1. Léguer ses archives est-ce faire un choix mémoriel ?


Cependant, la plupart des archives comprises dans ce fonds fait référence à l’activité de Evreïnoff au sein du théâtre français (des maquettes et affiches de ses pièces jouées dans des théâtres parisiens, en français ; des papiers personnels faisant état de

\(^{17}\) Voire Chapitre 2.
l’appartenance au monde théâtral français ; de la correspondance avec des directeurs de théâtre, etc) et du théâtre international (de nombreux textes sur ces théories théâtrales, en français ; des textes d’auteurs français et autres – anglais, allemands – sur Nicolas Evreïnoff; une liste des pays où ses pièces ont été jouées...). Ce fonds est très riche, pourtant les seules mentions du théâtre émigré russe sont quatre programmes en russe de la compagnie des Comédiens vagabonds datant de 1934, le programme du Festival Evreïnoff de 1934, un programme en français annonçant La Comédie du bonheur au Théâtre de la Potinière, ainsi que quatre photos de groupes datant de 1933-1934, sont des photos des comédiens de la troupe de Nicolas Evreïnoff. De plus, dans la section « Nicolas Evreïnoff auteur dramatique », sont présentes les pièces qui ont été écrites durant l’émigration. Ainsi, il existe dans ce fonds peu de trace de l’activité théâtrale de N. Evreïnoff dans l’émigration russe parisienne. Son activité au sein de la communauté émigrée russe n’est pas mise en avant. Ce fonds dresse le portrait d’un homme inscrit dans le paysage du théâtre français et international.

L’exemple d’une archive trouvée dans la section « Documents biographiques N. Evreïnoff, papiers personnels » peut permettre d’illustrer ce propos. Il s’agit de la Carte de sociétaire de la société des auteurs, compositeurs & éditeurs de Musique, qui n’est pas datée. Cependant, la mention, comme adresse, du 7 rue Boileau, permet d’affirmer qu’elle n’est pas antérieure à 1934. Elle a été obtenue, en accord avec les informations trouvées sur le site de la SACEM, dans le paysage du théâtre français et international.

Figure 43. Carte de sociétaire de la SACEM, archives de N. Evreïnoff, BnF Richelieu

---

19 Nous pouvons retrouver les programmes évoqués à l’annexe 30.
21 BnF Richelieu, Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Nicolas Evreïnoff homme de théâtre : 4-COL-22(258) Documents biographiques N. Evreïnoff, papiers personnels.
22 Le couple emménage cette année-là à cette adresse.
lors de l’adaptation au cinéma par Marcel L’Herbier de sa pièce la *Comédie du bonheur*, en 1939-1940. La carte se présente sous la forme d’une carte rigide pliable avec extérieur cuir, qui mesure, dépliée, 9 cm sur 12.

L’intérêt de cette archive réside dans le fait qu’elle permet de montrer la dualité du personnage, qui est lié à l’émigration russe, mais cherche à s’intégrer au milieu artistique français. En effet, la Société des auteurs, compositeurs & éditeurs de musique, connue aussi sous le nom de SACEM, est une société française de gestion des droits d’auteur. La fonction de la société implique que Nicolas Evreïnoff est intégré dans le milieu artistique, littéraire français. Il peut sembler atypique pour un émigré de posséder une telle carte, puisque, aujourd’hui, sur 161 000 adhérents, seulement 20 000 sont étrangers. A l’époque étudiée, le pourcentage devait être encore moins élevé. Cette archive est intéressante parce qu’elle démontre que cet individu joue sur les deux tableaux (russe et français). Cette idée va de pair avec l’importance pour lui d’être reconnu dans le milieu artistique et théâtral français. Cette affirmation est corroborée par les archives trouvée dans le fonds de la BnF, puisque très peu sont en rapport avec son travail avec l’émigration russe.

Le fait que sa femme ait trié les papiers et les ait légués trente ans après la disparition de son mari devient alors capital : elle a décidé de l’image qui serait gardée de son mari. Celle d’un homme de théâtre émigré russe ou celle d’un homme de théâtre qui a su s’intégrer au paysage français ? Cette réflexion est complétée par la prise en compte du catalogue de l’exposition qui a eu lieu en 1981 à la BnF en l’honneur de Nicolas Evreïnoff. Cette exposition a été réalisée avec l’aide de la femme de Nicolas Evreïnoff, qui, pourtant, à en juger par le catalogue et la chronologie qui y est présente, ne fait qu’une fois seulement allusion à la compagnie qu’il avait monté en 1934 avec d’autres émigrants russes et qui jouait des pièces russes, en russe pour un public russophone. Pourtant, cette compagnie a eu un grand succès, et Evreïnoff y a investi beaucoup de temps et d’énergie. De manière générale, les initiatives de Nicolas Evreïnoff en rapport avec le théâtre émigré russe ne sont pas mentionnées. De même, dans le

---

23 D’après les statistiques proposées par le site officiel de la SACEM.

24 Comme nous le savons, par exemple, ses pièces traduites ont été mises en scène avec son aide dans des théâtres français tels que Le Théâtre de l’Atelier, le Vieux-Colombier... En parallèle, en 1934, il met en place la Compagnie des Comédiens vagabonds (« Бродячие комедианты »).

numéro spécial de la *Revue des études slaves*\textsuperscript{26} consacré à Nicolas Evreïnoff, l’article rédigé par sa femme ne fait pas cas de son activité chez les Comédiens Vagabonds\textsuperscript{27}. Il est donc intéressant de remarquer que sa femme a préféré léguer la carte de la SACEM plutôt que d’autres documents liés à son activité russe, et que nous pouvons supposer légitimement qu’elle possédait étant donné que dans *Monument à l’éphémère* Nicolas Evreïnoff précise qu’il a accumulé de très nombreux documents durant sa vie à Paris concernant le théâtre français et émigré russe. Anna Evreïnoff a préféré donner de son mari l’image d’un homme de théâtre universel, plutôt que de le rattacher à la communauté émigrée russe.

Ainsi, le fonds Evreïnoff de la BNF Richelieu est un fonds axé sur l’activité en France de Nicolas Evreïnoff et sa reconnaissance internationale. De plus, l’archive étudiée permet de démontrer que le cercle du théâtre émigré russe ne fonctionne pas comme un microcosme. Il existe une dualité chez certains personnages, comme chez Evreïnoff qui est l’exemple d’un émigré qui cherche à s’inscrire sur les deux tableaux (français et russe) et à l’échelle internationale. Cependant, la mémoire mise en place par sa femme et le leg qu’elle fait à la BnF le replace davantage dans une dynamique d’homme de théâtre international, en dehors de la spécificité du caractère d’émigré russe. Il s’agit pour Anna Evreïnoff de mettre en avant l’importance que son mari a eu pour le théâtre en général, ce qu’il a apporté, plutôt que de le rattacher exclusivement à la communauté émigrée russe. Elle désire lui donner une autre perspective mémorielle.

### 2. Un cimetière communautaire

Pourtant, le lieu d’inhumation de Nicolas Evreïnoff, choisi, si ce n’est par le couple, au moins par Anna Evreïnoff, révèle que la construction mémorielle et du souvenir de l’individu se fait également par le rattachement à la communauté émigrée russe. En effet, Nicolas Evreïnoff, puis sa femme en 1981, sont enterrés au cimetière de Sainte-Geneviève-des-Bois, qui se situe à une trentaine de kilomètres au Sud de Paris.

---


Pourquoi dans un tel endroit? Il se trouve qu’en 1927, Dorothy Paget, sensibilisée à la cause des émigrés russes, offre à la princesse Vera Mestchersky un terrain à Sainte-Geneviève-des-Bois comprenant une maison bourgeoise du XIXème siècle, le Château de la Cossenerie, afin qu’elle puisse y installer une maison de repos pour les malades et invalides de guerre, ainsi qu’une maison de retraite. Autrement dit une « Maison russe », puisque réservée aux émigrés russes. Les pensionnaires décédés sont alors enterrés dans le cimetière voisin, ce qui a pour conséquence la formation progressive d’un « carré particulier dans le plus pur style russe ». La maison de retraite et la chapelle orthodoxe qu’elle comprend deviennent alors des facteurs d’attrait pour une partie de la diaspora qui vient s’installer dans la ville. Le nombre de concessions achetées par des émigrés russes augmente alors considérablement au fil des années. En 1938, est même construite une église orthodoxe attenante au cimetière, réalisée par l’architecte russe Albert Alexandrovitch Bénois. A ce jour, le nombre exceptionnel d’inhumations d’émigrés russes fait de ce cimetière la plus grande nécropole russe en dehors de Russie, puisqu’y sont enterrés non seulement les anciens pensionnaires de la maison de retraite mais également une majorité des émigrés russes décédés à Paris ou ailleurs en France. S’y trouvent les sépultures d’individus appartenant à toutes les couches sociales de l’émigration russe : des aristocrates et membres de la famille impériale, des scientifiques, des journalistes, des diplomates, des théologiens, des artistes (théâtre, danse, cinéma) … Ce cimetière est également particulier par l’architecture de ses sépultures :

Dans le cadre de cette flore abondante, les tombes russes présentent une diversité étonnante : des croix orthodoxes en marbre, en pierre ou en bois sculpté avec ou sans toiture, de petites chapelles, des stèles avec des coupoles en forme de bulbe bleues ou dorées, des dalles

---

28 La présentation du cimetière est réalisée à partir de Pnevmatikakis, Vassilis, « Le cimetière russe de Sainte-Geneviève-des-Bois : histoire et enjeux identitaires d’un coin de Russie en France. », dans Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain, n° 13, 2015.

29 Au niveau administratif pourtant, le « cimetière russe » n’existe pas, il n’est qu’une partie du cimetière communal. Aucune ségrégation donc n’a été faite exprès.


31 Voire l’annexe 40.
creuses avec des fleurs ou de simples tertres, des carrés militaires et même des tombes – jardins clôturés par des grilles abritant de petits bancs destinés à la contemplation.\textsuperscript{32}

Le couple Evreïnoff repose donc au repère numéro 7\textsuperscript{33}, c’est-à-dire, le long de l’Avenue des Épicéas, artère principale du cimetière. L’enterrement de Nicolas Evreïnoff est explicité grâce aux archives de la BnF et à l’ouvrage intitulé \textit{Evreinov : A pictorial biography}\textsuperscript{34}. La biographie photographique, qui reprend des contenus picturaux prêtés par Anna Evreïnoff, présente les images du cortège funéraire de Nicolas Evreïnoff en 1953\textsuperscript{35} (qui décède le 7 septembre), ainsi que la photographie de sa « première sépulture »\textsuperscript{36}, avant l’érection du monument définitif réalisé par l’artiste Beklemisheva, qui a lieu le 22 mai 1954 et qui est l’occasion d’un nouveau rassemblement et d’un pique-nique, tel qu’en témoignent les photographies retrouvées dans les archives privées des Evreïnoff\textsuperscript{37}.

Ce monument funéraire particulier et unique en son genre dans ce cimetière mérite alors un arrêt\textsuperscript{38}. Une visite en septembre 2019 a permis de prendre de nouvelles photographies en couleur et d’observer de plus près les détails de cet étrange monument tout en rendant hommage à l’individu et d’autres compatriotes, hommes et femmes de théâtre et artistes qui y sont enterrés. Tout d’abord, en ce qui concerne l’aspect général de la sépulture, s’observe une délimitation rectangulaire en granit à l’intérieur de laquelle la terre est laissée apparente, excepté pour l’espace occupé par le socle en béton de la stèle. S’y trouvent également un arbuste de houe, symbole russe, dans le coin droit arrière et un petit arbuste dans le coin avant droit, ainsi qu’une bougie, telle les bougies des églises. Au centre, accolé au bord arrière, est érigée la fameuse stèle. Elle est composée de différents éléments. La surmontant, un disque assez imposant, tel un médaillon de monnaie représentant le portrait de Nicolas Evreïnoff entouré de son prénom-date de naissance et date de décès-nom de famille.

\textsuperscript{33} Voire l’annexe 41.
\textsuperscript{35} Voire l’annexe 42.
\textsuperscript{36} Voire l’annexe 43.
\textsuperscript{37} Bibliothèque nationale de France (BnF) – Richelieu, Arts du spectacle, Paris, Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Iconographie, 4-ICO PER-9077 (1).
\textsuperscript{38} Voire l’annexe 44.
En baissant le regard, nous nous trouvons face à la partie la plus importante du monument, dans sa taille, et pourtant la plus fragile, la moins imposante et la plus complexe à déchiffrer. L’ensemble parait faire référence aux colonnes factices des décors théâtraux, avec un motif à carreaux qui rappelle l’habit d’Arlequin, personnage de la commedia dell’arte, genre théâtral grandement apprécié par le dramaturge qui reprend ce personnage dans plusieurs de ses pièces39. En s’approchant, nous devinons alors un détail qui échappe au premier regard. Superposé au motif croisé, se découvre un masque tel le masque antique de la comédie dans lequel s’entrelacent deux visages de profil. Outre une référence évidente aux origines du théâtre, au genre de la comédie dans lequel Nicolas Evreïnoff excelle et à son succès international de La Comédie du Bonheur, les visages interrogent davantage et font naître différentes interprétations. S’agit-il de l’esprit de double, de duperie qui transparaît dans ses pièces avec des personnages qui se déguisent pour tromper, stratagème utile à la comédie ? Cette image symbolique créée par l’ensemble rend-t-elle compte des hommes qui se rejoignent dans le théâtre (par l’enchevêtrement des figures), qui tiendrait un rôle de rassembleur ? Elle semble être le rappel de ses théories théâtrales, exprimées en partie dans son ouvrage Le théâtre dans la vie40 dans lequel il présente une théâtralité généralisée, un instinct théâtral qui serait illustré par ces deux individus qui se fondent dans le théâtre (Hommes et théâtralité ne feraient qu’un). La position du masque au-dessus des figures humaines peut également induire un théâtre comme « matrice explicative du monde41 », qui se situerait avant même la religion ? Sur ce monument, il n’est, en effet, que faiblement fait référence à la religion (sur la plaque), contrairement aux autres tombes qui arborent fièrement la croix orthodoxe. Le théâtre, avec un rappel possible de la Trinité (deux visages et un masque surplombant), est sa religion.

Enfin, la dernière hypothèse serait celle de la dualité interne de Nicolas Evreïnoff, qui fait écho au socle de la stèle. Celui-ci présente l’identité du défunt. Cependant, et ce processus se retrouve sur d’autres sépultures du cimetière, le nom est décliné en russe sur la partie gauche avec le nom, patronyme et nom de famille en russe sous lesquels se

39 Avec les exemples probants de La Mort joyeuse, arlequinade en 1 acte qui met en scène la mort d’Arlequin, de La Colombine d’aujourd’hui (référence dans le titre) et La Comédie du bonheur, dans laquelle un des personnage se déguise en Arlequin.
situvent la date de naissance et, en russe également, la ville de naissance, Moscou, et sur la partie droite, en français, le prénom et nom, suivis de la date de décès et de la ville, Paris. Entre ces deux mentions, une croix orthodoxe, relativement discrète. Ce rappel dans les deux langues peut signifier une simple formalité pratique pour qu'une personne non russophone puisse identifier sa tombe, mais peut être également interprétée comme la mise en avant d'un individu divisé, aux deux vies (un tiers de sa vie se passa en France), aux deux visages... Serait alors présentée une identité troublée par l'exil, qui trouve son unité dans l'activité théâtrale. Et finalement, discrète, dans l'ombre, sur le flan droit du socle se découvre une plaque au nom d'Anna Evreïnoff, née Kachine 1808-1981.

En se rendant au cimetière de Sainte-Geneviève-des-Bois, cette image, que nous essayons de restituer au cours de l'étude de cas, d'un homme aux multiples facettes trouve son écho dans la tombe que partagent Nicolas et Anna, tombe unique et originale qui met en avant le théâtre comme passion ultime de sa vie.

3. **Graver dans le marbre : la plaque commémorative**

Quelques années après la mort de Nicolas Evreïnoff, est apposée au 7 rue Boileau, résidence du couple depuis 1934, une plaque commémorative indiquant que :

![Plaque commémorative au 7 rue Boileau](image)
De nouveau, et de manière subtile, l’adresse indique un rattachement à la vie de la communauté émigrée russe. Ils résident dans le XVIᵉ arrondissement, lieu de vie d’une grande partie des émigrés russes, qui se répartissent, pour des raisons économiques et de regroupements communautaires dans les XVᵉ, XVIᵉ, XVIIᵉ et XVIIIᵉ arrondissements. Une nouvelle plongée au sein des archives du couple à la BnF Richelieu a permis de reconstituer l’ensemble des démarches effectuées par Anna Evreïnoff pour permettre l’existence de cette plaque, et de mettre une fois encore en avant l’ambiguïté d’une mémoire qui se veut communautaire mais également internationale.

L’installation de cette plaque a été un combat de longue durée pour Anna Evreïnoff, comme en témoigne l’écart temporel important entre la date des premières négociations (1967) et l’inauguration de la plaque (1978). Les premiers échanges épistolaires sont ceux entre Anna Evreïnoff et la SIDEG, service de gérance d’immeubles dont le siège social si situai au 4 rue Galilée. Le 4 février 1967, une lettre adressée à Madame A. Evreïnoff de la part de cette agence stipule que :

Madame,


Votre proposition n’a pas manqué de retenir toute notre attention mais il nous est pas possible de vous donner cette autorisation sans en référer à l’assemblée générale des copropriétaires.

Nous inscrirons donc cette question à l’ordre du jour de la prochaine assemblée générale dont la réunion est prévue au cours du 1ᵉ trimestre de l’année 1967 et nous ne manquerons pas à cette occasion d’appuyer votre demande.

42 Voire Chapitre 1.
Nous vous remercions également des brochures jointes à votre correspondance dont nous avons pris connaissance avec beaucoup d'intérêt.

Veuillez agréer, Madame, l'expression de nos sentiments distingués.44

Les brochures mentionnées devant être des preuves de la reconnaissance internationale dont jouit son mari, afin d'appuyer son dossier et de justifier la prétention à cette reconnaissance physique. Une lettre sans date semble alors se glisser dans la chronologie des échanges entre les deux entités. Cette lettre d’Anna Evreïnoff, sûrement un brouillon de la lettre finalement envoyée, est une fois de plus adressée à Monsieur le Gérant de l’Immeuble 7 rue Boileau :

Monsieur,

Je me permets de vous rappeler votre promesse de plaider mon affaire devant l’Assemblée des locataires/au sujet de la plaque commémorative.

Par la même occasion je vous transmets la lettre de Mme Resnikoff, amie du feu écrivain russe Rémiloff/qui avait habité notre maison très longtemps. Je vous remercie d’avance pour votre démarche et vous prie de croire à mes meilleurs sentiments.

PS je me permets d’ajouter[r] le programme de la matinée commémorative donnée en février de cette année, d’où vous pouvez juger avec quelles personnalités avait travaillé mon mari.45

Cette lettre témoigne de l’absence d’action de la part de la société de gérance d’immeuble qui ne semble pas avoir soutenu le projet auprès des copropriétaires. Un papier adressé à l’Administration de la Maison 7 rue Boileau, mais sans date, devait introduire une pétition appuyant l’initiative d’installation de la plaque :

Pétition signée par les propriétaires et le locataire de la maison pour mettre une plaque commémorative au sujet de Nicolas Evreïnoff célèbre homme de théâtre, qui habitait la maison environ 30 ans.46

Un second papier non daté semble être le brouillon de la fameuse pétition puisqu’il présente en haut d’une feuille blanche, portant les insignes d’Anna Evreïnoff, la mention suivante :

45 Ibid.
46 Ibid.
Nous soussignés maintenons la requête de Madame Nicolas Evreïnoff pour mettre une plaque commémorative au mur de la maison N°7, rue Boileau, où habitait pendant vingt ans son mari Nicolas EVREÏNOFF (1934-1953), homme de théâtre universellement connu. De ce fait, cette maison a été fréquentée par les personnalités éminentes du théâtre, des lettres et des arts, ce qui confirme les signataires ci-dessous.

Cette pétition met en valeur ce caractère international que désire donner Anna Evreïnoff à son mari, elle-même employant le terme de « universellement connu » dans divers domaines artistiques.

S’ensuit une lettre du 21 mai 1968 qui atteste la réception de la pétition par la SIDEG :

Madame,

Nous avons l’honneur de vous faire connaître que Monsieur WILLING nous a bien transmis la pétition concernant la pose d’une plaque commémorative à la mémoire de votre mari.

Nous sommes au regret de vous informer qu’aucune décision n’a pu être prise à ce sujet, cette question n’étant pas inscrite à l’ordre du jour de l’Assemblée du 8 mai 1968.


Nous vous prions d’agréer, Madame, nos respectueuses salutations.

Finalement, un brouillon d’une lettre d’Anna Evreïnoff, datée du 23 avril 1971, adressée aux Copropriétaires du N°7 rue Boileau rend compte de la difficulté qu’elle rencontre à faire accepter auprès des copropriétaires l'idée de la nécessité de cette plaque :

Mesdames, Messieurs,

Il y a déjà un moment que je me suis adressée au gérant de cette maison en demandant la permission d’apposer une plaque commémorative à son mur.

Il m’a répondu que la majorité des propriétaires ignoraient le nom de Nicolas EVREÏNOFF. Ce qui ne m’a pas étonnée, car je n’avais pas donné suffisamment de preuves du rayonnement du nom de mon mari.

---

L’automne dernier, j’ai publié une série d’articles sur les personnalités – amis et collaborateurs de mon mari – qui fréquentaient notre maison pendant vingt ans. Ces articles ont suscité beaucoup de lettres et coups de téléphone, me demandant comment il se fait que cette maison n’a pas été distinguée par une plaque.

Ci-joint le dernier de mes articles, publié en russe, mais dont le titre « Pro domo meo, 7 rue Boileau » vous montre qu’il s’agit bien de notre demeure.

Ci-joint également le N° 102 du 23.9.70, « Grande Encyclopédie universelle en couleurs », où à la page 2437 se trouve un article sur mon mari et son portrait.

Je vous rappelle que le nom de mon mari se trouve aussi, depuis environ quinze ans, dans le Grand Larousse, volume 4, page 834.

S’il y avait parmi vous des personnes hésitantes au sujet de l’importance de mon mari, je me pose la question s’il y a beaucoup de gens dans notre rue de plus de cent maisons, qui sont conscients de la valeur de Boileau.

Je ne veux pas comparer Nicolas Evreïnoff à Boileau, mais, toutes proportions gardées, je trouve – et beaucoup de gens avec moi, qu’il mérite une plaque commémorative avec le texte suivant :

Dans cette maison vécut pendant vingt ans
(1934-1953) Nicolas EVREÎNOFF, homme de théâtre de réputation mondiale. Elle fut le lieu de rencontres d’artistes de toutes nationalités.

En comptant sur votre compréhension, je vous prie d’agréer, Mesdames, Messieurs, l’expression de mes sentiments les meilleurs.49

Anna Evreïnoff cherche donc de nouveau à justifier l’installation en proposant des preuves de l’importance de son mari. Ces multiples tentatives de justification mettent en valeur le fait que, malgré la reconnaissance certes mondiale de son mari, cette reconnaissance est restreinte à une sphère particulière qui est celle du domaine du théâtre et des arts. De plus, l’inscription originellement proposée n’a pas été celle définitivement adoptée, qui est réduite. Les lettres présentes dans les archives s’arrêtent avec cette dernière.

L’inauguration de la plaque commémorative, après toutes ces années d’attente, a finalement lieu le 22 mai 1978 à 18h30, tel que l’indique le carton d’invitation qui précise que :

La cérémonie sera présidée par Serge LIFAR, de l’Opéra, accompagné de Francis Didelot, de la Société des Auteurs et Compositeurs français (dont EVREÎNOFF était membre depuis 1922).50

En effet, dans le carton de la section « Iconographie » des archives des Evreïnoff se trouvait une cassette audio, que les membres du centre BnF ont réussi en un temps record à faire numériser afin de pouvoir écouter son contenu. Cette cassette, intitulée « discours de Serge Lifar pour l’inauguration de la plaque commémorative 7 rue Boileau, Paris, 22 mai 197851 » comprenait l’adresse de Serge Lifar, de son vrai nom Sergueï Mikhailovitch Lifar, autre membre internationalement reconnu de la communauté émigrée russe52, ainsi que celle de Francis Didelot, représentant de la SACD, et une courte prise de parole d’Anna Evreïnoff53. La présence des deux premiers individus permet de souligner que les différents « mondes » dans lesquels Evreïnoff a évolué durant son émigration parisienne sont représentés : le monde de l’art et de la littérature de part les fonctions des deux individus, le monde de la communauté russe à laquelle appartient Serge Lifar et le monde des activités intellectuelles françaises auxquelles appartiennent Francis Didelot. Ces assignations identitaires se retrouvent dans les différents discours, avec Serge Lifar qui replace Evreïnoff dans ce quartier qui était occupé par différents membres éminents de la diaspora russe, ainsi que dans une dynamique de création artistique (théâtre, ballet, musique, peinture), quand Francis Didelot, plus formel, dresse un éloge du personnage dans sa dimension d’artiste pluriel, en insistant sur ses prouesses dramaturgiques, avec l’exemple probant de La Comédie du bonheur, qui fut un succès sur les scènes françaises.

50 Bibliothèque nationale de France (BnF) – Richelieu, Arts du spectacle, Paris, Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Iconographie, 4-ICO PER-9077 (1) - Voire l’annexe 45. 
51 Bibliothèque nationale de France (BnF) – Richelieu, Arts du spectacle, Paris, Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Iconographie, 4-ICO PER-9077 (3).
53 Le discours est retranscrit à l’annexe 46.
Cette plaque, dont l’inauguration a attiré une quarantaine de personnes, un cercle restreint d’amis, demeure un des rares témoignages (ancré dans la pierre et dans la mémoire) de l’activité théâtrale des émigrés russes, qui confirme la posture nationale, voire internationale, du personnage. Nicolas Evreïnoff a été important pour le théâtre au-delà de sa situation d’émigré russe, contrairement à d’autres acteurs, metteurs en scène qui ont disparu de la mémoire parce qu’ils n’ont pas réussi à être reconnus hors de leur communauté.

Les archives du couple conservées à la BnF Richelieu montrent donc davantage l’appartenance à une communauté théâtrale française et internationale, ainsi que, paradoxalement des événements et des démarches liés à la mémoire qui replacent le personnage dans un entre-deux, symbolisé « dans la pierre » par le monument funéraire.

---

C. Ecrire sa propre mémoire : Nicolas Evreïnoff, un historien amateur
(Histoire du théâtre émigré russe, 1953)

Il est intéressant de remarquer que dans les deux fonds précédemment présentés qui concernaient Nicolas Evreïnoff (Archives de la Préfecture de police et Fonds de la BnF), il n’est presque pas fait cas du travail de Nicolas Evreïnoff au sein de la communauté émigrée russe. Que ce soit pour des raisons de fonctions du producteur d’archives (administratives avec les archives de la Préfecture de police) ou des choix privés des individus (qui souhaitent orienter la mémoire du personnage avec le fonds de la BnF), l’aspect d’homme de théâtre émigré russe qui met en place des initiatives au sein de sa diaspora est mis de côté. Il s’agit alors de démontrer que Nicolas Evreïnoff s’inscrit comme témoin du théâtre émigré russe à Paris, mais également, comme témoin de sa propre participation à cette forme théâtrale. Il est l’auteur de sa propre mémoire et ce, par l’écriture de l’ouvrage Памятник мимолетному : из история эмигрантского театра в Париже, [Monument à l’éphémère : histoire du théâtre émigré à Paris]55, publié en 1953 (année de son décès). Evreïnoff, seul, revendique son appartenance à cette communauté.

Aujourd’hui dramaturge qui n’est plus représenté sur scène, il a tout de même joué un rôle dans la théorisation d’une théâtralisation du quotidien et a apporté sa pierre à l’édifice de la dramaturgie mondiale avec des pièces qui ont été, à son époque, des succès. Marina Litavrina le positionne comme le fondateur du théâtre émigré russe à Paris et affirme que lui seul « aurait pu diriger toute la construction du théâtre russe à Paris »56. Ses propos sont à nuancer. En effet, tout simplement, il n’était pas présent à Paris en 1924, lors de la première initiative de théâtre émigré russe parisien qui a été supervisée par A. Y. Khoroshavin, le président de la commission du théâtre de l’Union des Invalides russes à Paris. Toutefois, il reste vrai qu’il a été un des membres principaux de la communauté théâtrale russe parisienne. Grâce aux journaux de l’époque qui rendent compte des différentes activités culturelles, il est possible de démontrer l’importance de Nicolas Evreïnoff au sein de la diaspora russe. Pilier du théâtre en Russie, il est salué à son arrivée en France en 1925 par les hommes et femmes

de théâtre déjà émigrés. Lors du court passage qu'il fait à Paris, en 1922, pour participer à la mise en scène, au Théâtre de l'atelier, de La Comédie du bonheur, il est invité à faire une conférence au café Le Caméléon sur la question du théâtre pour soi et pour les autres. Nicolas Evreïnoff est une véritable célébrité, reconnu dans son milieu. Possédant un réseau de connaissances dans son milieu professionnel, il fait partie de la mondanité russe, participe aux soirées et événements liés au théâtre, ou de manière générale, à la vie de la communauté. Il est possible de mettre en avant quelques-unes des initiatives auxquelles il participe dans la diaspora russe. En 1928 et 1929, il intègre la troupe de l'Opéra privé russe de Paris en tant que metteur en scène ; il prend part à la tentative de restauration de la revue humoristique Satyricon57, en 1931, au côté de Baliev, Adamovitch, Berberova…; il participe aux « spectacles-procès », tel celui organisé le 20 mars 1932, salle Gaveau, qui met en scène, avec la participation d'anciens juristes de la Russie tsariste, un procès contre les personnages du roman Les Démons de Dostoïevski,… De plus, dans l'émigration, il continue à écrire ; il précise ses théories théâtrales, écrit quelques pièces (les problèmes financiers l'empêchent d'éditer des volumes de ses œuvres) telles Teatr вечной войны [Le théâtre de la guerre éternelle] en 1928 ; Чему нет имени [Ce qui n'a pas de nom] en 1936-1937 ; Саги Немезиды [Les pas de Némésis] en 193758.

Finalement, il est nécessaire de rappeler ses expériences au sein du théâtre émigré russe avec la création de la compagnie des Comédiens vagabonds en 1934. Le 28 juin 1934, a lieu le Festival Evreïnoff organisé par la compagnie, dans la salle des Ingénieurs, qui représente la fête la plus importante, en l'honneur de ce personnage, organisée au sein de l'émigration. En 1935, il organise également le Théâtre russe de l'Association des artistes. L'autre initiative à laquelle il participe de manière relativement régulière est celle du Théâtre russe de 1936 à 1939, où il met en scène plusieurs pièces, telles que Rien de tel de Teffi, et compose un spectacle en l'honneur de l'auteur comique Kozma Proutkov.

57 La revue Сатирикон (Satyricon) était une revue hebdomadaire russe de satire et humour, publiée de 1908 à 1913 à Saint-Pétersbourg.
Bien que ces informations ne figurent pas toutes dans l’ouvrage de Evréïnoff, *Monument à l’éphémère*\(^{59}\), cependant, ce livre offre une première ouverture vers le monde du théâtre émigré russe. L’ouvrage a été publié à Paris, en 1953, en langue russe (aucune traduction n’a été publiée\(^{60}\)) avec une dédicace de l’auteur :

À la mémoire sainte de Evguenia Oskarovna Skokan\(^{61}\) – merveilleuse actrice et personne formidable – je dédie ce livre.

Il se divise en quatre chapitres : Chapitre I, En marge (en guise de préface) ; Chapitre II, L’essor du Théâtre Russe à Paris ; Chapitre III, Le théâtre russe sous l’occupation allemande en France ; Chapitre IV, Un monument à l’éphémère. L’intérêt de cet ouvrage d’un point de vue historique demeure dans le fait qu’il constitue un double témoignage : le témoignage du théâtre émigré russe à Paris et la mise en valeur de certaines de ces initiatives, ainsi que le témoignage de Evréïnoff de sa propre activité au sein de ce théâtre, qui permet d’ajouter une vision du personnage qui n’est pas prise en compte par les autres producteurs d’archives. L’ouvrage s’inscrit dans plusieurs genres littéraires, il est à la fois un ouvrage historique, théorique et un essai qui prend en compte la voix subjective de son auteur. Les chapitres II et III qui correspondant davantage au sujet d’étude ont été les plus intéressants pour cette étude de cas, qui interroge l’ouvrage au prisme de la question de l’écriture de l’histoire et du témoignage.

Ainsi, *Monument à l’éphémère* s’inscrit, tout d’abord, dans une perspective de compte-rendu des expériences de théâtre par les émigrés à Paris. L’apport premier de cet ouvrage est de recréer une chronologie du théâtre émigré russe en présentant une à une les différentes compagnies qui ont existé de 1924 (date fournie comme début d’un véritable théâtre) et 1939 (fermeture du Théâtre russe à cause de la guerre). De plus, Evréïnoff réalise une présentation systématique des compagnies avec le nom de la compagnie, sa genèse, sa date de création (suivie parfois immédiatement de sa date de fermeture), les principaux individus qui ont participé à l’entreprise (les fondateurs et principaux acteurs et metteurs en scène), le lieu de représentations, une présentation rapide du répertoire qui permet de faire ressortir les tendances de la compagnie, suivie

\(^{59}\) Evréïnoff, Nicolas, *Памятник мимолетному : из история эмигрантского театра в Париже*, op. cit.

\(^{60}\) Toutes les citations sont donc des traductions personnelles.

\(^{61}\) Evguenia Oskarovna Skokan était une actrice appréciée de l’émigration russe, également metteuse en scène et directrice d’une troupe en 1935, elle participait à de nombreuses œuvres de charité pour venir en aide aux émigrés russes.
de quelques possibles particularités. Le nombre de mots consacré aux compagnies varie de manière importante selon, soit, l'intérêt que la compagnie a eu dans l'émigration, soit, la participation plus ou moins active de Nicolas Evreînoff au sein de ces compagnies (plus d'implication entraîne davantage de documentation et de connaissance). Les informations délivrées dans l'ouvrage sont précieuses parce qu'elles mettent également à jour les dynamiques qui existaient au sein de cette communauté théâtrale, en évoquant, au cours de l'écriture, par exemple, la polyvalence des gens de théâtre (acteur et metteur en scène, acteur pour le théâtre russe et pour le théâtre français), la réception par le public russe selon les sortes de pièces jouées, les difficultés rencontrées par les compagnies... Ces informations sont loin d'être exhaustives mais donnent des directions au chercheur.

Cependant, ces faits historiques énoncés par l’auteur sont à nuancer, en prenant en considération la difficulté d’une voix forcément partiale. L’auteur lui-même précise son rôle dans ce compte rendu historique :

Je fais une réserve : ma modeste tâche, en tant qu’auteur de ce livre, n’inclut pas l’histoire systématique et complète de notre théâtre émigré à Paris. Je laisse cette œuvre à de jeunes confrères compétents dans l’histoire de la scène et de la science du théâtre en général. Pour ma part, je ne laisse ici qu’une critique - et une courte - de ces théâtres russes (ou plutôt des associations de théâtres), qui ont existé, plus ou moins longtemps à Paris et qui méritaient, à juste titre, l’appréciation du public émigré local.

Nicolas Evreînoff se présente ici comme un passionné et non un historien objectif. Il rédige cet ouvrage à la fin de sa vie, alors qu’il est gravement malade et décède en 1953, année de la publication, ce qui peut permettre de donner au document les allures d’un compte rendu, d’un retour d’expérience, d’un début de travail historique appelant une étude plus approfondie. Il ne revêt donc pas les caractéristiques d’un ouvrage d’histoire. Cette idée est démontrée par quelques erreurs décelées, telle la date d’existence de la compagnie de Roschina-Insarova qui n’est pas 1928-1929 comme Nicolas Evreînoff l’indique, mais 1927-1928. De plus, se remarque l’expression de points de vue et opinions subjectives assez abondants qui peuvent mettre en doute la véridicité du témoignage. Les événements ne sont peut-être pas retranscrits de manière fallacieuse,

---

62 Un tableau récapitulant les informations données par Nicolas Evreînoff est disponible à l’annexe 47.
mais l’importance que Evreïnoff leur donne (par le vocabulaire employé, par le nombre de mots consacré) peut être éloigné de l’importance qu’ils ont réellement eue. A titre d’exemple, cet ouvrage étant dédié à E. Skokan, il est possible d’interroger l’éloge que l’auteur fait de l’actrice à laquelle il consacre de nombreuses lignes. De même, il met en valeur certaines initiatives au détriment d’autres. Sa hiérarchisation est-elle pertinente ? L’unique solution trouvée pour vérifier ces informations est la comparaison avec les quotidiens émigrés. En ce qui concerne l’expression d’opinions personnelles, Nicolas Evreïnoff agit lui-même comme un critique du théâtre émigré russe, avec l’exemple de la fameuse phrase formulée pour mentionner le théâtre dramatique russe de 1924 :

*A vrai dire, il n’a pas laissé un souvenir vivant de lui dans Paris émigré. J’ai peur de contrarier ses anciens artistes, mais il me semble qu’il n’a laissé aucun souvenir*64.

A cet échec, il répond « Ce n’est pas surprenant ». Le « je » fait partie de la communauté théâtrale, de la communauté d’intérêt, et ne présente pas la partialité d’un historien. De plus, il présente des informations fragmentaires et parcellaires. En effet, il justifie le manque d’informations qu’il donne pour les années 1926 et 1927 comme le résultat de son séjour aux Etats-Unis et d’une santé fragile qui l’a amené à se rendre sur la côte océane. Cependant, Evreïnoff connaît les failles de son ouvrage, quant à la subjectivité exprimée. Il présente, en tant qu’homme cultivé et qui connaît la rhétorique, des critiques d’autres individus sur sa compagnie des Comédiens vagabonds et sur l’actrice E. Skokan. Un autre inconvénient est que, Evreïnoff étant un rare témoin du théâtre émigré russe et *Monument à l’éphémère*, une référence, certaines de ses informations sont difficilement vérifiables et tendent à s’imposer comme des vérités65, qui, étant reprises par des personnes travaillant (dans différents domaines) sur le théâtre émigré russe, perpétuent la faute originelle.


65 A titre d’exemple, il mentionne des conversations ou des associations dont on ne trouve aucune trace autre part.
personnage comme homme de théâtre reconnu, le « je » employé complète le récit et lui donne un caractère d’autorité. L’expérience de Evreïnoff permet d’enrichir de détails les faits bruts. Par exemple, il mentionne les caractéristiques de certains individus, tel A. Khoroshavin qu’il qualifie comme

une personne de haute culture, douée d’un amour passionné (pour ainsi dire - sacrificiel) des arts de la scène.\(^{66}\)

Cette écriture mêlée du « je » et de l’expérience collective permet d’observer la mise en scène que fait Nicolas Evreïnoff de sa propre expérience au sein du théâtre émigré russe. Evreïnoff se positionne comme créateur de sa propre mémoire.

Ainsi, chaque fonds ou source met en avant une facette différente du personnage, qui apparaît comme un individu complexe et pluriel. Selon les producteurs d’archives, trois visages de Nicolas Evreïnoff se dégagent. Le premier est celui d’un émigré russe, peu rattaché à son activité professionnelle, le second est celui d’un homme de théâtre qui a été en interaction avec le monde du théâtre français et international, le troisième est celui d’un homme qui a eu à cœur son activité au sein du théâtre émigré russe et qui devient le propre écrivain de sa mémoire. Dans l’émigration, l’identité apparaît comme troublée, comme une multi-identité. Il est alors possible de se demander à quelle communauté appartient vraiment Nicolas Evreïnoff. Il est reconnu par tous, dans plusieurs communautés, mais quelle est sa réelle place, son lieu de création ? Deux de ses pièces sont très appréciées dans le monde (La mort joyeuse et La Comédie du bonheur) mais ensuite ? La correspondance entre Louis Jouvet\(^{67}\) et Nicolas Evreïnoff, datant de 1933, montre Louis Jouvet déclinant poliment, pour des motifs abstraits, L’Amour sous le microscope, que Nicolas Evreïnoff aimerait monter à la Comédie des Champs-Elysées. La scène russe est-elle le seul lieu d’expression possible, le lieu d’où l’on part et où l’on revient ?

\(^{66}\) Ibid. p. 21.

\(^{67}\) BnF Richelieu, Fonds Louis Jouvet, Sous-série Mn – Correspondance professionnelle : LJ-Mn-94(44) Evreïnoff, Nicolas.
CONCLUSION
Comœdia, le 9 octobre 1907 « Un Théâtre russe à Paris »

Gardine est inconnu en France, mais ce petit malheur ne l’empêche pas d’être un homme d’initiative et de talent. Son projet est de fonder à Paris un théâtre russe. Lorsque, par un de ses amis, je l’ai appris, j’ai tenté de le détourné de cette hasardeuse entreprise.

Un théâtre russe à Paris ! Pour qui donc et à quoi bon ?


Néanmoins, ces quelques considérations plutôt décourageantes n’ont pas de prise sur M. Gardine, qui n’est point venu à Paris, je suppose, pour goûter ce larmoyant article. M. Gardine est confiant dans l’avenir de son théâtre. Directeur éclairé de trois scènes de Saint-Petersbourg et comédien expérimenté... Il sait ce qu’il sait.

Son théâtre s’adressera à tous les publics sans distinction de nationalité.

Voilà une excellente idée, à condition de ne pas être polyglotte à la manière de cet académicien, rare linguiste, qui, l’autre jour, déclara connaître toutes les langues... en français. Or, le théâtre de M. Gardine se propose de supprimer les frontières et, enfin, rendre l’Art libre et universel.

Bonne chance !

Ce sera le théâtre « révolutionnaire » et symboliste. Il nous est promis de revoir les drames de Maeterlinck, de Hauptmann et d’Ibsen ; de faire connaissance avec Pchebichevsky, aussi célèbre en Pologne que Siénkévich; d’applaudir à la gloire naissante de Chekoff et d’Andréef, qui traitent, comme l’a dit Nemirovich-Danchenko, du « réel dans le domaine de l’irréel ».

Aussi le théâtre « révolutionnaire » ne sera pas moins brillamment représenté et nous pouvons espérer que Les Juifs de Chirikoff, ou La Famine, de Youchkevich, nous apprendront plus long, sur la vie actuelle en Russie, que Michel Strogoff ou même les articles de Ludovic Naudeau.

Pour garantir son succès, M. Gardine a fait appel au talent de Mme Comissarjevska, qui est la coqueluche de Saint-Pétersbourg; à la très célèbre Dogmarova, à M. Somoïloff, ainsi qu’à d’autres comédiens très applaudis dans la capitale russe.
En route donc, aimables amis et alliés ; venez redire parmi nous les paroles de votre immortel Biélinsky :

« Allez au théâtre, vivez au théâtre et mourez au théâtre! »

Pourvu qu'on n'y meure pas d'ennui....

Sacha Rozann.

Cet article datant de 1907 met en avant un échec probable d'une entreprise telle qu'un théâtre russe. Ce théâtre aurait été d'avant-garde, mettant en pratique les théories d'un théâtre universel qui se passe du langage comme moyen de communication pour s'adresser à un public international. Il ne s'agit donc pas des mêmes objectifs que ceux des compagnies postrévolutionnaires. Cependant, ce qui se révèle intéressant est la remarque sur la capacité de la communauté russe à s'occuper financièrement d'un tel théâtre. Le journaliste demeure sceptique face à l'intérêt et les investissements que pourraient donner les Russes parisiens. Pourtant, des années et une Révolution plus tard, les émigrés russes, plus nombreux, parviennent à réaliser ce projet.

Ainsi, dans le Paris des années 1920 et 1930, la diaspora russe recompose un espace de l'entre-soi communautaire avec la récréation des solidarités, de la mondanité, des éléments de la vie quotidienne, matériels et sociaux, et des événements culturels. L'activité théâtrale, héritée des pratiques de l'intelligentsia et des milieux artistiques qui représentent une part importante de l'émigration, est présente de manière sporadique depuis les premières arrivées d'émigrés sur le territoire français mais se formalise et s'organise au milieu des années 1920 en s'arrangeant des éléments à la disposition des émigrés, tels les lieux de productions qui, pour certains, deviennent de véritables lieux communautaires. La particularité du théâtre : il incarne l'essence de la communauté, dans ce qu'elle a de plus précieux, sa langue maternelle, ce qui en fait une activité privilégiée dans la quête de la protection d'une culture en danger.

Cependant, cet enfermement communautaire, qui semble être synonyme d'enfermement dans le passé, se traduisant par une difficulté à créer et à se renouveler, s'avère ambivalent. En effet, le rejet de la société d'accueil et de la langue française qui se manifeste dans les diverses expériences de théâtre apparaît davantage collectif que personnel, puisque certains individus voient dans l'industrie théâtrale ou cinématographique française des moyens de faire carrière. De plus, le monde culturel
qui se développe dans l’émigration se montre paradoxal, dans une opposition à la Russie soviétique et un certain conservatisme, qui se trouvent contrebancés par un intérêt porté à des créations dramatiques d’URSS.

De plus, cet enfermement communautaire, inhérent à une telle démarche, a porté préjudice au bon développement des troupes qui n’ont pu recevoir les soutiens nécessaires, notamment financiers et du public, pour parvenir à stabiliser leurs activités et perdurer sur le long terme, ce qui en fait une activité professionnelle précaire et instable. Ainsi, une longue mise au point et de nombreuses expériences ont été nécessaires avant la réussite d’une troupe qui a permis d’allier qualité, par le regroupement des forces artistiques de l’émigration, quantité, par des représentations régulières, succès public, par sa capacité à rendre habituelle la sortie au théâtre, et longévité.

Ce mémoire a été l’occasion d’établir une chronologie détaillée de l’activité théâtrale émigrée russe et de proposer une synthèse de son établissement et fonctionnement selon plusieurs points.

Une des tentatives a également été de mettre en lumière les différents acteurs et actrices qui ont contribué à rendre possible ces expériences. Cependant, la quantité des noms et un manque crucial d’informations concernant les individus ont imposé une concentration de l’étude de certaines personnes en particulier. Ainsi, tel que l’illustre Arlette Farge dans son livre Le Goût de l’archive, la reconstitution d’un corpus de noms ne permet pas de rendre justice aux divers parcours de vie et aux individus, qui demeurent anonymes :

L’archive foisonne de personnages, plus que n’importe quel texte ou n’importe quel roman. Ce peuplement inhabituel d’hommes et de femmes, dont le nom dévoilé ne réduit aucunement l’anonymat, renforce pour le lecteur une impression d’isolement. L’archive impose très vite une étonnante contradiction ; en même temps qu’elle envahit et submerge, elle renvoie, par sa démesure, à la solitude. Une solitude où grouillent tant d’être « vivants » qu’il ne semble guère possible d’en rendre compte, d’en faire l’histoire en somme. […]

La tension s’organise – souvent conflictuellement – entre la passion de la recueillir tout entière, de la donner à lire, de jouer avec son côté spectaculaire et son contenu illimité, et la
raison, qui exige qu'elle soit finement questionnée pour prendre sens. C'est entre passion et raison qu'on décide d'écrire l'histoire à partir d'elle.¹

Ce mémoire a permis de prendre part à l'exposition d'un point particulier de la création d'une culture russe dans l'exil, qui se développe en parallèle d'une culture soviétique². De grands contrastes divisent ces deux cultures, bien qu'elles dévoilent quelques similitudes. En effet, un exemple probant est celui du retour à Ostrovski qui s'opère en Russie soviétique à partir de 1923, année de la célébration du centième anniversaire de l'auteur, sur demande du Commissaire du Peuple à l’Instruction, Anatoli Lounatcharski. Ostrovski est alors salué pour ses descriptions des traits caractéristiques de la vie quotidienne, dans l'idée de donner une résonance contemporaine aux pièces classiques et de les utiliser pour servir la propagande d'Etat. Ainsi, Meyerhold met en scène Un poste profitable d'Ostrovski en 1923 et La Forêt, en 1924.


La délimitation chronologique et spatiale indique le cadre post colonial de ses recherches. De fait, ce théâtre immigré algérien représente une des voix émergentes, dans les années 1970, qui pose un regard critique sur la colonisation et ses effets, en faisant de cette nouvelle forme de théâtre une arme de combat, politique et militante par la mise en scène de l'exploitation et la domination subies par les immigrés.

Ce théâtre immigré algérien qui, se développant, concentre ses récits sur l’expérience de l’immigration vue comme une expérience commune à tous, à travers ce désir profond de faire communauté. C’est ainsi un moyen de se retrouver autour d’une histoire commune, de faire groupe face à la marginalisation qu’ils subissent, tel un instinct de survie. La communauté se construit donc par la constitution d’une expérience vécue commune, par la solidarité mise en place suite à l’exposition de malheurs communs et enfin par la mise en place d’un théâtre comme porte-parole de cette expérience, en passant du particulier au général (de l’histoire personnelle du personnage à une histoire commune, à travers l’un, tous les autres se reconnaissent). Le théâtre devient l’émissaire de cette population minoritaire. Il parvient à prendre cette place en reprenant les références communes de ces immigrés. Ce sont, en effet, des codes qui se mettent en place. La figure de l’ouvrier devient principale, la langue maternelle est utilisée, mais également la langue française car la langue de l’immigré est double, dans certaines pièces est utilisée la figure du conteur comme référence à l’oralité algérienne. Sont également ajoutés aux pièces du chant, de la danse, tel un souvenir de l’identité culturelle. C’est un théâtre de la vie où le réel dépasse presque la fiction puisque les individus jouent leur propre rôle, on reproduit les symboles, les gestes… Ainsi, ce théâtre possède un fort ancrage communautaire, ce qui en fait son ambiguïté : pour certains, ce sera du théâtre, avec un fort processus de distanciation, tel une expérience sociologique ; pour d’autres, ce sera le récit cathartique de leur propre expérience.

Cet aspect communautaire s’exprime également par le public de ce théâtre. Il s’agit de « compatriotes et immigrés algériens en France », ce qui encourage une sélection de lieux particuliers. Il existe des lieux choisis, des usines par exemple4, pour une population que le sujet concerne, et ainsi se met en place une géographie des productions culturelles de l’immigration, en lien avec un théâtre davantage populaire puisqu’il met en avant les ouvriers immigrés, en position de dominés.

Ce théâtre se présente ainsi comme le représentant d’une communauté et se donne comme objectif de témoigner. En effet, comme indiqué dans l’article : « témoin du processus d’immigration, ce théâtre est surtout le reflet d’une identité et d’une culture construite dans et

4 Des ouvriers français assistent donc aux représentations, ce qui leur permet de prendre conscience du sort de leurs collègues : « devant un public qui ne connaissait pas ou peu ces conditions de vie ». 
par l'immigration». Le théâtre se fait le miroir de la vie de l'immigration algérienne. Il permet de témoigner, tout d'abord, de la vie quotidienne et de l'histoire des immigrés. Le principal réside dans ces trois mots : témoignage – visibilité – expression. Ce théâtre permet de mettre en lumière une nouvelle forme d'identité, une identité duelle, complexe qui est le résultat d'une expérience de vie entre deux pays. Il s'agit de témoigner de la position bancale de l'immigré, de ce « télescopage des cultures ». Ceci passe par la forme même de ce théâtre qui est un mélange « de farce et de théâtre populaire », mais également par la langue employée qui est une langue qu'on pourrait appeler « bâtarde », mélange d'arabe populaire, de berbère et de français, ou encore par les sujets évoqués dans le pièces comme ceux de la double vie (celle en France, celle en Algérie), celui des différentes représentations que portent les uns et les autres sur l'immigré (le père resté en Algérie l'imagine vivre comme un prince par exemple). Ce théâtre permet ainsi d'exprimer cette identité double, à moitié en France et à moitié dans le pays d'origine où l'immigré a laissé ses proches. Le théâtre immigré algérien se veut alors cathartique, comme en témoigne l'existence de débats qui suivent la représentation. Il faut amener les individus à prendre la parole. Cette volonté de témoignage va de pair avec la volonté de se démarquer du théâtre traditionnel. L'innovation devient une façon de revendiquer son appartenance communautaire et sa spécificité identitaire. On utilise alors de « nouveaux procédés de diffusion, mélangeant ainsi les structures traditionnelles comme les théâtres subventionnés et les réseaux militants pour la défense des droits des travailleurs immigrés ».

Jeanne Le Gallic a également mis en évidence les enjeux mémoriels de cette forme de théâtre en démontrant que ce théâtre était l'expression de l'expérience quotidienne de l'immigré algérien en France, ce qui en faisait une véritable source de témoignages et permettait de faire naître une mémoire de l'immigration. Face à la peur de l'invisibilité, il faut prendre la parole : « l'histoire des migrations nous ramène à des événements historiques rarement commémorés, ou que l'on refuse encore à considérer comme faisant partie de l'histoire commune ». Jeanne Le Gallic inscrit son travail dans une perspective d'histoire sociale. Son sujet est ancrée dans la période de crise qui suit le choc pétrolier de 1973 et qui entraîne des répercussions sur la manière dont on perçoit les immigrés. Ils deviennent des boucs-émissaires de la crise économique. Elle établit alors directement le lien entre les travailleurs algériens exploités et le théâtre : ce sera un théâtre pour les classes travailleuses et qui dira leur histoire. Dans ce fort contexte social de crises, de grèves,
des débuts de mouvements de revendication des travailleurs émigrés, de volonté d’une reconnaissance (avoir une voix politique indépendante, revendiquer une "identité arabe), c'est donc un théâtre de revendications qui se met en place, comme tentative de réponse aux conflits sociaux qui prennent place sur le territoire français.

L’auteure démontre donc le fait que le théâtre immigré algérien, dès sa naissance, crée ses propres codes, ses propres référents, sa propre langue hybride (français et algérien) et se situe donc dans une autre logique de fonctionnement et de création. Se manifeste un ancrage communautaire très fort, comme pour le théâtre émigré russe, mais le théâtre algérien a refusé les codes et les espaces du théâtre conventionnel pour donner voix à une parole différente qui re-sémantise l’espace de la représentation, qui transforme l’écriture en une expérience collective et orale, en prise sur l’actualité politique et sociale. Le théâtre devient une arme de combat. Deux théâtres émigrés, deux manières d’appréhender l’utilité de l’activité théâtrale.

Afin de clore cette lecture, nous empruntons à Nicolas Evreïnoff (et plus particulièrement au traducteur Nozière) les mots ponctuant sa pièce La Comédie du bonheur :

**Victor.** – Mais qui êtes-vous ?

**Schmitt.** – Devine... Toi, il est facile de te reconnaître.

**Victor.** – Vraiment ?... Qui suis-je donc ?

**Schmitt.** – Tu n'es qu'un Pierrot trompé.

**Victor.** – Trompé ?

**Schmitt.** – Mais oui ! C'est ta destinée... Pierrot est un simple qui s'expose à de ridicules mésaventures quand il veut sortir de sa spécialité...

**Victor.** – Et sa spécialité, c'est...?

**Schmitt.** – L'amour... Toutes les comédies dell'arte nous le montrent.

**Victor.** – Si je suis pierrot, je ne peux être trompé que par Arlequin.

**Schmitt,** rejetant son froc de moine et apparaissant avec un costume brillant, étincelant d’Arlequin. – Le voici !

**Victor.** – Vous ?... C’est vous ?...

**Schmitt,** faisant sonner les grelots de son costume. – C’est moi... (Faisant avancer Colombine.) C’est elle ! C’est toi... (Montrant le Comique.) C’est lui ! Nous sommes au complet... Arlequin, Pierrot, Colombine et le docteur de Bologne. Les héros de toutes les
joyeuses arlequinades ! (Il se prennent par la main et viennent à la rampe.) Nous sommes ressuscités... non pour la scène mais pour la vie... Elle est si fade sans nous ! Ni sel, ni sucre, ni piment ! Le brouet de l'existence a besoin de notre assaisonnement ! C’est notre flamme qui dore la croûte du pain quotidien et le transforme en pain du dimanche ! Gloire aux vrais artistes (Il saute, preste, sur la boîte du souffleur.) Gloire à vous, mesdames et messieurs, si vous avez subi le pouvoir de l’illusion ! C’est tout ce que nous désirions. C’est l’essentiel...

La pièce est jouée... Nous allons baisser le rideau... lentement... avec majesté... pour bien faire sentir l’importance de l’œuvre... Vous n’avez rien contre ?... ah ! oui... Parbleu... Vous être de fins amateurs, des connaisseurs... Vous possédez des lois du genre... Impossible de tricher avec vous... L’essentiel... Nous avons oublié l’essentiel... Le dénouement. Il faut un dénouement... et un dénouement qui vous plaise... eh bien ! Choisissez... Gai ? Le Jeune Premier divorce pour épouser la dactylo, sa femme épouse Fédor dont le père épouse Mme Maria... ah ! ah ! trois mariages ! ce n’est pas mal ! Moral et tragique ? Aigle dévoile l’intrigue de Frégoi que le tribunal condamne pour trigamie et la dactylo, abandonnée par le Jeune Premier, se pend à sa machine. Immoral et badin ? la dactylo devient actrice et bien qu’elle soit de plus en plus laide, les hommes l’adorent : prestige des planches !

Le Directeur. – Ecoutez le conseil d’un vieil homme de théâtre. Le public songe à son métro... Il a déjà la tentation de se glisser vers le vestiaire ! Finir à temps, c’est l’essentiel.

Le Metteur en scène. – L’essentiel, c’est de finir sur un gros effet. Attention ! Mesdames et messieurs ! Danse générale. Musique ! Musique ! Commençons ! De l’entrain... ! De l’allégresse... Allez ! allez ! De la vie ! de la vie ! Ne reculons devant aucune dépense ! C’est un spectacle d’art ! Apothéose ! Feu de bengale ! Prodigalité ! J’en avais un dans ma poche ! (Il le lance à Schmitt.) Allez ! ça va ! ça va !

Schmitt. – Allumettes !

Le Metteur en scène, lui jetant la boîte. – Voilà... Voilà... pas d’économies... Munificence... un spectacle d’art !

Schmitt, allumant le feu de Bengale. – Magnifique !

Le Metteur en scène. – La flamme... Superbe !... Vous aussi, de la flamme... Allez ! allez ! Jusqu’à la fin ! Rideau ! Rideau ! Rideau !

RIDEAU

---

5 La Comédie du bonheur, pièce en 3 actes et 4 tableaux par Evreïnoff traduite par Nozière, au Théâtre de l’Atelier, dans La Petite Illustration, n° 367, 28 janvier 1928.
ANNEXES
Annexe 1

Tableau récapitulatif des quinze compagnies du théâtre émigré russe, réalisé à partir de la lecture du quotidien émigré russe Dernières Nouvelles

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom compagnie</th>
<th>Début</th>
<th>Fin</th>
<th>Direction</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Novembre 1924</td>
<td>Mars 1925</td>
<td>X</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Mai 1927</td>
<td>Juillet 1927</td>
<td>Roschina-Insarova</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Octobre 1927</td>
<td>Janvier 1928</td>
<td>Grigorovitch-Tinski et N. P. Litrinov</td>
</tr>
<tr>
<td>Nouveau Théâtre russe</td>
<td>Janvier 1928</td>
<td>Avril 1928</td>
<td>E. Stoliarov</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Février 1929</td>
<td>Juin 1932</td>
<td>Dina Kirova</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Mars 1930</td>
<td>Janvier 1931</td>
<td>O. V. Baranovskaïa</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Novembre 1930</td>
<td>Juin 1932</td>
<td>Boris Espe</td>
</tr>
<tr>
<td>Drame russe</td>
<td>Avril 1932</td>
<td>Mai 1932</td>
<td>Roschina-Insarova</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Janvier 1933</td>
<td>Mars 1933</td>
<td>X</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre Kamerny</td>
<td>Janvier 1934</td>
<td>Mars 1935</td>
<td>Oksinskaïa et Ioujakova</td>
</tr>
<tr>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td>Avril 1934</td>
<td>Mai 1935</td>
<td>Nicolas Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre contemporain</td>
<td>Décembre 1934</td>
<td>Avril 1935</td>
<td>Kostrova</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe de l'Association des artistes</td>
<td>Avril 1935</td>
<td>Mai 1935</td>
<td>Nicolas Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Janvier 1936</td>
<td>Novembre 1936</td>
<td>X</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Novembre 1936</td>
<td>Juin 1939</td>
<td>X</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 2

Carte du Paris russe, réalisée à partir du site Géoportail

Légende :

1. 18ème arrondissement
2. 17ème arrondissement
3. Neuilly-sur-Seine
4. Auteuil – Porte de la Muette (16ème arrondissement)
5. 15ème arrondissement
6. Montparnasse
7. 11ème arrondissement
8. Gare de l’Est
9. Boulogne-Billancourt
Annexe 3

Description de Nina Berberova témoignant de la vie et de l’atmosphère qui régnait dans cette Petite Russie.

« Au début, il y avait au sud-ouest de Paris deux faubourgs distincts qui ont fusionné par la suite pour donner Boulogne-Billancourt. Comme Paris, ils appartenaient au département de la Seine. Le nom de Boulogne résonnait élégamment et rappelait que le Bois n’était pas loin. Boulogne possédait un champ de courses, tandis qu’à Billancourt se trouvaient les usines Renault, un cimetière, une rivière et des quartiers pauvres, sales, délabrés. On arrivait de Paris à Boulogne par une large avenue verdoyante et à Billancourt par une rue commerçante, poussiéreuse et laide. 

Les rues de Boulogne avaient été baptisées au hasard, celles de Billancourt avaient reçu depuis la Commune jusqu’à nos jours des noms de militants du mouvement ouvrier. À Boulogne, on trouvait des restaurants luxueux, tandis qu’à Billancourt c’étaient des tavernes russes ou françaises. Léon Chestov et, pendant un temps, Remizov habitaient à Boulogne, les Zaïtsev et nous à Billancourt. Les faubourgs où vivaient les Russes étaient nombreux: Berdiaev habitait à Clamart et Tsvetaieva à Meudon. A Noisy résidaient des Vieux-croyants” et à Ozoire le général Skobline qui avait kidnappé le général Miller. A Asnières, on trouvait même un campement de Tziganes qui vivaient dans des roulottes et parlaient russe entre eux. Au début, lorsque nous sommes venus à Billancourt, c’étaient encore des faubourgs, puis, au bout de quelques années, ils ont fusionné avec Paris. Aujourd’hui, la ville refoule les gens ; en ce temps-la, elle ne les laissait pas entrer. Il n’y avait pas de place pour nous dans ces maisons devant lesquelles nous passions et qui avaient été construites cinquante, cent ou deux cents ans auparavant. Les vieux appartements se léguaien
de père à fils, de mère à fille, Ils étaient bondés, Dans la cuisine se trouvait parfois une baignoire, tout près de l’unique porte d’entrée. Sous la baignoire courait une conduite de gaz percée de petits trous par où sortaient les flammes qui chauffaient l’eau comme celle d’une casserole. D’autres appartements avaient de larges escaliers, de hauts plafonds et des grandes fenêtres. Mais nous n’avions guère l’occasion de les voir. Les immeubles datant de la fin du siècle dernier et du début du nôtre se distinguaient par un luxe d’un genre particulier : ils avaient des balcons en pierre et une lanterne à l’entrée, Ils étaient gris et comme ventrus. Pour s’y installer, il fallait payer des sommes élevées. Après la Première Guerre mondiale, on se mit à construire différemment. C’étaient des quartiers entiers de cages à lapins de sept étages, le plus souvent sans ascenseur. La pointe d’un clou planté par un voisin...
pouvait traverser le mur et si le clou venait à tomber, on voyait la vie de son voisin, comme autrefois j’apercevais Paris dans la canne de mon grand-père. On devait attendre longtemps pour obtenir une de ces cages. Dans l’une des rues de Billancourt, toutes les enseignes étaient en russe et, au printemps, comme dans le sud de la Russie, ça sentait le lilas, la poussière et les détritus. La nuit, rue Traversière, on entendait brailler du côté du cabaret russe. C’était une pâle imitation de ces boîtes de nuit de Montmartre et de Montparnasse où chantait un chœur tzigane, où dansaient des Tcherkesses aux tailles de guêpe, coiffés de bonnets d’astrakan (très appréciés des Parisiennes qui les appelaient “chapskas” russes), et où l’on chantait les romances de Vertinski et de Varia Panina. Y venaient des Français, des Anglais, des Américains qui chantaient, pleuraient et cassaient des verres comme Mitia Karamazov à Mokry, dont ils avaient entendu vaguement parler. On retrouvait cette ambiance dans le cabaret de la rue Traversière, mais en plus modeste.  

« Pour moi, Billancourt c’est un ouvrier ivre, le quinzième arrondissement un mélomélo de larmes, de trivialités et de « rêves de gloire », le seizième un col amidonné sur le cou ridé d’un escroc mondain, des manteaux de fourrure, des maladies de femme, des dettes, des ragots, des cartes… Puis viennent Meudon, Asnières, toutes ces banlieues constellées d’églises orthodoxes où nous sommes tout juste tolérés et où, à cause de nous, il n’y aura bientôt plus de place dans les cimetières! »

---

Annexe 4

Carte représentant les lieux fréquentés par les émigrés russes à Montparnasse, réalisée à partir de Géoportail

Légende :


1. Action chrétienne des étudiants russes (ACER), 10 boulevard du Montparnasse
2. Taverne Dumesnil, 77 boulevard du Montparnasse
3. La Coupole, 102 boulevard du Montparnasse
4. La Rotonde, 105 boulevard du Montparnasse
5. Restaurant Dominique, 19 rue Bréa
6. Le Poisson d’or, 27 rue Vavin
7. Le Palata, 6 rue Sainte-Beuve
8. Appartement de Khodassevitch et Berberova (1924), 207 boulevard Raspail
9. Café Caméléon, 146 boulevard du Montparnasse
10. Hôtel Istria, 29 rue Campagne Première
11. Club russe, 79 avenue Denfert Rochereau, où se produisent les soirées littéraires de l’Union des jeunes écrivains et poètes russe, à partir de 1925
12. Café de Port-Royal, 22 avenue de l’Observatoire
13. Cantine, rue de Valence
Annexe 5

Carte représentant les lieux fréquentés par les émigrés russes à Pigalle, réalisée à partir de Géoportail

Légende :

1. Le Grand Ermitage, 24 rue Caumartin
2. Théâtre des Mathurins, 36 rue des Mathurins
3. Salle des In génieurs civils, 9 rue Blanche
4. Le Yar, 63 rue Jean-Baptiste Pigalle
5. Le Caveau caucasien, 54 rue Jean-Baptiste Pigalle
6. Société des artistes russes à Paris, 77 rue Jean-Baptiste Pigalle
7. Bistrot russe, 5 rue Fromentin
8. Le Troïka, 26 rue Pierre Fontaine
Annexe 6

Carte\(^8\) des lieux de représentation des compagnies du théâtre émigré russe à Paris

Légende :
1. « Maison du Peuple », 42 rue Hermel
2. Théâtre Grenelle, 55 rue Croix-Nivert
3. Théâtre Albert 1er, 64 rue du Rocher
4. Société des ingénieurs civils, 19 rue Blanche
5. Ecole d’eurythmie et de danse, 6bis rue Campagne-Première
6. Théâtre Trévise, 14 rue de Trévise
7. Salle du Journal, 110 rue de Richelieu
8. La Petite Scène, 9 rue Falguière
9. Théâtre Arlequin, 9 rue Falguière
10. Théâtre de la Potinière, 7 rue Louis-le-Grand
11. 9 bis avenue d’Iéna
12. 15 avenue Hoche
13. 81 rue de la Faisanderie

\(^8\) Carte réalisée à partir d’une carte du site generationvoyage.fr.
Annexe de l’étude des lieux de production du chapitre 1 : présentation photographique et nombre de représentations par compagnie dans les principaux lieux de production du théâtre émigré russe

- Le Théâtre Albert 1er, aujourd’hui Tristan-Bernard, 64 rue du Rocher

<table>
<thead>
<tr>
<th>Année</th>
<th>Théâtre</th>
<th>Nombre</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1927</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>13</td>
</tr>
<tr>
<td>1927-1928</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>1928</td>
<td>Nouveau Théâtre russe</td>
<td>9</td>
</tr>
<tr>
<td>1932</td>
<td>Théâtre Kamerny à l’étranger</td>
<td>1</td>
</tr>
<tr>
<td>1932</td>
<td>Drame russe</td>
<td>1</td>
</tr>
<tr>
<td>1933</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>1</td>
</tr>
<tr>
<td>1936</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>82</td>
</tr>
<tr>
<td>1936</td>
<td>Théâtre Kamerny</td>
<td>1</td>
</tr>
</tbody>
</table>
• Le Théâtre Trévise, 14 rue de Trévise, à côté de l’Union chrétienne

<table>
<thead>
<tr>
<th>Années</th>
<th>Théâtre russe de la comédie et du drame</th>
<th>Place</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1930-1931</td>
<td></td>
<td>20</td>
</tr>
<tr>
<td>1932-1933 et 1936</td>
<td></td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
- Le Théâtre Arlequin et la Petite scène, 9 rue Falguière, Villa Gabriel

<table>
<thead>
<tr>
<th>Year</th>
<th>Production</th>
<th>Seats</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1933</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>1</td>
</tr>
<tr>
<td>1934</td>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td>8</td>
</tr>
</tbody>
</table>
• Le Théâtre de la Potinière, 7 rue Louis-le-Grand

<p>| | | |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1934</td>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td>1935</td>
<td>Théâtre russe de l'Association des artistes</td>
<td>6</td>
</tr>
</tbody>
</table>

• Ecole d'eurythmie et de danse, 6bis rue Campagne-Première

<p>| | | |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1929-1932</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>99</td>
</tr>
<tr>
<td>1932</td>
<td>Drame russe</td>
<td>1</td>
</tr>
</tbody>
</table>
• Salle du Journal, 100 rue de Richelieu, dont la façade conserve les insignes du Journal

<table>
<thead>
<tr>
<th>Année</th>
<th>Théâtre</th>
<th>Nombre</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1930-1932</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>37</td>
</tr>
<tr>
<td>1933</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>2</td>
</tr>
<tr>
<td>1934-1935</td>
<td>Théâtre Kamerny</td>
<td>21</td>
</tr>
<tr>
<td>1936-1939</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>130</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 8

Tableau récapitulatif des principaux lieux de production des compagnies du théâtre émigré russe

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom de la compagnie</th>
<th>Nom du lieu de production principal</th>
<th>Adresse</th>
<th>Exceptions</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Maison du peuple français</td>
<td>42 rue Hermel</td>
<td>55 rue de la Croix-Nivert</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er</td>
<td>64 rue du Rocher</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er</td>
<td>64 rue du Rocher</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Nouveau Théâtre russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er</td>
<td>64 rue du Rocher</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Ecole d’eurythmie et de danse</td>
<td>6bis rue Campagne-Première</td>
<td>La Petite Scène, Théâtre de Trévise</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Théâtre de Trévise</td>
<td>14 rue de Trévise</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre Kamerny à l’étranger</td>
<td>Salle du Journal</td>
<td>100 rue de Richelieu</td>
<td>Théâtre Albert 1er</td>
</tr>
<tr>
<td>Drame russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er / Ecole d’eurythmie et danse</td>
<td>64 rue du Rocher / 6bis rue Campagne-Première</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Salle du Journal / Théâtre Albert 1er</td>
<td>100 rue de Richelieu / 64 rue du Rocher</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre Kamerny</td>
<td>Salle du Journal</td>
<td>100 rue de Richelieu</td>
<td>81 rue de la Faisanderie</td>
</tr>
<tr>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td>Théâtre Arlequin puis Théâtre de la Potinière</td>
<td>9 rue Falguière / 7 rue Louis-le-Grand</td>
<td>9bis rue d'Île-a</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre contemporain</td>
<td></td>
<td>15 avenue Hoche</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe de l’Association des artistes</td>
<td>Théâtre de la Potinière</td>
<td>7 rue Louis-le-Grand</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er</td>
<td>64 rue du Rocher</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Salle du Journal</td>
<td>100 rue de Richelieu</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 9

Photographie de la plaque apposée sur la façade de l'Hôtel Istria au 29 rue Campagne-Première, 2019.
Il ne s’agit pas de présenter précisément l’ensemble des lieux de vente des billets de théâtre mais de mettre en avant la répartition géographique par rapport aux lieux de représentations. De ce fait, les noms des lieux ne sont pas donnés sur cette carte.

Légende :

- Théâtres et lieux de représentations
- Lieux de vente des billets

1. Magasin Sialskoï, 2 rue Pierre-le-Grand
2. Restaurant A la ville de Petrograd, 11 rue Daru
3. Librairie Mayak, 3 rue Laugier
4. Siège des Dernières Nouvelles, 22 rue d’Anjou
5. Théâtre Albert 1er, 64 rue du Rocher
Annexe 11

Carte des lieux de vente des billets pour le Théâtre russe (1936-1939)

Légende :

📍 Salle du Journal, 100 rue de Richelieu

📍 Lieux de vente des billets

<table>
<thead>
<tr>
<th>Repère</th>
<th>Nom</th>
<th>Adresse</th>
<th>Fonction</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>A la ville de Petrograd</td>
<td>11 rue Daru</td>
<td>Restaurant</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Dernières nouvelles</td>
<td>22 rue d’Anjou</td>
<td>Journal</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Salle Journal</td>
<td>100 rue Richelieu</td>
<td>Théâtre</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Orlov</td>
<td>73 rue de Provence</td>
<td>Magasin</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Librairie universelle</td>
<td>89 rue de la Pompe</td>
<td>Librairie</td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>Dom Knigui</td>
<td>9 rue de l’Eperon</td>
<td>Librairie</td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>Chez Schuman</td>
<td>rue Gudin</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>8</td>
<td>Soukhanov</td>
<td>1 rue Auguste Bartholdi</td>
<td>Magasin</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>Librairie Molitor</td>
<td>61 boulevard Murat</td>
<td>Librairie</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>Ophélia</td>
<td>8 rue Boucicaut</td>
<td>Bibliothèque</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 12

Témoignage de Nina Berberova sur ses emplois dans l’émigration

« Nous sommes revenus définitivement à Paris en avril 1925. Khodassevitch y vivra quatorze ans, jusqu’à sa mort, et moi, j’y resterai vingt-cinq. Nous n’avions pas d’autre choix que d’aller au Pretty Hotel, rue Amélie, bondé et crasseux, qui a été plus d’une fois décrit dans les Mémoires de la bohème étrangère, en particulier par Henry Miller. C’est ici que débuta notre vie parisienne et que nous avons reçu nos passeports d’« apatrides ». Ce document, destiné aux personnes n’ayant plus de patrie, ne donnait pas le droit de travailler comme salarié, ni comme ouvrier, ni comme employé. Nous n’avions d’autre choix que d’être des travailleurs indépendants. Nous avons appris à partager la feuille d’artichaut, chaque sou gagné, nos humiliations et nos insomnies. En réalité il n’y avait pas d’artichaut, non parce qu’ils avaient disparu, comme l’avait prédit jadis Virginia, mais simplement parce que nous n’avions pas le moyen de les faire cuire. Dans notre bouilloire électrique, il y avait juste assez d’eau pour trois tasses de thé. Lorsque nous ne dormions pas, nous en buvions, assis côte à côte au bord du lit, au milieu de la nuit. Nous échafaudions sans fin des projets, mais chaque matin la vie décidait à notre place. Parfois Khodassevitch pleurait en se tordant les bras et j’avais peur du présent. Les "sous" rentraient rarement et difficilement et provenaient des sources les plus diverses : tantôt nous en recevions tous deux du quotidien des S.-R., Les Jours, qui paraissait maintenant à Paris, tantôt Khodassevitch en touchait aux Annales contemporaines, tantôt j’en rapportais des Dernières Nouvelles. Tout à coup nous parvenait des États-Unis un petit chèque de la part de la Société d’aide aux travailleurs intellectuels russes au chômage ; parfois, des parents éloignés m’envoyaient d’Angleterre une petite somme, toujours sous forme de prêts. Un jour, la première femme de Georges Annenkov, qui vivait au Pretty Hôtel et dansait à La Chauve-Souris, vint nous voir et déposa sur mes genoux une broderie à terminer sans faute pour le lendemain matin. Il s’agissait de broder au point de croix de longues bandes qui se mesuraient en mètres. On pouvait ainsi gagner en une heure une soixantaine de centimes. Je brodai toute la nuit et Khodassevitch me fit remarquer que le sort de ces pauvres et honnêtes ouvrières brodant jusqu’à en perdre la vue avait déjà été décrit, un siècle plus tôt, dans un roman de Dickens ou de Tchernychevski, et que cela n’avait malheureusement plus aucun intérêt. Je
continuai néanmoins à faire mes points de croix, puisqu'il y avait encore des gens pour s'y intéresser. [...] Nous étions accablés. Nous devions payer notre chambre d'hôtel et ce n’était pas avec mes articles, mes poèmes, mes premiers récits, mes points de croix que je pouvais gagner l'argent nécessaire. Je me mis à enfiler des perles. Beaucoup d'entre nous le faisaient alors, même Elsa Triolet, qui vivait à cette époque rue Campagne-Première, dans un hôtel pareil au notre. C’était une activité un peu plus rentable que les points de croix. J'ai été également trois fois figurante dans des films. J'eus du mal à me faire payer et ne fus pas reprise par la suite. L’automne arriva et, pour Noël, j'ai décoré mille cartes de veux avec l’étoile de Bethléem accompagnée des mots "O mon doux Jésus” que je dus recopier mille fois. Je reçus pour cela dix francs, ce qui équivalait à trois repas ou à une paire de chaussures ou encore à deux livres des éditions Gallimard. Dans le quotidien, Les Jours, qui parut jusqu’a l’automne 1926, Khodassevitch et Aldanov furent les rédacteurs de la section littéraire, ce qui assura durant plusieurs mois un travail régulier. Nous avons trouvé un appartement aux environs de la place Daumesnil, dans le 12ème arrondissement, loin des lieux où vivaient les autres émigrés et nous avons acheté deux divans, ou plus exactement deux sommiers montés sur des pieds ; les matelas n’arriveront que trois ans plus tard. C’était notre manière de "payer à crédit”. Je possédais deux robes qui m'avaient été données. Nous avions une casserole. Dans notre petite cuisine, je lavais et étendais nos quatre draps; nous n’en avions pas de rechange.9 »

9 Berberova, Anna, C’est moi qui souligne, Arles, Actes Sud, 1989, p. 223-226
## Annexe 13

Tableau concernant le milieu social et la profession des primo-arrivants (reproduction partielle)\(^{10}\)

<table>
<thead>
<tr>
<th>Noms</th>
<th>Lien de parenté</th>
<th>Paramètres indiquant le milieu social</th>
<th>Les études ou emplois occupés en émigration</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Lydia Metrofanovna Mordinova</td>
<td>Père</td>
<td>Ingénieur des mines Officier dans l'armée blanche</td>
<td>Ouvrier chez Renault Moniteur d’auto-école avec un associé Mécanicien à Boulogne</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Mère</td>
<td>Fille d’un général</td>
<td>Serveuse dans divers restaurants russes</td>
</tr>
<tr>
<td>Nadejda Fiodorovna Cheremiatina</td>
<td>Grand-mère maternel</td>
<td>Masseuse et esthéticienne</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Grand-père maternel</td>
<td>Noble/officier</td>
<td>Pianiste dans les cabarets</td>
</tr>
<tr>
<td>Tamara Constantinovna Maïanovskaya</td>
<td>Père</td>
<td>Noble</td>
<td>Comptable</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Grand-père maternel</td>
<td>Noble</td>
<td>Chauffeur de taxi</td>
</tr>
<tr>
<td>Olga Kinilovna Manioukina</td>
<td>Grand-père paternel</td>
<td>Général blanc d’origine cosaque</td>
<td>Petits boulots</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Grand-père maternel</td>
<td>Fils d’un intendant de grands domaines</td>
<td>Directeur de la banque russo-asiatique à Neuilly Chauffeur de taxi Ouvrier dans une usine chimique à Courbevoie</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Grand-mère maternel</td>
<td>Fille de banquier</td>
<td>Brodeuse Sécritaire trilingue</td>
</tr>
<tr>
<td>Mikhail Mikhailovitch Tioupkine</td>
<td>Père</td>
<td>Bourgeois</td>
<td>Etudes au Conservatoire de Paris Pianiste dans les casinos Compositeur</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Mère</td>
<td>Fille de banquier</td>
<td>Sous-location à des étudiants Fabrication de chaussures en raphia Archiviste dans une société de pétrole</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Grande tante paternel</td>
<td>Noble / Fille d’un amiral de la flotte impériale / Infirmière en chef d’un hôpital</td>
<td>Hôtesse d’accueil dans un cabinet médical Masseuse à domicile</td>
</tr>
</tbody>
</table>

---

\(^{10}\) Nicolini, Isabelle, *La population d’origine russe en France - Approche ethnobiographique des regroupements à Nice, Paris et Bussy-en-Othe (mémoires, rites et identités)*, thèse de doctorat en *ethnologie*, Nice, Université de Nice, 2005, 913 p.
Annexe 14

Tableaux récapitulatifs de composition des troupes

- Théâtre dramatique russe 1924-1925

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Sexe</th>
<th>Note</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Afroimova</td>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Avierkeva</td>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Bèche</td>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Doubravina</td>
<td>K.M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Douvan-Tartsov</td>
<td>I.E.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ereskov</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Gorine</td>
<td>P.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Gorodietski</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Kirova</td>
<td>Dina</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kranopolskaïa</td>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Lavrinoski</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Mouravieva</td>
<td>Elena</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Novitskii</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Panioutine</td>
<td>G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Radina</td>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Slitsine</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre dramatique russe 1927

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Sexe</th>
<th>Note</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Alexeïeva</td>
<td>N.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Fédotov</td>
<td>V.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Gaïdanov</td>
<td>E.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Grebenchikov</td>
<td>L.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Karabanov</td>
<td>B.V</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Litvinov</td>
<td>N.P</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Panioutine</td>
<td>G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Rakhmatov</td>
<td>G.G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Raoulova</td>
<td>V.V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Rinaldine</td>
<td>B.G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Roschina-Insarova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Smoldovskaïa</td>
<td>N.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Valieskaïa</td>
<td>V.M.</td>
<td>F</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre russe 1927-1929

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Sexe</th>
<th>Note</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Barzov</td>
<td>V.D</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Dolokhov</td>
<td>M.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Name</td>
<td>Gender</td>
<td>Role</td>
</tr>
<tr>
<td>-----------------------</td>
<td>--------</td>
<td>------</td>
</tr>
<tr>
<td>Granovski</td>
<td>E.F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Grigorovitch-Tinski</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Iakovliena</td>
<td>M.N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Iougine</td>
<td>N.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ivanova</td>
<td>A.S.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kagué</td>
<td>V.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Klimenko</td>
<td>V.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Konitov</td>
<td>M.F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Korienev</td>
<td>M.F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Liarskaïa</td>
<td>I.V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Litvinov</td>
<td>N.P</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Loukianov</td>
<td>M.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Martov</td>
<td>M.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Nanekov</td>
<td>N.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Oksinskaïa</td>
<td>T.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Rakhmatov</td>
<td>G.G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Safonov</td>
<td>K.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Soubbotine</td>
<td>F.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Stoliarov</td>
<td>E.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tcharouskaïa</td>
<td>Sophia</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tchitorina</td>
<td>D.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Teplitskaïa</td>
<td>L.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Volkonskaïa</td>
<td>O.S.</td>
<td>F</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Nouveau Théâtre russe 1928

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Gender</th>
<th>Role</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Baraïeva</td>
<td>M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Baranovskaïa</td>
<td>O.V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Bogdanov</td>
<td>A.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Borzov</td>
<td>G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Dobrovolkskaïa</td>
<td>A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Dolokhov</td>
<td>M.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Douvan</td>
<td>Tamara</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Karabanov</td>
<td>B.V</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Konstantinov</td>
<td>K.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kvanine</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Lioubine</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Morieva</td>
<td>V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Nemirova</td>
<td>E. I.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Ougranov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrounkine</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>------------------------</td>
<td>-------</td>
<td>-----</td>
</tr>
<tr>
<td>Rakhmatov</td>
<td>G.G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Reïngardt</td>
<td>M.P.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Roschina-Insarova</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Safonov</td>
<td>K.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Skridlov</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Stoliarov</td>
<td>E.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tcharouskaïa</td>
<td>Sophia</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tchitorina</td>
<td>D.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tokarskaïa</td>
<td>N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Viroubov</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Volkonskaïa</td>
<td>O.S.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Vroskii</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre intime russe 1929-1932

<p>| | | |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Aldine</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Alexandrovskii</td>
<td>Alen</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Alexievteva</td>
<td>N.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Aslanov</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Baranovskaïa</td>
<td>O.V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Belietskii</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bologovskoï</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bondirieuva</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Cheftel</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Chilo</td>
<td>S.P.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Choupinskii</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Daniouchine</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Dobrovolskaïa</td>
<td>A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Dobrovolskoï</td>
<td>A.P.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Dolokhov</td>
<td>M.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Doubravina</td>
<td>K. M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Drougineine</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Drouginskii</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ermak</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Fedorov</td>
<td>M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Fedotov</td>
<td>F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Georgesko</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Glebov</td>
<td>S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Glebova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Gorieva</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Gragovskaïa</td>
<td>V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Grinieva</td>
<td>E.K.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>---------</td>
<td>--------</td>
<td>-------</td>
</tr>
<tr>
<td>Grogovskoi</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Guito</td>
<td>Valia</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Ioujakova</td>
<td>O.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Iouraľova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Karabanov</td>
<td>B.V</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kartachiev</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kassatkine-Rostovskii</td>
<td>F.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrina</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrova</td>
<td>O.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrova</td>
<td>E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kenigsberg</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kerdova</td>
<td>Nat.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kirova</td>
<td>Dina</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kononenko</td>
<td>S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Konti</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kopnina</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Koralli-Tortsov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kostrova</td>
<td>V.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kouznetsov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kozlova</td>
<td>Z.N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Krivoutz</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kviatovskaïa</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Lapchine</td>
<td>G.A.</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Latvina</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Lebedinskii</td>
<td></td>
<td>N.</td>
</tr>
<tr>
<td>Licenko</td>
<td>Natalia Andreievna</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Marcheva</td>
<td>Elena</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Maslova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Metalnikov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Mitorina</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Morieva</td>
<td>V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Mouratova</td>
<td>M.I.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Nadegdina</td>
<td>K.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Navrotskyi</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Nemirova</td>
<td>E.I.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Novitskii</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Novosielov</td>
<td>P.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Name</td>
<td>Initials</td>
<td>Gender</td>
</tr>
<tr>
<td>---------------</td>
<td>----------</td>
<td>--------</td>
</tr>
<tr>
<td>Oksinskaïa</td>
<td>T.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Ouskova</td>
<td>E.M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Panioutine</td>
<td>G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Pavlov</td>
<td>A.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrounkine</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Pitch</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Piterskii</td>
<td>M.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Pokrovskii</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Poltavski</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Popov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Potoptchina</td>
<td>E.V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Prikhodkine</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Raievskaïa</td>
<td>N.M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Ratouchiev</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ravitch</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Reine</td>
<td>Maria</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Reine</td>
<td>Bella</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Rindina</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Romanova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Rouslanov</td>
<td>M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Safonov</td>
<td>K.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Samosviatova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Santo</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Scriabine</td>
<td>A.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Seïto</td>
<td>Valia</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Sinebrioukhov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Smirnova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Soboliev</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Soubbotine</td>
<td>F.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Soulil</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Souline</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Spitsine</td>
<td>P.G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Stefanovitch</td>
<td>F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tchitorina</td>
<td>D.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Télégüine</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Troïanova</td>
<td>M.E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tsvietaïev</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Valentinov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Vargevskaïa</td>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Viroubov</td>
<td>A. M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Vronskii</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Vroublevskii</td>
<td>A.A. M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Zeblevskii</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre russe de la comédie et du drame 1930-1931

<p>| Baranovskaïa | Lena | F |
| Baranovskaïa | O.V. | F |
| Bariatinskii | M |
| Barteniev    | S. M |
| Berberova    | Nina | F |
| Dobrovolskaïa| A. F |
| Dolokhov     | M.N. | M |
| Drouginine   | M |
| Espe         | Boris | M |
| Glebov       | S. M |
| Glotova      | O. F |
| Godlevskii   | N.N. | M |
| Ioujakova    | O. F |
| Kagué        | V.M. | M |
| Karabanov    | B.V | M |
| Klimenko     | V.V. | M |
| Konitov      | M.F. | M |
| Kopitov      | M |
| Kouprine     | A.I. | M |
| Kouznetsov   | M |
| Kozlova      | Z.N. | F |
| Krouchiniskaï| F |
| Krougliakova | F |
| Kvanine      | M |
| Kviatovskaïa| F |
| Loukianov    | M.V. | M |
| Nazarov      | M |
| Nemirova     | E.I. | F |
| Ouvarov      | S.S. | M |
| Pavlov       | A.A. | M |
| Petrounkine  | N. M |
| Rakhmatov    | G.G. | M |
| Raoulova     | V.V. | F |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Gender</th>
<th>Initials</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ravitch</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Reîngardt</td>
<td>M.P.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Safiantchikov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Sazonova</td>
<td>I.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Sperianskii</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Spitsine</td>
<td>P.G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Stefanovitch</td>
<td>F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Stepanova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tchitorina</td>
<td>D.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Valitskaïa</td>
<td>A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Vassilitchikova</td>
<td>L.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Zelitskii</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre Kamerny à l’étranger 1930-1932

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Gender</th>
<th>Initials</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Aslanov</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Astrova</td>
<td>M. A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Bartenieva</td>
<td>M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Bobrov</td>
<td>M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bogdanov</td>
<td>A.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bologovskoï</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Borissov</td>
<td>B.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Braouns</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Cherakine</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Delli</td>
<td>E.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Doubravina</td>
<td>K. M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Espe</td>
<td>Boris</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Glebov</td>
<td>S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Glotova</td>
<td>O.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Goriev</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Gorine</td>
<td>P.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ioujakova</td>
<td>O.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Iourieva</td>
<td>T.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Karabanov</td>
<td>B.V</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kareîna</td>
<td>O.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrova</td>
<td>E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Klîmenko</td>
<td>V.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kostrova</td>
<td>V.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Licenîko</td>
<td>Natalia Andreïevna</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Nom</td>
<td>Sexe</td>
<td>Prénom</td>
</tr>
<tr>
<td>---------------------</td>
<td>------</td>
<td>--------</td>
</tr>
<tr>
<td>Maltsieva</td>
<td>E</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Marcheva</td>
<td>E</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Morieva</td>
<td>V</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Mouratov</td>
<td>M</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Mouravieva</td>
<td>E</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Nikolaiev</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Ouvarov</td>
<td>S.S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Panioutine</td>
<td>G</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrounkine</td>
<td>N</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Rakhmatov</td>
<td>G.G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Raouloua</td>
<td>V.V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Ravitch</td>
<td>A</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Safonov</td>
<td>K.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Skokan</td>
<td>E</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Sokolovskaiia</td>
<td>G</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Sorotchan</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Stefanovitch</td>
<td>F</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tchitorina</td>
<td>D.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Teplitskaia</td>
<td>L.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tokarskaia</td>
<td>M.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Vital</td>
<td>P</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Zagrebelskii</td>
<td>I</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Zelitskaia</td>
<td>S</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Zelitskii</td>
<td>V</td>
<td>M</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Drame russe 1932

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Sexe</th>
<th>Prénom</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Aslanov</td>
<td>N</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Lebedinskii</td>
<td>N</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ouvarov</td>
<td>S.S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrina</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kouznetsov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bologovskoi</td>
<td>V</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Vroublevskii</td>
<td>A.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Drouginine</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kononenko</td>
<td>S</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kostrova</td>
<td>V.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Novosielov</td>
<td>P.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ioujakova</td>
<td>O</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Morieva</td>
<td>V</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Oksinskaia</td>
<td>T.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Name</td>
<td>Gender</td>
<td>Occupation</td>
</tr>
<tr>
<td>-----------------------</td>
<td>--------</td>
<td>------------</td>
</tr>
<tr>
<td>Kagué</td>
<td>V.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Novitskii</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre dramatique russe 1933

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Gender</th>
<th>Occupation</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Aslanov</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bogdanov</td>
<td>A.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Dobrinine</td>
<td>E.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Dobrovolskaïa</td>
<td>A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Gordon</td>
<td>I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Hyppolitov</td>
<td>B.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ioujakova</td>
<td>O.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrova</td>
<td>E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kerdova</td>
<td>Nat.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Nemirova</td>
<td>E. I.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrounkine</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Pouterskii</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Soubbotine</td>
<td>F.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Stoïkov</td>
<td>A.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tchitorina</td>
<td>D.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tokarskaïa</td>
<td>N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Toumanov</td>
<td>I.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Zagrebelskii</td>
<td>I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Zoritch</td>
<td>E.</td>
<td>M</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre Kamerny 1934-1935

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Gender</th>
<th>Occupation</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Adamovitch</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Aitch</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Aslanov</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bakharieva</td>
<td>M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Barteniev</td>
<td>S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bogdanov</td>
<td>A.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bologovskoï</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Dobrovolskaïa</td>
<td>A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Doubrina</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Drougine</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Fainova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Goffman</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ioujakova</td>
<td>O.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Karabanov</td>
<td>B.V</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kononenko</td>
<td>S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Name</td>
<td>Gender</td>
<td>Abbreviation</td>
</tr>
<tr>
<td>-------------------------------</td>
<td>--------</td>
<td>--------------</td>
</tr>
<tr>
<td>Kouznetsov</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Kozlova</td>
<td>F</td>
<td>Z.N.</td>
</tr>
<tr>
<td>Licenko</td>
<td>F</td>
<td>Natalia Andreievna</td>
</tr>
<tr>
<td>Morieva</td>
<td>F</td>
<td>V.</td>
</tr>
<tr>
<td>Nemirova</td>
<td>F</td>
<td>E. I.</td>
</tr>
<tr>
<td>Nemirovitch</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Novitskii</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Novosielov</td>
<td>M</td>
<td>P.M.</td>
</tr>
<tr>
<td>Oksinskaïa</td>
<td>F</td>
<td>T.A.</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrounkine</td>
<td>M</td>
<td>N.</td>
</tr>
<tr>
<td>Raïtch</td>
<td>F</td>
<td>R.</td>
</tr>
<tr>
<td>Ravitch</td>
<td>M</td>
<td>A.</td>
</tr>
<tr>
<td>Rekounenko</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Rimskii</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Safonov</td>
<td>M</td>
<td>K.V.</td>
</tr>
<tr>
<td>Salskii</td>
<td>M</td>
<td>N.</td>
</tr>
<tr>
<td>Skokan</td>
<td>F</td>
<td>E.</td>
</tr>
<tr>
<td>Soubbotine</td>
<td>M</td>
<td>F.I.</td>
</tr>
<tr>
<td>Stoïkov</td>
<td>M</td>
<td>A.M.</td>
</tr>
<tr>
<td>Svoboda</td>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Tcherniavskii</td>
<td>M</td>
<td>A.</td>
</tr>
<tr>
<td>Tchitorina</td>
<td>F</td>
<td>D.L.</td>
</tr>
<tr>
<td>Télégüine</td>
<td>M</td>
<td>A.</td>
</tr>
<tr>
<td>Tokarskaïa</td>
<td>F</td>
<td>M.A.</td>
</tr>
<tr>
<td>Valitskaïa</td>
<td>F</td>
<td>A.</td>
</tr>
<tr>
<td>Vargevskaïa</td>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Vital</td>
<td>M</td>
<td>P.</td>
</tr>
<tr>
<td>Zagrebelskii</td>
<td>M</td>
<td>I.</td>
</tr>
<tr>
<td>Zelig</td>
<td>F</td>
<td>N.</td>
</tr>
<tr>
<td>Zelitskii</td>
<td>M</td>
<td>V.</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Comédiens vagabonds 1934-1935

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Gender</th>
<th>Abbreviation</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Bologovskaïa</td>
<td>F</td>
<td>V.I.</td>
</tr>
<tr>
<td>Davidov</td>
<td>M</td>
<td>M.S.</td>
</tr>
<tr>
<td>Dobrovolskoï</td>
<td>M</td>
<td>A.P.</td>
</tr>
<tr>
<td>Dourdina</td>
<td>F</td>
<td>L.A.</td>
</tr>
<tr>
<td>Evreïnoff</td>
<td>M</td>
<td>Nicolas</td>
</tr>
<tr>
<td>Iantchevskii</td>
<td>M</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Ivanov</td>
<td>I.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>----------</td>
<td>------</td>
<td>---</td>
</tr>
<tr>
<td>Karabanov</td>
<td>B.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrova</td>
<td>N.K.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrova</td>
<td>E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kisskine</td>
<td>P.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kostrova</td>
<td>V.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kozlova</td>
<td>Z.N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Lavretskii</td>
<td>N.V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Novosielov</td>
<td>P.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Oksinskaïa</td>
<td>A.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrova</td>
<td>M.G.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Pikhtina</td>
<td>Anna</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Pozemkovskii</td>
<td>G.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Ravitch</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Razoumnii</td>
<td>M.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Reski</td>
<td>Sima</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Roschina-Insarova</td>
<td>F</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Safianitch</td>
<td>A.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Saltievitch</td>
<td>F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Soubbotine</td>
<td>F.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre contemporain 1934-1935

<p>| Andreïeva | F |
| Asmaneti  | M |
| Berezinskaïa | F |
| Dourdina  | L.A. | F |
| Glotova   | O.  | F |
| Kiounier  | M  |
| Kitkinz   | M  |
| Kléo      | F  |
| Kogevnika | F  |
| Kogevnikov | O. | M |
| Kostrova  | V.A. | F |
| Kouznetsov | M  |
| Kozlova   | Z.N. | F |
| Kritskaïa | F  |
| Lanova    | F  |
| Maliantovitch | M |
| Morieva   | V.  | F |
| Oksanskii | M  |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Prénom</th>
<th>Sexe</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Pavlov</td>
<td>A.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Popov</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Soubbotine</td>
<td>F.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Torchine</td>
<td>F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Vroublevskii</td>
<td>A.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Zaïtsev</td>
<td>I.</td>
<td>M</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre russe de l'Association des artistes 1935

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Prénom</th>
<th>Sexe</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Barache</td>
<td>V.C.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Choupinskii</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Denissov</td>
<td>I.D.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Evguenine</td>
<td>I.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Evreînoff</td>
<td>Nicolas</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Icare</td>
<td>N.F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Iouriev</td>
<td>I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Jdanova</td>
<td>M.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Makarova</td>
<td>G.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Malaïev</td>
<td>N.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrounkine</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Pikhtina</td>
<td>Anna</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Raitch</td>
<td>R.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Ravitch</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Roschina-Insarova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Skokan</td>
<td>E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tchitorina</td>
<td>D.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Téléguine</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tokarskaïa</td>
<td>M.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Vital</td>
<td>P.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Voltke</td>
<td>M.O</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Vroublevskii</td>
<td>A.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Zelig</td>
<td>N.</td>
<td>F</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre dramatique russe 1936

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nom</th>
<th>Prénom</th>
<th>Sexe</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Bakharieva</td>
<td>M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Barteniev</td>
<td>S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bogdanov</td>
<td>A.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bologovskyi</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Gatova</td>
<td>L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Iouriev</td>
<td>I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Karabanov</td>
<td>B.V</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Name</td>
<td>Gender</td>
<td>Last Name</td>
</tr>
<tr>
<td>------------------</td>
<td>--------</td>
<td>--------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrova</td>
<td>E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Koltchevskaïa</td>
<td>A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Korsak</td>
<td>V.</td>
<td>E.</td>
</tr>
<tr>
<td>Kostrova</td>
<td>V.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Krijanovskaïa</td>
<td>M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Licenko</td>
<td>Natalia Andreïevna</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Lorsak</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Motilieva</td>
<td>V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Nemirova</td>
<td>E. I.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Pavlov</td>
<td>A.A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrounkine</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Roschina-Insarova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Safianitch</td>
<td>A.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Skokan</td>
<td>E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Soubbotine</td>
<td>F.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tcherniavskii</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tchitorina</td>
<td>D.L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Téléguine</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tokarskaïa</td>
<td>M.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tokarskaïa</td>
<td>N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Zagrebskii</td>
<td>I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Zelig</td>
<td>N.</td>
<td>F</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre russe 1936-1939

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Gender</th>
<th>Last Name</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Alexandrovskii</td>
<td>Alen</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bakharieva</td>
<td>M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Barteniev</td>
<td>S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bogdanov</td>
<td>A.N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Bologovskaïa</td>
<td>N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Bologovskoï</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Brinière</td>
<td>Vera</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Chmara</td>
<td>Gregori</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Choupinskii</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Dmitriev</td>
<td>D.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Dobrovolskaïa</td>
<td>A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Dobrovolskoï</td>
<td>A.P.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Gatova</td>
<td>L.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Gorbounova</td>
<td>M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Name</td>
<td>Initials</td>
<td>Gender</td>
</tr>
<tr>
<td>-----------------------</td>
<td>----------</td>
<td>--------</td>
</tr>
<tr>
<td>Gragovskaïa</td>
<td>V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Guermanova</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Irak</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Karabanov</td>
<td>B.V</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Kedrova</td>
<td>E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kerdova</td>
<td>Nat.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Koltchevskaïa</td>
<td>N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Koltchevskaïa</td>
<td>A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Kononenko</td>
<td>S.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Konstantinov</td>
<td>K.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Korsak</td>
<td>V. E.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Krijanovskaïa</td>
<td>M.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Larissa</td>
<td></td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Licenko</td>
<td>Natalia Andreievna</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Motilieva</td>
<td>V.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Mourski</td>
<td></td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Nabokova</td>
<td>N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Novosielov</td>
<td>P.M.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Panioutine</td>
<td>G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Petrounkine</td>
<td>N.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Pomostov</td>
<td>V.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Rakhmatov</td>
<td>G.G.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Safianitch</td>
<td>A.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Skokan</td>
<td>E.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Soubbotine</td>
<td>F.I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tcherniavskii</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Téléguine</td>
<td>A.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Tokarskaïa</td>
<td>M.A.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Tokarskaïa</td>
<td>N.</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>Torchine</td>
<td>F.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Zagrebskii</td>
<td>I.</td>
<td>M</td>
</tr>
<tr>
<td>Zaïtsev</td>
<td>I.</td>
<td>M</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 15

Graphique concernant la répartition sexuée au sein des compagnies

Légende :

M Hommes
F Femmes
Annexe 16

Programmes du Théâtre dramatique russe, conservés à la BnF Opéra

11 Bibliothèque nationale de France (BnF) – Opéra, Paris, Série PRO – Programmes, PRO.B7 Programmes 1936 Théâtre Albert ler – en russe
Rubrique « Aujourd'hui », extraite des Dernières Nouvelles du 29 novembre 1924
Annexe 18

Publicité pour le Théâtre dramatique russe, *Dernières Nouvelles*, le 11 juin 1927
Annexe 19

Cartons publicitaires des différentes compagnies dans le quotidien *Dernières Nouvelles*

Nouveau Théâtre russe, le 1 février 1928

Théâtre intime russe, le 5 mai 1929

Théâtre du drame et de la comédie, le 25 octobre 1930

Théâtre Kamerny à l'étranger, le 12 mars 1931
Les Comédiens vagabonds, le 28 mars 1934

Théâtre Kamerny, 1 novembre 1934

Théâtre contemporain, le 30 décembre 1934
Théâtre russe de l'Association des artistes réunis, le 28 avril 1935

Théâtre dramatique russe, le 16 mai 1936

Théâtre russe, le 27 décembre 1936
Annexe 20

Tableau. Extrait des causes d’annulation des représentations d’après le quotidien *Dernières Nouvelles*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Pièce</th>
<th>Auteur</th>
<th>Cause annulation</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1 novembre 1931</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Дорогины</td>
<td></td>
<td>Représentation reportée à cause maladie Kirova. Les billets sont valables pour la prochaine représentation ou remboursable à la caisse du théâtre</td>
</tr>
<tr>
<td>28 février 1932</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Джентльмен</td>
<td>Soumbatov-Yougine</td>
<td>Acteurs malades, donc remplacé par une autre pièce</td>
</tr>
<tr>
<td>16 décembre 1934</td>
<td>Théâtre Kamerny</td>
<td>Лира напрокать</td>
<td>Chkavkine</td>
<td>Spectacle annulé à cause de difficultés rencontrées lors des répétitions</td>
</tr>
<tr>
<td>27 janvier 1935</td>
<td>Théâtre contemporain</td>
<td>Чудесный сплав</td>
<td>Kirchone</td>
<td>La première est reportée pour les prochains jours à cause de la difficulté de la production</td>
</tr>
<tr>
<td>6 décembre 1936</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Soirée spéciale</td>
<td></td>
<td>Annulé pour cause du succès de la pièce de Tolstoi - remplacé</td>
</tr>
<tr>
<td>19 décembre 1936</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Ржавчина</td>
<td>Kirchone</td>
<td>Annulé pour cause de difficultés techniques</td>
</tr>
<tr>
<td>13 février 1937</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Крылья Федора Иванович</td>
<td>V. Khomitski</td>
<td>Annulation pour cause de difficultés inattendues en rapport avec la mise en scène de la pièce</td>
</tr>
<tr>
<td>14 février 1937</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Мысль</td>
<td>Leonid Andreev</td>
<td>Annulé car maladie soudaine de l’acteur Petrounkine</td>
</tr>
<tr>
<td>13 juin 1937</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>&quot;Веселый вечер&quot;</td>
<td></td>
<td>Annulé car de nombreuses personnes quittent Paris le samedi et le dimanche à cause de la chaleur</td>
</tr>
<tr>
<td>28 mai 1939</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Волки и овцы</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Annulé à cause des vacances de la l'Ascension qui entraînent de nombreux départs de Paris</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 21

Tableau. Le nombre de représentations selon les jours de la semaine, d’après le quotidien *Dernières Nouvelles*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Jour de la semaine</th>
<th>Nombre</th>
<th>%</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Lundi</td>
<td>7</td>
<td>1%</td>
</tr>
<tr>
<td>Mardi</td>
<td>6</td>
<td>1%</td>
</tr>
<tr>
<td>Mercredi</td>
<td>8</td>
<td>2%</td>
</tr>
<tr>
<td>Jeudi</td>
<td>18</td>
<td>4%</td>
</tr>
<tr>
<td>Vendredi</td>
<td>24</td>
<td>5%</td>
</tr>
<tr>
<td>Samedi</td>
<td>122</td>
<td>26%</td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche</td>
<td>286</td>
<td>61%</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>Total</strong></td>
<td><strong>471</strong></td>
<td><strong>100%</strong></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Tableau. Mise en valeur des horaires de fin des représentations, d’après le quotidien *Dernières Nouvelles*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Début</th>
<th>Fin</th>
<th>Nom compagnie</th>
<th>Pièce</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Dimanche 23 octobre 1927</td>
<td>8h30</td>
<td>11h45</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Ревизор</td>
<td>Gogol</td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 22 janvier 1928</td>
<td>8h30</td>
<td>11h45</td>
<td>Nouveau Théâtre russe</td>
<td>Зойкина квартира</td>
<td>Boulgakov</td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 28 février 1932</td>
<td>8h30</td>
<td>11h20</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Хозяйка Гостиницы</td>
<td>Goldon</td>
</tr>
<tr>
<td>Dimanche 6 mars 1932</td>
<td>8h30</td>
<td>11h20</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Джентльмен</td>
<td>Soumbatov-Yougine</td>
</tr>
<tr>
<td>Lundi 28 mars 1932</td>
<td>8h30</td>
<td>11h20</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Джентльмен</td>
<td>Soumbatov-Yougine</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 23

Graphique illustrant la fréquence des représentations des compagnies du théâtre émigré russe, d’après le quotidien *Dernières Nouvelles*
Annexe 23 bis

Ebauche de représentation chronologique de l’activité théâtrale

<table>
<thead>
<tr>
<th>Troupe</th>
<th>Chronologie</th>
<th>Nombre de représentations</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td></td>
<td>7</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td></td>
<td>13</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe</td>
<td></td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>Nouveau Théâtre russe</td>
<td></td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td></td>
<td>105</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td></td>
<td>20</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre Kameny à l’étranger</td>
<td></td>
<td>38</td>
</tr>
<tr>
<td>Drame russe</td>
<td></td>
<td>2</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td></td>
<td>3</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre Kameny</td>
<td></td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td></td>
<td>15</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre contemporain</td>
<td></td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe de l’Association des artistes</td>
<td></td>
<td>6</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td></td>
<td>82</td>
</tr>
<tr>
<td>Théâtre russe</td>
<td></td>
<td>130</td>
</tr>
</tbody>
</table>

![Graph showing the chronology of theatrical activity](image-url)
Annexe 24\textsuperscript{12}

Comptes rendus de l’AP-HP

Annexe 25

Programme, en français de La Comédie du bonheur, jouée par le Théâtre russe de l'Association des artistes réunis en 1935 au Théâtre de la Potinière

---

13 Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Nicolas Evreïnoff homme de théâtre, 4-COL-22(683)
Programme en français pour Samoï Glavnoë au Théâtre de la Potinière
Annexe 26

Fête russe du Lycée russe à Paris, années 1930, photographie issue de *Culture russe en exil, Europe 1917-1947*, d’Andrei Korliakov

« Régulièrement, les enfants de l’émigration étaient conviés à des fêtes populaires russes en costume et théâtralisées.

La beauté des costumes populaires russes leur apportait une grandeur spéciale.

En particulier, les kokochniks (coiffes) avaient beaucoup de succès, même parmi les garçons, comme chez mon père Rostislav Hoffman, au milieu du dernier rang ! Paris, années 1930. André Hoffmann. ¹⁴ »

Annexe 27

Tableau des représentations à prix réduits pour les étudiants, d’après le quotidien *Dernières Nouvelles*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
<th>Remarques</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>12 juin 1927</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Каменный гость, Бахчисарайский фонтан, Борис Годунов</td>
<td></td>
<td>Jour de la Culture russe - <em>gratuité</em> pour invalides et participants de guerre et <em>prix bas</em> pour les enfants</td>
</tr>
<tr>
<td>25 février 1928</td>
<td>Nouveau Théâtre russe</td>
<td>Генеральша Матрена</td>
<td>V. Krilov</td>
<td>La direction du théâtre a trouvé qu’il était possible de satisfaire les souhaits d’un groupe de travailleurs, d’employés et d’étudiants en augmentant le nombre de billets bon marché et en faisant une réduction de 50 % pour une partie des billets restants. Augmentation du nombre de <em>billets bon marché</em> et <em>remises</em> sur ceux restants, pour les travailleurs, employés, étudiants.</td>
</tr>
<tr>
<td>1 mars 1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Змейка</td>
<td>Richkov</td>
<td>Billets étudiants à 5 francs pour les places libres, une demi-heure avant le début</td>
</tr>
<tr>
<td>4 avril 1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Лес</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Billets à 3 francs pour les étudiants</td>
</tr>
<tr>
<td>14 juin 1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Дни нашей жизни</td>
<td>L. Andreev</td>
<td>Billets à 5 francs pour les étudiants</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 28

Tableau des représentations avec reversionement des recettes aux mouvements de jeunesse, d’après le quotidien *Dernières Nouvelles*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Pièce</th>
<th>Auteur</th>
<th>Remarques</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>26 décembre 1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>?</td>
<td>?</td>
<td>Recette pour le jardin d’enfants russes</td>
</tr>
<tr>
<td>27 février 1932</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Старообрядка</td>
<td>Barichev</td>
<td>L’organisation des éclaireurs et loups (scouts) (dirigés par O.I. Pantiokhov); sous la direction en France de I.V. Novitski, une série de spectacles pour lever des fonds pour payer le camp d’été pour les enfants pauvres et ceux dont les parents sont sans emploi.</td>
</tr>
<tr>
<td>26 mars 1932</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Мария Ивановна</td>
<td>E. N. Tchirikov</td>
<td>Recettes reversées aux scouts</td>
</tr>
<tr>
<td>17 avril 1932</td>
<td>Drame russe</td>
<td>Вера Мирцева</td>
<td>L. Ourvantsiev</td>
<td>Recettes destinées à la réalisation d’une colonie d’été pour les filles du mouvement RSKhD</td>
</tr>
<tr>
<td>11 janvier 1936</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>Смена</td>
<td>P. N. Krasnov</td>
<td>Recettes reversées à l’Organisation national des Scouts</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 29

Détail du répertoire des quinze compagnies, réalisé à partir du quotidien *Dernières Nouvelles*

**- Théâtre dramatique russe 1924**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Без вины виноватые</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Осенняя скрипки</td>
<td>Sourgoutchev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дети Ванюшина</td>
<td>S. Naidenov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Вера Мирцева</td>
<td>L. Ourvantsov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Последняя жертва</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Мечта любви</td>
<td>Kossorotov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дни нашей жизни</td>
<td>Leonid Andreïev</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**- Théâtre dramatique russe de 1927**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>2</td>
<td>Мечта любви</td>
<td>Kossorotov</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Дама из Торжка</td>
<td>Youri Bieliaev</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Каменный гость</td>
<td>Alexandre Pouchkine</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Бахчисарайский фонтан</td>
<td>Alexandre Pouchkine</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Борис Годунов</td>
<td>Alexandre Pouchkine</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Касатка</td>
<td>Tolstoi</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**- Théâtre russe 1927-28**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>2</td>
<td>Ревизор</td>
<td>Gogol</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Сказка жизни</td>
<td>A. Rennikov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Белая Гвардия (Дни Трубиных)</td>
<td>Boulgakov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Поташ и Перламутр</td>
<td>Montaigu Glass</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дети Ванюшина</td>
<td>S. Naidenov</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**- Nouveau Théâtre russe 1928**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>Зойкина квартира</td>
<td>Boulgakov</td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>------------------</td>
<td>-----------</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Осенняя скрипки</td>
<td>Sourgoutchev</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Генеральша Матрена</td>
<td>V. Krylov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Мысль</td>
<td>Leonid Andreïev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Женщина лжет</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Средне молодой девушка</td>
<td>Averchenko 1916</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Святая простота</td>
<td>Artamonov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Унэ Бэи в &quot;Роман&quot;</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre intime russe 1928-1932

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дорогины</td>
<td>Konstantin Trenyov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Иванов Павел</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Меблиров, комнаты Королева</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Ниобеа</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Пляска Венеры</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Черепова карусель</td>
<td>A. Rennikov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Брак по расчету</td>
<td>A. Rennikov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Золотая работница</td>
<td>A. Rennikov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Пестрая семья</td>
<td>A. Rennikov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Песня прошлоего</td>
<td>A. Stakhov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Княгиня Настя</td>
<td>A.V. Amfiteatrov</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Мечта, Чудо Святого Юлиана</td>
<td>A.V. Amfiteatrov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Святая простота</td>
<td>Artamonov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Ревность</td>
<td>Artsibachev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>В горах Кавказа</td>
<td>Cheglov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Барышня с фиалками (Кулисы)</td>
<td>Tatiana Chtchepkina-Koupernik</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>В старые годы</td>
<td>Chpajinskii</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Дядюшкин сон</td>
<td>Dostoievski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Мария Ивановна</td>
<td>E. N. Tchirikov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Идеальная любовь</td>
<td>F. Korcha</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Седина в бороду, а бесь в ребро</td>
<td>Fedorovitch</td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>Шалая бабенка</td>
<td>Fedorovitch</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Эмигранты</td>
<td>Gvozdavo-Golenko</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Старообрядка</td>
<td>I. Barichev</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Игра</td>
<td>I. D. Sourgueniev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Суворов на Альпах</td>
<td>I. S. Loukach</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Ея Превосходительство Настасьшонка</td>
<td>Konstantinov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Денежные тузы</td>
<td>Kroukovskii</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Вера Мирцева</td>
<td>L. Ourvantsov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Гаудеамус</td>
<td>Leonid Andreïev</td>
</tr>
<tr>
<td>№</td>
<td>Название</td>
<td>Автор</td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>----------------------------------------</td>
<td>---------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Обетованная земля</td>
<td>Lev Ivanov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Наказанная Добродетель</td>
<td>M. Rinbinski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Графиня Эльвира</td>
<td>Mirovitch</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Водительница</td>
<td>N.S. Leski</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Цена жизни</td>
<td>Nemirovitch-Dantchenko</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Вторая молодость</td>
<td>Novegine</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Ню</td>
<td>Ossip Dimov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Старый друг лучше новых двух</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Бешеная деньги</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Своя люди, сочтемся</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Безприданница</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Таланты и поклонники</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Сердце не камень</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Лес</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дикарка</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Женитьба Белугина</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Последняя жертва</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Правда хорошо, а счастье лучше</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Женитьба Бальзаминова</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Не все коту масленица</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Волки и овцы</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Без вины виноватые</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Смена</td>
<td>P. N. Krasnov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>На порог великих событий</td>
<td>Pavlov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Волшебная сказка</td>
<td>Potapenko</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Метеор</td>
<td>Prince Kassatkin-Rostovskii</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Цена счастья</td>
<td>Prince Kassatkin-Rostovskii</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Портрет Калиостро</td>
<td>Prince Kassatkin-Rostovskii</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Похожие</td>
<td>Richkov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Змейка</td>
<td>Richkov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дети Ванюшина</td>
<td>S. Naidenov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Роман</td>
<td>Sheldon</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Соколы и вороны</td>
<td>Soumbatov-Yougine</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Осенняя скрипки</td>
<td>Sourgoutchev</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Торговый дом</td>
<td>Sourgoutchev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Леший</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Девичий Переполох</td>
<td>V. Krilov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Огни Ивановой ночи</td>
<td>Sudermann</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Родина</td>
<td>Sudermann</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Сердце загадка</td>
<td>L. Ivanov</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Le Théâtre russe de la comédie et du drame de 1930
<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Ревность</td>
<td>Artsibachev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>В старые годы</td>
<td>Chpajinskii</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Лес</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Свадьба Кречинскаго</td>
<td>Soukhovo-Kobilne</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Пламя</td>
<td>Miller</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Сказка жизни</td>
<td>A. Rennikov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Комедия смерти</td>
<td>Prince Bariatinski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Нечистая сила</td>
<td>A. Tolstoi</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дни нашей жизни</td>
<td>Leonid Andreiev</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Тот, кто получает пощёчины</td>
<td>Leonid Andreiev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Квадратура круга</td>
<td>Valentin Kataïev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Анна Кристи</td>
<td>Eugène O'Neill</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>В горах Кавказа</td>
<td>Cheglov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>За океаном</td>
<td>Gordin</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дамская война</td>
<td>Scribe</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Человек с портфелем</td>
<td>Faïko</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre Kamerny à l'étranger 1930-1932

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Бедна, как церковная мышь</td>
<td>A. Kamenskovo</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дочь шоколадного короля</td>
<td>Dickens</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Цыганского рапсодия</td>
<td>E. Bach</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Треугольник</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Покинутая</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Бойтесь загримированных женщин</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Озорство</td>
<td>A. Kamenskovo</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Сверхок на печи</td>
<td>Dickens</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Красавица из варьетэ</td>
<td>E. Bach</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Тот, к кому она уходит</td>
<td>Elfimov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Миррэ Эффрос</td>
<td>F. A. Korch</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Человек с портфелем</td>
<td>Faïko</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Бес в ребро</td>
<td>Fedorovitch</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Любовь примадонны</td>
<td>Ferenc Molnar</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Если бы император знал</td>
<td>Ferenc Molnar</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Хозяйка Гостиницы</td>
<td>Goldoni</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Самсон</td>
<td>Henri Bernstein</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Вор</td>
<td>Henri Bernstein</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Гедда Габлер</td>
<td>Ibsen</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Земной рай</td>
<td>Iou. Gorst</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Весенний поток</td>
<td>Kossorotov</td>
</tr>
<tr>
<td>№</td>
<td>Название</td>
<td>Автор</td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>---------------------------</td>
<td>---------------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Благодать</td>
<td>L. Ourvantsov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Ночная серенада</td>
<td>Languière</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Екатерина Ивановна</td>
<td>Leonid Andreïev</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Доходное место</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Чужие</td>
<td>Potapenko</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Цепи</td>
<td>Prince A. I. Soumbatov-Yougine</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Змейка</td>
<td>Richkov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Дети Ванюшина</td>
<td>S. Naidenov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Джентльмен</td>
<td>Soumbatov-Yougine</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Вишнёвый сад</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Длинный язык</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Дядя Ваня</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Любовь, книга золотая</td>
<td>Tolstoï</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>1001 хитрость</td>
<td>V. Azov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Недоросль</td>
<td>Visine</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**- Drame russe 1932**

<table>
<thead>
<tr>
<th>№</th>
<th>Название</th>
<th>Автор</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Вера Мирцева</td>
<td>L. Ourvantsov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Анфиса</td>
<td>Leonid Andreïev</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**- Théâtre dramatique russe 1933**

<table>
<thead>
<tr>
<th>№</th>
<th>Название</th>
<th>Автор</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Повесть о господине</td>
<td>S. Youschkevitch</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Ржавчина</td>
<td>Kirchon</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**- Théâtre Kamerny 1933-34**

<table>
<thead>
<tr>
<th>№</th>
<th>Название</th>
<th>Автор</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>Покинутая</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Борис и Глеб</td>
<td>A. Rennikov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Нечистая сила</td>
<td>A. Tolstoï</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Лира напрокат</td>
<td>Chkvarkine</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Растратчики</td>
<td>Kataev</td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>Дорога цветов</td>
<td>Kataev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Квадратура круга</td>
<td>Kataev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Женитьба Белутина</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Свободная любовь</td>
<td>Panteleïmon Romanov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Комедия брака</td>
<td>S. Youchkevitch</td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>---------------</td>
<td>-----------------</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Человек воздуха</td>
<td>S. Youchkevitch</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Человек, сорвавший банк в Монте-Карло</td>
<td>Sourgoutchev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Торговый дом</td>
<td>Sourgoutchev</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Их четверо</td>
<td>Zanolskii</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Свадьба</td>
<td>Zochenko</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- 1934 Comédiens vagabonds

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>6</td>
<td>Конец в начале</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>8</td>
<td>Муж, жена и любовник</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>Шиворот на вворот</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>Шуаны (Гастроль рычалова)</td>
<td>Mikhail Volkonski</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Блонды</td>
<td>Kozma Proutkov</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Эволюция русской драмы</td>
<td>B. Guière</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Перепутанная невеста</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Пей, да дело разумей</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Петров и трудовая смена</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Собачья ерунда</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>Школа этиулей</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre contemporain 1934-1935

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>3</td>
<td>Машиналь</td>
<td>Sophie Treadwell</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Чудесный сплав</td>
<td>Kirchon</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Лунная Фея</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Мечта любви</td>
<td>Kossorotov</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre russe de l’Association des acteurs réunis 1935

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>6</td>
<td>Самое главное</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre dramatique russe 1936

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>3</td>
<td>Покинутая</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Номера</td>
<td>Название</td>
<td>Автор</td>
</tr>
<tr>
<td>--------</td>
<td>----------</td>
<td>-------</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>Чудеса в решете</td>
<td>A. Tolstoï</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Горький цвет</td>
<td>A. Tolstoï</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Чудак</td>
<td>Afinoguenov</td>
</tr>
<tr>
<td>14</td>
<td>Новый дом</td>
<td>Boulgakov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Чужой ребенок</td>
<td>Chkvarkine</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>На угольной барже</td>
<td>Eugène O'Neill</td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>Дорога цветов</td>
<td>Kataev</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Квадратура круга</td>
<td>Kataev</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Нэпман</td>
<td>Kirchona</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>Счастливая женщина</td>
<td>M. Triguère</td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>Певец своей печали</td>
<td>Ossip Dimov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Гроза</td>
<td>Ostrofski</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Осенняя скрипка</td>
<td>Sourgoutchev</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Хороший конец</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Последняя могиканша</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Утопленник</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Канитель</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Мыслитель</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Четыре</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Покаянная</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Светская жизнь</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Благотворительное заседание</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Наказанный зверь</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Роковая женщина</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>8</td>
<td>Эмигрант Бунчук</td>
<td>V. Khomitski</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Дама из Торжка</td>
<td>Youri Bieliaeva</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Репетиция</td>
<td>Zochenko</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td></td>
<td>Zochenko</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- Théâtre russe 1936

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre de représentations</th>
<th>Pièce jouée</th>
<th>Auteur</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>10</td>
<td>Линия Брунгильды</td>
<td>Aldanov</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Рыцарь индустрии</td>
<td>Avertchenko</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Женщина и вор</td>
<td>Avertchenko</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Бочка красного вина</td>
<td>Avertchenko</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Четверо</td>
<td>Avertchenko</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td></td>
<td>Avertchenko</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Мадам</td>
<td>Berberova</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Чужой ребенок</td>
<td>Chkvarkine</td>
</tr>
<tr>
<td>8</td>
<td>Ночной смотр</td>
<td>Chkvarkine</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td></td>
<td>Don-Aminado</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Преступления и наказания</td>
<td>Dostoievski</td>
</tr>
<tr>
<td>№</td>
<td>Название</td>
<td>Автор</td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>-----------------------------------------</td>
<td>-------------</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Белые ночи</td>
<td>Dostoïevski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>История Настеньки</td>
<td>Dostoïevski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Школа этуалей</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Маленькая лекция на огромную тему</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Муж, жена и любовник</td>
<td>Evreïnoff</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Если бы император знал</td>
<td>Ferenc Molnar</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем</td>
<td>Gogol</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Хозяйка Гостиницы</td>
<td>Goldon</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Ржавчина</td>
<td>Kirchona</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td></td>
<td>Kozma Proutkov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Черепослов</td>
<td>Kozma Proutkov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Блонды</td>
<td>Kozma Proutkov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Благотворительный концерт в Кртогорск</td>
<td>La Chauve-Souris</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Мысль</td>
<td>Leonid Andreïev</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Счастливая женщина</td>
<td>M. Triguère</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Водительница</td>
<td>N.S. Leski</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Певец своей печали</td>
<td>Ossip Dimov</td>
</tr>
<tr>
<td>10</td>
<td>Свои люди, сочтемся</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>15</td>
<td>Лес</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Волки и овцы</td>
<td>Ostrovski</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Генераль Бо</td>
<td>Roman Goul</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Домик сумасшедшаго</td>
<td>S. Youchkevitch</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Длинный язык</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Мертвый труп</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Хористка</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Последняя могиканша</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Мыслитель</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Утопленник</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Свадьба</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Загадочная натура</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Три сестры</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Хирургия</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>6</td>
<td>Вишневый сад</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Юбилей</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Торжество победителя</td>
<td>Tchekhov</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Одна комната</td>
<td>Tchikarkova</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Покаянная</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Анна Степановна</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>Кокаин</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>Свадество</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>Момент судьбы</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td></td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>№</td>
<td>Название</td>
<td>Автор</td>
</tr>
<tr>
<td>---</td>
<td>--------------------------</td>
<td>---------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Мусенька</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Египетский папирус</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Ничего подобного</td>
<td>Teffi</td>
</tr>
<tr>
<td>8</td>
<td>Фабрика молодости</td>
<td>Tolstoï</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Эмигрант Бунчук</td>
<td>V. Khomitskii</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Событие</td>
<td>V. Sirine</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>Недоросль</td>
<td>Denis Fonvizine</td>
</tr>
<tr>
<td>4</td>
<td>Пациентка</td>
<td>Zochenko</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>Преступления и наказания</td>
<td>Zochenko</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td></td>
<td>Zochenko</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 30

- Programmes du Théâtre dramatique russe de 1927

Programme pour le Jour de la Culture russe, juin 1927

---

- Programme Le Rêve d’amour, 15 mai 1927
- Premier programme

16 Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Nicolas Evreïnoff homme de théâtre, 4-COL-22(669) Festival Evreïnoff. Paris, 1934. Programmes en russe
- Second programme

• Programmes du Théâtre dramatique russe de 1936\textsuperscript{17} (voie annexe 16)

\textsuperscript{17} Bibliothèque nationale de France (BnF) – Opéra, Paris, Série PRO – Programmes, PRO.B7 Programmes 1936 Théâtre Albert ler – en russe
## Annexe 31

Tableau récapitulatif des prolongations dues au succès de la pièce et des mentions d'individus ne pouvant assister aux représentations

<table>
<thead>
<tr>
<th>Date</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Pièce</th>
<th>Auteur</th>
<th>Commentaires</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>10 juillet 1927</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Касатка</td>
<td>Tolstoï</td>
<td>Des prolongations dues au succès, présentées comme « le souhait du public », les billets partent très vite à la caisse du théâtre</td>
</tr>
<tr>
<td>5 février 1928</td>
<td>Nouveau Théâtre russe</td>
<td>Осенняя Скрипки</td>
<td>Sourgoutchev</td>
<td>Il devait y avoir Генеральша Матрена mais reporté au 12 pour permettre à ceux qui n'avaient pas vu la première représentation, de voir la pièce de Sourgoutchev</td>
</tr>
<tr>
<td>12 mai 1935</td>
<td>Théâtre russe de l'Association des artistes</td>
<td>Самое главное</td>
<td>Evreïnoff</td>
<td>Très grand succès, la première d'une pièce française est reculée pour donner la possibilité de jouer encore la pièce</td>
</tr>
<tr>
<td>24 avril 1936</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Певец своей печали</td>
<td>Ossip Dimov</td>
<td>Reprise à cause du succès</td>
</tr>
<tr>
<td>6 décembre 1936</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>« Soirée des performances »</td>
<td></td>
<td>Annulé pour cause succès pièce de Tolstoï</td>
</tr>
<tr>
<td>27 décembre 1936</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Платон Кречет</td>
<td>Korniychuk</td>
<td>Annulé pour cause succès de la « Soirée des performances »</td>
</tr>
<tr>
<td>10 janvier 1937</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>« Soirée des performances »</td>
<td></td>
<td>Cent personnes n'ont pas pu rentrer dans la salle</td>
</tr>
<tr>
<td>17 janvier 1937</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Эмигрант Бунчук</td>
<td>V. Khomitskii</td>
<td>Nous conseillons d’acheter les places à l’avance</td>
</tr>
<tr>
<td>24 janvier 1937</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>« Soirée des performances »</td>
<td></td>
<td>Tel succès que les représentations continuent</td>
</tr>
<tr>
<td>Date</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Littéraire</td>
<td>Auteur</td>
<td>Event</td>
</tr>
<tr>
<td>--------------</td>
<td>---------------</td>
<td>---------------------</td>
<td>-----------</td>
<td>----------------------------------------------------------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>3 avril 1937</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Линия Брунгильды</td>
<td>Aldanov</td>
<td>Une nouvelle représentation à la demande du public</td>
</tr>
<tr>
<td>2 janvier 1938</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Свои люди, сочтемся</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Nouvelle représentation car beaucoup n’avaient pas pu y assister et la dernière représentation avait fait salle pleine</td>
</tr>
<tr>
<td>29 janvier 1938</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Свои люди, сочтемся</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Un tel succès qu’elle est encore jouée</td>
</tr>
<tr>
<td>13 mars 1938</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Событие</td>
<td>V. Sirine</td>
<td>Salle pleine et des personnes se sont vues refuser l’entrée</td>
</tr>
<tr>
<td>27 mars 1938</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Хозяйка Гостиницы</td>
<td>Goldon</td>
<td>Salle pleine et de nombreuses personnes n’ont pas eu de sièges</td>
</tr>
<tr>
<td>10 décembre 1938</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Мадам</td>
<td>Berberova</td>
<td>Des personnes se sont retrouvées sans billet et n’ont pu assister à la représentation</td>
</tr>
<tr>
<td>22 janvier 1939</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Ночной смерть</td>
<td>Chkvarkine</td>
<td>Billets partis très vite et la salle va être pleine pour les deux représentations du week-end</td>
</tr>
<tr>
<td>26 février 1939</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Лес</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Dernière représentation de la pièce et un public tellement important qu’il manquait des places</td>
</tr>
<tr>
<td>5 mars 1939</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Лес</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Une nouvelle représentation face à un tel succès</td>
</tr>
<tr>
<td>7 mai 1939</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Лес</td>
<td>Ostrovski</td>
<td>Une nouvelle représentation à la demande du public</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Annexe 32

Tableau récapitulatif des prix par compagnie, d’après le quotidien *Dernières Nouvelles*

<table>
<thead>
<tr>
<th>Année</th>
<th>Compagnie</th>
<th>Lieux de représentation</th>
<th>Tarif général</th>
<th>Cas particuliers</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1924-1925</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>42 rue Hermel</td>
<td>X</td>
<td>X</td>
</tr>
<tr>
<td>1927</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er</td>
<td>Loges : 160 à 120 frcs, parterre : 50, 30, 20 et 15 frcs et balcons : 15, 10, 8 et 5 frcs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td>Loges parterre 6 places : 120 frcs (réduction 20 frcs), loges parterre 4 places : 60 frcs (réduction 15 frcs), loges balcons 6 places 90 frcs (réduction 15 frcs), fauteuils parterre : 30, 20, 15 et 12 frcs, fauteuils balcons : 15, 12, 8 et 5 frcs</td>
</tr>
<tr>
<td>1927-1928</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er</td>
<td>5 frcs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1928</td>
<td>Nouveau Théâtre russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er</td>
<td>5 frcs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1929-1932</td>
<td>Théâtre intime russe</td>
<td>6 rue Campagne-Première</td>
<td>5-25 frcs</td>
<td>8-30 frcs*</td>
</tr>
<tr>
<td>1930-1931</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>14 rue de Trévise</td>
<td>5, 10, 15, 20, 30 frcs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1930-1932</td>
<td>Théâtre Kamerny à l’étranger</td>
<td>Salle Journal</td>
<td>5-25 frcs</td>
<td>8-40 frcs, 8-30 frcs, 3-20 frcs</td>
</tr>
<tr>
<td>1932</td>
<td>Drame russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er et 6bis rue Campagne-Première</td>
<td>5-25 frcs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1933</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Salle du Journal et Théâtre Albert 1er</td>
<td>5-20 frcs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1934-1935</td>
<td>Théâtre Kamerny</td>
<td>Salle Journal</td>
<td>8-20 frcs puis 5-20 frcs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1934-1935</td>
<td>Comédiens vagabonds</td>
<td>Théâtre Arlequin et Théâtre de la Potinière</td>
<td>8-25 frcs</td>
<td>5-15 frcs</td>
</tr>
<tr>
<td>1934-1935</td>
<td>Théâtre contemporain</td>
<td>15 avenue Hoche</td>
<td>5-20 frcs</td>
<td>5-15 frcs</td>
</tr>
<tr>
<td>Année</td>
<td>Théâtre russe de l’Association des artistes</td>
<td>Théâtre Potinière</td>
<td>5-20 frcs</td>
<td>10-25 frcs, 10-20 frcs</td>
</tr>
<tr>
<td>---------</td>
<td>---------------------------------------------</td>
<td>------------------</td>
<td>-----------</td>
<td>------------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>1935</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>Théâtre Albert 1er</td>
<td>5-25 frcs puis 5-20 frcs</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>1936-1939</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Salle Journal</td>
<td>5, 8, 10, 15 frcs puis 5-20 frcs</td>
<td>10-20 frcs</td>
</tr>
</tbody>
</table>

X : non renseigné
Annexe 33

Lieux de représentation de la troupe du Cod d’Or

![Map of Paris showing venues for performances of the Cod d’Or troupe]

**Troupes parisiennes du théâtre émigré russe**
1. « Maison du Peuple », 42 rue Hermel
2. Théâtre Albert 1er, 64 rue du Rocher
3. École d’eurhythmie et de danse, 6bis rue Campagne-Première
4. 14 rue de Trévise
5. Salle du Journal, 110 rue de Richelieu
6. Théâtre Arlequin, 9 rue Falguière
7. Théâtre de la Potinière, 7 rue Louis-le-Grand

**Troupes itinérantes avec l’exemple du Coq d’Or**
1. Ba.ta.clan, 50 Boulevard Voltaire (1923)
2. Théâtre Albert 1er, 64 rue du Rocher (1923)
3. Théâtre de la Potinière, 7 rue Louis-le-Grand (1924)
4. Alhambra, 50 rue de Malte (1924)
5. Théâtre de l’empire 41 avenue de Wagram (1926)
6. Concert Mayol, 10 rue de l’Echiquier (1927)
7. Théâtre de l’œil de Paris 4bis rue de l’Etoile (1931)

---

18 Carte réalisée à partir d’une carte du site generationvoyage.fr.
Annexe 34

Second programme de la Chauve-Souris, issu du *Comedia illustré* de février 1921

---

**LA CHAUVE-SOURIS**

**DE MOSCOU**

**de NIKITA BALIEFF**

au Théâtre Fémina

**DEUXIÈME PROGRAMME**

FÉVRIER 1921

**Pour chaque changement de spectacle et de rôle, le Comedia illustré en publie les photographies des acteurs et des décors et les photographies des costumes qui ont été utilisés par les acteurs de la Chauve-Souris.**

---

**VIII. Le Fantôme de Radjabawari.**

Paroles de ROUSSEAU.

Acteur

M. DUKHANIANOVA

Mme. KIRKIN

M. GALIN

L. FOYER

Les Fantômes de Kurnak.

M. DIURO, KOUROUKOVA,

NAZARIAN, SHIKHIN, NAZARYAN,

OLGUINE et VALERIKA.

Chœur

M. ZOTOFF.

**Entracte**

---

**X. Tardi le soir dans la forêt, danse populaire.**

M. ZOTOFF et M. KIRKIN.

**Entacte**

---

**XII. La nuit chez les Tigreasses.**

M. ZOTOFF et M. KIRKIN.

**Entacte**

---

**DIXIÈME PROGRAMME**

FRÉDÉRIQUE-BORDEUX.

I. Les Trois chefs des Grande Steppes russes.

Adaptation de Comédie russe.

Mme. MOLINEUX et M. LAMBIN.

II. Le Cœur de la Marquise.

M. MAISONAUX.

III. Les Trois chefs du Sud.

Mme. TÉRÉSIA et M. ZOTOFF.

IV. Le Roi du Balbutlement.

Mme. MOLINEUX.

V. Le Roi des Princes.

Mme. TÉRÉSIA et M. ZOTOFF.

VI. Le Roi des Princes.

Mme. KIRKIN.

**Entacte**

---

396
Paroles en français de la chanson « Tard le soir dans la forêt », *Comœdia Illustré*, mars 1921

---

**TARD LE SOIR, DANS LA FORÊT**, chanson populaire russe.

*IIe Tableau.* — Décors de Soudeikine avec les figures animées.

**Le Seigneur:** M. ZOTOFF.

**La Jeune Fille:** Mme VALERSKAïA.

**Titre:** TARD LE SOIR, DANS LA FORÊT.

**Comœdia Illustré,** mars 1921.

---

Tard le soir, de la forêt,
Comme je rentrait les veillons,
Au bord du petit ruisseau,
Pren de la vertu pure

D'entre nous un beau seigneur,
 Ses deux chiens allaient devant,
 Ses deux chiens allaient devant,
 En ses deux laquais derrière.

Moins m'en est un lâche,
 Il jette un regard sur moi :

— Bonjour, me dit-il, ma belle,

Dia quoi quel est ton hameau ?
— Je suis une paysanne,
Lui répondis-je. Monseigneur ;
Et si vous connaissiez Pierre,
J'appartiens à sa famille.

— N'est ce pas toi, ma colombe,
Qui désireu, figure pour lui ?
Mais son fils ne te vaut guère :
Tu ne sauras pas pour lui.
Demain, demain, tu sauras

L'heureux destin qui t'attend.
Toi, paysanne aujourd'hui,
Demain sera une dame.

— Accez-vous à mes compagnes,
Accez-vous tous à moi :
Plaignez-moi, car le seigneur,
Le seigneur veut m'îpouser.

Eh bien, oui, je serais dame,
Mais je ne voulrais pas Pierre ;
Je toucherai les fermages ;
Et Pierre en aura sa part !
Annexe 36

Présentation de la troupe de la Chauve-Souris dans la revue *Comœdia illustré*, février 1921

Le Théâtre de la Chauve-Souris, de Nikita B Belleff, était un des curiosités artistiques et théâtrales de Moscou.

C’est au sein du Théâtre d’Art, dont la grande célébrité s’étendait bien au-delà des frontières russes, que naquit la Chauve-Souris : ce fut au début un cercle intime, un endroit familier où, après l’heure du spectacle, allaient se délasser et se distraire mutuellement les artistes du Théâtre d’Art et leurs amis.

Bien que le Théâtre de la Chauve-Souris fut fermé au public, sa renommée grandissait d’autant plus qu’il était moins accessible.

Sous la pression du grand public, il fallait abattre la muraille de Chine qui protégeait cet intime Cercle d’art, et en faire un spectacle offert à la portée de tous.

L’entrée du public au Théâtre de la Chauve-Souris n’en modifia point le caractère fondamental. Il est resté le théâtre de la bonne humeur, où une forme serrée et condensée s’unit à un coloris vigoureux et précis, où le goût des recherches les plus raffinées et les plus piquantes fut porté au plus haut degré.

On y a conservé le culte de la stylisation, du jeu harmonieux des couleurs, de l’expression concentrée, et l’on s’est efforcé d’y entretenir entre la scène et l’auditoire une intime communion de sensations et d’idées.

Telle est la trame lumineuse de toutes les créations de la Chauve-Souris, qu’il s’agisse d’une charge, d’une bouffonnerie, d’une satire ou de la mise en scène de quelque œuvre littéraire ou musicale.

Toutes les ressources de l’esthétique : parole, mimique, musique, peinture, danses ont été mises en œuvre à la Chauve-Souris et cette synthèse a toujours atteint la hauteur de l’art le plus pur.

Le Théâtre de la Chauve-Souris, bien que russe, avant tout puise ses richesses dans la musique et la littérature universelle et a inscrit sur son étendard cette devise : “Faire de chacune de ces créations un joyau ciclé.”

La Direction se réserve le droit de modifier le programme en cas de maladie des Artistes.

Mise en scène de Nikita Belleff

Décors et Costumes des numéros I, VII, VIII et XII du Programme dessinés et exécutés par S. Soudzikov; des numéros II, III, IV, V, VI, IX, X et XI dessinés et exécutés par N. Rumboloff

Chef d’orchestre : Lucien Widmaier — Au Piano : M. Elle Zaitine

Chorégraphie : Mrs Anderson

Collaborateur pour la mise en scène : Mrs Vermell

Costumes des numéros VII, VIII et IX de la Maison Marie Musset, à Paris, et des autres numéros de Fattier de la “Chauve-Souris”

Direction “Société Nikita Belleff & Cie” :


Secrétariat général : S. Kogvalovsky
Annexe 37

« La Fontaine de Bakhtchisaraï », *Comœdia illustré*, février 1921

VII. La Fontaine de Bakhtchisaraï.

L’oeuvre de POUCHKINE, le plus grand poète russe sous l’influence duquel se développa toute la littérature russe : Gogol, Dostoïevski, Tolstoi ; né en 1799 et tué en duel, par Dantès, en 1837).

Zarema .................. Mme DEYKARKHANOVA
Maria ...................... Mme KARABANOVA
Giret Khan ................ M. GILINSKY
L’Eunuque .................. M. VERMEIL

Les Femmes du Khan . . . . Mmes DIANINA, KONUKOVSKAÏA,
NAZARIAN, NIKITINA, NIKOLAÉVA,
SOLOVIEVA et VALERSKAÏA.

(Décors et costumes de SOUDEJKINE)

À Bakhtchisarat, ancienne capitale des Khans de Crimée, on montre encore dans le palais des Khans une fontaine de marbre appelée " Fontaine des Larmes ".

Pouchkine en a recueilli et écrit la légende. La voici :

Giret Khan, oublié des choses de la guerre, vit dans l’aisance parmi ses femmes, à Bakhtchisarat.
Il n’est plus séduit par les charmes des beautees du Sud, ni par les larmes de Zarema, que jadis il aimait.
Son cœur aspire pour Maria, princesse polonaise, la nouvelle captive du harem. Giret Khan, est assis parmi ses femmes. Zarema est assise à ses pieds et les autres femmes célèbrent sa beauté :

Le ciel récompense l’homme
De ses larmes et de ses malheurs l’heureux.
Heureux le laïk qui a vu La Mecque
Au déclin de ses tristes jours !
Heureux qui emporpura de son sang
Le beau rivage du Danube !
Une Vierge du paradis
Volera à sa rencontre
Un sourire passionné aux lèvres.
Mais plus heureux celui, à Zarema
Qui, épris de paix et de volupté.
Te chercher dans le silence du harem,
Telle une ruse, o bien-aimée !

Mais Giret Khan n’écoute pas. Zarema l’observe désespérée. Elle lui parle de leur amour et le supplie de lui reconnaître.

" Quoi donc a des baisers plus doux que mes pénétrantes étreintes ! "
Mais le Khan reste insensible.

La nuit descend ; Zarema se décide à parler à sa rivale et la supplie en pleurant de lui rendre l’amour du Khan.

" Tu ne saurais aimer comme s’aime.
Mais Maria ne comprend pas ce langage passionné. Elle ne desire qu’une chose, quitter ce monde au plus tôt.

Zarema veut lui arracher le serment qu’elle ne cédera pas à l’amour de Giret. Maria ne répond pas et Zarema la tue.

Le Khan désespéré part pour la guerre, après avoir ordonné d’élever à la mémoire de Maria la Fontaine des Larmes — et fait jeter Zarema à la mer.

--- ENTR’ACTE ---
Annexe 38

Echantillon des dessins de Soudeïkine, repris par les Comœdia illustré

- Comœdia illustré, Février 1921
• Comœdia illustré, Mars 1921
Annexe 39

Parade des Soldats de bois, stade Pershing, fête des chasseurs, 14 juillet 1921

19 Ces photographies de presse, de l’agence Rol, en 13 x 18 cm, tirées à partir d’un négatif sur plaque de verre, sont disponibles sur le site Gallica.
Annexe 40

Cimetière de Sainte-Geneviève-des-Bois, 2019

- Eglise orthodoxe Notre-Dame-de-l'Assomption
• Tombe de la famille du Prince Youssoupov

• Tombe de Serge Lifar
• Tombe d'Ivan et Vera Bounine

• Tombe de Nadejda Teffi
Tombe de Dmitri et Zinaïda Hippius Merejkovski
Annexe 41

Plan du cimetière de Sainte-Geneviève-des-Bois, 2019 : la tombe de Nicolas Evreïnoff se situe au repère numéro 7
Annexe 42

Photographies du cortège funéraire de Nicolas Evreïnoff, Paris, 1953

---

Annexe 43

Photographie de la première sépulture de Nicolas Evreïnoff au cimetière de Sainte-Geneviève-des-Bois, 1953

Annexe 44

Photographies de la sépulture de Nicolas Evreïnoff au cimetière de Sainte-Geneviève-des-Bois, 2019
Annexe 45

Carton d'invitation à l'inauguration de la plaque commémorative du 7 rue Boileau, le 22 mai 1978

Le 22 Mai 1978, à 18 h 30, aura lieu, 7, rue Boileau, Paris 16e, l'inauguration de la plaque commémorative à la maison qu’habitait pendant 20 ans Nicolas EVREÎNOFF, homme de théâtre.

La cérémonie sera présidée par Serge LIFAR, de l’Opéra, accompagné de Francis DIDELOT, de la Société des Auteurs et Compositeurs français (dont EVREÎNOFF était membre depuis 1922).

22 Bibliothèque nationale de France (BnF) – Richelieu, Arts du spectacle, Paris, Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Iconographie, 4-ICO PER-9077 (1)
Serge Lifar

- Mesdames Messieurs, j'ai l'honneur de prendre quelques paroles pour commémorer Nicolas Evreïnoff, que nous pas célébrons mais enfin nous marquons 25ème anniversaire de sa mort. Nous sommes à Passy et vous savez depuis la Révolution russe ce quartier de Paris que nous vénérions il a vraiment reçu ce que nous appelons la crème de la Russie et surtout de la Russie littéraire et la Russie artistique car ici dans cette maison j'ai connu un auteur du théâtre qui était Nicolas Evreïnoff, lui auteur des films et en même temps un écrivain qui a donné son talent, son inspiration d'abord en Russie et puis en France et dans le monde et puis dans même maison que j'ai visité très souvent où j'ai été chez Evreïnoff où j'ai été chez notre grande figure littéraire qui était Remizov. Ici à côté j'ai accueilli l'âme de musicien génial français qui était Maurice Ravel [incompréhensible], ici à côté il est mort Prince Youssoupov, ici paraît-il Boileau qui raconterait Molière et également il n'y a pas loin d'ici habitait et vécu la plus grande ballerine russe, première ballerine russe Tchechinska. Donc voilà le quartier et aussi Merejkovski habitait quelque part ici avec Zinaïda Hippius. Voilà donc ce quartier que j'ai aimé, que je vénéré. Et alors imaginez vous que je venais souvent pendant l'Occupation voir la richesse d'esprit et la misère de la vie parce que la vie était, Madame, très difficile et je venais ici avec tristesse et en même temps fierté, j'ai eu le courage de ce russe, de ce grand russe et imaginez-vous que Paris par un miracle, n'était pas bombardé pendant l'Occupation sauf il y avait une bombe qui est tombée ici à côté voilà. Donc d'ici et quelque part plus bas deuxième, c'est tout ce qu'il y avait. Donc voilà le quartier. Et maintenant pour la personnalité. Moi je l'ai connu bien Evreïnoff et qui était déjà un homme très célèbre en Russie car il a fréquenté tous les plus grands hommes du théâtre tel que Stanislavski, tel que Meyerhold et lui il a choisi la liberté en 1925. Donc c'est ça la crème de l'esprit de la Russie a choisi cette époque pour être Parisien, pour être Européen. Et alors euh Evreïnoff qui en même temps il a touché les films et son, sa pièce La Comédie du bonheur elle était faite par Herbier. Ici naturellement nous sommes rencontrés souvent, il était ami de tous les grands russes, tel que Chialiapine, tel que Pavlova et alors, Madame vous étiez toujours, toujours fidèle serviteur de cet esprit, esprit qui honorait la culture russe, et surtout qui honorait la civilisation tout court voilà je vais pas vous retenir beaucoup mais en tout cas je suis fier aussi de vous dire que Monsieur Evreïnoff a également collaboré avec moi en création des ballets, c'est ainsi qu'il était collaborateur de mon ballet géorgien qui s'appelait

23 Bibliothèque nationale de France (BnF) – Richelieu, Arts du spectacle, Paris, Fonds Evreïnoff (COL-22), Sous-série – Iconographie, 4-ICO PER-9077 (3)
Chotarouskadet. Alors très fin, alors très connaisseur en même temps de l'art pictural, l'art musical donc c'était un homme d'une culture vraiment et d'une aspiration hors du commun. Nous sommes ici les témoins avec notre chère Madame Davidova qui était aussi dans notre cercle, nous sommes très vénérés, très honorés que nous sommes encore là avec vous. Et alors j'oublierai jamais que Evreïnoff pour célébration de 150ème de la naissance de Pouchkine que je dansais sur les vers prononcés de Pouchkine, sur les poèmes prorok ça veut dire - prophète, prophète - euh oui, donc voilà les choses. Il est mort donc y a 25 ans et nous sommes fiers que Paris vénère, ce Paris éternel comme Rome qu'il vénère cet homme comme il a vénéré il n'y a pas longtemps Diaghilev ou Tolstoï et que nous allons célébré encore 150ème de la naissance de Tolstoï de cette année. Voilà Madame je vous porte tous mes hommages de les mondes civilisés mais Madame elle a pas voulu donner à cette manifestation plus grande euh renommée parce qu'elle a voulu faire ça par ses amis, pour ses amis, avec toute discrétion possible imaginaire. En tout cas nous sommes fiers que encore je vous coterai simplement quelques lignes que Nicolas Evreïnoff a reçu dans l'Encyclopédie Alpha voilà ce qu'ont dit : « Evreïnoff Nicolas Nicolaevitch, metteur en scène et auteur dramatique russe qui est né à Moscou 1879. Il est mort à Paris 1953. Comme Meyerhold et Stanislavski il contribua à partir des années 1905 et jusque vers 25 a renouvelé en Russie l'art du théâtre. Il quitta la Russie en 1925. Lui réaliste il soutient que le théâtre ne doit pas chercher à animer la vie mais qu'au contraire que la vie est partout empreint du théâtralité » et alors voilà, Madame, Evreïnoff cet homme qui est déjà entré dans l'histoire de la culture générale que nous célébrons aujourd'hui.

- Anna : Merci

- Anna Evreïnoff : Maintenant ce monsieur Francis Didelot de la Société des auteurs qui va dire quelques mots parce que mon mari était sociétaire depuis 1922, Monsieur Didelot.

- Francis Didelot : Chère Anna Evreïnoff c'est avec une réelle joie que la société des auteurs et des compositeurs dramatiques se joint à vous et à vos amis pour cet hommage rendu à la mémoire d'un de nos sociétaires, Nicolas Evreïnoff trop tôt enlevé à l'estime, à l'adoration de ses confrères. Nicolas Evreïnoff, un grand auteur d'origine russe venu se fixer en France, voici plus de 50 ans et inscrivant au répertoire de notre société nombres d'œuvres dont l'esprit, dont les qualités témoignaient d'une profonde connaissance de l'humain. Chacune nous apportait surtout ce parfum, cette théâtralité, le mot d'Evreïnoff, qui résume en somme le talent de tout voir, de tout transfigurer, sous l'angle de la représentation théâtrale. Très exactement le contraire de la distanciation qui enchante certains modernes. Dans sa vie comme dans ses écrits, Evreïnoff se donnait à lui même le bonheur de la communication au public, mime, metteur en
scene, auteur, comédien, décorateur il était tout cela dans le même moment et jusque dans les
echanges qu’il avait avec vous, chère Anna Evreïnoff, quand tous deux vous faisiez une comédie
chaque jour reprise, chaque jour rééditée de vos entretiens, de vos mutuelles pensées, quel régal
pour les amis qui en furent les spectateurs. Parmi ses pièces fut certainement cette Comédie du
bonheur, représentée dans le monde entier et qui reste, c’est indiscutable l’œuvre la plus
caractéristique de notre auteur, au point qu’il suffit de citer le nom d’Evreïnoff, pour que
d’emblée on parle de La Comédie du bonheur. Créée en France en 1928 au Théâtre de l’Atelier, La
Comédie du bonheur eu pour interprète principal Charles Dullin, c’est tout dire. La richesse de
l’œuvre, la qualité du plateau, pour peu que l’on relise la pièce ce qui frappe tout de suite c’est
l’originalité du thème, la spontanéité du dialogue. En somme, Evreïnoff a devancé les Pirandello
des six personnages en quête d’auteurs puisque La Comédie du bonheur date en fait des tous
débuts de l’ère soviétique, nous sommes en plein dans une commedia dell’arte où non seulement
les arlequinades abondent mais également où on rencontre la bouffonnerie de Molière, un
carnaval digne de Watteau et même l’absurde avant que celui-ci acquière ses lettres de noblesse
académicienne. Comme l’écrivait notre cher Robert De Flers au lendemain de la générale, ce
n’est pas une pochade pour rapin, c’est une pochade pour penseurs ou plutôt pour ceux qui
croient penser. On multiplierait aisément les citations, tous les critiques de l’époque se montrant
unanime à encenser la fantaisie de l’ouvrage, la vivacité des répliques, les rebonds des situations.
Des qualités manifestes qu’elles tentèrent le cinéma : un film de Marcel l’Herbier avec Michel
Simon dans le rôle principal, un film que la télévision a diffusé à trois reprises déjà. Il ne me
reste plus qu’à ajouter ceci, qui nous semble-t-il justifie amplement la position de cette plaque
sur la maison où Nicolas Evreïnoff a vécu pendant des années. Il nous aura laissé le souvenir
d’un créateur riche de foi théâtrale, d’un fervent de la beauté et de la grandeur de l’existence
humaine lorsque l’anime la plus haute spiritualité. Un homme de bien dans toute la plénitude du
terre, voilà ce que fut notre ami Nicolas Evreïnoff et la SACEM tient à remercer ceux qui prirent
l’initiative quelques vingt années après sa disparition de faire graver son nom sur cette maison
du petit village d’Auteuil.

Anna Evreïnoff

- Tellement important pour moi parce que je suis vieille, je disparaîtrai bientôt parce que c’est
l’heure qu’est-ce que vous voulez il faut disparaître à un moment et quand même ça restera
pendant quelques temps ici et je serai tellement heureuse que les gens en regardant peut être
verrons la magnifique pièce de mon mari La Comédie du bonheur je dois vous dire que les gens
qui nous connaissaient disaient Evreïnoff c’est la comédie mais Anna c’est le bonheur alors je me
présente comme tel.
Annexe 47

Tableau récapitulatif des compagnies du théâtre émigré russe, d’après Monument à l’éphémère de Nicolas Evreînoff

<table>
<thead>
<tr>
<th>Années</th>
<th>Nom de la compagnie</th>
<th>Créateur(s)</th>
<th>Lieu(x) de représentation</th>
<th>Tendances du répertoire</th>
<th>Commentaires</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1924-1925</td>
<td>Théâtre dramatique russe</td>
<td>A. Y. Khoroshavin président de la commission du théâtre de l’Union des Invalides russes à Paris</td>
<td>42 rue Hermel</td>
<td>Le répertoire de la Russie tsariste</td>
<td>Ne dure qu’une saison mais première pierre d’un théâtre émigré russe</td>
</tr>
<tr>
<td>1927-1928</td>
<td>Théâtre dramatique russe puis Théâtre russe</td>
<td>Ekaterina Roschina-Insarovna, actrice</td>
<td>Théâtre Albert 1ère, 64 rue du Rocher</td>
<td>Répertoire peu surprenant, manque de modernisme, surtout des classiques</td>
<td>Saison unique</td>
</tr>
<tr>
<td>1928-1931</td>
<td>Théâtre intime</td>
<td>Dina Kirova et son mari, le prince Fedor Kasatkin-Rostovski</td>
<td>Ecole d’eurythmie et de danse, 6bis rue Campagne-Première / Salle Panorama, à Meudon, durant l’été</td>
<td>Répertoire plus vaste, avec aussi des pièces plus récentes (aussi bien Ostrovski que Amfiteatrov)</td>
<td>Une des entreprises les plus significatives, qui met en place un « manifeste »</td>
</tr>
<tr>
<td>1930</td>
<td>Théâtre russe de la comédie et du drame</td>
<td>Olga Baranovskaïa</td>
<td>14 rue Trévise</td>
<td>Répertoire similaire à celui du Théâtre intime</td>
<td>Une seule saison et n’est pas mentionnée dans Monument à l’éphémère</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Année</th>
<th>Théâtre</th>
<th>Directeur</th>
<th>Salle</th>
<th>Répertoire</th>
<th>Note</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1930 - 1932</td>
<td>Théâtre Kamerny à l'étranger</td>
<td>Boris Espe</td>
<td>Salle du Journal, 110 rue de Richelieu</td>
<td>Répertoire classique et des pièces du répertoire occidental</td>
<td>La salle devient, par la suite, un lieu privilégié des représentations pour les théâtres émigrés russes</td>
</tr>
<tr>
<td>1933 - 1934</td>
<td>Compagnie de T. Oksinskaya et O. Yuzakova</td>
<td>T. Oksinskaya, O. Yuzakova</td>
<td>Salle du Journal, 110 rue de Richelieu</td>
<td>Un répertoire à dominance soviétique</td>
<td>Saison unique</td>
</tr>
<tr>
<td>1934 - 1935</td>
<td>Les Comédiens vagabonds</td>
<td>N. Evreïnoff, A. Kostrova, N. Razumny</td>
<td>Théâtre Arlequin, 9 rue Falguière, puis Théâtre de la Potinière, 7 rue Louis-le-Grand</td>
<td>Reprise du répertoire du Miroir déformant, des pièces de Evreïnoff et 25 des pièces originales créées pour la compagnie</td>
<td>Tentative de renouvellement de la forme esthétique avec de la satire, du grotesque et qui regroupe des chanteurs, décorateurs... de talent</td>
</tr>
<tr>
<td>1935</td>
<td>Compagnie de N. Zelig et E. Skokan</td>
<td>N. Zelig, E. Skokan</td>
<td>Théâtre Albert 1ère, 64 rue du Rocher</td>
<td>Répertoire plus original : des pièces du vieux répertoire, des pièces comiques et des pièces soviétiques</td>
<td>Une saison mais qui regroupe les meilleurs interprètes de Paris (notamment des acteurs du Groupe de Prague)</td>
</tr>
<tr>
<td>1936 - 1939</td>
<td>Théâtre russe</td>
<td>Les anciens acteurs du Groupe de Prague</td>
<td>Salle du Journal, 110 rue de Richelieu</td>
<td>Un mélange entre classiques et nouveautés</td>
<td>Compagnie la plus aboutie, résultat d'années d'expérimentation mais interrompue par la guerre</td>
</tr>
</tbody>
</table>

25 Le Miroir déformant, ouvert en 1908 à Saint-Pétersbourg, était un théâtre de la parodie qui réalisait également des tournées à Moscou et en Europe. Il fut, entre autres, dirigé par Evreïnoff, qui y travaille de 1910 à 1917. Ce théâtre a connu un énorme succès.
ETAT DES SOURCES

Archives publiques

- Archives nationales, Pierrefitte
  Série AJ – Académie de Paris, chancellerie de l'Université de Paris
  Sous-série AJ/16 – Instituts français à l'étranger, relations avec les universités étrangères, prix, bourses et fondations (1843-1965)
    - Les dossiers des œuvres d’assistance aux russes (1921-1925);
    - Le Programme de la Fête de la Culture russe de 1933
  - AJ/16/6994 Turquie – URSS
    - Le dossier de l'Association France-Russie puis France URSS 1916-19 – 1944-56;
    - Un dossier sur les relations culturelles (congrès-cérémonies) 1897-1959

  Sous-série – Groupe Académique Russe
  - 70AJ/146 Statuts du G.A.R. : statuts de 1920 ; modifications apportées aux statuts, 12 novembre 1929 ; coupures de presse sur les associations, 1940-1941. 1920-1941
    - Les statuts du Groupe Académique Russe
  - 70AJ/158 Enseignements russes donnés dans les établissements scolaires français : correspondance. 1935-1940
    - Un dossier sur les soirées organisées par le G.A.R. ;
    - Un dossier sur l’organisation d’une fête à la Sorbonne en 1938

Archives revenues d’URSS
  Série – Intérieur ; Direction générale de la sûreté nationale (1800-1940)
  Sous-série – Surveillance des activités des émigrés russes en France
  - 19940500/304-19940500/307 - Associations d’émigrés russes en France
    - L'Académie russe de musique à Paris, l’Union de peintres russes en France, l'Union des écrivains et poètes russes en France, la Franc Maçonnerie russe

- Préfecture de police, Paris
  Série B – Cabinet du préfet de police (1869-1970)
  Sous-série BA – Affaires générales
  - BA 1708 Dossiers sur la Société des Etudiants russes, le Cercle ouvrier russe de Paris et la Colonie russe à Paris
  - BA 1709 Mention de différentes associations artistiques russes à Paris
  - BA 1710 Enquête de 1933 sur la Société de secours mutuels et de bienfaisance des artistes russes à Paris
  - BA 1993 Chaliapine : Chanteur d'opéra, acteur émigré russe (1923-1938)
- BA 2031 Troupes artistiques russes : enquête sur la troupe de N. Balieff en tournée à Paris en 1921
- BA 2036 Dossier du prince et de la princesse Ioussopov

Série I – Police générale
Sous-série IC – Dossiers de personnalités étrangères
- IC 13 Evreinoff Nicolas
- IC 18 Rogoff Simon, ancien régisseur du théâtre impérial de Petrograd

Série W – Fonds contemporains
Sous-série 1W – Cabinet du préfet de police
- 1W 15 44308 Kostrova, ancienne actrice théâtre impérial de Petrograd, auteur-artiste dramatique

Sous-série 77W – Renseignements généraux
- 77 W 1418 6751 Association des amis du Théâtre de Michel Tchekhov

- Archives de l’AP-HP (Assistance publique – Hôpitaux de Paris), Paris
Série – Spectacles et activités taxées
Sous-série 760 FOSS – Salles et Entreprises de spectacles (1900-1950)
- 760 FOSS 2 Théâtre de l’Atelier (1908-1946)
- 760 FOSS 11 Salle des Ingénieurs civils (1927-1944)
- 760 FOSS 12 Salle du Journal (1932-1938)
- 760 FOSS 14 Hôtel Majestic (1928-1936)

Sous-série 765 FOSS – Entrée des salles – Théâtres (1934-1947)
- 765 FOSS 10 Théâtre de la Potinière (1934-1947)
- 765 FOSS 11 Théâtre Albert 1er (1935-1936)

Archives privées

- Bibliothèque nationale de France (BnF) – Richelieu, Arts du spectacle, Paris
Fonds Auguste Rondel
Sous-série Ro – Musique et théâtre musical
- 8-RO-9598 Recueil factice d’articles de presse et programmes concernant les représentations du "Coq d’or", spectacle présenté par Michel Dolinoff à Ba.ta.clan, novembre 1923 et sur d’autres scènes les années suivantes

Sous-série Rt – Architecture, mise en scène, décoration
- 8-RT-2805 Recueil factice de programmes, d’articles de presse et de documents se rapportant aux spectacles donnés au théâtre Albert Ier (1919-1933)
Donc la programmation du Coq d’or pour la saison 1923-1924 (boîte II) ; Informations sur l’organisation des représentations du théâtre en 1924 (boîte III)

Fonds Louis Jouvet
Sous-série Mn – Correspondance professionnelle
- LJ-Mn-94(44) Evreinoff, Nicolas

Fonds Renaud, Madeleine - Barrault, Jean-Louis (COL-178)
Sous-série – Propositions de pièces à monter
- 4-COL-178(6015) Correspondance adressée à J-L Barrault de la part de Anna Evreïnoff (1957);
  Article dans La Petite Illustration n° 367 ;
  Article dans Théâtre n° 200 (1928)

Fonds Evreïnoff (COL-22)
Sous-série – Nicolas Evreïnoff homme de théâtre
- 4-COL-22(116) La théâtralisation de la vie. Texte français de Nicolas Evreïnoff
- 4-COL-22(130) Interview [retranscrite] de Nicolas Evreïnoff par Yves Gladine.
  Émission radiophonique, Radio 37, Paris, 1er janvier 1939
- 4-COL-22(228) Audiat, Pierre : "Paris et Nicolas Evreïnoff". 2 versions du même texte
- 4-COL-22(239) Labensour, Gérard, dir. : "Nicolas Evreïnov", numéro spécial de la
  Revue des études slaves.
  Épreuve avant édition
- 4-COL-22(251) Liste de pays où ont été jouées les pièces de Nicolas Evreïnoff
- 4-COL-22(258) Documents biographiques N. Evreïnoff, papiers personnels
- 4-COL-22(633) Bal de la presse russe à Paris, 13 janvier 1935 [programme]
- 4-COL-22(658) Les coulisses de l'âme. Paris, Théâtre "1932". 26 janvier 1931
  Dont des articles concernant la représentation ;
  Le programme de la répétition générale ;
  Un programme en russe de la compagnie des Vagabonds Comédiens
- 4-COL-22(669) Festival Evreïnoff. Paris, 1934. Programmes en russe
- 4-COL-22(673) Spectacle des Vagabonds comédiens. Mise en scène de Nicolas
  Evreïnoff. Théâtre Arlequin de Paris [programme des 14 et 15 avril 1934]
- 4-COL-22(678) Notre famille. Comédie de Griboedov. Adaptation et mise en scène de
  Nicolas Evreïnoff. Paris, Théâtre du Drame russe, saison 1943-1944
- 4-COL-22(680) Le théâtre de Lope de Vega. Conférence de Nicolas Evreïnoff, Paris,
  Institut d'études hispaniques, 13 mai 1935
- 4-COL-22(683) Quarante ans de théâtre de Nicolas Evreïnoff, Paris, Théâtre La Bruyère
  1946 et 1954
  Programme en français pour Samoï Glavnoe au Théâtre de la Potinière
- 4-COL-22(684) Nicolas Evreïnoff et son rôle dans le théâtre du XXe siècle. Plaquette de
  souscription avant publication
- 4-COL-22(687) Émission [retranscrite] de radio consacrée à Nicolas Evreïnoff, 28
  septembre 1954

Sous-série – Textes manuscrits d'Anna Kachina Evreïnoff
- 4-COL-22(160) Journal intime d'Anna Kachina Evreïnoff : texte manuscrit illustré de
  photos et cartes postales

Sous-série – Iconographie
- 4-ICO PER-9077 (1) Dont des portraits photographiques de Nicolas Evreïnoff et de son
  épouse Anna Kachina ;
  Des reproductions photos de portraits de Nicolas Evreïnoff par des
  artistes et de caricatures ;
Des photographies de Nicolas Evreinoff et de sa famille ;
Des photographies concernant sa carrière théâtrale ;
Des photographies concernant ses funérailles et commémoration
- 4-ICO PER-9077 (2) Dont des photographies de programmes et d'éditions diverses des œuvres de Nicolas Evreinoff ;
Des photographies de groupe, Paris, 1933-1934 ;
Des photographies de Rien de pareil de Teffi, mise en scène de
Nicolas Evreinoff, 1939

Sous-série – Programmes et commémorations
- 4-COL-22(704) Inauguration de la plaque commémorative, Paris, 7 rue Boileau, 23.05.1978
- 4-COL-22(702) Correspondance entre Anna Kachina et la SIDEG pour la pose d'une plaque commémorative en l'honneur de Nicolas Evreinoff

Sous-série – Correspondance
- 4-COL-22(289) Lettre de la troupe de théâtre du "Drame russe" avec les signatures des comédiens

- La Contemporaine, Paris Nanterre
Fonds Pierre Pascal
- F/DELTA/RES/0883/43/4 Histoire de la Russie / le théâtre russe (1918-1920)
  Dont des sous-dossiers sur Chaliapine, Stanislavski,
  Evreinoff... ;
  Des coupures de presse

Fonds Zamiatine
- F/DELTA/RES/614/1-19 Zamiatine, écrivain russe émigré à Paris en 1932

Fonds Bebutov
- F/DELTA/RES/0811/9 Emigration russe post 1917 : groupements politiques communautaires et de secours (1917-1941)

Fonds de la famille Brunelli
- F/DELTA/RES/0818/1 /Chemise 5 Eva Brunelli, papiers personnels (1923-1926)
  Dont une affiche de spectacle Salle Gaveau 1931 ;
  Divers programmes de concert et spectacles organisés par des associations russes

Collection La Contemporaine
Sous-série – Pays et continents
- F/DELTA/RES/0827 Russie. Émigration russe dans le monde (1920-1957)
Dont tracts, affichettes, invitations, périodiques et d'autres documents émanant d'organisations russes en France (scouts, étudiants...)

Dons Bibliothèque russe Tourgueniev
- F/DELTA/RES/0832 Comité de secours aux écrivains et aux savants russes en France (1919-1935)
  Dont correspondance, statuts, bilans d'activités, rapports financiers, protocoles de réunions, carnets de reçus et divers documents

Sources imprimées

• Bibliothèque nationale de France (BnF) – Richelieu, Arts du spectacle, Paris
  Série WNA – Programmes et matériel de diffusion
  - WNA 154 Recueil. Théâtre Tristan-Bernard, Paris (1919-1932)
    Dont un programme de spectacles du Théâtre dramatique russe pour le jour de la culture russe de 1927 ;
    Un programme de spectacles du Théâtre dramatique russe datant du 19 décembre 1926 ;
    Le programme présenté pour l'ouverture de la saison des spectacles des dimanches
    Le dossier de présentation des mises en scènes de Pitoëff en 1931-1932

• Bibliothèque nationale de France (BnF) – Opéra, Paris
  Série PRO – Programmes
  - PRO.B7 Programmes 1936 Théâtre Albert Ier – en russe
    Dont cinq programmes du Théâtre dramatique russe ;
    Un programme pour un spectacle d'humour ;
    Un programme pour le Théâtre russe de Paris ;
    Un programme pour une représentation d'une pièce d'Ostrovski (compagnie inconnue)

• Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP)
  Fonds de l'Association de la régie théatrale (France)
  Sous-série PRO – Programmes
  - 2-PRO-0025 Programmes [lacunes] du Théâtre Femina (1901-1929)
    Dont les Numéros 2, 3 et 4 du Comoedia Illustré concernant la tournée du Théâtre de la Chauve-Souris à Paris en 1921

  - 8-PRO-0021 Programmes [lacunes] de la Comédie des Champs-Elysées (1913-....)
    Dont le fascicule de 1922 : présentation des pièces mises en scènes par Pitoëff ;
    Le programme saison 1926-1927 : présentation de la mise en scène du Revizor ;
Le fascicule de 1927 : mention du Groupe de Prague du Théâtre d’Art de Moscou

- 8-PRO-0114 Programmes [lacunes] du Théâtre Albert Ier (1915-1928)
  Dont la programmation saison 1923-1924 et renseignements sur Le Coq d’or (directeur Prof. Anatole Dolinoff, régisseur K. Konstantinoff)

  • Catalogue d’exposition


  • Presse française
    - Comédia illustré, Février 1921
    - Comédia illustré, Mars-Avril 1921
    - Comédia illustré, Juin 1921

    - Comédia (1907-1944)

      • Journaux de l’émigration russe parisienne (lacunes) :
        - Последние новости / Poslednie Novosti [Dernières Nouvelles] (1920-1939) ;

        - Театр и жизнь / Teatr i Žizn’ [Théâtre et Vie] (1933-1936) ;

        - Возрождение / Vozroždenie [Renaissance] (juillet-novembre 1919)

  • Ouvrages et Mémoires


BIBLIOGRAPHIE

I. Outils épistémologiques et méthodologiques

1. Approche épistémologique


2. Outils méthodologiques

Goetschel, Pascale ; Granger, Christophe, « L’événement, c’est ce qui advient à ce qui est advenu… ». Entretien avec Pierre Laborie, dans Sociétés & Représentations, n°32, 2011/2, p. 167-181.


II. Histoire de la France dans l’entre-deux-guerres

1. La vie culturelle des années 1920 et 1930


2. La vie culturelle parisienne


III. Histoire des migrations

1. Les migrations en France

Coquart, Yann (réal.) ; Aderhold, Carl ; Davisse, Françoise (auteurs), *Histoires d’une nation – Episode 1 : 1870-1927. Le pays où l’on arrive*, France, France 2, 2018, 55 minutes.


2. Réflexions autour des migrations


3. L’émigration russe

a. Histoire de la Russie


**b. L’émigration russe en France**


Glotz, Peter ; Weisenborn, Christian (réal.), *Le communisme, histoire d’une illusion*, Allemagne, Bavaria, 2006, 52 minutes.


Struve, Nikita ; Conio, Gérard ; Sokoloff, Georges ; Sokologorsky, Irène, France-Russie : édition bilingue, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF), 2005, 192 p.


IV. Histoire du théâtre au XXème siècle

1. Le théâtre français


2. Le théâtre russe


3. Le théâtre émigré russe


4. Etude de cas sur Nicolas Evreïnoff


Evreïnoff, Nicolas, La Comédie du bonheur, traduite par Nozière, dans La Petite Illustration, n° 367, 28 janvier 1928, 35 p.


Pnevmatikakis, Vassilis, « Le cimetière russe de Sainte-Geneviève-des-Bois : histoire et enjeux identitaires d’un coin de Russie en France. », dans Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain, n° 13, 2015, revue en ligne.


### Table des annexes

**Annexe 1** Tableau récapitulatif des quinze compagnies du théâtre émigré russe, réalisé à partir de la lecture du quotidien émigré russe Dernières Nouvelles .......................................................... 327

**Annexe 2** Carte du Paris russe, réalisée à partir du site Géoportail .......................................................... 328

**Annexe 3** Description de Nina Berberova témoignant de la vie et de l’atmosphère qui régnait dans cette Petite Russie. ......................................................................................................................... 329

**Annexe 4** Carte représentant les lieux fréquentés par les émigrés russes à Montparnasse, réalisée à partir de Géoportail .................................................................................................................. 331

**Annexe 5** Carte représentant les lieux fréquentés par les émigrés russes à Pigalle, réalisée à partir de Géoportail .................................................................................................................. 332

**Annexe 6** Carte des lieux de représentation des compagnies du théâtre émigré russe à Paris .......................................................................................................................... 333

**Annexe 7** Annexe de l’étude des lieux de production du chapitre 1 : présentation photographique et nombre de représentations par compagnie dans les principaux lieux de production du théâtre émigré russe .................................................................................. 334

**Annexe 8** Tableau récapitulatif des principaux lieux de production des compagnies du théâtre émigré russe .......................................................................................................................... 339

**Annexe 9** Photographie de la plaque apposée sur la façade de l’Hôtel Istria au 29 rue Campagne-Première, 2019 .................................................................................................................. 340

**Annexe 10** Carte des théâtres et des lieux de vente des billets ............................................................................ 341

**Annexe 11** Carte des lieux de vente des billets pour le Théâtre russe (1936-1939) ................................................ 342

**Annexe 12** Témoignage de Nina Berberova sur ses emplois dans l’émigration .................................................... 343

**Annexe 13** Tableau concernant le milieu social et la profession des primo-arrivants (reproduction partielle) .......................................................................................................................... 345

**Annexe 14** Tableaux récapitulatifs de composition des troupes ............................................................................. 346

**Annexe 15** Graphique concernant la répartition sexuée au sein des compagnies .......................................................................................... 360

**Annexe 16** Programmes du Théâtre dramatique russe, conservés à la BnF Opéra .................................................. 361

**Annexe 17** Rubrique « Aujourd’hui », extraite des Dernières Nouvelles du 29 novembre 1924 .......................................................................................................................... 363

**Annexe 18** Publicité pour le Théâtre dramatique russe, Dernières Nouvelles, le 11 juin 1927 .......................................................................................................................... 364

**Annexe 19** Cartons publicitaires des différentes compagnies dans le quotidien Dernières Nouvelles .......................................................................................................................... 365

**Annexe 20** Tableau. Extrait des causes d’annulation des représentations d’après le quotidien Dernières Nouvelles .......................................................................................................................... 368

**Annexe 21** Tableau. Le nombre de représentations selon les jours de la semaine, d’après le quotidien Dernières Nouvelles .................................................................................................................. 369
Annexe 22 Tableau. Mise en valeur des horaires de fin des représentations, d’après le quotidien Dernières Nouvelles................................................................. 370
Annexe 23 Graphique illustrant la fréquence des représentations des compagnies du théâtre émigré russe ............................................................................ 371
Annexe 23 bis Ebauche de représentation chronologique de l’activité théâtrale .... 372
Annexe 24 Comptes rendus de l’AP-HP.................................................................. 373
Annexe 25 Programme, en français de La Comédie du bonheur, jouée par le Théâtre russe de l’Association des artistes réunis en 1935 au Théâtre de la Potinière .......... 374
Annexe 26 Fête russe du Lycée russe à Paris, années 1930, photographie issue de Culture russe en exil, Europe 1917-1947, d’Andrei Korliakov .................................. 375
Annexe 27 Tableau des représentations à prix réduits pour les étudiants, d’après le quotidien Dernières Nouvelles................................................................. 376
Annexe 28 Tableau des représentations avec reversement des recettes aux mouvements de jeunesse, d’après le quotidien Dernières Nouvelles........................................ 377
Annexe 29 Détail du répertoire des quinze compagnies, réalisé à partir du quotidien Dernières Nouvelles ................................................................. 378
Annexe 30 Programmes du Théâtre dramatique russe de 1927............................. 387
Annexe 31 Tableau récapitulatif des prolongations dues au succès de la pièce et des mentions d’individus ne pouvant assister aux représentations.................. 391
Annexe 32 Tableau récapitulatif des prix par compagnie, d’après le quotidien Dernières Nouvelles ................................................................. 393
Annexe 33 Lieux de représentation de la troupe du Cod d’Or ................................ 395
Annexe 34 Second programme de la Chauve-Souris, issu du Comœdia illustré de février 1921 .......................................................................................................... 396
Annexe 35 Paroles en français de la chanson « Tard le soir dans la forêt », Comœdia Illustré, mars 1921 .................................................................................................. 397
Annexe 36 Présentation de la troupe de la Chauve-Souris dans la revue Comœdia illustré, février 1921 ....................................................................................... 398
Annexe 37 « La Fontaine de Bakhtchisarai », Comœdia illustré, février 1921 ....... 399
Annexe 38 Echantillon des dessins de Soudeïkine, repris par les Comœdia illustré..... 400
Annexe 39 ........ Parade des Soldats de bois, stade Pershing, fête des chasseurs, 14 juillet 1921 ............................................................................................................. 402
Annexe 40 Cimetière de Sainte-Geneviève-des-Bois, 2019 ................................ 403
Annexe 42 Photographies du cortège funéraire de Nicolas Evreïnoff, Paris, 1953 .... 408
Annexe 43 Photographie de la première sépulture de Nicolas Evreïnoff au cimetière de Sainte-Geneviève-des-Bois, 1953 ................................................................. 409

434
Annexe 44 Photographies de la sépulture de Nicolas Evreïnoff au cimetière de Sainte-Geneviève-des-Bois, 2019 ................................................................. 410

Annexe 45 Carton d'invitation à l'inauguration de la plaque commémorative du 7 rue Boileau, le 22 mai 1978........................................................................ 413

Annexe 46 Retranscription des discours prononcés lors de l'inauguration de la plaque ........................................................................................................... 414

Annexe 47 Tableau récapitulatif des compagnies du théâtre émigré russe, d'après Monument à l'éphémère de Nicolas Evreïnoff.............................................................................. 417
Table des illustrations

**Figure 2.** Extrait de l’année 1925 de Michèle Beyssac, *La vie culturelle de l’émigration russe en France : chronique (1920-1930)* ............................................................. 25

**Figure 2.** Le modèl conceptuel des données ................................................................. 34

**Figure 3.** Tableau « Evolution totale de la population par nationalités (1931) » ................. 52

**Figure 4.** Portrait de Vladimir Ignatievitch Bologovskoi .................................................. 104

**Figure 5.** Portrait de Vladimir Pavlovitch Soubbotine ...................................................... 105

**Figure 6.** Première de *La Comédie du bonheur*, 1935, par le Théâtre russe de l’Association des artistes réunis ................................................................. 107

**Figure 7.** Photographie de la soirée d’adieu du couple Evreïnov ...................................... 107

**Figure 8.** Portrait de Roschina-Insarova ......................................................................... 110

**Figure 9.** Portrait de Litvitskaï ......................................................................................... 110

**Figure 10.** Portrait de Lydia Dourdina ............................................................................. 111

**Figure 11.** Tableau échantillon des soirées spéciales du théâtre émigré russe ..................... 160

**Figure 12.** Nombre de pièces jouées par auteur ............................................................. 161

**Figure 13.** Palmarès des pièces les plus représentées ..................................................... 162

**Figure 14.** Nombre de représentations par auteurs ........................................................ 162

**Figure 15.** Portrait de Nadejda Teffi ........................................................................... 174

**Figure 16.** Deux dessins de Malevitch pour les décors de *Victoire sur le soleil* ............... 194

**Figure 17.** Modèle du décor dessiné par Alexandra Exter pour la mise en scène, en 1917, de *Salomé* d’Oscar Wilde au Théâtre Kamerny ........................................... 194

**Figure 18.** Tableau récapitulatif des informations sur les décors (presse) ......................... 198

**Figure 19.** Tableau récapitulatif des informations sur les décors (programmes) ................. 201

**Figure 20.** Photographie de la troupe de Nicolas Evreïnov, Salle lénï .......................................................................................................................... 203

**Figure 21.** Tableau récapitulatif des informations sur les costumes (presse) ................. 204

**Figure 22.** Tableau récapitulatif des informations sur les costumes (programmes) ...... 205

**Figure 23.** *Fabrique la jeunesse* [Fabrique de la jeunesse] de Tolstoi, Théâtre russe, 1936 .... 207

**Figure 24.** *Событие* [L’Evenement] de Nabokov, Théâtre russe, 1938 .......................... 207

**Figure 25.** *Линия Брунгильды* [La ligne de Brunhilde], d’Aldanov, Théâtre russe, 1937 .... 208

**Figure 26.** *Момент судьбы* [Un moment de destin] de Teffi, Théâtre russe, 1937 .......... 208

**Figure 27.** *Три сестры* [Les Trois sœurs] de Tchekhov, Théâtre russe, 1937 ................. 209

**Figure 28.** *Ничего подобного* [Rien de Tel] de Teffi, Théâtre russe, 1939 .................. 209

**Figure 29.** E. Skokan dans le spectacle Kozma Prouktov, Théâtre russe, 1938 ................ 210

**Figure 30.** Dédicace sur un exemplaire du *Jeue de Robin et Marion* écrite par Gustave Cohen et signée par le groupe des Théophiliens .................................................... 214

**Figure 31.** Graphique. Représentation statistique de la répartition des acteurs en fonction du nombre de compagnies auxquelles ils participent ............................................. 227
Figure 32. Palmarès des comédiens ayant le plus participé à d'entreprises théâtrales parisiennes ................................................................. 228

Figure 33. Extrait de la liste des représentations des deux compagnies en 1930 .................. 230

Figure 34. Extrait des représentations simultanées des deux compagnies en 1930 et 1931 .... 231

Figure 35. Portrait de Nikita Baliev, Dernières Nouvelles, le 6 mai 1921 ............................ 257

Figure 36. Nikita Baliev, Comœdia illustré, Février 1921 ................................................ 268

Figure 37. Nikita Baliev, Comœdia illustré, Mars-Avril 1921 .......................................... 268

Figure 38. Nikita Baliev, Comœdia illustré, Juin 1921 ................................................... 268

Figure 39. Emblème de la Chauve-Souris, Comœdia illustré, Mars-Avril 1921 .................. 270

Figure 40. Soudeïkine par lui-même, Comœdia illustré, Février 1921 ............................... 274

Figure 41. Aquarelle de Soudeikine pour les costumes du numéro « Babi », Comœdia illustré, Février 1921 ........................................................................................................... 275

Figure 42. Partition pour la partie musicale du tableau « Doutes », Comœdia illustré, Février 1921 ..................................................................................................................................... 282

Figure 43. Carte de sociétaire de la SACEM, archives de N. Evreînoff, BnF Richelieu ........ 296

Figure 44. Plaque commémorative au 7 rue Boileau ......................................................... 303
Table des matières

Remerciements.................................................................................................................. 6
Sommaire............................................................................................................................ 7
Table des abréviations, signes et conventions................................................................. 8
INTRODUCTION ................................................................................................................ 9
  I. Présentation du sujet : choix et définition .................................................................. 11
  II. Champs de recherche et historiographie .................................................................. 19
  III. Présentation du corpus retenu et des méthodes et outils utilisés ......................... 29
  IV. Enjeux et problématique ......................................................................................... 40

PARTIE I. Dans les coulisses : la communauté comme espace de naissance et
d’épanouissement du théâtre émigré russe .................................................................... 43
  Chapitre 1. Un théâtre ancré dans sa communauté ..................................................... 45
    A. Moscou-Paris : sociologie et géographie de la Russie en émigration à Paris ....... 46
       1. L’émigration russe : caractéristiques d’hétérogénéité .......................................... 46
       2. Destination Paris, France : mythe et réalité ......................................................... 49
       3. Géographie et sociologie de la Russie à Paris ...................................................... 56
    B. Des dynamiques et lieux de représentations hétérogènes .................................... 62
       1. Une émigration intellectuelle dynamique ............................................................ 62
       2. Des quartiers artistiques ..................................................................................... 62
       3. Le développement dans cet espace parisien d’une activité théâtrale émigrée .... 68
  Chapitre 2 : La communauté hermétique du théâtre émigré russe ............................ 79
    A. Une communauté d’émigrés russes ....................................................................... 80
       1. Des difficultés d’intégration ................................................................................ 80
       2. Le couple Evreînoff, un couple d’émigrés russes ................................................. 85
    B. Théâtre de la communauté et écrin communautaire du théâtre ......................... 99
       1. Le portrait des acteurs : composition de cet écrin autour de la figure du comédien .. 99
       2. Une communauté théâtrale active et autonome ............................................... 106
       3. Une communauté fermée ? ............................................................................... 110
    C. La presse comme relais médiatique primordial : l’exemple des Dernières Nouvelles .......................................................... 114
       1. Annoncer le théâtre émigré russe ..................................................................... 114
       2. La semaine du théâtre émigré russe dans la presse ......................................... 119
  Chapitre 3. Le théâtre dans l’émigration, un intérêt social global ............................. 125
    A. La place du théâtre émigré russe au sein de la microsociété émigrée ............... 126
       1. Une présence faible avant 1924 ....................................................................... 126
       2. Une connaissance presque parfaite .................................................................. 127
       3. La sortie au spectacle ....................................................................................... 128
       4. La fréquence variable des troupes du théâtre émigré russe : vers une stabilisation ?... 130
    B. Préserver son identité culturelle dans l’exil ......................................................... 134
       1. La nécessité d’orchestrer une survie identitaire : le monde associatif ............... 134
       2. Mécénat et solidarité, deux conditions à l’organisation d’une activité culturelle .... 138
       3. Le théâtre comme partie du « programme » de la sauvegarde identitaire ........ 139
    C. Transmettre, la « Mission de l’émigration » ....................................................... 144
       1. La langue, bien le plus précieux des émigrés ...................................................... 144
       2. L’éducation comme fondement de la transmission .......................................... 146
       3. Le manifeste du théâtre émigré russe, reflet de la « Mission de l’émigration » .... 151

439
PARTIE II. Le lever de rideau : la création, engrais du théâtre émigré russe ?..... 155
Chapitre 4. Que représenter ? Le répertoire du théâtre émigré russe, entre attachement et envoi ................................................................. 157
A. Un attachement constant au répertoire prérévolutionnaire................................. 159
  1. Des formes de spectacles variées......................................................................... 159
  2. Mais qui incluent majoritairement des auteurs du passé.................................... 161
  3. Un répertoire figé pour des individus dans l’attente d’un retour ?.................... 168
B. Un élargissement progressif du répertoire........................................................... 171
  1. Ecrire du théâtre dans l’émigration : une difficulté ?................................. 171
  2. Les auteurs de l’émigration parisienne ......................................................... 174
  3. Un intérêt ambivalent pour le théâtre soviétique .......................................... 178
C. L’apport inégalé de Nicolas Evreïnoff................................................................. 183
  1. Les Comédiens vagabonds : Evreïnoff, directeur artistique............................. 183
  2. Le Théâtre russe de l’Association des artistes : Evreïnoff, dramaturge et théoricien..... 186

Chapitre 5 : Les mises en scène, entre héritages et réalisations................................. 191
A. Un héritage prédominant...................................................................................... 192
B. Un élan créatif relatif dans les réalisations des émigrés......................................... 197
  1. Les décors ......................................................................................................... 198
  2. Les costumes ................................................................................................. 204
C. Nicolas Evreïnoff, metteur en scène : un attrait pour la reconstitution.............. 212
  1. Le Moyen-âge comme passion......................................................................... 212
  2. Des expérimentations au sein du théâtre émigré russe ..................................... 215

PARTIE III. Le spectacle est fini : le drame du théâtre émigré russe commence.. 217
Chapitre 6 : Les difficultés rencontrées par le théâtre russe dans l’émigration......... 219
A. L’impossible pérennisation du théâtre émigré russe............................................. 220
  1. Le coût de l’échec : de nombreux problèmes financiers.................................... 220
  2. L’acteur : adjuvant et opposant au théâtre émigré russe.................................. 223
  3. Les aléas de la vie ............................................................................................. 233
B. S’habituer au théâtre émigré russe : le cas du public ........................................... 235
  1. Une limite démographique............................................................................. 235
  2. Un public réceptif aux activités théâtrales ?.................................................. 235
  3. Un théâtre accessible ? .................................................................................... 238
C. La confrontation à une société française : une russophilie ambiante qui contraste avec l’incapacité du théâtre russe à s’implanter .................................................. 243
  1. Une russophilie présente dans différentes sphères de la société française ...... 243
  2. Le théâtre succombe à la mode russe............................................................ 244
  3. Une société française qui tourne le dos au cas original du théâtre émigré russe ... 246

Chapitre 7 : Les troupes itinérantes du théâtre russe émigré, un modèle de réussite ? .................................................................................................................. 251
A. Des logiques de production qui diffèrent............................................................ 252
  1. Présentation générale – historique de la Chauve-Souris................................. 252
  2. Les débuts en France ....................................................................................... 253
  3. La troupe ........................................................................................................ 255
  4. Le repertoire................................................................................................... 260
  5. Franchir la barrière de la langue.................................................................... 264
B. Une médiation francisée : appui sur un imaginaire russe stéréotypé .................. 266
  1. Informer .......................................................................................................... 266
  2. Accompagner .................................................................................................. 269
  3. Attirer .............................................................................................................. 271
C. La réception : un public cosmopolite .................................................................. 278
1. Le succès auprès du public français
2. Des numéros favoris
3. La Chauve-Souris, à emporter
4. Une recette qui fonctionne

Chapitre 8 : Le théâtre émigré russe et sa mémoire (1953-1981)

A. La faiblesse générale de la mémoire
1. Un théâtre qui peine à se faire une place dans la diaspora
2. Des archives restreintes
3. Comment faire monument?

B. Faire perdurer le souvenir : le travail d’Anna Evreïnoff (1953-1981)
1. Léguer ses archives est-ce faire un choix mémoriel?
2. Un cimetière communautaire
3. Graver dans le marbre : la plaque commémorative

C. Écrire sa propre mémoire : Nicolas Evreïnoff, un historien amateur (Histoire du théâtre émigré russe, 1953)

Conclusion

Annexes

Etat des sources

Bibliographie

Table des annexes

Table des illustrations

Table des matières