HAL
open science

Jouer et déjouer. Construction sociale d'une jeunesse active à travers le théâtre amateur d'étudiants soviétiques, 1953-1975

Bella Ostromooukhova

To cite this version:

Bella Ostromooukhova. Jouer et déjouer. Construction sociale d'une jeunesse active à travers le théâtre amateur d'étudiants soviétiques, 1953-1975. Sociologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2011. Français. NNT : . tel-00661244

HAL Id: tel-00661244

https://theses.hal.science/tel-00661244v1

Submitted on 18 Jan 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

École des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Discipline : Sociologie

Bella OSTROMOOUKHOVA

Jouer et Déjouer :

Construction sociale d'une jeunesse active à travers le théâtre amateur d'étudiants soviétiques, 1953-1975

Thèse de doctorat dirigée par Alain BLUM

Composition du jury :
Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Directeur de recherche CNRS (ARIAS)
Alain BLUM, Directeur d'études (EHESS)
Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Directeur de recherche CNRS (ARIAS)
Amandine RÉGAMEY, Maître de conférences à l'Universtié Paris I
Gabor RITTERSPORN, Directeur de recherche CNRS (CERCEC)

Thèse soutenue le 6 décembre 2011

A la mémoire de mon frère David

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait jamais pu aboutir sans le soutien infaillible de mon directeur de thèse, Alain Blum. Grâce à ses conseils, suggestions et encouragements, je me suis sentie guidée tout au long de mon parcours, avec à la fois rigueur et délicatesse, et je lui en suis grandement reconnaissante.

Ce travail est né et a pris forme grâce aux entretiens que j'ai pu mener avec les anciens participants de troupes d'étudiants. Pour le temps qu'ils m'ont consacré et pour les archives personnelles auxquelles ils m'ont permis d'accéder, je remercie très chaleureusement l'ensemble de mes « enquêtés » et de mes « informateurs ».

Tout un faisceau de facteurs – d'ordre à la fois logistique et intellectuel – a rendu cette recherche non seulement possible, mais également passionnante. Et derrière ces facteurs, il y a des personnes que je tiens à remercier : les équipes successives du Centre franco-russe de recherche en sciences humaines et sociales de Moscou (et, plus particulièrement, Alexis Bérélowitch, Valérie Pozner et Marc Elie), les chercheurs qui m'ont accueillie et guidée en Russie (Mikhail Rozhanski et ses collègues à Irkoutsk, Serguei Zhuravlev à Moscou), les archivistes du RGASPI et du GARF qui ont outrepassé leurs devoirs professionnels directs pour devenir des aides substantielles pour mon enquête, ainsi que les chercheurs rencontrés dans les archives et qui m'ont aidée à m'y repérer (Susan Costanzo, Juliane Fürst).

Tout au long de mon parcours de recherche et d'enseignement, au CERCEC (EHESS), au Centre Maurice Halbwachs (ENS-EHESS), à l'Université Paris 1, à celle de Rennes 2 et à celle de Bourgogne, j'ai pu rencontrer des collègues qui m'ont généreusement prodigué des conseils méthodologiques, bibliographiques, ainsi que leurs encouragements et leur soutien. J'exprime donc une très grande gratitude à tous les membres et associés du CERCEC, et plus particulièrement à Yves Cohen, Martine Godet, Catherine Goussef, Marie-Hélène Mandrillon, Gabor Rittersporn, Alessandro Stanziani, ainsi qu'à mes collègues Cécile Vaissié, Anna Nawrocki, Inga Chernigova.

Participer à des colloques et à des journées d'études m'a permis d'ajuster ma pensée, de découvrir de nouveaux concepts et des façons de faire différentes.

Pour m'y avoir ouvert l'accès, je remercie Marie-Christine Autant-Mathieu, Léonid Heller et son équipe lausannoise, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Serguei Oushakine, Serge Rollet, Susan Reid.

Je remercie également mon compagnon, David Delacroix, pour son infinie patience pendant les périodes de rédaction et pour toute l'aide qu'il m'a apportée dans ces moments intenses.

J'ai également la chance d'être entourée de merveilleux amis, qui, tout au long de ces années, m'ont écoutée, lue (et relue), conseillée et orientée, chacun dans son domaine de compétences. Je suis donc grandement reconnaissance à Ada Ackerman, Perrine et Mathilde Câline, Magalie Chéron, Laurent Coumel, Pierre Daubigny, Marie Delacroix, Juliette Denis, Grégory Dufaud, Alexei Evstratov, Ermanno Ferrari, Karim Fertikh, François Gauthier, Guillaume Hatt, Anne Kropotkine, Nora Liberalotto, Vincent Micotti, Hélène Steinmetz, Ania Szczepanska, Vanessa Voisin et Larissa Zakharova-Dufaud.

Ce travail m'a également permis de redécouvrir mon pays natal. Je dois la joie de cette expérience à Ania Zaytseva ainsi qu'à Marina et Serguej, ses parents, que je remercie pour m'avoir hébergée, nourrie et choyée pendant mes séjours de longue durée. Sans eux, et mes amis moscovites - Ljuber et son soutien logistique infaillible, Macha et Margo pour leurs coups de main occasionnels – ce travail aurait été plus laborieux et moins « joyeux et inventif ».

Cela a également été un bonheur de se sentir aidée et soutenue par ma mère, Lia Gorlovski, mon père, Victor Ostromooukhov et son épouse, Sylvie Fresco, ainsi que mon grand-père Boris Ostromooukhov et sa femme Galina. Chacun à sa manière, ils ont contribué à rendre ce parcours de recherche agréable et épanouissant.

Tableau des concordances graphiques

Voyelles

cyrillique	а	я	у	ю	о	ё	ы	и	э	е
translitération	a	ja	u	ju	o	jo	y	i	e	je

Consonnes particulières

cyrillique	ж	с	х	ц	ч	ш	щ
translitération	ž	s	h	c	č	š	šč

La semi-voyelle « й» sera translitérée comme « j »

Exemple de quelques noms fréquents

Ecriture cyrillique	Ecriture usuelle	Translitération dans ce travail
Ленин	Lénine	Lenin
Сталин	Staline	Stalin
Хрущёв	Khrouchtchev	Hruščjov
Жданов	Jdanov	Ždanov
Станиславский	Stanislavski	Stanislavskij
Мейерхольд	Meyerhold	Mejerhol'd
Юткевич	Youtkievitch	Jutkjevič
Плучек	Ploutchek	Pluček
Гоголь	Gogol	Gogol'
Толстой	Tolstoï	Tolstoj
Горький	Gorki	Gorkij
Шварц	Schwartz	Švarc

N.B. : Les noms géographiques seront écrits dans l'écriture usuelle

Sigles utilisés

Le sigle	Le nom en russe	La traduction en français
VLKSM	Всесоюзный ленинский коммунистический союз моложёжи	L'organisation des Jeunesses Communistes ou le Komsomol
PCUS[1]	(КПСС) – Коммунистическая Партия Советского Союза	Parti Communiste de l'Union Soviétique
VCSPS	Всесоюзный Центральный Совет Профессиональных Союзов	Le Comité Central des Syndicats
MGSPS	Московский Городской Совет Профессиональных Союзов	Le Comité municipal des Syndicats de Moscou
CC	Центральный Комитет	Comité Central

CDNT	Центральный Дом Народного Творчества	Maison Centrale d'Art Populaire
VTO	Всесоюзное Театральное Общество	L'Union théâtrale soviétique
CDRI	Центральный Дом Работников Исскуств	Maison Centrale des travailleurs des Arts

VUZ	Высшее Учебное Заведение	Etablissement d'éducation supérieure
MGU	Московский Государственный Университет	Université de Moscou
MISI	Московский Институт Строительных Инженеров	Institut Moscovite des Ingénieurs en Construction
MAI	Московский авиационный институт	Institut Moscovite d'Aviation
MIIT	Московский Институт Инженеров Транспорта	Insitut Moscovite des Ingénieurs de Transport
ČPI	Челябинский Политехнический Институт	Institut polytechnique de Tcheliabinsk
KAI	Казанский Авиационный Институт	Insitut d'Aviation de Kazan

STEM	Студенческий Театр Эстрадных Миниатюр	Théâtre étudiant de miniatures d'*estrada*
EST	Эстрадный Студенческий Театр	Théâtre étudiant d'*estrada*

[1] Nous avons choisi l'utiliser ici le sigle français, puisque c'est le seul parmi les sigles présents qui existe dans cette langue.

TABLE DES MATIERES

Introduction **13**

PREMIÈRE PARTIE : Les activités théâtrales des étudiants au carrefour de discours et réalités matérielles **45**

1.1 Faire du théâtre, encadrer le théâtre : institutionnalisations conflictuelles de pratiques sociales **51**

1.1.1 D'une théâtralisation de la vie à la naissance d'un théâtre occidentalisé : subversions et légitimations 51

a) Un « art populaire » : constructions et échos 51

b) Influences occidentales : un théâtre de légitimation du pouvoir face aux divertissements populaires 56

1.1.2 XIXe – début XXe siècle : structuration d'un champ théâtral 59

a) Les théâtres impériaux comme vecteurs de diffusion de normes institutionnelles et esthétiques au sein des institutions théâtrales 59

b) Le théâtre comme lieu de loisir 61

c) Une démocratisation du théâtre comme moyen éducatif : le mouvement des « théâtres du peuple » 62

d) Révoltes contre l'académisme réaliste : les théâtres d'avant-garde, le temps des « studios » 65

e) Nouvelle forme de théâtralisation de la vie : *kapustnik* 71

1.1.3 Révolution, années 1920 : déconstructions d'éléments « bourgeois » dans le théâtre 74

a) Théâtre et Révolution : un « amour » réciproque, des bouleversements de rapports entre amateurs et professionnels et remises en question du « théâtre bourgeois » 76

b) Le théâtre amateur dans le contexte de loisirs structurés des jeunes : émergence d'un cadre d'action 96

1.1.4 Du « Grand Tournant » à la mort de Stalin : le réalisme socialiste face aux survivances et adaptations des formes théâtrales issues de la Révolution 104

a) Un théâtre professionnel figé 105

b) Un théâtre amateur soumis au réalisme socialiste : un outil pour augmenter la productivité, un reflet du théâtre professionnel 112

c) Un encadrement de la jeunesse très présent mais en crise 123

Conclusion du chapitre 1.1 126

1.2 Les cadres d'action à l'épreuve de « dégels » et « regels » **130**

1.2.1 Un théâtre professionnel qui se renouvelle 131

a) Réhabilitation de la satire 133

b) Un retour sur le passé prérévolutionnaire et préstalinien 135

c) Une ouverture vers l'étranger 136

1.2.2 Des théâtres amateurs entre visée éducative et revalorisation des expériences des années 1920 138

a) Effervescence ou déclin : une situation contrastée 138

b) Encadrements pluriels 142

c) Discours théoriques : constantes et remises en question 162

d) Une réalité matérielle diverse : le « club » comme lieu de vie des activités amateurs 176
1.2.3 Etre actif ou autonome : deux paradigmes à concilier 207
a) L'engagement : représentations officielles, images alternatives 207
b) Répercussions au sein des universités : l'exemple de la faculté de physique de MGU 211
c) Ce qu'« actif » veut dire : principes personnels face aux exigences institutionnelles ... 216
Conclusion du chapitre 1.2 219

DEUXIEME PARTIE : Construction d'une pratique collective 223

2.1 Types de groupes et interactions entre eux : manières de déborder un cadre institutionnel 228
2.1.1 L'éphémère comme un moyen d'assouplir les cadres 228
2.1.2 « Groupes stables » : brèches dans les définitions, brèches dans le contrôle 233
a) Nommer un groupe : guerre de compétences, variété d'usages 234
b) Collectif théâtral vs groupe d' *estrada* : déconstruction et reconstruction de l'autorité 238
2.1.3 Un réseau d'interconnections national / international : un milieu qui déjoue les institutions 252
a) Se connaître de renommée : rapports spectateur / acteur 253
b) Se confronter à différentes échelles : les festivals 254
c) Dépasser le cadre national 258
d) Supplanter l'autorité officielle : instauration des rapports hiérarchiques internes au milieu 261
Conclusion du chapitre 2.1 264

2.2 L'appropriation de l'espace par les groupes comme négociation de l'autorité 267
2.2.1 Vivre le club 267
a) Un lieu qui fait corps avec l'activité qui l'habite 268
b) Modes d'occupation des clubs 269
c) S'insérer dans le planning, avoir son local et pouvoir s'y identifier 271
d) Utiliser la structure du club 272
e) Décorer ou habiter ? 275
2.2.2 Elargir son champs d'action au-delà des murs de l'université 277
a) Clubs étudiants dans la cité 278
b) Rayonnement de groupes à l'extérieur des clubs 281
Conclusion du chapitre 2.2 287

2.3 Naissance, mort et survivances des groupes 289
2.3.1 Individus et institutions dans les créations de groupes 289
a) Un moment construit à partir de sa propre expérience 289
b) L'initiative du début : choix individuels ou agglutination, rôle de l'autorité 292
2.3.2 Dissolutions de groupes : mort naturelle, mort violente 297
2.3.3 La vie après la mort 303
a) Tentatives de reconversion 304
b) Rencontres commémoratives : un moyen de maintenir des liens et un lieu de remise en scène du passé 307
c) Subsistance de réseaux professionnels d'entraide et de services rendus 317
Conclusion du chapitre 2.3 320

2.4 Rythmes et modes de création en commun : entre l'imposé, le négocié et le reconstruit 323
2.4.1 L'appartenance à un groupe : les facteurs de cohésion imposés et reconstruits 324

a) Recrutements, sélection 324
b) Une cohérence interne du groupe : construction ou/et réalité sociale ? 346
c) Départs du groupe : causes et modalités 358
2.4.2 Les étapes de production d'un spectacle : choix et négociations 361
a) Entre un collectif à hiérarchie floue et une structure formalisée aux fonctions différentiées 361
b) Ecrire / sélectionner le scénario 373
c) Mettre en scène : entre la réalisation d'une idée préconçue et la création collective sur la base de l'improvisation 387
d) Distribuer les rôles 390
e) L'organisation du travail sur la pièce : un temps structuré, à rebours d'un rythme « adulte » 391
f) Les moyens techniques : l'apothéose d'un théâtre « à partir de rien » et mobilisation de réseaux 397
g) La diffusion du spectacle : contourner la censure, attirer le public 402
h) Orienter la réception 416
2.4.3 La sociabilité extra théâtrale 428
a) Jouer avec le primat de la vie en collectif sur le privé 428
b) Loisirs actifs détournés 433
Conclusion du chapitre 2.4 445

TROISIÈME PARTIE : Textes et performances, résultat et reflet des pratiques collectives 447
3.1 L'éventail du faisable : constructions d'images de soi et du monde 450
3.1.1 L'humour : fédérateur ou destructeur, limites du permis 451
a) Rire de son quotidien : une mise à distance de l'autorité proche, ébauches d'une esthétique 452
b) Le KVN : une généralisation des procédés du STEM et leur développement 474
3.1.2 Les pièces « sérieuses » : créer un pathos révolutionnaire 482
a) Le ton sérieux dans les STEM 483
b) Les « collectifs dramatiques » 486
Conclusion du chapitre 3.1 495
3.2 Une construction progressive de la contestation: l'exemple de spectacles de « Notre Maison » 499
3.2.1 Du kapustnik au théâtre à visée documentaire : les avatars du STEM 501
a) *Nous construisons notre maison* (1958): jeux scéniques autour du quotidien étudiant 502
b) *Ecoutez le temps* (1961): construction d'images de l'engagement, élargissement de l'éventail d'inventions scéniques 524
c) *Tra la la* (1963) : accent mis sur le divertissement 546
d) S'adapter aux contextes divers : *Nous vous montrons nos vieilleries* (1964) et ses avatars 558
e) Rivière dont le nom est Fait (1968) : l'*estrada* revisitée à travers une filiation explicite avec les « Blouses Bleues » 561
3.2.2 Tractations soviétiques de l' « absurde » 568
a) Variation sur le thème de la critique de « l'esprit petit-bourgeois » : *Soirée maudite* (1964) 571
b) Une critique du quotidien mâtinée de l'esprit de foire : *Un mauvais appartement* (1966) 580
3.2.3 Adapter des textes non – théâtraux 583

a) *Soirée de la satire russe* (1965) 583
b) Le rire de nos pères ou *Soirée de la satire soviétique* (1967) 592
c) Représentation spatiale de la sincérité : *Cinq nouvelles dans la pièce numéro cinq* (1966) 599
d) L'esthétique de la baraque de foire revisitée : *La Geste du tsar Max-Emilian* (1968) 603
3.2.4 Un spectacle solo : Deux voyages de Lemuel Gulliver 613
Conclusion du chapitre 3.2 614

Conclusion générale 617

Sources et Bibliographie 633
SOURCES PRIMAIRES NON PUBLIÉES 635
SOURCES PRIMAIRES PUBLIÉES 643
BIBLIOGRAPHIE 652

Annexes 679

Index des Tableaux et Graphiques 725

Index des Figures 725

INTRODUCTION

> *Un foyer d'union spirituelle de personnes solidaires dans leur vision de la vie, de la condition humaine, du quotidien : voici, à mon sens, la définition la plus générale, mais aussi la plus exacte, du théâtre étudiant. Est-ce un théâtre ? Oui ! Est-ce un club ? Oui ! Une réunion ? Un meeting ? Une vie commune ? Un rendez-vous d'amour ? Oui, oui et oui. Et le tout ensemble, un foyer d'union spirituelle*[2].

Cette définition, donnée par un critique théâtral en introduction à un livre de mémoires sur le théâtre étudiant de l'Université d'Etat de Moscou (plus loin, le MGU), est emblématique de la manière dont pouvait être perçu – et l'est souvent encore – ce type de formations. Mettre l'accent sur le dépassement d'un simple « théâtre » au sens d'un lieu où se déroule une représentation dramatique à laquelle assiste un public défini par son altérité face à la troupe, relève d'un lieu commun qui n'est pas propre au contexte soviétique. « Rapprocher théâtre amateur et convivialité (…) est une habitude de pensée si fréquente qu'elle suffirait à justifier une étude sur le plaisir de constituer une troupe[3] » écrit l'auteure d'un travail de recherche concernant trois troupes de lycéens et d'étudiants de Paris et sa banlieue, au début des années 1990. En revanche, la convivialité revêt des significations particulières dans le contexte de l'URSS poststalinienne. « Club », « réunion », « meeting » sont des notions qui réfèrent à des cadres d'action collective – à la fois culturelle et politique – institués et encouragés par l'Etat et ses différentes instances. Il s'agit de lieux et d'occasions où les étudiants pouvaient se montrer actifs, manifester leur initiative – attitude particulièrement encouragée par les autorités entre le milieu des années 1950 et

---

[2] А. Свободин, «Загадки студенческого театра», dans Марина Князева, Георгий Вирен, Владимир Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета* (Москва: Исскуство, 1979) (Marina Knjazeva, Viren, Georgij, Vladimir Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*, Moscou, 1979), p. 6-7. Dans ce travail, toutes les traductions du russe et de l'anglais sont faites par nos soins, sauf mention inverse.

[3] Emilie Chelli, « La convivialité au service du théâtre, quelques pistes psychanalytiques », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, éd., *Du théâtre amateur: approche historique et anthropologique* (Paris: CNRS éd, 2004).

la fin des années 1960[4] - dans l'objectif de servir la cause de l'Etat communiste. Ce dernier est cependant absent de la définition donnée par le critique : « l'union spirituelle » concerne les individus, acteurs et spectateurs, qui partagent une « vision du quotidien » et un « amour ». Qu'il s'agisse de dépolitiser un schéma d'action ou, au contraire, de redonner du prestige au politique à travers l'attrait de la sociabilité, les différentes façons de concevoir et pratiquer le théâtre en amateur par les étudiants constituent l'objet de la présente étude.

A) UN OBJET COMPOSITE

Un objet qui ne coïncide pas exactement avec les catégories indigènes[5], et qui s'est construit tout au long de l'enquête, guidé par les documents et les témoignages trouvés – ou non – et par les questionnements suscités par ces trouvailles et ces absences. Objet dont les limites et le contenu ne vont donc pas de soi et doivent être précisés.

Les dénominateurs communs des troupes étudiées sont leur appartenance, du moins à l'époque qui nous concerne, à la catégorie officiellement définie d'activités amateurs – *samodejatel'nost'* [6] – et le rattachement formel de leur action à un établissement d'éducation supérieure (désigné par la suite comme VUZ[7]). Cela ne signifiait pas que tous ses participants étudiaient dans cet établissement : pour certaines troupes,

---

[4] Cf. notamment Gleb Tsipursky, « Having Fun in the Thaw: Youth Initiative Clubs in the Post-Stalin Years » (à paraître dans The Carl Beck Papers, Center For Russian and East European Studies, University of Pittsburgh), p. 1-2.

[5] Dans ce travail, nous employons le terme « indigène » dans le sens qui lui est donné dans la sociologie et l'anthropologie contemporaines. Il désigne des termes et des notions employées par les enquêtés par opposition aux concepts élaborés par les chercheurs. L'opposition entre discours « indigène » et discours « savant » recoupe celle que l'on retrouve dans l'anthropologie anglophone avec les termes *emic/etic* (cf., notamment, Jean-Pierre Olivier De Sardan, "Émique", *L'Homme* 38, no. 147 (1998), p.151-166.

[6] L'origine et la signification de ce terme seront étudiées en détail dans la première partie.

[7] Abréviation de Высшее Учебное Заведение, terme qui désigne les universités et les autres établissements, à vocation plus professionnalisante, généralement désignés par le terme de институт («Institut »).

l'appartenance au VUZ n'était qu'une formalité. C'est donc uniquement pour simplifier le propos que nous appellerons parfois « étudiants » l'ensemble de nos enquêtés.

Au sein de cet ensemble d'activités pratiquées dans des VUZ, nous avons isolé celles qui avaient pour objectif de mettre en scène et de montrer au public un spectacle. Celui-ci pouvait ne pas être une pièce de théâtre à proprement parler : le genre d'*estrada*[8], auquel recourrait une grande partie des groupes qui se donnaient le nom de STEM[9], permettait une composition assez libre de spectacles à partir d'éléments hétérogènes tels que déclamation de poèmes, numéros de chant, de danse ou de pantomime, soudés entre eux soit par une trame narrative, soit par une cohérence thématique. Le public pouvait être composé du cercle restreint des membres du groupe et leurs intimes : on parlera dans ce cas d'un type de spectacle particulier, nommé *kapustnik*. L'intentionnalité du spectacle ou le lieu de son déroulement n'ont pas non plus joué un rôle discriminatoire pour notre étude. Nous avons ainsi inclus dans notre analyse des groupes nommés « brigades d'agitation » (*agitbrigada*[10] plus loin dans le texte), formations le plus souvent éphémères, dont le but officiel était de contribuer au rayonnement culturel en province, à la campagne ou sur les grands chantiers.

Un cas limite est constitué par une forme de spectacle originale, le KVN[11], initiales de ce qui se déchiffrerait en français comme « Club de Joyeux et Inventifs ». Il s'agissait d'un jeu, initialement télévisé, créé en novembre 1961, puis temporairement interdit en 1972 pour ensuite faire son réapparition au moment de la Pérestroïka. Calqué sur le modèle de tournois sportifs, il avait la forme de joute entre deux équipes de jeunes, qui devaient s'affronter à travers une série d'épreuves en montrant plusieurs qualités telles que l'érudition et la rigueur, mais également la rapidité et surtout le sens de l'humour. Une partie des

---

[8] Ce terme, que l'on pourrait approximativement traduire par « cabaret » ou « théâtre de variétés », sera également défini dans la première partie.

[9] En russe : Студенческий Театр Эстрадных Миниатюр, Théâtre Etudiant de petites Formes d'*Estrada*.

[10] Nous avons choisi de ne pas mettre au pluriel les noms que nous transposons directement du russe sans les traduire.

[11] En russe: Клуб Весёлых и Находчивых.

épreuves était préparée à l'avance : un thème était communiqué par l'organisateur du jeu à l'équipe qui disposait d'un délai de quelques semaines pour préparer des sketches. L'autre partie des matches était improvisée : les membres de l'équipe devaient générer des petites scènes ou des plaisanteries en temps réel. Ce jeu n'était pas réservé qu'aux étudiants, certaines équipes provenaient d'autres types d'établissement, voire étaient formées sur base territoriale (notamment, des équipes de républiques fédérées). Cependant, des équipes formées au sein des VUZ feront partie de notre étude, et ceci pour plusieurs raisons. Premièrement, parce que leur fonctionnement était semblable à celui des troupes de théâtre, mis à part un rythme particulier : il s'agissait de ne préparer qu'une seule représentation à la fois. Ensuite, parce que les participants du KVN et des troupes de théâtre appartenaient souvent aux mêmes réseaux, voire naviguaient entre ces deux catégories[12]. Enfin – cause et conséquence des deux arguments invoqués – l'esthétique des matches s'inspirait très largement de celle des troupes étudiantes que le KVN contribuait à propager.

Notre objet englobe donc les différents groupes de théâtre et d'*estrada*, des *kapustnik*, des *agitbrigada* et des équipes de KVN. Il inclut également un studio d'opéra d'étudiants, dans la mesure où les livrets avaient la forme de spectacles d'*estrada*, le chant n'étant qu'un moyen d'expression particulier. Nous avons exclu, cependant, de notre étude des groupes dont les représentations ne comportaient aucun élément dramaturgique, comme des ensembles de chant ou de danse.

Se trouvant au point de convergence d'intérêts très variés aussi bien des instances officielles que des participants, ces activités connaissaient un essor important à partir du milieu des années 1950, sans pour autant susciter un grand intérêt des chercheurs. Constat qui a été fait pour d'autres zones géographiques et pour d'autres époques.

B) UN OBJET TRES PRESENT MAIS PEU ETUDIE

[12] L'un des trois inventeurs du KVN, par exemple, était également l'un des trois fondateurs de la troupe « Notre Maison » qui fait partie de notre corpus.

« En 1996, 47% des français de plus de quinze ans ont pratiqué en amateur une activité artistique[13] » : si l'ampleur prise par le phénomène de pratiques artistiques non professionnelles en France avait incité le Ministère de la Culture français à commander une enquête sociologique sur ce sujet[14], il n'en restait pas moins très peu étudié, et très inégalement selon les domaines. En 2004, dans l'introduction à un ouvrage collectif consacré au théâtre amateur en France, Marie-Madeleine Mervant-Roux constatait, en effet, un manque de travaux autour de ce phénomène autant dans les sciences sociales que, dans une moindre mesure, dans les études théâtrales[15]. L'ouvrage, qui dresse un tableau très complet des différents modes d'existence des troupes et des esthétiques de leur production, avait posé un premier jalon pour combler ce vide. Le travail collectif de terrain et de réflexion qui s'en est suivi a débouché sur une publication en 2005[16], puis sur une autre en 2011[17], chacune explorant un aspect concret du théâtre non-professionnel. Ces travaux ont ouvert plusieurs pistes pour l'étude de ce phénomène, telles que divers aspects de sa relation au théâtre professionnel ou les manières d'aborder l'esthétique des représentations amateurs, questionnements qui ont trouvé un écho dans notre recherche.

Notre objet spécifique – le théâtre produit par les étudiants dans le contexte politique et culturel de l'Union Soviétique des années poststaliniennes – connaît le même paradoxe. Alors que les données quantitatives et qualitatives de l'époque et les témoignages actuels convergent pour attester de l'omniprésence du phénomène, il a rarement constitué un objet d'études à part entière. Les

---

[13] Laurence Allard, « L'amateur: une figure de la modernité esthétique », *Communications* 68, no. 1 (1999), p. 9.

[14] Olivier Donnat, *Les amateurs: enquête sur les activités artistiques des Français* (Paris: Ministère de la culture, Département des études et de la prospective, 1996).

[15] Mervant-Roux, *Du théâtre amateur*, *op. cit.*

[16] ADEC-Maison du théâtre amateur, Théâtres en Bretagne, et Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, éd., *Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s): actes du colloque international des 24, 25 et 26 septembre 2004, Le Triangle, Rennes* (Saint-Brieuc : Théâtre s en Bretagne, 2005).

[17] Marie-Christine Bordeaux et al., *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie* (Montpellier: l'Entretemps, 2011).

aspects organisationnels et esthétiques du théâtre « auto-actif[18] » pendant la Révolution de 1917, la guerre civile et les années 1920 ont été assez bien étudiés par des chercheurs russes, français[19] ou américains[20] – sans doute grâce à l'influence que les différentes ramifications du théâtre d'agitation et de propagande ont exercée au niveau mondial. L'intérêt des chercheurs pour les troupes non-professionnelles des années ultérieures est moindre. Certains groupes connus sont évoqués dans des ouvrages généraux sur le théâtre poststalinien[21]. Des phénomènes épars, comme les clubs de jeunes, le KVN ou encore quelques troupes précises sont brièvement mentionnés ou décrits dans les récents travaux sur le monde étudiant[22].

Certaines recherches, au contraire, effleurent le sujet en embrassant un champ plus large. Ceux de Susan Costanzo[23], par exemple, offrent un aperçu des

---

[18] Nous reprenons ici le terme par lequel a souvent été traduit le terme russe de *samodejatel'nost'* (cf., par exemple, Claude Amey et al., *Le théâatre d'agit-prop de 1917 a 1932* (Montreux: La cite - l'Age d'homme, 1977)). Nous ne l'utiliserons cependant que pour des citations, lui préférant le terme « amateur » sans doute moins précis mais plus parlant pour un lecteur français.

[19] Amey et al., *Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932*., *op. cit*., Bablet, ed., *Le Théâtre d'agit-prop : de 1917 à 1932. Tome II, l'URSS, écrits théoriques, pièces* (Montreux: La cite - l'Âge d'homme, 1977).

[20] Lynn Mally, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Berkeley: University of California Press, 1990), Lynn Mally, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938* (Ithaca: Cornell University Press, 2000).

[21] Par exemple, la mise en scène d'une pièce de Brecht par le théâtre étudiant est étudiée dans l'ouvrage de M. -C Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964* (Paris: CNRS, 1993), p.207-209.

[22] Laurent Coumel, « « Rapprocher l'école de la vie » : Dégel et réformes dans l'enseignement soviétique (1953-1964) » (Paris: Paris 1 - Panthéon La Sorbonne, 2010), Benjamin Tromly, « Re-imagining the Soviet intelligentsia: Student politics and university life, 1948--1964 » (PhD dissertation, Harvard University, 2007), Ольга Герасимова, « Общественно-политическая жизнь студенчества МГУ в 1950-е - середине 1960-х гг » (Москва: МГУ, 2008) (Olga Gerasimova, « Vie sociale et politique des étudiants du MGU dans les années 1950-milieu des années 1960 », thèse de doctorat, MGU, 2008), Лада Силина, *Настроения советского студенчества: 1945 - 1964 гг* (Москва: Рус. Мир, 2004) (Lada Silina, *Les états d'esprit des étudiants soviétiques : 1945-1964,* Moscou, 2004).

[23] Susan Costanzo, «The Emergence of Alternative Culture: Amateur Studio-Theatres in Moscow and Leningrad, 1957-1984 » (PhD dissertation, Northwestern University, 1994),Costanzo, Susan, « Setting the Stage : Control and consumption in amateur theatres in the Khrushchev Era » présenté à la conférence « Dégel : la société et la

« studios » et « des théâtres du peuple », catégories dont certaines troupes étudiantes font partie, mais qui englobaient également des théâtres à l'extérieur des VUZ. Son étude se centre cependant sur les rapports que ces différents studios entretenaient avec le monde du théâtre professionnel, sans étudier son inscription dans les « loisirs structurés » des étudiants. Ce dernier aspect transparaît, en revanche, dans les très récents travaux de Gleb Tsipurski sur les évènements culturels « soutenus par l'Etat », travaux qui offrent un aperçu très complet sur les manières dont les autorités soviétiques construisaient le communisme à travers l'amusement et les loisirs. Cette recherche porte sur l'ensemble d'activités qui pouvaient se dérouler au sein des clubs : danses, concerts, et, parmi eux, les représentations d'amateurs[24]. Ces derniers ne sont cependant étudiés qu'à travers la visée qu'entendaient leur donner les autorités. Notre étude, quant à elle, entend pratiquer l'analyse complémentaire en éclairant la manière dont les jeunes eux-mêmes vivaient ce modèle d'action.

Notre objet d'études transparait également dans de nombreux témoignages de participants publiés aussi bien pendant l'époque soviétique que récemment. Ils constituent une source primaire précieuse, sans pouvoir être considérée comme un travail de recherche. Un ouvrage collectif récent[25], retraçant, en trois volumes, l'évolution de différents domaines d'amateurisme, constitue une exception notable. Les auteurs de cette synthèse utilisent cependant très peu de sources archivistiques publiques ou privées, se basant essentiellement sur des matériaux publiés.

---

culture soviétique », University of California (Berkeley), mai 2005, Susan Costanzo, « Amateur Theatres and Amateur Publics in the Russian Republic, 1958-71, *The Slavonic and East European Review* 86 (April 1, 2008): p.372-394.

[24] Gleb Tsipursky, « Pleasure, Power, and the Pursuit of Communism: State-sponsored Youth Popular Culture in the Soviet Union, 1945-1968 » (Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 2011),

[25] Лариса Петровна Солнцева, Ксения Георгиевна Богемская, сост., *Самодеятельное Художественное Творчество В СССР: Очерки Истории, 1917-1932 Гг* (СПб: Дмитрий Буланин: Гос. ин-т искусствозания, 2000) (Larisa Solnceva, Ksenia Bogemskaja, éd. *L'art amateur en URSS : essais sur l'histoire, 1917-1932*, Saint-Pétersbourg, 2000).

C) ETUDIER LA SOCIETE SOVIETIQUE PAR LE BIAIS DES ACTIVITES ARTISTIQUES : APPROCHES ET NOTIONS

Effleuré sans être réellement touché par ces travaux, notre objet se décompose en trois ensembles, très étroitement liés entre eux et se reflétant mutuellement. Il s'agit, tout d'abord, d'approcher une époque, celle de changements survenus au sein de l'URSS après la mort de Stalin, par le biais des constructions sociales autour d'un groupe à cohérence problématique, les « étudiants soviétiques ». C'est ensuite un processus, celui de la production de l'art amateur, qui fera l'objet de notre analyse. Enfin, nous étudions également un résultat : les spectacles produits par ces étudiants. A chacun de ces ensembles correspond une série d'interrogations.

ETUDIER « LES ANNEES POSTSTALINIENNES »

Notre travail est centré sur une époque traditionnellement désignée dans l'historiographie par le terme de « Dégel ». Ce moment de l'histoire de l'URSS constitue actuellement un domaine de recherches très dynamique. Les travaux de plusieurs chercheurs, aussi bien russes qu'occidentaux, motivés par l'ouverture relativement récente des archives concernant cette période et par un accès aux archives privées facilité grâce aux témoins encore en vie se font écho[26]

---

[26] Différents aspects de l'époque poststaliniennes font l'objet des thèses récemment soutenues ou encore en cours aussi bien en France qu'ailleurs, notamment dans le monde académique russophone ou anglophone qui me sont accessibles grâce à ma maîtrise de ces langues. Pour un aperçu, voir le numéro spécial des *Cahiers du monde russe :* « Repenser le Dégel : Versions du socialisme, influences internationales et société soviétique. », 47/1-2, 2006. On y trouve des articles de doctorants français et de chercheurs américains et anglais. La conférence tenue en mai 2005 à l'Université de Californie (Berkeley) consacrée au « Dégel : la société et la culture soviétique » (http://ist-socrates.berkeley.edu/~jtanny/thaw) a également contribué à renouveler les approches de cette période. Voir aussi un recueil récent d'articles des chercheurs anglo-saxons portant sur le phénomène du « Dégel » : Polly Jones, éd., *The Dilemmas of De-Stalinisation. Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era*, Londres, New-York, Routledge, 2006.

pour analyser les changements politiques, sociaux et culturels qu'a connus l'URSS après la mort de Stalin[27].

Des limites chronologiques imposées par les perceptions indigènes

Or, le découpage chronologique est loin de faire consensus. Plusieurs travaux considèrent que l'époque entre la mort de Stalin en 1953 et le limogeage de Hruščjov en 1964 constitue un ensemble suffisamment cohérent pour s'y limiter, en faisant de brèves incursions en amont, et en ouvrant des perspectives en aval[28].

D'autres remettent en cause l'indépendance de cette période au sein des transformations qu'a connues l'URSS dans l'après-guerre. Plus que des prémisses de changements, le pays aurait entamé les changements eux-mêmes entre 1945 et 1953. Ainsi, en ce qui concerne l'histoire sociale de la jeunesse, pour Juliane Fürst, la négociation d'une marge de liberté au sein du Komsomol ainsi que les tentatives de transformer ce cadre de l'intérieur auraient commencé suite aux mutations que cette organisation a connues pendant la guerre. Cette négociation d'autonomie aurait constitué « la dernière génération de Stalin », qui a déterminé, à son tour, les transformations de la seconde moitié des années 1950[29]. Gleb Tsipursky s'inscrit dans son sillage pour étudier l'évolution des « loisirs organisés » à partir de 1945[30]. En revanche, son étude va jusqu'en 1968, c'est-à-dire jusqu'au tournant vers le durcissement des normes dans

---

[27] Au risque de rendre la lecture de ce mémoire moins commode, nous avons choisi, pour privilégier la cohérence, d'utiliser le même système de transcription pour tous les noms propres russes, même les plus connus. L'exception sera faite pour les noms de chercheurs qui utilisent une transcription précise pour signer leurs travaux en français ou en anglais.

[28] Pour le théâtre, cf., par exemple, Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964*, *op. cit.*, pour l'histoire sociale, cf. Coumel, « « Rapprocher l'école de la vie » : Dégel et réformes dans l'enseignement soviétique (1953-1964) », *op. cit.* ou Larissa Zakharova, « S'habiller à la soviétique. La mode sous Khrouchtchev : transferts, production, consommation » (Paris: EHESS, 2006).

[29] Juliane Fürst, *Stalin's Last Generation: Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

[30] Tsipursky, « Pleasure, Power, and the Pursuit of Communism: State-sponsored Youth Popular Culture in the Soviet Union, 1945-1968 », *op. cit.*

l'encadrement des activités de loisirs sous l'influence de plusieurs facteurs tels que le Printemps de Prague et la radicalisation de rapports entre l'Etat et la dissidence.

D'autres études estiment nécessaire de prolonger l'analyse des évolutions poststaliniennes jusqu'à la fin de l'URSS. C'est le cas, par exemple, d'Alexei Yurchak qui étudie le progressif durcissement du « discours autoritaire » dans les années 1950-1960 et l'impact qu'il a eu sur les générations des années 1970-1980, le tout formant la dynamique de ce qu'il appelle « le socialisme tardif[31] ». Cette période a également sa cohérence pour le domaine du théâtre amateur : par exemple, Susan Costanzo suit le devenir des studios jusqu'à la fin des années 1980.

Cependant, c'est finalement l'objet d'analyse qui motive la périodisation. Le nôtre nous a incités à nous concentrer sur l'époque de Hruščjov et le début de celle de Brežnjev. En effet, la mort de Stalin paraît déterminante pour tous ceux de nos enquêtés qui l'ont vécue à un âge conscient, bien plus que le XXe congrès du PCUS de 1956 qui avait pourtant marqué le début de la déstalinisation. C'est pourquoi, même si les parcours de certains de nos enquêtés nous amènent à mentionner des groupes d'avant 1953, cette année marque véritablement un point de départ pour notre travail. La fin de la période est, en revanche, moins bien délimitée. Le limogeage de Hruščjov en 1964 ne semble pas marquer de différence pour nos enquêtés. En revanche, 1968 est ressenti par beaucoup – sans doute rétrospectivement - comme le début de la fin d'une époque. Or, fixer une limite temporelle à ce moment-là aurait impliqué de renoncer à étudier les modalités de cette fin voire les cas où elle n'a pas eu lieu. Nous avons donc décidé de suivre les groupes au-delà de cette date, jusqu'en 1975 approximativement, tout en concentrant l'essentiel de notre étude sur les deux premières décennies poststaliniennes.

---

[31] Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more : the last Soviet generation* (Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 2006).

Une histoire « de l'intérieur »

Or, bâtir une périodisation à partir des représentations indigènes et non pas la calquer sur des « découpages chronologiques traditionnels, imposés, notamment en histoire contemporaine, par le fer rouge des grands événements sanglants que sont les guerres et les révolutions[32] » relève d'une approche plus globale, celle d'étudier des événements – y compris culturels – par le biais de la relation entre l'imposé et le perçu, le vécu, l'adapté. « La mise en lumière des processus d'identification, conscients ou non, des hommes à la culture officiellement dominante ou à la culture dans laquelle ils se reconnaissent, permet d'aller au-delà de l'opposition traditionnelle entre une histoire « par le haut » qui serait « politique » et une histoire « par le bas » qui serait « sociale » [33] », écrit Alexandre Sumpf dans l'introduction à sa thèse sur l'éducation politique dans les années 1920, en préconisant surtout une « histoire de l'intérieur ». Or, celle-ci suppose le recours à certains concepts empruntés à l'histoire sociale ou culturelle ainsi qu'aux autres sciences sociales, qui nécessitent un éclaircissement préalable.

Une réalité construite par des « hommes pluriels »

Dans notre étude des rapports que les participants des groupes entretiennent avec les cadres de la culture officielle, nous tenterons d'éviter, dans le sillage de l'historien Alexei Yurchak, l'opposition de « catégories binaires pour décrire la réalité soviétique telles que oppression et résistance, répression et liberté, l'Etat et le peuple, l'économie officielle et informelle, culture officielle et contre-culture, langage totalitaire et contre-langage, l'être public et privé, vérité et mensonge, réalité et dissimulation, moralité et corruption etc.[34]». Riches en connotations porteuses de jugement de valeurs, ces oppositions donnent une

---

[32] Alexandre Sumpf, «« Le visage vers la campagne ». Les bolcheviks et l'éducation politique de la paysannerie dans les années 1920 » (Toulouse: Université Toulouse 2 Le Mirail, 2006), p.V.
[33] *Ibid.*, p.VI.
[34] Yurchak, *Everything was forever, until it was no more.*, *op. cit.*, p.5.

vision schématique du fonctionnement de l'Union Soviétique qui ne peuvent qu'appauvrir notre étude. Nous considérerons donc notre objet comme le résultat de constructions, plus ou moins conscientes et concertées, de plusieurs acteurs, investis de fonctions officielles ou non, dotés d'un capital culturel, relationnel et symbolique[35] de par leur parcours ou de leur formation[36]. Pouvoir retracer les trajectoires de ceux qui ont fabriqué et véhiculé les discours sur le théâtre étudiant pourrait être passionnant, cependant nous ne le ferons que très succinctement, dans la première partie, ayant fait le choix de nous concentrer plus particulièrement sur les troupes elles-mêmes et les parcours de leurs membres.

Tout en approchant un groupe de personnes défini par leur âge et la nature de leur activité, on prendra le soin de ne pas leur assigner une « identité » figée. Comme Bernard Lahire, qui se situe lui-même dans la lignée d'Erving Goffman[37], nous considérons que l'unicité de l'individu en ce qui concerne son rapport au monde est une illusion. L'homme serait, au contraire, tributaire d'une multitude « de savoir-faire incorporés, des expériences vécues, des « moi » ou

---

[35] Sans rentrer dans les polémiques qu'ont suscitées ces termes, nous estimons qu'ils ont leur pertinence pour une étude de la société soviétique. On entendra par le « capital culturel » l'ensemble de dispositions intellectuelles (sous la forme de savoir-faire et de connaissances, mais également sous celle, matérielle, de procession d'objets de culture) acquises par l'individu, le « capital social » désignant l'ensemble de relations qu'il entretient avec les autres à travers le travail de sociabilité, et le « capital symbolique » renvoyant à tous les éléments permettant la reconnaissance au sein de la société. L'individu fait valoir ces différents capitaux à l'instar du « capital économique », c'est-à-dire des biens matériels dont il est en possession. Cf., par exemple, Pierre Bourdieu, «Espace social et genèse des « classes » », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1984, p.3-14.

[36] Cette démarche avait été entreprise dernièrement par plusieurs chercheurs. Par exemple, l'ouvrage d'Alain Blum et Martine Mespoulet retrace la manière dont les parcours des statisticiens, pendant les années staliniennes, ont influencé leur manière de concevoir les statistiques (Alain Blum and Martine Mespoulet, *L'anarchie bureaucratique : pouvoir et statistique sous Staline* (Paris : La Découverte, 2003). Dans un domaine différent, le livre de Cécile Vaissié montre que la manière d'administrer la vie littéraire avait été influencée par les trajectoires de vie des présidents des Unions des écrivains (Cécile Vaissié, *Les ingénieurs des âmes en chef : littérature et politique en URSS (1944-1986)* (Paris : Belin, 2008).

[37] Erving Goffman, *The Presentation of Self in everyday Life* (London : The Pinguin Press, 1971), Erving Goffman, *Relations in Public. Microstudies of the Public Order* (New York: Harper Colophon Books, 1971).

des « rôles » intériorisés par les acteurs[38] » qu'il mobiliserait face à une situation précise d'interaction sociale. Nous tâcherons cependant d'éviter le risque inverse, celui d'un « empirisme radical qui ne saisirait plus qu'un poudroiement d'identités, de rôles, de comportements, d'actions ou de réactions sans aucune sorte de lien entre eux[39] ». Ce lien, pour nous, est constitué par le cadre d'action conduite par nos enquêtés. Le théâtre fait par les étudiants dans l'URSS poststalinienne impliquait, en effet, l'interaction de l'individu avec un ensemble déterminé d'instances et de milieux sociaux, et c'est la manière dont chacun – individuellement ou en groupe – mettait en avant telle ou telle « identité » et mobilisait ses différents « savoir-faire incorporés » qui nous intéressera dans cette étude.

Etudier la vie quotidienne

A travers cette interaction, nous étudierons ce que l'on peut appeler « le quotidien » des jeunes soviétiques. Contrairement à l'acception commune de ce terme qui désigne la vie de tous les jours dotée d'un caractère évident pour ceux qui la vivent, « qui n'exige pas de réflexion, qui, au contraire, semble venir de soi[40] », nous considérerons le quotidien comme un processus constant de réajustement des « règles d'interaction au sein d'une société donnée[41] », interactions qui construisent une réalité sociale. Nous poserons que celle-ci est composée de ce que nous appellerons, dans ce travail, des « paradigmes » comportementaux ou esthétiques, c'est à dire de schémas d'action accompagnés de formes discursives qui structurent la société, véhiculés par les institutions qui

---

[38] Bernard Lahire, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action* (Paris: Hachette Littératures, 2006), p.19.
[39] *Ibid.,* p.23.
[40] Светлана Бойм, *Общие места, мифология повседневной жизни* (Москва: НЛО, 2002) (Svetlana Bojm, *Lieux communs: la mythologie de la vie quotidienne*, Moscou, 2002), p.10.
[41] Игорь Орлов, *Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления* (Москва: Издательский дом Государственного университета — Высшей школы экономики, 2010) (Igor' Orlov, *Le quotidien soviétique : les aspects historique et sociologique de sa mise en place*, Moscou, 2010), p.5.

gèrent et régulent la vie sociale, et notamment celles chargées de la socialisation des individus. Or, nos enquêtés ont grandi en Union Soviétique, ce qui impliquait avoir été en interaction avec l'Etat, ses valeurs, sa morale, avoir été socialisé à travers des institutions soviétiques, posséder le capital culturel imposé par ces dernières. Interaction qui conditionnait, pour les membres des troupes d'étudiants, la façon d'élaborer leurs propres pratiques à partir de ce qui leur était imposé[42]. Notre étude permettra donc d'éclairer, à travers la vie quotidienne de troupes d'étudiants et de leur production, la manière dont étaient perçus, vécus, détournés, « utilisés[43] » les différents paradigmes ayant trait à la vie en société et à la place qu'y occupait le théâtre.

L'approche d'un de ces paradigmes constitutifs du quotidien, celui du primat du public sur le privé, nécessite quelques éclaircissements supplémentaires.

Approcher le partage entre le public et le privé

D'après la définition de Jeff Weintraub, la sphère du privé dans l'historiographie recouvrirait les « formes changeantes d'intimité, de sexualité, de famille et d'amitié[44] », c'est à dire tout ce qui se rapporterait à l'individu. A la différence de la sphère du public, qui serait celle des interactions sociales, et, parmi elles, de celles entre l'individu et les institutions ou l'Etat. Le public et le privé s'opposeraient, globalement, selon deux registres distincts, qui coïncideraient parfois, mais pas nécessairement. On associe aisément au privé ce qui est secret, caché aux yeux des autres, contrairement à ce qui est transparent et accessible à tous donc public. Par ailleurs, le privé est souvent lié à l'individuel,

---

[42] Des questions similaires sont posées par Fürst, *Stalin's Last Generation*., *op. cit*., p. 292.
[43] Ce terme de Michel de Certeau, employé dans *L'invention du quotidien, 1 Arts de faire* (Paris: Gallimard, 1996), fait référence à la manière dont l'individu adopte à ses besoins des schémas d'actions extérieurs qui s'imposent à lui.
[44] Jeff Alan Weintraub and Krishan Kumar, *Public and private in thought and practice : perspectives on a grand dichotomy* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), p.XI.

notamment en termes d'intérêt, tandis que la sphère du public se réfère au collectif pour le bien duquel l'individu œuvre[45].

En ce qui concerne l'URSS, l'ingérence, dès les années 1920, du collectif dans la sphère privée brouille les pistes. Oleg Kharkhordine fait la distinction entre deux termes désignant la vie privée en russe : *ličnaja žizn'* et *častnaja žizn'*. Le premier désigne la sphère de l'intime (supposant des rapports familiaux, d'amour ou d'amitié), encouragée par le régime tant qu'elle reste perméable au contrôle, « objet d'un regard public toujours présent[46] ». Le deuxième terme, en revanche, renvoie au retranchement dans l'intérêt individuel au détriment du collectif, combattu voire « assassiné en parole[47] » par les autorités. Par ailleurs, un autre paradoxe de traduction permet à Kharkhordine de formuler l'hypothèse de l'existence, en URSS, d'une troisième sphère qui concilie voire englobe les deux précédentes. En effet, le public peut se traduire en russe comme *publičnyj* mais il s'agit là d'un usage plutôt archaïque et très rarement utilisé. En revanche, un autre adjectif sert à désigner ce qui est public : *obščestvennyj*. Or, ce mot signifie aussi « social » (de *obščestvo* : société) et acquiert une signification supplémentaire par rapport au terme français ou anglais. En effet, il s'agit du domaine public imprégné de logiques propres au privé : « dans un premier temps, la société soviétique devait être conduite comme une famille ; dans un second temps, le mécanisme quasi-familial de l'admonestation des camarades a été imposé à toute la société, et pas seulement au Parti. (…) Le social devait permettre de régler la relation entre le quasi-public (le monde du travail) et le quasi-privé (le monde de la vie personnelle). Il ne restait pas de sphère reconnue qui n'appartint pas au principe du social[48] ». En revanche, le privé (*častnyj*), « face cachée du social[49] » subsistait – mais sous une forme soigneusement dissimulée afin d'échapper au contrôle de l'Etat comme à celui des camarades côtoyés mais exclus du cercle de l'intime.

---

[45] *Ibid*., p.4-5.
[46] Oleg Kharkhordine, « Révéler, dissimuler. Une généalogie de la vie privée en Russie soviétique », *Politix* 8, no. 31 (1995), p. 212.
[47] *Ibid*., p.212.
[48] *Ibid*., p.226.
[49] *Ibid*., p.226.

L'époque que nous étudions est complexe à cet égard[50]. Associer la mort de Stalin avec une libéralisation de la société soviétique en général, et une plus grande autonomie accordée à la sphère privée en particulier, a longtemps été un lieu commun historiographique. Par exemple, Vladimir Shlapentokh associe déstalinisation et « privatisation[51] » dans le sens social et économique, en tant qu'un repli sur des activités fondées sur la famille et sur une activité de commerce ou de troc entre particuliers. Un « désinvestissement émotionnel[52] » vis-à-vis de l'Etat se serait traduit par une apathie des individus qui refuseraient dès lors de participer à la vie publique, cesseraient de s'identifier aux objectifs officiels et s'éloigneraient de l'image normative du jeune soviétique, tendance qui ne cesserait de croître dans les années 1970 et 1980[53]. Des travaux récents ont cependant nuancé ce point de vue. Pour Kharkhordine, par exemple, l'époque khroutchévienne est celle où « les mécanismes de surveillance mutuelle étaient bien en place, et les masses devinrent capables de se policer elles-mêmes, sans berger vigilant[54] ». Elle marquerait ainsi l'apogée du contrôle social sur la vie privée. Notre étude, quant à elle, nous amènera à nous interroger sur la fonction que les groupes de théâtre d'étudiants pouvaient avoir sur cette ingérence du « social » dans les sphères de l'intime.

Ces interrogations liés aux angles d'approche d'une époque historique se doubleront, dans notre travail, de questionnements afférant à l'étude d'un groupe de personnes discursivement chargé de significations : les étudiants et, plus globalement, les « jeunes ».

---

[50] Sur ce sujet, le récent ouvrage Deborah A Field, *Private Life and Communist Morality in Khrushchev's Russia* (New York: Peter Lang, 2007) ouvre des perspectives intéressantes.
[51] Vladimir Shlapentokh, *Public and private life of the Soviet people : changing values in Post-Stalin Russia* (Oxford: Oxford University Press, 1989)., p. 14.
[52] *Ibid*., p.153.
[53] *Ibid*., p.156.
[54] Kharkhordine, « Révéler, dissimuler. Une généalogie de la vie privée en Russie soviétique », p.224.

La « jeunesse » est, en effet, un groupe aux contours historiquement mouvants[55]. Si l'âge est, en soi, une donnée biologique objective, la classification de la population selon l'âge relève d'une construction sociale[56]. Comme le montre Olivier Galland pour la France[57], la jeunesse débute plus ou moins tôt et se termine plus ou moins tard en fonction des époques. De plus, ce que l'on considère comme âge limite de la jeunesse varie selon les couches sociales au sein d'une même société à un moment donné.

Construite, conceptualisée par les autorités et les gestionnaires chargés de son encadrement, cette catégorie de la population est investie de représentations symboliques dont certaines dépassent le cadre historique précis et d'autres, au contraire, y prennent tout leur sens. Les « jeunes » eux-mêmes peuvent s'y reconnaître ou non, avec, entre ces deux extrêmes, une gamme de degrés d'adhésion possibles.

Souvent présentée comme une étape de transition pendant laquelle l'individu se prépare à « occuper les statuts professionnels et familiaux correspondant aux rôles des adultes[58] », la jeunesse est donc vue comme devant être soumise à la socialisation. Ce terme, dans l'acception que lui prêtaient Durkheim et ensuite Bourdieu, désigne un processus d'apprentissage, par l'individu, des normes de la vie en société, des manières d'agir et de pensée possibles dans le milieu où il vit. Or, la socialisation ne doit pas être vue comme uniquement subie. Dans le cadre des dynamiques du quotidien que nous avons énoncé plus haut, il s'agit d'un processus interactif : les jeunes eux-mêmes s'approprient certains modèles, y adhèrent ou non, voire les modifient.

---

[55] Cf., par exemple, Giovanni Levi and Jean-Claude Schmitt, *Histoire des jeunes en Occident. 2, L'époque contemporaine* (Paris: Seuil, 1996).
[56] Cf. Pierre Bourdieu, « La jeunesse n'est qu'un mot », in *Les jeunes et le premier emploi,* Paris, association des âges, 1978, p.520-530.
[57] Olivier Galland, *Sociologie de la jeunesse. L'entrée dans la vie* (Paris : Armand Colin, 2001).
[58] Olivier Galland, *Les jeunes* (6e édition) (Paris : La Découverte, 2002).

De plus, « les mécanismes de la socialisation ont toujours été socialement différentiés[59]» : ce qui est un choix pour certains peut être vécu comme une contrainte pour les autres. On testera la véracité de cette affirmation pour l'URSS, où l'égalité des chances et l'unicité des processus de socialisation ont été fortement affirmés depuis les tribunes officielles.

Un autre terme lourd de significations et de connotations et qui traverse notre analyse est celui de la « culture ». En effet, l'usage quotidien en a parfois fait l'agent d'une hiérarchisation : assimilée à la « culture légitime[60] », cette notion en vient à se limiter au « domaine de l'esprit » et à n'être « compris[e] que dans un sens élitiste restreint et dans un sens individualiste (la culture d'une personne « cultivée »)[61] ». D'autres tractations de ce terme lui confèrent une signification plus large, allant parfois jusqu'à la confondre avec le quotidien. Ainsi, pour Jurij Lotman, cité par Anne Gorsuch, la culture serait, entre autres, la vie quotidienne incluant les coutumes, les rituels, la structure de la vie déterminant le train-train quotidien[62]. Dans ce travail, nous comprendrons la « culture » au sens large d'« un ensemble de référents, de valeurs, de pratiques communs[63] » à un groupe de personnes, ce qui implique sa pluralité. En effet, si l'on considère le domaine particulier d'une hypothétique « culture de jeunes », le pluriel s'impose. « La jeunesse soviétique, malgré les tentatives de l'Etat de dire le contraire, n'avait pas produit une culture unique et homogène, imprégnée par des idéaux soviétiques, mais, tout comme la jeunesse occidentale, était engagée dans différentes couches de l'attitude culturelle et leur alignement sur les exigences officielles était variable[64] ».

Les troupes amateurs d'étudiants – qui étaient à la fois des agents de socialisation et des laboratoires de certaines « cultures de jeunes » - peuvent dès

---

[59] *Ibid*., p.17.

[60] Autre terme bourdieusien, la « culture légitime » fait référence à l'ensemble de savoirs valorisé par les classes dominantes.

[61] Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales* (Paris: La Découverte, 2004), p.23.

[62] Anne E Gorsuch, *Flappers and Foxtrotters: Soviet Youth in the* « *roaring Twenties* » (Pittsburgh : University of Pittsburgh, 1994), p.5.

[63] Sumpf, «« Le visage vers la campagne ». Les bolcheviks et l'éducation politique de la paysannerie dans les années 1920 », *op. cit*. p.V.

[64] Fürst, *Stalin's Last Generation*., *op. cit,* p.12.

lors être un terrain privilégié d'observation des divergences et les inégalités. On les verra surgir et se perpétrer à travers le fonctionnement des collectifs ainsi que par le biais de leur production.

LES SPECTACLES AMATEURS COMME PRODUCTION ARTISTIQUE

Les esthétiques que nous y verrons surgir seront étudiées en lien étroit avec le contexte matériel de leur production.

L'activité théâtrale et les « mondes de l'art »

Nos interrogations sur le rapport des individus aux cadres d'action qui leur sont imposés nous ont amenés à nous inspirer, pour l'analyse du processus de la création des pièces, de la démarche adoptée par Howard Becker dans son étude interactionniste des « mondes de l'art ». Il nomme ainsi « des structures d'activité collective » engendrées par le travail artistique qui « fait intervenir des activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre de personnes[65] ». Nous étudierons ainsi les différentes étapes du travail artistique : l'apparition de l'idée initiale, sa mise en forme, la fabrication et la distribution de fournitures nécessaires. Une fois l'œuvre réalisée, l'organisation matérielle de sa distribution s'accompagne d'une fabrication de « l'argumentation qui justifie le sens et l'intérêt de toutes les activités déjà énumérées[66] ». Toutes ces étapes permettront de voir la négociation de l'autorité à l'intérieur des groupes et l'instauration de « chaînes de coopération[67] » avec l'extérieur. Ce sont ces « chaînes », élaborées à travers les contacts personnels des participants des groupes, qui permettront la formation de « mondes de l'art » très différenciés au sein de l'ensemble des activités théâtrales d'étudiants soviétiques.

Remarquons que cette approche ne sépare pas *a priori* une production amateur et professionnelle. La distinction entre elles sera opérée par les

---

[65] Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art* (Paris : Flammarion, 1988), p.27.
[66] *Ibid*., p.30.
[67] *Ibid*., p.49.

modalités techniques de réalisation des pièces et par la spécificité du discours accompagnant leur diffusion. Il nous a paru important, pour plus de clarté, d'expliciter ici le sens que nous conférons au mot « amateur » et qui a un lien avec une démarche qui ne met pas en avant un caractère exceptionnel du phénomène.

Le terme d' « amateur », ne contient pour nous ni la coloration négative de « dilettante », ni celle, positive, d'être passionné. Ce n'est pas non plus, à notre sens, un strict antonyme du « professionnel » : nous verrons, au cours de ce travail, que l'étanchéité et la nature des interactions entre ces deux univers faisaient également l'objet de constructions et de négociations. Un certain nombre de caractéristiques, ensuite, permet d'isoler la catégorie « théâtre amateur » au sein d'un ensemble plus large d'activités dramatiques entreprises dans un but non-lucratif : « a) le but de son activité doit être le théâtre et non pas une action menée par le biais du théâtre[68], b) sa structure doit être autonome et c) d'une façon ou d'une autre, la relation à un public doit être inscrite dans la perspective, proche ou moins proche, des participants[69] ». Nous garderons à l'esprit, cependant, que, pour nos groupes, les notions de « caractère non-lucratif » et d'« autonomie » étaient des paradigmes du quotidien investis de significations symboliques que nous esquisserons dans ce travail. Plus que des réalités objectives, il s'agissait donc de modes de fonctionnement à investir ou à transformer.

Les pièces : reflet de logiques constatées

Une étude des spectacles produits par les troupes paraît nécessaire pour montrer l'aboutissement de la démarche créative : l'incarnation sensible des filiations, des conflits et des négociations générés par les « mondes de l'art ». Or, ici aussi, un éclaircissement concernant notre démarche nous a paru nécessaire.

---

[68] Ce qui en exclut, par exemple, le théâtre fait dans un but thérapeutique, ou, dans notre cas, des éléments dramaturgiques inscrits dans le cadre d'un cours universitaire.
[69] Mervant-Roux, *Du théâtre amateur*, *op. cit.*, p.7.

Nous n'aborderons pas la question d'une éventuelle spécificité du spectacle amateur par rapport au professionnel[70] : là ne sera pas notre propos. Notre questionnement sera double. Premièrement, nous étudierons les écarts par rapport aux normes artistiques que les troupes pouvaient ou non se permettre, à travers l'analyse des différentes manières de composer les pièces, d'incarner les personnages, d'utiliser les costumes, les décors, l'éclairage, l'accompagnement sonore. Nous observerons, ensuite, la construction, par l'intermédiaire des pièces, de l'image d'une certaine jeunesse et de son rapport au monde, concrétisée dans l'immédiat par sa relation au public.

Dans ce cadre, une étude de la fonction du rire nous permettra de montrer les oscillations entre gaité et carnaval[71] : on verra que les esthétiques sous-tendant l'une et l'autre se complètent et se superposent dans les spectacles, permettant des modes d'adhésion diversifiés au sein du public et faisant naître des types de plaisir esthétique différents.

Nous opérerons une distinction entre les projets de pièces sous la forme d'écrits et les « performances », « mode[s] de communication (…) mis à disposition d'une audience[72] ». Dans le second cas, il s'agit d'événements programmés, qui se produisent dans un lieu et à un moment défini, en présence d'acteurs (qui peuvent varier), et d'un public (qui est toujours différent). Chaque performance est donc unique, et diffère du projet initial grâce aux libertés prises par rapport au texte, mais également grâce à la dimension sensible que confèrent au spectacle des moyens d'expression extratextuels.

Pouvoir étudier l'écart entre les textes et les performances dans le contexte soviétique permettrait d'éclairer les mécanismes d'évitement de la

---

[70] Pour une étude de celle-ci, cf., par exemple, Jean Caune, « L'esthétique du théâtre des amateurs a-t-elle une spécificité? », dans Bordeaux et al., *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, *op. cit*, p.31-40.

[71] Sans rentrer dans la complexité de la définition de ce terme par Bakhtine, nous le reprenons dans le sens qui est devenu usuel dans les sciences sociales : une situation temporaire où les conventions sont transgressées et les valeurs inversées. Cf., par exemple, Gábor T Rittersporn, « Le régime face au carnaval», *Annales. Histoire, Sciences Sociale*, (Février 2003), p. 471-496.

[72] Richard Bauman, « Performance», in *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*, ed. Richard Bauman (New-York, Oxford: Oxford University Press, 1992), p.42-49.

censure. Cependant, un problème de matériau se pose : nous avons très peu de traces des « performances » en tant que telles[73] : les documents visuels ou sonores se réduisent à quelques enregistrements de jeux de KVN[74] et un enregistrement audio de l'opéra *Extraction de la racine* monté par un groupe d'Irkoutsk[75]. Cependant, les témoignages croisés des participants, accompagnés de photographies qui donnent une idée de la disposition de la salle, des décors, des costumes, peuvent aider à approcher l'idée de la performance. Idée qui sera de toutes les manières biaisée car, en décrivant un spectacle *a posteriori*, l'acteur produit une synthèse de différentes performances qu'il sera intéressante à étudier en tant que telle, mais qu'il faudra se garder de confondre avec un rendu de performances isolées.

En bref, notre étude des œuvres sera une analyse esthétique mise au service du travail sociologique : on étudiera les thèmes abordés dans les pièces et les moyens mis en œuvre pour les traiter afin de voir les différentes façons de s'inscrire dans les cadres discursifs possibles, voire de les dépasser.

D) Un travail de terrain au croisement de l'histoire, de la sociologie et de l'anthropologie

« Le travail devrait se mener au plus près des phénomènes d'amateurisme et le terrain devrait primer[76] » : nous adhérons totalement à ce postulat énoncé dans l'ouvrage sur les troupes amateurs dans la France actuelle. Cependant, faire du « terrain » au sens anthropologique du terme, c'est à dire s'immerger dans la pratique, y prendre une part active pour ensuite effectuer un travail

---

[73] Ce problème est soulevé par Yngvar Steinholt concernant les chansons rock : « Une chanson enregistrée est techniquement pareille chaque fois que l'on la réécoute, même si le moyen d'écoute, le contexte et les conditions varient. Dans un concert live, en revanche, la chanson est libérée de ce cadre statique et aucune version ne sera identique à l'autre ». Yngvar Steinholt, *Rock in the Reservation. Songs from the Leningrad Rock Club, 1981-1986* (New York, Bergen: Mass Media Music Scolars' Press, 2005), p.6.

[74] GOSTELERADIOFOND (Achives de la télévision et de la radio).

[75] Archives privées d'Alexandr S.

[76] Mervant-Roux, *Du théâtre amateur*, *op. cit.*, p.14.

d'objectivation[77], peut paraître une entreprise utopique concernant l'étude d'une époque historique révolue.

Un travail sur les archives paraît être, en effet, le plus approprié pour une telle étude. Nous en avons effectué un, qui a porté ses fruits, sans pour autant nous permettre de toucher le cœur de notre sujet. Les documents que nous avons trouvés reflétaient, en effet, les discours portés sur le théâtre amateur. Ainsi, les fonds du Komsomol[78] et des Syndicats[79] ont pu nous renseigner sur la manière dont ces organisations concevaient leur politique culturelle, ainsi que sur des discours tenus sur les spectacles, à travers, notamment, de nombreux comptes rendus d'experts. Les documents des organisations locales au sein des VUZ de Moscou[80] ou d'Irkoutsk[81] nous ont permis de voir des exemples concrets de la mise en œuvre de leur politique. Les fonds d'archives de la Maison Centrale d'Art Populaire[82], et du cabinet d'aide aux théâtres amateurs auprès de l'Union Théâtrale[83] comportent des sténogrammes de conférences et de séminaires organisés par ces organismes, où l'on voit se refléter les différentes positions vis-à-vis du monde amateur. Enfin, les archives de la télévision centrale[84] comportent des scénarios des KVN et des comptes rendus de certains matches, sans pour autant pouvoir donner une idée précise des performances. Bien qu'évoqués dans ces documents, le fonctionnement concret des troupes et le

---

[77] Pour les modalités précises de la démarche, cf. Stéphane Beaud and Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques* (Paris : La Découverte, 2010).

[78] RGASPI (Archives d'Etat de Russie de l'histoire socio-politique), F.K-1 (VLKSM).

[79] GARF (Archives d'Etat de la Fédération de Russie), F.5451 (VCSPS) et F.5462 (Comité Central du Syndicat de l'éducation supérieure et de la recherche).

[80] CAGM (Archives Centrales de la ville de Moscou), F.470 (Le comité du Parti de l'Université de Moscou), F.478 (Faculté de physique de l'Université de Moscou) et CAODM (Archives Centrales des Mouvements Sociaux de Moscou), F.K-6073 (Comité du Komsomol de MAI), F.K-6083 (Comité du Komsomol du MGU), F.K-6137 (Comité du Komsomol de MISI).

[81] GANIIO (Les Archives d'Etat de l'histoire contemporaine de la Région d'Irkoutsk), F.185 (le comité Régional du Komsomol d'Irkoutsk).

[82] GARF 2 (Archives d'Etat de la Fédération de Russie pour la RSFSR), F.A-628 (CDNT).

[83] RGALI (Archives d'Etat de la littérature et de l'art), F.970 (VTO), op.14 (le cabinet d'aide au théâtre amateur).

[84] GARF, F.6903 (Comité de la télévision et de la radio auprès du Conseil des Ministres de l'URSS).

contenu de leurs spectacles semblaient donc constamment nous glisser entre les doigts, noyés dans des discours institutionnels[85].

La lecture de la presse spécialisée[86] a suscité le même constat : riche en discours prescriptifs et comportant parfois des débats qui éclairaient certains points de tension, elle laissait un sentiment de frustration de ne pas approcher la réalité des pratiques.

Ces lectures de documents d'archives publiques et de la presse nous ont toutefois permis de « préparer le terrain[87] ». Nous avons mis en évidence les logiques qui sous-tendaient les cadres d'action : l'évolution des discours normatifs ainsi que les logiques d'évolution internes aux instances responsables. Nous avons également pu repérer les réseaux de responsables et d'experts. Tous ces éléments nous ont servi dans notre travail, à deux titres. Pendant le déroulement de l'enquête, être informé sur le terrain permet de réduire la distance entre l'enquêteur et l'enquêté, d'éviter d' « apparaître incompétent » voire « pas sérieux[88] » et d'entraver ainsi le bon déroulement de l'entretien. Dans un deuxième temps, les éléments de contexte nous ont servis à l'objectivation de données recueillies.

Mais ce sont des documents d'origine personnelle – entretiens, mémoires, archives privées – qui nous ont amenés au cœur de notre analyse.

Au cours de notre enquête, qui s'est déroulée, par intermittences, entre 2003[89] et 2007, j'ai[90] recueilli près de soixante-dix entretiens formels[91]. L'objectif

---

[85] Pour la liste détaillée des archives consultées, cf. Sources et Bibliographie : Sources primaires non publiées.

[86] Pour la liste des magazines consultés, cf. Sources et Bibliographie : Sources primaires publiées.

[87] Beaud and Weber, *Guide de l'enquête de terrain*, *op. cit.*, p.60.

[88] *Ibid.*, p.61.

[89] Mon enquête a commencé pendant mon premier séjour d'un mois à Moscou, en avril-mai 2003, dans le cadre de mon travail de DEA. Ce premier séjour de terrain avait porté sur l'étude du cadre d'action de l'équipe KVN de l'Institut moscovite des ingénieurs en construction (plus loin, MISI), et avait débouché sur une série d'interrogations qui ont ensuite structuré mes autres séjours de recherche.

[90] Dans ce travail, le pronom personnel « je » sera utilisé pour désigner l'auteur en tant que personne physique, impliquée dans une interaction avec les enquêtés. Lorsqu'il s'agira de désigner l'instance qui argumente à travers le texte, le « nous » dépersonnalisant sera de rigueur.

n'était pas d'atteindre un nombre suffisant pour parler d'un échantillon représentatif et produire des données quantitatives. Il s'agissait, en revanche, d'obtenir des points de vue diversifiés sur les modes de production de spectacles ainsi que sur le sens que la création théâtrale pouvait avoir pour les acteurs impliqués. Dans ce but, j'ai ciblé diverses catégories de participants, suivant le type d'activité à laquelle ils avaient participé (KVN, atelier théâtral, groupe d'*estrada* ou *agitbrigada*), le rôle qu'ils avaient occupé dans la troupe (acteur, auteur, metteur en scène, musicien, décorateur, technicien), le rapport qu'ils réclament avoir entretenu – ou entretenir encore – avec le groupe (« meneur » ou proche du meneur, simple participant voir marginal). J'ai également privilégié une diversité de parcours parmi les enquêtés en interrogeant des personnes d'origines sociale et géographique diverses, et ayant connu par la suite des trajectoires de vie différentes (ceux qui se sont professionnalisés dans le milieu du spectacle ou ceux qui ont pratiqué un autre métier, en gardant ou non une pratique théâtrale parallèle). Il m'est également paru important d'avoir des témoignages d'hommes et de femmes (même si les premiers sont plus nombreux [92]), de personnes impliquées ou non dans les réseaux des « organisations sociales » (Komsomol, Syndicats), et de ceux qui se réclamaient de l'origine ethnique[93] juive[94] ou non. Outre les participants des groupes, j'ai

---

[91] Ces entretiens formels ont souvent été suivis d'autres, non enregistrés et non annoncés comme entretiens, qui ont été l'occasion de compléter les informations recueillies précédemment, d'échanger des documents ou de planifier d'autres rencontres avec les connaissances de l'enquêté. Ces rencontres informelles ne sont pas indiquées dans le tableau.

[92] Ayant procédé par cooptation pour recruter mes enquêtés, j'ai plus souvent été orientée vers les hommes, qui apparaissent comme des personnes « importantes » aux yeux de mes informateurs. Ce mécanisme relève de la très forte masculinisation du milieu de la création amateur dont il sera question plus loin dans ce travail.

[93] La langue russe opère une distinction entre « *graždanstvo* » (citoyenneté, appartenance à un Etat) et « *nacional'nost'* » (appartenance à un « peuple », ce que nous appellerons dans ce travail « appartenance ethnique »). Etre juif relève, en URSS comme en Russie actuelle, de cette deuxième catégorie.

[94] Le rapport entre les « juifs » et l'Etat soviétique était très complexe. Après des campagnes antisémites de l'après-guerre, le « Dégel » avait tout d'abord permis une renaissance – bien que très encadrée et surveillée – de cultures juives. Relâche de courte durée, cependant : à partir du début des années 1960, une politique officielle de stigmatisation avait repris, sous une forme plus sournoise que sous Stalin, mais non

également interviewé quelques « encadrants » afin d'accéder aux discours de ces derniers autrement que par le biais des archives. J'ai donc établi une relation de confiance avec deux rédactrices de télévision qui avaient collaboré à la production du KVN, avec le directeur du club de MISI, et avec une experte du Komsomol qui avait été sollicitée pour rédiger des comptes rendus lors d'un festival. Par ailleurs, j'ai conduit quelques entretiens avec des personnes impliquées autrefois dans l'organisation des « loisirs actifs » sans avoir jamais fait de théâtre : ces entretiens nous avaient éclairé – en négatif – sur les raisons de l'éventuel passage d'un rôle d'étudiant « socialement actif » à celui d'acteur amateur.

Cependant, le choix des enquêtés ne dépendait pas toujours de ma volonté. En général, je procédais de la manière suivante : après avoir rencontré un « informateur » (c'est-à-dire quelqu'un qui allait pouvoir m'introduire au sein d'un réseau d'anciens participants du même groupe), j'exploitais ensuite son réseau de connaissances, chaque entretien débouchant, en général, sur de nouveaux contacts. Cette démarche, outre sa commodité pratique, m'avait fourni des informations sur la nature de rapports qu'entretiennent aujourd'hui les anciens participants des groupes, informations qui pouvaient éclairer à leur tour les configurations de forces au sein des groupes dans le passé. La part du hasard a cependant été grande : la rencontre première d'informateurs se faisait souvent fortuitement, par le biais de personnes extérieures à mon cadre d'études.

La géographie de mon enquête a été, elle aussi, définie à la fois par un choix conscient et par le hasard. Originaire de Moscou, il m'était plus facile d'obtenir des « entrées de terrain » dans cette ville. Or, la nécessité de comparer les troupes de la capitale - dont l'accès au monde professionnel et aux instances dirigeantes centrales était facilité par leur localisation – avec les formations qui n'avaient pas ces caractéristiques était évidente. Les hasards des rencontres m'ont ensuite conduite à mener une enquête à Irkoutsk, ville suffisamment éloignée du centre pour observer l'effet de cet éloignement sur les pratiques amateurs. Une autre rencontre m'a amenée à étudier le théâtre « Maneken »

---

moins présente. Dans ce contexte, s'affirmer comme juif était souvent une manière de détourner cette marginalisation imposée afin de la transformer en un élément d'auto-légitimation.

de Tcheliabinsk, sans que j'aie pu cependant m'y rendre personnellement. Ces extrapolations géographiques ne prétendent évidemment pas à l'exhaustivité, tel n'est pas leur but. Elles sont là pour montrer une diversité de modes d'action liées au clivage très fortement perçu par nos enquêtés, celui entre le « centre » (Moscou, Saint-Pétersbourg) et les périphéries.

Je n'avais sciemment pas constitué de guide d'entretien. Quelques axes de questions étaient généralement présents, dans un ordre variable. L'un concernait les données biographiques de la personne et de son entourage familial, questions permettant d'objectiver le parcours de l'enquêté, de le situer dans le paysage social étudié. Un autre axe visait à générer un récit sur la manière dont la personne s'était engagée dans l'activité théâtrale, dont elle avait vécu cet engagement et, le cas échéant, sur son détachement du théâtre étudiant. Enfin, une série de questions portait sur les spectacles et performances, et cherchaient à provoquer aussi bien des descriptions détaillées des spectacles qu'un discours sur les esthétiques mises en œuvre. En dehors de ces axes de questionnement, je laissais l'enquêté guider l'entretien, car les points qu'il développait plus que les autres pouvaient par la suite servir d'élément interprétatif.

J'ai privilégié, lorsque c'était possible, des entretiens longs, parfois multiples, avec la même personne, qui instauraient une relation de confiance et permettaient de dépasser des discours de légitimation tout faits que l'enquêté avait tendance à produire dans un premier temps[95].

Certains entretiens m'ont été refusés, d'autres avaient généré un malaise – unilatéral ou mutuel – qui pouvait disparaître au bout d'un certain temps ou persister et me forcer à écourter l'entretien. J'ai tâché de comprendre et d'objectiver les causes de ces incidents, et en nourrir ensuite mon analyse.

J'ai complété les interviews avec d'autres types de documents d'origine personnelle, notamment des recueils de témoignages ou les mémoires de participants, certains publiés, d'autres inédits et mis à ma disposition par les enquêtés. La différence entre ces deux types de source –entretiens et mémoires –

---

[95] C'était surtout le cas de ceux qui avaient déjà écrit leurs mémoires ou qui avaient été interviewés par des journalistes : les débuts des entretiens se recoupaient, parfois mot-à-mot, avec ces témoignages déjà fournis, et seule la persévérance permettait d'aller au-delà.

mérite toutefois d'être éclaircie. Dans les deux cas, il s'agit de récit rétrospectif, et donc d'une reconstruction du passé qui fait intervenir plusieurs facteurs. Certains sont liés à l'enquêté : son parcours, la situation de l'énonciation dans laquelle il se trouve. D'autres ont trait à ce que l'enquêté a pu entendre sur le sujet depuis l'événement. C'est ce que Jean-Jacques Becker appelle « le handicap de l'*a posteriori*[96] ». Ainsi, par exemple, une valorisation ostensible du rôle subversif du théâtre étudiant assimilé au « *samizdat* théâtral » ou, à l'inverse, une réaffirmation d'un attachement aux idéaux du Parti, seront à replacer dans leur contexte actuel.

Toutefois, les deux types de sources se distinguent par la situation d'énonciation dans laquelle se trouve l'enquêté. Les mémoires s'adressent à un lecteur « modèle[97] » et visent un but qui dépend du contexte de leur parution. Ainsi, un livre sur le KVN paru deux ans après l'interdiction de ce jeu à la télévision[98], ou celui sur le studio d'*estrada* de MGU publié quelques années après la dissolution forcée du groupe par les autorités universitaires[99] se situent dans une optique de réhabilitation de ces activités auprès des autorités et mettent l'accent sur leur conformité aux exigences officielles. En revanche, des recueils de témoignages récents sur le même studio d'*estrada*[100] accentuent les

---

[96] Jean-Jaques Becker, « Le handicap de l'a posteriori », *Les Cahiers de l'IHTP*, juin 1987.
[97] Pour la définition de ce terme, cf. Umberto Eco, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris: Librairie générale française, 1989).
[98] Альберт Аксельрод, Матвей Левинтон, Михаил Кандрор, *Курс Весёлых Наук* (Москва, 1974) (Albert Aksel'rod, Matveij Levinton, Mihail Kandror, *Le cours de sciences joyeuses*, Moscou, 1974).
[99] Марк Григорьевич Розовский, *Самоотдача: Из опыта работы одной студии: Размышления и документы*, Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности » вып.22 (Москва : Молодая гвардия, 1976) (Mark Rozovskij, *Le don de soi : l'expérience de travail d'un studio. Réflexions et documents*, Moscou, 1976)
[100] Наталья Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ « Наш Дом », 1958-1969*, vol. 1 (Москва: МПГУ, 2006) (Natalia Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison »*, 1958-1969, Vol.1, Moscou, 2006), Наталья Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». Лица « Нашего Дома », студийцы о себе и друг о друге.*, vol. 2 (Москва: МПГУ, 2006) (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». Les membres du studio parlernt d'eux-mêmes et des autres*, Vol.2, Moscou, 2006) , Марк Розовский, *Поймали птичку голосисту...* (Москва: Зебра Е, 2009) (Rozovskij, *On a attrapé l'oiseau qui chantait*, Moscou, 2009).

tendances inverses telles que l'opposition du groupe aux normes politiques et esthétiques de leur temps et la lutte avec la censure, toujours dans l'optique d'asseoir leur légitimité, mais cette fois-ci auprès du lecteur contemporain, supposé avoir rejeté le régime soviétique. Une autre particularité des mémoires est qu'en général, elles sont l'œuvre de personnes qui ont connu une trajectoire ascendante soit dans l'univers du spectacle soit dans leur domaine professionnel spécifique et qui cherchent, par le biais de ces publications, à asseoir leur légitimité ou à donner un sens à leur vécu.

Quant aux entretiens, ils s'adressent à moi en tant qu'enquêteur et en tant que personne en chair et un os, dotée d'attributs qui me situent par rapport à l'enquêté et à ses représentations (jeune femme, originaire de Russie mais étrangère, doctorante, nièce de quelqu'un qui a fait du KVN, juive etc.) Les réajustements que l'interviewé confère à son discours face à ces caractéristiques m'a fourni des éléments supplémentaires pour analyser son attitude actuelle envers ces diverses facettes. En outre, les entretiens permettent d'aborder des personnes qui ne valorisent pas forcément le rôle que le théâtre a pu jouer dans leur parcours de vie, le diapason de l'échantillon s'en trouve donc élargi.

Les archives privées auxquelles j'ai accédé grâce aux entretiens ne contenaient cependant pas uniquement des mémoires inédits. Des photographies, sous forme d'albums construits et commentés ou jetées en vrac dans un carton, des billets pour les spectacles, des invitations, des programmes et des affiches constituent l'essentiel de ces sources. Les archives privées les plus complètes – celles du groupe d'*estrada* du MGU et celles du studio d'opéra « Archimède » de la faculté de physique de cette même université – comportent également des scénarios sous la forme rédigée ou sous celle de brouillons, des plans de mise en scène, la correspondance du groupe dans son ensemble et de certains de ses membres avec les spectateurs, les autres groupes ou les instances d'encadrement, le livre d'or, ainsi qu'une multitude de documents générés par le fonctionnement quotidien du groupe (statuts et comptes rendus de réunions d'organisation, listes des membres, emplois du temps, feuilles de présence, cahiers de notes concernant les auditions de nouveaux membres). Extrêmement précieux pour retracer les pratiques concrètes, ces documents ont également exigé un travail d'objectivation. Certains comptes rendus de réunion de « Notre

Maison », par exemple, avaient été produits à un moment où le groupe était sous la menace de dissolution, contexte qui favorisait une mise en valeur de pratiques susceptibles de plaire aux autorités.

Mon travail se trouve donc au croisement entre une recherche historique à base d'archives privées et une enquête ethnologique. Celle-ci ne suppose évidemment pas l'immersion dans l'activité étudiée, mais me confère le statut de partie prenante dans la production de données et dans leur interprétation. Je n'ai jamais pratiqué le théâtre en amateur en Russie. Les expériences ponctuelles que j'ai eues en Suisse ou en France m'ont permis de relativiser certaines de mes affirmations, mais n'ont pas pu se substituer à l'expérience vécue de l'objet d'études. Ce qui ne m'interdit par de m'appuyer, pour l'analyse du matériau, sur mon vécu de l'enquête, notamment en ce qui concerne les facteurs qui me faisaient apparaître étrangère aux yeux des enquêtés. Mon âge, et surtout l'appartenance à une génération qui, pour eux, n'a pas les connaissances nécessaires pour appréhender les réalités soviétiques, mon statut de doctorante d'un établissement français me conféraient le statut ambigu d'une semi-étrangère. Statut qui devait être dépassé par le recours à des arguments qui prouvaient ma proximité et qui ont fourni des éléments explicatifs à l'analyse.

E) Annonce du plan

Analyse qui va donc s'articuler autour de la question de la réappropriation, par les étudiants de l'époque du « Dégel » et du début du « Regel » qui a suivi, de cadres d'action dans lesquels s'inscrivait leur activité théâtrale. Le jeu – en tant que mode d'expression dramatique mais aussi en tant que comportement social – pouvait-il conduire ces « jeunes » à déjouer les normes morales, les paradigmes organisationnels, discursifs et esthétiques qui leur étaient imposés ?

Pour répondre à cette question, il nous est paru tout d'abord nécessaire de dresser un panorama de ces normes et ces paradigmes, en se posant la question de leur gestation. Dans la première partie, nous replacerons donc notre objet dans le contexte des champs d'activités connexes : celui du théâtre amateur

dans son ensemble, théâtre professionnel et la panoplie de formes d'activisme proposés aux étudiants.

Dans le chapitre 1.1, nous retracerons l'évolution progressive de ces sphères. Afin de comprendre l'origine des discours tenus sur le théâtre dans les années 1960, nous remonterons à la définition d'une sphère du théâtre professionnel au XVIIIe – XIXe siècles, face à laquelle surgit la notion d'un théâtre en amateur, chargée de significations différentes en fonction de ses promoteurs. Nous observerons ensuite la période soviétique : les années 1920 et l'apparition de nouvelles façons d'envisager la création théâtrale ainsi que l'interaction entre l'amateur et le professionnel, puis les années 1930-1940 et l'installation de la doctrine du réalisme socialiste dans les sphères amateur et professionnelle nouvellement séparées. Pour ces mêmes époques, nous évoquerons également l'élaboration de schémas de loisirs possibles pour les étudiants, et l'établissement d'un lien entre activisme politique et théâtre.

Nous nous centrerons, dans le chapitre 1.2, sur la période étudiée, pour laquelle nous mettrons en évidence les liens entre le théâtre des étudiants avec les événements, les discours, les évolutions propres au théâtre professionnel et amateur, ainsi qu'à la prise en charge de la vie étudiante par les institutions. Notre objet se trouvera ainsi ancré dans de nombreuses problématiques d'ordre à la fois économique, politique, social et esthétique plus larges.

Après avoir mis ainsi en évidence le contexte à la fois factuel et discursif de la création étudiante, nous étudierons, dans la deuxième partie, les différents modes de fonctionnement des groupes, la manières dont ils s'appropriaient les cadres spatiaux et temporels ainsi que les schémas d'action qui leurs étaient assignés.

Après avoir dressé une typologie de groupes (2.1) et avoir observé leur inscription dans l'espace (2.2) nous nous pencherons de près sur certains moments clés de la vie des groupes (2.3), puis sur les différentes étapes de la production artistique (2.4). La conception du projet, c'est-à-dire la manière dont on choisit le genre, l'œuvre, l'approche, constituera un premier foyer d'interrogations. On étudiera ensuite l'étape de la mise en œuvre des répétitions : les méthodes de travail choisies par le groupe et la répartition des fonctions parmi les participants, le mode de déroulement des répétitions, la

fabrication ou l'achat des costumes et les décors, la gestion du budget de la troupe. Le rapport aux institutions chargées d'encadrer et de stimuler la production des amateurs sera également abordé à cette occasion. Enfin, nous proposerons une analyse des spectacles. On s'interrogera sur les voies de contournement de la censure, ainsi que sur les aspects techniques tels que la répartition des affiches et des billets et sur l'organisation logistique pendant les spectacles. Nous montrerons ainsi la pluralité des modes de fonctionnement de ces « mondes de l'art» et leur étanchéité par rapport aux autres univers artistiques.

Enfin, dans la troisième partie, nous étudierons les textes et les performances produites par ces groupes en tant qu'un ensemble de signes culturels s'inscrivant dans un contexte plus large. Ce sont les écarts par rapport aux autres productions – théâtrales ou non - qui nous permettront de les analyser. Après avoir dressé, dans un premier temps, un panorama général des esthétiques, en centrant notre analyse sur les différentes formes de rire ou de « pathos » produits lors des spectacles (3.1), nous étudierons ensuite plus en détail l'ensemble de la production d'une troupe précise, le collectif d'*estrada* étudiante « Notre Maison ». Un retraçant un parcours artistique qui a transformé des jeunes « constructeurs du communisme » en frondeurs voire opposants du régime, nous tâcherons de montrer l'ambiguïté de ces spectacles, induite par le principe fondamental qui sous-tend leur œuvre : une recherche de procédés théâtraux générant une multiplicité d'interprétations.

PREMIÈRE PARTIE : LES ACTIVITES THEATRALES DES ETUDIANTS AU CARREFOUR DE DISCOURS ET REALITES MATERIELLES

Etre un groupe de théâtre d'étudiants dans les années 1950-1960 signifiait s'inscrire dans des catégories, matérielles et discursives, dotées d'une histoire. La place qu'un tel groupe occupait parmi les autres formations d'amateurs, ainsi que la manière dont on l'évaluait par rapport à une troupe professionnelle étaient conditionnées par un faisceau de facteurs historiques et contextuels. Certains d'entre eux étaient liés au domaine du politique et de la gestion de la culture, d'autres relevaient de représentations de la jeunesse, matériellement et symboliquement construites, notamment à travers les loisirs.

Les différentes sphères dont nous allons esquisser l'évolution et la configuration dans cette première partie pourraient être représentés, schématiquement, de la manière suivante :

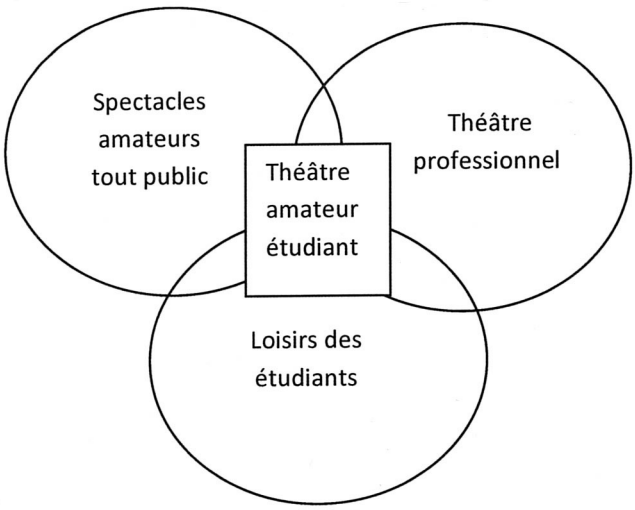


FIGURE 1: THEATRE AMATEUR ETUDIANT AU CROISEMENT DE TROIS SPHERES D'ACTIVITE[101]

Poser tout d'abord quelques jalons concernant l'évolution qu'a connue le théâtre professionnel en Russie nous a paru nécessaire. Cela ne signifie aucunement que nous estimons le théâtre amateur comme inférieur ou privé de ses logiques propres. Mais esquisser quelques aspects de la constitution de l'univers professionnel du théâtre permet de comprendre les termes du dialogue

[101] Source : constitué par l'auteur.

qui le lie aux non professionnels se définissant en référence à celui-ci, soit dans une optique d'imitation ou d'emprunt soit dans celle de rejet ou d'affirmation de supériorité.

La sphère que nous avons appelée « spectacles amateur tout public » comprend une large palette d'activités artistiques concernant les arts du spectacle fait par des non professionnels. Dans cette partie, nous exposerons d'abord l'émergence de cette catégorie face à une professionnalisation du monde théâtral, puis l'apparition et l'évolution des différentes manières de pratiquer l'art du spectacle en amateur, des discours liés à cette pratique, ainsi que des esthétiques qui apparaissent et se superposent au fil du temps.

La troisième sphère, celle du loisir des étudiants, recouvre les différentes formes de temps libre encadré qui, dans le langage du Komsomol, représentaient les différentes manières d'être « socialement actif ». Cette sphère concerne à la fois les différentes représentations de la jeunesse étudiante par les autorités et les mesures d'encadrement de leur temps libre qui en résultaient.

Ces trois sphères ne sont pas toujours aussi bien délimitées que le schéma le laisse croire. Aussi, les passerelles entre le monde théâtral amateur et professionnel sont-elles nombreuses, et on ne peut pas toujours délimiter à quel moment une simple activité d'étudiant devient une pratique théâtrale. Cette représentation graphique n'est donc qu'une convention qui nous permettra d'étudier les logiques inhérentes à ces différents domaines, tout en gardant à l'esprit leur perméabilité.

Le théâtre pratiqué par les étudiants se situe donc au croisement de ces trois sphères, tout en constituant un ensemble distinct à l'intérieur de chacune d'elles. S'il est à part entière « un spectacle amateur » et un « loisir des étudiants », il n'est pas inclus de la même manière dans la sphère du théâtre professionnel, même si on peut observer des cas de professionnalisation de certains groupes. Dans ce cas là précis, on parlera d'appartenances symboliques, construites, et d'un dialogue établi avec la sphère professionnelle.

Dans cette partie, on analysera donc ces cadres, à la fois au niveau matériel (les aspects institutionnels, financiers), discursif (discours théoriques produits concernant les pratiques), et, en ce qui concerne le théâtre professionnel et amateur, esthétique, en essayant, autant que possible, de lier

entre elles ces différentes dimensions. Cette étude nous permettra de mettre en évidence les manières dont ces divers éléments créaient, dans le contexte soviétique des années 1950-1960, des éléments significatifs dans les interactions entre les troupes et ceux qui les encadraient.

Le chapitre 1.1 se place dans une perspective diachronique. Une première période, concernant le monde du spectacle avant sa professionnalisation, ne sépare pas les professionnels des amateurs, car cette catégorie n'avait alors pas de sens. Nous n'évoquons ces activités que dans la mesure où certains des groupes étudiés s'y réfèrent, implicitement ou explicitement. Une deuxième période retrace les grandes lignes de la formation du monde théâtral professionnel aux XVIIIe, XIXe et début du XXe siècle, jusqu'à la Révolution d'octobre 1917, l'apparition des différentes manières de concevoir le rôle, les méthodes et l'esthétique des activités amateurs, l'émergence de la catégorie de « jeunesse » et de tentatives de structurer ses loisirs. Les transformations que subissent les trois sphères pendant les années de la Révolution et de la NEP, puis entre le début des années 1930 et le milieu des années 1950, constituent l'objet des deux derniers sous-chapitres. Ce découpage chronologique conventionnel n'entend pas rendre compte de toute la complexité des héritages et des influences : il est là pour éviter des contresens et des surinterprétations concernant la nouveauté des phénomènes observés pendant les années 1950-1960.

Le chapitre 1.2 retrace les grandes lignes de ces différentes sphères dans le contexte des années 1950-1960. Nous y ajoutons également la sphère de la télévision, car ce média a permis la naissance, le développement et le succès, qui a entrainé des imitations à grande échelle, d'une des formes de spectacle, le KVN. Nous montrerons que certaines logiques propres à la sphère de la télévision ont rendu cette diffusion possible.

Ainsi nous verrons comment les activités amateurs d'étudiants s'inscrivent dans ces différents champs et comment ils s'en démarquent, pour former un ensemble à part, lui-même hétérogène.

1.1 Faire du theatre, encadrer le theatre : institutionnalisations conflictuelles de pratiques sociales

La formation et la délimitation des notions de « théâtre », « professionnel et amateur », « studio », « avant-garde », « réalisme et convention », « jeunesse », « activisme », « agitation et propagande » méritent d'être replacées dans leur contexte historique. Surgissant souvent en opposition à ce qui précédait, ces réalités qui relèvent des différentes sphères susmentionnées nécessitent, pour être bien comprises, que l'on retrace, ne serait-ce que brièvement, les logiques historiques qui ont conduit à leur naissance.

Présentes en tant qu'éléments de signification à l'époque qui nous intéresse plus particulièrement, les années 1950-1960, ces notions ont généré alors des discours qui se reflètent soit dans des œuvres, soit dans les façons de faire des groupes, soit dans les discours que le théâtre d'étudiants a générés.

1.1.1 D'une theatralisation de la vie a la naissance d'un theatre occidentalise : subversions et legitimations

Une première époque est celle qui a précédé la structuration de la sphère du théâtre professionnel au XIXe siècle. Sans s'attarder sur les formes de ce qui a été désigné par la suite comme « l'art populaire », nous en évoquerons cependant quelque éléments réinvestis dans les spectacles étudiés. L'arrivée du théâtre occidental en Russie mérite également d'être mentionnée car elle a motivé, par la suite, la vision du théâtre en tant que moyen de légitimation du pouvoir en place.

a) Un « art populaire » : constructions et échos

Dans notre maison, c'est la foire
Dans notre maison règne la joie !
Venez donc nous voir !

Pourquoi faire cette tête-là[102] *?*

C'est par cette tirade, adressée au public par Arlequin, que commençait le spectacle *La Geste du tsar Max-Emilian*, mis en scène par un groupe d'étudiants de l'Université de Moscou en 1968. Le spectacle, fondé sur un roman en vers paru en 1964[103], était donc une imitation d'une « représentation de foire » - *balagan* – à laquelle il empruntait le titre, sous une forme légèrement transformée (Maximilian étant le héros éponyme de plusieurs chants satiriques populaires) et des personnages, toutes traditions mêlées (Arlequin et Pierrot y côtoyaient les russes Petruška ou Skomoroh). Afin de comprendre à la fois ces références et les significations qu'elles pouvaient avoir dans les années 1960, il est nécessaire de faire un bref point sur les formes théâtrales que la Russie connaissait avant l'arrivée du théâtre occidental, ainsi que la manière dont cet « art populaire » a été conceptualisé à l'époque soviétique.

Malgré l'ascétisme de l'église orthodoxe, opposée au théâtre, une large variété de représentations théâtralisées rythmait la vie quotidienne de toutes les couches de la société russe avant que le terme de « théâtre » ne soit importé de l'Occident. Certains moments clés de la vie quotidienne, comme des funérailles, des mariages ou des festivités de saison (Pâques, Ivan Kupala etc.) s'accompagnaient d'éléments de théâtralisation. Certains remontant aux rites païens, d'autres d'inspiration chrétienne, le plus souvent croisant les deux, ces spectacles visaient à rejouer, à des fins cathartiques ou mystiques, certains événements marquants de la vie. Spectacles individuels ou collectifs, supposant ou non une rémunération, ces activités étaient assumées par des personnes de la communauté dont ce n'était pas le métier principal[104].

---

[102] « В нашем доме балаган / В нашем доме весело / Приходите в гости к нам / Что носы повесили ? », cité dans Наталья Юрьевна Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ « Наш Дом», 1958-1969.*, vol. 1 (Москва: МПГУ, 2006). (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison »*), *op. cit.*, p.77.

[103] « Сказание о царе Максе-Емельяне », in Семен Кирсанов, *Однажды завтра: стихи, поэмы* (Москва : Сов. писатель, 1964) (« La Geste du tsar Max-Emilian », dans Semjon Kirsanov, *Il était une fois demain : poèmes, romans en vers*, Moscou, 1964)

[104] Robert Leach, éd., *A History of Russian Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), p.7.

Parmi elles, un type de personnages se rapprochait le plus de ce qu'on pourrait appeler une profession du spectacle dans la Moscovie : les *Skomoroh*. Conteurs et chanteurs itinérants, ils remplissaient la fonction de bouffons à la cour des princes, et animaient également des fêtes et des foires à travers le pays, ce qui constituait la source principale de leurs revenus. La nature exacte de leurs représentations n'était pas purement théâtrale : elles se composaient de chansons (souvent grivoises), de *byliny* (épopées), de danses, sans doute accompagnées d'une gestuelle théâtralisée, et également de petits sketches. On pourrait supposer que leurs spectacles avaient progressivement évolué vers des compositions de type dramaturgique, cependant rien ne permet de l'affirmer. Reprouvés par l'église orthodoxe, ils sont très peu mentionnés dans les documents, et lorsqu'ils le sont, c'est en tant que disséminateurs de péché. Ces professionnels jouissaient cependant d'une grande popularité, et avaient de nombreux imitateurs. En effet, d'après les témoignages de voyageurs occidentaux, en l'absence des *skomoroh*, le peuple recréait lui-même leurs spectacles, en amateur, à certaines occasions festives[105].

On trouve des mentions des *skomoroh* dès le XIIe siècle, et ce jusqu'aux XVIe – XVIIe siècles, moment où ce métier semble disparaître progressivement. Ils sont cependant fréquemment représentés par la suite en tant que narrateurs ou personnages au sein des spectacles populaires. A l'instar de bouffons, il s'agit alors de personnages espiègles et rebelles, n'hésitant pas à plaisanter sur tout le monde, y compris le pouvoir.

On les retrouve, notamment, au sein des spectacles de baraque de foire, le *balagan*, nom qui désignait la scène temporaire, dressée dans les villes et les bourgs les jours de foire, et qui s'était étendu, par métonymie, aux spectacles de marionnettes, d'acrobates, de funambules ou de cracheurs de feu qui y étaient montrés. En plein essor lors du développement, au XIXe siècle, des formes théâtrales récréatives dont nous parlerons plus loin, ces spectacles se caractériseraient par un mélange de tous les genres, et par un humour assez cru, jugé comme grossier par l'intelligentsia libérale[106].

---

[105] Catriona Kelly, « The origins of the Russian theatre », dans *Ibid.*, p. 21-22.
[106] Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, (Paris : CNRS, 2004), p.33.

C'est dans ce cadre également qu'étaient montrés les spectacles sur le Tsar Maximilian. Il en existe plusieurs versions[107], influencées par des pièces didactiques de provenance religieuse, et dont la fable était généralement construite autour du conflit entre un despotique tsar Maximilian et son fils rebelle, Adolphe. Une panoplie de personnages plus ou moins fixes gravitait autour de ce duo central. Le déroulement et l'issue de l'intrigue variaient d'un spectacle à l'autre, faisant souvent référence à l'actualité politique[108].

Répertoriées par des ethnographes à partir de la fin du XIXe siècle, ces œuvres appartenaient au corpus désigné comme « art populaire », *narodnoje tvorčestvo*. Ayant inspiré, entre autres, l'avant-garde théâtrale du début du XXe siècle dont il sera question plus loin, elles ont été souvent présentées, pendant l'époque soviétique, comme le moyen d'expression par excellence à travers lequel « le peuple reflète son travail, sa vie sociale et son quotidien, ainsi que (…) sa vision du monde, ses idéaux, son imagination poétique, l'univers très riche de pensées et de sentiments (…), la révolte contre l'exploitation et l'oppression, le rêve de justice et de bonheur [109]». Contrairement à ce qui arriverait dans une « société capitaliste », où l'art populaire, marginalisé, pour une partie « se dégrader[ait], disparaît[rait] complètement ou se trouve[rait] sous la menace d'être évincé », et pour une autre « perd[rait] ses traits caractéristiques en s'industrialisant ou en s'adaptant aux exigences du marché », cette force créatrice du peuple s'épanouirait sous le régime soviétique qui mettrait en place un dispositif institutionnel destiné à l'encourager et à le développer[110].

Bien qu'officiellement encouragé et encadré, cet « art populaire » et les personnages s'y référant étaient cependant souvent utilisés dans des buts subversifs. Certaines de ses formes, comme des *častuški* transgressant des tabous politiques ou sexuels, ou encore comme des histoires drôles, *anekdoty*,

---

[107] On trouve trois versions de ce drame populaire dans Анна Федоровна Некрылова and Нина Ивановна Савушкина, *Народный театр* (Сов. писатель, 1991).
[108] « Русская фольклорная драматургия », энциклопедия Кругосвет (« Dramaturgie folklorique russe », encyclopédie Krugosvjet), www.krugosvet.ru.
[109] « Народное творчество », *Большая Советская Энциклопедия*, второе издание, Москва, БСЭ, 1950-1958 ((« Art populaire », *Grande Encyclopédie Soviétique* (2ième édition), Moscou, 1950-1958).
[110] *Ibid.*

pouvaient « présent[er] plusieurs avantages pour ceux qui v[oulaient] exprimer leurs critiques contre le régime[111]». Des personnages issus de « l'art populaire » pouvaient personnifier, au sein des œuvres soviétiques, une résistance au pouvoir. Ainsi, par exemple, dans le film *Adrej Rubljov* de Tarkovskkij (1966), on voit un *skomoroh* donner un spectacle à des paysans dans une grange : dans un langage cru accompagné de gestes explicites, il tourne en ridicule les rapports entre un noble (*bojarin)* et sa femme, ainsi que le pouvoir même de ce personnage haut placé. Des gardes surgissent après la représentation, passent à tabac le *skomoroh* et l'emmènent[112]. Tout en représentant une scène de la vie populaire du premier quart du XVe siècle, c'est le rapport de l'artiste au pouvoir y qui transparaissait. La figure de *skomoroh* apparaît comme celle qui n'a pas peur de tourner en dérision les forts de ce monde, avec la complicité de ses spectateurs et au péril de sa vie. C'est également avec cette connotation subversive que le *skomoroh* apparaît dans le roman en vers de Kirsanov *La Geste du tsar Max-Emilian,* adapté par la troupe amateur de l'université de Moscou, mentionnée au début de ce chapitre.

Des figures d' « art populaire » pouvaient ainsi être instrumentalisées par des artistes aussi bien professionnels qu'amateurs, pendant l'époque étudiée, pour l'utiliser comme une arme contestataire, sous couvert de se référer à une tradition consacrée par le régime soviétique.

L'époque historique de disparition des *skomoroh* correspond au moment où, à l'instigation des monarques, le théâtre russe a commencé à assimiler les traditions du théâtre de l'Europe de l'Ouest.

---

[111] Amandine Regamey, *Prolétaires de tous pays, excusez-moi !: dérision et politique dans le monde soviétique*, 1 vols. (Paris: Buchet-Chastel, 2007)., p.16.
[112] *Adrej Rubljov*, Tarkovskkij (Mosfil'm, 1966), 8'32''- 17'.

b) Influences occidentales : un théâtre de légitimation du pouvoir face aux divertissements populaires

C'est le tsar Aleksejei Mihailovič qui, cédant à la pression de l'Eglise orthodoxe, a interdit les représentations des *skomoroh* en 1648, portant ainsi un coup de grâce définitif à ce type d'activité. C'est également lui qui a entamé le processus d'installation en Russie du théâtre d'inspiration occidentale, en invitant à sa cour des troupes étrangères. On estime qu'un premier théâtre de cour est apparu en 1672, lorsqu'un spectacle a été mis en scène par un homme d'église d'origine allemande pour célébrer la naissance du futur Pierre le Grand[113].

Celui-ci, ainsi que les monarques qui ont suivi, ont continué dans la même logique, en invitant des troupes et des comédiens, et en encourageant la mise en scène d'un répertoire occidental, ou la création d'un répertoire local s'en inspirant. La première troupe de cour professionnelle au sens strict – c'est à dire dont les membres étaient officiellement enregistrés à la cour comme « comédiens » et percevaient pour leur métier une paie – est apparue en 1748.

Le domaine théâtral commence donc à être structuré au cours du XVIIe siècle, époque où l'on voit apparaître en Russie la notion de répertoire dramaturgique, qui s'inscrit dans un contexte culturel plus global, allant de pair avec le développement de la langue littéraire et de la pensée philosophique, ainsi qu'avec le développement d'un système d'éducation[114].

Dans la première moitié du XVIIIe siècle, il se diversifie en dépassant le cadre restreint des troupes de cour. Apparaissent alors des compagnies privées, appartenant à des particuliers, à Moscou et à Saint-Pétersbourg, mais également dans les villes de province. Les acteurs exercent habituellement un autre métier (marchands, étudiants, officiers à la retraite), ce qui les rapproche d'une pratique du théâtre en amateur. Certaines de ces compagnies étaient tenues par des grands propriétaires et employaient des serfs. Ces troupes ont par la suite servi de base à des théâtres professionnels municipaux.

---

[113] Victor Borovsky, « the Organization of the Russian theatre », dans Leach, *A History of Russian Theatre*., p.42-43.
[114] Catriona Kelly, « The origins of the Russian theatre », *op. cit.*, p.18.

Ce qui allait progressivement devenir le théâtre officiel russe empruntait donc des modèles occidentaux, en ce qui concerne le répertoire, le jeu, le décor etc. Joué soit par des troupes étrangères, soit par des troupes russes imitant ces dernières, il se destinait principalement aux élites, elles-mêmes occidentalisées. Ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle, avec l'œuvre de Fonvizin notamment, qu'apparaît un répertoire se définissant comme véritablement russe, tendance qui prend de l'ampleur au XIXe siècle.

Un parcours de formation de l'acteur commence à se mettre en place, bien qu'une grande majorité des comédiens soient formés à l'étranger ou sur le tas. Ainsi, une formation officielle à la scène a commencé en 1738 dans l'Académie d'Etat de la danse. L'université de Moscou a également commencé à enseigner l'art dramatique dans les années 1770[115]. On assiste donc à un début de professionnalisation du champ théâtral.

En outre, un théâtre étudiant émerge en Russie au XVIIIe siècle[116]. Dans plusieurs établissements éducatifs, aussi bien religieux que séculiers, les étudiants jouent des pièces, essentiellement de contenu moral. L'impulsion vient, là aussi, de l'étranger. Un livre de Francisk Lang, metteur en scène allemand, paraît notamment en 1727, à l'intention de ce type de troupe, leur expliquant l'art de la scène. Ce théâtre avait également une particularité qui lui semblait propre : les intermèdes satiriques, d'inspiration populaire, faisaient obligatoirement partie des drames sérieux[117].

Les emprunts au théâtre occidental ont également transformé les représentations festives populaires. Lors des fêtes populaires, les spectacles des *skomoroh* ont été progressivement remplacés par des loisirs venus de l'Europe occidentale. Entre 1700 et 1840, des artistes étrangers – acrobates,

---

[115] Louise McReynolds, *Russia at Play: Leisure Activities at the End of the Tsarist Era* (Ithaca: Cornell University Press, 2003), p. 22.

[116] Asjejev mentionne, cependant, l'existence d'un theatre étudiant à Kiev dès le XVII siècle, dans un séminaire. Борис Николаевич Асеев, *Русский драматический театр от его истоков до конца XIII века* (Москва: Исскуство, 1977). (Boris Asjejev, *Théâtre dramatique russe des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Moscou, 1977), p.113.

[117] *Ibid.*, p. 133.

marionnettistes, clowns, mimes - sont arrivés massivement en Russie, et ont joui d'un grand succès[118].

Ainsi, voit-on se profiler deux ensembles distincts en ce qui concerne l'art dramatique et les différentes fonctions qu'il assumait dans la société. Ce que l'on pourrait appeler un « théâtre populaire », pratiqué et regardé par les couches démunies de la population, inclurait les mises en scène de certains moments clés de la vie (les animateurs de mariages, les pleureuses, etc.), ainsi que les formes de divertissement comme des spectacles de *skomoroh*, ou, plus tard, le cirque et les autres formes de théâtre de foire. Face à ces formes de divertissement, un théâtre de cour, importé par les autorités, servant d'outil de légitimation du pouvoir absolu, tradition venue du théâtre occidental.

Dans les deux cas, il s'agissait également d'un outil éducatif, visant l'assimilation et la diffusion des normes établies. Le théâtre des étudiants, situé en dehors de ces deux ensembles susmentionnés, assumait pleinement cette fonction.

Cependant, la séparation entre amateur et professionnel était encore quasi inexistante, car les métiers du théâtre n'étaient pas clairement définis en l'absence de formation établie, d'un salaire fixe etc. S'il y a eu un début de professionnalisation au sein du théâtre de cour, celui-ci était néanmoins souvent pratiqué par des personnes étrangères dont le métier était tout autre au départ, et à qui leur qualité seule d'étrangers conférait l'autorité en matière théâtrale. Le théâtre serf compliquait également la donne, car il n'est pas réellement légitime de parler d'une « profession » pour ceux qui avaient une place en marge de la société libre.

Il faudra attendre le XIX siècle pour que se profile réellement une sphère de théâtre professionnel, et, face à elle, celle de l'« amateurisme » - « *ljubitel'stvo* ».

---

[118] Catriona Kelly, « The origins of the Russian theatre », *op. cit.*, p.29.

1.1.2 XIXe – DEBUT XXe SIECLE : STRUCTURATION D'UN CHAMP THEATRAL

C'est donc entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle que prend forme un champ professionnel du théâtre. Le mot même, *teatr*, n'apparaît d'ailleurs que tardivement dans la langue russe : si on en trouve des occurrences au XVIIe siècle sous la forme de *teatrum*, le mot dans sa forme moderne n'apparaît qu'à la fin du XVIIIe siècle, et d'abord dans un sens métaphorique – *teatr vojny* (le théâtre de la guerre) – avant de désigner le lieu de représentation théâtrale[119].

a) Les théâtres impériaux comme vecteurs de diffusion de normes institutionnelles et esthétiques au sein des institutions théâtrales

Au début du XIXe siècle, les troupes professionnelles se sont scindées en deux ensembles, division significative quant aux mécanismes de fabrication et de diffusion d'une culture théâtrale légitime. Les troupes de cour deviennent des « théâtres impériaux ». D'un nombre limité, situés pour la plupart à Saint-Pétersbourg et, dès 1806 à Moscou[120], ces théâtres subventionnés et étroitement contrôlés par le pouvoir monarchique[121], étaient devenus des étalons pour tout le théâtre russe, censeur et détenteur des droits sur les pièces. Faces à ces théâtres impériaux, les villes provinciales étaient dotées de compagnies appartenant à des particuliers, dont certaines employaient des serfs.

Par ailleurs, pendant tout le XIXe siècle, l'Etat a tenté de contrôler la production théâtrale à travers les théâtres impériaux. Alexandre Ier a entamé ce processus en renforçant et en restructurant la censure théâtrale. Avant une nouvelle création, chaque directeur de théâtre devait demander une autorisation au ministère de l'intérieur. Nicolas Ier renforce cette tendance en éditant, en

---

[119] Черных, *Историко-этимологический словарь современного русского языка*, M., «Русский Язык», 1999 (Pavel Černyh, *Dictionnaire éthymologique et historique de la langue russe*, Moscou, 1999).

[120] Victor Borovsky, « The Emergence of the russian theatre, 1763-1800 », in Leach, *A History of Russian Theatre*., *op. cit.*, p. 83-84.

[121] Dirigées d'abord par un comité appartenant à la cour, ces troupes se sont dotées d'une direction indépendante dès 1766, dont faisaient cependant partie des hommes d'Etat importants, notamment les gouverneurs de Moscou et de Saint-Pétersbourg.

1927, un décret qui place tous les spectacles publics saint-pétersbourgeois et moscovites sous le contrôle des théâtres impériaux. Dès lors, c'est donc le théâtre métropolitain, sous l'égide du pouvoir impérial qui lui impose les normes, qui définit la tradition nationale[122]. Cette législation contribuait, d'autre part, à définir la place de l'acteur d'un théâtre d'Etat dans la société, en lui attribuant des pensions et en lui assignant un état officiel (*sostoianie*) qui reflétait son expertise professionnelle[123]. En 1856 et 1862, le gouvernement d'Alexandre Ier a fait passer des résolutions interdisant les compagnies privées dans les deux capitales, et attribuant aux théâtres impériaux le droit exclusif des représentations théâtrales, résolution qui a été active jusqu'en 1882.

Ce monopole de l'Etat sur les théâtres a contribué à définir les statuts professionnels des métiers de la scène. Les théâtres impériaux ont notamment fixé des salaires pour les acteurs, selon une grille liée à une hiérarchie de rôles joués. Des lieux de formation théâtrale ont rationnalisé le parcours des futurs comédiens, même si la formation par la pratique restait fréquente, notamment en ce qui concerne les acteurs d'origine serve[124]. Le statut professionnel des dramaturges, quant à lui, était défini non pas par l'Etat, mais à l'instigation des particuliers. Ostrovski, notamment, a œuvré pour une rémunération des auteurs de théâtre. Dans ce but, il a créé en 1885 un cercle artistique réunissant dramaturges, musiciens, acteurs, qui était un équivalent de syndicats ou d'unions professionnelles, interdits à cette époque en Russie.

Ce cercle mis à part, le théâtre comme lieu professionnel et étalon de culture légitime avait donc émergé en Russie à l'instigation et sous le contrôle étroit de l'Etat.

---

[122] Catriona Kelly, « Popular, provincial and amateur theatres, 1829-1900 », in Leach, *A History of Russian Theatre*. p.124.
[123] Mark Lvovitch Slonim, *Russian theater from the empire to the Soviets*, 1961, p.48.
[124] McReynolds, *Russia at Play*, *op. cit.*, p.19.

b) Le théâtre comme lieu de loisir

A côté des spectacles de foire mentionnés plus haut, de nouvelles formes de loisir, plus urbaines, se sont développées au cours du XIXe siècle. En effet, à partir de la guerre de Crimée, la population urbaine augmente: le gouvernement russe s'étant engagé dans l'industrialisation, la main d'œuvre a commencé à affluer vers les villes. Ainsi, la veille de la première guerre mondiale, 15% de la population russe était citadine[125]. Elle constituait un nouveau public, friand de loisirs accessibles financièrement.

Saint-Pétersbourg et Moscou ont donc vu se développer des lieux de divertissement qui ont permis, à leur tour, le développement d'un théâtre plus démocratique que la scène impériale. Par exemple, dans les années 1860, l'entrepreneur E.N. Egarev a loué une partie d'un lieu de loisir saint-pétersbourgeois, les jardins Démidov, où il a notamment construit une petite scène, une *estrada*[126]. Différente de la scène légitime, permettant un rapport plus proche entre le public et les artistes, l'*estrada* est devenue par la suite très répandue dans les lieux de divertissements – music-halls, cabarets, puis dans des « théâtres de miniatures » (*Teatr miniatjur*) - qui ont commencé à apparaître au tournant du XX siècle. Le nom de la scène – *estrada* – a par la suite donné son nom au type de spectacle qui s'y jouait : caractérisée par un mélange de tous les genres au sein d'un spectacle, qui intègre des éléments musicaux (surtout la musique contemporaine au spectacle, légère et dansante), des chansons, des couplets et des sketches, la plupart du temps satiriques. La rapidité et la brièveté étaient des traits caractéristiques de ces numéros. Le fil directeur du spectacle – thématique ou narratif – était assuré par un présentateur appelé un « conférencier ».

En 1912 déjà, les deux capitales comptaient 125 cabarets et théâtres miniatures. Décrits par un entrepreneur comme « micro-farce, micro-bouffe, micro-drame », les spectacles des théâtres miniatures condensaient, transformaient et vendaient meilleur marché des recréations qui pouvaient être

---

[125] McReynolds, *Russia at Play*, *op. cit.*, p.6-9.
[126] *Ibid.*, p.211.

trouvées ailleurs[127]. Plusieurs aspects de ces spectacles (leur forme à la fois souple et brève, la présence de la satire, une esthétique de la mise en scène ne nécessitant pas de grands investissements) ont par la suite été réinvestis dans le théâtre révolutionnaire.

c) Une démocratisation du théâtre comme moyen éducatif : le mouvement des « théâtres du peuple »

Cette démocratisation du théâtre, sur un mode différent toutefois, était également voulue par le mouvement des « théâtres du peuple », né après 1870 dans les cercles de l'intelligentsia populiste, et soutenu à ses débuts par les autorités impériales. Les membres de ce mouvement souhaitaient opposer au théâtre purement récréatif des baraques de foire et de l'*estrada* un loisir plus approprié, à visée éducative. Ce désir d'acculturer les couches populaires à travers le spectacle s'inscrivait dans un contexte plus global. En effet, dès la fin du XIXe siècle, la Russie - comme l'Europe ou les Etats-Unis - connaît un intérêt accru pour la structuration du loisir, liée à la modification de la perception du temps de non-travail. Jusque-là, le salaire à la tâche, majoritaire, avait induit une imbrication de travail et de loisir, des activités récréatives ou des moments d'oisiveté pouvant s'insérer dans une période de travail. Or, la généralisation du salaire au temps favorisait une séparation stricte entre le temps voué à l'activité rémunérée et le temps libre, dont la personne pouvait disposer à sa guise[128].

Conjointement, est née la préoccupation de la manière dont ce temps libre était utilisé. On peut distinguer globalement deux tendances dans les conceptions de loisir : l'une, élaborée d'abord aux Etats-Unis, était de le concevoir comme temps de « récréation », de divertissement, de jeu, et l'autre, élaborée dans les pays industrialisés de l'Europe, de l'utiliser dans un but de développement personnel des individus. En Russie, ces deux tendances voyaient le jour. A côté

---

[127] *Ibid.,* p.219.

[128] Людмила Ильинична Тихвинская, Кабаре И Театры Миниатюр В России, 1908-1917 (Москва : РИК "Культура," 1995) (Ljudmila Tihvinskaja, *Les cabarets et les Théâtres de miniatires en Russie*, *1908-1917*, Moscou, 1995), p.9-15.

du développement de l'industrie du loisir, le théâtre apparaissait comme un passe-temps instructif et formateur pour tous les âges. Pratiqué en famille, dans les cercles instruits, il visait à initier les enfants aux arts. Les théâtres amateurs de province avaient cette même visée au niveau de la communauté. Les théâtres d'étudiants, les troupes d'ouvriers portaient également cette fonction d'acculturation et d'assimilation d'un code moral.

C'est la visée que souhaitaient donner au théâtre les promoteurs du « théâtre du peuple », mouvement qui contenait deux volets: un théâtre professionnel conçu pour le peuple, et un théâtre amateur, créé par le peuple lui-même, et contribuant, d'une part, à éduquer les participants et, d'autre part, à porter le théâtre dans des régions isolées, notamment à la campagne[129]. Ce type de théâtre avait pour motivation des intérêts divergents. Les populistes cherchaient à doter les classes démunies de la culture légitime en intégrant les activités théâtrales dans un programme global qui incluait des conférences ou des bibliothèques. Les patrons de fabrique, quant à eux, cherchaient à détourner leurs ouvriers de la boisson, de comportements déviants et d'activités politiques[130]. Revêtant à la fois un aspect éducatif et celui d'un divertissement bon marché, ce théâtre est parfois devenu un lieu de subversion politique, comme celui de Penza, organisé en 1896, animé par des étudiants socio-démocrates en exil politique, qui a constitué « un foyer très dynamique de propagande parmi les ouvriers de chemins de fer[131]».

Le « théâtre du peuple » urbain, paysan et de l'armée a connu une croissance importante dans les années 1907-1914. Il était soutenu par les théâtres professionnels qui lui fournissaient une aide méthodologique et matérielle, comme, par exemple, le Théâtre d'Art de Moscou, conçu lui-même au départ comme un théâtre « du peuple[132]».

---

[129] Catriona Kelly, « Popular, provincial and amateur theatres , 1850-1900 », dans Leach, *A History of Russian Theatre*, *op. cit.*, p.131.
[130] Béatrice Picon-Vallin, « L'ouvrier spectateur, acteur et personnage » *op. cit.*, p.99.
[131] *Ibid.*, p.100.
[132] Le Théâtre d'Art devait au départ s'appeler « théâtre populaire » mais ne l'a pas été pour des raisons de censure.

C'est dans ce cadre-là qu'est née la maison Polenov, qui se voulait un centre national de diffusion d'aide aux «théâtres populaires». Le peintre Vassili Polenov faisait partie des philanthropes prônant le théâtre comme moyen d'éducation. « L'art (or, le théâtre est la synthèse de tous les arts) n'est pas un caprice ou un divertissement oisif, c'est une grande oeuvre culturelle. Rien de tel pour adoucir les mœurs, pour mener les gens vers un ailleurs que d'être initié aux arts[133] » écrivait-il dans une lettre à un collaborateur en 1913. En 1909 il crée, avec le concours de quelques amis, un « cercle d'aide au théâtre de campagne, d'usine et d'école[134] », destiné à diffuser des ouvrages méthodiques, des textes ainsi qu'une aide matérielle (costumes, décors). Ce cercle acquiert une base territoriale avec la construction à Moscou, en 1915, d'une « maison d'instruction théâtrale[135] », financée et projetée par Polenov. Elle a été appelée « Maison Polenov » par les membres du « cercle » et a abrité des ateliers de fabrication de décors et de costumes, des dépôts de décors, du réquisit, une bibliothèque théâtrale et une salle de spectacle. Cette structure, on le verra, va être reprise par le pouvoir soviétique et transformée en l'un des biais de soutien et de contrôle de la production amateur, s'inscrivant dans la veine philanthropique des « théâtres du peuple ».

On aurait pu croire que la composante éducative serait également très forte au sein des théâtres amateurs d'étudiants qui se développent au sein des universités. Cependant, leur acculturation n'apparaissait pas nécessaire : issus majoritairement de couches cultivées de la société, les étudiants dans leur ensemble fréquentaient assidûment les théâtres professionnels, auxquels ils avaient été initiés dès leur plus jeune âge[136]. Jouer dans une troupe amateur leur offrait une possibilité d'expérimenter eux-mêmes cet art observé de l'extérieur,

---

[133] Lettre datée de 1913, citée dans Елена Каштанова, Сергей Окулов, « Поленов и народный театр. Письма В. Д. Поленова к Д. А. Толбузину. 1913 — 1923 », *Русское искусство*, 2006 (Kaštanova Jelena, Okulov Sergej, « Polenov et le théâtre populaire ». Lettres de Polenov à Tolbuzin, 1913-1923 », dans *Russkoje Isskustvo*, 2006).

[134] «Секция содействия устройству деревенских, фабричных и школьных театров»

[135] «Дом Театрального Просвящения».

[136] Дмитрий Андреев, « « Красный студент » и политика пролетаризации высшей школы », *НЛО* №90, 2008 (Dmitrij Andrejev, « L'étudiant rouge » et la politique de proltarisation de l'éducation supérieure », dans *Novoje Literaturnoje Obozrenije*, 2008).

et de mettre en pratique des connaissances qu'ils possédaient déjà. C'est après 1917, avec la diversification des origines sociales des étudiants, que cette composante est devenue importante.

d) Révoltes contre l'académisme réaliste : les théâtres d'avant-garde, le temps des « studios »

Le début du XXe siècle, période où les crises sociales et politiques s'accompagnent de bouleversements dans les modes de représentation, connaît deux « forces de révolte contre le réalisme académique[137] », liées principalement à deux dramaturges, Čehov et Blok. Le Théâtre d'Art de Moscou, les studios qu'il a engendrés ainsi que l'œuvre de Mejerhol'd sont les trois repères qui nous paraissent être des éléments incontournables pour comprendre les principaux paradigmes théâtraux des années 1950-1960.

Les deux praticiens et théoriciens importants que nous évoquerons brièvement ici, Stanislavskij et Mejerhol'd, étaient issus du théâtre amateur et ont conservé par la suite un lien privilégié avec cette sphère. Appartenant à une riche famille d'industriels, Stanislavskij a commencé à jouer au sein de divers théâtres populaires, et a longtemps hésité entre sa vie d'industriel et celle d'acteur. Pendant les dix ans qui ont précédé la création du Théâtre d'Art, il a dirigé la semi-professionnelle Société d'Art et de Littérature, dont les membres n'étaient pas rémunérés mais dont les standards de performance étaient pourtant très hauts[138]. Mejerhol'd, quant a lui, avait monté avec ses amis des pièces qu'il a représentées par la suite dans des demeures privées de sa ville natale de Penza durant ses années de lycée[139]. Parti à Moscou faire des études de droit, il était revenu pendant les vacances à Penza où il s'est impliqué dans le « théâtre pour le peuple » municipal qu'il a également contribué à fonder. C'est en présentant, au concours d'entrée, un morceau qu'il avait joué dans ce théâtre,

---

[137] Picon-Vallin, *Meyerhold*., *op. cit.*, p.13.
[138] Jean Benedetti, « Stanislavski and the Moscow Art Theatre, 1898-1938 », in Leach, *A History of Russian Theatre*., *op. cit.*, p.255.

qu'il a été pris à l'école d'art dramatique de la Société philharmonique[140], succès qui avait marqué son entrée dans l'univers du théâtre professionnel.

Ce parcours initial d'amateurs s'est ensuite ressenti dans leur remise en question de certains fondements – institutionnels et esthétiques - du théâtre professionnel dont nous allons à présent exposer très brièvement quelques éléments centraux. Ayant à maintes reprises convergé et divergé, Stanislavskij et Mejerhol'd avaient en commun le goût de l'expérimentation et d'un travail à la fois empirique et collectif sur les pièces. Nous nous limiterons ici à exposer des aspects de leur travail qui ont été décisifs, ne serait-ce que d'une manière indirecte et déformée, pour la conception du théâtre par les troupes amateurs des années 1950-1960.

Le Théâtre D'Art : remises en cause d'un réalisme de façade

La fondation, dès 1897, du Théâtre d'Art, par Stanislavskij et Nemirovič-Dančenko constituait une tentative de créer un lieu porteur de recherches commencées des années auparavant. Conçu comme un « théâtre populaire », c'est à dire accessible aux couches défavorisées de la population et doté d'une visée éducative, il n'avait pas été appelé ainsi uniquement pour des raisons de censure[141].

Le Théâtre d'Art s'opposait à la fois à l'esthétique et aux modes de fonctionnement de la scène réaliste professionnelle. Sans remettre en cause le principe de la mimésis, Stanislavskij rejetait un réalisme de façade où les acteurs seraient figés dans des attitudes « théâtrales » sans aucune attache dans la réalité. Pour lui, il s'agissait, au contraire, d'approfondir le lien avec le vécu afin de créer des personnages vivants et dotés d'une profondeur psychologique, évoluant dans un environnement historiquement pertinent vis-à-vis de la pièce, qu'une confluence harmonieuse de plusieurs éléments (décor, éclairage,

---

[140] Gérard Abensour, *Vsévolod Meyerhold ou L'invention de la mise en scène* (Paris: Fayard, 1998), p. 56.
[141] Jean Benedetti, « Stanislavski and the Moscow Art Theatre, 1898-1938 », in Leach, *A History of Russian Theatre*., *op. cit.,* p.255.

costumes) contribuait à créer[142]. Cette visée esthétique se répercutait sur le plan organisationnel : les acteurs n'étaient pas répartis selon les « types » de rôles comme c'était le cas dans les théâtres impériaux, mais, polyvalents, incarnaient des personnages plus ou moins importants selon les pièces. De plus, les débuts du Théâtre d'Art avaient été marqués par des tentatives de faire fonctionner la troupe sur le mode d'une communauté, où les acteurs seraient non seulement impliqués dans des pièces, mais partageraient également un quotidien commun. Une répartition équitable des tâches, y compris avec le metteur en scène, contribuerait à abolir les hiérarchies théâtrales et favoriserait ainsi le travail en commun[143]. Même si cette vie communautaire n'a connu qu'une courte durée, l'idée de l'importance d'un collectif soudé et ancré dans un espace physique est restée centrale par la suite. En effet, « l'idée du Théâtre d'Art consistait à rassembler un collectif autour d'une visée esthétique, le discipliner par des normes morales, le souder par une méthode de travail ; investir et aménager un lieu selon les besoins de la troupe, de son administration et du public ; enfin, préparer la relève, en s'appuyant sur un système de formation[144] ».

Ce « Système », progressivement élaboré par Stanislavskij dès 1906, ne s'incarnait pas uniquement au sein du Théâtre d'Art, même s'il est devenu sa méthode de travail officielle en 1911 malgré les réserves de Nemirovič-Dančenko. Le travail au sein des « studios » offrait également une excellente occasion de mettre en œuvre la « méthode » et d'alimenter les réflexions qui la constituaient.

Les studios du Théâtre d'Art

Le premier studio était lié à Mejerhol'd. Parti du Théâtre d'Art en 1902 pour fonder sa propre troupe en province, il a été réinvité par Stanislavskij pour

---

[142] *Ibid.,* p.257.
[143] *Ibid.,* p.257.
[144] Marie-Christine Autant-Mathieu, « Un théâtre « Panthéon », dans Marie-Christine Autant-Mathieu, éd., *Le Théâtre D'art De Moscou: Ramifications, Voyages* (Paris : CNRS éditions, 2005), p.10.

diriger le studio théâtral qu'il finance lui-même en 1905, avec le projet de trouver des méthodes pour représenter les nouvelles pièces symbolistes. Les deux productions de Mejerhol'd dans ce studio n'ont pas dépassé le stade des répétitions, car, d'une part, Stanislavskij était mécontent du résultat, et, d'autre part, les théâtres ont été temporairement fermés suite à la révolution de 1905.

Cette forme de travail a cependant été renouvelée en 1912 par un groupe de jeunes acteurs soucieux de travailler à partir du Système de Stanislavskij et déçus du Théâtre d'Art qu'ils percevaient comme une structure trop rigide. En effet, « les préoccupations de Stanislavskij n'étaient plus compatibles avec un théâtre commercial (…) Ses répétitions ressemblaient de plus en plus à des cours d'art théâtral, la préparation de chaque pièce devenait de plus en plus longue et coûteuse[145] ».

Le studio impliquait une autre façon de vivre le théâtre, une perception différente de l'espace et du temps dans le travail sur une pièce. Une forte identification au lieu, désigné comme une « maison » par ses participants, s'accompagnait, effectivement, d'un temps condensé car le travail expérimental mené au studio impliquait un rythme de répétitions effréné, y compris nocturne, et exigeait des participants un abandon entier à la cause commune, au détriment de leur vie privée. Par ailleurs, la finalité d'un studio n'était pas la même que celle du Théâtre d'Art (ni celle d'un théâtre tout court), car la performance finale ne motivait pas le travail, le processus d'élaboration lui-même qui se transformait en centre d'intérêt. Affranchi ainsi du besoin de se plier aux exigences du public, le studio pouvait alors se concentrer sur une recherche collective de nouvelles formes d'expression[146].

Ce modèle de studio s'est rapidement répandu. De nombreux hommes de théâtre, « en créant des collectifs en marge des scènes professionnelles

---

[145] Jean Benedetti, « Stanislavski and the Moscow Art Theatre, 1898-1938 », Leach, *A History of Russian Theatre*, *op. cit.*, p.271.

[146] Jean-Manuel Warnet, « Ermitage, atelier, communauté: le laboratoire théâtral et ses modèles », exposé fait le 11 décembre 2010 dans le cadre d'une journée d'études sur les « Communautés Artistiques », ARIAS. Cf. également Jean-Manuel Warnet, « Le Laboratoire théâtral: : un espace de recherche pour le théâtre d'art » (Rennes, Université Rennes 2, 2005).

paralysées par le cabotinage et la routine, ont testé [à travers ce modèle] de nouvelles voies de création[147] ».

Rupture avec la mimésis : le théâtre symboliste, Mejerhol'd

Les recherches de nouveaux moyens pour refléter le réel d'une manière vivante coexistaient, en ce début du XXe siècle, avec celles qui entendaient rompre avec la mimésis en soulignant le caractère conventionnel de l'acte théâtral. Ce courant était lié aux auteurs symbolistes d'avant-garde du début du siècle tels que Bjelyj ou Brjusov. Bien que le Théâtre d'Art ait mis en scène des pièces de symbolistes, et que le « Système », par la suite, se soit « formé au moment où Stanislavskij s'est tourné vers le drame symboliste et les tragédies poétiques[148] », les écrivains symbolistes eux-mêmes semblent avoir favorisé une approche différente. Par exemple, Brjusov écrit en 1902, dans un article dirigé contre le Théâtre d'Art, que la scène ne doit pas contrefaire la réalité, mais seulement la styliser, la suggérer[149].

C'est la tendance vers laquelle tend l'œuvre de Mejerhol'd. Invité par son professeur Nemirovič-Dančenko à entrer au Théâtre d'Art au moment même de la création de la troupe, il en devient une vedette, mais « se retourne progressivement contre Stanislavskij, pour chercher ses propres voies (…) et affirmer, contre le Théâtre Naturaliste, le Théâtre de la Convention[150] ». La distanciation par rapport au Théâtre d'Art débouche sur une condamnation, la négation « du revivre, du sentimental, de l'anecdotique [151] ».

Au sein du studio de 1905 mentionné ci-dessus, Mejerhol'd, influencé par les écrits théoriques de Brjusov et de Bjelyj, tente de les appliquer à la dramaturgie de Maeterlinck ce qui lui permet de dégager le concept du théâtre de la convention, où « dans un espace pictural plat et suggestif, les personnages

---

[147] *op.cit.,* p.154.
[148] M. -C Autant-Mathieu, *Le Théâtre D'art De Moscou*, *op. cit.*, p.29.
[149] Picon-Vallin, *Meyerhold*., *op. cit,* p. 27.
[150] *Ibid.,* p.16-17.
[151]*Ibid.*, p.18.

seront disposés comme sur une fresque ou un bas-relief [152]», et leur jeu évitera également tout réalisme. Leur diction, notamment, est lente, sans modulation, leur jeu solennel, l'acteur se fige avant de parler. Il s'agit d'un point de départ pour un travail sur le corps de l'acteur, sur sa culture physique.

Toutefois, le lien entre Mejerhol'd et les symbolistes dépassait cette expérience : il passe la saison 1905-1906 avec l'élite littéraire de Saint-Pétersbourg (Andrei Bjelyi, Aleksandr Blok, Vjačeslav Ivanov) qui voit en lui l'homme qui va pouvoir porter leurs idées au théâtre[153].

La *Baraque de foire* d'Aleksandr Blok – qu'il met en scène au théâtre Kommisarževskaja à Saint-Pétersbourg en 1906 et à laquelle il revient par la suite de manière récurrente dans son œuvre – lui a permis d'ouvrir la scène à des éléments de théâtre populaire et à la Comedia dell'Arte, ce qui allait de pair avec la remise en cause de la mimésis. En effet, le recours à ces formes populaires justifiait un décor et un jeu qui mettaient en exergue l'artificiel, et une intrigue qui n'était pas présentée sous une forme linéaire. Poussant ses explorations plus loin dans ce sens, Mejerhol'd insérait par la suite des éléments de cirque et d'*estrada* dans ses spectacles.

Après avoir enseigné dans différentes écoles et participé à divers studios, Mejerhol'd crée son propre studio rue Borodine[154] en 1914 afin de trouver un langage théâtral spécifique, recherches diffusées par l'intermédiaire de la revue « l'Amour des Trois Oranges », publiée entre 1914 et 1916. Le mouvement de l'acteur se trouve être l'élément central de la représentation, et « le spectacle est conçu, à partir de variantes françaises de la commedia dell'arte, comme une succession alternée de numéros différents (…). On indique la possibilité d'y introduire (…) des numéros de dressage, d'acrobaties, de jonglerie, danse ou chant[155] ». Le spectacle était conçu comme modulable, non pas en fonction d'une cohérence narrative, mais en fonction du nombre d'acteurs impliqués.

---

[152]*Ibid.*, p. 28.
[153] Marjorie L. Hoover, *Meyerhold : the art of conscious theater* (Amherst : University of Massachusetts Press, 1974), p.9.
[154] *Ibid.,* p.11.
[155]Picon-Vallin, *Meyerhold*, *op. cit.*, p.60.

Mejerhol'd s'est donc détaché des projets d'avant-garde comme celui du Théâtre d'Art ou la mouvance symboliste, afin de construire sa propre vision du théâtre. Partant de l'idée wagnérienne de la synthèse des arts, il a remis en cause la nécessité de la vraisemblance au théâtre au profit du principe de la convention et redéfini le rôle du mouvement sur la scène.

Les divers mouvements de renouvellement du théâtre que nous venons de décrire s'inscrivaient dans un contexte international incarné par des artistes comme Wagner, Appio ou Graig. Par delà les différences de leurs approches, il s'agissait de décloisonner l'art théâtral, de l'ouvrir à d'autres formes d'expression, en remettant notamment en cause le rôle de la musique et de la peinture au sein d'une pièce, en se posant la question de la place du corps de l'acteur dans la représentation. Il s'agissait également d'expérimenter une nouvelle manière de travailler, qui, tout en réservant au metteur en scène le rôle d'un « Maître », laissait une place à l'improvisation et à la création collective. Ayant rencontré une large résonnance en Occident[156], ces expérimentations avaient également retrouvé une nouvelle existence dans l'URSS poststalienne.

e) Nouvelle forme de théâtralisation de la vie : *kapustnik*

La vie de collectifs théâtraux plus soudés avait engendré au début du XXe siècle un nouveau type d'activité dans la sphère que nous avons appelée « la théâtralisation de la vie ». Il s'agit de la tradition des *kapustnik,* liée aux congés forcés des théâtres qui avaient lieu pendant le carême d'après les lois de l'Empire russe. A cette occasion, les troupes organisaient habituellement un dîner, obligatoirement accompagné de petits sketches drôles entre amis, relatant des événements connus de l'assistance. Le mot de *kapustnik* viendrait de *kapusta* – le chou – car à ces dîners étaient servis des plats à base de ce légume, largement utilisé pendant le carême[157]. Stanislavskij serait le premier à employer ce mot

---

[156] Concernant celles-ci, cf. Picon-Vallin, *Meyerhold*., *op. cit.*, ou M. -C Autant-Mathieu, *Le Théâtre D'art De Moscou*, *op.cit.*

[157] Черных, Павел, *Историко-этимологический словарь русского языка* (3-е изд.), Москва, Русский Язык, 1999 (T. 1) (Černyh, Pavel, *Dictionnaire éthymologique et historique de la langue russe* (3ième édition), Moscou, 1999).

dans ses mémoires. Née dans le milieu théâtral, cette pratique s'est par la suite étendue à tous les milieux professionnels, et notamment – ce qui nous intéressera particulièrement au sein de ce travail - au monde étudiant. Spectacles joués pour un public d'intimes, ayant pour sujet, la plupart du temps, les événements de la vie du groupe au sein duquel est donnée la représentation, les *kapustnik* faisaient partie dans les années 1950-1960 de la vie quotidienne des troupes d'étudiants amateurs, et pouvaient parfois devenir des spectacles pour le grand public.

La veille de 1917, les différentes sphères d'activités théâtrales pourraient donc être schématisées de la manière suivante[158] :

[158] Schéma constitué par l'auteur.

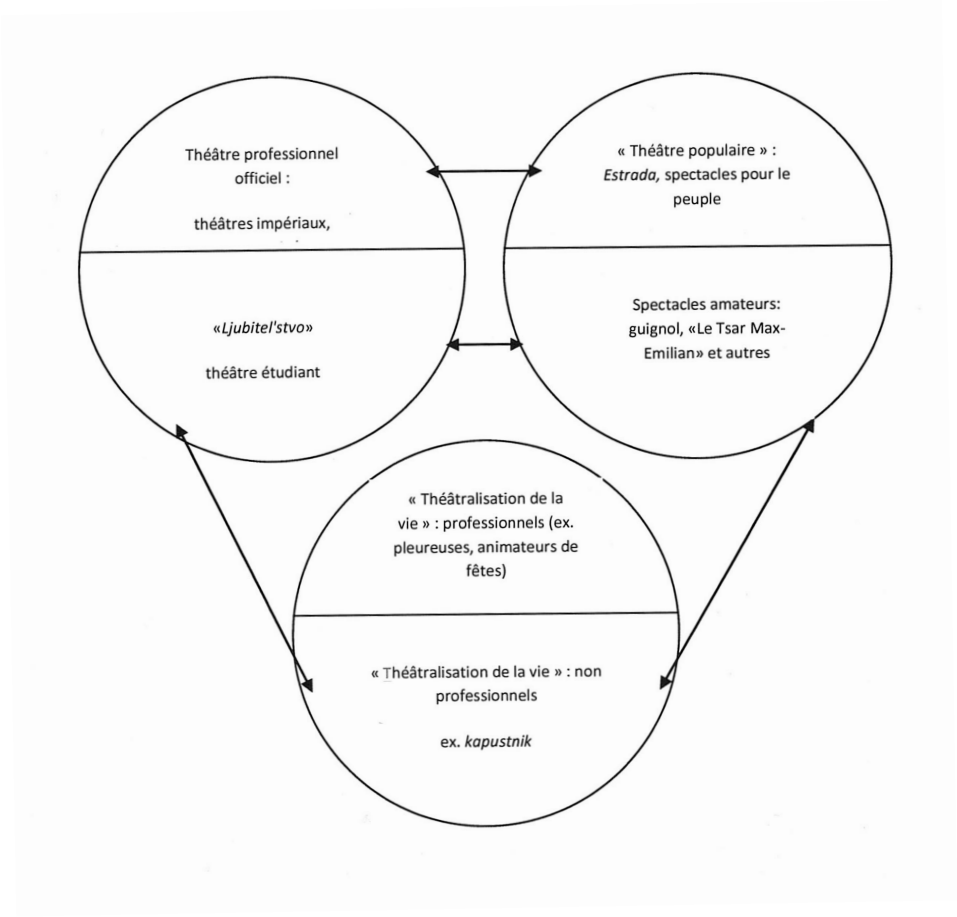


FIGURE 2 : L'AMATEUR ET LE PROFESSIONNEL DANS DIFFERENTES SPHERES THEATRALES, DEBUT XXE SIECLE[159]

Les sphères du théâtre professionnel (rémunéré, constituant un métier principal, connaissant une commercialisation au tournant du siècle), si elles correspondent à un type de spectacle ou de représentation, n'étaient pas sans lien entre elles. Les artistes de l'avant-garde ont cherché à établir une synthèse entre différentes formes de création théâtrale. Ainsi, Mejerhol'd, entre 1907 et 1917, travaillait à la fois dans les Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et un petit studio rue Borodine, où il portait une attention particulière au «théâtre populaire» (arlequinade, théâtre forain, cirque, mime). Les acteurs du Théâtre d'Art à Moscou ont organisé un cabaret, qui est devenu en 1908 un théâtre de miniatures : «La Chauve Souris ».

[159] Source : constitué par l'auteur.

A chacune de ces sphères correspondait un faisceau d'activités amateurs, c'est-à-dire ne constituant pas une source principale de revenus pour ceux qui l'exerçaient. D'ailleurs le terme d'amateur – *ljubitel'* – apparaît dans la langue russe au XIX siècle, par calque sémantique du français. Cependant, ce mot ne figure pas encore dans le dictionnaire de Dal' de 1881, son usage s'était sans doute répandu après cette date. Il paraît significatif que la notion d'amateurisme émerge à un moment où le théâtre s'est affirmé en tant que profession. Elle émerge également au fur et à mesure que grandit la préoccupation pour le loisir des ouvriers et des paysans.

1.1.3 Revolution, annees 1920 : deconstructions d'elements « bourgeois » dans le theatre

Pour le 50e anniversaire de la Révolution d'Octobre, en 1967, un groupe d'*estrada* étudiante de l'Université de Moscou avait préparé un spectacle qu'il avait explicitement dédié, d'après le plan de mise en scène soumis aux autorités universitaires, au « jubilée du pouvoir soviétique[160]». Appelé *Soirée de la satire soviétique*[161], ce spectacle devait s'ouvrir de la manière suivante :

> Sur le fond sonore de véritables couplets de cabaret d'avant la Révolution (enregistrement authentique des années 1908-1910) au caractère ouvertement parodique et vulgaire, apparaissent, dans des faisceaux de lumière, de vrais panneaux publicitaires d'époque. L'épanouissement de l'esprit petit-bourgeois russe, le mauvais goût mesquin, le vide spirituel et la dégénérescence vont être symbolisés (ou signifiés) par ces chansonnettes et ces publicités.
> Soudain, on voit un éclair suivi de tonnerre. Un matelot révolutionnaire apparaît sur la scène. Sur sa casquette figure le nom d'Avrora[162]. Il tient à la main un drapeau rouge, une grenade est accrochée à sa ceinture. D'une voix tonitruante accompagnée d'un large geste, il arrête toute cette musique prérévolutionnaire :
>
> *Le Matelot : Allons, les bourgeois, assez chanté. Remballez votre baraque de foire !*

---

[160] Archives de « Notre Maison », « *Le rire de nos pères* : plan détaillé de la mise en scène du nouveau spectacle du studio [...] « Notre Maison », lauréat du 1er festival des théâtres universitaires », p.1.
[161] Pour une étude détaillée de ce spectacle, cf. le chapitre 3.2.3 (b).
[162] Le croiseur qui aurait tiré le coup de canon signalant le début de l'assaut du Palais d'Hiver.

(Les panneaux sont en effet remballés instantanément)
Des acteurs en blouses bleues sortent immédiatement sur la scène en courant.

*LES ACTEURS (*en cœur*) : Le Rire de nos pères ! Spectacle de cabaret en deux parties*[163]*!*

Cette manière de montrer la Révolution d'Octobre est assez caractéristique des éléments thématiques et esthétiques qui avaient été retenus par les troupes d'étudiants de l'art théâtral de cette époque-là. La convention remplace la vraisemblance : des éléments visuels et sonores sont employés comme symboles se substituant à la narration et, au lieu de raconter l'événement, la troupe le suggère en recourant à des éléments aux significations devenues canoniques[164]. Ceux-ci placent d'emblée le spectateur dans un univers schématique, au langage visuel caricatural, qui s'accompagnait de répliques tranchantes, dans un langage très parlé, frôlant la grossièreté. L'utilisation d'un matériau authentique (enregistrement sonore et reproduction de panneaux publicitaires d'époque) joue le rôle d'attache à une réalité historique qui remplace une vraisemblance psychologique. L'apparition d'acteurs en « blouses bleues », enfin, conférait à ce style une filiation dont nous esquisserons les origines dans le chapitre ci-dessous.

Afin de comprendre la signification que ces renvois au théâtre post révolutionnaire et à la culture de jeunes des années 1920 pouvaient prendre dans le contexte culturel étudié, il nous a paru indispensable de retracer brièvement les débats et les changements qu'ont connu ces sphères pendant les années de la Révolution, de la guerre civile et jusqu'aux années 1930.

---

[163] *Ibid*., p.1.

[164] A côté de symboles lisibles immédiatement, tels que le drapeau, la grenade et le nom d'*Avrora*, se joignent des références littéraires comme l'éclair et le tonnerre, renvoyant au poème de Gorkij, « l'Albatros », décrivant un orage comme une métaphore de la Révolution.

a) Théâtre et Révolution : un « amour » réciproque, des bouleversements de rapports entre amateurs et professionnels et remises en question du « théâtre bourgeois »

Les premières années du régime soviétique ont connu une remarquable prolifération de diverses formes théâtrales et l'imprégnation par le théâtre de domaines de vie très variés, tels que l'armée, l'usine ou encore l'univers étudiant. Liée à ce qu'une brochure publiée par le nouvel Etat en 1919 a appelé un «amour» entre le théâtre et la Révolution [165], cette effervescence s'est accompagnée d'un bouleversement des sphères du théâtre professionnel et amateur ainsi que d'une remise en question du rapport entre elles. Les professionnels du théâtre eux-mêmes, et plus particulièrement ceux appartenant à l'avant-garde théâtrale ont pu voir dans le théâtre amateur une opportunité d'explorer de nouvelles possibilités théâtrales. Certains prônaient même une « destruction du théâtre comme art, sa dissolution dans un quotidien dont il organiserait les comportements collectifs et où il transformerait les corps individuels et malhabiles[166] », ce qui aboutissait à une utopie où art et vie ne feraient qu'un et où la notion d'acteur professionnel perdrait tout son sens. Parallèlement, subsistait l'idée de conserver un art distinct de la vie, dont l'amateurisme serait l'une des voies d'initiation.

Cette idée que le théâtre des masses populaires devait à terme remplacer le théâtre professionnel était également véhiculée par des « cercles artistiques uniques » au sein des clubs ouvriers, qui faisait la synthèse de tous les autres ateliers (théâtre, mais aussi gymnastique, musique, danse etc.). Adopté comme plate-forme de travail par le Glavpolitprosvet en décembre 1920, le « cercle artistique unique » fut violemment critiqué sept ans plus tard au congrès du Parti sur Agitprop. Son idéologie, développée par Grigori Avilov et Adrian Pjotrovski, consistait à « s'isole[r] violemment du théâtre professionnel, concept qui

---

[165] « La révolution aime le théâtre et pendant une époque révolutionnaire celui-ci s'étend et fleurit », dans *La résolution du premier congrès panrusse sur la question des ouvriers et des paysans*, citée dans Lynn Mally, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938* (Ithaca: Cornell University Press, 2000)., p.17.

[166] Picon-Vallin, *Meyerhold*, *op. cit.*, p.95.

équiv[alait] pour lui à « théâtre bourgeois ». Il ni[ait] toute la pratique du théâtre professionnel : texte, personnage et méthode réaliste[167] ». Les spectacles étaient avant tout des commémorations, qui construisaient une identité ouvrière inscrite dans une histoire (révoltes ouvrières du passé) et une géographie (l'Internationale). L'action théâtrale était vue comme un processus d'identification commun, aussi bien par les acteurs que par le public, et intégrait la danse, des éléments sportifs, musicaux et de cirque. Ainsi, le théâtre amateur était appelé à se substituer au professionnel en ce qui concerne la production d'une culture légitime.

Au-delà de cette négation radicale d'un théâtre professionnel dans la société communiste future, les professionnels utilisaient largement les amateurs dans leur travail. Par exemple, les spectacles de masse du début des années 1920, mis en scène par des hommes de théâtre d'avant-garde tels que Evreinov, Annenkov, Kerjencev, Radlov ou Mejerhol'd, tentés d'élaborer des spectacles sans contraintes de l'espace, mobilisaient jusqu'à dix mille acteurs, dont la plupart étaient des soldats. Le spectacle de « la prise du palais d'hiver », par exemple, joué le 7 novembre 1920, dont la construction décorative avait été conçue par Annenkov, et dont Evreinov était le metteur en scène principal, impliquait une participation massive de non professionnels[168]. Pour les participants, ce type d'activité relevait à la fois du travail de comédien et de la théâtralisation de la vie quotidienne, puisqu'il s'agissait de rejouer des événements qui avaient eu lieu trois ans auparavant.

Par ailleurs, les troupes d'amateurs, lorsqu'elles avaient du succès, avaient tendance à se professionnaliser. Les cas des Blouses Bleues et du TRAM, que nous étudierons en détail plus loin, en présentent de bons exemples.

---

[167] Picon-Vallin, « L'ouvrier spectateur, acteur, personnage », *op. cit.*, p. 105. Cf. également Jean-Claude Marcadé, *L'avant-garde russe, 1907-1927* (Paris: Flammarion, 1995), p. 229.
[168] Ibid., p.230.

Une séparation entre les deux sphères est cependant demeurée dans les faits. Les troupes professionnelles ont connu des transformations structurelles. Leur nombre a diminué puisque plusieurs théâtres privés, notamment les troupes de province, ont fait faillite pendant les années de guerre civile. Les théâtres restants ont dû composer avec les nouvelles donnes idéologiques et théoriques. Moins nombreuses et concentrées dans les deux capitales, ces troupes étaient contrôlées par des instances spécifiques, distinctes de celles du théâtre amateur, et dont la principale était le TEO (*teatral'nyj otdel*), créé au sein du Narkompros après la nationalisation des théâtres en 1918. Les chefs du TEO ont tenté d'imposer leur suprématie à tous les théâtres, de les nationaliser et de révolutionner les répertoires. La section théâtrale est deveneu l'un des vecteurs d'idées de l'avant-garde, notamment grâce à Mejerhol'd, qui était devenu vice-président du TEO de Petrograd en 1918, puis avait dirigé brièvement le TEO de Moscou en 1920. A Petrograd, il déclare « l'octobre théâtral », dont l'un des buts était d'assujettir le théâtre à la consolidation de l'idée communiste.

Cet assujettissement se faisait par deux biais : l'agitation et la propagande. En théorie, le pouvoir soviétique considérait l'« agitation » comme un message politique destiné à un public de masse, qui doit sensibiliser l'auditoire à des idées présentées sous forme schématique. Quant à la « propagande », elle s'adressait à un public choisi, capable de recevoir des messages plus complexes. L'agitation serait donc une forme de propagande tout en s'y opposant par ses méthodes et ses objectifs. Leur très forte parenté explique l'emploi du terme d' « agit-prop » qui s'appliquait à différentes pratiques et outils cherchant à répandre un message politique et qui a été définitivement adopté dans la terminologie soviétique lorsqu'a été créée la Section d'Agit-Prop du Parti en août 1920.

L'impératif d'agitation et de propagande, avec son exigence de produire un impact immédiat sur le public, appliqué à des formes théâtrales préexistantes, en a engendré de nouvelles. Le théâtre de satire révolutionnaire – Terevsat – qui a repris l'ancienne forme d'*estrada* en est un exemple.

Le premier Terevsat a été créé par Mikhail Pustynin à Vitebsk en 1919, comme un moyen de diffuser les nouvelles et la propagande aux illettrés, sous la

forme de satire politique. Ce théâtre reprenait les techniques des « petites formes » propres aux cabarets prérévolutionnaires. Il y a eu, d'ailleurs, une continuité d'acteurs et de metteurs en scène entre les petits théâtres de satire prérévolutionnaires et les Terevsats[169]. Des pièces composées de chansons satiriques et de sketches relevant du grotesque se moquaient désormais des ennemis de la Révolution tout en évoquant l'actualité politique.

Après plusieurs interventions au front, les spectacles de Terevsat ont connu un grand succès et, en avril 1920, la troupe a été invitée à Moscou. L'enthousiasme du public après les représentations a alors conduit Hersonskaja, la responsable de l'agitation au Parti, à inviter la troupe à s'installer dans la capitale, où un bâtiment leur a été attribué. Un studio du théâtre de la Satire a alors été créé sous les auspices du TEO, chargé à la fois de former les acteurs et d'élaborer les pièces. Cependant, pendant les premières années de la NEP, ne recevant plus de subsides du gouvernement, le Terevsat essaie de s'adapter à la nouvelle conjoncture économique. Parallèlement au répertoire révolutionnaire, le théâtre joue alors un répertoire apolitique de boulevard. Impliqué dans un scandale financier, il est réorganisé en théâtre de la Révolution sous la direction artistique de Mejerhol'd[170].

Ce premier Terevsat a eu des imitateurs : de nombreuses autres troupes portant ce nom se sont créées pendant la guerre civile, reprenant la même forme et parfois les mêmes scénarios. Perdant leur raison d'être, ils ont alors disparu à la fin de la guerre civile.

Cependant, certaines formes expérimentées au sein des théâtres de satire révolutionnaire ont subsisté en migrant vers d'autres formes de théâtre d'agitation. C'était le cas, notamment, du «journal vivant», pratiqué par les Terevsats, qui résultait de l'une des formes du travail de propagande au temps de la guerre civile: lecture du journal, qui se pratiquait beaucoup en raison de petits tirages de journaux et faible taux d'alphabétisation dans l'armée. Ces lectures se sont progressivement théâtralisées en devenant un genre théâtral à part, dont les traits caractéristiques étaient, premièrement, le lien direct avec

---

[169] Amey et al., *Le théâatre d'agit-prop de 1917 a 1932*, *op. cit.*, p.73.
[170] *Ibid.*, p.78.

l'actualité et le quotidien immédiat, deuxièmement, le contact direct avec l'auditoire, sollicité grâce à une rubrique « courrier des lecteurs », et, enfin, une composante humoristique prononcée[171]. Le travail de propagande pouvait donc permettre la réalisation de l'un des objectifs du théâtre de l'avant-garde prérévolutionnaire qui était une remise en question du rôle passif du public. Repris ensuite par plusieurs troupes professionnelles et amateur, le « journal vivant » avait subsisté à travers les « brigades d'agitation » et était revenu en force, notamment, dans la production des troupes d'amateurs dans les années 1950-1960.

Ce travail de remise en cause de postulats du théâtre classique, désormais qualifié de bourgeois, a continué pendant les années 1920, sous l'influence d'autres arts en particulier. Ainsi, à partir de 1921, le constructivisme en peinture avait influencé la conception des décors et des costumes. En se débarrassant de la peinture de chevalet, les peintres constructivistes concevaient l'œuvre comme une « construction » sobre et harmonieuse, dont le créateur s'apparenterait à un ingénieur. Devenu adepte du constructivisme, Mejerhol'd prône un décor géométrique et sans fioritures, et des costumes fonctionnels s'apparentant à l'uniforme, qui mettent en valeur l'acteur et son art.

Ce dernier fut également repensé. Continuant ses recherches d'avant 1917, Mejerhol'd développe sa méthode de biomécanique « qui évacue le psychologisme au profit des réflexes et de l'étude de la mécanique des corps[172] ». « Pour rationnaliser le comportement scénique de l'acteur, Mejerhol'd se tourne en priorité vers la psychologie américaine (…) et la réflexologie soviétique pavlovienne. Il tente de régler, comme il le dira, ses comptes avec l'âme, en rompant avec la psychologie française sur laquelle s'appuient le psycho-naturalisme et le système stanislavskien[173] ». Au lieu de revivre les sentiments de leur personnage, les acteurs s'entraînent à pouvoir exprimer et susciter des réflexes à l'aide d'artifices corporels élaborés au cours de longs exercices. Le

---

[171] Солнцева, Богемская, сост., *Самодеятельное Художественное Творчество В СССР: Очерки Истории, 1917-1932 гг* (Solnceva, Bogemskaja, éd. *L'art amateur en URSS : essais sur l'histoire, 1917-1932*), *op. cit.*, p.107-108.
[172] Picon-Vallin, *Meyerhold.*, *op. cit.*, p.106.
[173] *Ibid.*, p. 104.

public, tiré de son rôle de spectateur passif, prenait une part active aux événements qui se passaient sur une scène débarrassée de rideaux et de rampes.

Un théâtre de la mimésis avait toutefois continué à exister, et à lutter pour son influence dans le domaine théâtral. Ainsi, lorsque Mejerhol'd tombe malade et se retire en Crimée entre mai 1919 et 1920, les représentants du courant majoritaire, tels que Stanislavskij ou Aleksandr Južin de Maly Teatr, reprennent le dessus en créant le *Tsentroteatr,* qui accorde argent et liberté aux plus grands théâtres au détriment des petits. Cependant, rétabli, Mejerhol'd revient sur les devants de la scène.

Pendant les premières années du régime soviétique, le Théâtre d'Art connaît une période de crise, liée pour une part aux divisions internes entre Stanislavskij et Nemirovič-Dančenko, ainsi qu'à une conjoncture culturelle où des critiques d'avant-garde, comme Vladimir Bljum, le désignaient comme « le porteur standard de valeurs bourgeoises[174] ». Leur tournée en Occident entre septembre 1922 et l'été 1924, qui avait généré une situation financière difficile et avait rencontré des « réactions politiques parfois houleuses[175] », avait cependant conforté leur position dans l'univers artistique soviétique grâce au succès rencontré en Occident. Malgré son apolitisme, et afin de sauver l'œuvre de sa vie, Stanislavskij « relance un Théâtre d'Art soviétique[176] » entre 1925 et 1927, se tournant vers des pièces de nouveaux auteurs - comme Mihail Bulgakov – et vers la représentation de nouvelles réalités. Ainsi, sa mise en scène du *Train blindé 14-69* de Vsevolod Ivanov, écrit spécialement pour le Théâtre d'Art à l'occasion du 10ième anniversaire de la Révolution et représenté le 8 novembre 1927, devient un classique du théâtre soviétique. « L'intention de Stanislavskij était d'opposer un théâtre de la Révolution, qui montrait l'expérience humaine des événements, au théâtre « révolutionnaire », où le personnage n'était plus qu'un code, une figure de style[177] ».

---

[174] Jean Benedetti, *op. cit.*, Leach, *A History of Russian Theatre.*, p.271.
[175] Marie-Christine Autant-Mathieu, « La fin du vieux Théâtre d'Art », dans M. -C Autant-Mathieu, *Le Théâtre D'art De Moscou.*, *op. cit.* p.205.
[176] Jean Benedetti, *op. cit., dans* Leach, *A History of Russian Theatre.*, p.273.
[177] *Ibid.*, p.274.

Un contrôle de l'Etat accru

Afin de contrôler la production théâtrale, un comité de censure, GLAVREPERTKOM (*glavnyj repertuarnyj komitet*) a été formé au sein du Narkompros en 1923. Ce comité était chargé d'examiner toutes les œuvres théâtrales et cinématographiques destinées au large public. Il publiait également des listes d'œuvres permises et prohibées.

Dans la seconde moitié des années 1920, on voit se renforcer le contrôle du Parti sur les théâtres. Ainsi, la conférence de la section de propagande du Comité Central du PC consacrée aux questions de théâtre, en mai 1927, proclame que les théâtres sont « des établissements d'éducation politique ». Or, les communistes ne constituant que 2% des effectifs, la résolution de la conférence stipule la nomination de directeurs et d'administrateurs communistes[178].

Ces changements – institutionnels et esthétiques – ont eu de multiples répercussions sur la sphère du théâtre amateur, qui, à cette époque postrévolutionnaire, s'était dotée d'un nouveau nom.

Emergence de la catégorie « samodejatel'nost »

En effet, le terme de *ljubitel'stvo* qui désignait, dès le XIXe siècle, les activités théâtrales se déroulant en dehors du champ professionnel nouvellement défini et ayant pour étalon les théâtres impériaux, avait progressivement acquis une coloration négative, celle de dilettantisme, et était dénigré après la Révolution. La question de la désignation du théâtre amateur s'est alors posée, suscitée par cette modification du rapport à l'amateurisme qui, d'un phénomène en marge de la culture légitime, en était devenu le moteur.

---

[178] *Пути развития театра. Стенографический отчёт и решения парийного совещания по вопросам театра при агитропе ЦК ВКПб в мае 1927 года*, Москва-Ленинград, Теакинопечать, 1927, (*Les voies du développement du théâtre. Compte rendu sténographique et résolutions de la réunion de la section de l'agitation et de propagade du Parti concernant les questions du théâtre en mai 1927*, Moscou-Saint-Pétersbourg, 1927), p. 489 et 517.

L'appellation de ce nouveau théâtre fait par le peuple et pour le peuple a fait l'objet de plusieurs débats. Initialement, Lunačarski voulait garder le nom de *narodnyi teatr* («théâtre pour le peuple») mais ce terme, renvoyant au courant initié par l'intelligentsia libérale, apparaissait comme anachronique. *Raboče-krestjanskii teatr* - «théâtre d'ouvriers et de paysans» paraissait être une alternative terminologique commode. Un mouvement de théâtres endossant ce nom commence à se former, et une première conférence de théâtres «d'ouvriers et de paysans» se tient en novembre 1919. Cependant, suite à de nombreuses dissensions quant à la visée de ces théâtres, celle-ci tourne à la débâcle, l'influence du théâtre «ouvrier et paysan» sur les troupes amateurs diminue, et l'appellation ne se généralise pas.

Suite à cet échec, la nécessité d'un terme moins explosif s'imposait. Un activiste du théâtre populaire, Tihonovič, a proposé «*samodejatel'nyi teatr*». L'avantage de ce terme était qu'il ne spécifiait pas la classe, et pouvait s'appliquer aux ouvriers, paysans ou étudiants. Tihonovič a opéré le changement lui-même: en 1917, il a fini un ouvrage présentant un survol des scènes amateurs intitulé *Narodnyi teatr*. Une nouvelle édition de ce livre, complétée mais conservant la même structure, est sortie en 1922 avec le titre de *Samodejatelnyi teatr*.

Le terme de *samodejatel'nost'* est entré dans la langue russe de l'époque soviétique et y subsiste jusqu'à aujourd'hui. Il a deux sens distincts, dont le premier pourrait être traduit par « autonomie » en français, et le deuxième, par « spectacle amateur » :

> *1) L'expression d'une initiative propre, artistique ou non, une activité autonome. « Si une société est dépourvue d'autonomie, elle est incapable de gérer ses affaires » (Saltykov- Ščedrin,* Un libéral*) Dans les masses, naît la volonté d'autonomie, de vie active (Gorkij,* Sur la guerre et la révolution*)*
>
> *2) Activité artistique (musicale, théâtrale, choréographique) de personnes non-professionnelles (…) « J'ai dû beaucoup voyager pour voir, dans des clubs, des spectacles d'amateurs »* (Mičurina-Samojlova*, Soixante ans dans l'art*)[179] .

---

[179] *Словарь русского языка в четырёх томах*, Академия Наук СССР, Москва, издательство русский язык, 1984 (*Dictionnaire de la langue russe en quatre volumes*, Moscou, 1984).

L'exemple donné par ce dictionnaire pour l'adjectif «*samodejatel'nyi*» rétablit une filiation entre les deux termes: «*ljubitel'skij*» et «*samodejatel'nyi*»:

> *(Nina Lvovna) avait beaucoup joué dans des spectacles amateurs (*ljubitel'skij*) qui se sont par la suite appelés* samodejatel'nyi *(German, Je réponds de tout).*

Ce deuxième sens, artistique, était absent du dictionnaire de Dal' de 1881 qui ne donne qu'une signification à *samodejatel'nost'* : « action faite par soi-même, de soi-même ». Nous supposons que ce terme s'est propagé à travers le vocabulaire révolutionnaire. En effet, Marx utilise le terme de *Selbstbetätigung* – action endémique, produite par soi-même, notamment dans le chapitre VII du *Capital*.

En effet, ce qui distingue l'homme de l'animal, selon Marx, est sa capacité de se représenter la finalité de son travail. Le produit de son activité doit donc être présent dans l'esprit de l'homme. Idéalement, l'homme devrait donc s'identifier à ce produit : en agissant, en travaillant, l'homme met en œuvre les facultés qui lui sont propres, découvre son pouvoir de conceptualisation et peut améliorer par là sa capacité de production. C'est ce type d'activité consciente, objet d'identification pour celui qui la produit, que recouvre la notion de *Selbstbetätigung.* Or, dans la société industrielle, le travailleur ignore le produit final de son travail dont la seule motivation devient la rémunération, ce qui le prive de cette dimension identificatrice et le rétrograde au rang de l'animal qui travaille par réflexe. Afin de sortir les travailleurs de cette aliénation du travail vu comme imposé et privé de sens, il faut transformer cette « activité » en « autoactivité[180] ».

Dans la doctrine soviétique, les institutions du nouvel état seraient l'expression de ce passage à l'activité conscience. Les soviets sont notamment présentés comme une organisation née de l'initiative populaire :

> *Ils (les Soviets) étaient l'expression de l'initiative du peuple (*projavlenijem samodejatel'nosti naroda*) qui s'est soulevé contre le tsarisme*[181].

---

[180] En russe : «*превращение деятельности в самодеятельность* ».

[181] *История ВКП(б), одобрено ЦК ВКП(б) в 1938 году*, Госполитиздат, 1945 (*Histoire du Parti Bolchévik, approuvée par le Comité Central du Parti Bolchévik en 1938,* Moscou, 1945).

L'activité endémique des masses se retrouve également dans le discours de Stalin, comme la force de progrès ayant remplacé la concurrence, et s'opposant à «l'inertie bureaucratique»:

> *Le danger d'esprit bureaucratique réside avant tout dans le fait d'aliéner l'énergie, l'initiative et l'activité autonome (*samodejatel'nost'*) des masses. Il empêche la manifestation des réserves colossales cachées dans les tréfonds de notre organisation sociale, des classes ouvrière et paysanne, il ne nous laisse pas employer ces réserves dans la lutte avec nos ennemis de classe*[182].

Par extension, la *samodejatel'nost'* culturelle renvoie à la fois à cette énergie endémique contenue dans le peuple, à la prise en main, par le peuple lui-même, de son éducation artistique, y compris théâtrale, voire à la construction d'une nouvelle culture issue de ce peuple. C'est donc le terme qui été choisi après plusieurs hésitations terminologiques. Celui de *ljubitelskij* continuait cependant à désigner certains collectifs d'amateurs qui s'inscrivaient dans la tradition des théâtres populaires. Plus tard, dans les années 1950-1960, on verra que ce terme refait surface, exprimant une tentative de redonner un souffle neuf à la *samodejatel'nost'* qui a perdu son panache[183]. Cependant, cette tentative a échoué et *samodejatel'nost* reste, dans les écrits des théoriciens, la forme soviétique de l'art fait par le peuple :

> *Toute pratique de l'art en amateur ne peut pas être appelée samodejatel'nost'. L'expérience dans ce domaine montre que l'art amateur (samodejatel'nyj) commence là où l'activité cesse d'être une privée, conduite dans un cadre familial ou amical, et acquiert un caractère social plus ou moins large (…)*[184].

Un autre terme concurrent pendant toute l'époque soviétique a été celui de *Narodnoje tvorčestvo.* Construction théorique de folkloristes, il recouvrait les manifestations artistiques du « peuple », tels que le folklore d'une part, et les créations du «théâtre populaire» de l'autre. Valorisé dès le début du XX siècle par des philanthropes comme Polenov, cet «art populaire» l'était également à

---

[182] Сталин, «Соревнование и трудовой подъём масс», *Правда*, 22 мая 1929 г (Stalin, « La compétition et l'énergie laborieuse des masses », *Pravda*, 22 mai 1929).
[183] Cf. 1.2.2 (b).
[184] Б.Н. Путилов, *Фольклор и художественная самодеятельность*. Л.: Наука, 1968 (Putilov B.N., *Folkore et activités amateurs*, Léningrad, 1968), p.5.

l'époque soviétique. Par exemple, le dictionnaire de la langue russe de 1984 le définit comme « intimement lié au peuple, correspondant à son esprit, à sa culture, à sa vision du monde[185] ».

Quant à *samodejatel'nost'*, ce terme recouvre une partie de *narodnoje tvorčestvo*, s'inspirant, entre autres, des leitmotivs folkloriques. La part de ceux-ci au sein des spectacles amateurs était redéfinie selon les exigences artistiques et politiques de chaque époque.

Lynn Mally[186] distingue deux manières d'envisager le rôle de la *samodejatel'nost'* théâtrale, qui ont déterminé deux courants du théâtre amateur des années 1920. Certains s'appuyaient sur la thèse de Marx et Engels, selon laquelle la concentration exclusive des talents artistiques parmi quelques individus ne serait que le résultat de la division du travail. Par conséquent, dans une société communiste, il n'y aurait plus de peintres car tout le monde peindra. Le théâtre professionnel lui aussi serait donc, à terme, voué à la disparition. D'autres, dans la veine du théâtre pour le peuple prérévolutionnaire, prônaient le théâtre amateur plutôt comme lieu de découverte de jeunes talents, qui ensuite pourront poursuivre leur carrière sur la scène professionnelle.

Théâtre amateur des années postrévolutionnaires : vecteurs de l'avant-garde ou héritiers du « théâtre du peuple »

Ce terme de « *samodejatel'nost'* », recouvrait donc des réalités très diverses. Les participants ne tiraient pas leur revenu principal de leur activité théâtrale, c'était là leur point commun. Les troupes divergeaient cependant quant aux lieux de représentation, aux formes des spectacles, au public visé et aux formes artistiques employées. Certaines troupes étaient « logées dans des salles magnifiques et offraient des programmes d'entraînement élaborés, d'autres étaient des affaires d'un soir. Certaines fabriquaient des sketches de propagande fait maison, d'autres mettaient en scène du Tchékhov et du

---

[185] *Словарь русского языка в четырёх томах* (*Dictionnaire de la langue russe en quatre volumes*), *op. cit.*
[186] Mally, *Revolutionary Acts*., *op. cit.*, p.10-11.

Schiller[187] ». De plus, les formes théâtrales fluctuaient dans le temps, les objectifs, les moyens techniques et financiers, le public n'était pas le même pendant la guerre civile, les années de NEP ou à la fin des années 1920. Dans le présent chapitre, nous tâcherons de présenter les principales dynamiques de cet ensemble très hétérogène. Loin de prétendre à l'exhaustivité, nous présenterons surtout des éléments que nous retrouverons dans le théâtre étudiant des années 1950-1960.

On observe, pendant l'époque de la Révolution et de la guerre civile, une multiplication spectaculaire du nombre de troupes amateurs. En tant que composante quasi obligatoire des clubs, elles sont devenues partie intégrante de la vie quotidienne.

Cette effervescence pourrait s'expliquer par une confluence d'intérêts : d'une part, l'Etat naissant y voyait, pragmatiquement, un moyen de propagande efficace, et, politiquement, le laboratoire d'une nouvelle culture dont la spontanéité était cependant à craindre. D'autre part, il s'agissait, pour les classes populaires, d'une opportunité de se saisir de leur nouveau rôle dans la société. Pouvoir s'approprier l'espace de représentation constituait à la fois un objet de fierté et un besoin[188].

La diversité de la scène amateur était induite, dans une certaine mesure, par la multitude de ses structures d'encadrement, dont chacune avait ses fins et ses exigences esthétiques. Les organes exécutifs de l'Etat qui s'en chargeaient étaient les *Vneškol'nye otdely*, relayés à la fin de 1920 par le Glavpolitrosvet à l'intérieur du Narkompros. A la tête de celui-ci, Lunačarskij tenait à conserver un équilibre entre l'art expérimental et l'avant-garde d'une part, et les conservateurs de l'autre. Il résistait aux demandes d'obtenir des privilèges spéciaux des avant-gardes communistes telles que Maïakovski et Mejerhol'd, et essayait de son mieux de protéger les traditionnalistes[189].

Pendant les années de guerre civile, le PUR (*političeskoje upravlenie voennogo revoljucionnogo soveta*), possédait une section théâtrale à l'intérieur

---

[187] Mally, *Revolutionary Acts*., *op.cit*., p.2.
[188] *Ibid.,* p.17.
[189] Fitzpatrick, Sheila, *Commissariat of Enlightenment* (Londres: Cambridge UP, 1970), p.XV-XVI.

de l'armée rouge. Cette section envoyait des troupes au front et planifiait les spectacles de masse. A la fin de la guerre civile, l'initiative du développement des activités amateurs passe des organisations de l'armée rouge aux Syndicats. Le Proletkult, les Soviets, les coopératives et le Komsomol possédaient également leurs théâtres[190].

Ces instances se chargeaient de former, de financer, mais également d'orienter les groupes par le biais de manuels, de recueils de répertoire, ainsi que par des cours de formation pour acteurs et metteurs en scène. Certaines, sous la pression des professionnels, essayaient, en outre, de fixer des standards de qualité.

Les différences d'esthétique promues par ces institutions étaient en partie dues à la diversité de parcours des personnes qui investissaient ce nouveau champ d'activités culturelles. Il s'agissait, d'une part, d'acteurs professionnels des théâtres privés, surtout de province, qui s'étaient retrouvés au chômage pendant la révolution. Ces acteurs tendaient à promouvoir un répertoire de boulevard, qui, s'il rencontrait un grand succès auprès des troupes, n'en suscitait pas moins la réprobation des intellectuels.

Certains anciens militants du théâtre populaire se sont également impliqués dans les structures du théâtre amateur. On pourrait citer l'exemple de Pavel Gajdeburov qui avait fondé en 1903 un théâtre populaire ambulant sillonnant les provinces et visait principalement l'intelligentsia locale. Son théâtre s'est adressé à un public plus démuni en animant le front pendant la première guerre mondiale, où il jouait des pièces destinées à éduquer et à entretenir les troupes. Après la Révolution bolchévique, Gajdeburov a travaillé au théâtre populaire Ligovski, ainsi que pour les cours de formation théâtrale auprès de Vneškol'nyj otdel de Petrograd. Prônant un répertoire classique, il a refusé de modifier le contenu des performances pour refléter la réalité socialiste[191].

Les avant-gardes théâtrales exerçaient également une influence au sein de certaines formations d'amateurs. Ainsi, par exemple, les exercices de

---

[190] *Ibid*., p.30-32.
[191] Mally, *Revolutionary Acts*., *op. cit.,* p. 33.

biomécanique élaborés par Mejerhol'd au sein de son laboratoire de techniques de l'acteur et pratiquées dans son théâtre, se destinaient aux jeunes acteurs « qui à leur tour enseignent dans les clubs de théâtre auto-actifs qu'ils animent, clubs ouvriers de l'armée rouge, Studios de différentes nationalités ouverts à Moscou, ou encore, comme Eisenstein, au Proletkult[192] ».

Le clivage entre l'avant-garde théâtrale et les tenants de l'ancienne visée éducative de l'amateurisme est devenu un conflit au milieu des années 1920. Les ateliers traditionnels de théâtre, héritiers de « *ljubitel'stvo* », étaient accusés d'apprendre par cœur des auteurs classiques, de copier le théâtre professionnel. Pour se défendre, ces ateliers affirmaient que l'instinct sain de l'ouvrier réclamait un art véritable. Ce conflit se répercutait au niveau des autorités : la résolution du CC du Parti Bolchévik de mai 1927 mentionnée plus haut[193] appelait à «concilier sur la scène du club les différentes formes de l'art théâtral[194]». Cependant, en réalité, la plus grande partie des troupes alliait les deux tendances au sein de leurs spectacles.

L'ancien réseau des « théâtres populaires » s'est multiplié et diversifié. L'adjectif « populaire » s'est scindé en plusieurs catégories plus précises : après l'aporie du théâtre « ouvrier et paysan » en 1919, on voit apparaître le théâtre de l'armée, le théâtre ouvrier et autres.

Les troupes du Proletkult : un théâtre de et pour les ouvriers

Un théâtre spécifiquement ouvrier était incarné par les troupes du Prolekult. Fondé en septembre 1917 à Petrograd par une conférence de comités de fabriques et d'usines, le Proletkult s'était défini d'emblée comme un organisme indépendant du gouvernement provisoire, indépendance qu'il s'était efforcé de garder à l'égard des soviets, mais qu'il a perdue dès la fin de l'année 1920.

---

[192] Picon-Vallin, Meyerhold, *op. cit.,* p. 118.
[193] *Пути развития театра.* (*Les voies du développement du théâtre*), *op. cit.*
[194] Mally, *Revolutionary Acts*. *op. cit.,* p. 98-99.

Le théâtre créateur, publié par Platon Keržencev en 1918, peut être considéré comme la plate-forme théorique du mouvement. Selon l'auteur, le prolétariat devait construire son théâtre selon un programme. L'action devait sortir des salles, les spectacles devaient être joués dans les salles conventionnelles des théâtres et des clubs, mais également dans des cirques, des salles de classe, au front, sur les places publiques, en pleine nature. La fusion entre le public et les acteurs était souhaitée, comme signe de l'appartenance à une même classe. L'un des animateurs de Proletkult de Pétrograd, Mgueburov, décrivait un spectacle à Riga de la manière suivante : « la salle remplie d'un public ouvrier fusionnait de plus en plus avec nous et de cette fusion naissait (…) un théâtre vraiment auto-actif, se transformant enfin en un meeting nocturne improvisé qui durait presque jusqu'au matin[195] ». Commençant par des mises en scène de poèmes du Proletkult, ce théâtre s'est attaqué, dès la fin 1918, aux textes dramatiques.

Les scènes du Proletkult se sont rapidement multipliées. On comptait, en 1920, 300 organisations dans les villes de province, que le Proletkult de Moscou était chargé de fédérer, et quasiment toutes avaient un collectif théâtral. Ces différents groupes partageaient un principe central, celui de la création collective à tous les niveaux. Cependant, leurs méthodes divergeaient: alors que certains studios mettaient en scène des spectacles tout faits, d'autres faisaient des montages d'improvisations.

Le Proletkult de Moscou a concentré des luttes entre radicaux et modérés, avant-gardistes et conservateurs, mais ne cessait de vouloir se distinguer de la scène professionnelle. En 1922, les positions de l'avant-garde se sont radicalisées. Son action théâtrale s'est séparée en deux ateliers. Le premier se chargeait de la création de nouvelles formes de vie sociale (banquets, tribunaux d'agitation, meetings etc.). Le deuxième était un studio mobile, Peretru, qui devait construire un théâtre d'impact maximum, en utilisant les arts considérés comme mineurs par la culture bourgeoise, telles que les techniques du cirque, de l'acrobatie, du sport, des valeurs de courage et de souplesse physiques. La

---

[195] А.Мгебров, *Жизнь в театре*, Москва-Ленинград, 1932 (A. Mguebrov, *Une vie au théâtre*, Moscou-Leningrad, Academia, 1932), t.2, p.459.

culture du corps dominait alors celle du texte. L'art était conçu comme un stimulus sensoriel, qui n'incitait pas à une réflexion mais à une réaction immédiate et prévue par le metteur en scène.

L'aile conservatrice du Proletkult tentait cependant de promouvoir un théâtre visant des buts pratiques tels que la lutte contre l'analphabétisme et l'alcoolisme, ou pour l'hygiène, dans la veine du « théâtre pour le peuple[196] ».

Le théâtre de l'agitprop : de nouvelles formes théâtrales pour diffuser l'idée communiste

D'autres types d'activité théâtrale avaient surgi pendant la guerre civile : on les regroupe souvent sous le nom de « théâtre d'agitation » ou « théâtre de l'agitprop ». Nées pendant la guerre civile, parallèlement à celles de Proletkult, des troupes d'agitation amateurs se consacraient à la satire politique à l'instar du Terevsat. Elles mettaient en scène des « *agitki* » ou « *agitpiesa* », courtes pièces concernant les problèmes immédiats de la guerre civile, d'habitude composées d'un ou deux actes, et dont le but était d'inspirer l'action politique. Les personnages présentaient une juxtaposition de types sociaux: soldat de l'armée rouge, travailleur ou bourgeois. Leur trait caractéristique était « *plakatnost'* », un style caricatural, exagéré, stéréotypé, qui impliquait une séparation claire entre le bien et le mal[197].

La phase d'explosion pendant la guerre civile a été suivie d'une phase de restriction et approfondissement entre 1921 et 1926, puis de réactivation et d'extension entre 1927 et 1932. S'étendant ainsi sur une longue période, répondant à « des besoins et des commandes fort variables selon les moments », il s'agissait d'un phénomène très complexe qui revêtait par moment des « aspects contradictoires[198] ». Sans rentrer dans les détails, nous présenterons ici

---

[196] Béatrice Picon-Vallin, « L'ouvrier spectateur, acteur et personnage », in *L'ouvrier au théâtre : de 1871 à nos jours* (Louvain-la-Neuve: Cahiers théâtre Louvain, 1987), p.106-126.

[197] Солнцева, Богемская, *Самодеятельное Художественное Творчество В СССР* (Solnceva, Bogemskaja, *L'art amateur en URSS*), *op. cit.*, 37-38.

[198] Amey et al., *Le théâatre d'agit-prop de 1917 a 1932*., *op.cit.,* p.16.

les quelques courants qui ont servi de références aux groupes d'étudiants des années 1950-1960.

La forme la plus mobile du théâtre d'agitation était constituée par les « brigades d'agitation » ou « *agitbrigada* », formations sillonnant le front et l'arrière, puis, à la fin de la guerre, les villes de province et les campagnes. Certaines – comme les trains[199] et les bateaux d'agitation – liaient le groupe, l'activité théâtrale et un moyen de locomotion.

Les formations de « La Blouse Bleue » peuvent être considérées comme héritières du Terevsat, appartenant au théâtre d'agitation amateur. Apparues à partir de 1923, lorsque Boris Južanin, qui était au début des années 1920 à la tête d'un journal vivant à l'armée rouge d'Extrême Orient, crée le premier collectif à l'institut de journalisme de Moscou. Le nom, « La Blouse Bleue », lui a été attribué à cause de l'uniforme adopté par les participants, rappelant un bleu de travail : ancré dans le monde ouvrier, celui-ci permettait de rompre avec le costume de théâtre. Après l'une des représentations, le conseil moscovite des sociétés de consommateurs (*portebitel'skih obšestv*) a proposé au groupe de donner des «spectacles sains dans des salons de thé et des cantines». Le comité moscovite des Syndicats les a alors pris sous sa juridiction. Un an plus tard, il y avait à Moscou quatorze groupes de Blouses Bleues, desservant brasseries, cantines et clubs de travailleurs.

Encouragés et propagés par les organes de propagande du parti, ceux de la culture de l'Etat et les Syndicats, les groupes de « Blouses Bleues », amateurs ou professionnels, se multipliaient, en même temps que les dissensions au sujet de la direction que devaient prendre les spectacles. Les dirigeants du mouvement souhaitaient créer un théâtre d'e*strada* politique à l'instar du Terevsat, alliant des éléments de propagande et d'information politique avec des procédés des industries de divertissement. Cependant, d'autres participants tenaient à garder la forme stricte du journal comme moyen de travail de propagande et d'instruction. Cependant, un trait caractéristique leur était commun : celui d'unir l'emphase (*pafos*) avec la satire et le comique, le tout

---

[199] Pour une description d'un train d'agitation, cf., par exemple, *Ibid*., p.11-14.

faisant naître une atmosphère de vitalité et de joie de vivre à laquelle concourrait l'insertion de numéros acrobatiques, de pyramides humaines, de marches etc.

Au milieu des années 20, le mouvement a commencé à publier une revue, « La Blouse Bleue », qui contenait des scénarios, des photographies ainsi que des débats théoriques. Après une tournée triomphale en Allemagne en 1927, le mouvement commence à s'essouffler, en raison de nouvelles exigences de la part des autorités. Au début des années 1930, finalement, le mouvement des Blouses Bleues s'étiole.

Une autre branche du théâtre d'agitation oscillait, comme les « blouses bleues », entre un statut d'amateur et celui de professionnel : il s'agit du TRAM, Théâtre des jeunesses ouvrières. Apparu aux alentours de 1925, le mouvement TRAMiste radicalise les thèses de Proletkult : production collective à tous les niveaux, séparation nette d'avec le théâtre professionnel. C'est un théâtre qui questionne, propose plusieurs solutions sans en imposer aucune, ouvre le débat et suscite la réflexion. Le sujet est proposé par les spectateurs, le scénario est élaboré par un auteur du groupe. Le jeu nie le psychologisme et le mimétisme. Le personnage positif standard est l'ouvrier, avec son attitude productive et sa manière énergique de se mouvoir et de parler[200]. Alors que la catégorie d'âge n'était pas prise en compte par les autres formations, le TRAM se définissait explicitement comme un théâtre de jeunes.

Mais, surmenée entre l'atelier et la scène, la troupe sera contrainte au professionnalisme en 1928. Elle périclite dans les années 1930, car le Parti essaie de lui imposer des logiques étrangères à son fonctionnement.

Dans les années qui ont suivi la Révolution, les troupes amateurs se sont donc multipliées et diversifiées, en rajoutant, sans vraiment les effacer, aux exigences d'éducation et de divertissement, la nécessité de propagande des idées communistes, ainsi que de construction d'une nouvelle culture.

Les limites entre l'amateur et le professionnel étaient à la fois niées et réaffirmées. Dans le cas du « cercle artistique uni » comme dans celui du théâtre du Proletkult, on contestait l'ancienne séparation où l'amateur était considéré comme l'imitateur du professionnel, tout en réaffirmant cependant une nouvelle

---

[200] Picon-Vallin, « L'ouvrier spectateur, acteur et personnage », *op. cit.*, p.127.

frontière. Le théâtre professionnel - tant l'institution que son appareil méthodologique et son répertoire classique - apparaissait désormais comme rétrograde face aux formations d'amateurs incarnant la véritable expression de la classe ouvrière.

Cependant, le théâtre professionnel d'un type nouveau – celui qui remettait en cause les « éléments bourgeois » de l'ancien théâtre - restait tout de même l'exemple que suivait, tout en l'approfondissant, le théâtre d'agitation amateur. Le statut de celui-ci était d'ailleurs loin d'être clair. Ainsi, les troupes de la Blouse Bleue et du TRAM, se définissant au départ comme amateurs, avaient fini par se professionnaliser, à la fois par contrainte financière pour les participants et par exigence de «qualité » de type professionnelle.

C'est dans les années 1917- 1928 que le théâtre amateur se dote de nouveaux paradigmes de fonctionnement : production de textes et mise en scène collectives, jeu qui implique une distanciation et non l'imitation de sentiments, trame qui rompt avec la narration, costumes et décors conventionnels et public actif qui peut également prendre part à la création.

Enfin, on voit apparaître de nouvelles formes d'action théâtrale, ouvertes sur l'espace du pays, où la troupe se déplace, en investissant parfois pour cela des moyens de transport tels que trains ou bateaux.

Ces nouveaux paradigmes ne remplaçaient pas les anciens, ils cohabitaient parfois au sein d'une même troupe. Ce sont eux, cependant, qui seront repris – sous une forme souvent parodique - par les groupes d'étudiants des années 1960.

La notion de jeunesse figurait souvent au sein des troupes révolutionnaires – explicitement, comme dans le cas du TRAM où elle était contenue dans le nom du mouvement, ou implicitement. En outre, la propagande de la Révolution, par le biais du théâtre entre autres, était souvent présentée comme l'affaire des jeunes forces vitales d'un pays jeune. En se mettant en scène, la jeunesse construisait une image d'elle-même suffisamment attrayante pour donner envie au public de rallier sa cause. Or, les groupes d'amateurs, y compris d'étudiants - comme dans le cas de la Blouse Bleue de la faculté de journalisme – proposaient comme modèle d'identification l'image d'un jeune ouvrier dont ils mettaient en avant la force et l'adresse physique.

b) Le théâtre amateur dans le contexte de loisirs structurés des jeunes : émergence d'un cadre d'action

L'image d'une jeunesse d'un type nouveau émergeait donc à travers le théâtre amateur. Il nous reste à voir à quel titre celui-ci s'inscrivait dans le quotidien de cette nouvelle jeunesse.

Une jeunesse incarnant espoir et crainte

> *Il faut de jeunes forces… Il y a des hommes en Russie, tant qu'on veut. Il faut seulement recruter les jeunes plus largement et plus hardiment, (…) sans craindre la jeunesse. Nous sommes en temps de guerre, la jeunesse décidera de l'issue de la lutte, la jeunesse estudiantine et plus encore la jeunesse ouvrière. (…) Il faut grouper et mettre en mouvement tous ceux qui ont l'initiative révolutionnaire. Ne craignez pas leur manque de préparation, ne tremblez pas devant leur inexpérience et leur manque de culture. (…) Ou bien de nouvelles organisations militaires, jeunes, fraîches, énergiques, se formeront partout pour accomplir sous tous ses aspects, dans tous les milieux, l'œuvre révolutionnaire de la social-démocratie, ou bien vous périrez*[201].

Cet extrait d'une lettre que Lenin avait adressée en février 1905 à Bogdanov et Gusev montre plusieurs aspects du rapport des bolchéviks à la « jeunesse », ou plutôt de la façon dont ils en construisaient la représentation.

D'une part, Lenin dénonce des craintes vis-à-vis d'elle, qui seraient fondées sur l'inexpérience et le manque de savoir-faire propres à cette catégorie d'âge. Le bagage d'expérience et de connaissances donnant l'avantage aux adultes serait compensé, selon lui, par des qualités positives propres à la jeunesse : leur nombre (« tant qu'on veut »), leur fraîcheur et leur énergie. Cette opposition entre l'expérience et l'énergie qui caractériserait les rapports entre les âges relevait du lieu commun répandu depuis le XIXe siècle et visiblement ancré dans les représentations des révolutionnaires.

Lenin effectue cependant une gradation, en plaçant la jeunesse étudiante au-dessous de l'ouvrière (« la jeunesse estudiantine et plus encore la jeunesse

---

[201] Lettre à A.A.Bogdanov et S.I.Goussev, février 1905, dans *Marx, Engels, Lénine, sur la jeunesse,* Moscou, Agence de Presse Novosti, 1978.

ouvrière »). Enfin, il effectue un déplacement de sens emblématique de l'usage qui avait été fait du terme de jeunesse plus tard : l'âge physique des personnes s'étend aux organisations qui, par là même, sont qualifiées de « jeunes, fraîches, énergiques ».

Cette métonymie entre personnes et système a été souvent pratiquée dans la rhétorique révolutionnaire. Dans les années qui ont suivi la révolution, la littérature et la propagande présentaient la jeunesse comme « la métaphore incarnant la transformation sociale souhaitée, qui symboliserait l'énergie et l'initiative nécessaires pour réaliser la Révolution[202] ». Pendant la NEP, cette représentation avait changé : « le jeune activiste idéal n'était plus le héros militarisé enthousiaste et agressif, mais l'organisateur stable, discipliné et même prudent. Etaient désormais encouragées des qualités plus « adultes » : autodiscipline, modération, patience et maîtrise[203] ». La jeunesse continuait cependant à incarner l'avant-garde, les forces vives du changement, et être pratiquement le synonyme du futur Etat communiste.

L'image de la jeunesse demeurait toutefois ambivalente : à côté de cette vision positive, elle continuait à être crainte, comme une catégorie fragile et à risques. Dans le contexte de la NEP, par exemple, les jeunes apparaissaient comme les personnes les plus sujettes aux influences délétères de la contre-révolution.

Face à ces représentations ambivalentes qui s'ancraient dans le contexte international de l'entre-deux-guerres[204] tout en ayant une coloration soviétique propre, la jeunesse du nouvel Etat constituait une masse très importante, différentiée socialement, culturellement et aussi politiquement.

---

[202] Anne E Gorsuch, *Youth in Revolutionary Russia: Enthusiasts, Bohemians, Delinquents*, Indiana-Michigan series in Russian and East European studies (Bloomington: Indiana University Press, 2000)., p.16.
[203] *Ibid.*, p.18.
[204] Ann Gorsuch parle de l'intérêt accru pour les jeunes après la catastrophe de la première guerre mondiale : les représentations de la jeunesse reflétaient alors les besoins spécifiques des Etats qui essayaient de réaffirmer leur légitimité, la jeunesse était donc perçue comme l'avant-garde qui permettait de les consolider. *Ibid.*, p.14.

Une catégorie nouvelle : les étudiants soviétiques

Les étudiants demeuraient une catégorie particulièrement suspecte au sein de cet ensemble, dont la jeunesse ouvrière constituait l'élite. Même si au début des années 1920, le Parti Bolchevik mettait l'accent sur l'importance des études, les étudiants étaient loin d'être considérés comme l'avant-garde de la jeunesse soviétique. C'était lié surtout aux origines « bourgeoises » de la majorité des étudiants, même si, dès 1918, le nouvel Etat déploie des efforts pour attirer les « prolétaires » dans les établissements d'enseignement supérieur. En 1918, notamment, les examens d'accès et l'exigence de diplômes de l'école secondaire au moment de l'admission dans un établissement d'éducation supérieure sont abolis, et des « *rabfacs* »[205] proposant aux ouvriers une remise à niveau en deux ans afin de pouvoir accéder à l'éducation supérieure sont créés.

La première moitié des années 1920 a été marquée par des tentatives de soviétiser l'image de l'étudiant afin qu'il devienne un « étudiant rouge » (*krasnyj student*). A ces fins, une politique a été mise en œuvre dès 1921 pour limiter l'accès aux études uniquement aux enfants issus de milieux ouvriers et paysans. L'une des mesures prônait une modification progressive des critères de sélection dans les établissements d'enseignement supérieur. Ainsi, en 1921, a été introduit le principe de délégation de futurs étudiants par les cellules du Parti Bolchévik, du Komsomol et des Syndicats qui sélectionnaient les jeunes selon la conformité de leurs origines sociales ou de leur passé avec les exigences de prolétarisation des étudiants. Ce principe est devenu prédominant dès 1922, l'origine sociale devenant ainsi le critère majeur pour accéder à l'éducation supérieure[206].

Cependant, ces exigences se sont rapidement assouplies : en 1923-24, les enfants d'enseignants pouvaient également entrer à l'université, et le 10 juillet 1926, le Conseil des Commissaires du peuple a conféré aux enfants des fonctionnaires des organisations d'Etat les mêmes privilèges qu'aux enfants

---

[205] En russe : рабочие факультеты.

[206] Дмитрий Андреев, « « Красный студент » и политика пролетаризации высшей школы », *Новое Литературное Обозрение*, 2008 (Dmitrij Andrejev, « « L'étudiant rouge » et la politique de proltarisation de l'éducation supérieure », dans *Novoje Literaturnoje Obozrenije*, 2008).

d'ouvriers[207]. Cet assouplissement correspondait à la période de la NEP où des conceptions pragmatiques se faisaient entendre comme celle de Kiparisov, membre du Comité Central de l'Instruction Ouvrière, qui a dit lors d'une réunion en juin 1926 qu'il « était plus important pour le développement économique, d'avoir un bon ingénieur plutôt qu'un mauvais ingénieur venu du milieu ouvrier [208] ».

Malgré ces assouplissements, la « prolétarisation du milieu étudiant a été proclamée réussie dès 1925[209] ». Plus qu'une réalité sociale, elle correspondait à une construction, fondée sur l'adhésion par les étudiants à certains codes moraux, vestimentaires et comportementaux. En ce qui concerne les premiers, une modification de valeurs étudiantes a été proclamée par la presse spécialisée. Celle-ci véhiculait notamment l'idée que si l'étudiant d'avant poursuivait son intérêt individuel, dans le but d'avoir par la suite sa petite place et son confort personnel, l' « étudiant rouge » cherchait avant tout à répondre aux besoins de l'Etat. Les traditions de lutte étudiante étaient également reprises et modifiées : si les étudiants de l'ancien type s'organisaient, selon la presse, pour défendre leurs intérêts corporatistes, les nouveaux devraient se mobiliser en faveur du bien-être de la société toute entière[210].

En ce qui concerne les codes vestimentaires, la veste, le manteau et la casquette d'uniforme estudiantins ont été remplacés par des éléments de vêtement moins distinctifs, comme le manteau de soldat, la casquette anglaise ou la *budjonnovka*[211]. Ainsi, l'étudiant endossait un vêtement connoté comme révolutionnaire, qui le distinguait peu du reste des jeunes.

Le langage tendait également à s'aligner sur le parler nouveau. Ainsi, l'adresse ancienne de *gospodin/gospoža* ou de *kollega* (ce dernier ayant été

---

[207] А.П. Купайгородская, *Советская высшая школа в 1917-1928 гг.* (Дис. докт. ист. наук. Ленинград: 1990) (A.P. Kupajgorodsakja, L'éducation supérieure soviétique en 1917-1928, thèse d'habilitation, Léningrad : 1990), p.258.
[208] *Ibid*., p.257-258.
[209] Дмитрий Андреев, « Красный студент » (Dmitrij Andrejev, « L'étudiant rouge »), *op. cit.*
[210] *Ibid*.
[211] *Ibid*.

spécifique au milieu étudiant d'avant la Révolution) ont été progressivement remplacés par le *tovarišč* de rigueur[212].

Ainsi, les « étudiants rouges » perdaient pratiquement leur spécificité en tant que groupe social à part, ils devenaient des prolétaires[213] qui étudiaient dans un établissement d'enseignement supérieur. Ceci peut notamment expliquer le fait que la troupe étudiante des « Blouses Bleues » se référait à l'image d'un jeune ouvrier plutôt qu'à celle d'un étudiant.

Institutionnalisation des loisirs

Suite à la vision ambivalente de la jeunesse comme force révolutionnaire et potentiellement subversive, un encadrement qui domestiquerait sa force brute s'est avéré nécessaire. C'est le rôle qu'a endossé l'union des jeunesses ouvrières et paysannes, fondée entre le 29 octobre et le 4 novembre 1918 par 194 délégués, qui s'étaient proclamés indépendants mais loyaux au parti communiste. L'union n'était initialement pas fondée avec l'aide du parti communiste, elle est née de quelques formations de base préexistantes, qui ne partageaient pas forcément les idées bolcheviques[214].

Loin d'être unique en son genre à ses débuts, l'union des jeunesses communistes était en concurrence avec d'autres formations, tels que les scouts, les organisations de jeunesses chrétiennes ou anarchistes. Cependant, celles-ci ont progressivement disparu au début des années 1920, et le Komsomol est resté la seule organisation de jeunes, à l'exception de celle des pionniers, qui concernait la tranche d'âge inférieure.

---

[212] *Ibid*.

[213] Cela correspond à une conception marxiste ancienne. Par exemple, Engels dit en décembre 1893 au Congrès des étudiants socialistes : « Puissent vos efforts réussir à développer parmi les étudiants la conscience que c'est de leurs rangs que doit sortir ce prolétariat intellectuel appelé à jouer à côté et au milieu de ses frères, les ouvriers manuels, un rôle considérable dans la révolution qui s'approche » (*L'Ere Nouvelle*, Paris, mars 1894, p.429, cité dans *Marx…*, *op.cit.*, p.16).

[214] Juliane Fürst, Juliane Furst, « Stalin's last generation: Youth, State and Komsomol, 1945-1953 » (PhD dissertation, London: London School of Economics and Political Science, 2003), chapitre 1, p.45.

L'union des jeunesses communistes a connu une croissance rapide : si en 1918 elle comptait 2500 membres, deux années plus tard il y avait 400 000 membres, soit 2% des jeunes soviétiques dans son ensemble[215]. Le nombre d'adhérents continuait à augmenter, sans cependant atteindre une majorité dans les années 1920. L'organisation a progressivement pris forme à travers des congrès annuels. Ainsi, elle s'est dotée de statuts fixant son mode de fonctionnement lors du congrès du 21-28 septembre 1921, et elle a pris le nom de Komsomol lors du congrès du mars 1926. Cependant, plusieurs points dans les principes de son fonctionnement étaient loin de faire consensus : par exemple, la question de savoir si l'organisation devait concerner tous les jeunes ou uniquement les communistes suscitait des débats[216].

L'un des points litigieux importants était son degré d'autonomie par rapport au Parti Communiste. Les statuts de l'organisation stipulaient qu'elle était indépendante du Parti mais subordonnée à lui, et cette notion de subordination était suffisamment floue pour donner lieu aux interprétations différentes. Lenin lui-même affirmait que les jeunes devaient être indépendants, mais réaffirmait l'emprise du Parti dans son discours prononcé au congrès de 1923.

Parmi les adhérents, les ouvriers étaient majoritaires. Quant aux étudiants, leur nombre dans le Komsomol était limité, en raison des conditions d'accès plus difficiles. En effet, un étudiant avait besoin de la recommandation de deux membres du Parti ou du Komsomol, et devait passer préalablement par six mois d'essai[217].

Les adhésions avaient des motivations différentes. Certains voyaient dans le Komsomol une voie pouvant mener au Parti, ouvrir les portes d'universités ou permettre de grimper l'échelle hiérarchique dans une usine. D'autres étaient attirés par les discussions sérieuses, idéologiques, permettant de se sentir impliqués activement dans l'univers des adultes. Enfin, certains s'y joignaient pour les loisirs que le Komsomol offrait : une possibilité de rencontrer ses pairs,

---

[215]Gorsuch, *Youth in Revolutionary Russia*., p.42.
[216] Furst, "Stalin's last generation: Youth, State and Komsomol, 1945-1953.", *op. cit*., chapitre 1, p.47.
[217] *Ibid*., chapitre 1, p. 47-48.

de s'amuser, d'échapper à l'emprise familiale , ainsi que de participer à des activités offertes par des clubs, dont des ateliers de théâtre, des chœurs, des groupes sportifs, des concerts[218].

En sa qualité d'organisation qui s'occupait de l'encadrement et de l'acculturation de jeunes, le Komsomol s'occupait, en effet, de structurer leurs loisirs. Les clubs et les « coins rouges » (*krasnyj ugolok*) servaient de support aux moments de recréation structurée.

Ces clubs existaient parallèlement à ceux des Syndicats qui ne s'adressaient pas spécifiquement à une catégorie d'âge, mais plutôt aux employés d'un établissement concret. Cependant, en réalité, la majeure partie de ceux qui fréquentaient ces clubs était des jeunes.

Les clubs qui se sont créés au sein des établissements d'éducation supérieure faisaient partie d'un système global : ils étaient visés par les directives et les conseils méthodiques du *Vneškol'nyj Otdel* et devaient lui adresser des comptes rendus de leurs activités. Ils étaient cependant aussi dirigés localement par des présidiums élus parmi les membres du club ainsi que les autorités de l'établissement – la direction et le comité du Parti - qui avaient le pouvoir « non seulement de contrôler l'activité du club en entier et de chaque atelier en particulier, mais également de le fermer[219] ».

Les activités théâtrales s'inscrivaient dans la palette des loisirs à la fois éducatifs (dans la mesure où ils développaient les capacités physiques des participants tout en les initiant aux textes classiques et contemporains) et récréatifs que ces clubs offraient. Leur spécificité post révolutionnaire consistait en l'ajout de la composante d'agitation et de propagande.

Le Komsomol s'était donc rapidement imposé, au début des années 1920, comme un moyen de fabriquer des jeunes citoyens soviétiques, modèle sur lequel devaient s'aligner non seulement ses membres, mais également les autres jeunes du pays. L'un des éléments de ce modèle, ancré dans les idées des philanthropes prérévolutionnaires, était celui d'un loisir utile et structuré, dont les clubs offraient la possibilité et dont le théâtre constituait l'un des éléments

---

[218]Gorsuch, *Youth in Revolutionary Russia*., *op. cit.*, p.42-44.

[219] Дмитрий Андреев, « Красный студент » (Dmitrij Andrejev, « L'étudiant rouge »), *article cité.*

des plus en vogue et des moins discutés, notamment par rapport à la danse dont l'aspect trop ludique et futile suscitait la critique des ascètes.

Cependant, le Komsomol était loin de générer une culture homogène. En effet, au sein même de cette organisation, il existait une multitude de manières de le vivre (ludique, ascète, indifférente). De plus, la majeure partie des jeunes définissait leur identité en dehors de ce cadre institutionnel, cherchant des loisirs en dehors des clubs de Komsomol ou des Syndicats, voire refusant l'idée même d'un temps libre structuré.

1.1.4 Du « Grand Tournant » a la mort de Stalin : le realisme socialiste face aux survivances et adaptations des formes theatrales issues de la Revolution

Formées dans le contexte de la déstalinisation ou des années qui l'ont suivie, les troupes d'étudiants qui font l'objet de ce travail rejetaient Stalin et l'époque de stalinisme d'une manière plus ou moins ostentatoire. Certains osaient même des allusions directes. Ainsi, un groupe d'*estrada* de MGU avait adopté un poème pour enfants de Čukovskij, *La mouche cokotuha*, où le personnage du cafard, effrayant tortionnaire qui tente d'assassiner la mouche éponyme, est doté d'une large moustache rendant évident le parallèle avec Stalin[220]. D'autres manifestaient leur rejet d'une manière plus voilée, en s'interrogeant, dans leurs spectacles, sur des questions de responsabilité individuelle dans le contexte d'un régime totalitaire, souvent sous le prétexte de critiquer le nazisme.

Cependant, certaines figures de cette époque apparaissent comme fondatrices de leur imaginaire et de leurs méthodes :

> *Le théâtre étudiant de MGU, celui de jeunes d'Ivanovo ou encore le théâtre poétique d'Omsk se pensaient comme des descendants directs des « commissaires aux casques couverts de poussière »*[221] *dont les idéaux avaient été trahis par les stalinistes. Ils voyaient le prototype du nouveau théâtre de jeunes dans le studio d'Arbuzov, qui avait acquis une gloire retentissante la veille de la seconde guerre mondiale avec sa* Une ville à l'aube, *fruit d'une création collective devenu le spectacle culte des jeunes moscovites cultivés. (…) Rolland Bykov planifiait ainsi de créer collectivement, avec les acteurs (du théâtre étudiant de MGU), une* Ville à midi (…)[222].

---

[220] Mark R. décrit cette scène dans les termes suivants : « L'épisode où l'acteur qui faisait l'affreux malfrat à moustache le Cafard se mettait à éventrer des poupées, en leur arrachant bras et jambes, en déchirant leurs robes (…) était particulièrement affreux et dramatique ». Богатырёва, *Окна* « *Нашего Дома* ». *История Эстрадной студии МГУ* « *Наш Дом* », *1958-1969* (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison »*) *op. cit.,* p.65.

[221] Allusion à la chanson de Bulat Okudžava, « La marche sentimentale » (1957), dans laquelle un jeune combattant de la guerre civile s'adresse à son aimée. En décrivant sa mort éventuelle, le combattant évoque des « commissaires en casques pleins de poussière » qui s'inclineraient en silence devant lui.

[222] Богатырёва, *Окна* « *Нашего Дома* ». *История Эстрадной студии МГУ* « *Наш Дом* », *1958-1969.*, (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison »*), *op. cit.*, p.34-35.

Aussi nous est-il paru indispensable de retracer très brièvement les grandes lignes qui ont caractérisé les évolutions du théâtre professionnel et amateur ainsi que celles qu'a connues la sphère des loisirs organisés des jeunes de cette époque qui précède immédiatement la période étudiée.

a) Un théâtre professionnel figé

Après l'année du « Grand Tournant », et suite à la proclamation de la doctrine du réalisme socialiste au premier congrès des écrivains en 1934, le théâtre, tout comme les autres secteurs culturels, connaît de profondes transformations.

Installation de la doctrine du réalisme socialiste

A l'instar de Léonid Heller et Antoine Baudin, nous considèrerons que la notion de « réalisme socialiste » englobe trois niveaux d'analyse. Il s'agit tout d'abord d'un « champ de forces artistiques », c'est à dire de personnes ou d'organismes agissant dans le cadre de chaînes de production / diffusion / réception, se positionnant matériellement et symboliquement dans des courants artistiques. C'est ensuite une esthétique formulée à travers des textes et des discours visant à normer et à juger une œuvre artistique. Enfin, il s'agit également de caractéristiques formelles des œuvres qui circulent dans ce champ[223]. Nous ne nous attacherons pas ici aux détails de la mise en place de ces différentes caractéristiques du réalisme socialiste, mais nous nous contenterons d'en évoquer quelques aspects qui seront importants pour l'étude des années 1950-1960.

Sur le plan discursif, l'esthétique du réalisme socialiste a commencé à être élaborée dès 1932 pour la littérature, lors de la préparation du congrès des écrivains, élargie pendant celui-ci par les délégués du pouvoir, notamment Gorkij et Ždanov, et inscrite dans les statuts de l'Union des Écrivains:

---

[223] Léonid Heller and Antoine Baudin, "Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel", *Cahiers du Monde Russe*, septembre 1993, p.308-312.

Le réalisme socialiste étant la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, elle exige de l'artiste une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire, avec pour tâche la transformation et l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme[224].

Cette définition provenait de différents courants des années 1920 : la notion d' « écrivain soviétique » avait été léguée par la campagne de 1929 ; celle de « méthode », définie par les défenseurs prolétariens du «réalisme matérialiste dialectique», avait des attributs empruntés aux «réalismes» des années vingt: monumental, synthétique, dynamique, héroïque.

Bien que conçues pour la littérature, ces principes devaient présider à toute création artistique, y compris le théâtre. Dans son discours prononcé lors du premier congrès des écrivains, en 1934, Ždanov cite le Théâtre d'Art comme l'exemple même incarnant cet esprit de réalisme socialiste. La méthode de travail et de mise en scène de Stanislavskij serait donc adoptée comme base pour bâtir une méthodologie du théâtre soviétique modèle. Il s'agissait cependant d'un faible reflet de ce que pouvait constituer cette méthode, résultant d'une décision de Stalin « de protéger et le collectif et ses fondateurs, ce qui signifiait, dans le contexte de l'époque, le mettre en conserve, emballer dans des slogans et les drapeaux du prolétariat triomphant une chose devenue inerte par asphyxie, privée d' « âme » mais aux ordres (…) à défaut de son système, pratique vivante, changeante, adaptable, ouverte[225] ».

L'emprise de la poétique réaliste socialiste sur les arts est confortée dans l'immédiate après-guerre, notamment après l'offensive de Ždanov contre les magazines « Zvjezda » et « Leningrad », en réalité dirigée contre Ahmatova et Zoščenko et, au-delà, contre toute intelligentsia créatrice rebelle, en août 1946. La satire a été marquée d'opprobre, en particulier celle qui parcourt les œuvres de Zoščenko, accusé de «tourner en dérision le quotidien, les règles de

---

[224] Léonid Heller, « Le réalisme socialiste », *Dictionnaire des idées*, Encyclopaedia Universalis, 2005.

[225] Marie-Christine Autant-Mathieu, « Un « théâtre Panthéon » », M. -C Autant-Mathieu, *Le Théâtre D'art De Moscou*., *op. cit.,* p.10.

fonctionnement, les hommes soviétiques, en se cachant derrière le masque du divertissement vide et d'écrits humoristiques inutiles[226] ».

En ce qui concerne le théâtre, ce renforcement de l'emprise de l'Etat sur la production culturelle s'est traduite par une résolution du Comité Central du PCUS d'août 1946 sur «le répertoire des théâtres dramatiques et les mesures de son amélioration» réaffirmant la nécessité de se conformer aux exigences de la méthode officielle. Parmi les principes poétiques des œuvres qui en relevaient, figuraient « le synthétisme figuratif (principe de typisation), le holisme (primat du continu sur le raccourci), l'allégorisme, etc. »[227].

La « ligne générale » tendait donc à homogénéiser le théâtre, à le fédérer autour d'un but éducatif et politique, les deux étant intimement liés. Il se devait d'être un théâtre monumental et sérieux, qui exclurait l'ironie et le double sens. La gaieté n'en était cependant pas bannie, tant qu'elle restait édifiante et exprimait l'optimisme du « peuple soviétique ». Bien que des œuvres satiriques continuaissent à exister formellement, elles étaient très étroitement contrôlées et donc pratiquement vidées de leur substance. Seule la mise en scène de comédies étrangères, en particulier de Molière ou de Goldoni, semblait être une option possible.

Le champ de forces artistiques s'en est trouvé modifié : les courants d'avant-garde ont été démantelés, soit à travers la destruction physique de personnes incarnant ces courants, soit par la dissolution des troupes, parfois fondues de force avec d'autres, plus conformes aux normes. La campagne contre le « formalisme », débutée à la fin des années 1920 et prenant toute son ampleur en 1936, ainsi que celle contre le « cosmopolitisme » à la fin des années 1950 ont fourni le prétexte et le vocabulaire pour fustiger les théâtres déviants, qui, parfois, ne présentaient pas de caractéristiques formelles dissidentes.

C'est ainsi que les théâtres du Proletkult, qui avaient déjà été éclipsés par le mouvement TRAMiste, ont été officiellement abolis en 1932. Le TRAM de Leningrad, devenu professionnel en 1928, a été obligé de se tourner vers un

---

[226] Доклад т. Жданова о журналах « Звезда » и « Ленинград », Москва, ОГИЗ, 1946 (Compte rendu de Ždanov concernant les revues Zvjezda et Léningrad, Moscou, 1946), p.5-6.

[227] Heller, "Le réalisme socialiste." », *op. cit.*

répertoire ancien, ce qui l'a fait péricliter. En 1936, il a été fondu avec « le théâtre rouge », une troupe professionnelle créée en 1924 par des membres d'une troupe amateur, qui était passée rapidement à des méthodes de jeu et à un répertoire réaliste. La troupe qui en a résulté, « le théâtre d'Etat du Komsomol léniniste » s'inscrivait dans la mouvance du réalisme socialiste. Les autres troupes qui se nommaient TRAM, professionnelles ou amateurs, changent d'appellation et de méthode dans la seconde moitié des années 1930.

Le théâtre de Mejerhol'd présente l'exemple où les deux moyens – dissolution de la troupe et élimination physique - avaient été mis en œuvre : malgré les tentatives de Mejerhol'd de se conformer aux exigences du régime, notamment en matière de répertoire, et malgré son projet de travailler de concert avec Stanislavskij, sa troupe a été dissoute en 1938, et lui-même exécuté en 1940.

Après quelques attaques déjouées par Stanislavskij, le Théâtre d'Art – dans sa version soviétisée - était devenu un établissement modèle, et par conséquent un refuge pour les comédiens et les metteurs en scène. Aussi, a-t-il dû intégrer des troupes ou des acteurs de troupes dissoutes : le théâtre de Kors, le deuxième Théâtre d'Art, puis certaines personnes du théâtre de Mejerhol'd.

Le réalisme socialiste exigeant des pièces sérieuses, beaucoup de petits théâtres ont souffert du fait qu'ils présentaient un répertoire de pièces humoristiques ou satiriques, comédies et mélodrames sur la vie quotidienne soviétique, qui étaient classés comme non idéologiques. Les écrivains qui avaient du talent pour le comique de situation ont vu leur carrière voire leur vie ruinée[228].

La notion même de conflit dans la dramaturgie soviétique s'était retrouvée remise en question. Une polémique a éclaté, en 1952, entre l'écrivain Nikolaj Virta et le dramaturge Pogodin. Virta affirmait, à propos du film de Nikolaj Gerasimov *Selskij vrač,* que les conflits dramatiques n'avaient désormais plus cours, étant donné leur absence dans la réalité soviétique, propos qui ont suscité une réaction négative chez Pogodin, qui a cependant eu du mal à fonder

---

[228] Inna Solovyova, « The theatre and Socialist Realism » dans Leach, *A History of Russian Theatre*., *op. cit*., p. 328.

son argumentation sans pour autant ternir l'image de la société soviétique. Peu après, cette « théorie de l'absence des conflits » a été désapprouvée par Stalin lui-même qui a ainsi initié une réhabilitation de la satire. Ainsi, dans son discours de clôture lors de la remise des Prix Stalin en mars 1952, Stalin critique l'absence de conflits dans la dramaturgie soviétique : « (…) Il faut soigner le mal puisque mal il y a. Il nous faut des Gogol. Il nous faut des Ščedrin. (…) Nous avons des conflits (…) La dramaturgie doit refléter ces conflits[229] ». Pendant le XIXe congrès du PCUS, en octobre 1951, Malenkov reprend les paroles de Stalin, en mettant l'accent sur l'importance de la satire. Dans une partie de son discours intitulée « de l'art réaliste et du problème du typique dans la littérature et l'art », Malenkov déplore que « de la littérature, de la dramaturgie et du cinématographe soviétiques soient absents des genres comme la satire ». « Il ne serait pas correct de croire que notre réalité soviétique ne donne pas matière à la satire. Nous avons besoin de Gogol et de Ščedrin soviétiques, qui par le feu de leur humour brûleraient tout ce que notre vie contient de négatif, de pourri, de mort, tout ce qui freine notre mouvement vers l'avant[230] ». Cet appel à fustiger les défauts « signale l'existence d'erreurs qu'il faut repérer, soumettre à la risée générale en les plaçant sous le verre grossissant de l'hyperbole[231] ».

L'imposition des méthodes et de la poétique du réalisme socialiste, ainsi que les transformations du « champ de forces théâtrales » qui en ont résulté, avaient cependant laissé de rares brèches où ont pu survivre des méthodes de travail et une esthétique des avant-gardes des années 1920. Le « studio d'Arbuzov », mentionné au début de ce chapitre, en présente un exemple. Fondé en été 1938 par le dramaturge Aleksej Arbuzov et le metteur en scène Valentin Pluček, il a existé jusqu'en 1941.

---

[229] M. -C Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964.*, *op. cit.*, p.25
[230] Г. Маленков, *Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б)* (Москва : Госполитиздат, 1952) (G. Malenkov, *Compte rendu au XIXe Congrès du PCUS concernant le travail du Comité Central du Parti Communiste Bolchévik*, Moscou, 1952).
[231] *Ibid*.

La position même de ce studio qui appartenait à la sphère professionnelle mais était profondément ancré dans celle du théâtre amateur, était atypique pour la fin des années 1930 où la séparation entre les deux domaines était devenue plus nette.

Ses deux fondateurs, en effet, avaient une longue expérience du théâtre amateur. Aleksej Arbuzov, acteur dès l'âge de quinze ans, ayant essuyé des échecs comme dramaturge à Leningrad, s'était retrouvé, au milieu des années 1930, responsable du répertoire d'un théâtre amateur au sein d'un kolkhoze près de Tula. Cet atelier n'ayant ni répertoire, ni costumes, ni décors, il avait entrepris d'écrire une pièce qu'il serait possible de créer avec les moyens du bord. Ce qui en a résulté a été d'abord diffusé à travers le réseau amateur, par le biais du magazine *Kolhoznyi teatr* ; la pièce a ensuite été adoptée par les troupes professionnelles pendant la saison 1934-1935. Cela a conféré à Arbuzov une certaine notoriété, et lui a donné la possibilité d'exercer son métier comme professionnel. Cependant, il avouait se sentir « mal à l'aise » dans les théâtres professionnels où ses pièces étaient mises en scène, ce qui l'avait amené à créer un atelier indépendant avec un petit groupe de jeunes acteurs du « Théâtre de la Révolution » avec lesquels il travaillait sur sa pièce « Tanja »[232].

Valentin Pluček, quant à lui, a d'abord été formé comme acteur puis comme metteur en scène dans l'Atelier théâtral d'Etat de Mejerhol'd, avant de jouer dans des spectacles du théâtre de Mejerhol'd à partir de 1929. A l'époque de la création du studio, il dirigeait un TRAM auprès de l'Usine d'électricité à Moscou. C'est dans le studio d'Arbuzov qu'il a débuté sa carrière de metteur en scène professionnel.

Le studio a d'abord été créé comme un groupe informel sous la forme de rencontres épisodiques à la datcha d'Arbuzov, puis au domicile de différents membres du groupe. Le projet se concrétisant, le groupe a loué une salle de classe pour des répétitions plus régulières, et a fait reconnaître son existence officiellement par le Comité pour les Arts et par le Comité Central du Komsomol.

---

[232] Inna Solovyova, « The theatre and Socialist Realism » dans *Ibid.*, *op. cit.*, p. 342.

Après avoir montré le fruit de leur travail de trois ans, *Une ville à l'aube*, aux représentants de Glavisskustvo au début de 1941, les membres du studio ont réussi à faire reconnaître celui-ci comme groupe professionnel sous le nom de « Studio théâtral d'Etat ». Cependant, le studio a oscillé entre les sphères professionnelle et amateur : si, au départ, de nombreux participants provenaient du théâtre de la Révolution, ils ont pour la plupart rapidement quitté le groupe, notamment pour incompatibilité d'horaires (les répétitions avaient surtout lieu le soir, en même temps que celles du théâtre) et ont été remplacés par des amateurs qui se sont professionnalisés par la suite avec le studio. De plus, le statut même des dirigeants était ambigu : pendant tout le travail de préparation de *La ville à l'aube*, ils ne percevaient aucun salaire.

Le studio a pratiqué la méthode de la création collective : après avoir convenu d'un sujet (la vie de jeunes constructeurs d'une ville nouvelle, dont le prototype était Komsomolsk sur le fleuve Amour), les participants travaillaient leurs personnages, l'intrigue naissait lors de séances d'improvisation et d' « études » (petits sketches préparés à plusieurs). Après avoir élaboré une intrigue, les deux animateurs du studio ont introduit un élément qui cassait la trame narrative : un chœur qui remplissait diverses fonctions dans la pièce, ainsi que des intermèdes – petites scènes qui ancraient la pièce dans la tradition du théâtre d'agitation des années 1920. Ces intermèdes représentaient, à l'aide d'accessoires très simples, des scènes de la vie quotidienne, sans rapport avec l'intrigue :

> *Et voici qu'apparaît une vieille « Ford » déglinguée, elle parcourt une route pleine de trous, sautant sur les bosses… Bien sûr, il n'y avait ni route ni « Ford », il n'y avait que trois cubes et un cerceau, et il y avait le jeu qui créait joyeusement des conventions véritablement théâtrales, et les spectateurs « voyaient » les virages serrés, ainsi que ceux que croisait la jeune conductrice*[233].

Tout en s'en tenant aux thématiques du théâtre officiel d'avant-guerre - des héros de la construction du socialisme, la guerre contre les sceptiques et les espions - les participants du studio ont réussi à sortir des strictes limites du

---

[233] И. Кузнецов, « Город на заре », in *Спектакли и годы*, Москва, 1968 (I. Kuznjecov, « La ville à l'aube », dans *Les spectacles et les années*, Moscou, 1968), p. 239-240.

« reflet de la réalité ». Les méthodes de création, en privilégiant l'improvisation et le travail de libération de l'imaginaire, sortaient également des voies préconisées. Le travail de groupe, tout en soudant les participants, se reflétait dans le spectacle grâce à une mise en scène de la fraternité et de la jeunesse, sur lesquels se déplaçait finalement le message principal.

Bien que critiqué après la guerre, le studio a cependant pu exister pendant trois ans et a échappé aux répressions. Son statut semi-professionnel avait probablement pu jouer en sa faveur, car il revêtait finalement une forme préconisée pour l'art amateur : jeunes professionnels initiant des amateurs au métier d'acteur.

b) Un théâtre amateur soumis au réalisme socialiste : un outil pour augmenter la productivité, un reflet du théâtre professionnel

Car la fonction éducative du théâtre amateur, lui aussi soumis aux exigences générales du réalisme socialiste, avait en effet été renforcée, se doublant d'une exigence pratique : stimuler la productivité des travailleurs. Cette évolution a à son tour influé sur l'esthétique des groupes.

Un théâtre d'agitation amputé d'expérimentations « formalistes »

On peut le voir, notamment, sur l'exemple des *agitbrigada*, principaux représentants du théâtre d'agit-prop dès la fin des années 1920, après la professionnalisation des Blouses Bleues et de la majeure partie des TRAM. Ces petites formations mobiles chargées de desservir en spectacles des coins isolés, fabriquaient des pièces sur des thématiques locales dans la veine du théâtre d'agitation de l'époque de la guerre civile, tout en y ajoutant une composante nouvelle : ils se définissaient à présent comme l'un des outils de l'industrialisation, un médium chargé de traduire les impératifs de l'Etat dans un

langage accessible à la population afin de lui inculquer une nouvelle morale du travail[234].

Dès le début du premier plan quinquennal en 1929, plusieurs groupes dans les clubs ou des usines ont formé des petits collectifs mobiles, d'une dizaine de personnes, souvent de courte durée. Leurs spectacles rejetaient les éléments tels que costumes, maquillage, décor, scénario et travail d'incarnation de personnages. Les pièces étaient écrites à partir de matériaux journalistiques ou de faits locaux, souvent le matin de la représentation. Elles étaient conçues pour pouvoir être jouées sur les lieux mêmes de travail ou d'habitat collectif, sans avoir à ériger une scène. Les *agitbrigada* ne cherchaient pas à captiver leur public, à le divertir à l'aide de numéros de chant, d'humour ou de cirque. S'orientant sur le mouvement des « travailleurs de choc », les brigades d'agitation du premier plan quinquennal se présentaient elles-mêmes comme une forme de « travail de choc artistique[235] ».

Cela concordait très bien avec la mission principale des collectifs amateurs qui était devenue essentiellement utilitaire : ils devaient desservir des fêtes, des événements de la vie politique ou des moments cruciaux du travail. En avril 1930, une conférence nationale sur le travail des clubs, que la presse des Syndicats a jugée cruciale, a appelé les collectifs amateurs à « se tourner face à la production » (*licom k proizvodstvu*), afin d'aider les travailleurs à augmenter leur productivité, en citant comme exemple les *agitbrigada*.

Tout en remplissant cet objectif, les brigades d'agitation présentaient cependant certains désavantages. Leurs spectacles étant créés très rapidement, elles échappaient à la censure des textes écrits et n'avaient le temps de montrer le résultat à aucun comité. Un contrôle de la part des instances politiques était donc quasiment inexistant. De plus, les groupes mettant avant tout en évidence le ridicule de personnages négatifs, les critiques trouvaient qu'ils finissaient par discréditer la réalité soviétique par manque d'édification. Enfin, ils affichaient un dédain du professionnalisme, réfutant les hiérarchies aussi bien dans la sphère

---

[234] Mally, *Revolutionary Acts.*, *op. cit.*, p.146.
[235] *Ibid.*, p.150-153.

théâtrale que dans celle des entreprises, ce qui allait à l'encontre des aspirations officielles aux débuts des années 1930, qui visaient, au contraire, à les rétablir[236].

Cette forme très populaire s'est donc retrouvée sous la menace d'être accusée de formalisme. Ainsi, en 1931, lors d'un concours régional des « brigades d'agitprop », l'ensemble des participants a suscité des critiques négatives de la part des juges qui ont trouvé les spectacles « schématiques », trop « récréatifs » (*razvlekatel'no*) et « stériles » (*vyhološčeno*). Des reproches similaires se sont fait entendre en 1932, lors des premières olympiades de l'art amateur, organisées par les Syndicats, où les *agitbrigada* étaient les plus nombreuses, et où, cependant, elles n'ont pas été récompensées. Le premier prix allait à un théâtre de Leningrad, qui affichait sa volonté de se détourner des « petites formes » et de créer des pièces qui imitaient une écriture professionnelle. Les critiques adressées aux brigades d'agitation ont débouché sur une résolution du présidium des Syndicats sur « l'insuffisance de l'art amateur visuel[237] ».

Le terme de « *agitacionnaja brigada* » ou *agitbrigada* - auparavant concurrencé par celui d' « *agitprop brigada* » - a pourtant été consacré au milieu des années 1930, au moment où les formes mêmes du théâtre d'agitation, telles que le montage des diverses formes de l'*estrada*, le mélange de petits sketches avec des numéros acrobatiques, des chants etc., tendaient à disparaître. Certaines brigades d'agitation ont totalement disparu pendant le deuxième plan quinquennal, d'autres se sont fondues avec des ateliers d'art dramatique, d'autres, enfin, ont adapté leur répertoire au goût du jour en l'agrémentant de récitations de poèmes sentencieux.

---

[236] *Ibid*., p.175-178.

[237] Солнцева, Лариса Петровна and Богемская, Ксения Георгиевна, eds., *Самодеятельное Художественное Творчество В СССР: Очерки Истории, 1917-1932 Гг* (СПб: Дмитрий Буланин: Гос. ин-т искусствозания, 2000) (Larisa Solnceva, Ksenia Bogemskaja, éd. *L'art amateur en URSS : essais sur l'histoire, 1917-1932*, Saint-Pétersbourg, 2000), p.164.

Rétablissement d'une hiérarchie entre professionnels et amateurs : poétique et institutions

La grandeur de la construction socialiste exigeait le passage des « petites formes » vers les « grandes », ce qui signifiait le rétablissement de l'hégémonie des ateliers de théâtre mettant en scène un répertoire classique. Le rapport hiérarchique entre les amateurs et les professionnels était désormais rétabli : les premiers étaient jugés d'après leur ressemblance avec les seconds et les procédés d'aide méthodique, tels que l'engagement d'un professionnel pour entraîner la troupe, étaient encouragés. Les clubs qui avaient des moyens engageaient donc des spécialistes, de préférence formés à la méthode du Théâtre d'Art.

Plusieurs organismes étaient désormais chargés de diffuser le savoir-faire professionnel chez les amateurs. La « Maison Centrale des Travailleurs de l'Art », le CDRI[238] – un lieu de rencontre et de formation pour les professionnels de l'art – avait, par exemple, été conçue également comme un outil de diffusion de culture théâtrale auprès des amateurs. Dans un ouvrage décrivant l'activité de cette maison, un témoin donne l'exemple d'une réunion de 1950 portant sur la façon dont la « Maison » devrait exercer sa tutelle sur la région de Bronnica. Lors de la réunion, il a été décidé « d'organiser un séminaire pour les animateurs des ateliers dans les clubs de village, d'aider les groupes amateurs à sélectionner leur répertoire, d'auditionner les meilleurs collectifs[239] ».

Outre cette influence de personnes et d'organisations sociales, un système institutionnel de régulation s'était mis en place dans les années 1930 afin d'homogénéiser et de contrôler l'art populaire, et pour assurer la circulation du savoir-faire professionnel vers les amateurs. Dans ce cadre, la « Maison centrale d'Art Populaire » a été instaurée en 1936 sur la base de « la Maison Centrale d'Art Amateur », elle-même héritière de l'organisation philantropique qu'était «

---

[238] Центральный Дом Работников Исскуств.

[239] Борис Филиппов, *Творческие встречи. Очерки о деятельности ЦДРИ*, Москва, 1951 (Boris Filippov, Rencontres artisitques, Essais sur l'activité du CDRI, Moscou, 1951), p.80.

la maison d'instruction théâtrale Polenov[240]». Cette instance s'inscrivait donc dans la veine du théâtre amateur vu comme moyen d'acculturation des masses populaires à la culture légitime. Basée à Moscou, la «Maison de l'art populaire» gérait un large réseau de succursales régionales. Ainsi, la créativité amateur a été replacée sous l'influence de l'art professionnel, lui-même recadré par rapport au réalisme socialiste.

Ces facteurs se sont répercutés sur les lieux de représentation, notamment les clubs. Considérés, dans les années 1920, comme lieux de sociabilité, où chacun était censé pouvoir participer à une entreprise artistique, voire redéfinir sa visée, ils sont redevenus, dans les années 1930-1940, ce qu'ils étaient avant 1917, à savoir des lieux d'apprentissage et d'assimilation de la culture légitime. A ce détail près que le contenu de cette dernière avait changé, et que la composante politique s'ajoutait à la connaissance des œuvres sélectionnées comme étant canoniques. Le spectacle comme lieu où le public pouvait intervenir et participer n'était plus de mise : les amateurs ont rétabli une distance vis-à-vis de leur public, notamment en ayant régulièrement recours aux dispositifs tels que rampe, rideau et autres moyens de séparer l'espace scénique des spectateurs.

Les purges, elles, ont touché théâtre amateur et professionnel de manière similaire. Les personnalités qui, dans les années 1920, prônaient pour le théâtre amateur une voie particulière, indépendante de celle des professionnels, se sont trouvé menacées, y compris physiquement. Ainsi, Adrien Pjotrovskij, critiqué dans l'article « Sumbur vmesto muzyki », est arrêté en 1937 comme agent fasciste, Kiršon et Afinogenov en 1937 comme agents trotskistes. Ces deux dramaturges étant très populaires, leur arrestation avait réduit considérablement le répertoire des troupes amateurs.

---

[240] Cf. 1.1.2 (c).

Juger les amateurs : le rendu vraisemblable d'une « réalité » idéologiquement correcte

Ce retour généralisé à une position subordonnée du théâtre amateur par rapport à la sphère professionnelle a provoqué un réajustement dans les catégories de jugement concernant les spectacles de non professionnels. L'étude du compte rendu d'un séminaire de «méthodistes» qui s'était tenu à CDNT en 1950[241] peut nous permettre d'en rendre compte. Ce séminaire était à but prescriptif : il visait à donner des instructions à ceux qui étaient à leur tour censés encadrer des troupes d'amateurs. Le sténogramme aurait été par la suite édité sous forme de brochure, afin d'en permettre une plus large diffusion.

Le séminaire commençait par l'exposé intitulé « Le socialisme réaliste, méthode de l'art soviétique » de Skaterščikov, professeur de philosophie et auteur de manuels sur le marxisme-léninisme. Cette entrée en matière théorique, plus longue que les autres interventions (treize pages sténographiées, contre 6 à 8 pages pour les autres intervenants) était suivie par des exposés de professionnels du théâtre au sujet de différents aspects concrets du travail sur une pièce : celui de Popov, acteur et professeur au GITIS, portait sur le « travail sur une pièce soviétique », puis celui de Kaverin avait trait aux « principes du décor sur une petite scène » et celui de Stein à « l'analyse d'une pièce ». Deux témoignages portaient ensuite sur des expériences concrètes : l'un concernant le travail avec des « auteurs locaux », un autre retraçant le travail avec une troupe de la région de Čkalovsk. Un exposé de Pertova, enfin, décrivait les résultats d'un concours des *agitbrigada*.

L'exposé inaugural de Skaterščikov, très général, concernait les applications du marxisme-léninisme à l'art : il n'évoquait que très brièvement le théâtre, et ne faisait pas la distinction entre théâtre amateur et professionnel.

L'appareil de citations nous ancre d'emblée dans le «marxisme-Léninisme» : le discours contient des citations de Marx, Engels, Lenin et Stalin (de ce dernier est cité, pour l'essentiel, «Le marxisme dans la science de la

[241] GARF, F.A-628 (CDNT), op.2, d.456 (Retranscription du séminaire de méthodistes théâtraux de la Maison d'art populaire, qui a eu lieu à Moscou en 1950).

langue[242] » qui venait de paraître). L'art est présenté explicitement comme l'une des formes possibles de l'«idéologie»:

> *Le contenu d'un art, comme de toute autre forme d'idéologie, est composé de la réalité, de la vie sociale du peuple et de la nature*[243].

Il est par ailleurs défini comme « une forme de conscience collective » qui « reflète la réalité[244] » à travers des images. Pour cela, l'artiste doit partir de l'expérience vécue, de l'observation du monde réel et ensuite procéder à la typisation, c'est à dire à la création d'une image qui assemble en elle les traits les plus significatifs du phénomène étudié. Tout fait montré doit être typique, cependant tout fait de la vie réelle n'est pas digne d'être typisé:

> *Si une image artistique ne contient pas d'éléments généraux, elle n'a aucune portée et n'intéresse personne. (...) Tout ce qu'on observe dans la vie réelle ne peut pas forcément être transporté dans une œuvre d'art*[245].

Cette affirmation a un caractère catégorique : le locuteur a une position d'arbitre absolu, qui affirme sans équivoque ce qui est intéressant pour tous, ce qui peut ou ne peut pas être fait.

Un trait caractéristique de ce qui est considéré comme digne d'être typisé est la présence d'un « contenu idéologique », qui ne renvoie à rien de concret mais qui permet cependant, au besoin, de fustiger un manque d'engagement politique, ou le choix d'un sujet trop futile. Les problèmes soulevés par une œuvre d'art doivent être d'ordre éthique:

> *Le peuple soviétique attend un reflet profond et artistiquement accompli des processus qui ont lieu dans la conscience des ouvriers et des kolkhoziens, ainsi que dans celle de notre intelligentsia. Nous attendons que les défauts et les vices qui subsistent encore dans les esprits de nos citoyens soient démasqués. Nous attendons que soient traités artistiquement les thèmes de la morale, de la famille, du mariage*[246].

---

[242] И.В. Сталин, *Относительно марксизма в языкознании* (Москва : Госполитиздат, 1950) (I.V Stalin, *Rôle du Marxisme dans la science de la langue*, Moscou, 1950).
[243] GARF, F.A-628, op. 2, d. 456, document cité, p.5.
[244] *Ibid*., p.4.
[245] *Ibid*., p.7.
[246] *Ibid*. p.12.

Un procédé oratoire vise ici à asseoir l'autorité du narrateur : la répétition du verbe « attendre » dans chaque phrase renforce l'aspect incitatif du discours, tandis que, parallèlement, on voit un glissement dans les sujets : du « peuple soviétique », auquel l'énonciateur est extérieur, on passe à un « nous » qui inclut celui qui parle. Il échange ainsi la position du théoricien, de celui qui connaît les besoins du « peuple » contre la posture d'un personnage impliqué dans le sujet qu'il énonce. Sa légitimité est donc double : en tant qu'expert et en tant que partie prenante.

L'art devait donc viser à refléter les conflits moraux des personnages en les typisant. De plus, il devait choisir, dans ce dessein, des personnages positifs, c'est-à-dire «des hommes d'avant-garde soviétique», en opposition à l'art du monde bourgeois qui reflèterait la vie des «voleurs, des détectives privés, des hooligans et des prostituées»[247].

Le choix d'un objet correct pour la typisation était donc vu comme un critère majeur pour la réussite d'une œuvre. Dans le cas contraire, les œuvres risquaient d'être accusées de déformer la réalité.

La notion de plaisir esthétique n'était pas absente de ce discours. Cependant, ce sentiment devait s'aligner sur les goûts de Lenin, présentés comme étalon:

> *Lenin n'éprouvait pas de joie devant les œuvres de futuristes, de cubistes ou d'abstractionnistes. C'est un postulat très important : les œuvres d'art véritables doivent susciter chez l'homme une joie, un plaisir esthétique*[248].

L'orateur procède de nouveau ici à un glissement dans l'énonciation: de «Lenin», personne particulière, il passe à «l'homme» en général, en imposant ainsi naturellement les goûts de l'un à l'humanité dans son intégralité.

La théorie du reflet, fondement de l'esthétique marxiste-léniniste, est énoncée ici, sur un ton catégorique et sans appel. Les valeurs sont fixées par les goûts et les jugements des dirigeants, et s'opposent, sur un mode binaire, à celles du «monde bourgeois». Cependant, elles sont suffisamment vagues («morale»,

---

[247] Skaterščikov cite ici Ždanov au congrès de l'Union des Écrivains en 1934.
[248] *Ibid.*, p.9.

«famille») pour permettre des ajustements au cas par cas. Remarquons, enfin, que les catégories éthiques semblent l'emporter sur les jugements esthétiques.

Les autres intervenants de ce séminaire provenaient du milieu théâtral et en avaient, par conséquent, une connaissance empirique. Ils parlent donc en tant qu'experts du milieu, en entrant plus dans les thématiques concrètes de l'art amateur.

Ainsi, Popov développe les thèmes de typisation et de bon choix des «réalités» à montrer. Il souligne qu'il faut partir de l'expérience concrète pour créer les intrigues et les personnages. Cependant, la réalité doit non seulement être sélectionnée, mais également transformée si elle ne correspond pas à l'idée que l'on s'en fait. Ainsi, si un acteur est petit et mince, il doit, sur scène, savoir paraître fort afin de pouvoir jouer des personnages significatifs, car l'homme soviétique est, par définition, puissant et robuste:

> *Notre héros soviétique ordinaire est-il frêle, maigre ou délicat ? Non, au contraire, nos gens sont bien solides*[249].

Stanislavskij sert d'assise théâtrale à cette exigence de «réalisme» que le locuteur oppose à ce qu'il appelle «teatralščina», terme rendu péjoratif par le suffixe et la désinence «ščina» typiques de l'époque stalinienne, renvoyant sans doute à tout ce qui est considéré comme abus d'artifices théâtraux:

> *Je pense que les artifices théâtraux* – teatralščina – *sont contre-indiqués à notre époque. C'est Stanislavskij qui me l'a appris (...) Sachez voir une pièce comme un morceau de la vie, et la seule convention résidera dans le fait qu'[à la place de durer vingt ans, la pièce durera trois heures]*[250].

On constate la posture professorale du locuteur qui utilise l'impératif «sachez» - «*umjejte*» pour inciter l'auditoire à suivre ce qu'il énonce d'abord comme une opinion personnelle («je pense»), pour ensuite la légitimer à l'aide du recours à Stanislavskij.

L'intervention de Kaverin commence par des considérations générales sur l'art amateur soviétique, dans une langue de bois conventionnelle :

---

249 *Ibid*., p.20.
250 *Ibid*., p.24.

L'art du théâtre amateur soviétique reflète le contenu de notre vie. (...) Les idées du communisme inspirent notre art populaire (...) qui aide le Parti à éduquer notre peuple dans l'esprit du communisme[251].

Après cette introduction, le discours se focalise sur des problèmes concrets de décor. Celui-ci devait être réaliste, fondé par l'intrigue et reflétant le caractère du personnage, ou plutôt, les caractéristiques que ce type de personnage devait posséder. Par exemple, dans la chambre d'un héros du travail, il devait y avoir des livres pour montrer que l'homme soviétique était non seulement un travailleur acharné, mais également un être cultivé. Mais les contraintes d'espace faisaient la spécificité du théâtre amateur: la salle était souvent petite, la scène également, et l'orateur essayait de donner à son auditoire des astuces pour adapter le décor à ces conditions particulières:

Une petite scène est souvent liée avec une petite salle. Or, dans ces conditions, toute fausse note, toute contrefaçon de la vie devient plus manifeste. (...) Imaginez-vous, par exemple, une scène de La fiancée sans dot *d'Ostrovskij. Si Larisa, se détournant du parapet du café, dit « je viens de regarder couler la Volga », tandis qu'à deux - trois mètres, au mieux, sont platement peints sur le fond de la scène la Volga et sa berge opposée, alors même la peinture la plus ingénieuse ne fera que tuer cette sensation d'espace infini, de vastes étendues vers lesquels tend l'âme de cet être jeune et beau. Ajoutez-y l'ombre de l'actrice qui s'étale inévitablement sur l'arrière à cause d'un éclairage ordinaire. Noire et bien distincte, elle fend le paysage sans tenir compte ni du courant de la rivière, ni des berges escarpées (...), et transforme ainsi en un chiffon piteux et sans relief le paysage peint avec tant d'amour. Et si en plus ce morceau de tissu tremble et se balance lorsque des acteurs passent derrière lui pour accéder au côté opposé de la scène ? Et si le bas du tableau, avec l'herbe et les fleurs peints dessus, jouxte directement les planches du sol ? Et si les ombres (...) des coulisses et des meubles viennent encore s'y poser ? Le fleuve ne bougera pas, les nuages resteront immobiles…*
Sur un malentendu seulement on pourrait appeler « réalisme » une telle convention criante et maladroite[252].

Ainsi, un décor de mauvaise qualité contribuerait à créer une pitoyable imitation de la réalité, et non pas son «reflet», et, tout en visant la vraisemblance, verserait dans le mal avant-gardiste, la convention. Le locuteur propose alors une série d'astuces techniques pour éviter ces inconvénients: séparer le mur à

---

[251] *Ibid.*, p. 24.
[252] *Ibid.*, p. 34.

l'arrière-plan par une cloison dotée d'une fenêtre à travers laquelle on apercevrait «le fleuve» peint. Un éclairage par en dessous entre cette cloison et le mur du fond permettrait d'éviter que les ombres des acteurs ne s'y projettent.

Le ton du locuteur change: en parlant des détails concrets, il quitte un langage conventionnel et des phrases générales, ses phrases deviennent plus souples, ses expressions imagées. Derrière le discours sur la typisation d'une réalité significative, transparaît le souci de qualité : on tâche de donner au théâtre de bons outils pour créer une illusion, sans pour autant sortir des limites de la vraisemblance. Le principe du réalisme socialiste reste cependant immuable, et le locuteur demeure catégorique, n'émet pas de doutes ni d'hésitations.

A la fin du séminaire, sont discutés divers concours locaux des «*agitbrygady*». Parmi les critères retenus comme positifs par les jurys, on trouve, à côté d'une «grande qualité artistique» (sans plus de précision), des critères quantitatifs (nombre de représentations, nombre de lieux desservis etc.) et administratifs (tenue par les groupes d'un journal, d'un registre, d'un livre d'or en bonne et due forme)[253]. Elles sont donc davantage considérées comme des unités de travail, produisant des spectacles dont la qualité importait peu, se différenciant en cela des troupes de théâtre amateur plus classiques qui, quant à elles, devaient surtout rendre compte de la qualité de leur production.

Ce même type de discours était véhiculé, de manière à peu près invariable, par d'autres instances. On peut, notamment, citer un cours donné par I.S. Pal lors du séminaire permanent des metteurs en scène amateurs au sein du VTO[254], en octobre - décembre 1953 puis de décembre 1954 à février 1955, sur «la théorie du réalisme socialiste», et comportant les chapitres suivants :

- *l'art et la théorie léniniste du reflet*
- *l'image artistique comme moyen de refléter le réel dans l'art*
- *le réalisme socialiste comme méthode d'art soviétique*
- *le problème du typique dans la théorie du marxisme-léninisme*
- *la théorie du réalisme socialiste*
- *à propos de la théorie du réalisme socialiste*

---

[253] *Ibid*., p.58.

[254] Всесоюзное Театральное Общество - L'Union Théâtrale Soviétique.

- le problème du typique[255]

D'après ces titres, qui se répètent d'une séance à l'autre, nous constatons que le bagage théorique dont la VTO dotait les metteurs en scène des troupes amateurs, se fondait essentiellement sur les idées du «réalisme socialiste» et les deux problématiques, évoquées plus haut, qu'il entraînait: comment sélectionner correctement ce qui est digne d'être typisé, et comment le rendre d'une manière vraisemblable en évitant le grotesque.

On assiste ainsi à une homogénéisation du domaine du théâtre amateur: l'art d'agitation doit renoncer à ses méthodes et son esthétique pour s'aligner sur des ateliers où les participants sont initiés au réalisme socialiste. La convention théâtrale, si elle n'est pas forcément considérée comme du « formalisme » rédhibitoire, devient un signe de mauvaise qualité, d'une vraisemblance mal réussie.

c) Un encadrement de la jeunesse très présent mais en crise

Valables pour tous les types de théâtre amateur, ces évolutions ont également touché celui des étudiants. Ceux-ci ont vu se multiplier des tentatives d'homogénéisation non seulement en ce qui concerne les manières de faire du théâtre, mais également celles de structurer leur temps libre. Cependant, l'institution qui supervisait leurs loisirs vivait des temps difficiles.

Le Komsomol : une perte d'autonomie, une crédibilité affaiblie

Pendant les années 1930 et jusqu'au début des années 1950, le Komsomol a perdu les restes de son autonomie vis-à-vis du PCUS en ce qui concerne les décisions majeures. Le moment décisif de cette inféodation a été le 10e congrès du VLKSM en 1936. En amont, Stalin a exigé une révision de ses statuts en

[255] RGALI, F. 970 (VTO), op.14 (Cabinet d'aide au théâtre amateur), d.549 (Retranscription des cours de I.S. Pal sur la théorie du réalisme socialiste, dans le cadre du séminaire permanent des metteurs en scène amateur auprès du VTO), p.2

convoquant chez lui le premier secrétaire des jeunesses communistes, injonction qui a été mise en œuvre pendant le congrès. Les devoirs politiques du Komsomol y étaient déclarés obsolètes, car, d'après le camarade Stalin, l'Etat socialiste protégeant les droits et les intérêts des jeunes, ce point n'avait pas besoin de figurer dans les statuts[256]. Les sections du Komsomol ont été renommées afin que cette organisation ne concurrence pas le PCUS, ne serait-ce que dans les appellations. Mais derrière ces questions de forme se cachait en fait une volonté délibérée de réduire les compétences décisionnelles du Komsomol[257].

Cette réduction d'autonomie de cette organisation s'est accompagnée du renforcement de son rôle de gestionnaire concret du travail éducatif et de loisirs. Amputé de son pouvoir décisionnel, le Komsomol a donc vu s'accroître ses compétences exécutives.

Si la guerre de 1941-1945 a fait du Komsomol l'un des points de ralliement des jeunes autour de la cause patriotique, ce qui a entraîné l'enrôlement massif de nouvelles recrues et a redoré le blason de cette organisation grâce à l'apparition de nouveaux héros positifs, la sortie de guerre a été difficile. D'une part, les rangs de son appareil exécutif ont été décimés, les nouveaux recrutements se faisaient au sein d'adhérents très jeunes, souvent inexpérimentés et très peu formés, car leur adolescence s'était déroulée en temps de guerre à un moment où les infrastructures éducatives fonctionnaient mal. Par ailleurs, le travail rémunéré dans l'appareil du Komsomol au niveau de la base ou de la région était peu attractif, à cause de salaires indigents et d'une charge de travail très importante qui résultait surtout d'une bureaucratisation du travail du Komsomol. Renforcés dans leur rôle d'exécutants d'ordres du Parti, les membres de l'appareil devaient produire une somme de documents immense : répondre à toutes les directives de leurs supérieurs hiérarchiques ou du Parti par un rapport, réagir à chaque article majeur de la Pravda ou faire remplir de longs et ennuyeux questionnaires[258].

---

[256] Discours de Fainberg au Xe congrès du Komsomol, 10-21 avril 1936, cité par Furst, «Stalin's last generation: Youth, State and Komsomol, 1945-1953 », chapitre 1, p. 50.
[257] *Ibid.*, p. 49-51.
[258] *Ibid.*, p.74.

Ces conditions de travail difficiles ont entraîné une certaine difficulté à recruter des cadres au niveau local et régional, et un turn-over important de ceux-ci, tandis que les personnes aux positions centrales occupaient solidement leur poste depuis les purges de l'appareil central du Komsomol en 1938. De plus, les échelons intermédiaires étaient souvent occupés par des soldats démobilisés, grâce à leur expérience et à leur statut valorisant d'ancien combattant, ce qui avait provoqué un décalage entre l'âge des simples adhérents et l'appareil exécutif de l'organisation[259].

Ces évolutions ont entrainé une certaine perte de crédibilité de cette organisation auprès des jeunes concernés, et ont entravé les capacités du Komsomol à rallier toute la jeunesse soviétique à une culture de jeunes unifiée, tâche qui continuait cependant à lui incomber officiellement.

Une culture et une vie quotidienne infiltrées par le Komsomol

Les années 1930-1940 ont en effet connu une tentative d'uniformisation de la culture des jeunes sous l'égide du Komsomol. Celui-ci devait étendre son action civilisatrice non seulement sur ses membres actifs et l'ensemble de ses adhérents, mais également sur l'ensemble de la jeunesse soviétique.

Sa mission se doublait d'une fonction de divertissement, qui s'est retrouvée renforcée dans le contexte des années 1930. Les clubs du Komsomol, tout comme ceux gérés par les Syndicats, se sont tournés vers des activités distractives telles que les soirées dansantes afin d'attirer du public.

Cependant, dans la période de l'après-guerre, le réseau des clubs s'est vu drastiquement réduit. Les bâtiments qui les abritaient, souvent grands et bien situés, ont été réquisitionnés pour des besoins relevant de l'effort de guerre et n'ont pas forcément été restitués à leur affectation antérieure par la suite. Ceux qui l'ont été nécessitaient souvent des rénovations, pour lesquelles le Komsomol ne disposait que de fonds très réduits[260].

---

[259] *Ibid.*, p.75-80.
[260] *Ibid.*, p.54.

Afin de parer à la paupérisation de la structure des loisirs, se sont développées des solutions locales, qui n'étaient pas officiellement permises mais sur lesquelles le Komsomol fermait les yeux en raison de leur nécessite pratique : il s'agissait de loisirs payants, et notamment les plus populaires entre eux, les soirées dansantes.

Ce cadre, fragilisé d'un côté par un certain détachement de ses adhérents, par des tensions au sein de la hiérarchie et une paupérisation matérielle, et, d'un autre côté poussé à formater la vie des jeunes selon les préceptes du PCUS, ne pouvait donc pas favoriser l'épanouissement de troupes de théâtre amateur. C'est en essayant de le transformer ou de le contourner que celles-ci allaient pouvoir s'imposer dans les années 1950.

Conclusion du chapitre 1.1

Deux logiques majeures se confrontaient donc dans la sphère de spectacles amateurs. La première, qui remontait aux philanthropes du XIXe siècle, et, plus tôt, au théâtre pratiqué en famille ou en milieu étudiant, était de concevoir celui-ci comme un moyen d'acculturation. Faire du théâtre était considéré comme un moyen d'acquérir une culture légitime, avec ses valeurs et son bagage d'œuvres à connaître, pour des catégories en apprentissage à cause de leur âge (enfants, adolescents), de leur position sociale de dominés (ouvriers, paysans) ou d'apprenant (étudiants). Ce type de pratique était nommé, en russe, par le mot *ljubitel'stvo* – formé sur le verbe *ljubit'* (aimer) par calque de l' « amateur » français. Les troupes de ce courant imitaient le théâtre professionnel tant dans sa manière de fonctionner (le groupe était présidé par un metteur en scène « expert » qui prenait toutes les décisions artistiques et qui enseignait aux acteurs les « bonnes » manières de faire) que dans son répertoire. Dans le contexte civilisateur des premières années du régime soviétique, ce type de troupe était vu comme un moyen de démocratiser l'accès à la culture légitime.

La deuxième logique, qui prenait sa source dans les remises en question des assises du théâtre par les avant-gardes du début du XXe siècle, était de concevoir les spectacles des non professionnels comme les seuls authentiques

car créés par le peuple lui-même, délivrés des artifices d'un théâtre professionnel figé. Ayant trouvé sa place au sein des courants culturels novateurs de l'époque de la Révolution d'octobre, de la guerre civile et de la NEP tels que le « cercle artistique uni », le Proletkult, certaines troupes des Blouses Bleues ou des TRAMs, cette logique portait un nom distinct, celui de *teatral'naja samodejatel'nost'*. Ce terme mettait l'accent non plus sur l'amour d'un art préexistant, mais sur la fabrication, par ses propres moyens, de spectacles inédits (de *sam* (soi-même) et *dejatel'nost'* (activité)). La mise à distance du théâtre professionnel se traduisait aussi bien sur le plan organisationnel (effacement des hiérarchies au sein de la troupe, écriture et mise en scène collective) qu'esthétique (des spectacles qui incluent des formes traditionnellement considérées comme hétérogènes au théâtre telles que des numéros sportifs, des marches, des chansons et des sketches de cabaret, des lectures de journaux ou des reportages théâtralisés ; spectacles qui remplacent une intrigue de type narratif par des collages de sketches et de chansons empruntés à l'*estrada*, qui sollicitent une implication active du spectateur, qui contestent la fonction illustrative du décor et des costumes au profit d'une convention théâtrale). Ces innovations étaient très liées au politique, conçues souvent dans l'optique d' « agitation et de propagande » du nouveau régime.

Contraints de schématiser pour plus de clarté, nous soulignons toutefois que ces deux tendances n'étaient pas totalement étanches et coexistaient souvent au sein d'un même groupe.

L'équilibre entre elles variait en fonction des époques historiques. Si un engouement pour le théâtre indépendant de la scène professionnelle semble avoir été très fort pendant la Révolution et la guerre civile, un équilibre fragile s'établit dans la seconde moitié des années 1920, avant de s'inverser, à partir du « Grand Tournant » en faveur de l'amateurisme façon « théâtres du peuple ». Les formes innovantes ont été bannies des spectacles amateurs, tout comme elles l'ont été du théâtre professionnel, et la majeure partie des troupes a été réduite à un rôle purement éducatif, parfois couplé à celui de stimulateur de productivité (comme dans le cas des *agitbrigada*). De rares exceptions subsistaient cependant à cheval entre le théâtre amateur et professionnel, comme le studio d'Arbuzov. Son attachement aux troupes d'avant-garde des années 1920 subsistait,

cependant, plus dans son organisation du travail, qui reprenait la tradition des premiers « studios » du Théâtre d'Art, que dans le résultat, thématiquement conforme au réalisme socialiste ambiant.

Les troupes des années 1950-1960 ont également hérité d'un encadrement qui a cumulé, au cours des années, ses logiques et ses contradictions internes. Elles étaient liées, en partie, aux deux conceptions de l'art amateur que nous venons d'évoquer. Ainsi, la CDNT, par exemple, devait combiner – dans une proportion variable selon les époques – ces deux héritages : en vertu de la tradition philanthropique du « théâtre du peuple », d'une part, elle devait assurer une transmission de savoir-faire des professionnels du théâtre vers les amateurs. D'autre part, la CDNT pouvait également véhiculer l'idée chère aux avant-gardes des années 1920 du primat de la création populaire sur la scène professionnelle dans une société communiste. Par delà cette dichotomie, d'autres contradictions marquaient les nombreuses structures responsables du théâtre amateur. Le Komsomol, lui, était pris entre les injonctions d'initiative et l'exigence de conformité aux directives centrales, ainsi qu'entre une aspiration à englober toutes les cultures de jeunes existantes et celle de créer une nouvelle culture de jeunes sélective, aux critères variables au cours du temps. Les lieux d'action du Komsomol, les clubs, pratiquaient un rapport à l'argent alliant un manque de ressources à un refus officiel d'offrir des activités payantes, refus cependant contourné faute d'autres solutions.

Les différentes structures, façons de faire et esthétiques dont nous avons suivi l'apparition et l'évolution, tant dans le théâtre professionnel qu'amateur, constituaient un bagage fragmenté et souvent contradictoire à disposition des troupes amateurs dans les années 1950-1960. Celles-ci recouraient à lui soit de manière consciente, se définissant en continuation ou en opposition à telle ou telle pratique, soit de manière intuitive, s'inspirant d'éléments perçus à travers des sources indirectes. Des tendances contraires cohabitaient souvent chez un même auteur, une même troupe, au sein d'un même courant.

Le second chapitre de cette partie introductive va nous permettre de montrer la manière dont ces différents cadres d'action ont résolu ou perpétré ces contradictions au cours de la période que concerne notre enquête.

1.2 Les cadres d'action a l'epreuve de « degels » et « regels »

En parlant de son groupe d'*estrada* étudiante au sein du MGU, Mark R. le présente comme l'un des vecteurs de remise en question de normes à l'époque qui s'étend entre 1958 et 1969 :

> *C'était le temps d'une émancipation totale des consciences. La lutte avec le régime avait lieu sur tous les fronts, dans toutes les directions (…) Chaque chanson de Bulat Okudžava, Aleksandr Galič, de Volodja Vysotskij, de Jura Visbor, de Julik Kim, chaque spectacle de « Notre Maison » constituait une attaque contre des normes de vie instaurées par des bourreaux que nous avons cessé de considérer comme nos normes*[261].

Grâce aux noms cités – ceux de chanteurs et acteurs aux parcours divers, mais tous incarnant une couche de l'intelligentsia impliquée dans la remise en question de valeurs institutionnelles – le groupe d'étudiants se retrouvait discursivement inclus dans le courant intellectuel contestataire qui s'était auto désigné comme *šestidesjatniki* – c'est-à-dire la génération des années 1960[262]. Sans l'intégrer à nos catégories d'analyse et sans rentrer dans le détail des différentes définitions données à ce terme, nous nous interrogerons sur ce que cette appartenance revendiquée impliquait concrètement, en termes de cadres d'action artistiques et sociaux.

Une volonté de l'Etat d'encourager un essor culturel tout en conservant sur lui un contrôle étroit[263], une ouverture vers l'étranger et une redécouverte

---

[261] Наталья Юрьевна Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ « Наш Дом », 1958-1969.*, vol. 1 (Москва: МПГУ, 2006) (Natalia Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison »,* 1958-1969, Vol.1, Moscou, 2006), p.7.

[262] Ce terme, apparu pour la première fois dans le titre d'un article de Stanislav Rassadin publié dans le magasine *Junost'* en décembre 1960 (numéro 12), a été par la suite investi de sens très divers, des plus élogieux au plus péjoratifs, ce qui l'a rendu vague et polysémique.

[263] Ainsi, par exemple, au XXI congrès du PCUS en 1959, Furtseva (alors chef du comité moscovite du Parti) réaffirme le contrôle du Parti sur la littérature et l'art en citant le discours de Xruščjov « Pour un lien étroit de la littérature et de l'art avec la vie du peuple » (1956), tout en soulignant l'augmentation de la production cinématographique, l'usage accru de la télévision, et en promettant de contribuer à leur essor pendant le plan septennal à venir.

du passé artistique russe et soviétique occulté pendant les années staliniennes ont marqué, dans la seconde moitié des années 1950, le monde artistique et intellectuel. Nous allons à présent voir les répercussions, sur le plan institutionnel et esthétique, que ces changements ont eu dans la sphère théâtrale. Nous espérons ainsi esquisser les grands paradigmes matériels et discursifs par rapport auxquels se positionnaient les troupes étudiantes qui font l'objet de ce travail.

1.2.1 Un theatre professionnel qui se renouvelle

Le durcissement de l'emprise du réalisme socialiste à la fin de l'époque stalinienne avait entrainé, on l'a vu, un rétrécissement dans les thématiques abordées au théâtre ainsi qu'à un amenuisement du spectre de moyens esthétiques utilisés. La multiplication de pièces élimées par la censure et l'exigence de l'adéquation du contenu avec les impératifs idéologiques, jointes à des carences dans le système de distribution et de vente de billets, avaient entrainé, à partir du début des années 1950, une crise de fréquentation dans le théâtre professionnel. Pour y parer, l'Etat a entrepris une série de mesures : diminuer le prix des billets, supprimer les brèches dans le système de leur distribution, et surtout améliorer le répertoire des théâtres dramatiques en rendant leurs fonctions aux Conseils artistiques afin d'éviter la toute-puissance des directeurs de théâtre, souvent incompétents[264]. Ces réformes venues d'en haut ne remettaient pourtant pas en cause l'origine même de l'essoufflement de l'institution théâtrale, le contrôle de l'Etat dans le domaine de la création artistique.

Parallèlement, dès la fin des années 1940 avec la réhabilitation de la satire, et plus encore après la mort de Stalin et le début de la déstalinisation, le monde théâtral connaît un renouvellement de l'intérieur, qui passe par une mise à distance de certains carcans idéologiques.

---

[264] M. -C Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964* (Paris: CNRS, 1993)., p.59-60.

Ainsi, une série de contestations du Système de Stanislavskij ont vu le jour. Notamment, des débats publiés dans la revue *Teatr* entre 1956 et 1960 remettaient en cause la seule approche psychologique des personnages. Des disciples de Vahtangov d'une part, et ceux de Mejerhol'd de l'autre, contestaient le dénigrement de techniques corporelles appartenant à « l'art de représentation » (*zreliščnoe isskusstvo*) auquel Stanislavskij aurait opposé l'injonction de « revivre » les personnages. Les derniers travaux de Vahtangov, par exemple, parleraient d'une « union harmonieuse du « revivre » et de la « représentation » », où les techniques d'acteur telles que la maîtrise de son corps, de la voix et de la diction, tenant à la représentation, se nourrissent d'une analyse psychologique du personnage et vice-versa[265]. Stanislavskij lui-même n'aurait d'ailleurs pas dénigré « la méthode des actions physiques », comme le montrent ses notes de metteur en scène parues dans le IVe volume de ses *Œuvres*, en 1957.

Contesté par certains, le Système de Stanislavskij et les méthodes du Théâtre d'Art sont réhabilités par d'autres, et pas uniquement pour défendre les principes d'un réalisme socialiste dogmatisé. Par exemple, le « Studio des Jeunes acteurs » créé en 1955[266] et devenu par la suite le théâtre-studio Sovremennik, déclare dans son programme d'activités que la nouvelle troupe « se fixe comme objectif d'assimiler librement l'héritage de Stanislavskij et de Nemirovič-Dančenko, (…) de le développer à sa manière », et qu'elle est « profondément hostile au dénigrement du Théâtre d'Art et de ses fondateurs[267] ». Cet héritage serait surtout mal compris, déformé, alors que la troupe entend revenir à ses sources. Pour Efremov - le metteur en scène du studio - et ses compagnons, il s'agit de mener « une lutte sans merci contre l'imitation superficielle de la

---

[265] Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964.*, *op. cit.*, p.62.

[266] En 1955 un groupe d'anciens élèves de l'école-studio du Théâtre d'Art commence un travail indépendant sur la pièce *Vivants pour l'éternité*, montrée au public en mai 1956, mais ce n'est qu'en 1958 que le Studio acquiert une existence officielle.

[267] « Programme d'activité du Studio des Jeunes Acteurs (automne 1956-1957) », paru dans *Teatr*, n10, Moskva, 1987, pp.61-62, cité par Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964.*, *op. cit.*, p.311.

réalité », en substituant « un travail ontologique » au « travail de surface[268] » dérivé de la théorie du reflet.

La réhabilitation du genre satirique, la redécouverte des auteurs russes et soviétiques en disgrâce depuis le milieu des années 1930 et l'ouverture vers l'étranger ont nourri et stimulé ces diverses remises en cause.

a) Réhabilitation de la satire

On a vu que, si un rire fédérateur, né d'une joie de vivre, était promu à l'époque stalinienne, la satire, après avoir fleuri durant la Révolution et pendant les années 1920, était tombée progressivement en désuétude pendant les années de Stalinisme. Elle avait connu l'opprobre depuis l'époque du Ždanovisme, comme, par exemple, les œuvres de Zoščenko, qui fut accusé de «tourner en dérision le quotidien, les règles de fonctionnement, les hommes soviétiques, en se cachant derrière un masque du divertissement vide et d'écrits humoristiques inutiles[269] ». Bien que des œuvres satiriques continuaient à exister, elles étaient très étroitement contrôlées et donc pratiquement vidées de leur substance.

C'est à la toute fin de l'époque Stalinienne, pendant le XIXe congrès du PCUS en octobre 1951, que Malenkov commence à réhabiliter la satire, depuis une tribune officielle. Dans une partie de son discours intitulée « de l'art réaliste et du problème du typique dans la littérature et l'art », Malenkov déplore que « de la littérature, de la dramaturgie et du cinématographe soviétiques soient absents des genres comme la satire ». « Il ne serait pas correct de croire que notre réalité soviétique ne donne pas matière à la satire. Nous avons besoin de Gogols et de Ščedrin soviétiques, qui par le feu de leur humour brûleraient tout ce que notre vie contient de négatif, de pourri, de mort, tout ce qui freine notre

---

[268] Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964.*, *op. cit.*, p.164.
[269] *Доклад т. Жданова о журналах « Звезда » и « Ленинград »* (*Compte rendu de Ždanov concernant les revues Zvjezda et Léningrad*), *op. cit,* p.5-6.

mouvement vers l'avant[270] ». Cet appel à fustiger les défauts « signale l'existence d'erreurs qu'il faut repérer, soumettre à la risée générale en les plaçant sous le verre grossissant de l'hyperbole. En exigeant des dramaturges qu'ils fustigent les défauts sociaux, Malenkov porte un coup fatal à l'optimisme inconditionnel du réalisme socialiste[271]».

Dans les années poststaliniennes, ces deux formes de rire – la gaité « optimiste » et la satire – continuent à être conjointement promus par les autorités politiques.

Ainsi, bien que d'une manière timide et circonspecte car certains de ses éléments entrent en contradiction avec le réalisme socialiste, la comédie satirique revient sur les scènes théâtrales. Le personnage principal, par exemple, n'est plus forcément positif : « imperméable au repentir, le héros satirique ne cherche pas à réparer ses erreurs ni à renaître à une vie nouvelle[272]», ce qui se concilie mal avec le rôle éducatif du théâtre. Par ailleurs, les exagérations qui engendrent le comique font chanceler la notion du typique. Le défit des metteurs en scène était donc de rendre la satire compatible avec le réalisme socialiste.

C'est pourquoi le besoin de critique de certains défauts de la société s'accompagnait d'une méfiance par rapport à une remise en question trop radicale. La limite entre les deux n'était pas stable et se déplaçait, notamment, au gré des évolutions politiques. Ainsi, une pièce de Nazym Hikmet, *Ivan Ivanovic a-t-il existé* qui fustigeait les effets du culte de personnalité, a été très bien accueillie lors de la parution de sa traduction du turc dans le *Novyj mir* en avril 1956, juste après le XXe congrès du PCUS, mais un an plus tard, Konstantin Simonov a reçu un blâme pour avoir permis sa publication[273].

La réintroduction progressive de la satire passait notamment par une redécouverte de l'œuvre dramatique de Majakovskij. Bien que le poète ait été glorifié par Stalin après son suicide, ses comédies, à cause de leur aspect peu

---

[270] Г. Маленков, *Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б)* (G. Malenkov, *Compte rendu au XIXe Congrès du PCUS concernant le travail du Comité Central du Parti Communiste Bolchévik*), *op. cit.*
[271] Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964.*, *op. cit.*, p.12.
[272] *Ibid.*, p.47.
[273] *Ibid.*, p.46.

compatible avec le réalisme socialiste, suscitaient une méfiance de la part des metteurs en scène qui préféraient l'éviter. C'est à partir de la fin des années 1940 que les critiques littéraires reparlent des volets de son œuvre jusqu'ici passés sous silence[274]. En janvier 1953, une conférence de l'Union des Écrivains tente de rappeler les œuvres prérévolutionnaires de Majakovskij, de dresser un portrait plus complet de l'écrivain. Une réhabilitation partielle de son œuvre dramatique commence dès lors, mais il s'agit toutefois de la concilier avec les principes du théâtre réaliste et de l'école Stanislavskij. C'est ce qui se produit lors de la mise en scène d'une série de trois pièces de Majakovskij au Théâtre de la Satire, Les Bains (décembre 1953), La Punaise (mai 1955) et Mystère-Bouffe (novembre 1957). Valentin Pluček est l'un des réalisateurs, et le cinéaste Jutkjevič s'associe à la mise en scène des deux premières pièces[275]. Le style de slogan (*plakatnyj*) de ces pièces est ramené aux normes légèrement élargies du réalisme socialiste, et la critique salue le fait que le comique et le grotesque soient justifiés par la psychologie des personnages et par l'intrigue, et que la vraisemblance soit respectée. Cependant, si cet alliage fonctionne bien dans le cas des deux premières pièces, la tentative de ramener Mystère-Bouffe à des standards réalistes se solde par un échec, démontrant ainsi les limites de cette démarche[276].

b) Un retour sur le passé prérévolutionnaire et préstalinien

Au-delà de la réhabilitation d'auteurs satiriques, certaines œuvres mises au ban pendant l'époque stalinienne ont été republiées, d'autres remises en scène, souvent grâce aux efforts d'acteurs qui avaient participé aux premières représentations dans les années 1920.

Ainsi, après la réhabilitation de Mejerhol'd en 1956, ses anciens disciples tentent de revaloriser de ses travaux. Erast Garin, un acteur du théâtre de Mejerhol'd, reprend *Le Mandat* de Nikolaj Erdman. La mise en scène s'inspire de

---

[274] *Ibid*., p.30.
[275] *Ibid*., p.33.
[276] *Ibid*., p.42-44.

celle réalisée par Mejerhol'd en 1925, dans laquelle Garin lui-même avait joué. La pièce traite de petits bourgeois de la NEP décalés par rapport à la jeune société soviétique, thème remis à la mode dans les années 1950. Cependant, la reprise tente d'assagir les innovations formelles mejerdol'diennes : si la mise en scène de Mejerhol'd utilisait des personnages-masques en explorant des possibilités d'expressivité fantastiques, celle de Garin ramenait la pièce dans les cadres de la vraisemblance, notamment en introduisant un décor daté de la NEP minutieusement reproduit[277].

Le répertoire théâtral des années 1950 s'ouvre ainsi de nouveau, après plus de vingt ans, aux nombreuses pièces d'auteurs russes ou soviétiques, phénomène qui continue dans les années 1960. C'est également le cas de pièces d'origine étrangère, qui arrivent en URSS par le biais de publications et de tournées d'artistes étrangers.

c) Une ouverture vers l'étranger

En effet, plusieurs théâtres étrangers viennent en tournée en URSS dans les année 1950: la Comédie Française (avril 1954), Peter Brook (novembre-décembre 1955), le TNP (septembre - octobre 1956). La confrontation avec des écoles de théâtre différentes contribue à la remise en cause du Système de Stanislavskij.

La découverte du théâtre de Brecht y a joué un rôle important. La reconnaissance de ce théâtre a été d'abord officielle : en 1954, Brecht s'est vu discerner le prix Stalin de la Paix. En 1957, le Berliner Ensemble vient à Moscou, sans Brecht, mort quelques mois plus tôt[278]. Son œuvre et son esthétique provoquent alors un engouement dans les milieux théâtraux. En 1963, *Une bonne âme de Se-Tchouan* est mise en scène par Ljubimov avec les élèves de 3ième année de l'institut théâtral Ščukin. Soutenu ensuite par la communauté artistique,

---

[277] *Ibid*., p. 67-68. Pour un tableau des reprises de mises en scène anciennes dans les années 1950-1960, cf. p.70-71.
[278] *Ibid*., p.13.

Ljubimov crée le théâtre de Taganka où il continue à travailler à partir du théâtre de Brecht avec une partie de ses étudiants de l'institut Ščukin.

Concilier le théâtre brechtien avec le réalisme socialiste n'était pas aisé. En effet, sans remettre en cause l'engagement politique (*partijnost', idejnost', narodnost'* semblent être préservés), il proposait une adhésion du public aux idées exposées par choix, par décision réfléchie.

Mais c'est surtout la notion de vraisemblance que le théâtre brechtien remet en cause. Pour Brecht, le réalisme n'est pas une question de forme, il propose d' « abandonner la théorie léniniste du reflet, considérer le théâtre comme un lieu de fiction et le spectacle comme une fabrication, résultat d'une convention dont le spectateur doit être conscient à tout moment[279]».

Bannie du théâtre soviétique depuis les années 1920 en tant qu'apanage du « formalisme », la « convention » y est donc de nouveau introduite grâce à ces apports étrangers. En 1964, elle est désormais citée dans l'arsenal des procédés orthodoxes : la recréation de la vie pourrait emprunter « une autre voie », « celle qui exprime la vérité de la vie en donnant une image conventionnelle à la réalité, parfois à l'aide de métaphores, d'allégories, de symboles poétiques [280]». La séparation entre les courants réalistes et ceux qui prônent la « convention » théâtrale s'estompe d'ailleurs peu à peu : les premiers acceptent la convention dans le décor et les costumes, les seconds se lassent de rappeler constamment au spectateur qu'il est au théâtre[281].

Le théâtre professionnel a donc connu une certaine remise en cause du réalisme, et par conséquent une contestation de l'enseignement de Stanislavskij, ce qui a entraîné la nécessité d'inventer de nouveaux codes éthiques et esthétiques[282], évolutions qui se sont répercutées sur la sphère amateur.

---

[279] *Ibid*., p.14.
[280] В.Диев, «Проблема условности», in А.Богуславский, В.Диев, *Русская советская драматургия, 1946-1966 (*Москва : Наука, 1968) (V. Diev, « Le problème de la convention, dans *La dramaturgie russe soviétique, 1946-1966*, Moscou, 1968), p.164
[281] Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964*., *op. cit*., p.14.
[282] *Ibid*., p.12.

1.2.2 Des theatres amateurs entre visee educative et revalorisation des experiences des annees 1920

Allant au théâtre, lisant des débats de critique théâtrale et les discutant[283], parfois collaborant directement avec les personnes impliquées dans les remises en cause du réalisme socialiste et de la théorie du reflet[284], les amateurs étaient en effet amenés à se positionner par rapport à ces différents changements. Cependant, affirmer qu'ils ne faisaient que refléter ce qui se passait sur la scène professionnelle serait réducteur. D'une part, parce que cela nous ferait alors considérer les amateurs comme des imitateurs de professionnels dépourvus d'autonomie, et on prendrait ainsi partie dans un débat dont nous nous efforçons ici d'objectiver les mécanismes. Mais aussi parce que les non professionnels étaient confrontés à des réalités matérielles et discursives différentes, qui rendaient leur rapport aux changements du théâtre professionnel plus complexe.

a) Effervescence ou déclin : une situation contrastée

Si les théâtres professionnels connaissaient des difficultés dans les années 1950, ceux des amateurs semblaient, au contraire, florissants. Leur essor, tout comme celui d'autres activités non professionnelles, est évoqué d'une manière quantitative par les institutions responsables. Un compte rendu que le Comité central des Syndicats a fait au CC du PCUS et au conseil des ministres concernant « le travail culturel de masse », datant de 1956, paraît contenir des éléments emblématiques d'un discours officiel sur la croissance de ce type d'activités :

> *Actuellement, les Syndicats possèdent 10504 clubs, maisons et palais de la culture, 2537 parcs et jardins, 17518 bibliothèques (…)*

---

[283] Les « journaux de bord » des troupes que nous avons pu consulter montrent que la fréquentation de théâtres et des « discussions » organisées autour de thèmes précis ou d'articles critiques faisaient partie de pratiques courantes.

[284] Par exemple, Jutkjevič a collaboré à certaines mises en scène du théâtre étudiant de MGU. Son cas, on le verra, était loin d'être unique.

Les activités amateurs connaissent un développement d'envergure. Actuellement, nous avons 158 mille ateliers différents dont font partie près de 3 millions d'ouvriers, d'employés ainsi que leurs familles.
En 1955 seulement, le nombre d'ateliers d'activité amateur a augmenté de 13 mille comparativement à 1954 (…) Ces derniers temps, dans de nombreux clubs ont été créées des agitbrigada*, qui, à travers leurs spectacles présentés aux travailleurs, font la propagande de tout ce qu'il y a de nouveau, de progressif, fustigent les défauts dans le fonctionnement des entreprises, les semeurs de troubles sur les lieux de travail, les éléments amoraux de la vie quotidienne.*
Les collectifs amateurs font un travail important dans le domaine des services culturels aux travailleurs. En 1955, dans les clubs (…) ont été montrés 582 mille spectacles et concerts qui ont été vus par 119 millions de personnes[285].

Si les chiffres sont là pour signifier l'ampleur de la croissance de ce type d'activités, il nous est difficile de savoir ce qui était exactement compris dans la catégorie « ateliers d'art amateur », ni si les « clubs » ne comptaient que ceux qui appartiennent aux Syndicats ou s'il s'agissait de l'intégralité des institutions culturelles. Par ailleurs, la population concernée – « les ouvriers et les employés » - n'incluait apparemment pas les étudiants.

On peut retenir toutefois l'insistance du rapport sur le grand nombre de formations d'amateurs et de représentations ainsi que sur la masse de la population touchée. La visée de ces activités est présentée comme normative, l'un de ses volets étant la « propagande du meilleur », et l'autre la stigmatisation des déviances au travail et au quotidien. Les activités amateurs endossaient donc, pour les autorités, un rôle éducatif de diffusion de bonnes attitudes et de bonnes mœurs au même titre que des bibliothèques, dans la tradition de la vision philanthropique du XIXe siècle, ainsi qu'un rôle pratique de stimulateur de productivité comme dans les années 1930. Elles jouaient également un rôle récréatif, puisqu'elles étaient assimilées au « parcs et jardins ».

Nombreux sont les documents chiffrant de manière différente les groupes d'amateurs, sans que la façon de les comptabiliser soit claire. Par exemple, le ministère de la culture donne le chiffre de 150 000 troupes pour toute l'Union

---

[285] GARF, F.5451 (VCSPS), op.68 (Section générale), d.312 (Correspondance avec le CC PCUS, le conseil des ministres de l'URSS et autres organisations concernant les questions de culture de masse et de travail sportif, 12 mars – 24 décembre 1956), p.17-18.

soviétique en 1958, dont la moitié en république de Russie[286], sans préciser si les théâtres dépendant des Syndicats étaient inclus ou pas. Ce qui induirait à penser que, plus qu'un calcul exact, les autorités cherchaient à donner, à l'aide de chiffres imposants, l'impression de grande ampleur.

Plusieurs événements marquant les années 1950 ont stimulé la formation des groupes amateurs. Parmi eux, le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants a généré l'effervescence à la fois en amont et en aval de l'événement lui-même. Afin de préparer l'événement international, le Komsomol a organisé, conjointement avec le Ministère de la Culture et le Comité Central des Syndicats, un festival pansoviétique dont la partie finale s'était déroulée en mai 1957, deux mois avant le début du festival international. Un premier tour – pendant l'hiver 1956-1957 - sélectionnait des jeunes artistes (amateurs et professionnels) au niveau des villes, régions et républiques, dans les domaines du théâtre, de la danse, de la musique, de la peinture et de la photographie. Les comités d'organisation locaux étaient chargés de cette sélection. 10 000 lauréats étaient ensuite invités à participer au second tour à Moscou, en mai 1957[287]. Ce festival préliminaire a suscité la création de plusieurs nouveaux groupes dont la motivation finale était de gagner le droit de se présenter au festival international des étudiants et de la jeunesse.

Celui-ci en lui-même a été un très fort stimulateur artistique. En effet, les jeunes soviétiques ont pu voir d'autres formes de sociabilité et des moyens d'expression artistiques différents, souvent critiqués par les instances responsables soviétiques. Un théâtre étudiant polonais, par exemple, a connu l'engouement du public étudiant soviétique, tandis que les commentateurs du Komsomol l'ont jugé avec prudence :

> *Les spectacles du théâtre satirique étudiant « Bim-Bom » de la ville de Gdansk, en Pologne, ont suscité un grand intérêt au festival. Ils ont montré deux*

---

[286] RGALI, f.2329, op.2, d.690, p.156, cité dans Susan Costanzo, « Amateur Theatres and Amateur Publics in the Russian Republic, 195871 », *The Slavonic and East European Review* 86 (April 1, 2008), p.372-394.

[287] RGASPI, F.K-1 (Komsomol), op.32 (Section de propagande et d'agitation), d.831 (Comptes rendus et les propositions de la section, le plan de travail du cominé d'organisation central et autres matériaux concernant la préparation du Festival National de la jeunesse soviétique), p.1-22.

programmes : Ahaaa ! *et* Une joie sérieuse. *Cependant, ces spectacles comportaient beaucoup de formalisme, et sa satire ne se distinguait pas toujours par une maturité politique et idéologique suffisante*[288].

Les éléments « formalistes » - c'est-à-dire des inventions formelles qui tranchaient avec la tradition de la vraisemblance – ainsi qu'une satire acerbe étaient justement des éléments qui ont attiré à ce théâtre de nombreux émules, comme, par exemple, le groupe d'*estrada* « Notre Maison » auprès de MGU dont il sera question dans la deuxième partie de ce travail.

Malgré l'effervescence officiellement soulignée de ces activités artistiques réalisées en amateur, la situation était cependant assez contrastée. Outre des disparités liées à l'appartenance institutionnelle que nous étudierons plus loin, des inégalités géographiques étaient souvent constatées. L'opposition entre le centre et la périphérie, qui se recoupait partiellement avec celle entre la ville et la campagne, révélait un accès inégal aux ressources financières et aux informations. De nombreuses plaintes à ce sujet parvenaient au centre par différents biais. Par exemple, la Maison Centrale d'Art Populaire faisait régulièrement des recensements de groupes de province qui devaient renvoyer un formulaire nommé « passeport artistique » (*tvočeskij pasport*) avec un certain nombre de renseignements tels que le nom et la profession du dirigeant, le répertoire ou le nombre de représentations etc. Certains groupes rajoutaient des informations de leur cru, sur le dos du formulaire ou sur papier libre joint. C'est dans ces compléments-là que nous constatons des disparités dans les conditions matérielles. Tandis que certains groupes disaient profiter de conditions satisfaisantes, d'autres se plaignent de pénuries, comme celles que nous trouvons sur le revers du passeport artistique du théâtre amateur du village Bologoje (région de Kalinine) datant de 1969 :

La base technique est faible : la scène est trop petite (…), l'acquisition d'un équipement d'éclairage est prévue depuis très longtemps. Nous avons très peu

---

[288] RGASPI, F.K-3 (Evénements et organisations internationales), op.15 (VIe festival de la jeunesse et des étudiants), d.84 (Comptes rendus concernant le VIe festival de la jeunesse et des étudiants à Moscou), p.6.

la possibilité d'utiliser la scène, prise par des projections cinéma. (…) [Nous rencontrons des difficultés] avec les costumes et les accessoires[289].

Aux difficultés matérielles se rajoutait une pénurie d'informations. Par exemple, le dirigeant d'une maison de la culture de la ville de Gorki se plaignait, lors d'une conférence sur l'*estrada* amateur en lien avec l'éducation de l'homme nouveau, en 1962, que l'éloignement géographique privait les groupes de province de la source importante que pourrait être le monde professionnel:

Qui voit les grands artistes ? Moscou, Leningrad, les grandes villes. Chez nous, encore, il en arrive de temps en temps, mais aux kolkhozes, jamais[290].

Dans ce contexte, les troupes étudiantes étaient plutôt bien loties. Situées en milieu urbain, généralement à proximité des lieux de diffusion de la culture légitime dont le statut d'étudiant favorisait l'accès, elles bénéficiaient de plus d'une base technique fournie par l'établissement de l'enseignement supérieur. Cependant, là encore, des inégalités restaient fortes.

b) Encadrements pluriels

Et elles l'étaient d'autant plus que le faisceau d'instances chargées de stimuler et d'encadrer la production de ces groupes était très ramifié et comportait, selon le modèle des « organisations sociales » soviétiques, plusieurs niveaux : national, régional ou municipal et local. Le rôle exact de chaque instance était souvent mal délimité, leurs fonctions se chevauchaient, et la distribution des compétences entre les différents niveaux de la même organisation se négociait et se redéfinissait souvent au cas par cas. Des variantes régionales venaient, de plus, compliquer ce tableau, dont la configuration différait également en fonction de l'appartenance institutionnelle du groupe ou

---

[289] GARF 2, F.A-628 (CDNT), op.2, d.581 (Passeports artistiques des théâtres du peuple pour l'année 1969), p.48.

[290] GARF 2, F. A-628, op.2, d.103, (Retranscription de la conférence « Les genres d'*estrada* dans les activités artistiques amateur et l'éducation de l'homme nouveau », 14 et 16 novembre 1962), p.77.

du genre de spectacle mis en scène. Prétendre dresser un tableau complet de ces institutions paraît donc aussi utopique qu'inutile. Aussi, nous limiterons-nous à en esquisser les grandes lignes afin de montrer, à partir de quelques exemples précis, les tensions que ces instances pouvaient engendrer.

Au niveau national et municipal : instances anciennes et nouvelles, investies de représentants de l'avant-garde des années 1920

L'instance principale d'encadrement des activités amateurs restait, depuis l'époque stalinienne, la Maison Centrale d'Art Populaire – la CDNT – qui dépendait institutionnellement du Ministère de la Culture dans les années 1950-1960 et qui était l'héritière, on l'a vu, de la Maison Polenov dans le cadre du « théâtre populaire ». La Maison Centrale, située à Moscou, se trouvait à la tête d'un réseau ramifié de «maisons d'art populaire» municipales et régionales. La vocation éducative de cette institution n'avait pas beaucoup changé depuis le début du siècle : grâce à un rayonnement centre - périphéries, elle devait fournir aux collectifs supposés non-initiés au théâtre professionnel des outils pour acquérir un certain nombre de savoir-faire jugés indispensables. La CDNT proposait ainsi un éventail de sources de répertoire, sous la forme de recueils de pièces, de listes thématiques et de revues publiant des pièces recommandées. Il s'agissait, par exemple, de « travailler à faire connaître aux dirigeants des groupes amateurs (…) les œuvres consacrées au thème de la jeunesse, pour les employer pendant les festivals (...) Faire circuler l'expérience des meilleurs groupes dans le domaine de la création de scénarios originaux, et faire parvenir aux dirigeants des groupes les scénarios de bonne qualité[291] ». Cette structure se définissait donc non seulement comme un relais entre le monde professionnel et les troupes amateurs, mais aussi comme un pivot qui assurerait une diffusion de l'information entre celles-ci. Outre les publications, la CDNT organisait des séminaires de formation destinés aux différentes catégories d'acteurs impliquées

[291] CALIM (Archives Centrales pour la littérature et les arts de Moscou), F.82 (Maison d'art amateur de la ville de Moscou), op.1, d.57 (Planning de travail annuel de la Maison d'art amateur pour l'année 1957), p. 3-4.

dans le processus de création (« instructeurs », directeurs, troupes entières etc.) où étaient discutées les questions liées au répertoire et aux méthodes de travail. Ces séminaires servaient également de tribune aux amateurs pour exposer les problèmes qu'ils rencontraient dans leur travail. Instance de référence en matière de censure pour les amateurs, elle employait des experts – généralement des professionnels du théâtre – qui devaient statuer sur la conformité idéologique du contenu des spectacles, soit d'après des scénarios soumis par les troupes, soit en allant assister aux représentations.

L'importance de cette structure s'était accrue dans la seconde moitié des années 1950, lorsque celle-ci s'est vue confier la tâche de stimuler « un épanouissement sans précédent de (…) l'art des amateurs, accompagnant le passage à la construction du communisme[292] » en créant un nouveau titre de prestige, les « théâtres du peuple » (*narodnyj teatr*). Les discussions concernant les critères de sélection permettant d'y avoir droit, ainsi que les avantages matériels concrets qui y seraient liés, avaient commencé en 1957, et des propositions concrètes ont été formulées l'année suivante. Elles étaient développées par la CDNT, « avec la participation des principaux membres de la bureaucratie culturelle, tels que les ministres de la culture soviétique et russe, leurs assistants, les représentants des Syndicats, et les directeurs des troupes amateurs, administrateurs locaux, ainsi que des professionnels de théâtre. Les organisations centrales du Parti ne semblaient pas êtres impliquées directement mais étaient tenues au courant de ce qui se passait. Une fois les critères fixés, ils ont été diffusés par le biais de séminaires et de conférences[293] ». Elaborées donc à la fois par les intéressés et les instances responsables, sous l'égide de la CDNT, les conditions nécessaires pour obtenir la distinction avaient des contours

---

[292] А.П. Шульпин, « Театр любителей », in Лариса Солнцева, Ксения Богемская, сост., *Самодеятельное Художественное Творчество В СССР: Очерки Истории, Конец 1950-Х - Начало 1990-Х Годов* (СПб: Дмитрий Буланин: Гос. ин-т искусствозания, 1999) (A.P. Šul'pin, « Le théâtre des amateurs », dans Larisa Solnceva, Ksenia Bogemskaja, éd. *L'art amateur en URSS : essais sur l'histoire, fin des années 1950-début des années 1990*, Saint-Pétersbourg, 2000), p. 138.

[293] Susan Costanzo, « Setting the Stage : Control and consumption in amateur theatres in the Khrushchev Era », intervention au colloque «The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s », Berkeley, 2005, p.13.

mouvants permettant une marge de liberté dans les tractations. Les « théâtres du peuple » devaient avant tout se distinguer par un « contenu idéologique de leur répertoire », dominé par des pièces d'auteurs contemporains. Les troupes ne devaient pas sortir de leur condition d'amateurs : les participants n'étaient pas rémunérés, mis à part deux personnes, le metteur en scène et le « directeur artistique » (*hudožnik*), qui percevaient un salaire. Cependant, les « théâtres du peuple » obtenaient explicitement le droit d'organiser des représentations payantes, car, si leur titre garantissait aux groupes une aide financière de départ, ces troupes devaient par la suite devenir rentables grâce à la vente d'entrées payantes.

Ayant acquis le droit de sélectionner les candidats à ce nouveau titre, la CDNT s'était affirmée dans son rôle d'expert dans le domaine du théâtre amateur. Cependant, elle n'a pas été suffisamment souple pour bien cerner et catégoriser son champ d'action, ni pour le structurer grâce à un ensemble d'outils dispensés uniformément à tout le monde. En effet, les catégories de classement que les Maisons d'Art Populaire utilisaient pour répertorier les groupes étaient très compartimentées et sont restées inchangées durant l'époque considérée, tandis que de nouvelles formes de spectacles amateurs avaient vu le jour. Par exemple, en 1957, la direction de la Maison d'art populaire de Moscou a décidé de créer des conseils artistiques pour favoriser « des rapports étroits avec les dirigeants des activités amateurs[294] ». Elle en a créé trois : théâtrale, chorégraphique et musicale. La dichotomie entre le théâtre, la musique, la chorégraphie n'était donc pas remise en cause, tandis que de nombreux groupes tels que le théâtre d'*estrada* ou le KVN, dont il sera question plus loin, tendaient vers un syncrétisme de formes. En 1970, lorsque ce même organe moscovite ordonne un recensement de tous les groupes amateurs sous sa direction, ces derniers ont dû s'inscrire dans l'une des cinq catégories : collectifs musicaux, théâtraux, chorégraphiques, d'arts plastiques ou de cinéma amateur[295]. Même si l'apparition de cette dernière section témoignait bien d'un

---

[294] CALIM, F.82, op. 1, d. 55 (Notes de la direction de la Maison d'art populaire concernant son activité principale pour l'année 195).

[295] CALIM, F.82, op. 1, d.209 (Arrêtés des supérieurs hiérarchiques concernant l'activité de la Maison d'art populaire poue l'année 1970).

souci d'intégrer des nouvelles formes d'expression, la Maison d'art populaire moscovite a continué à pratiquer un partage rigoureux en genres. Ceci a provoqué un flou dans les critères de jugement appliqués aux spectacles, et a permis à certains collectifs d'échapper entièrement au champ d'action de cette institution.

En effet, certains collectifs, comme les théâtres étudiants d'*estrada*, étaient donc classés tantôt en tant que collectifs théâtraux, tantôt en tant que « brigades d'agitation ». Or, les critères de jugement n'étaient pas les mêmes selon les catégories. On en veut pour preuve, notamment, l'appartenance institutionnelle d'experts appelés à évaluer la production artistique des collectifs. Ainsi, en 1957, lors du festival pansoviétique de la jeunesse qui précédait et préparait le VIe festival international, les spectacles théâtraux et musicaux étaient jugés par les professionnels des domaines respectifs (enseignants ou artistes), tandis que les « brigades d'agitation », qui relevaient de l'*estrada*, étaient évaluées par les représentants des Syndicats et du Komsomol, ainsi que par des spécialistes appartenant à des secteurs très variés (deux compositeurs, trois écrivains, un peintre, deux metteurs en scène et trois directeurs de brigade d'agitation)[296]. Les critères qu'ils appliquaient relevaient donc à la fois du domaine artistique dont on note la mixité, et du domaine civique dont les représentants des organisations de masses étaient considérés être des experts.

Se trouvant à cheval entre deux catégories, les théâtres étudiants d'*estrada* avaient donc acquis une marge de manœuvre qui leur permettait de jouer avec les divers types de critères, en argumentant tantôt en termes théâtraux, tantôt en termes civiques. Quant aux formations nouvelles, comme, par exemple, les équipes de KVN, elles se retrouvaient en dehors des catégories en vigueur de la maison d'art populaire, et échappaient ainsi totalement à son champ d'action.

Aux actions de la CDNT se superposaient celles de l'Union professionnelle théâtrale – le VTO - qui avait également créé une section spécifique « d'aide aux

---

[296] RGASPI, F.K-1, op. 32, d.831 (Comptes rendus et les propositions de la section, le plan de travail du cominé d'organisation central et autres matériaux concernant la préparation du Festival National de la jeunesse soviétique).

théâtres amateurs », en mars 1952. D'après ses statuts, son but était très semblable à celui de la CDNT : «aider les participants et les dirigeants des troupes d'amateurs à assimiler l'expérience progressiste, les meilleures traditions et techniques du théâtre professionnel[297] », avec cependant une réserve quant à sa position d'encadrant : « cette commission n'est aucunement un organe dirigeant ni sur le plan organisationnel, ni sur le plan méthodique ». Il s'agissait plutôt d'une organisation « d'aide au mouvement [des amateurs][298]», qui travaillait en « contact étroit avec les Maisons d'Art Populaire » et qui proposait des « lectures, des séminaires, des exposés, des rencontres avec des maîtres et des professionnels du théâtre, des conférences sur la création et ses méthodes », qui faisait des comptes rendus de certains spectacles et qui éditait « des recueils de conseils méthodiques et de pièces[299]», c'est à dire un éventail d'activités très proche de celui de la CDNT. D'ailleurs, les mêmes personnes semblent être sollicitées par les deux structures : par exemple, Viktor Mejerovskij, chef d'une section de la CDNT, a fait un compte rendu sur l'état du théâtre non professionnel à Moscou pendant une réunion de la section d'aide au théâtre amateur du VTO[300].

Les outils proposés par ces institutions n'étaient pas toujours acceptés par ceux qu'ils visaient. Les sténogrammes des séminaires de formation pour les directeurs de groupe montrent que ces derniers n'étaient pas satisfaits du répertoire qui leur était proposé. Par exemple, le dirigeant du théâtre de l'institut de technologie électrique de Novossibirsk attestait avoir reçu « des matériaux pour brigades d'agitation », mais avouait les avoir « renvoyés à la Maison Centrale d'Art Populaire, car du point de vue littéraire cela ne tenait absolument pas la route[301]». D'autres dirigeants se plaignaient plutôt de la banalité du matériau proposé. C'était le cas d'un dirigeant d'un groupe amateur d'ouvriers de

---

[297] RGALI, F.970, op.14, d.547 (Retranscription de la réunion des dirigeants de théâtres amateurs moscovites. Bilan du travail des amateurs pour la période entre septembre 1959 et mai 1963), p.1.
[298] *ibid*., p.2.
[299] *ibid*., p.3.
[300] *ibid*.., p.6A.
[301] F. A-628, op.2, d.103 (Conférence sur les genres de l'*estrada* dans les activités amateur, 14-16 novembre 1962).

Gorki, qui affirmait que, « s' [ils] reçoivent quelque chose de la [Maison d'Art Populaire], c'est toujours accompagné de la mention « matériaux publiés», (…) la revue *Le théâtre de variétés pour les jeunes* publie du Gorkij, du Majakovski, du Šolohov, alors que tout cela se trouve déjà dans des bibliothèques [302]». Pour l'un des dirigeants du groupe d'*estrada* du MGU, la CDNT ne représentait qu'une instance extérieure de censure, perçue comme plus ou moins incompétente mais difficilement contournable[303].

Bien qu'héritées des années précédentes, peu souples et peinant parfois à suivre les évolutions du théâtre amateur, ces structures contribuaient cependant à élargir les catégories de jugement vis-à-vis de celui-ci, en réintroduisant les notions de convention et de *plakatnost'*, parallèlement à la scène professionnelle. Elles étaient, en effet, investies, à titres divers, de professionnels du spectacle venus d'horizons divers, qui avaient parfois eux-mêmes participé aux mouvements d'avant-garde des années 1920, et qui voyaient chez les amateurs une possibilité de retour aux idées novatrices de l'époque.

Par exemple, Vladimir Mass, né en 1896, directeur de la section dramaturgique de la CDNT au début des années 1960, s'était affirmé comme auteur satirique au début des années 1920 et s'était essayé aux innovations formelles qui fleurissaient dans ce domaine. Pendant l'époque stalinienne, arrêté puis envoyé en relégation après avoir participé, en 1933, à l'écriture du scénario du film *Les joyeux lurons*, pour y avoir introduit des plaisanteries douteuses, il a recentré son activité artistique sur des troupes de province, professionnelles et amateurs. Gracié en 1943, puis de nouveau tombé en disgrâce pendant la « lutte contre le cosmopolitisme » de l'après-guerre, il a continué à écrire des pièces dont la diffusion variait en fonction de ses grâces ou disgrâces. Pendant l'époque étudiée, les « dégels » dans l'univers du spectacle lui ont permis de retrouver une notoriété, notamment à travers l'écriture de scénarios d'opérettes. Investi au sein de la CDNT, sollicité par le cabinet d'aide au théâtre amateur du VTO, il plaide pour un retour des amateurs vers les formes d'agitation des années 1920,

---

[302] *Ibid*.

[303] Entretien informel avec Mark R.

comme, par exemple, vers celle des « blouses bleues » lors d'une conférence sur les genres d'*estrada* et l'éducation de l'homme nouveau, en 1963 :

> *Certains pensent, à tord, que les Blouses Bleues se réduisaient à des rangées d'acteurs qui débitaient des litanies, les bras écartés. Or, les Blouses Bleues à leur apogée décoraient très bien leurs spectacles, ils recourraient pour cela à de très bons décorateurs (…) Des metteurs en scène comme Jutkjevič y travaillaient, voilà sur qui il faut prendre exemple*[304].

Sous prétexte d'inculquer « le bon goût » aux amateurs (car la discussion à ce moment-là porte sur des décors et des costumes de mauvaise qualité), Mass tente donc de réhabiliter l'image des « Blouses Bleues », en renvoyant aux procédés de maîtres encore actifs dans les années 1960.

D'autres personnages, comme, par exemple, Arkadij Rajkin, n'étaient pas directement impliqués dans les structures encadrant le théâtre amateur, mais étaient souvent sollicités par elles à titre d'expert. Acteur d'*estrada* de renom et directeur artistique du théâtre de miniatures de Leningrad, Rajkin était souvent invité aux festivals en tant que membre de jury, et n'hésitait pas à sauver des troupes idéologiquement tangentes. Utilisant son prestige, il repoussait ainsi les limites de la censure.

Outre la CDNT et la VTO, des organisations plus généralistes, comme le Komsomol et les Syndicats, étaient également chargées de soutenir et de promouvoir les activités amateurs, y compris théâtrales, au niveau national et régional ou municipal. Elles étaient chargées d'organiser, parfois en collaboration avec le ministère de la culture, des événements tels que des festivals, des tournées ou des voyages pour les *agitbrigada.* C'est ainsi que le festival pansoviétique de jeunes de 1957 avait été préparé et financé conjointement par le VLKSM, les Syndicats et le ministère de la culture[305].

Le Komsomol concevait son action dans le cadre de l'éducation idéologique des jeunes dont il était chargé. On peut le voir, notamment, dans le projet de résolution « sur les objectifs du Komsomol concernant l'organisation du temps libre des jeunes » au huitième plénum de VLKSM en 1960, qui mettait

---

[304] GARF, F. A-628, op.2, d.103, document cité, p.241-242.
[305] RGASPI, F.K-1, op.32, d.831, document cité.

en avant le travail « d'amélioration de l'éducation des jeunes » en soulignant sa corrélation avec les activités amateurs :

> *Pendant les deux dernières années, les jeunes ont construit, par leurs propres forces, plus de quinze mille clubs (…) Les fêtes et les festivals, les revues de groupes amateurs ont connu un développement de grande envergure*[306].

Structurer le loisir par ces activités culturelles permettrait, d'après le projet de résolution, de parer aux déviances comportementales:

> *Car il existe encore des jeunes gens qui passent leur temps libre à végéter, à boire, à agir d'une manière amorale*[307].

Cette facette civilisatrice dans la veine du mouvement de théâtre du peuple rapprochait le Komsomol de la CDNT. Tout comme la fonction de censeur que la résolution faisait également assumer au Komsomol en critiquant les manques de «certains comités» :

> *Plusieurs comités ne s'occupent pas [assez] du développement des activités amateurs, de la création d'un répertoire de qualité. Des numéros faibles tant sur le plan idéologique qu'artistique s'introduisent souvent dans les programmes des amateurs*[308].

Or, les raisons de ces faiblesses n'étant pas nommées, les critères de jugement restaient assez flous. Un entretien que nous avons effectué avec une ancienne membre du Comité Central du Komsomol[309] montre que, pour les experts eux-mêmes, ces critères étaient loin de présenter une évidence. Ljudmila M. était envoyée en province en tant qu'experte pour sélectionner, dans le cadre de festivals, des troupes de théâtre d'étudiants, dans la seconde moitié des années 1960. Elle le faisait parallèlement à son activité principale qui était l'organisation d'un festival de musique destiné à la découverte de jeunes talents, dans le cadre de la «section de propagande» du CC VLKSM. Lorsque je lui

---

306 RGASPI, F.K-1, op.32, d.1011 (Projet de résolution du VIIIe plénum du CC VLKSM « Concernant les objectifs du Komsomol dans l'organisation du loisir des jeunes » ; notes et propositions de la section sur l'état du travail culturel parmis les jeunes et les mesures de son amélioration, 1960), p.2.

307 *Ibid*., p.2.

308 *Ibid*., p.3.

309 Entretien avec Ljudmila M., le 16.06.2006.

demande comment elle s'était retrouvée à juger des théâtres d'étudiants, elle ne sait pas me répondre et appelle sa chef hiérarchique de l'époque pour le lui demander. D'après celle-ci, il n'y avait pas de spécialistes de théâtre dans la section du Comité Central qui s'occupait des étudiants et que cette section gérait plutôt des formes d'activisme non-artistique comme des brigades de construction (*strojotrjad*). Le Comité Central devait donc envoyer des experts issus d'autres sections à condition qu'ils aient une expérience de travail dans un domaine créatif, peu importe sa spécialité. C'est ainsi que Ljudmila M. avait été envoyée en Ukraine pour juger des troupes selon des critères dont elle avoue ne pas se souvenir. C'est encore sa directrice qui les lui souffle: «l'actualité, l'intérêt pour des sujets contemporains». Critères majeurs de l'art d'agitation des années 1920, ils n'en restent pas moins abstraits pour Ljudmila M. qui dit s'être fiée totalement à l'avis de Rajkin qui était également venu avec elle:

> *Lui, il avait une véritable autorité: s'il disait que ce n'était pas bien, c'est que ce n'était pas bien*[310].

Le côté artistique était donc véritablement jugé par un professionnel du spectacle, car l'experte du Komsomol avoue ne pas avoir les compétences nécessaires, ce dont témoigne le recours, encore aujourd'hui, à sa supérieure hiérarchique.

On peut observer une logique semblable au niveau des Syndicats. Leur Comité Central ainsi que les comités municipaux organisaient, eux aussi, des festivals, soit par branches d'activité, soit par villes[311], dans le cadre de l'organisation de loisirs créatifs. Des experts appartenant aux Syndicats y étaient amenés à se prononcer sur la production des groupes, comme, par exemple, lors du Festival de théâtres amateurs au sein des clubs syndicaux de la ville de Moscou, en 1957 :

---

[310] *Ibid*.

[311] Par exemple, le « Festival de théâtres amateurs au sein des clubs syndicaux de la ville de Moscou », en 1957, réunissait des troupes relevant de plusieurs branches, y compris quelques troupes d'étudiants. CAGM (Archives centrales de la fille de Moscou), F.718 (Comité des Syndicats de la ville de Moscou), op.1 (Section de la culture de masse), d.40 (Note sur les résultats du Festival de théâtres amateurs au sein des clubs syndicaux de la ville de Moscou).

> *Les collectifs étudiants de MISI et de l'institut pédagogique ont montré de bons résultats artistiques. Le groupe de MISI (…) a présenté un bon spectacle* Une étoile sans nom*, et celui de l'institut pédagogique nous a réjoui avec une mise en scène très réussie du conte de Švarc, un* Miracle ordinaire[312].

L'envoyé des Syndicats se contente de porter un jugement très général (« bons résultats », « mise en scène très réussie »), sans préciser ce qui le motive. Parmi les défauts que l'expert énumère par la suite, on retrouve « peu de succès artistiques dans le domaine de sujets contemporains, peu de spectacles parlant d'actualité », évoqués par la chef de section du travail avec la jeunesse créatrice au sein du CC VLKSM. Tout comme pour celui-ci, la véritable compétence des Syndicats résidait ailleurs. On peut voir une tentative de la définir, par exemple, lors d'une réunion du comité s'occupant des activités amateurs au sein du MGSPS, en 1962 :

> *Nous ne nous immisçons pas dans les affaires de la Maison Moscovite de l'Art populaire, nous ne nous mêlons pas de méthodologie [artistique]. Notre but est d'expliquer les aspects pratiques de gestion d'un collectif à ceux qui en ont besoin*[313].

C'est donc sur les côtés matériel et organisationnel du théâtre amateur que portait surtout l'activité des Syndicats, même si la valeur artistique et la portée idéologique des spectacles, intimement liées voir confondues, faisaient obligatoirement partie de leur champ de préoccupations.

Aussi bien les Syndicats que le Komsomol travaillaient en étroite collaboration avec une autre institution qui a contribué, à partir des années 1950 et surtout dans les années 1960, à promouvoir et à encadrer les activités amateurs : la télévision. Pour Ljudmila M. du Comité Central du Komsomol, les chefs de la rédaction des émissions pour la jeunesse faisaient « presque, du moins officieusement » partie de la section de la propagande du VLKSM :

---

312 *Ibid*., p.1.

313 CAGM, F.718, op.1, d.256 (Retranscritpion de la réunion du conseil de MGSPS concernant les activités artistiques amateurs, 15 février 1962), p.4.

Ils étaient invités à tous les festivals et concours. Ils pouvaient ainsi voir les jeunes talents et les montrer à la télévision. Ils avaient à la fois le rôle de conseillers et celui d'intermédiaires[314].

Ce rôle, la télévision le jouait par rapport aux théâtres d'étudiants. Par exemple, le KVN qui avait été créé au sein de la rédaction d'émissions pour la jeunesse, contribuait à diffuser et à généraliser certains procédés du théâtre d'*estrada.* Celui-ci était également montré directement : les archives du groupe « Notre Maison » montrent, par exemple, qu'un spectacle télévisé avait été préparé à partir de ses pièces[315] et que des extraits filmés du spectacle *Le rire de nos pères* avaient été montrés à la télévision centrale en novembre 1967, pour le cinquantième anniversaire de la Révolution d'octobre[316].

Cette diffusion s'inscrivait dans un cadre idéologique que nous pouvons entrevoir, par exemple, dans le compte rendu des émissions pour la jeunesse fait dans le cadre de la télévision centrale après l'évocation du KVN :

Le travail de la rédaction des émissions pour la jeunesse de la télévision centrale laisse voir une tendance très nette que nous pouvons appeler « la recherche de l'exemple », la recherche du personnage positif. Les émissions qui réussissent à résoudre ce problème, atteignent également leur objectif de propagande (…) L'expérience de la rédaction des émissions pour la jeunesse montre que l'on atteint le plus efficacement ce but en passant par une approche « personnelle », notamment à travers des documentaires[317].

Diffuser les activités théâtrales revenait donc à faire la propagande de certains modèles de jeunesse. Ce rôle de vecteur idéologique était souvent repris et détourné par les employés de la télévision qui se saisissaient de ce prétexte pour mettre en œuvre leur propre idée de ce que devait être ce média.

---

314 Entretien avec Ljudmila M, entretien cité.

315 Par exemple, le scénario «Dans notre maisons habitent… Intermère pour la page du journal télévisé consacré au studio d'*estrada* « Notre Maison » », archives de « Notre Maison ».

316 Projet pour l'émission « Téléoctobre », archives de « Notre Maison ».

317 GARF, F.6903 (Comité de la télévision et de la radio auprès du Conseil des Ministres de l'URSS), op.31 (Télévision Centrale, Rédaction générale des émissions), d.99 (Panorama des émissions de la Rédaction générale pour les jeunes et les étudiants de la télévision centrale, 1 janvier – 10 mai 1970), p.15.

Apparue dans les années 1930, développée dans l'après-guerre, la télévision en URSS s'est véritablement popularisée dans les années 1960. Si en 1961, on estime qu'il y avait, en URSS, 40 millions de spectateurs, en mars 1969, il en y aurait eu 124 millions. La télévision deviendrait l'une des premières acquisitions familiales[318]. On peut émettre des réserves quant à l'exactitude des chiffres cités, étant donné le manque de moyens de vérification et de contextualisation dans lequel nous nous trouvons. Cependant, divers témoignages se recoupent avec l'affirmation de Feigelson selon laquelle, « en 1970, la société soviétique s'est télévisée[319] », du moins dans les grandes villes. Par exemple, l'un des auteurs de scénarios du KVN, le journaliste de télévision Sergej Muratov écrit, dans un article de 1965:

> *Un de mes amis raconte : il vient de recevoir un appartement dans un nouveau quartier de la ville. Il vient à peine d'emménager, il n'a dans sa pièce qu'un lit pliant et une télé (…) Autrefois, en arrivant dans un nouvel appartement, on demandait : « où se trouve le magasin des lampes à l'huile ? » Aujourd'hui, on cherche en premier lieu le magasin de télévisions le plus proche*[320].

Média en processus de banalisation, la télévision expérimentait diverses formes d'émission. Ainsi, selon Feigelson, « on confie [à la télévision] un rôle de pacificateur de la société ». « La fonction du média, qui conserve l'apport léniniste d' « agitateur », de « propagandiste », d' « organisateur collectif », se double d'apports réellement nouveaux : éduquer et divertir[321] ».

Quelques articles de Muratov dans le journal *Sovetskaia kul'tura* (dont l'article cité ci-dessus) donnent une idée des sujets abordés par la télévision. Par exemple, en analysant le contenu des reportages du mois de novembre 1965, il constate l'apparition du quotidien dans les sujets[322] :

> *La géographie du téléreportage ne se tournait qu'aux ateliers d'usine et à la [salle] du présidium du Comité Central, aux défilés du premier mai ou aux*

---

318 Kristian Feigelson, *L'URSS et sa télévision* (Seyssel, Paris: Champ Vallon INA, 1990), p. 45

319 *Ibid.,* p.46

320 S. Muratov, « Le mois de mars à l'écran », *Sovetskaia Kul'tura,* 17 avril 1965.

321 Feigelson, *op. cit.*

322 S. Muratov, « Qui arrivera à seller le mustang ? », dans *Sovetskaia Kul'tura*, le 7 décembre 1965.

stades. Le reste semblait se trouver hors de sa vue. Cependant, pendant ce mois de novembre, on a vu apparaître à l'écran un département de maternité d'un hôpital quelconque, on est entrés dans le salon d'un avion de passagers, on est descendus dans le métro. Et il est difficile d'oublier le visage préoccupé du père auquel on apporte sa fille à la place d'un garçon qu'il espérait, ou le petit bonhomme qui affirme que ce sont les « petits escaliers » qu'il préfère le plus dans le métro.

Muratov salue cette nouvelle tendance, et esquisse à l'avance les arguments qui viseraient à l'empêcher :

Nous voudrions rencontrer l'ouvrier non seulement quand il est à son établi, mais aussi quand il reçoit son salaire à la caisse. On aimerait aussi savoir ce que pense le caissier à propos du film qu'il a vu hier et quel livre il va lire ce soir. (…) « Et à quoi riment ces émissions ? Que voulez-vous dire par elles ? » - on entend s'élever la voix de ceux qui sont habitués à ne percevoir la réalité qu'à travers les instructions en rigueur, (…) de ne voir citer la réalité à l'écran qu'en guise d'illustration des thèses connues par tous : « l'atelier de mode » pour dire société de service, « jardin d'enfants » comme soins prodigués aux plus jeunes, « nouvelle machine à travailler le charbon » pour marquer la différence par rapport à 1913[323].

On voit se refléter ici un débat sur la fonction du reportage télévisé : promouvoir les « thèses » officielles ou montrer le quotidien. Malgré les exemples cités par Muratov, cette deuxième option, même si elle apparaît possible, semble être restée minoritaire.

Cependant, outre le journal télévisé, d'autres types d'émissions faisaient partie de la programmation, comme, par exemple, les films documentaires ou de fiction. La télévision s'ouvrait également aux programmes de loisirs, souvent à visée instructive. Muratov, dans l'article susmentionné, trace, sous la forme de journal intime, un tableau sommaire de la programmation pendant le mois de mars 1965 :

Dans mon journal : mes impressions à propos du nouvel almanach télévisé « L'exploit » et des rencontres avec la musicologue Vinogradova dans l'émission « connaître l'opéra ». Tout au long du mois, nous avons vu divers jeux télévisés, en commençant par « 3 moins 2 » et en terminant par « 1 plus 2 », sans parler des olympiades de jeunes amateurs de biologie et du KVN. On pourrait également mentionner la discussion sur le thème « La cybernétique et

---

[323] *Ibid.*

la science fiction » ou le festival international de la danse à Prague, mais en fin de compte… En fin de compte, après la retransmission des événements depuis l'espace[324]*, le hockey restait le maître [de l'écran]*[325].

Les jeux télévisés occuperaient donc une place aussi importante que les programmes culturels. D'après le témoignage d'Alik A., dans l'article « KVN, un quart de siècle plus tard[326] », le jeu VVV, prétendu ancêtre de KVN, aurait inauguré ce mouvement à la télévision centrale :

On peut dire que c'était là un fait notable dans l'histoire de la télévision : pour la première fois, le microphone s'est trouvé non pas aux mains des professionnels, mais des gens qui, officiellement n'étaient responsables de rien. L'émission a eu énormément de succès. Ainsi est né le premier jeu télévisé soviétique.

Dans l'article intitulé « Le grand jeu», Muratov constate la prolifération de ce type d'émission à l'écran :

Au cours du dernier mois et demi, la télévision centrale a montré un bon nombre de ces jeux, pour amateurs de cinéma et jeunes adeptes de biologie, pour ceux qui s'intéressent à la chimie, à la chanson et même pour les passionnés des énigmes de criminologie. Les jeux télévisés occupent, d'une façon (…) tenace, les écrans bleus. Ils recrutent dans les rangs de ses adeptes non seulement des amateurs, mais également des académiciens fort respectables, qui n'ont pas le temps pour s'occuper de bagatelles[327].

Muratov considère ce phénomène soviétique comme faisant partie d'une mode internationale, citant en exemple, aux côtés des jeux soviétiques, des émissions polonaises, américaines ou italiennes. Partout, les jeux auraient un grand succès auprès de l'audience, qui réagirait par des lettres ou des coups de téléphone à la rédaction. Il explique ce succès par l'apparition sur l'écran de « Monsieur tout le monde », auquel le spectateur peut s'identifier, et par la promotion du « sport intellectuel », pour lequel la télévision serait un bon

---

[324] Le 18 avril 1965, le cosmonaute Leonov sort dans l'espace depuis la navette spatiale Voshod 2.

[325] S. Muratov, « Qui arrivera à seller le mustang ? », article cité.

[326] Dans le recueil *Télévision d'hier, d'aujourd'hui et de demain*, Moscou, 1987, p. 84 – 97.

[327] S. Muratov, « Le grand jeu », *Sovetskaia Kul'tura*, 17 avril 1965.

support. Ainsi, toute personne qui a une passion peut avoir une chance de devenir champion ou de voir son semblable le devenir.

Selon Muratov, le KVN s'inscrirait totalement dans ce contexte, tout en réunissant en lui plusieurs types d'émission : le spectacle, la chanson et la joute intellectuelle. Dans cette télévision qui illustre les slogans, où domine la « géographie de téléreportage » évoquée par Muratov, mais où le quotidien tente de se faire une place, le KVN apparaissait donc comme l'une des formes des plus complexes appartenant à cette deuxième tendance.

L'interactivité et l'apparition du quotidien à l'écran n'empêchaient cependant pas un contrôle très strict de toutes les émissions. Le KVN, en retransmission directe jusqu'en 1968, présentait le danger d'être difficilement contrôlable, surtout pour ses parties improvisées. Ce problème de maîtrise a été résolu à partir de 1968, lorsque l'émission a commencé à être enregistrée et diffusée avec un décalage croissant, après avoir subi des coupes.

La politique générale de la télévision a changé à partir de 1971, changement que personnifie, pour Muratov[328], le nouveau directeur de la télévision centrale, Lapin. Vorošilov, un collaborateur de la télévision centrale qui avait organisé un jeu intellectuel intitulé « Aukcion » (« vente aux enchères »), raconte, dans un entretien télévisé, la façon dont son émission avait été interdite. Il aurait été convoqué au bureau de Lapin, qui lui aurait signifié l'interdiction de son émission, sous trois prétextes :

> *Premièrement, ses participants réfléchissent. Or, cela signifie qu'ils vont également réfléchir dehors, dans la rue, ce qui est négatif. C'est le sport qu'il faut montrer ! (…)*
> *Deuxièmement, qui réfléchit le mieux dans votre émission ? Je vais vous le dire. C'est… nommons-les les habitants d'Odessa[329]. Or, de quoi a l'air un pays où ce sont les habitants d'Odessa qui réfléchissent ?*
> *Troisièmement, votre émission a beaucoup de succès (…) Et savez-vous ce que disait Lenin à ce propos ? « Là où sont les masses, se trouve la grande politique »[330].*

---

[328] Il le mentionne dans l'entretien réalisé pendant l'enquête. Lapin est mentionné également par Jurij (entretien du 09.04. 2003), ainsi que par Julij (entretien du 21.04. 2003).

[329] Allusion aux juifs, puisque la ville d'Odessa était réputée pour avoir une grande communauté juive.

Enfin, pour que Vorošilov « n'ai[t] pas trop de peine », il l'a informé de l'interdiction du KVN, pour les mêmes raisons.

Nous ne disposons pas de moyens suffisants pour vérifier la véracité de ce témoignage. Cependant, il semble correspondre à la politique générale de la télévision, qui reflétait celle de Brežnjev en général : le contrôle de la parole publique. Seules les émissions où ce consensus ne pouvait être rompu pouvaient exister, d'où la mention des émissions sportives. Par ailleurs, il s'agissait de revenir sur l'image positive de l'intellectuel, celui-ci redevenant suspect par nature. La politique antisémite transparaît également : les Juifs ne devaient pas être trop visibles ni mis en valeur.

Ce changement de politique à la télévision ne suffit sans doute pas à expliquer à lui seul la disparition du KVN à l'écran. Cependant, il apparaît clairement que la télévision entre 1961 et 1972 avait présenté des conditions suffisantes pour l'existence de ce jeu : l'ouverture aux loisirs, avec l'apparition à l'écran du quotidien et de simples citoyens, notamment en tant que protagonistes des jeux télévisés. C'est l'idéal de la télévision interactive où le public intervient pendant le spectacle et où ce qui se passe à l'écran pénètre ensuite dans la vie réelle. On peut entrevoir l'écho de cet idéal dans un article de Muratov :

> *Vous trouverez [le rôle spécifique de la télévision] dans les transports publics, dans les magasins et les salons de coiffure, lorsque le lendemain d'une émission des gens totalement inconnus et étrangers les uns aux autres discutent avec ferveur des réponses d'Aleksej Leonov lors d'une conférence de presse, critiquent le jury du KVN ou se remémorent un goal (…)*[331].

À partir du début des années 1970, « la voix de ceux qui sont habitués à ne percevoir la réalité qu'à travers les instructions en rigueur[332]» semble avoir pris le dessus, rendant ainsi impossible l'existence du KVN.

---

[330] Emission « Asja, mon amour », 1ière chaîne russe, 7 septembre 1998 (GOSTELERADIOFOND).

[331] S. Muratov, « Le mois de mars à l'écran », article cité.

[332] S. Muratov, « Qui arrivera à seller le mustang ? », article cité.

Le théâtre amateur des étudiants naviguait donc au cœur de ces différentes organisations et structures, dont l'action et les compétences souvent se chevauchaient, parfois se contredisaient, et dont les incohérences internes offraient aux troupes l'occasion de les domestiquer, d'utiliser les brèches à leur avantage.

Les instances locales : un partage de tâches flou, une concertation en cas de conflit

Une situation semblable existait également au niveau local, celui de l'établissement de l'enseignement supérieur qui abritait la troupe. Les comités locaux du Parti, des Syndicats et du Komsomol étaient tous les trois chargés d'encourager le théâtre amateur et d'encadrer sa production.

Concrètement, leurs rôles étaient légèrement différents. Le Syndicat s'occupait de fournir à ces activités une base matérielle et de leur offrir des occasions de s'exprimer, sans apparemment entrer dans les détails des représentations. Les comptes rendus des réunions du Syndicat de MISI montrent, par exemple, que ses membres se proposaient de « favoriser, à l'occasion des fêtes de facultés, des concerts faits par les groupes amateurs de [leur] établissement plutôt que d'inviter les artistes professionnels[333] », ou insistaient, à plusieurs reprises, sur la nécessité de créer un groupe de musique légère[334]. Dans les deux exemples, les activités amateurs étaient globalement considérées comme un bien, sur le plan éducatif comme sur celui de la visibilité de l'université, tandis que la question de leur contenu n'était même pas abordée. En revanche, en cas de problème idéologique, c'était au comité du Parti de prendre en charge les groupes, même si les autres « organisations de masse » étaient également convoquées en tant qu'entités responsables.

Un conflit qui avait eu lieu dans l'Institut moscovite des ingénieurs de transport, MIIT, est exemplaire pour cette distribution des rôles entre les différentes instances. Deux collectifs d'étudiants avaient réuni leurs sketches afin

---

[333] CAGM (Archives Centrales de la ville de Moscou), F.890 (Comité des Syndicats du MISI), op.1, d.202 (Protocoles des réunions du comité des Syndicats de MISI, 1968-69).
[334] CAGM, f. 890, op. 1, d. 141 (Protocoles des réunions du comité des Syndicats de MISI, 1963-64).

de créer un programme intitulé *l'Invité inhabituel*. Ce spectacle, montré sur la scène de l'établissement au printemps 1957, avait pour objet la critique des différents aspects de la vie étudiante, allant des mauvaises conditions matérielles dans les résidences au « bureaucratisme » lors des réunions du Komsomol. Le 15 mars 1957, ce spectacle a été attaqué dans l'article intitulé « Un panorama qui déforme la réalité », paru dans « L'ingénieur du transport », périodique interne dr MIIT[335]. Deux personnes dont la position institutionnelle n'était pas précisée, trouvaient que ce spectacle relevait d'une « attitude hautaine et moqueuse envers tout ce qui est cher à la jeunesse soviétique », qu'il « déform[ait] et abaiss[ait] la réalité ». La responsabilité en incombait au « bureau du Parti et aux organisations de masses de la faculté « Ponts et Tunnels », où étudi[ait] la majeure partie des participants ». D'après les auteurs, « les membres du comité du Parti [avaient] pris connaissance de façon trop superficielle du contenu du spectacle. La position des dirigeants de la maison de la culture par[aissait] également étrange. Ils connaissaient chaque numéro du programme, avaient assisté à plusieurs répétitions et avaient tout de même donné leur « bénédiction » pour que le spectacle soit montré ». Cet article a été discuté le 4 avril 1957 au comité du Parti de l'établissement, événement dont le compte rendu est paru ensuite dans « l'Ingénieur du transport »[336]. Le comité du Parti confirme que « les bureaux du Parti des facultés, les dirigeants de la Maison de la culture et les participants eux-mêmes n'ont pas été suffisamment attentifs à l'aspect éducatif des spectacles amateurs ». En conséquence, il « ordonne aux secrétaires du Parti des facultés, ainsi qu'aux directeurs administratif et artistique de la maison de la culture (…) d'assurer le contrôle nécessaire sur les activités amateurs ».

Le comité du Parti de l'établissement remplit ici le rôle d'arbitre suprême : c'est pendant ses réunions que les accusations sont validées ou non, et les responsabilités redistribuées. C'est cependant au niveau le plus proche des étudiants – celui des organisations des facultés – qu'est confié le travail quotidien de contrôle. Remarquons que toutes les organisations sont citées, le

---

[335] GARF, A-621 (Organisations étudiantes), op.1, d.847 (Recueil des œuvres littéraires des étudiants du MIIT).
[336] *Ibid.*

syndicat se trouve donc également impliqué dans le contrôle du contenu des spectacles. Par ailleurs, le directeur administratif de la Maison de la culture est appelé à exercer le rôle de censeur au même titre que le directeur artistique, ce qui souligne une confusion entre les fonctions administratives et idéologiques. Cela vient compliquer le partage des rôles entre les institutions, et permet aux participants d'employer des ruses afin de déjouer ce contrôle multiple mais diffus, dont il sera question dans la deuxième partie.

L'année 1968 marque le début d'une politique plus concertée et ferme vis-à-vis des groupes. Les événements de Prague ont renforcé la crainte à l'égard des étudiants, qui apparaît, par exemple, de manière explicite, dans le discours d'un membre du comité du Parti lors de la réunion du Praesidium des Syndicats réunis du MGU du 23 décembre 1969, au cours de laquelle la dissolution du groupe d'*estrada* « Notre Maison » a été décidée: « nous vivons un temps très tendu (…) l'expérience de la Tchécoslovaquie a montré que parfois les intellectuels ont versé de l'eau dans le moulin de la contre-révolution (...) Nous ne sommes pas pendant la période de la NEP, et nous allons arracher toutes ces tendances sans recourir aux demi-mesures[337] ».

Il s'agissait d'une tendance générale, déjà évoquée, à empêcher que les spectacles identifiés comme potentiellement dangereux soient montrés à un large public. On a vu, par exemple, que le KVN était cessé d'être retransmis en direct dès 1968, avant d'être définitivement interdit en 1972. Cependant, il a continué à exister dans le cadre de jeux internes aux établissements, ce qui impliquait un public beaucoup plus restreint. L'interdiction de plusieurs groupes de théâtre de variété s'était fait d'une manière similaire : les instances responsables avaient d'abord essayé de réduire la part d'ambiguïté en interdisant les scènes les plus audacieuses, puis les représentations publiques avaient été interdites, tandis que subsistaient souvent les *kapustnik* internes.

Ce revirement à la fin de la période étudiée montre la fragilité des tentatives d'assouplissement dans les structures d'encadrement des troupes amateur. Cependant, le fait que celles-ci aient été investies par des

---

[337] Sténogramme de la réunion du Présidium des Syndicats réunis du MGU du 23 décembre 1969, archives de « Notre Maison ».

professionnels du théâtre avait influé les critères de jugement de ce que devaient être les spectacles amateurs.

c) Discours théoriques : constantes et remises en question

Ainsi, les thèmes abordés lors des conférences organisées au sein de la CDNT et de la VTO, ainsi que le langage des intervenants, ont changé par rapport à la période stalinienne, même si les affirmations de personnages officiels, fixant la parole du Parti comme référence ultime pour évaluer les amateurs, étaient toujours présentes dans les discussions.

Le primat des critères éthiques sur le jugement esthétique : survivances de la vision du théâtre amateur comme « arme » dans le contexte poststalinien

On ne les trouve cependant plus en position d'ouverture. Par exemple, le discours du vice-ministre de la culture de la Fédération de Russie qui insiste sur l'importance du socialisme réaliste, se situe en huitième position lors de la conférence au sujet des voies du développent de l'art amateur (1960) :

> *L'esprit du Parti et du peuple (*partijnost' *et* narodnost'*) ont toujours été et demeurent la base du développement de l'art relevant du socialisme réaliste. Ils jouent un rôle déterminant dans la formation du répertoire soviétique.*
> *Nous devons toujours garder à l'esprit que notre époque est celle d'une lutte sans merci contre les diversions idéologiques de la propagande bourgeoise, qui agit d'une manière toujours plus raffinée et perfide. Le renforcement de liens culturels entre différents pays joue, sans aucun doute, un rôle positif, mais contribue en même temps à l'infiltration de l'idéologie bourgeoise parmi nous, et surtout dans le domaine artistique à travers la radio, le cinéma étranger, les enregistrements musicaux.*
> *Nous sommes forcés d'en déduire que le répertoire soviétique doit être plus explicite et plus agressif en ce qui concerne la lutte des classes*[338].

Le locuteur représentant le ministre de la culture ne fait pas la distinction entre l'art professionnel et amateur, le label « répertoire soviétique » réunissant

[338] GARF, F. A-628 (CDNT), op. 2, d .174 (Sténogramme de la conférence panrusse concernant les voies du développement de l'art amateur, 23 novembre 1960), p. 38.

les deux face à un même objectif : servir d'arme de combat contre l'infiltration d'idées étrangères dans un contexte de lutte des classes et d'opposition stricte entre l'art soviétique et bourgeois. Les processus d'enrichissement des théâtres professionnels et amateurs grâce à l'ouverture vers l'étranger se trouvaient donc ignorés, et des recherches esthétiques privées de toute raison d'être devant les deux exigences essentielles de *partijnost'* et *narodnost'.* Cette première, désignant l'engagement aux côtés du Parti, était réaffirmée par Hruščjov en 1957 comme essentielle pour les écrivains[339]. Le caractère populaire – *narodnost'* - devait être l'objectif de toute œuvre d'art soviétique selon le réalisme socialiste, même si, pour le théâtre amateur, cette dernière caractéristique semblait aller de soi, puisque la création non professionnelle était considérée comme l'émanation même du peuple[340]. Formulée dans un langage officiel figé et parsemée d'expressions toutes faites, cette intervention ne présentait donc pas d'évolution au niveau des critères d'évaluation des spectacles amateurs par rapport à l'époque stalinienne.

Plus généralement, le principe de l'art comme reflet de la réalité demeurait omniprésent dans les années 1950-1960. Ce qu'on nommait « réalité » était tissé de leitmotivs approuvés officiellement, explicitement, car les conférences abondent en citations de Hruščjov et d'autres hommes d'Etat, et implicitement, à travers les thèmes recommandés pour les spectacles. Par exemple, lors de la conférence sur «les genres de l'*estrada* dans les activités amateurs » de novembre 1965, Posnanski, un artiste de Bouriatie, définit ainsi les «questions» que devrait soulever le théâtre amateur:

> *Qu'est-ce qui nous préoccuppe aujourd'hui ? Le peuple s'intéresse avant tout aux questions de la paix, afin de dire « non » à la guerre une fois pour toutes. La question de l'exploration de l'espace, celle de la construction du communisme dans notre pays. (…) Mais aussi la question de l'indifférence, celle du parasitisme. Celle du travail, celle de personnes qui essaient de suivre une voie difficile (…), celle de la délinquance*[341].

---

[339] Н.С. Хрущёв, *За тесную связь литературы и исскуства с жизнью народа* (Москва : Госполитиздат, 1957) (N.S.Hruščjov, *Pour un lien étroit de la littérature et de l'art avec la vie du peuple*, Moscou, 1957).

[340] Susan Costanzo, « Setting the Stage : Control and consumption in amateur theatres in the Khrushchev Era », *op. cit.*, p. 17-20.

[341] GARF, F. A-628, op.2, d.103, document cité, p. 29.

Ces diverses « questions » évoquées faisaient partie des thématiques officielles, véhiculées par la presse et les médias. La « réalité » à représenter restait donc pour l'essentiel celle dictée par la politique extérieure et intérieure du Parti, accusant parfois un léger décalage temporel. Ainsi, pour N.S. Naihin, dirigeant d'une *agitbrigada*, la déstalinisation faisait partie également de cette «réalité» à représenter :

> *Nous avons des raisons de nous réjouir, maintenant que nous ne nous sentons plus comme de simples « rouages » d'une machine gigantesque, mais enfin comme des êtres vivants, auteurs de toutes ces richesses accumulées, matérielles et spirituelles.(…) C'est de là que provient le ton gai et optimiste de nos jours*[342].

Le discours sur l'optimisme nécessaire de l'art soviétique était utilisé paradoxalement comme un argument contre l'époque stalinienne, alors qu'il en avait été le leitmotiv. Par ailleurs, en novembre 1962, période où la déstalinisation commençait déjà à être mise en sourdine, il pouvait sonner en décalage avec la ligne officielle.

Les recherches concernant la forme scénique des spectacles apparaissaient souvent comme secondaires voire inutiles par rapport à l'injonction de refléter une « réalité ». Certains travailleurs des Maisons de l'Art Populaire exprimaient souvent de la réserve à l'égard d'innovations scéniques audacieuses. Ainsi, lors de la conférence concernant les problèmes de l'évolution de l'art amateur, le 23 novembre 1960, un méthodiste de la CDNT donnait son opinion sur un spectacle innovateur dans les termes suivants:

> *[Regardons] le spectacle « Il était une fois une femme » d'Aranenko. L'action se déroule dans la salle, tandis que les spectateurs étaient assis sur la scène. Si vous vous rappelez de la pièce, sa spécificité n'exige pas une telle invention. Le metteur en scène le fait différemment, il le fait pour lui, il expérimente, il déborde d'imagination, mais le spectacle cesse d'avoir une consonance civique (*graždanskoje zvučanije*). Ce n'est absolument pas légitime. Notre théâtre – amateur qui plus est – n'a pas besoin de cela*[343].

---

342 *Ibid*., p. 72.

343 GARF, F. A-628, op. 2, d.174, document cité, p.87.

Surmonter la séparation entre la scène et le public, inviter ce dernier à participer dans l'acte de création – préoccupation des avant-gardes du début du XXe siècle et des premières années postrévolutionnaires – se retrouve donc dans cette pièce du début des années 1960. Cette recherche est vue toutefois par le méthodiste comme une fantaisie infondée, qui déplace l'attention du public sur la forme, et l'empêche d'apercevoir le fond, la « consonance civique » - c'est à dire le contenu idéologique.

Renouvellements : réhabiliter « l'imagination », le prestige des artistes étrangers

Cependant, les professionnels qui investissent la CDNT et plus particulièrement des adeptes, des témoins voire des participants des innovations théâtrales des années 1920, saisissaient l'occasion de réhabiliter le droit de cité de l'imagination bannie par les opposants au « formalisme ». Ainsi, Rubb, metteur en scène du théâtre Lenkom, dans la conférence sur les genres de l'*estrada* dans les activités amateur, parle de la «magnifique tradition» de la blouse bleue et du théâtre d'agitation, qu'il appelle à faire revivre à l'aide de la «fantaisie»[344].

Des voix en faveur du droit de se référer aux artistes étrangers se faisaient également entendre. Par exemple, lors de la conférence à propos des «Genres de l'*estrada* dans les activités amateur et l'éducation de l'homme nouveau», Vladimir Mass, alors directeur de la section dramaturgique de la CDNT, nuance la vision de l'art étranger comme globalement inadapté à la réalité soviétique:

> *L'*estrada *occidentale nous est étrangère, certes, mais nous devons, plutôt que de veiller à ce que nos auteurs en soient épargnés, apprendre l'art brillant des artistes qui viennent chez nous*[345].

Afin de légitimer cette affirmation, il affirme qu'Arkadij Rajkin – figure d'autorité dans l'*estrada* soviétique - avait pour maître Charlie Chaplin. Aussi,

---

[344] GARF, F. A-628, op.2, d.103, document cité, p.229.
[345] *Ibid.*, p. 239.

réhabilite-t-il partiellement les genres satyriques occidentaux, en appelant à en retenir la forme, le professionnalisme, et non le contenu dont l'aspect « bourgeois » reste indiscuté.

Tâtonnements autour des critères de jugement

La palette du faisable s'était donc élargie, sans que pour autant ses marges fassent consensus. Lors des conférences, on voit apparaître de vraies discussions, où différents experts se confrontent pour définir l'étalon d'une bonne mise en scène amateur.

Par exemple, lors de la conférence sur «les genres d'*estrada* et la construction d'un homme nouveau», Alik A., l'un des dirigeants du théâtre d'*estrada* étudiante de MGU « Notre Maison », présente son groupe comme un étalon, un exemple à suivre pour les autres formations. Pour justifier son affirmation, Alik A. invoque le rayonnement de « Notre Maison », qui diffuserait ses scénarios en province à la demande de leurs confrères. Son prestige auprès des professionnels est également pris à témoin : le groupe compterait parmi ses admirateurs Rajkin qui s'avouerait lui-même être en déclin (*izživaet sebja* : cette expression est répétée plusieurs fois). Pour donner un exemple concret de ce que devrait être un bon procédé au sein d'un spectacle amateur, Alik A. cite ce qu'il appelle « la dramaturgie des couleurs » (*cvetovaja dramaturgija*) inventée par « Notre Maison », qui reviendrait à raconter des histoires à l'aide de la symbolique liée aux couleurs. Par exemple, la transformation de fichus multicolores en fichus gris uniformes symboliserait l'emprise du bureaucratisme. L'imagination devrait donc être convoquée pour trouver des moyens d'expression scénique non verbaux.

Cependant, l'excellence de ce groupe ne fait pas consensus. Ainsi, le directeur de la maison de la culture de Gorki l'accuse d'être loin de la réalité soviétique :

> *Je vais parler d'une scène, celle avec un ballon. On dirait qu'ils n'ont rien d'autre à faire à part jouer avec ce ballon. Ils demandent qu'on leur apprenne à vivre, à s'amuser. Cela ne nous va pas.*
> *Regardez nos jeunes : levés à six heures, travail fini à 15h – et les voilà à l'école pour jeunes ouvriers qu'ils finissent à 21h pour aller à la répétition.*

Celle-ci finit à 23h30, c'est seulement là que s'achève leur journée, et ils n'ont plus rien à faire de ballons[346].

L'orateur met en évidence un décalage entre les étudiants, qu'il dépeint comme privilégiés et oisifs, et les ouvriers. Ce qui est présenté comme un modèle légitime pour tous par un orateur, est donc réduit au statut de cas particulier par un autre. Les deux opinions cohabitent, sans que la raison ne soit donnée ni à l'un ni à l'autre.

Dans la même conférence, on trouve un débat concernant les costumes. Une costumière se prononce sur ce qu'elle avait vu en adoptant un ton catégorique:

Qui était bien habillé ? Le groupe de Kalinine que nous venons de voir, par exemple (...), mis à part le fait que les hommes avaient enlevé leurs costumes et étaient restés en manches de chemise. On ne peut pas s'habiller comme ça devant le public. S'il s'agit de chemises que l'on porte sans costume, elles doivent être de type sportif, de celles que l'on peut porter dehors sans rien mettre dessus. D'habitude, lorsqu'un invité vient à la maison sans prévenir, l'homme met une veste. L'enlever devant une telle quantité de spectateurs est d'un très mauvais ton[347].

On remarque l'abondance de formules injonctives: «on ne peut pas», «doivent être», le recours au présent généralisant («lorsqu'un invité vient»). La costumière se place dans la posture de celui qui norme les comportements vestimentaires, sans se référer à leur fonction au sein de la mise en scène : les règles de décence dans la vie courante seraient applicables directement dans le théâtre, sans que transparaisse une spécificité du costume théâtral. La même costumière se présente plus loin en connaisseuse des codes vestimentaires d'élite, en critiquant un groupe dont les hommes étaient montés sur scène en smoking et nœuds papillon noirs :

Il faut prendre en compte qu'un smoking se porte avec un nœud papillon blanc. Seuls les serveurs l'associent avec un nœud papillon noir[348].

---

346 *Ibid.*, p.6.

347 *Ibid.*, p.161.

348 *Ibid.*, p.163.

Malgré ces jugements d'expert, on voit apparaître une divergence entre ses goûts et ceux de Rubb à propos des robes roses d'un collectif de Leningrad. Si la costumière juge que ces robes sont affreuses, Rubb, au contraire, les cite comme un exemple positif:

> *Quand des jeunes filles en robes en nylon, roses à fleurs, sont sorties sur la scène, ça c'était vraiment très bien*[349].

Si les deux experts sont d'accord sur le principe que les costumes doivent être soignés et de bon goût, c'est sur la définition de ce dernier qu'ils divergent. On note donc la subjectivité du jugement qui reste dans l'optique d'inculquer aux membres des groupes des normes de comportement vestimentaire quotidien.

Ainsi, dans la période poststalinienne, on voit cohabiter, dans la sphère de l'encadrement des activités amateur, des positions divergentes. Si certains principes - tels que la subordination aux principes du Parti, le primat de la catégorie éthique, ainsi que le rôle fondamentalement éducatif de l'art amateur - sont restés immuables et ne portent apparemment pas à discussion, d'autres points suscitent des débats. La subjectivité y transparaît nettement : la référence ultime concernant les normes de vie quotidienne et les formes théâtrales semble perdue.

Cette atomisation de critères de jugement est particulièrement visible dans une discussion sur les *agitbrigada*, qui s'est tenue au sein de la CDNT le 13 décembre 1963 et qui avait pour objet le prix du meilleur spectacle d'agitation [350]. Cette forme d'art théâtral portait en elle une contradiction innée: destinée par définition à la propagande, elle était particulièrement propice à une construction de la poétique du « marxisme-léninisme » tout en se voulant un laboratoire de formes nouvelles qui cherche à s'écarter du théâtre conventionnel en rejetant les procédés de la vraisemblance. De plus, ces formes ont dès le début relevé également de l'*estrada*, et l'équilibre entre le divertissement et la propagande était redéfini en fonction des époques. Après avoir été réduites, pendant l'époque stalinienne, au rôle de stimulateur de

---

[349] *Ibid*., p. 237.

[350] GARF, F. A-628, op.2, d.725 (Retranscription de la réunion du jury du concours pour la meilleure œuvre dramatique d'*estrada* pour *agitbrigada*, 13 décembre 1963).

la production, les *agitbrigada* ont connu un regain d'intérêt dans les années 1950-1960 en tant que possible terrain de recherches de nouvelles formes.

Le document étudié possède une dimension normative, car des professionnels et des méthodistes s'étaient réunis pour évaluer des scénarios, ce qui présente un terrain d'observation privilégié quant aux critères de jugement en œuvre dans l'évaluation. Celle-ci se faisait à plusieurs échelles. En effet, deux types de prix étaient décernés : pour l'œuvre dans sa globalité et pour certains passages. De plus, deux types de récompense étaient prévus, l'une était un prix qui se traduisait en une somme d'argent, et l'autre prévoyait la publication dans un recueil de pièces d'agitation. Les membres du jury pouvaient donc s'interroger si la qualité de l'œuvre était suffisante, globalement ou en partie, pour être récompensée, et si, par ailleurs, elle permettait que l'œuvre soit diffusée et érigée en exemple. Les troupes proposées étaient issues de milieux paysan, ouvrier ou appartenaient à l'armée. Les étudiants étaient absents de cet échantillon.

La palette des thèmes abordés par les troupes était assez restreinte et en lien avec l'un des sujets d'actualité politique : la construction du communisme à l'horizon de vingt ans. Certains spectacles représentaient donc les voies de passage vers cette société du futur, d'autres montraient un communisme déjà advenu.

Ainsi, l'un des spectacles, intitulé *Le dernier filtrage*, montre un passage à niveau à travers lequel les membres du kolkhoze entrent dans le communisme. La question centrale de la pièce est de savoir qui le mérite. Ce jugement s'opère sur des personnages réels, mais joués par des acteurs de l'*agitbrigada*:

> *Municina : je peux passer ?*
> *Le deuxième présentateur : comment, vous, camarade Municina, la première trayeuse de vaches de notre région, vous seriez l'exclue ? Non ! Nous vous prions de passer*[351] *!*

Dans une autre pièce, intitulée *Cela va arriver très bientôt*, les personnages se retrouvent dans les années 1980 dans leur kolkhoze, et on se rend compte que les bons sont restés bons, tandis que les cancres se sont repentis et améliorés.

---

[351] *Ibid.*, p.3.

D'autres groupes mettent en scène la vie de leur milieu, sous une forme féerique ou parodique, en en dénonçant les dysfonctionnements. Par exemple, deux pièces, *Le conte de la région de Oka* et *Le conte du bulldozer*, imitent les motifs d'un conte dans lequel on intègre des éléments locaux. Ainsi, Baba Jaga, la sorcière, se retrouve confrontée à une absence de cantine :

> *Baba Jaga fait tout ce qu'elle est censée faire [dans un conte], mais lorsqu'on lui demande pourquoi elle n'a pas déjeuné, elle répond « parce qu'il n'y a pas de cantine ici »* [352].

Une autre pièce, *Zoom sur les champs*, met en scène des monologues d'animaux qui parlent des défauts dans le kolkhoze.

Ainsi, le contenu des pièces reste conforme à la « théorie du reflet » puisqu'il se réfère aux préoccupations du peuple soviétique telles qu'elles étaient proclamées dans les discours officiels, en l'occurrence, les modalités du passage vers le communisme et la critique des dysfonctionnements locaux.

Ces sujets n'étaient pas du tout remis en question par les experts invités par la CDNT, qui se contentaient de discuter la forme des productions.

Parmi les qualités que les experts disent alors apprécier dans les pièces, figure la connaissance des lois de la composition. On trouve notamment des expressions comme « cela se tient bien » (*čuvstvuetsja krepkij stjeržen'*) ou « c'est fait par quelqu'un qui comprend comment composer un programme de ce genre »[353].

Des jeux avec le texte afin d'en dépasser le seul sens littéral sont également appréciés. L'un des experts dit avoir aimé le programme « zoom sur les champs », où l'auteur transforme des textes de chansons connues. Ainsi, la romance « Je suis un baron tsigane » (« *Ja cyganskij baron* ») y est transformée en «Je suis un mouton du kolkhoze » (« *Ja kolkhoznyj baran* »), le jeu phonique sur la ressemblance «*baron*» / «*baran*» est considéré comme très bon.

---

[352] *Ibid.*, p. 40.
[353] *Ibid.*, p. 10.

Les experts semblent également encourager des jeux sur le rapport entre la scène et le public. On trouve, par exemple, le conseil suivant à propos de la pièce *Le dernier filtrage* :

> *A la place de jouer ces meilleurs travailleurs qui sont, par ailleurs, assis dans la salle, au premier rang, pourquoi ne pas demander à cette trayeuse de vaches Maria Petrovna (habituée comme elle est d'être appelée à la tribune) de raconter ses réussites. On lui demanderait ensuite de passer à travers le passage à niveau et d'aller s'asseoir au premier rang. Puis, on pourrait rejouer la scène avec les personnages négatifs*[354].

Pour contourner ce qu'ils estiment être une platitude, les experts proposent donc de jouer sur l'interpénétration de l'espace théâtral et du monde réel. Il s'agirait de pousser aux extrêmes la démarche qui consiste à représenter des personnages existants, en les faisant jouer leur propre rôle. L'espace du public deviendrait alors également celui des personnages « élus » pour aller vers le communisme.

Parmi les défauts, les experts citent le manque de subtilité, la lourdeur :

> *Les meilleurs travailleurs agricoles de la région sont énumérés sans utiliser de procédé scénique particulier, directement, frontalement (*v lob*), et c'est ennuyeux, et cela dure longtemps*[355].

> *(…)C'est vrai que les problèmes soulevés sont essentiels, mais ils sont mis en scène trop frontalement (…) Trouvez au moins un passage qui prête à sourire. Je pense que plus le but que l'on se fixe est sérieux, mieux on doit s'appliquer pour y arriver (…). Ni les poèmes, ni les couplets ne contiennent une seule ligne un peu vivante*[356]

Ainsi, à ce qui est écrit « frontalement » - trop directement, sans sortir du premier degré de signification, s'oppose ce qui est drôle et vivant, c'est-à-dire ce qui prend des voies de traverse, notamment en faisant jouer plusieurs dimensions d'un texte, voire plusieurs sens.

Donc, s'il y a consensus sur le contenu du point de vue des professionnels, on observe cependant des réserves sur la forme. Les experts semblent vouloir

---

354 *Ibid*., p. 6.
355 *Ibid*., p. 3.
356 *Ibid*., p. 35.

tirer les pièces vers des expériences scéniques et langagières plus audacieuses, les ramenant ainsi vers les sources du genre des *agitbrigada*.

Plusieurs questions sont, par ailleurs, sujettes à controverse. Par exemple, le statut des citations d'autres pièces: les experts se demandent s'ils doivent primer des spectacles qui ne sont que des «compilations» de textes différents. Après délibération, les experts décident que la citation en soi ne pose pas problème, mais qu'il faudrait obliger les auteurs des scénarios à donner leurs sources.

L'évaluation de la «qualité professionnelle» semble également poser problème. En effet, plusieurs pièces sont jugées de qualité suffisante uniquement après qu'un auteur professionnel la retravaille. La question de ce qui fait la valeur d'une pièce amateur est alors soulevée, les experts s'interrogent s'ils doivent appliquer les mêmes critères que pour les pièces professionnelles, ou si les spectacles d'*agitbrigada* pourraient avoir une valeur propre, indépendante.

Les limites du genre sont également remises en question. Par exemple, les experts hésitent sur les définitions exactes de types de pièces :

> *Rubb: (…) Ce programme est en fait un concert d'*estrada*, et non pas un spectacle d'*agitbrigada *(…) Une* agitbrigada *ne s'oriente pas uniquement vers des numéros de concert. Or, ici, le programme dans sa globalité est construit autour de numéros de concerts, c'est pour cela que j'appellerais cela plus un concert qu'un programme d'*agitbrigada.
> *Kostjukovskij : Je ne vois pas pourquoi. Si l'*agitbrigada *possède un chanteur et quelqu'un qui récite des poèmes?*
> *Rubb : il ne s'agit pas de cela. Une agitbrigada possède ses conditions propres, ses choses à elle (…) Cela, c'est plus un programme de concert.*
> *Kostjukovskij : c'est bien comme cela qu'ils appellent leur spectacle (…)*
> *Bjalosinskaja : Les thèmes locaux s'y adaptent pourtant très bien. [Prenons l'exemple] du chœur populaire de Vologda : c'est juste un chœur, mais lorsqu'il chante des chansons sur des conducteurs de trains et qu'ils appellent leur programme* Des conducteurs de train de Vologda*, alors il est considéré comme une* agitbrigada.
> *Rubb : je suis contre (…)*[357].

Cette *agitbrigada* est finalement laissée dans la liste des lauréats, mais le prix récompenserait des numéros séparés, et non pas le programme dans son intégralité. La discussion montre que les critères qui définiraient le genre des

---

[357] *Ibid.*, p.30-33.

agitbrigada n'étaient pas clairs. Rubb, séparant nettement deux types de spectacle, programme d'*agitbrigada* et concert, se réfère plus à un sentiment qu'à une connaissance précise, ce dont témoigne l'expression vague « possède ses conditions propres, ses choses à elle ». Cette séparation ne va pas de soi pour les autres, qui définissent l'*agitbrigada* non pas par la forme du spectacle, mais par son contenu, les « thèmes locaux », c'est à dire par le fait que le spectacle soit basé sur des personnages « réels » et leur quotidien. Cette discussion montre qu'il n'y a pas consensus quant aux principes déterminants du genre d'*agitbrigada*, et le compromis trouvé contourne finalement le problème de définition car le prix ne porte pas sur la structure globale du spectacle.

Dans les années 1950-1960, le principe de l'art théâtral en tant que reflet de la « réalité » n'était donc pas remis en cause par les instances qui encadraient les activités amateur. Cette « réalité » continuait à puiser ses sources dans les discours des dirigeants et dans les lignes majeures de leur politique. Cependant, il n'y avait pas de consensus entre les experts sur les limites des expérimentations formelles, ni sur le degré d'autonomie de l'art amateur par rapport à la scène professionnelle. En effet, les experts, appartenant dans leur majorité à ce dernier univers, encourageaient les troupes à développer des qualités qui y étaient primées, telles que la subtilité, le double sens, voire la superposition de plusieurs sens. Cette voie avait constitué une échappatoire dont s'était saisi le théâtre qui se voulait «contestataire», notamment le théâtre étudiant. Au niveau de la production des pièces ainsi que de leur réception, les préceptes du « marxisme-léninisme » étaient finalement mis à l'épreuve d'une posture globalement ironique des acteurs et des spectateurs, qui évoluaient dans un univers où le sérieux était très difficilement distinguable de la dérision.

La satire : la recherche d'un rire qui concilie sans « déformer »

Cette posture ironique était l'un des avatars de la satire, réhabilitée sur la scène amateur comme au théâtre professionnel. Promue par les autorités politiques conjointement à la gaité optimiste de l'époque stalinienne, cette forme de rire était à la fois encouragée et surveillée par les instances chargées de l'encadrement des amateurs.

Le fond d'archives de la CDNT contient, par exemple, un article de Pluček intitulé « Le travail de mise en scène sur de personnages satiriques ou humoristiques » et daté de 1959. Il n'est pas précisé quel avait été l'usage précis de cet article, cependant, étant donné son lieu de conservation, on peut supposer qu'il était destiné à être communiqué, à titre d'exemple, aux troupes d'amateurs.

Dans cet article, le directeur du Théâtre de la Satire de Moscou souligne que le genre satirique ne touche en rien aux principes du réalisme socialiste. D'après son article, « la nature de l'humour réside[rait] dans la vraisemblance » que le rire ne devrait pas perturber. Il ne devrait pas non plus amenuiser l'importance de deux autres principes fondateurs du réalisme socialiste qu'étaient la portée politique et la typisation:

> *En mettant en scène un épisode ou une pièce, l'artiste doit comprendre son orientation politique, il ne doit montrer comme typiques que des phénomènes qui se prêtent à des généralisations afin de ne pas déformer la réalité*[358] .

Tout en s'inscrivant dans un schéma classique du réalisme socialiste, l'article de Pluček porte cependant les marques de son temps. Ses œuvres de référence sont les premières pièces de Majakovskij qu'il cite comme l'exemple réussi d'un « portrait de groupe du bureaucratisme ». Il nomme comme ses maîtres Mejerhol'd et Chaplin, l'un représentant les avant-gardes des années 1920, l'autre provenant de l'art occidental. L'article prône un retour aux sources d'avant l'époque stalinienne et un dialogue avec l'étranger. On a vu[359] que ce compromis entre l'aspiration vers un renouveau du théâtre et le désir de conserver intacts les fondements du réalisme socialiste transparaît dans les mises en scène de trois pièces de Majakovskij par Pluček au théâtre de la Satire, entre 1953 et 1957.

Une conférence sur le développement futur des activités amateur tenue en novembre 1960 au sein de la CDNT reflète, elle, la position d'un personnage officiel vis-à-vis de l'humour et de la satire. Striganov, vice-ministre de la culture, souligne l'importance de l'optimisme, de la joie de vivre:

---

[358] GARF, F. A-628, op. 2, d.630 (Valentin Pluček, « Le travail de mise en scène sur de personnages satiriques ou humoristiques », 1959).
[359] Cf. 1.2.1 (a).

*Nous aimons tous le lyrisme. Parfois sous son couvert, on fait mousser les sujets d'un amour malheureux et déchirant, de la trahison, d'une tristesse sans issue. Or, la culture soviétique, comme chacun sait, est d'une nature optimiste. Ce qui n'exclut par, bien sûr, l'existence de chansons ou de poèmes tristes. Nous sommes contre une gaillardise bon marché (*dešjovoje bodrjačestvo*), mais une affirmation de force vitale (* žizneutverždenie*) est la base même de l'idéologie communiste*[360] .

Quant à la satire, elle est présentée à la fois comme nécessaire et dangereuse:

La satire, cette arme bien aiguisée de l'art et de la littérature, a toujours été une pièce importante dans notre arsenal. D'importantes cibles pour son tir ne manquent pas. Cependant, il faut distinguer une critique qui construit de celle qui détruit.
*Dans l'*estrada *amateur, on remarque l'imitation de mauvais exemples de l'art professionnel, une influence délétère de l'Occident*[361].

Ainsi, une œuvre satirique serait bonne lorsqu'elle elle constuctive, cependant la limite entre « la construction » et « la destruction » n'est pas précisée. Notons qu'il s'agit ici d'un concept s'apparentant à la «déformation de la réalité»: le terme est suffisamment flou pour devenir un acte d'accusation lorsque la nécessité s'en présente.

Naihin, dirigeant d'une *agitbrigada* déjà cité plus haut, qui soulignait, lors d'une conférence concernant les genres de l'*estrada* dans les activités amateur en novembre 1965, l'importance d'un ton joyeux, optimiste dans le contexte politique de la déstalinisation, reprend à son compte un discours similaire. D'une part, la satire est évoquée dans des termes contradictoires:

*(…) On regrette que plusieurs directeurs d'*agitbrigada *manifestent un penchant exclusif pour une critique qui démasque et qui accuse. C'est particulièrement visible dans les brigades de ville, appartenant aux usines ou aux établissements d'éducation supérieure. Comprenez-moi bien. Je ne suis aucunement contre la satire, dans les programmes que j'ai écrits et mis en scène elle occupe une place importante, et je ne comprends tout simplement pas comment on peu s'en passer ! « La satire a un rôle à jouer », comme dit Nikita Sergejevič. (…) Les brigades d'agitations y recourrent pour appeler à suivre un idéal, pour l'affirmer. Sinon, cela n'aurait pas de sens d'appeler cela « agitation »*[362].

---

360 GARF, F. A-628, op.2, d.174, document cité, p. 42.

361 *Ibid*., p. 43.

362 GARF, F. A-628, op.2, d. 103, document cité, p.48.

L'orateur oscille donc entre la réprobation d'un engouement trop prononcé pour la satire, et l'affirmation de son utilité puisée dans le discours officiel, celui de Hruščjov en l'occurrence. Naihin ne résout pas cette contradiction, il juxtapose les deux propositions, ce qui est emblématique de son attitude ambivalente vis-à-vis de ce registre d'expression.

Les trois exemples cités montrent donc une convergence entre les attitudes d'un metteur en scène professionnel appelé à instruire les amateurs, celle d'un personnage de la bureaucratie culturelle et celle d'un acteur directement impliqué dans le processus de la création artistique vis-à-vis de la satire et de la « gaité ». Les deux formes de rire sont vues comme nécessaires car exprimeraient l'air du temps et répondraient à l'exigence de se servir du théâtre comme d'une arme pour combattre les défauts. Mais la satire comme la gaité sont en même temps sujettes à caution car pouvant devenir très vite dangereuses, glisser vers une « déformation de la réalité » tant dans le contenu que dans la forme du spectacle.

Régis par plusieurs instances, tiraillés entre plusieurs conceptions, souvent contradictoires, du rôle qu'ils devaient jouer dans la société et du type de spectacle qu'ils devaient produire, les groupes de théâtre amateur s'inscrivaient le plus souvent dans un cadre spatial lui-même régi par des dynamiques internes : les « maisons de la culture » ou les « clubs ».

d) Une réalité matérielle diverse : le « club » comme lieu de vie des activités amateurs

Ces lieux qui, dès les premières années du régime soviétique étaient perçus comme le support par excellence des loisirs des masses laborieuses, permettant leur éducation politique, avaient, eux aussi, hérité d'un ensemble de discours et d'un encadrement institutionnel d'une grande hétérogénéité. Dans les années 1950-1960, alors que les loisirs et leurs localisations possibles se diversifiaient, les clubs devaient maintenir leur prestige. Une étude attentive des moyens mobilisés afin de rester attractifs peut aider à comprendre certaines

logiques, aussi bien matérielles que discursives, qui ont également régi les troupes amateurs.

Une dépendance institutionnelle complexe

A l'instar de ces dernières, les clubs étaient gérés par un réseau institutionnel complexe, parfois dépourvu de cohérence. Certains clubs citadins dépendaient du ministère de la culture, auquel cas ils desservaient une unité territoriale et étaient destinés à offrir des loisirs culturels aux riverains sur une base géographique : des clubs de quartier ou des clubs municipaux pour les villes, ceux du village ou de district pour les campagnes. Une autre partie des clubs étaient rattachés à des établissements concrets et dépendait des Syndicats de la branche à laquelle leur institution de tutelle était rattachée. Ainsi, les clubs d'établissements d'éducation supérieure dépendaient, théoriquement, de la section du VCSPS s'occupant des « travailleurs de l'éducation secondaire et supérieure et d'établissements de recherche[363] ».

Toutefois, dans les faits, la dépendance institutionnelle des clubs était plus complexe. Voici comment le directeur d'une maison de la culture d'une usine moscovite, dépendant théoriquement des Syndicats, expose la situation lors d'une conférence d'employés de clubs, organisée par le comité moscovite des Syndicats en 1962 :

> *- Regardez qui sont nos chefs. Ce sont des organisations auxquelles tout directeur de club, tout chef de section de [culture] de masse, c'est-à-dire le club en entier doit rendre des comptes. Nous recevons des instructions du comité du Parti du quartier, et d'une, du comité exécutif de quartier et de deux, de la section de la Culture – de trois, du comité de Parti, du comité du Komsomol, du comité des Syndicats de Moscou, etc., etc. Et tout ça juste pour un seul club.*
> *- Est-ce bien ou mal ? [question de la présidente de la séance, représentant le comité moscovite des Syndicats]*
> *- Nous sommes d'accord, c'est bien. Mais j'aurais souhaité que ces nombreuses organisations nous aident (…). Au-dessus de nous, il y a tellement d'organisations, qu'il arrive souvent que nous ne pouvons pas remplir toutes les missions qu'elles nous confient. Tout le monde exige son dû, et on ne sait que*

[363] GARF, F.5462, op.32 (Le Comité Central des Syndicats des travailleurs de l'éducation secondaire et supérieure et de la recherche).

faire. Nous donnons avec plaisir ce que nous pouvons, au comité du quartier, au comité du Parti, au Komsomol, à toutes les organisations. C'est juste, il faut nous confier des missions, il faut nous contrôler, mais c'est parfois dur. Sans parler des commissions financières qui nous contrôlent, et à vrai dire il faut le faire, puisque nous avons affaire à l'argent[364].

Au chevauchement de plusieurs institutions s'ajoutait un flottement quant au rôle exact de chacune d'entre elles. Ce même directeur se plaint, notamment, que le Comité du Komsomol ne collabore pas suffisamment avec eux, alors que formellement, le Komsomol se prononce pour « le renforcement des liens entre les clubs et l'organisation de la jeunesse » :

J'étais moi-même, comme plusieurs d'entre vous, très content lorsqu'en août 1960 nous avons lu les matériaux du VIII plénum du Comité Central du Komsomol, où le camarade Pavlov a fait une communication sur le loisir des jeunes. Il a parlé plusieurs fois du travail commun des clubs et du Komsomol (…). Mais lorsque je suis venu au comité du Komsomol de notre quartier, Moskvoreckij, et que j'ai dit : voici le programme, agissons ensemble – les dirigeants n'ont même pas jugé possible de réunir les directeurs des clubs du quartier pour échanger nos opinions sur la meilleure façon de réaliser les résolutions du VIII plénum[365].

Ce directeur de club attribue donc au Komsomol le rôle de coordinateur entre les établissements culturels au niveau du quartier, rôle que le Komsomol lui-même ne semble pas vouloir remplir. Cela paraît emblématique d'un certain flou institutionnel, où les fonctions exactes de chaque institution peuvent être interprétées différemment par les différents acteurs.

Clubs territoriaux et clubs d'entreprise, séparés dans leur nom et comptabilisés différemment dans les statistiques, interféraient cependant dans les faits : les clubs d'entreprise attiraient en effet souvent des riverains, notamment pour des séances de cinéma organisées plusieurs fois par semaine. Par ailleurs, comme le montrent nos entretiens, les deux types de club pouvaient attirer des activités ou des personnes n'ayant pas de lien avec l'entreprise ou le

---

364 CAGM, F. 718 (Comité des Syndicats de la ville de Moscou), op.1 (Section de la culture de masse), оп.1, d. 257 (Retranscription de la discussion « Comment doit être un club et son employé »), p.6-7.
365 *Ibid.*, p.7.

quartier. Mihail L, participant de l'équipe de KVN du MISI, décrit ainsi les différentes salles où son groupe avait joué :

> *Qu'est-ce qu'on avait comme salle ? Il y avait la Maison des Cheminots – rue Samojlovskaja. Sinon, il y avait le club de l'usine qui fabriquait des ampoules, d'autres fois le théâtre de la Télévision Centrale*[366].

On peut observer également des clubs territoriaux ponctuer la carte mentale culturelle de Valerij S., membre actif du Komsomol de MAI :

> *- J'ai entendu cette chanson pour la première fois à la Chaussée des Enthousiastes (…) Il y avait là-bas un club quelconque, ils avaient organisé une soirée de chanson, une grande soirée qui réunissait plusieurs jeunes chanteurs.*
> *- C'était fréquent, des concerts comme celui-là ?*
> *- Non, ce n'était pas fréquent, c'est bien pour cela que je m'en souviens. Je me souviens aussi du premier concert de Kim après sa disgrâce, (…) c'était dans le Palais de la Culture à Zamoskvorečje*[367].

Certains clubs attiraient donc un public plus large que celui pour lequel ils étaient conçus, constituant ainsi un réseau de lieux culturels citadins.

Un réseau d'institutions culturelles en expansion

Celui-ci aurait connu, pendant les années 1950-1960, une croissance importante : le nombre de clubs, surtout de ceux qui dépendaient des Syndicats, aurait plus que doublé entre 1950 et 1970, l'augmentation sensible se situant entre 1960 et 1965, d'après l'annuaire statistique sur l'éducation, la science et la culture de 1971. Celui-ci ne précise pas la manière dont ces chiffres ont été recueillis, on peut donc émettre des doutes quant à leur fiabilité. Les données fournies par les Syndicats semblent toutefois indiquer les mêmes ordres de grandeur : « le réseau d'établissements visant l'éducation politique et culturelle », comprenant les clubs de différentes tailles, ainsi que des parcs, des jardins, des bibliothèques et des points de diffusion cinématographique, se serait

---

[366] Entretien avec Mihail L., le 07.04.2003.
[367] Entretien avec Valerij S., le 22.06.2005.

« considérablement étendu depuis la guerre ». En 1957, « les Syndicats possèdent 10 504 clubs (…) »[368].

Plusieurs instances semblent s'accorder pour encourager la construction de nouveaux clubs. Les fonctionnaires culturels municipaux les voient comme l'un des éléments nécessaires du dispositif culturel de quartier :

> *Les établissements d'éducation culturelle occupent une place importante dans le travail idéologique, éducatif et civilisateur au sein de la population. [Ce sont] des bibliothèques de tous types, tous les clubs, les musées, des parcs de repos culturel, les auditoriums (…) etc. Le plan annuel [municipal] prévoit le développement (…) des clubs dépendant de divers organismes*[369].

Cet extrait d'un aide-mémoire à l'intention de fonctionnaires chargés de planification au sein des divisions administratives de la ville peut attester ce souci de soutenir et de multiplier des lieux d'acculturation.

Les points de vue du PCUS, du Komsomol et des Syndicats convergeaient avec celui de l'administration de la ville. De nombreux documents attestent, en effet, l'attention portée à la construction des clubs. Par exemple, dans le projet de décret du VIIIe plénum du Comité Central du Komsomol concernant les objectifs en matière de « l'organisation du temps libre de la jeunesse », l'augmentation du nombre de ce type de lieu est citée parmi les exploits accomplis par la jeunesse. La construction de lieux est synonyme d'effervescence culturelle, vue comme fonction d'une production chiffrable : « Dans les seuls « coins rouges », clubs et maisons de culture dépendant des Syndicats, sont en activité près de 120 mille ateliers d'amateurs, qui comportent plus de deux millions d'ouvriers et d'employés. Par leurs forces ont eu lieu 50 mille concerts, et cela uniquement pour l'année 1964[370] ». Une vision quantitative prédomine donc dans l'approche de ces lieux : ils doivent être nombreux et brasser un public large.

---

[368] GARF, F.5451 (VCSPS), op.68 (Section générale), d.312 (Correspondance avec le CC PCUS, le conseil des ministres de l'URSS et autres organisations concernant les questions de culture de masse et de travail sportif, 12 mars – 24 décembre 1956), p.17.

[369] C*правочник секретаря первичной комсомольской организации* (Москва : Молодая Гвардия, 1958) (*Guide du secrétaire d'une organisation de base du Komsomol*, Moscou, 1958), p.267.

[370] RGASPI, F.K-1, op.32, d.1011, document cité, p.2.

Les clubs différaient par leur taille, et avaient des noms en conséquence : « club », « maison de la culture » ou « palais de la culture ». L'annuaire statistique de 1971 classe ces établissements d'après le nombre de places dans les salles (moins de 99, entre 100 et 300 et plus de 300). La proportion de ces différents clubs aurait évolué de la manière suivante :

TABLE 1 DISTRIBUTION DES CLUBS EN FONCTION DU NOMBRE DE PLACES DANS LA SALLE[371]

	moins de 99 places	**entre 100 et 300 places**	**Plus de 300 places**
En 1960	16[372]	64	20
En 1965	13	60	27
En 1970	11	64	25

Les salles « moyennes » prédominent donc sur toute la période, la part des « petites » salles tendant à diminuer, tandis que celle des « grandes » salles augmente. Cette évolution traduisait une orientation de plus en plus marquée vers des spectacles « de masse », réunissant un public nombreux. Les groupes de théâtre amateur joueraient donc de moins en moins sur des « petites scènes » qui dictent leurs lois techniques mais qui également prédisposent à mettre en scène des pièces intimistes, à instaurer un rapport proche avec un public peu nombreux. La tendance générale serait aux spectacles pouvant plaire à des spectateurs nombreux, ce qui avait des conséquences esthétiques que nous étudierons plus loin.

---

[371] Source : Центральное статистическое управление при совете министров РСФСР, *Народное образование, наука и культура в СССР : статистический сборник* (Москва : Издательство статистика, 1971) (Direction centrale de statistiques auprès du Conseil des Ministres de la RSFSR, *Education, sciences et culture en URSS : recuil de données statistiques*, Moscou, 1971), p.303.

[372] En pourcentage du nombre total des clubs citadins en URSS.

La vocation des clubs, dès le début, était double : conçus comme lieux de repos et de loisirs, ils devaient également servir de lieu d'acculturation, où les personnes seraient à la fois initiées à la culture légitime et formées idéologiquement. Ces deux buts étaient intimement liés entre eux, comme on peut le voir, par exemple, dans la définition de ce type de lieux que donne la représentante du comité moscovite des Syndicats :

> *En ce qui concerne la place des clubs et des maisons de la culture (…) à la lumière des grands objectifs qui nous ont été fixés (…) par les résolutions du XXII congrès du Parti et son nouveau programme. Le club est le centre du travail d'éducation politique et culturelle des masses, d'éducation au travail, d'augmentation du niveau de la conscience des gens, il est aussi le lieu du repos et du loisir rationnel. Je souhaiterais vous relater quelques points évoqués récemment par le chef de section de la propagande du comité municipal du Parti, camarade Ivancovič, dans un séminaire récent des chefs des comités Syndicats municipaux. Il a évoqué les objectifs suivants : éduquer une attitude communiste face au travail, éduquer l'homme nouveau et combattre l'invasion de l'idéologie bourgeoise*[373].

Il s'agit donc bien d'un lieu à vocation éducative, et les objectifs de cette éducation s'alignent sur les principes de la création de l'homme nouveau, proclamée par le nouveau programme du Parti :

> *Nous sentons et nous voyons tous que l'homme nouveau, appartenant à la société communiste du futur, est en train de naître à nos côtés. [D'après N.S. Hruščjov], cet homme est beau grâce à son âme, son intelligence, sa compréhension de nos grands objectifs*[374].

Les activités artistiques participaient à la formation de cet « homme nouveau ». Ainsi, le directeur de la fabrique Kalinin à Moscou définit le club comme « l'atelier de production culturelle de l'entreprise »[375], faisant ainsi le parallèle avec l'activité principale de sa fabrique et mettant sur un pied d'égalité

---

[373] CAGM, F. 718 (Comité des Syndicats de la ville de Moscou), op.1 (Section de la culture de masse), оп.1, d. 257 (Retranscription de la discussion « Comment doit être un club et son employé »), p.100-101.
[374] Izgaryšev, directeur de la Maison moscovite de l'art populaire, dans *Ibid.*, p.23.
[375] *Ibid.*, p.22.

les processus de production industrielle et culturelle. Certes exagérée car inscrite dans un discours réclamant davantage de reconnaissance symbolique de la part des autorités, cette phrase révèle néanmoins une vision assez emblématique du rôle du club: la production artistique revêt ainsi un caractère obligatoire et planifié.

Dans un tableau intitulé « les événements culturels, organisés par les Syndicats (au sein des clubs, des « coins rouges », ateliers de productions, foyers etc.) », sont retracées les activités des clubs, qui, pour les statisticiens, se partagent en deux catégories. D'un côté, il y a des conférences (*lekcii :* le terme russe fait référence à des cours magistraux), soit sur des sujets politiques et sociaux soit sur des sujets industriels ou agricoles, et d'un autre côté, des concerts et des spectacles amateurs[376]. On peut, toutefois, nuancer cette vision. Tout d'abord, le travail éducatif ne se bornait pas uniquement au domaine du politique mais il s'étendait également au comportement quotidien des individus : il s'agissait de former le public aux bonnes manières et de combattre les mauvaises habitudes comme l'alcoolisme, ainsi que le montre, notamment, cette missive du VCSPS :

> *La lutte contre l'alcoolisme et ses conséquences est l'un des buts principaux du travail éducatif et culturel des Syndicats (…). Pour ce faire, ils doivent mieux organiser les loisirs, remplir le temps libre des gens par d'intéressantes occupations d'utilité publique*[377].

Terentjeva, directrice d'un club de travailleurs en bâtiment, décrit son action comme civilisatrice, sur le plan du comportement et des jugements critiques de ses membres:

> *Si autrefois, il arrivait qu'un gars crie à son copain, à travers la salle: «eh, Mitka!», aujourd'hui il ne le fait plus (…). Avant la guerre, nous combattions le manque d'instruction. (…) Après le travail, venaient des gens de professions différentes, qui parlaient entre eux, et grâce à cela se transmettaient des éléments de culture et quelques connaissances. A l'époque nous ne combattions pas le hooligansme, ni l'alcoolisme; nous combattions le manque d'instruction.*

---

[376] D'après *Народное образование, наука и культура в СССР* (*Education, sciences et culture en URSS*), *op. cit.*, p.307.
[377] GARF, F.5451 (VCSPS), op.68 (Section générale), d.312, document cité, p.90.

(…) Nous organisions notre travail si finement, de telle manière que l'illustre tailleur de pierres Orlov et sa femme étaient placés à côté d'un architecte connu et son épouse pour regarder un spectacle, et qu'ensuite, en échangeant leurs opinions, il leur en restait quelque chose. Pendant que les maris fumaient ensemble, les épouses avaient aussi l'occasion de discuter de beaucoup de choses[378].

Le travail éducatif ne passait donc pas uniquement à travers des cours magistraux, mais également à travers une socialisation qui, permettant que se côtoient des couches sociales différentes, offrait l'accès à la culture légitime à ceux qui en étaient démunis.

Outre la composante éducative, le club abritait également des éléments à vocation purement festive, notamment, des soirées dansantes, ou des banquets destinés à fêter des événements privés tels que mariages, jubilés ou départs à la retraite.

Des raisons financières, que nous pouvons entrevoir dans la lettre ci-dessous, ont poussé également les clubs à diversifier leurs activités :

Le Conseil Central des Syndicats demande au Comité Central du PCUS d'étudier la question du renforcement de la base financière des clubs syndicaux. Les fonds prévus sont insuffisants. (…) Avant 1940, des entreprises industrielles transféraient aux syndicats 1% du fond salarial réel pour le travail culturel, et les établissements d'Etat transféraient 0,5%. Avec ces moyens, les Syndicats organisaient à grande échelle toutes sortes d'événements culturels et éducatifs gratuits pour les ouvriers, les employés et leurs familles.
Dans les années d'après guerre, la situation avec le financement du travail culturel des Syndicats a radicalement changé. Ne recevant plus de financement des entreprises mères, les clubs ont dû passer à l'organisation d'événements payants pour subvenir à leurs besoins[379].

Ces événements payants ont été essentiellement des séances de cinéma et des concerts d'artistes connus. Dépassant ainsi le strict cadre des activités amateurs de ses participants, les clubs tendaient à devenir des salles de concert ou de cinéma, concurrençant ainsi les établissements consacrés uniquement à

---

378 CAGM, F. 718, op.1, d. 257, document cité, p.39-40.
379 GARF, F.5451 (VCSPS), op.68 (Section générale), d.312 (Correspondance avec le CC PCUS, le conseil des ministres de l'URSS et autres organisations concernant les questions de culture de masse et de travail sportif, 1958г), p.1-2.

cela. Dans le témoignage suivant, celui du directeur d'un club d'usine moscovite, on peut entrevoir la palette de ses activités :

> *Qu'est-ce que représente notre Maison de la culture? (…) Nous y montrons des films, invitons des acteurs, organisons des soirées de lectures littéraires, des activités amateurs. S'il faut aider le lycée technique, ou la communauté de l'immeuble n19, ou l'école de la jeunesse ouvrière, ou la «maison de repos[380]» - c'est à nous de le faire. (…) On organise des conférences, des discussions, l'université de la culture, des soirées de repos, des soirées d'amitié[381].*

Les activités de loisir et de l'éducation, mêlées, ne s'adressent donc pas uniquement aux employés de l'usine, mais aussi aux organisations qui structurent l'éducation des enfants (« écoles »), les vacances (« maison de repos ») et le lieu de vie (« la communauté des immeubles ») de ces employés.

Rendre le « loisir structuré » plus attractif : club et café de jeunes

Le 1er mars 1962, un article paru dans la *Literaturnaja gazeta* fustige vigoureusement les clubs qu'il fait apparaître comme une structure obsolète. Suite à cette critique, le comité moscovite des Syndicats organise, le 26 mars et le 23 avril 1962, un débat intitulé « Comment dovent être un club et son employé ». L'auteur de l'article, un journaliste nommé Lihodejev, a été invité à la conférence et confronté aux directeurs de différents clubs moscovites, à celui de la maison moscovite des activités amateurs et à celui du café de jeunes « Aelita », aux rédacteurs des revues *Klub* et *Soveckaja Rossija*, ainsi qu'aux représentants des comités municipaux du Parti et du Komsomol. La discussion devait porter sur la manière dont les clubs pouvaient répondre à la fois aux objectifs fixés par les instances dirigeantes et aux besoins des jeunes.

Pendant ces journées de discussion, il apparaît que l'article de Lihodejev n'était pas un événement isolé, et que les griefs contre les clubs seraient nombreux. Par exemple, le directeur de la maison de la culture de l'usine « Krasnaja Zvezda », se plaint de l'image négative de son métier véhiculée par le

---

380 Il s'agit de structures d'hébergement et de loisirs destinés à accueillir la population durant les vacances.

381 Timofeev, dans CAGM, F. 718, op.1, d. 257, document cité, p.6-7.

cinéma soviétique, et évoque un article dans le quotidien *Večernjaja Moskva* qui décrivait le club comme un « centre qui freine tout, qui concentre le pouvoir entre ses mains et qui gouverne tout[382] » sans en avoir véritablement les capacités.

L'un des problèmes majeurs évoqués par les intervenants est celui du manque de public. En effet, certains clubs semblent attirer peu de monde, comme en témoigne, par exemple, Šac, le directeur du club de la fabrique Kalinin:

> *Une question douloureuse : comment remplir la salle? C'est le plus angoissant: la salle va-t-elle être pleine? C'est véritablement très angoissant quand elle ne se remplit pas ou quand nos braves retraités viennent pour écouter ce qui était destiné aux jeunes gens*[383].

Le vieillissement du public serait en effet l'autre aspect de ce problème, que Rovinskij, directeur de la maison de la culture de l'usine « Serp i Molot », pourtant citée par d'autres intervenant comme florissante, synthétise de la manière suivante :

> *Dans les années 1930, il y avait des discussions pour savoir comment attirer des ouvriers adultes dans les clubs. Les vieux ouvriers s'en souviennent encore. Les clubs se remplissaient de jeunes. Certains diront que les années 1960 ce n'est pas pareil que les années 1930, que les jeunes sont différents, les conditions sont différentes. Mais tout de même, cette forme de sociabilité est aujourd'hui perdue. (…) Souvent, pendant les événements organisés par les clubs, il y a beaucoup d'adultes, et très peu de jeunes*[384].

Ce problème est donc présenté comme lié à une génération, et également à une époque : si, dans les 1930, il s'agissait d'acculturer la « vieille génération », qui s'était formée avant la Révolution et pouvait par conséquent se montrer réticente aux formes de sociabilité soviétiques, dans les années 1960 c'est la « jeune génération » qui semble échapper à l'emprise des clubs. Apparaît donc une incohérence entre les politiques d'Etat visant les clubs et leur réalité matérielle : on construit de plus en plus de grandes salles pour des lieux qui connaissent de moins en moins de succès auprès des jeunes générations.

---

382 *Ibid*., p.4.
383 *Ibid*. p.19.
384 *Ibid*., p.74-75.

Les questions d'ordre financier préoccupent également plusieurs intervenants. Tout le monde convient que les fonds alloués aux clubs ne suffisent pas à leur bon fonctionnement. La représentante des Syndicats renvoie le problème aux autres instances :

> *Vous dites que le comité municipal devrait aider financièrement les clubs. Mais le financement des clubs a changé, il passe désormais par les instances de gestion économique (*hozjaistvennye organy*). Or, en deux ans personne n'est venu s'en plaindre (…) Nous avons essayé de soulever cette question au présidium de MGSPS, (…) mais il s'est révélé qu'il n'y avait aucune plainte. Nous avons également essayé de poser la question concernant le financement et l'équipement des clubs au comité municipal du Parti, dont les responsables de la section de la culture sont présents ici*[385] *…*

La question de l'instance qui devrait financer les clubs reste donc en suspens, les institutions se renvoyant mutuellement la responsabilité. La pénurie financière a une ascendance sur plusieurs aspects du fonctionnement du club, notamment, sur les modalités de rémunération de ses employés. Ces derniers peuvent travailler au club soit sur la base d'un salaire, soit sur celle du volontariat. Or, Rovinskij se plaint du manque de ce deuxième type de personnes :

> *Avant, dans le club, il y avait le directeur et des volontaires. Maintenant, il n'y a plus assez de volontaires, ils ont été remplacés par une équipe d'employés rémunérés. (…) Or, l'implication de volontaires est nécessaire*[386].

Cette remarque renvoie à la confluence des questions idéologiques et matérielles, car l'emploi de volontaires démontrerait la présence de jeunes gens actifs, impliqués et désintéressés. Il n'en demeure pas moins évident que cette valorisation du volontariat est également dictée par un sérieux manque de ressources.

Celui-ci structure aussi le choix d'activités. Par exemple, le directeur du club de la fabrique Kalinin décrit ainsi les limitations qu'il rencontre :

> *Nous voulons inviter des artistes - compositeurs, écrivains, poètes, savants – mais ils veulent tous être payés. Ils appellent les jeunes au volontariat,*

---

[385] *Ibid.*, p.109.

[386] *Ibid.*, p.75.

dessinent un tableau magnifique du futur, mais eux-mêmes, ils ne vous diront pas un mot sans un salaire, assez élevé d'ailleurs.
Les artistes se produisent volontiers dans la maison de la culture de l'usine « Lihačjov » ou dans celle de « Serp i molot ». Pourquoi ces clubs sont-ils fréquentés ? Parce qu'ils ont des grandes salles de 1 000 – 1500 places, qu'un grand nom sonne bien là-bas, que les artistes peuvent compter sur un bon écho dans la presse : c'est l'occasion de ramasser un peu de gloire. [Tandis que nous], même sous la torture, on n'arriverait pas à attirer un artiste haut placé.

Aux pénuries financières s'ajouteraient donc également des questions de visibilité et de prestige, qui permettent aux grands clubs de dépasser le manque de budget, mais qui chargent les petits clubs d'une tare supplémentaire. Terentjeva, directrice d'un club de travailleurs en bâtiment, continue cette idée, en montrant que ce cumul de tares implique un cumul de handicaps pour son public :

En habitant à la périphérie, [l'ouvrier] systématiquement, d'année en année, est obligé de cuire dans son propre jus car tout dépend de l'argent et nous n'arrivons pas à joindre les deux bouts[387].

Ces problèmes se doubleraient, pour les petits clubs, de celui de visibilité vis-à-vis des autorités :

Dites-moi, je m'adresse aux dirigeants des petits clubs, (…) comment l'action des Syndicats vous touche ? Je dois dire qu'en huit ans, une seule fois un employé du comité municipal des Syndicats nous a honorés de sa visite, et même là, c'était un hasard. Je veux dire par là que nous nous trouvons hors du champ de vision de cette institution, contrairement aux maisons de culture plus grandes, qui ont bien plus de possibilités[388].

Apparaît donc une différenciation des clubs : d'un côté, les petits établissements de périphérie, qui se sentent abandonnés des autorités, ainsi que du monde professionnel, qui disent souffrir du manque de public. De l'autre côté, des clubs en vogue, qui attirent les professionnels et où le problème, on le verra, est inverse : le public est trop nombreux pour que les lieux puissent accueillir tous ceux qui le souhaitent.

---

387 *Ibid*. p.40.
388 *Ibid*. p.42.

La question de la décoration intérieure des clubs semble également poser problème aux participants de la conférence. Terentjeva, par exemple, souligne le fossé qui existe entre les jeunes « qui aujourd'hui savent bien s'habiller », et l'intérieur de son établissement :

> *Nous organisons des soirées dansantes. Viennent alors chez nous des jeunes filles bien habillées, (…) elles ont une robe et une coiffure à la mode. Elles viennent chez nous, et nous, on a des meubles râpés, des vieux chiffons à la place de rideaux (…)*[389].

Cet état de faits est confirmé par les autorités. Ainsi, Žuravljova, la représentante de MGSPS, cite dans son discours le compte rendu de la section du centre de planification architecturale qui s'occupe de la décoration intérieure :

> *On y critique des clubs (…) Il est écrit qu'ils ne sont pas accueillants, mal équipés, affublés de lourds rideaux en velours chiffonnés, qui accumulent une grande quantité de poussière, que les fauteuils sont recouverts de housses à frous-frous, que les housses des canapés sont avec des fleurs grossières aux couleurs tapageuses, que les plantes sont peu employées. (…) Nous manquons de meubles, nous manquons aussi de types de meubles convenables pour les clubs (…). Et souvent, nous manquons tout simplement de bon goût*[390].

Suite à cette constatation, elle propose de réunir des architectes et des dessinateurs, d'inviter le bureau de planification architecturale pour leur demander où l'on peut obtenir des meubles. Parce que le manque de finances de chaque club en particulier n'est pas l'unique cause du problème, les directeurs font allusion à un problème de ravitaillement général qui rend la quête d'équipements plus complexe.

Les solutions proposées à ces différents problèmes sont multiples. Par exemple, selon Timofejev, on réussirait à rendre les clubs plus attractifs en étendant et en compartimentant leur surface, afin de proposer des pièces spécialisées pour différents cours, pour la danse, pour le cinéma[391]. Cette possibilité pourrait les rendre plus adaptés à diverses formes de loisirs

---

[389] *Ibid*., p.43.
[390] *Ibid*. p.109.
[391] *Ibid*., p.11.

informels, comme une sociabilité ludique des « sections de jeunesse » évoquées par Rovinskij, directeur de la maison de culture de l'usine « Serp i Molot » :

> *Il y avait, dans les années trente, une forme de travail, des sections de jeunesse. A l'époque, les jeunes membres d'un club étaient organisés en des sections de jeunesse. Ils avaient des pièces pour eux. Dans le club où je travaillais à l'époque, ils avaient la meilleure pièce (…) ils s'y réunissaient tous les soirs, pouvaient discuter, jouer aux échecs. C'était une forme quotidienne de la vie en communauté*[392].

C'est la place primordiale accordée à la sociabilité qui semble être l'atout essentiel de ce qui apparaît, dans cette conférence, comme le contrepoids des clubs : les cafés de jeunes. Selon Sokolov, le directeur du café de jeunes «Aelita», en 1962 il en existait deux à Moscou. Sokolov les présente comme des projets pilotes, dont l'exemple serait en train de se propager :

> *Le comité du Komsomol de Moscou est en train d'organiser un bureau (*štab*) pour coordonner les 200 futurs cafés dont la création est planifiée à Moscou. Nous avons reçu la visite de représentants de plus de 30 villes qui veulent construire chez eux des cafés de jeunes*[393].

Ce café est présenté par son directeur comme l'opposé des clubs du point de vue de son succès auprès du public: non seulement le problème de la salle vide ne se pose pas, mais en plus, le café ne pouvant accueillir tous les visiteurs potentiels, trop nombreux, l'accès en est restreint :

> *Pendant la journée, c'est très facile de venir chez nous, (…) nous ne sommes [alors] qu'un café tout simple avec une offre de produits standard. En revanche, le soir, cela se passe de la manière suivante. Le conseil d'administration dispose de 8 invitations pour chacun des 15 membres. (…) Pour accéder au café, il faut faire la queue pendant deux ou trois heures, et seul un petit nombre entre. Nous organisons aussi des soirées privées sur commande*[394].

Terentjeva, la directrice du club des travailleurs en bâtiment, qui a pu se rendre au café des jeunes grâce à l'invitation d'un parent travaillant dans le comité d'organisation, confirme le caractère sélectif de l'endroit où l'on ne peut

---

392 *Ibid*. p.74-75.
393 *Ibid*. p.37-38.
394 *Ibid*. p.35.

accéder sans un laisser-passer. Elle décrit également le café comme un lieu d'élite qui contraste avec le club qu'elle dirige :

> *Là-bas se réunit la jeunesse des organismes de recherche, des grandes entreprises, la meilleure jeunesse d'avant-garde. Tandis que chez nous, vous ne verrez jamais un seul Komsomol*[395].

Ce type de cafés est présenté par Sokolov comme le renouvellement de la forme du club, grâce au retour à la sociabilité, opposée au rapport unilatéral entre la scène et le public.

> *Je fréquente moi-même les clubs. Et voilà, je vous le demande bien : un homme qui n'est pas doué de talents particuliers (…) mais qui voudrait tout simplement se reposer et passer agréablement son temps, pourquoi irait-il dans un club ? Seulement pour voir un film ou assister à un événement un jour de fête. Il ne s'y rendra pas pour se détendre, pour rester simplement là un petit moment (…). Par exemple, on ne peut pas y discuter ! Ce sera forcément une représentation, une conférence, et non pas une ambiance familiale et détendue. De cette forme ancienne, la jeunesse a assez. (…) Les jeunes ont besoin non pas simplement d'un café, mais d'un café-club, où ils puissent discuter, rencontrer des gens intéressants dans une ambiance détendue*[396].

L'un des facteurs qui rendrait ce café attractif pour les jeunes est la possibilité d'être impliqués activement dans son organisation :

> *Comment travaille-t-on? Premièrement, les jeunes sont les maîtres de leur café. (…) Un conseil régit tout. Moi, j'en suis juste un membre, même pas le président. A commencer par le projet, la construction, l'obtention de matériaux que l'on peut difficilement trouver, la discussion du projet – tout a été fait par des jeunes. (…) Et une fois le café construit, ils continuent à s'en sentir maîtres. Le conseil contient 15 personnes, dont chacune dispose d'un actif de trois à cinq personnes. Chaque membre du conseil, avec son actif (…) organise environ trois soirées par mois. Il contacte des unions artistiques. En ce moment, on a une quantité de ce type de contacts, et de nombreuses personnes souhaitent se produire chez nous gratuitement. (…) Le président du conseil est le camarade Terentiev, chercheur à l'Académie des sciences et instructeur bénévole (*neštatnyi instruktor*) du comité municipal du Komsomol*[397].

Ainsi, la clé du succès se situerait, d'après Sokolov, dans l'autonomie des jeunes qui prennent en charge la gestion du projet. Attitude encouragée par les

---

395 *Ibid*., p.44-45.

396 *Ibid*. p.35.

397 *Ibid*. p.34.

autorités, elle n'exclut cependant pas une implication du Komsomol (incarnée par Terentiev). Ce mode de fonctionnement apparaît comme étant aux antipodes de celui des clubs délaissés par les jeunes, il en va de même de sa décoration, décrite par Terentjeva :

> *Le café est superbe, magnifique, les meubles, la décoration sont beaux. L'œil se réjouit : tout est à la mode, beau, élégant, on sent que beaucoup de moyens ont été investis là-dedans*[398].

Seule ombre au tableau : son appartenance institutionnelle au comité de l'alimentation publique cause au café des problèmes financiers et institutionnels :

> *[L'alimentation publique] ne comprendra jamais le but, les formes et les méthodes de notre travail. (…) Ils nous ont accepté en espérant que le Komsomol (…) dépenserait de l'argent, se chargerait de nous donner un local et tout le nécessaire. (…) Je pense que le Komsomol devrait financer quelques-uns de ces cafés. Car, il faut le dire franchement, nous ne sommes pas une entreprise rentable*[399].

Se trouvant entre deux catégories – l'alimentation et la culture – le café se trouve confronté à plusieurs institutions aux fonctions mal définies, ce qui provoque des difficultés matérielles. Celles-ci n'empêchent cependant pas ce lieu pilote d'accueillir des activités artistiques dont Sokolov souligne le caractère à la mode :

> *Nous avons eu un quatuor d'étudiants de l'Institut de Langues Etrangères, ils chantaient, récitaient des poèmes, et la représentation était close par la performance d'un acteur du « Sovremennik », Kazakov. Ce dernier, d'ailleurs, nous rend souvent visite.*
> *Des étudiants du MGU donnent souvent des représentations (…) les étudiants se produisent sur scène et écoutent. Après le spectacle, le public lui-même monte sur la scène pour dire ses poèmes, et parfois des écrivains les prennent sous leur contrôle et leur expliquent comment il faut créer.*
> *Il est arrivé une fois que l'orchestre ait du mal à jouer : on a tout de suite trouvé à remplacer les musiciens.*

---

398 *Ibid*. p.44-45.

399 *Ibid*. p.35.

Nous avons eu une discussion sur la peinture, à laquelle sont venus de jeunes peintres, des plus à gauche aux plus à droite. Il y a eu une discussion passionnée. C'était tellement intéressant qu'il n'y a pas eu une seule danse[400].

Les VUZ prestigieux, le théâtre de référence pour les jeunes intellectuels, les peintres de la jeune génération : les intervenants invoqués font partie de la jeune élite artistique et intellectuelle. La distance entre le public et l'artiste est réduite, car le spectateur peut devenir à tout moment acteur, et les deux sont présentés comme « étudiants ». La « discussion », qui est la forme par excellence de l'éducation culturelle soviétique, prend naturellement le pas sur la « danse », d'aspect purement festif. Le café de jeunes réussirait donc à réaliser, d'une manière attractive, le modèle de loisir actif qui aurait dû être mis en place au sein des clubs.

Cependant, deux aspects des cafés de jeunes sont critiqués et discutés : leur possible apolitisme et leur lien avec les modes de vie étrangers. Le premier point est catégoriquement nié par le directeur du café :

Je ne suis pas contre les conférences, il en faut, sur des sujets politiques ou autres. Mais les jeunes y sont moins réceptifs, il faut leur donner la même chose mais sous une autre forme. (…) Nous, on organise des rencontres, des discussions (…) très intéressantes, et les jeunes les écoutent avec intérêt. Tandis que si on leur sert juste une conférence sur l'image morale de l'homme soviétique, ils ne vont pas l'écouter[401].

Le changement serait donc dans la forme, et non dans le fond du travail de la propagande, il s'agirait de sortir des sentiers battus que seraient les conférences sur des sujets rabâchés, afin d'être plus efficace dans la propagation des mêmes idées. La manière de nommer ce travail joue cependant un rôle important. C'est ainsi que l'on peut expliquer cette courte altercation :

[Question de la salle] : comment organisez-vous la propagande des décisions du XXIIe congrès du PCUS ?
[Réponse de Sokolov] : Eh ben, on ne l'organise pas[402] *!*

---

400 *Ibid*., p.33.
401 *Ibid*. p.34.
402 *Ibid*. p.37.

Alors qu'auparavant il affirmait l'importance de la propagande politique, Sokolov est irrité par la question, dont la formulation relève de la langue de bois.

Le défenseur des cafés de jeunes, le journaliste Lihodejev, auteur de l'article à l'origine du débat, reprend le problème du nombre de personnes fréquentant les clubs et les cafés, ainsi que celui de la propagande politique et confère au débat une nouvelle dimension :

> *Il me semble que la question de fréquentation est un peu vieillie. (…) Quand nous déchiffrons la formule « un homme est, pour son prochain, un ami, un camarade et un frère », nous devons nous arrêter sur le fait qu'elle commence par le mot « homme », pas un collectif, une masse, mais tout simplement un « homme » (…) Quand nous disons que la jeunesse s'ennuie, nous ne nous imaginons pas la jeunesse telle qu'elle est écrite en lettres blanches sur une banderole rouge, (…) mais nous l'imaginons composée d'entités individuelles, dont chacune a sa personnalité. Cette personnalité individuelle, qui était complètement oubliée pendant la période du culte de personnalité, est maintenant visible partout. (…) Nous devons donc penser non pas au nombre de gens qui viendront, mais à la manière dont ces individualités vont se sentir dans ces endroits que nous appelons « foyers de la culture ». (…) Ne pensez-vous pas que la propagande des décisions du congrès, si on affichait des slogans et qu'on faisait des conférences sur ce sujet, serait ridicule ? L'homme est pour son prochain un ami, un camarade et un frère : voici ce qu'il faut éduquer chez les jeunes, voici le vrai message du XXIIe congrès, et c'est bien plus fort que de toucher des masses populaires, plus fort que tous ces mots officiels, écrits sur des toiles à slogans. (…) Et comment faire apprendre à l'homme cette base de relations communistes ? Il faut qu'il rencontre autrui, qu'il lui parle, qu'ils aient des idées communes, des problèmes, des discussions, des sujets de conversation, que l'homme se sente un individu, et non pas une partie d'une masse informe.*
> *(…) La jeunesse n'a qu'un seul dieu, qu'un seul principe : la vérité. Si vous lui dites la vérité, elle n'exigera rien d'autre. Mais si elle voit sortir un homme qui compromet, dans une langue de bois, des magnifiques résolutions et de merveilleuses perspectives, ce n'est pas une solution. (…) C'est le but de notre évolution, de notre vie, et on ne peut pas le compromettre par une langue rigide comme une vielle chemise en toile grossière. (…) Le nouveau, dans notre vie, c'est la communication d'homme à homme, la discussion, l'existence d'une pluralité de points de vue – on discute la vie (…)*[403].

Ce discours soulève les principaux thèmes de la déstalinisation. L'ordre du « vieilli », lié au « culte de la personnalité », au langage figé des slogans, à la disparition de l'individuel au détriment des « masses » s'oppose à l'ordre du nouveau dont l'apanage sont le vrai – lié au naturel et au sincère - l'individu et la

---

[403] *Ibid.*, p.47-52.

sociabilité. Dans ce cadre discursif, l'engagement politique réside dans la loyauté à la « base des relations communistes », ce qui témoigne bien du retour aux sources du communisme d'avant l'époque de Stalin. L'apolitisme n'est pas envisageable, les jeunes doivent bien servir la cause du PCUS, mais sous une forme plus authentique. La « pluralité de points de vue » concerne les manières de vivre les valeurs communistes, mais exclut une remise en question de ces dernières.

Cette conception contraste avec celle, par exemple, du directeur du club de la fabrique Kalinine :

> *Quand nous, les activistes du club de la fabrique Kalinine, avons pris connaissance, l'été dernier, du projet de programme du Parti, nous avons commencé à nous préparer pour le XXIIe congrès du PCUS.*
> *Nous avons organisé une conférence avec tous les participants de notre club, comprenant tous les dirigeants des activités amateurs, tous les activistes Komsomols. Les collectifs ont décidé de participer au concours pour gagner l'appellation du « collectif exemplaire » de la culture communiste. Nous avons rédigé des engagements des collectifs, que le Syndicat Moscovite de l'industrie textile a approuvés.*

Cette fois-ci, la démarche est institutionnalisée : une « initiative » qui prend sa source dans le Parti, qui se concrétise dans un format standardisé et qui tente de remonter ensuite par la voie hiérarchique syndicale. Cette autre manière de se montrer dans la lignée du XXIIe congrès et du nouveau programme du PCUS sert la même cause, mais d'une manière plus ancienne.

En ce qui concerne l'influence de l'Occident sur les cafés, elle est affichée par Lihodejev comme étant légitime :

> *On vient de me poser une question très intéressante : « Pourquoi le café s'appelle « Aelita », et non pas « Nataša » ou « Kajuša ? », pourquoi a-t-il un nom comme en Occident ? » Cela n'a pas de rapport avec l'Occident, mais avec Mars, Aelita habite sur Mars. Vous devriez avoir honte, de nos jours, de poser des questions pareilles. (…) Cette nouvelle mouvance est venue de l'occident, certes, mais est-ce si important*[404] *?*

L'orateur ridiculise son interlocuteur, qui ne connaît pas la nouvelle de science-fiction d'Aleksej Tolstoj ni le film de 1924 tourné d'après elle. Celui qui

---

[404] *Ibid.*, p.50-51.

est réticent à l'ouverture vers l'étranger apparaît ainsi comme un ignorant du patrimoine culturel soviétique des années 1920.

Si l'inspiration occidentale paraît anodine à Lihodejev, elle est crainte par Sokolov en ce qui concerne le genre même de café en tant que lieu récréatif :

> *Nous observons les réactions du public afin que cela ne devienne pas « un cabaret à l'occidentale ». Cela nous faisait très peur au début, et en effet il y a eu des cas où le public écoutait mal ce qui se passait sur la scène, mais ensuite, des traditions sont nées*[405].

Ce « cabaret à l'occidentale » serait une forme de divertissement pure, où ce qui se passe sur la scène serait secondaire et servirait d'arrière-fond aux discussions privées autour des tables. Pour que l'établissement garde son aspect soviétique conserver l'équilibre entre le divertissement et l'éducation apparaît donc comme primordial.

Une critique se fait entendre qui réunit ces deux pôles négatifs – l'apolitisme et l'influence occidentale : l'un des participants de la conférence affirme que les jeunes ne vont dans ces cafés que pour boire du punch avec des pailles[406], image qui incarnerait futilité, apolitisme et influence étrangère. Les figures du punch et des pailles cristallisent les débats, se retrouvant dans plusieurs interventions. Lihodejev la transforme en image positive attestant du rôle civilisateur du café, qui s'opposerait aux buvettes ordinaires, où les « ivrognes roulent dans leur vomi[407] » :

> *Vous êtes habitués à ce qu'on boive des verres de vodka à la chaîne, or ce n'est pas bien.*
> *Quand des jeunes gens viennent dans ce café pour siroter du punch avec une paille, il n'y a pas que cela. Pendant ce temps, (…) il se conduisent comme des êtres civilisés, ils ne se cotisent pas à trois pour partager une bouteille de vodka (…), ils discutent, et lorsqu'on discute, le punch et la paille deviennent moins importants.*

Les cafés de jeunes représenteraient donc à la fois un exemple positif de ce que pourraient devenir des clubs, et une limite du permis controversée. Or, les

---

405 *Ibid*. p.35.
406 *Ibid*., p.31.
407 *Ibid*., p.48.

clubs émanant des Syndicats et les cafés de jeunes du Komsomol, comparer les deux pourrait être vu, remarque Terentjeva, comme une compétition entre ces deux institutions, ce qu'il serait souhaitable d'éviter. Sokolov propose de dépasser ce problème en pratiquant une fusion du club et du café :

> *Voici comment nous imaginons [les cafés clubs] : ce doit être une belle salle, aux goûts d'aujourd'hui, avec des tables auxquelles l'on puisse s'asseoir, boire un thé, un verre de vin sec, discuter avec ses camarades. Il faut aussi une piste de danse, une scène. Il faut aussi des pièces de repos, des pièces calmes où il y aurait des échecs, un billard, une table de ping-pong. Il doit y avoir également une salle de cinéma. Voilà comment devraient être ces établissements, or, il n'en existe pas à Moscou*[408].

Il unit donc l'idée de la compartimentation de l'espace, évoquée comme souhaitable par les directeurs de clubs, à celle d'un lieu de sociabilité et de détente. Mais s'il s'agit, pour Sokolov, d'élargir l'espace du café, dans le raisonnement de Saveljev, directeur du club Zujev, c'est au contraire l'espace du club qui doit incorporer les éléments du café :

> *[C'est très simple à faire dans tous les clubs] : mettez dans le foyer une vingtaine de tables rondes toutes simples, des chaises (bien que nous sachions que même cela n'est pas si simple), organisez un spectacle de variétés (vous allez rentabiliser cette dépense) et donnez aux jeunes la possibilité de se rencontrer comme ils le font dans le café rue Gorkij*[409].

Kaganova, rédactrice de la revue « Club », propose la même idée, en se fondant sur un exemple étranger :

> *Un de nos collaborateurs est allé en Pologne et il nous a raconté que là-bas dans chaque club il y a un café. Qu'est-ce que c'est ? Ils n'ont ni pailles, ni punch, mais simplement du thé, du café, des sandwichs et des pâtisseries. Pas de boissons alcoolisées – et nous non plus, nous n'en avons pas besoin (…) Seulement, ces cafés affichent des plannings de travail pour la semaine que la jeunesse compose elle-même, elle y marque ce qu'elle veut comme débat et comme discussion. Comme cela, tout le monde sait à l'avance ce qui va s'y passer.*

Les clubs pourraient ainsi également intégrer les idées du primat de la sociabilité et du rôle actif du public dans leur fonctionnement.

---

408 *Ibid.*, p.33.

409 *Ibid.*, p.56.

L'évolution de la production artistique des clubs est également discutée. Les discours des représentants des autorités, notamment Izgaryšev, directeur de la Maison moscovite des activités amateurs (instance dépendant des Syndicats) et Žuravljova, représentante de MGSPS, contiennent une énumération des critiques vis-à-vis des nouveautés dans cette programmation, ce qui peut représenter une tentative institutionnelle de reprise en main de l'effervescence culturelle.

Ainsi, Žuravljova, en faisant le bilan de la première journée de la conférence, revient sur la forme des événements organisés par les clubs, en réhabilitant les conférences dont le manque d'attrait pour les jeunes avait été longuement discuté auparavant :

> *Le Parti n'a pas dit que nous ne devons pas organiser des conférences de propagande, au contraire, il faut améliorer et renforcer cette pratique. C'est vrai que nous avons encore quelques éléments de formalisme*[410].

Dans le domaine de la musique, l'influence du passé et de l'étranger est proclamée par Izgaryšev comme difficilement admissible :

> *(…) Dans les orchestres d'*estrada*, ce genre si aimé par les jeunes (…) apparaissent des œuvres telles que des vielles chansons de l'armée blanche (…). Sous l'étiquette de « chanson populaire » il y a beaucoup de chansons de noirs américains (…). Là-bas elles sont utilisées dans des restaurants de nuit et des cabarets (…).*

Quant aux danses occidentales, elles sont également désapprouvées par Izgaryšev :

> *L'atelier de danse de la maison de la culture appartenant au quotidien* Pravda *a ressuscité des méthodes déjà mortes et rejetées (…) par le développement de notre art. [Il s'agit des] principes de l'atelier d'Isidora Duncan, qui se réduisent uniquement à une expression de soi : « me voici, je suis en train de m'exprimer, et rien d'autre ne m'intéresse : ni les idées profondes d'aujourd'hui, ni les grands processus du développement de mon pays, rien, c'est juste que je suis en train de m'exprimer, regardez-moi comme je suis belle*[411]*».*

---

410 *Ibid.*, p.106.

411 *Ibid.*, p. 24.

On retrouve ici la limite du retour à l'importance de l'individu (« expression de soi »), qui est l'apolitisme et le désengagement, alors que Lihodejev s'était évertué à effacer la contradiction entre ces deux tendances.

L'appel à la tolérance vis-à-vis des danses occidentales cache, parfois, une nouvelle tentative de contrôle :

> *Pourquoi avons-nous si peur des danses, pourquoi craignons-nous que quelqu'un se mette à danser le rock'n'roll ? Du coup, nous les forçons à se réunir dans des appartements où ils dansent le twist. Nous devons donner aux jeunes la possibilité de se détendre dans les clubs, comme cela ils n'iront pas twister chez eux*[412].

Les soirées littéraires sont également critiquées par les représentants des autorités, et notamment par Žuravljova:

> *Dans la maison de la culture « Stanpolit », on a organisé une soirée littéraire, en coopération avec la maison de la culture du comité du Komsomol du quartier Timirjazevo. C'est bien, (…) mais quel en a été le résultat ? Ils ont invité des jeunes poètes tels que Jevtušenko, (…) Ahmadulina, Vadim Gorjelov et d'autres. Un de nos instructeurs a assisté à cette soirée et nous a rapporté que ces poèmes, (…) dans leur plus grande majorité, étaient empreints d'un manque de foi, de nihilisme et de pessimisme. [Par exemple] : « je suis seul, irrémédiablement seul » - c'est ce qu'il dit (…) Nous savons que Jevtušenko a des bons poèmes patriotiques, pourquoi alors apporter dans un club de jeunes ces poèmes qui vont mal les éduquer*[413]*?*

La représentante des Syndicats porte ici un jugement sur les jeunes poètes en vogue, mais son discours reflète leur aspect ambigu : à la fois porteurs de cette nouvelle forme de loyauté envers les idées communistes, ils sont aussi craints par les autorités comme d'éventuels porteurs d'idées subversives. La limite de l'approbation officielle semble passer par l'appréciation de la valeur que l'on attribue à l'individu, qui ne doit pas apparaître totalement séparé du collectif.

En ce qui concerne les films, Žuravljova s'oppose à ce que soient montrés des films étrangers sans accompagnement idéologique :

---

412 *Ibid*., p.57.

413 *Ibid*., p.106.

Nous regardons des films bourgeois, mais nous ne les critiquons jamais, dans les clubs, du point de vue de notre idéologie, parce que personne ne l'exige (…). Or, c'est néfaste[414].

Enfin, Izgaryšev énumère, dans son intervention, les spectacles que différents collectifs « ont eu tort de montrer » sur les scènes de clubs. Ainsi, le répertoire du collectif théâtral de la maison de la culture de MGU sur le mont Lenin comprend très majoritairement des pièces d'auteurs étrangers, et une seule pièce d'auteur soviétique. Un autre collectif met bien en scène des pièces soviétiques, mais uniquement celles portant un caractère comique. Un troisième groupe a montré une pièce bien faite, d'un auteur soviétique contemporain, mais où le public comprend que dans le conflit entre un père, ouvrier fort et sportif et son fils de vingt ans incrédule et incertain, c'est le second qui gagne. Ces critiques appellent donc à conserver un équilibre entre les pièces étrangères et indigènes, entre les genres comique et héroïque. La limite du permis se joue donc autour de la définition de cet équilibre.

Cette conférence montre que les clubs, malgré l'expansion de leur réseau en milieu citadin, avaient largement perdu leur attrait auprès de la jeune génération, apparaissant souvent comme des endroits peu prestigieux et démodés. Les difficultés financières les ont poussés à multiplier des activités lucratives, comme, par exemple, des projections de films, ce qui a entrainé une certaine perte de leur spécificité en les rapprochant de simples cinémas.

On peut cependant observer une différentiation au sein des clubs : face aux petits établissements sans grands moyens, se distinguent des clubs centraux. Grands, attirant des artistes connus et du public, ils cumulent des avantages dont les petits établissements sont dépourvus.

Les cafés de jeunes apparaissent comme une nouvelle version de ces « fabriques de l'homme nouveau » qui permettrait d'éviter les écueils de l'ancienne forme. Le principe de l'autogestion, de l'implication des jeunes dans le projet pour assurer autant son fonctionnement matériel que sa programmation culturelle, permettrait de transcender le rôle de spectateurs passifs auquel ils seraient réduits dans les clubs. Faire des jeunes des acteurs de leur acculturation

---

[414] *Ibid*. p.108.

et de leur éducation idéologique répondait à la fois à l'exigence officielle d'autogestion et à un besoin provenant des jeunes eux-mêmes de s'approprier la gestion de leurs loisirs.

Des « clubs » nés de l'initiative de jeunes

Le constat de l'importance de la participation des jeunes eux-mêmes émanait également de ces derniers. Par exemple, des festivités à l'occasion du troisième anniversaire du club « Sous le signe de l'intégration », en 1966, ont fait naître une discussion entre les membres de cette formation de Novossibirsk et les représentants des clubs de ving-cinq villes différentes. D'après le président du club de Novossibirsk, deux jours d'échanges ont amené ces représentants à formuler les avantages d'un modèle de fonctionnement autonome :

> *Nous avons constaté l'irrémédiable stagnation des clubs pourtant riches dépendant des Syndicats et un succès généralisé de formations [créées par le bas]. Nous insistions sur le droit de ces derniers de gérer complètement eux-mêmes leur fonctionnement interne, sur le caractère néfaste d'une tutelle tatillonne et d'un contrôle du répertoire de la part des institutions qui hébergeaient [ces clubs]*[415].

Ces deux modèles - le café de jeunes et le club - ont donc été investis par des jeunes eux-mêmes qui s'en sont saisis pour bâtir, à partir de structures institutionnellement conformes, des organismes où leur initiative pouvait se déployer librement. Le café-club « Sous le signe de l'intégration » (« *Pod integralom* ») au sein de l'*Akademgorodok* de Novossibirsk est un exemple de ce nouveau type de lieu, apparu dans un contexte propice au renouvellement d'anciennes formes de travail culturel. En effet, l'université de Novossibirsk,

---

[415] Анатолий Бурштейн, « Возвращение « Интеграла » », in *Научное сообщество физиков СССР. 1950-1960-е годы* (Санкт-Петербург : РХГА, 2005) (Anatolij Burštejn, « Le retour du « Signe de l'intégration » », dans *La communauté scientifique des physiciens de l'URSS, années 1950-1960*, St-Pétersbourg, 2005), p.578.

créée en 1958[416] dans le contexte de la réforme de l'éducation par Hruščjov, répondait à la fois aux exigences de celle-ci et aux souhaits d'un certain milieu de savants : une décentralisation de l'enseignement supérieur, un rapprochement de la science et des études, une organisation du travail singulière en faisaient « une université d'un nouveau type[417] ». A la fois marqué par « une concentration d'une jeunesse talentueuse et active[418] » et un « contrôle relativement moindre du KGB et du Parti[419] », l'*Akademgorodok* apparaît, dans les témoignages, comme l'endroit où l'initiative, aussi bien sur le plan de la recherche que sur celui de l'organisation de la vie sociale et culturelle, était encouragée.

D'après Anatolij Burštejn, président de ce club et jeune chercheur en physique à l'époque[420], l'idée de donner à tous ceux qui le souhaitent « un lieu où l'on puisse parler tout son saoûl, ouvrir son âme autant que l'on en a le courage[421] » lui serait venue après avoir fréquenté les cafés de jeunes à Moscou. En 1963, un petit groupe de jeunes obtient le droit d'investir l'une des cantines du campus qu'ils transforment en « club ». L'interaction avec les autorités à ce moment révèle les possibles cadres d'action lors d'une création par en bas : après avoir échoué à obtenir des fonds auprès de diverses administrations, les jeunes organisent « une révolte d'envergure lors d'une conférence du Komsomol de la région [422]», et gagnent ainsi le soutien de Lavren'tiev, le créateur de l'*Akademgorodok* qui leur facilite les démarches administratives. Ce n'est donc pas du Komsomol que part l'initiative, mais ce biais est utilisé par les jeunes pour acquérir une visibilité nécessaire à la réussite du projet.

---

[416] Pour plus de renseignement sur le contexte de sa création, cf. Laurent Coumel, « « Rapprocher l'école de la vie » : Dégel et réformes dans l'enseignement soviétique (1953-1964) » (Paris: Paris 1 - Panthéon La Sorbonne, 2010)., p. 422-430.
[417] Affirmation de Vikua dans *Pravda*, le 13 juin 1959, cité dans *Ibid*., p.427.
[418] Анатолий Бурштейн, "Возвращение 'Интеграла'," in *Научное сообщество физиков СССР. 1950-1960-е годы*, 1st ed. (Санкт-Петербург: РХГА, 2005), 569-618. » (Burštejn, « Le retour du « Signe de l'intégration »), *op. cit*., p.570.
[419] *Ibid*., p. 571.
[420] Né en 1936, il soutient sa thèse en 1961 dans un institut de recherches de l'*Akademgorodok*, où il continue à travailler ensuite jusqu'en 1993.
[421] Бурштейн, "Возвращение 'Интеграла'." » (Burštejn, « Le retour du « Signe de l'intégration »), *op. cit*., p.575.
[422] *Ibid*., p.576.

Le club se dote d'une devise (« Intégrez-vous ! »), d'un drapeau, d'un hymne et de statuts, remis à jour à plusieurs reprises[423]. Ceux-ci présentent le club comme une formation totalement autonome : le paragraphe 2, nommé « définition », donne trente adjectifs commençant par le préfixe *samo-* (auto-), ce qui est une manière de souligner leur indépendance tout en la tournant en dérision, puisqu'à côté d'adjectifs sérieux (autoformée, autogérée, autocritique, rentable (*samookupajemaja*)) figurent des qualitatifs sans rapport avec les qualités d'une organisation (sûre d'elle, arrogante (*samouverennaja*, *samonadejannaja*), programmée soi-même (*samoprogrammiruemaja*), faite maison (*samodel'naja*) etc.). Ce ton ironique montre l'ambivalence de ce club : derrière ses allures institutionnellement conformes, des libertés prises par rapport aux formes de fonctionnement relèvent d'une espièglerie qui frôle l'insoumission.

Les statuts donnent également l'explication du nom du club. Le paragraphe 1 (« Le nom ») définit « l'intégrale » comme « le signe mathématique d'une somme maximale, le symbole de l'intégration, de l'union [424] ». Cette métaphore mathématique est par la suite déchiffrée dans le paragraphe 5, « le but » : « Contribuer à l'intégration de personnes qui tendent vers des échanges mutuels sur la base d'intérêts et de divertissements communs pour le bien de tous [425] ». Là également, une touche ironique est sensible : si « sur la base d'intérêts communs » est une formule consacrée pour désigner des « associations selon les intérêts communs » (*kluby po interesam*), le fait d'y rajouter le mot « divertissement » et de renchérir en invoquant « le bien de tous » permet de marquer une distance ironique par rapport à la formulation officielle. Ainsi, même dans les termes, le club apparaît comme s'inscrivant dans un cadre administratif qu'il transcende grâce à l'ironie.

Celle-ci est sensible également dans l'évocation des autorités : après avoir insisté sur le caractère autonome du club, les statuts concèdent, dans le paragraphe 18 (l'ordre intérieur), un accès « toujours ouvert » aux « dirigeants

---

[423] Les archives de « Notre Maison » en contiennent une version datée du 25 novembre 1966, et qui mentionne une version précédente.
[424] Statuts du Club « Sous le signe de l'intégration », archives de « Notre Maison ».
[425] *Ibid*.

des organes du Parti, du Komsomol, des Syndicats, aux instances scientifiques de l'académie des sciences, ainsi qu'aux autres privilégiés par la Constitution de l'URSS : aux députés (…), Héros de l'Union Soviétique, invalides de guerre etc.[426] ». L'inflation des termes, de nouveau, tourne en dérision ce qui apparaît de prime abord comme une concession faite aux autorités.

D'abord bien vu de ces dernières, et notamment du comité régional du Komsomol qui décernait à ses membres des récompenses symboliques et lui promettait de les couvrir en cas de « tempête »[427], le club finit par être fermé en 1968 suite au changement général du comportement des autorités vis-à-vis des initiatives des jeunes, et suite à des activités plus clairement contestataires du club qui s'en sont suivi. Le point culminant de cette contestation a été le festival de la chanson d'auteur organisé en 1968, où a été invité Galič - chanteur marqué comme « dissident » - malgré les avertissements et les avis négatifs des autorités.

La notion d'un club auquel on aurait rendu son attractivité pour les jeunes générations a également été réinvestie dans des contextes détachés d'un lieu concret. C'est ainsi que les inventeurs du KVN – dont le nom signifie, rappellons-le, « le Club de Joyeux et Inventifs » – entendaient réunir des équipes de jeunes, étudiants ou non, autour d'un jeu dont la structure de tournois, compartimentés en « épreuves » aux règles bien définies, cimenterait une entente forte entre les participants. Dans un manuel destiné aux éventuels organisateurs de ce jeu, les inventeurs définissent ce type de « club » de la manière suivante :

> ***K – club***. *[Cela signifie] que ce n'est pas une équipe composite, dont les membres se réunissent de temps à autre pour jouer et pour s'entraîner, et après repartent chez eux. C'est, au contraire, un groupe de personnes unies par les mêmes intérêts. Etre partenaires amateurs sur une scène, c'est une chose, mais être partisans des mêmes idées, en est une autre. (…) Le droit d'entrée au club s'acquiert non pas par les cinq kopeks à payer, mais en respectant des obligations bien définies (…), celles de remplir les règles du jeu*[428].

---

[426] *Ibid*.

[427] Бурштейн, "Возвращение 'Интеграла'.", p.578

[428] Альберт Аксельрод, Матвей Левинтон, Михаил Кандрор, *Курс Весёлых Наук* (Москва : Исскуство, 1974) (Albert Aksel'rod, Matveij Levinton, Mihail Kandror, *Le cours de sciences joyeuses*, Moscou, 1974), p.15.

Une participation au même jeu – et donc le respect des mêmes règles, fussent-elles ludiques - formerait donc une communauté de personnes partageant « intérêts » et « idées » au-delà d'une présence sur une « scène ». Désintéressée sur le plan financier, cette communauté se distinguerait par une égalité de ses membres :

> *Le club (on parle d'un club soviétique, non pas d'un yacht-club londonien ou saint-pétersbourgeois, non pas non plus du club de Monaco) est par définition démocratique : il efface les différences sociales*[429].

Le fait de se démarquer ainsi des « clubs » occidentaux doit se comprendre dans le contexte de parution de l'ouvrage cité. En effet, en 1974, le KVN télévisé vient d'être interdit. Le *Cours des Sciences Amusantes*, en même temps qu'un manuel pour organiser des tournois, est une tentative de réhabiliter le jeu aux yeux des autorités. Souligner son aspect « soviétique » et « démocratique » permettrait de parer au reproche d'élitisme dont il a été l'objet et qui pourrait être induit par la notion d'un « club ». C'est également dans ce contexte de valorisation du jeu aux yeux des autorités que l'on comprendra la remarque des organisateurs concernant le rôle du KVN en tant que diffuseur efficace de normes, aussi bien idéologiques que comportementales :

> *Le club inclut également les gens qui se trouvent de l'autre côté de la rampe. Ce qui entraîne, à son tour, une propagande subtile, à peine perceptible, inconsciente pour les membres du club eux-mêmes, de l'activité artistique amateur. Cette propagande sert à accroître sa popularité, fait apparaître chez les gens une joie sans méchanceté, et développe chez eux le bon goût et l'intellect.*
> *(…) Enfin, [voici] l'intérêt principal d'un club. Nous savons tous qu'il existe non seulement la Société des Jeunes amis de la Nature, mais également le Club des Ruelles sombres (…), non seulement celui des Jeunes Amateurs de Bach, mais également de ceux qui vouent un culte excessif à Bacchus, et qui deviennent par la suite des adultes criminels. Nous savons également que la nature ne supporte pas le vide. Là où aurait pu être créé un théâtre amateur, (…) ou apparaître le KVN, si les bonnes intentions ne se réalisent pas, le terrain est envahi par les mauvaises herbes comme le Club du Romantisme Voyou, les petits Comités d'Alcoolisme Amical, des sociétés d'Education Sexuelle Précoce et autres orties aux racines profondes et ramifiées*[430].

---

429 *Ibid.*, p.16.

430 *Ibid.*, p.16.

Le KVN empêcherait donc des comportements déviants chez les jeunes, tout en leur inculquant « subtile[ment] » des principes idéologiques conformes, ce qui constitue, officiellement, le but d'une maison de la culture.

Il est difficile d'évaluer jusqu'à quel point ce discours était uniquement servi aux autorités afin de légitimer un jeu perçu comme subversif. Ses participants, dont nous verrons quelques témoignages en deuxième partie, parlent également d'une manière de penser commune aux équipes et au public qui forgeait le sentiment d'une appartenance commune à un « club » auquel on adhère par sa propre volonté et non par coercition ou par manque de choix.

Pour conclure, le modèle d'un club – qu'il soit matérialisé par un bâtiment ou non – connaissait, pendant la période étudiée, une crise. Toujours promu par les Syndicats et autres instances responsables en tant qu'une structure idéale d'acculturation des masses populaires, il présente plusieurs failles. Les petits clubs manquant de moyens se voient réduits à servir des spectacles bon marché qui n'intéressent pas leur public, tandis que les grands clubs centraux, cumulant privilèges financiers et distinctions officielles, voient leur répertoire étroitement surveillé et censuré par les instances responsables effrayées par le rayonnement important de ces lieux. Dans les deux cas, un désintérêt des jeunes face à ce lieu proposant des loisirs lourdement idéologisés apparaît manifeste.

La solution à ce problème fait consensus aussi bien auprès des autorités à différentes échelles qu'auprès des jeunes : pour rendre les clubs plus attirants, les jeunes doivent s'y impliquer, participer à leur programmation et à leur rayonnement, s'y sentir acteurs et non seulement spectateurs.

Cette nécessité d'être actif était un leitmotiv de l'époque, motivé par la politique de Hruščjov, modéré par la suite. C'est la signification de ce paradigme dans le domaine de la vie étudiante que nous allons brièvement esquisser à présent.

1.2.3 ETRE ACTIF OU AUTONOME : DEUX PARADIGMES A CONCILIER

Le projet de résolution, déjà mentionné, « sur les objectifs du Komsomol concernant l'organisation du temps libre des jeunes » au huitième plénum de VLKSM en 1960, stipulait que les « les comités du Komsomol devaient se référer, en organisant les loisirs des jeunes, aux indications du XXIe congrès du PCUS concernant l'évolution de formes de vie en commun » :

> *Nous devons garantir l'épanouissement de formes collectives de loisirs. (...) [Elles] doivent contribuer à développer l'engagement des jeunes gens dans la vie collective* (sposobstvovat' razvitiju obščestvennoj aktivnosti*), dans le but de la construction du communisme*[431].

Les activités amateurs, les formes d'action en commun et l'engagement dans la société étaient donc des paradigmes intimement liés dans le discours officiel, celui du Komsomol étant un reflet de celui du PCUS, spécifiquement centré sur les jeunes. Nous allons voir à présent les significations concrètes que ces paradigmes pouvaient prendre, tant dans les regards portés sur la jeunesse que dans le quotidien des étudiants.

a) L'engagement : représentations officielles, images alternatives

Comme Ann Gorsuch l'a montré pour les années de la Révolution et de la NEP[432], dans les années 1950, la « jeunesse » signifiait autre chose que simplement l'âge. Les valeurs que les pouvoirs, les médias, le cinéma ou la littérature lui conféraient relevaient des mêmes logiques d'espoir et de crainte que nous avions soulignées pour les années postrévolutionnaires, logiques qui ont cependant pris une coloration particulière dans le contexte politique des années 1950-1960.

---

[431] RGASPI, F.K-1, op.32, d.1011, document cité, p.11.

[432] Gorsuch, *Youth in Revolutionary Russia: Enthusiasts, Bohemians, Delinquents*, *op. cit.*, p.12.

Le processus de déstalinisation, lancé par Hruščjov dès 1956, avait investi cette catégorie de « jeunesse » d'une mission : renouveler la société soviétique. Après le « culte de personnalité », arrivait une génération nouvelle qui ne l'avait pas connu, et qui, n'ayant pas sa part de responsabilité dans les crimes perpétrés sous Stalin, allait donc pouvoir agir autrement que les générations précédentes.

Le besoin de façonner les jeunes d'après le modèle de l'«homme soviétique nouveau» paraissait d'autant plus urgent que le nouveau programme du PCUS, adopté lors du XXIIe congrès du PCUS en octobre 1961, avait fixé définitivement l'avènement du communisme à l'échéance de 20 ans. Ce même programme contenait le « Code moral du constructeur du Communisme », qui esquissait quelques traits distinctifs de cette jeunesse à venir, tels que « le travail consciencieux pour le bien de la société », « le collectivisme et l'entraide entre les camarades », « des rapports attentifs et respectueux entre les personnes : l'homme est un ami, un camarade et un frère pour l'homme », « l'honnêteté, la sincérité, la pureté morale, la simplicité et la modestie dans la vie sociale et privée » ainsi que « l'intransigeance envers l'injustice, le parasitisme, la malhonnêteté, le carriérisme, la cupidité », « l'intransigeance envers les ennemis (…) de la paix[433] ». Dans le sillage de ce congrès, en avril 1962, le IVe congrès de VLKSM a adopté des statuts du Komsomol qui s'alignaient sur le programme du Parti. L'organisation des Jeunesses communistes s'y engageait, notamment, à « préparer de jeunes bâtisseurs du communisme qui (…) respectent, tout au long de leur vie, les principes du code moral du constructeur du communisme relatés dans le programme du PCUS ». L'apolitisme, le non-engagement dans la cause de la construction du communisme étaient donc perçus comme incompatibles avec l'image d'un jeune soviétique exemplaire.

Ce cadre officiel constituait un canevas par rapport auquel allaient se construire les images de jeunes soviétiques modèles. Qu'ils y adhèrent ou non, pour être bien vus des autorités, les jeunes devaient conserver, dans leurs

---

[433] *Программа коммунистической партии советского союза* (Москва : Госполитиздат, 1974) (*Programme du Parti Communiste de l'Union Soviétique*, Moscou, 1974) ; *22-й съезд КПСС (17 - 31 октября 1961 года): Стенографический отчет*, Том 1., (Москва : Госполитиздат, 1961) (*le XXIIe Congrès du PCUS (17-31 octobre 1961*) : compte rendu sténographique, Moscou, 1961).

actions et leurs discours, une base conforme aux principes officiels. Cependant, on verra plus loin que plusieurs tractations de ce « code », défini dans des termes très généraux, demeuraient possibles, ce qui laissait une certaine marge pour bâtir une distance ironique jusqu'à donner subtilement le sens inverse aux principes préconisés.

Les craintes que la jeunesse suscitait n'étaient pas nouvelles non plus, elles étaient déjà présentes à l'époque de la Révolution et de la NEP, et avaient leurs racines dans un contexte mondial plus ancien[434]. On retrouve, en effet, la peur de l'incontrôlable, qui se transcrivait, notamment, à travers la stigmatisation de la délinquance. Considérés, en outre, comme particulièrement influençables, les jeunes seraient le plus sujets à l'influence délétère de l'Occident dont l'irruption dans la vie quotidienne suscitait, on l'a vu, de nombreuses peurs de la part des gestionnaires de la culture. Enfin, le potentiel de rébellion attribué à cette catégorie d'âge, valorisé pendant les années de Révolution, était également craint dans les années 1950-1960, tendance qui s'était accentuée après 1968 dans le contexte du printemps de Prague. L'apolitisme et le non-engagement n'étaient donc pas forcément les seuls traits stigmatisés chez les jeunes : un engagement non canalisé, non-institutionnalisé était également craint comme source potentielle de rébellion.

On retrouve ces thématiques dans la littérature et le cinéma de cette époque, surtout dans les années 1960. On notera deux tendances qui nous semblent importantes pour notre étude. Le personnage de jeune étudiant, d'une part, retrouve un statut positif sans désormais être obligatoirement légitimé par une appartenance au monde ouvrier[435]. C'est ainsi que des comédies très populaires comme *L'Opération « Y » et les autres aventures de Šurik* (1965) ou *La prisonnière du Caucase* (1966) ont toutes les deux pour protagoniste un étudiant au physique typique de jeune intellectuel qui déjoue les frasques d'un trio de

---

[434] Gorsuch*, Youth in Revolutionary Russia: Enthusiasts, Bohemians, Delinquents*, *op. cit.*, p. 12-15.

[435] En revanche, les films ayant pour protagonistes des jeunes ouvriers, les montrent également en train d'étudier (cf., par exemple, *Le Printemps de la rue Zarječnaja* (Felix Mironer et Marlen Huciev, 1956)). Pour certains, l'appartenance au monde ouvrier peut être présenté comme une étape provisoire avant le début des études, comme c'était le cas dans le film *Je marche dans Moscou* (Georgij Danelia, 1963).

malfrats. L'autre nouvel élément est l'apparition de l'image d'une jeunesse qui se cherche, qui ne sait pas ce qu'elle veut, et qui tranche avec celle, officiellement promue, de jeunes soviétiques convaincus de leurs valeurs et du bien-fondé de leur vie. Le récit d'Aksjonov *Le billet pour les étoiles*, paru en 1961, peut en être un bon exemple : de jeunes gens qui viennent de terminer l'école décident de s'enfuir seuls à Tallinn, qui représente, dans leur imaginaire, la liberté et une vie presque occidentale. S'en suit un été d'errances au gré du hasard où ces jeunes se cherchent et s'affirment face au monde des adultes. Ce thème d'errances transparaît également au cinéma. Par exemple, les films de Marlen Huciev comme *La Porte d'Iljič* (sorti en 1965 dans une version corrigée sous le titre *J'ai vingt ans*) ou *Pluie de juillet* (1967), contiennent de longues séquences de déambulation dans les rues de Moscou, reflétant une recherche de soi des jeunes protagonistes, quête qui reste inachevée à la fin des films. « Contrairement à Pavel Kortchaguine, héros de *Et l'acier fut trempé*, chez lequel tout conflit intérieur, toute incertitude étaient impensable, le héros [*de La Porte d'Iljič*] (…) est en proie à des angoisses existentielles[436]». Huciev veut ainsi exprimer « un questionnement douloureux qui passe par des discussions interminables entre jeunes[437] ». Ceux-ci ne sollicitent pas l'aide du Komsomol ou du PCUS dans leur recherche de valeurs, ces instances ne font simplement pas partie de leur cadre référentiel. C'est en se confrontant aux différentes situations de la vie qu'ils tentent de se forger une personnalité sans cesser pour autant d'être des jeunes soviétiques. Même si leur engagement ne passe pas par des voies officielles, la nécessité de connaître la bonne manière d'agir au sein de la société soviétique demeure donc une nécessité absolue et indiscutée. Malgré cela, les deux films ont fait l'objet d'âpres débats et ont subi une censure très stricte[438].

L'engagement – en tant que sentiment d'appartenance au système soviétique et la nécessité d'avoir des repères moraux du bien et du mal – pouvait donc emprunter des voies de traverse et être perçu de multiples façons, y compris sur le plan de l'action. Comme l'a montré Juliane Fürst, « les Komsomols

---

[436] Martine Godet, *La pellicule et les ciseaux : la censure dans la cinéma soviétique du Dégel à la Perestroïka* (Paris: CNRS éditions, 2010), pp.34-35.
[437] *Ibid*., p.35.
[438] Le cas de la censure de *La Porte d'Iljič* est étudié en détail dans *Ibid*., pp.33-38

n'étaient pas tous pareils, tout comme les non-conformistes ne suivaient pas le même chemin. (…) Les choix de positionnement de soi vis-à-vis du système devaient être faits tous les jours, à propos de chaque acte vital[439] ».

Participer à des campagnes d'Etat tels que les grands chantiers sibériens pour la mise en valeur des « terres vierges » du Kazakhstan était une manière de se montrer actif, en passant par les voies officielles. D'autres voies, en dehors du Komsomol, étaient également possibles. L'étude d'Aleksej Borzenkov concernant les formes que prenait l'activité politique des jeunes en Sibérie montre, en outre, que certaines formes à première vue institutionnelles, pouvaient rapidement déborder ce cadre. Les festivités liées au premier mai, par exemple, pouvaient se dérouler selon un protocole officiel, mais se transformaient parfois aussi en réunions de discussion spontanées[440]. Fonder un club comme « Sous le signe de l'intégration » de Novossibirsk mentionné précédemment était également un acte qui témoignait d'une implication dans une structure gérée par le Komsomol, mais qui dépassait cependant celle-ci. Suivant la tendance que Juliane Fürst fait remonter à l'époque du stalinisme d'après-guerre, « les jeunes ont appris à se tailler des espaces nouveaux et à forger de nouvelles pratiques, qui n'entraient pas forcément en contradiction avec les indications officielles, mais instrumentalisaient les limitations et les impossibilités du régime[441] ».

b) Répercussions au sein des universités : l'exemple de la faculté de physique de MGU

Cette diversité de formes d'engagement est également observable à l'échelle des établissements. Un cas concret, celui de la faculté de physique du

---

[439] Juliane Fürst, *Stalin's Last Generation: Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism* (Oxford: Oxford University Press, 2010)., p.340.
[440] Алексей Георгиевич Борзенков, *Молодежь и политика: возможности и пределы студенческой самодеятельности на востоке России, 1961-1991 гг*, том. 1 (Новосибирск : НГУ, 2002) (Borzenkov, Aleksej, *Jeunesse et politique : les possibilités et les limites de l'activisme étudiant à l'Est de la Russie, 1961-1991*, vol. 1., Novosibirsk, 2002), p.48-77.
[441] Fürst, *Stalin's Last Generation*., *op.cit.*, p.292.

MGU, nous permettra de montrer que la catégorie même d'activisme pouvait prendre un sens positif ou négatif aux yeux des autorités locales.

Une réunion du comité du Parti de la faculté de physique du MGU qui s'est tenue le 13 décembre 1956[442] comprenait, dans son ordre du jour, une discussion du rapport «sur le travail d'éducation idéologique parmi les jeunes ». Ecrit par le bureau du Parti, ce rapport s'appuyait sur les résolutions du XXe congrès du PCUS concernant «l'activité créatrice des masses», qui posaient comme logique et naturel l'éveil d'un activisme politique au sein des masses populaires et, à l'intérieur d'elles, parmi la jeunesse soviétique.

L'intervenant définit, cependant, les limites de cet engagement, marquées par «une expression concentrée des côtés négatifs de notre vie, par des conceptions nocives, nées dans les jeunes têtes de ceux qui n'ont pas réussi à puiser dans leur crise existentielle (*perelom soznanija*) la détermination nécessaire pour défendre le communisme[443] ». Cette longue phrase décrit, d'une manière périphrastique, l'état d'une jeunesse qui vivrait une «crise existentielle» double: la sortie de l'adolescence est associée à la crise de toute une génération qui vient d'entendre les dénonciations des crimes de Stalin. Ce constat entraine la crainte d'une jeunesse qui se désolidarise complètement du régime soviétique et des modèles d'action qu'il propose. Tout le compte rendu laisse donc transparaître ces deux visions de la jeunesse : face à « une saine vitalité (*zdorovoje oživlenie*)[444] », « des états d'esprit idéologiquement impurs, certains juste petits-bourgeois, d'autres franchement hostiles[445] ».

Derrière ces formulations, transparaît une hésitation de fond concernant la distinction entre « une interprétation créative des décisions du parti (*tvorčeskoje vosprijatie partijnyh rešenij*) [446] » et les « états d'esprit idéologiquement impurs ». L'intervenant invoque l'activisme de la jeunesse comme un phénomène globalement positif. Cependant, des tâtonnements

---

[442] CAGM, (Faculté de physique de l'Université de Moscou), op.1 (Comité du Parti), d.650 (Protocoles de réunions du comité du Parti de la faculté de physique, MGU, 1956).
[443] *Ibid*, p.16.
[444] *Ibid*., p.20.
[445] *Ibid*., p.20.
[446] *Ibid*., p.15.

peuvent être perçus à travers certaines corrections apportées au texte du compte rendu, visibles dans le manuscrit. Par exemple, l'intervenant a biffé la phrase « la jeunesse s'éveille d'une apathie politique, elle s'élance vers la lumière » et l'a remplacée par « la jeunesse s'efforce généralement de prendre conscience de la réalité sociale qui nous entoure, elle réagit vivement face aux défauts et aux contradictions, elle exige des réponses claires à plusieurs questions de principe qui concernent notre politique [447] ». La première formulation a été peut-être supprimée pour éviter un style trop emphatique, remplacé par une formulation plus terre-à-terre. Cependant, on peut voir une raison supplémentaire à cette substitution : dans la version biffée, se profile une image de la jeunesse du passé trop négative, car totalement désengagée (« apathie politique »). Or, un étudiant soviétique ne devrait jamais l'être. Un autre exemple de phrase corrigée concerne la valeur à donner aux actions des étudiants qui refusent d'emprunter les voies institutionnelles dans leur quête de vérité :

> *La jeunesse considère parfois le comité du Parti comme un obstacle à leur aspiration légitime (l'adjectif est biffé) pour l'amélioration de la vie sociale*[448].

L'intervenant reconnaît donc d'abord le caractère légitime des aspirations des jeunes qu'il préfère finalement ne pas exprimer.

La position correcte serait donc un engagement politique qui se manifesterait à travers l'observation de la « réalité sociale » et à travers la réflexion sur ses significations qui déboucheraient sur des questionnements. Ces derniers devraient être adressés au comité du Parti qui trouverait des réponses adéquates. Le revers négatif de cette attitude serait non seulement de ne pas se poser de questions (attitude « petite-bourgeoise »), mais aussi d'en poser de « mauvaises » (attitude hostile).

Des cas concrets discutés pendant la réunion montrent que la frontière entre engagement positif et négatif était finalement assez mince. Par exemple, la production de journaux par les étudiants, globalement considérée comme une activité positive car porteuse d'un regard critique sur la vie quotidienne de la

---

[447] *Ibid.*, p.19.
[448] *Ibid.*, p.20.

faculté, est cependant critiquée pour débordements. Parmi les publications fustigées, le petit journal *En avant*, édité par le groupe 213 et qui ne contenait que trois articles, est très mal vu par le comité du Parti qui marque, de plus, une gradation dans son jugement :

> *Deux [articles] – l'un portant sur la fréquentation facultative des cours et l'autre sur la cybernétique, n'étaient pas bien différents des autres opinions devenues banales, exprimées par des personnes insuffisamment mûres. Mais ces opinions sont finalement, à notre avis, tout à fait tolérables. En revanche, le troisième article, intitulé « ne pas interdire » (*ne snimat'*) était l'exemple même d'un manque de tact flagrant et d'attaques blessantes à l'adresse du bureau du Parti, qui semblait incarner un (…) appel à « libérer le Komsomol d'une trop grande pression de la part du Parti ». Nos camarades communistes, élus pour travailler au sein du bureau de Parti, étaient désignés par un sobriquet péjoratif emprunté au monde capitaliste, « le big boss ».*
> *Peu de temps après, est parue (…)* La tribune*, dont des articles plus nombreux portaient, entre autres, sur des sujets politiques. Ils voulaient montrer que nos périodiques [nationaux] manquaient d'objectivité dans leur façon de parler des événements en Pologne et en Hongrie. Par ailleurs, une caricature haineuse montrait le bureau politique dans le rôle de fossoyeurs de journaux d'étudiants (…). Elle était accompagnée par toute une série d'autres attaques indignes et dissolues*[449].

En revanche, la « bonne attitude » consistait à se soumettre au comité du Parti. Ainsi, les rédacteurs de *la Tribune*, après avoir reçu un blâme pour leur numéro inacceptable, seraient venus demander conseil concernant le numéro suivant, qui, du coup, « s'est révélé très intéressant, empreint de l'esprit du Komsomol ».

On observe cette même oscillation entre l'approbation et la sanction dans une autre activité, celle de débats. Dans le salon du 14ième étage, les étudiants avaient organisé des discussions autour du « socialisme réaliste ». Cette forme absolument canonique et encouragée par le comité du Parti se serait transformée en « tribune pour des discours antisoviétiques » :

> *Zavertajlo, étudiant du 57ième groupe, affirmait qu'un système à un seul parti contredisait les principes soviétiques, que le peuple n'avait pas besoin d'être guidé par le Parti, etc.*[450].

---

[449] *Ibid*.., p.19-20.

[450] *Ibid*., p.41.

Une surveillance par le comité du Parti paraît donc nécessaire pour toutes les manifestations d'activisme, car même les plus institutionnelles pouvaient conduire à des dérapages.

Le comité local du Komsomol, lors de la même réunion, était accusé d'être trop laxiste vis-à-vis de ces manifestations, reproche qui traduit certaines tensions entre les deux « organisations sociales ». Le conflit remontait, en effet, à une lutte que les activistes du Komsomol avaient entamée en octobre 1953. A l'occasion d'une conférence annuelle du Komsomol de la faculté de physique, un groupe d'activistes avait alors écrit une lettre au Comité Central du PCUS en réclamant plus d'emprise sur le quotidien de la faculté, aussi bien sur le plan des études que sur celui du quotidien en général. Se présentant comme une organisation authentiquement étudiante face au comité du Parti hétérogène au monde étudiant, les activistes souhaitaient obtenir ainsi plus d'autonomie pour les jeunes. Le Comité Central avait envoyé une commission pour sonder la situation sur place, et une marge de manœuvre plus grande avait été finalement accordée au comité des Jeunesses communistes[451]. Cette démarche avait cependant fortement déplu au comité du Parti que le Komsomol avait contourné en s'adressant directement à ses supérieurs, ce qui avait entraîné une opposition de longue durée.

Cette situation n'était pas rare. Juliane Fürst mentionne des cas fréquents, au sein des établissements universitaires, de « lutte pour le pouvoir entre le Komsomol et le Parti ou des membres du Komsomol de niveaux différents[452] » déjà avant la mort de Stalin. « Rarement ouvertement hostiles aux autorités, ces membres du Komsomol instruits et consciencieux désiraient créer des espaces

---

[451] Юрий Гапонов, Александр Кессених, Светлана Ковалева, « Студенческие выступления 1953 года на физфаке МГУ как социальное эхо атомного проекта », in *История советского атомного проекта. Документы, воспоминания, исследования* (Санкт-Петербург: РХГИ, 2002) (Jurij Gaponov, Alexandr Kessenih et Svetlana Kovaljova, « Les manifestations étudiantes à la faculté de physique du MGU en 1953 comme l'écho social du projet atomique, dans *L'histoire du projet atomique soviétique. Documents, mémoires, analyses*, St-Pétersbourg, 2002), pp. 519-544.
[452] Fürst, *Stalin's Last Generation*., p. 318.

gouvernés par les jeunes, libres d'influence extérieure, où les étudiants pourraient être protégés des sévices du Parti et des dirigeants universitaires[453] ».

Aussi, les différentes instances responsables de la vie culturelle au sein d'une faculté n'avaient-elles pas nécessairement la même vision des limites de l'autonomie admissibles pour des « jeunes gens actifs ».

c) Ce qu'« actif » veut dire : principes personnels face aux exigences institutionnelles

Pas d'unité non plus à cet égard parmi les étudiants eux-mêmes qui investissaient les attitudes « actives » de sens différents suivant la situation ou leur parcours personnel.

S'impliquer, ils le pouvaient à plusieurs échelles, la frontière entre les leaders du Komsomol, les membres actifs et les membres ordinaires étant mouvante. « On pouvait charger un membre du Komsomol d'une pléthore de tâches, allant de la tutelle d'un groupe de jeunes Pionniers à la lecture d'un cours sur un sujet politique ou scientifique[454] ». Nos enquêtés attribuent à ces tâches des valeurs différentes, en fonction de leur échelle de valeurs personnelle. Par exemple, Ljudmila B., qui avait fait partie du studio d'opéra de la faculté de physique de MGU, se définissait comme « une activiste depuis sa plus tendre enfance » :

> *Je m'impliquais toujours dans le travail pour le collectif (*obščestvennaja rabota*). J'avais toujours fait partie de la section de propagande du foyer d'étudiants (…). J'y organisais toutes sortes d'évènements, je participais à l'opéra, tiens (…). Ma mère dit que j'ai révélé mon activisme à un an et demi, lorsque je m'étais hissée sur une chaise dans un restaurant et je m'étais mise à chanter. Ensuite, j'ai été dans des patrouilles des jeunesses communistes, j'avais présidé au comité de Komsomol de ma promotion*[455].

Cependant, lorsque son supérieur, le secrétaire du comité du Komsomol de la faculté, après lui avoir demandé de faire un discours pendant l'attribution d'un prix à un chercheur, essaie de l'«embrigader, [l]'entraîner dans d'autres

---

[453] *Ibid*., p. 318.
[454] *Ibid*., p.320.
[455] Entretien avec Ljudmila B., 19.09.2006

événements, un congrès du Parti ou [elle] ne sai[t] plus quoi d'autre », elle refuse :

> *Et c'était la fin, je n'ai plus jamais joué les bonimenteurs (*zaklikala-zazyvala*) dans un événement officiel*[456].

Ainsi, pour elle, l'activisme se traduisait en actions concrètes, qu'elles soient artistiques – comme chanter en public ou organiser des « évènements » culturels – ou qu'elles impliquent le contrôle sur le comportement de ses camarades. En revanche, les discours officiels constituent une barrière qu'elle refuse de franchir.

Un élément très important, dans sa perception de son engagement, était son attachement au collectif. C'est en son nom et pour le bien des personnes qui le constituaient qu'elle souhaitait s'engager, afin de se sentir intégrée dans un groupe de gens précis qu'elle connaissait et aimait. Lorsqu'elle finit ses études, elle a le choix de continuer sa vie professionnelle en tant que physicienne ou en tant que chanteuse lyrique. Ayant essayé cette dernière option, elle finit par revenir à la physique « car il y avait là un collectif très soudé[457] ».

Plusieurs membres de son studio d'opéra étudiant partagent son attachement. L'auteur des librettos, Vladimir K., répond à ma question sur ce qui l'a poussé à s'impliquer dans le Komsomol : « C'est simple, j'aimais le collectif[458]». Jurij G., metteur en scène du studio, confesse dans ses mémoires avoir été hanté, dès sa deuxième année au MGU, par une « passion créatrice » qui le poussait à vouloir fédérer ses camarades au sein « d'un collectif beau et fort à la Makarenko[459] ». D'abord responsable de son groupe d'études auprès du Komsomol, Jurij G. organise divers événements pour consolider les liens entre les étudiants, comme, par exemple, des excursions dans la forêt le dimanche ou l'organisation d'un système d'entraide pour l'assimilation des cours. Devenu plus tard secrétaire du Komsomol de sa faculté, il agrandit l'échelle de ces méthodes

---

[456] *Ibid*.
[457] *Ibid*.
[458] Entretien avec Vladimir K., 28.09.2006.
[459] Гапонов, Юрий, « Отрывки из ненаписанного », *Вопросы Истории, Естествознания и Техники*, 2001 (1) (Gaponov, Jurij, « Extraits d'un œuvre non écrite », dans *Questions d'histoire, de sciences naturelles et techniques*, numéro 1, 2001).

expérimentées au sein du groupe. Les formes d'expression artistique amateur qu'il contribuait à créer et soutenir, telles que l'opéra des physiciens, les « fêtes d'Archimède » ou encore l'édition de recueils de « littérature physicienne », portaient des marqueurs très fort d'appartenance à la faculté de physique qui représente, aux yeux de Jurij, son « collectif ». Cette appartenance finit par sortir du cadre des organisations sociales concrètes : grâce à l'accueil chaleureux que ces opéras et ces fêtes ont trouvé auprès des physiciens renommés tels que Landau ou Niels Bohr, le groupe d'organisateurs qui gravite autour de Jurij acquiert une certaine marge de manœuvre vis-à-vis du comité du Parti et des autorités universitaires. Autonomie fragile, puisqu'en 1969, le collectif de l'opéra est forcé à quitter les locaux de la faculté de physique sous la pression du comité du Parti. Ainsi, une « passion du collectif » - une attitude fondamentalement conforme aux normes officielles – pouvait conduire à une affirmation d'autonomie trop grande pour être acceptée par les garants mêmes de ces normes.

Le Komsomol n'était cependant pas le seul biais institutionnel par lequel pouvait passer l'engagement. Viktor Š., étudiant de MISI dans la seconde moitié des années 1960, avait fait partie, lui, des Syndicats :

- *On était une équipe de rigolos, on organisait des fêtes. En plus, nous étions dispensés d'assiduité pour cela.*
- *Et pourquoi pas le comité de Komsomol, alors ?*
- *Ah non, ça, Dieu m'en garde ! Pour obliger les étudiants à assister aux réunions ? C'était humiliant*[460] *!*

Viktor dit, par ailleurs, avoir toujours porté un regard critique sur le régime soviétique. Enfant, il habitait en face d'une ambassade étrangère et observait le mode de vie occidental de l'autre côté de la barrière tout en le comparant au sien. Le Komsomol représentait donc pour lui l'organe bureaucratique incarnant ce régime qu'il dit ne pas aimer, tandis que le Syndicat permettait de faire le même travail organisationnel dans un cadre autre, plus « rigolo ». Ce mépris du Komsomol n'avait pas empêché Viktor de participer à une brigade de construction de MISI partie à Sakhaline, voyage organisé à

[460] Entretien avec Viktor Š., le 18.06.2005.

travers le Komsomol pour ses activistes, et dans lequel il voyait l'occasion de partir avec ses amis de la troupe du théâtre et de l'équipe de KVN et de gagner de l'argent.

Ces brigades de construction[461], très populaires dans les années étudiées, étaient l'une des manières de se montrer actif à travers le Komsomol. Toutefois, l'entretien avec Viktor montre qu'il n'y avait pas d'adéquation entre participation et adhésion. A l'inverse, Vladimir Š., auteur de pièces pour un théâtre d'*estrada* étudiante d'Irkoutsk et membre très actif du Comité municipal du Komsomol, dit avoir inventé des noms pour les brigades de construction de sa ville et avoir écrit des sketches sur ce type de voyage sans y avoir jamais participé lui-même[462]. Pour lui, élaborer une image positive de ce mouvement sur le plan discursif le dispensait d'une participation physique.

Conclusion du chapitre 1.2

Une réhabilitation, fût-elle partielle et inégalement répartie sur le territoire soviétique, du genre satirique, des modes de fonctionnement (comme la forme de studio, par exemple) et de certaines formes esthétiques (comme la convention théâtrale) d'avant l'installation du stalinisme, un enrichissement du répertoire théâtral grâce aux œuvres russes et soviétiques récemment réhabilitées ainsi que grâce à un afflux, ne serait-ce que limité et biaisé, d'œuvres étrangères : ces traits marquants du théâtre poststalinien ont trouvé leur reflet sur la scène amateur. Voir des pièces lorsque l'occasion s'en présentait, les apercevoir à la télévision ou à l'occasion de festivals étaient les moyens directs dont les troupes disposaient pour se tenir au courant des nouveautés théâtrales. D'autres biais, impliquant des médiums, pouvaient les compléter voire les

---

[461] La création de la première brigade a été décidée lors de la conférence du Komsomol de la faculté de physique de MGU en octobre 1958. Mise en œuvre dès l'été suivant, cette pratique s'était progressivement étendue à d'autres établissements universitaires, en 1966 un congrès des organisateurs avait adopté des statuts uniques pour toutes les brigades de construction, et une structure nationale – *štab studjenčeskih otrjadov* – a été créée, sous l'égide du Komsomol, en 1969.

[462] Entretien avec Vladimir Š., le 22.05.2006.

supplanter. Ainsi, la presse spécialisée dans le domaine du théâtre, professionnel ou amateur, reflétait des discussions concernant les changements à adapter ou à rejeter dans l'esthétique théâtrale. En outre, les instances encadrantes telles que la CDNT, la VTO ou encore le Komsomol et les Syndicats pouvaient, lors de conférences, de séminaires ou par le biais de publications spécialisées, fournir une tribune aux partisans d'un théâtre amateur à visée éducative, tout comme à ceux qui souhaitaient voir ressusciter l'esprit et les formes du théâtre d'agit-prop. Enfin, les professionnels du théâtre pouvaient diriger en personne certaines troupes, leur transmettant ainsi ce qu'ils estimaient être important dans les changements que connaissait le théâtre.

L'accès à ces différentes sources, tout comme celui aux biens matériels nécessaires à la production d'un spectacle, variait cependant en fonction de la localisation géographique de la troupe ainsi que du club ou de l'institution dont elle dépendait. Les discussions organisées par les Syndicats au début des années 1960 montrent une situation contrastée au sein de ces lieux de loisir qui connaissent globalement une crise de prestige auprès des jeunes générations. La solution serait de favoriser une prise d'initiative par les jeunes au sein de ces clubs qui pourraient également revêtir des formes plus interactives, comme, par exemple, les cafés de jeunes.

La place de l'initiative était un enjeu très important, pour les années étudiées, dans le domaine de l'organisation des loisirs des jeunes en général, et ceux des étudiants en particulier. L'engagement dans la vie de la communauté (*aktivnost'*), officiellement encouragé par la politique de Hruščjov dans le cadre du passage vers le communisme, pouvait cependant être craint voire stigmatisé tout autant qu'un manque total d'initiative lorsqu'il devenait excessif, dépassant les strictes limites fixées par les organisations locales. Les jeunes devaient donc concilier leurs envies d'engagement et d'autonomie qui provenaient de leurs besoins personnels divers, avec des protocoles à respecter. Une multitude d'instances encadrant leurs activités, aussi bien au niveau local que régional ou national, laissait cependant des brèches qui permettaient à ces jeunes de se tailler des domaines d'autonomie, fussent-ils temporaires.

Le théâtre amateur fait par les étudiants s'inscrivait donc dans ces différents contextes. Les groupes devaient définir leur but en choisissant parmi

les possibilités existantes, à savoir en mettant en valeur soit leur fonction éducative, soit leur mission de renouvellement esthétique. Leur manière de fonctionner et l'esthétique de leurs productions en dépendaient également, suivant qu'ils choisissaient de se placer dans la lignée des « théâtres du peuple » ou dans celle des studios ou du « théâtre d'agitation ». Pris entre ces différentes logiques, les étudiants devaient également définir leur position face au monde du théâtre professionnel : s'ils seraient ses épigones, ses imitateurs ou ses précurseurs, totalement déconnectés des voies de professionnalisation ou, à l'inverse, cherchant à les emprunter.

Ces options étaient diversement combinées dans le fonctionnement matériel et symbolique des groupes ainsi que dans les spectacles qu'ils produisaient, et c'est la manière dont elles ont été instrumentalisées et adaptées qui fera l'objet des parties suivantes.

DEUXIEME PARTIE : CONSTRUCTION D'UNE PRATIQUE COLLECTIVE

Dans son introduction au livre sur le théâtre étudiant du MGU, le critique et dramaturge Aleksandr Svobodin[463] s'interroge sur ce qu'est exactement ce type de théâtre, qu'il refuse de ranger à la même enseigne que « le théâtre amateur ordinaire [464]». Celui-là se définirait par un répertoire particulier (pièces intéressant les jeunes), un public proche des acteurs par son âge et ses activités, et une composition homogène de la troupe, les acteurs ayant tous le même âge, à trois-quatre ans près. Ces caractéristiques, tournant autour du dénominateur commun de l'âge qui générerait des intérêts partagés par les acteurs et le public, amènent Svobodin à définir le théâtre étudiant comme « un foyer d'union spirituelle de personnes solidaires dans leur conception de la vie, de l'existence, du quotidien », à la fois « club », « réunion », « meeting », « foyer d'étudiants », « rencontre ». Ces définitions insistent sur le côté informel de ces groupes, dont la base serait la sociabilité entre les étudiants, une « atmosphère » marquée par « un comportement libre, naturel dans la vie et sur la scène » et par « un raffinement (intelligentnost') »[465]. Ce serait donc l'âge, des idées communes et une attitude commune – libre et raffinée – qui fédérerait le groupe et son public dans une sorte de communauté.

C'est ainsi qu'un critique théâtral partisan d'avant-garde[466] représente le théâtre des étudiants comme étant une « communauté » artistique, dans le sens d'un studio à la Stanislavskij[467]. Il n'est pas le seul : les participants eux-mêmes le définissent également dans ces termes.

---

[463] А.Свободин, « Загадки Студенческого театра », in Марина Князева, Георгий Вирен, Владимир Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета* (Москва : Исскуство, 1979) (A. Svobodin, « Les mystères du théâtre étudiant », dans Marina Knjazeva, Georgij Viren, Vladimir Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*, Moscou, 1979), p.3-7.
[464] *Ibid*., p.3.
[465] *Ibid*, p.4-5.
[466] Sa proximité vis-à-vis du théâtre de l'avant-garde peut se voir, notamment, à travers son activité de dramaturge : sa pièce *La volonté du peuple* avait été mise en scène par le « Sovremennik » en 1967.
[467] Cf. 1.1.2 (d).

Ce phénomène n'est pas propre à l'Union Soviétique de cette époque : l'aspect communautaire d'un groupe d'amateurs est le tout premier élément de définition de ce type d'activité théâtrale[468].

Cependant, dans le cadre soviétique des années 1950-1960, ces communautés perçues comme informelles, libres de carcans comportementaux et scéniques, appartenant à une élite intellectuelle insoumise, devaient se confronter à un contexte structuré et contrôlé par les diverses institutions et « organisations sociales » que nous avons décrits dans notre première partie. C'est cette confrontation, ses modalités et ses résultats que nous allons étudier à présent : l'interaction entre un monde officiel de la création artistique en amateur et l'univers des groupes, perçu et présenté comme informel, la négociation de l'autonomie de ces groupes et les limites de cette dernière.

Nous allons montrer comment, dans le contexte énoncé, les groupes s'approprient les formes d'action en commun existantes, comment ils les transforment et comment ils les reconstruisent, a posteriori, à travers des discours.

Tout d'abord, nous esquisserons une présentation de différents types de groupes que nous allons étudier (2.1). Regroupés sous le nom générique de « collectifs amateurs d'étudiants », ceux-ci avaient des modes d'existence très différents, que ce soit dans le temps, dans l'espace, ainsi que dans la conception qu'ils avaient d'un spectacle et de son élaboration. Nous montrerons que les définir et les nommer faisait l'objet de conflits d'intérêt entre plusieurs institutions où le groupe était également impliqué.

Nous nous pencherons ensuite sur les modes d'occupation de l'espace par ces groupes (chapitre 2.2) afin de permettre au lecteur de visualiser la manière dont l'espace soviétique universitaire et urbain, contrôlé et normé par des

---

[468] Par exemple, Thierry Bonnot, en parlant des mises en scène actuelles du *Martyre de Sainte Reine* par les habitants d'Alise Sainte-Reine près de Dijon, affirme que « la perpétuation du Martyre fait (…) partie des éléments renforçant la cohésion du groupe, de cette « communauté » qui ne se limite pas aux seuls adhérants de l'Amicale du mystère », Thierry Bonnot, « Alise-Sainte-Reine : rituel patrimonial et martyre théâtralisé », dans Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune, Marie-Madeleine Mervant-Roux éd., *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, (Montpellier: l'Entretemps éd., 2011), p.63.

« organisations sociales », était négocié et investi par les activités amateurs d'étudiants.

Cette perspective géographique nous amènera ensuite à nous pencher plus précisément sur le fonctionnement interne des groupes. A travers une étude des modalités de leur apparition, dissolution et modes de survivance (chapitre 2.3) nous montrerons comment l'autorité était négociée à ces moments clés, ainsi que par la suite, lors des reconstructions discursives a posteriori.

2.1 Types de groupes et interactions entre eux : manieres de deborder un cadre institutionnel

Créer des spectacles supposait une collaboration entre plusieurs participants. Celle-ci se concrétisait au sein de groupes qui obtenaient ainsi à la fois une existence officielle et une densité relationnelle. Cette notion de « groupe » - appelé fréquemment « collectif » dans les documents indigènes, recouvre une multitude de réalités dont nous interrogerons les acceptions et les limites dans ce chapitre.

On pourrait la définir, de manière globale, comme étant un ensemble de personnes réunies dans le but de produire un spectacle. Or, les modalités de cette association pouvaient être très diverses en ce qui concerne sa durée, ses modes de fonctionnement ou sa finalité. Dans le chapitre 2.1.1, nous nous pencherons sur la notion de durée, en nous interrogeant sur ce que signifie un groupe « stable » ou « éphémère », sur la frontière et la perméabilité entre ces deux manières de s'installer dans la durée.

Dans le chapitre 2.1.2, nous confronterons les différents noms donnés à ces groupes afin de dégager, au-delà des simples conflits de termes, des modes de fonctionnement divers. On restera cependant attentifs au fait que la réalité était mouvante et que chaque groupe pouvait être appelé différemment, voire osciller entre un mode d'existence et un autre, entrainant un flou dans son appellation.

La collaboration entre les individus pouvait également déborder les strictes limites d'un « groupe », et en impliquer plusieurs à la fois. C'est à la nature de ces collaborations que sera consacré le chapitre 2.1.3 où l'on s'interrogera sur l'existence de réseaux entre plusieurs groupes.

2.1.1 L'ephemere comme un moyen d'assouplir les cadres

La durée de vie d'un groupe et la stabilité de sa composition pouvaient être très variables. Certains duraient quelques semaines et débouchaient sur la

création d'un spectacle unique, d'autres existaient pendant plusieurs années et se dotaient d'un véritable répertoire.

Des groupes éphémères pouvaient apparaître, notamment, lorsqu'il fallait préparer un spectacle pour une occasion festive à l'intérieur du VUZ. L'initiative, dans ces cas-là, partait souvent du comité de Komsomol ou du Syndicat local, responsable du déroulement des festivités. Ceux-ci pouvaient charger des responsables au sein d'une unité (« groupe », « année », voire « faculté ») de trouver des personnes capables de créer un spectacle. Par exemple, l'un des créateurs du groupe « Notre Maison » Ilja R. décrit ainsi sa première expérience théâtrale dans son institut :

> *J'avançais comme un somnambule, avec une pile de dessins. (…) C'était au début du mois de décembre, juste après le Nouvel An, il y avait la session d'examens. Donc, j'avance en titubant dans le couloir, et je rencontre le vice-secrétaire du Komsomol, après on était devenus très amis (…). C'était un homme très actif, il connaissait tout le mondre de vue. Il me dit :*
> *- Tu es qui ? tu viens d'où ?*
> *- Je suis Untel .*
> *- Un Komsomol ?*
> *- Oui, un Komsomol*
> *- Et c'est quoi ta tâche, en tant que Komsomol ?*
> *- Survivre, lui dis-je, tu vois, je suis malade.*
> *- Oh non, qu'il me répond, un Komsomol ne peut pas exister sans une tâche. Alors voilà. Au quatrième, on répète une pièce pour la soirée de nouvel an,* Mašenka *de Afinogjenov, il leur manque un homme, et comme tu en es un, vas-y, au travail*[469]*!*

Le collectif qui s'était créé à cette occasion avait donc produit une pièce en l'espace d'un mois environ, puis s'était dissout. Ilja R. a cependant retenu cet épisode comme le début de son activité théâtrale au sein de son institut : remarqué dans cette mise en scène, il a été invité dans d'autres formations, avant d'en diriger une lui-même puis de s'acheminer vers des activités théâtrales à l'extérieur de son institut.

Le groupe éphémère est donc vu ici comme un tremplin, un moyen de nouer des liens (notamment avec le vice-secrétaire du Komsomol) et d'accéder à une certaine notoriété qui ouvre d'autres portes.

---

[469] Entretien avec Ilja R., le 02.10.2005.

Il pouvait être également vu comme une prémisse d'une formation plus stable, du moins dans la manière dont les participants le conçoivent. Par exemple, Ljudmila B. décrit la création d'« Archimède », studio d'opéra de la faculté de physique de MGU, comme venant à la suite d'un premier *kapustnik*, créé quelques années plus tôt :

> *L'opéra «Dubinuška», vous le connaissez sans doute. Il avait été mis en scène plutôt, par notre initiateur principal, l'idéologue, le compositeur etc., Vsevolod B. (...) Il est plus âgé que moi de quelques promotions, c'était devant Landau, et c'était une sorte de* kapustnik. *Mais la première vraie incarnation sur la scène de cet opéra, c'était en 1957. Pour cela, il a fallu qu'apparaisse Stepan S., de ma promotion, qui a mis tout cela en scène. En plus, il y a eu quelques solistes convenables (...) Nous avons eu un succès fou (...) Puis nous avons commencé à faire des représentations dans toutes sortes d'instituts de recherche. (...) L'année d'après, on était tous bien motivés, un tel succès, ce serait dommage de ne pas continuer. Alors, nous avons pensé à quelque chose de sérieux. Il faut dire que Stepan S. était un homme extraordinaire (...) Lui, Vladimir K. et Jura G. ont commencé à écrire un scénario (...) De plus, notre chœur était devenu bien soudé*[470].

Si le premier spectacle n'a laissé qu'un scénario (on retient le nom de l' « idéologue », mais non celui d'autres participants), la représentation n'ayant pas débouché sur la formation d'un groupe durable, sa seconde mise en scène a fédéré, autour d'un leader (Stepan S.), une structure différenciée composée d'« auteurs », de « solistes » et du « chœur ».

Cet ordre de succession - du passager au stable - est évoqué fréquemment, ce n'était cependant pas le seul possible. Parfois les deux types de groupes existaient simultanément. C'était le cas, notamment, lorsqu'une *agitbrigada* se formait au sein d'un collectif existant. Ainsi, l'un des membres de l'équipe de KVN de MISI, Mihail L., raconte qu'il a commencé, avec l'un de ses coéquipiers, à donner ses concerts indépendants, payants, créant ainsi un sous-groupe à l'intérieur de son équipe :

> *D'abord, on partait du KVN, mais ensuite, on a créé notre propre programme. On a fait ensuite de nous une* agitbrigada *et l'institut nous envoyait pour son compte. On faisait des tournées comme ça, avec nos concerts. Par exemple, on a fait le tour de camps militaires*[471].

---

[470] Entretien avec Ljudmila B., le 19.09.2006.

[471] Entretien avec Mihail L., le 07.04.2003.

Mihail L. affirme qu'ils n'étaient pas les seuls à créer ce type de formation, et il cite son camarade Léonid Ja., qui était également à l'origine d'un sous-ensemble éphémère à but lucratif, fait que celui-ci confirme lors de l'entretien[472] quelques jours plus tard.

Un gain supplémentaire n'était cependant pas le seul but de création de tels sous-ensembles. Ceux-ci pouvaient également apparaître lorsqu'un groupe se trouvait au croisement de plusieurs types d'activités. Par exemple, le créateur et le dirigeant du studio d'opéra « Archimède », Jurij G., jouait également un rôle très actif dans l'organisation de « brigades de construction » (*strojotrjad*), auxquelles étaient souvent associées des *agitbrigada*. Dans sa chronique de la faculté de physique du MGU, Svetlana Kovaljova décrit le voyage de certains membres du studio « Archimède» à Sakhaline, dans le cadre d'un *strojotrjad* en 1970, lorsque ce sous-ensemble avait également recréé des versions « concert » de son opéra éponyme[473]. Pour elle, il s'agissait d'une « extraordinaire fusion entre la brigade de construction, le mouvement d'*agitbrigada* et l'art de l'opéra[474] ».

Dans d'autres circonstances, un groupe présenté comme peu durable pouvait se créer lorsqu'une troupe stable avait cessé d'exister. Notamment, après la dissolution du groupe « Notre Maison », l'un de ses dirigeants a créé, avec certains membres du collectif étudiant, un groupe auprès de Moskoncert, organisme de spectacles professionnel. Dans cette nouvelle troupe, les acteurs étaient payés, même si, d'après le témoignage de l'un d'entre eux, « il n'y avait pas une grille de salaires définie ». Après avoir créé un seul spectacle, *La sauterelle verte (Zeljonyj Kuznječik)*, ce collectif a cependant été dissout[475].

La frontière entre une formation éphémère et un groupe stable n'est pas aisée à tracer. Ainsi, pour certains groupes, une durée de vie limitée était inscrite dans leur définition. C'est le cas des équipes de KVN, qui étaient conçues pour ne durer qu'une « saison », de l'automne au printemps, sa composition étant

---

[472] Entretien avec Leonid Ja., 15.04.2003.
[473] Светлана Ковалева, *Ты помнишь физфак?* (Москва: Поматур, 2003) (Svetlana Kovaljova, *Te rappelles-tu la faculté de physique ?* Moscou, 2003), p.71-73.
[474] *Ibid*., p.73.
[475] Pour plus de détails sur ces tentatives de reconverstion, cf. chapitre 2.3.3 (a).

destinée à changer par la suite. Cependant, en pratique, l'équipe pouvait rester stable pendant plusieurs années, certains personnages clés assurant la continuité malgré une rotation de « capitaines ». De plus, surtout en ce qui concerne les équipes qui participaient au jeu télévisé, ces groupes se dotaient d'une identité, confortée par une symbolique (hymne, insignes, uniforme) qui assurait leur survie dans le temps.

Des groupes qui créaient des *kapustnik* étaient également voués à une existence courte, car ce type de spectacle, généralement à usage interne, ne connaissaient en principe qu'une représentation. Cependant, certains *kapustnik*, comme ceux de la faculté de médecine moscovite, ont connu une existence assez longue en tant que spectacles commerciaux, et ont généré des groupes avec une structure complexe :

> *- Nous avons créé, en 1953, un* kapustnik *qui réunissait des étudiants de la première à la sixième année. Mais contrairement au* kapustnik *d'avant, d'inspiration strictement médicale, celui-ci pouvait intéresser non seulement d'autres étudiants, mais également des non-étudiants, un cercle assez large de l'intelligentsia, ou des gens qui se pensaient comme tels. (…) Ce* kapustnik *s'appelait, de manière abrégée, le VTEK – collectif médical d'*estrada[476] *(…) C'était aussi le nom de la commission[477] qui décidait de l'aptitude des gens au travail[478]*
> *(…) Pendant plusieurs années, nous avons eu un très grand succès, nous avons fait des tournées dans d'autres villes, et nous faisions des spectacles payants, on vendait des billets pour notre* kapustnik.
> *- Vous aviez une structure, un administrateur ?*
> *- Nous avions quelqu'un parmi les étudiants, qui s'occupait de la partie administrative, qui était le directeur. Et nous avions un groupe créatif. Des acteurs et des auteurs. (…) Nous étions environ une quinzaine[479].*

Ainsi, même en devenant une structure durable à portée extra-universitaire, le groupe conserve l'appellation de *kapustnik*, tout en s'appelant officiellement VTEK. Les témoins, appartenant au groupe ou simples spectateurs, le mentionnent presque toujours sous le nom du « *kapustnik* de la faculté de médecine ». Le premier usage se révèle donc ici plus fort que la logique de l'évolution du groupe.

---

476 Врачебный Театральный Эстрадный Коллектив.

477 Врачебно-Трудовая Экспертная Комиссия.

478 Entretien avec Arkadij A., 27.09.2005.

479 *Ibid*.

De manière générale, nous considérerons, dans ce travail, qu'un groupe est « stable » lorsque, malgré une rotation importante de membres, demeurent des constantes (nom de l'équipe, une identité transmise à travers plusieurs éléments tels que l'hymne, l'insigne, l'uniforme etc.) qui rendent le groupe reconnaissable pour les spectateurs et qui fournissent des éléments d'identification.

Les groupes éphémères et stables semblent donc avoir été intimement liés. Les premiers bourgeonnaient souvent autour des seconds : certains membres de groupes stables saisissaient des occasions qui se présentaient pour gagner un peu d'argent, de prestige, voire pour recréer un groupe qui avait cessé d'exister. A l'inverse, si un groupe éphémère rencontrait un succès auprès du public, il pouvait devenir stable, quelle que soit la nature du spectacle mis en scène. Origine ou conséquence de liens personnels tissés au sein d'un collectif constitué, les groupes éphémères, mentionnés au hasard d'un entretien ou d'un livre de mémoires, sont souvent considérés comme peu importants par les participants qui les perçoivent comme une activité annexe, peu prestigieuse. Notons, cependant, qu'il s'agit de l'une des manières dont les participants s'adaptent à une conjoncture donnée, de l'un des moyens de rendre plus souple le cadre d'un groupe stable.

2.1.2 « Groupes stables » : breches dans les definitions, breches dans le controle

« Groupe », « collectif », « Théâtre d'*estrada* d'étudiants », « studio », « atelier d'art dramatique », « théâtre étudiant», « équipe », « brigade » : les manières de nommer un groupe étaient nombreuses et souvent des appellations concurrentes existaient pour un même collectif.

a) Nommer un groupe : guerre de compétences, variété d'usages

Avoir le droit de décider de l'appellation des groupes relevait d'un enjeu de pouvoir. Dans sa communication « Setting the Stage : Control and consumption in amateur theatres in the Khrushchev Era[480] », Susan Costanzo a montré qu'il y a eu des tentatives, de la part des autorités (notamment, de la Maison Centrale d'Art Populaire et des Syndicats) d'homogénéiser l'appellation des groupes et de s'octroyer le droit de discerner les labels. Ainsi, lorsque le palais de la culture de l'usine automobile de Moscou appelle son théâtre « studio », Meerovski (un des responsables au sein de la Maison Centrale d'Art Populaire) leur refuse ce titre car, selon lui, à Moscou, il n'y avait qu'un seul théâtre studio, celui du MHAT. L'appellation « studio » serait ainsi réservée aux lieux qui forment de jeunes professionnels de la scène et aux laboratoires de créativité expérimentale[481].

Les Syndicats ont essayé de transformer les nominations vagues de groupes d'amateurs en labels relevant de leur responsabilité. Ainsi, une résolution définissait comme « incorrect pour les collectifs d'amateurs individuels non autorisés, de s'approprier les titres suivants : « théâtre », « studio », « ensemble », « chœur » et autres. Les titres susmentionnés sont établis par décision du comité des Syndicats de Moscou sur recommandation des comités des Syndicats locaux et de la Maison d'art populaire[482] ».

Les Syndicats et la Maison Centrale d'Art Populaire n'ont cependant pas réussi à établir leur monopole sur ces appellations : les documents montrent qu'en ce qui concerne les groupes d'étudiants, la terminologie était loin d'être fixée, et souvent des termes différents sont utilisés pour désigner le même groupe.

---

[480] Susan Costanzo, « Setting the Stage : Control and consumption in amateur theatres in the Khrushchev Era », *op. cit.*.

[481] En plus de l'Ecole-Studio du Théâtre d'Art moscovite, le Ministère de la culture de la RSFSR a créé, en 1957, des studios dans les villes provinciales, pour offrir une formation professionnelle de deux ans.

[482] Costanzo, « Setting the Stage : Control and consumption in amateur theatres in the Khrushchev Era », *op. cit.*, p.27.

L'exemple du groupe « Notre Maison » est exemplaire de ce point de vue. Ainsi, à ses débuts, son nom était «EST » - « *Estradnyi Studenčeskij Teatr* » (théâtre d'*estrada* d'étudiants), avant que le nom du premier spectacle, *Nous construisons notre maison*, ne se transforme en nom de troupe. Des documents plus tardifs montrent que le terme de *« teatr »* était concurrencé par celui du *« studio »*. Ainsi, le programme du spectacle *Soirée de Satire Russe*, datant de 1968, le présente comme « Studio d'*estrada* « Notre Maison », Lauréat du 1er festival pansoviétique des théâtres d'*estrada* étudiants ».

Dans un questionnaire[483] passé aux participants à l'occasion du quinzième anniversaire de « Notre Maison », le groupe est appelé alternativement « studio », « théâtre » ou « EST[484] ». Les questions ci-dessous relèvent du premier cas:

1) Comment as-tu été accueilli au studio ?
2) Qu'aimais-tu le plus au studio et pourquoi ?
27) Qu'as-tu le mieux oublié de l'histoire du studio ?
28) Ton jour le plus noir dans l'histoire du studio ? Et le plus joyeux[485] *?*

D'autres questions comportaient le terme « théâtre » :

12) As-tu toujours été d'accord avec les choix de répertoire de notre théâtre ?
13) Essaie d'esquisser, grosso modo, l'avenir [hypothétique] de notre théâtre si, à un moment donné, il avait été professionnalisé
24) A ton avis, en quoi notre théâtre était-il différent de tous les autres[486] *?*

Et, enfin, dans d'autres encore figure le terme « EST » :

15) Comment les membres de ta famille te considéraient quand tu faisais partie du « EST » ? (…)
17) A quels mariages au sein de l'« EST » as-tu assisté[487] *?*

---

[483] Composé par les anciens dirigeants du studio, ce questionnaire dit des « 33 questions » visait à recueillir les souvenirs des anciens membres de « Notre Maison ». Les archives de la troupe contiennent le texte du questionnaire ainsi que douze réponses écrites.
[484] Abréviation du Эстрадный Студенческий Театр (Théâtre Etudiant d'*Estrada*), il s'agit d'une variante du nom STEM.
[485] « Questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».
[486] *Ibid.*
[487] *Ibid.*

On peut supposer que les trois termes correspondaient à des manières différentes de percevoir l'activité théâtrale. En effet, leur usage est différencié selon la nature des questions. Si « théâtre » est employé en rapport à la production (choix de répertoire, spécificité par rapport aux autres théâtres), on trouve « studio » en rapport avec le fonctionnement interne du groupe ainsi que la construction de son histoire (accueil / expulsion de membres, le rôle du chef, l'histoire du groupe), tandis que « EST » est utilisé lorsqu'il s'agit du domaine de la vie privée (famille, mariages).

L'usage du mot « studio » paraît cohérent avec la charge symbolique contenue dans ce terme. Celle-ci est explicitée, par exemple, lorsque les créateurs du groupe tentent de se définir, dans l'introduction de la brochure *Notre Maison est la vôtre* (1969) :

> *(…) Nous ne sommes pas nés comme un théâtre (c'est-à-dire un collectif qui ne fait que jouer telle ou telle pièce), mais comme un studio, à savoir une fratrie d'artistes (bratstvo tvorčeskih ljudej), où tout le monde se comprend à demi-mot, où l'acteur et l'ouvrier de la scène sont sur un pied d'égalité, où tout se fait de ses propres mains, où le dernier rouble se partage entre tous, et la gloire va à égalité à chacun. Nous faisions un théâtre collectif*[488].

La notion du studio est définie en référence aux premiers studios créés par Stanislavskij[489], c'est à dire une communauté d'artistes dotée de règles implicites et claires pour tous (« tout le monde se comprend à demi-mot »), et dépourvue de la hiérarchie propre à un « théâtre ». La nature du lien entre les personnes dépasserait un simple rapport de collaboration, car « fratrie » implique à la fois des liens de type familial et une communauté d'idéaux. La notion du « studio » est donc étroitement liée à la construction d'une certaine image du fonctionnement de la troupe ainsi qu'à une vision de son histoire, ce qui explique ses occurrences dans le questionnaire susmentionné.

En revanche, le terme de « EST » est plutôt perçu par certains participants comme un label imposé et qui correspondait mal au groupe. Ainsi, Aleksandr Š.,

---

[488] *Наш дом - ваш дом* (Москва : Советская Россия, 1966) (*Notre Maison est la vôtre*, Moscou, 1966), p.7.
[489] Cf. 1.1.2 (d).

dans un entretien accordé à Bogatyrjova, tente de définir la différence entre un « vrai théâtre » et l'« EST », du point de vue de la production :

> *L'abréviation EST (…) se déchiffrait comme «* Estradnyj Studen'českij Teatr *». Mais le nom d'*estrada *ne peut que difficilement s'appliquer à « Notre Maison ». Il est vrai que, par son côté tapageur, le studio se rapprochait de l'*estrada*. (…) Ce n'était pas une* estrada *qui ne viserait que le rire. Les créateurs de Notre Maison veillaient à ce que tout soit joyeux, drôle, pétillant. Mais au final apparaissait ce pourquoi existe non plus l'*estrada*, mais le théâtre : [il ne s'agissait pas de] faire rire, mais de forcer les gens à la réflexion et à l'empathie.*
> *Notre maison était un théâtre - panorama*[490] *d'après son genre (nos premiers spectacles étaient des revues*[491]*) et, fondamentalement, un vrai théâtre, et non pas une arène d'*estrada*. (…) Nous cherchions une forme éclatante, énergique, frappante, mais cela n'empêchait pas, premièrement, un contenu profond, et, deuxièmement, de revivre la vérité de ce qui se vivait, selon Stanislavskij*[492].

L'enquêté est gêné par le terme d'*estrada* qui évoque un contenu divertissant et peu profond, tandis que celui de la production de la troupe, malgré sa forme « tapageuse », serait ancré dans le « théâtre », dans ce qu'il a de réflexogène (« forcer les gens à la réflexion ») et de relatif au Théâtre d'Art (« revivre la vérité »).

Ainsi, au-delà d'un enjeu institutionnel, la façon d'appeler un groupe était liée à la manière dont son mode de fonctionnement et la nature de sa production étaient perçus et présentés par les participants. Ils investissent ces appellations officielles de sens lié à leur expérience personnelle du théâtre.

---

490 « Театр-обозрение ».

491 « Спектакли-ревю ».

492 Наталья Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ « Наш Дом », 1958-1969.*, vol. 1 (Москва : МПГУ, 2006) (Natalia Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison », 1958-1969*, Vol.1, Moscou, 2006), p.6.

b) Collectif théâtral vs groupe d' *estrada* : déconstruction et reconstruction de l'autorité[493]

Cependant, un clivage majeur permet de séparer l'ensemble des troupes stables en deux courants majeurs : « l'atelier théâtral[494] » et l' « *estrada* ». Cette distinction concerne aussi bien le genre de spectacles produits (les spectacles des « ateliers théâtraux » mettent en scène des pièces dans la veine du théâtre populaire, tandis que ceux d'*estrada* s'inscrivent dans la tradition du théâtre d'agit-prop), que le mode de fonctionnement des groupes (une organisation hiérarchisée avec un « maître » contrôlant le processus de production de la pièce pour l'atelier, une production revendiquée comme collective, insistant sur l'égalité de tous les éléments du groupe pour l'*estrada*).

L'enjeu central de ce clivage était l'autonomie du groupe. La présence d'un « maître » agréé par l'institution permet à celle-ci d'avoir un relais à l'intérieur même du collectif. Doté du droit de posséder les critères du jugement, le maître aurait véhiculé les valeurs institutionnelles au sein du groupe et se serait chargé de les faire valoir auprès du public. En revanche, la création collective pouvait entraîner une atomisation de ces relais, qui serait devenus multiples et donc insaisissables, ce qui aurait rendu plus difficile leur contrôle institutionnel.

Le nom du collectif de variétés réunissant les étudiants de trois facultés de l'Institut Moscovite des Ingénieurs en Construction (MISI), le « SNIP », se déchiffrait comme « nous l'avons écrit et mis en scène nous-mêmes [495]». Il s'agissait donc d'un groupe d'amateurs composé de pairs qui, seuls et sans aide extérieure, élaborent une œuvre du début à la fin. Le fait que cette autonomie soit inscrite dans le nom même du collectif montre sa fonction identificatrice : il s'agit bien d'une image de marque, de la définition d'un style.

---

[493] Le contenu de cette sous-partie est partiellement inspiré de mon article Bella Ostromoukhova, *«* Le Dégel et les troupes amateur. Changements politiques et activités artistiques des étudiants, 1953-1970 *», Cahiers du Monde Russe*, no. 47/1-2, Repenser le Dégel (janvier 2006).

[494] Cette appellation globale recouvre une multitude de noms en russe : « театральный кружок », « драмкружок », « театральная студия », « студенческий театр » etc.

[495] En russe « Сами Написали И Поставили ».

« Ateliers de théâtre » : une conception officielle détournée et doublée d'une hiérarchie interne

Cependant, cette autonomie n'allait pas de soi. La forme la plus répandue de groupements d'amateurs semble avoir été, du moins pendant l'époque stalinienne, celle de l'atelier, où l'activité des participants non professionnels était dirigée par un « spécialiste » extérieur qui pouvait être un enseignant, un professionnel du spectacle (metteur en scène ou acteur), ou simplement un camarade plus âgé et plus expérimenté. Cette forme d'organisation transparaît, par exemple, dans la définition des groupes d'amateurs que donne en 1965 un guide de « la culture, la science et l'art soviétiques[496] » : « Pour diriger le travail des collectifs des amateurs, outre les acteurs, les musiciens et autres professionnels de l'art, est convoquée toute une armée d'enthousiastes, qui dirigent ces activités gratuitement ». La forme reconnue d'une formation d'amateurs serait donc bien celle où un professionnel de l'art ou une personne agréée soit par la Maison de l'art populaire soit par le Syndicat dirigerait le travail créatif et contribuerait à « éduquer les participants en tant que personnes polyvalentes dignes de la société communiste[497] ».

C'est sous cette forme que nous appellerons « groupe avec maître » que les collectifs sont officiellement enregistrés par les Maisons d'Art Populaire. La façon dont cette institution effectuait des sondages auprès des collectifs théâtraux en est un révélateur. Ainsi, le formulaire d'une enquête effectuée en 1969[498] comportait les points suivants : nom du dirigeant, sa formation, nom et appartenance institutionnelle du groupe et répertoire mis en scène dernièrement. Ce formulaire accorde donc une place prépondérante au dirigeant, seule personne dont l'institution exige de connaître l'identité et le parcours, et qui se trouve ainsi en position de responsable en ce qui concerne les deux autres entités, le groupe et le répertoire. Cette conception semblait correspondre à celle

---

[496] Chapitre « Art amateur » dans *Культура, наука, исскуство СССР* (Москва : Издательство политической литературы, 1965) (*Culture, sciences, arts en URSS*, Moscou, 1965).
[497] *Ibid*.
[498] GARF, F. A-628, op.2, d. 581 (Passeports artistiques des théâtres du peuple pour l'année 1969).

des enquêtés. Ainsi, certains groupes qui avaient participé à ce sondage avaient envoyé, à la place du formulaire standard, des documents de leur propre cru. Ceux-ci reflètent également la même vision du rôle du responsable. Par exemple, les « statuts » du théâtre populaire de Sergačev précisent que le « metteur en scène est le chef du collectif, qui guide et détermine le travail idéologique, éducatif et créatif », et que « la distribution des rôles se fait par le metteur en scène qui a le droit de changer les interprètes au cours du travail, dans l'intérêt de l'amélioration de la pièce[499] ».

Il s'agit donc d'un modèle de fonctionnement largement répandu et institutionnellement reconnu, dont on trouve également des échos dans les groupes d'étudiants. Ainsi, le compte rendu d'un spectacle d'étudiants d'une école d'ingénieurs moscovite, rédigé en 1959 par un instructeur de la « section des théâtres populaires » au sein de la VTO, présente le dirigeant du groupe comme un enseignant entièrement responsable du processus de création :

> *Le metteur en scène, Orlov, travaille avec ce groupe depuis plus de dix ans, et y a vu se succéder plusieurs générations d'étudiants. […] On peut considérer qu'Orlov a réussi son travail pédagogique, celui d'apprendre aux acteurs à vivre sur la scène dans le contexte de la pièce, en s'adressant non pas à la salle, comme cela arrive trop souvent dans les troupes amateurs, mais à leurs camarades […]. Cependant, il y avait également quelques fausses notes dans le spectacle. Par exemple, la parole naturelle se transformait parfois en une lecture déclamative et emphatique du texte. Il reste encore au metteur en scène à corriger ce défaut typique chez les amateurs débutants qui se sont joints tardivement au travail sur la pièce[500].*

Le metteur en scène – un professionnel – est considéré comme l'unique créateur du spectacle : il est le garant de la pérennité du groupe et répond de la qualité de sa production. Celle-ci est évaluée d'après des critères communément appliqués aux théâtres professionnels (par exemple, l'intensité de la « vie sur la scène », chère à Stanislavskij). Les éléments « typiques des amateurs », perçus comme des défauts dans le travail de mise en scène, devront être corrigés.

---

[499] *Ibid*., p.29.
[500] RGALI, F.970, op.14, d.607 (Comptes rendus de spectacles de collectifs amateurs moscovites, 1959), p.41.

Cette manière de décrire le rôle du « maître » se retrouve également chez les participants des groupes. Ainsi, par exemple, Aleksandr P.[501], qui a été membre du théâtre étudiant de MGU, s'avoue incapable de décrire les critères de choix des pièces, ainsi que les mécanismes de censure, sous prétexte qu'il « n'était qu'un simple acteur, et tout cela était le domaine du metteur en scène ». En outre, plusieurs entretiens ont montré que le temps de vie de ce collectif était rythmé par le travail de tel ou tel metteur en scène, ce que montrent les phrases comme « je suis arrivé sous Mark Zaharov[502] », ou « J'ai joué dans *Je n'ai qu'un cœur* au temps de Sergej Jutkjevič et après dans *Un couple sur une balançoire* pendant l'époque de Sovoljov[503] ».

Cependant, dès les années 1950, ce modèle où un dirigeant de groupe, investi d'une autorité institutionnelle et doté d'un degré de compétences supérieur aux autres, connaît des évolutions. On voit apparaître des groupes où le choix du « maître » est fait par les étudiants eux-mêmes, comme c'était notamment le cas pour le théâtre du MGU.

> *(…) Nous avions découvert que l'un de nos metteurs en scène se partageait entre deux collectifs, l'un d'eux était ancien, il y était attaché, alors que le notre, c'était juste comme ça. Alors parfois, il fixait des répétitions et après appelait pour dire qu'il ne pouvait pas venir, cela nous avait indignés, nous lui avons dit tout ce que nous en avions pensé. Il est parti. Il y avait aussi, auprès de lui, un metteur en scène remplaçant, lui on l'aimait bien, on voulait qu'il reste, mais il est parti, pour des raisons éthiques, sans doute, car il était très lié au premier. (…) C'était Jurij Vassiljevič Katin-Jarcev, il enseignait à l'école de théâtre Ščukinkoje.*
> *Quand nous sommes restés sans metteur en scène, le directeur du club était Dvorin (…), il connaissait très bien Arbuzov. Il l'a appelé. J'ai eu plusieurs conversations avec lui. C'est là qu'est née l'idée d'un théâtre. Arbuzov m'a dit qu'il fallait que je trouve un metteur en scène pour recréer quelque chose de semblable à son ancien studio[504]. Pluček venait d'être nommé metteur en scène principal du théâtre de la Satire, sa candidature n'allait donc pas. Nous avions encore beaucoup d'autres candidatures, [Arbuzov] leur avait parlé de nous, mais rien ne marchait. Au printemps 1957, il nous avait réunis pour dire que cela ne marchait pas et qu'il fallait renoncer (…) à l'idée de créer un studio. (…) Alors, le temps que nous étions un collectif théâtral sans directeur artistique, nous avions un bureau du collectif. J'en faisais partie. (…) Ce*

---

[501] Entretien avec Alexandr P., le 25.05.2005.

[502] *Ibid*.

[503] Entretien avec Svetlana P., le 15.06.2005.

[504] Il s'agit du studio d'Arbuzov que nous avons décrit dans le chapitre 1.1.4 (a).

bureau régulait la vie du groupe. On faisait beaucoup de choses : on faisait passer des informations, on annonçait des répétitions.
(…) Après, l'automne était arrivé, nous continuions à penser à un metteur en scène (…). Nous avions pensé à Efros, mais il n'était pas à Moscou en septembre (…). Alors nous sommes allés voir Katyn-Jarcev, en lui demandant « qui ? ». Il nous a dit qu'il y a un jeune très intéressant, qui s'appelle Rolland Bykov. Il fait des kapustnik*, etc. Il est acteur dans le théâtre pour enfants (TjUZ). Il nous a dit : « venez pendant l'entracte, on discutera ».*
(…) Nous sommes venus, on a discuté de la situation. (…) Il a dit : « d'accord, je vais vous aider, j'irai voir votre directeur de club, je vais le charmer, et après, quand Efros rentrera, adressez-vous à lui et je lui cèderai ma place ».
Je ne vais pas vous raconter avec qui Dvorin a eu des discussions, ce n'est pas bien.
En bref, [Bykov] a fait connaissance avec le collectif, il a été entrainé, nous aussi, et on n'a plus reparlé d'Efros[505].

Ce témoignage d'Abram L., acteur du théâtre du MGU, montre que le choix du directeur artistique pouvait émaner de la volonté de la troupe, et non être imposé par l'institution. Ainsi, l'ancien directeur part suite à l' « indignation » des membres du groupe qui trouvent que son comportement est contraire au code éthique de leur collectif (celui-ci renvoie en effet à une implication totale dans la vie de la troupe, un engagement partiel qui entraîne des manquements aux répétitions paraît inacceptable). Par la suite, les membres de la troupe mobilisent les relations que le directeur de leur club et leur ancien metteur en scène possèdent dans le milieu professionnel afin de trouver un dirigeant qui leur convient. Le processus de nomination final ne relève visiblement pas de voies institutionnelles, puisque l'enquêté refuse d'en parler, en mentionnant que « ce n'est pas bien », faisant certainement allusion à des arrangements tacites avec les autorités. Le choix final de Rolland Bykov se fait, lui, sur le mode affectif, comme en relèvent les termes « charmer », « entrainé » : il s'agit d'une séduction mutuelle.

Ainsi, le « maître » n'était pas forcément imposé par l'institution, il pouvait être choisi à travers des réseaux personnels, court-circuitant les procédures institutionnelles, sur la base de la sympathie.

Mais la révision du modèle de « groupe avec maître » pouvait aller au-delà d'une marge de manœuvre dans le choix du directeur artistique. Cette instance

---

[505] Entretien avec Abram L., le 10.06.2005.

même pouvait être temporairement éclipsée au profit d'une direction collective, effectuée par les participants eux-mêmes. Le théâtre de MGU en présente également des exemples. Le témoignage d'Abram L. cité ci-dessus mentionne une période où le « bureau du collectif » assurait la gestion du groupe en attendant de trouver un directeur.

Cette gestion collective avait déjà existé auparavant, en tant que choix conscient, et non comme une réponse à un manque. En 1952, un petit groupe d'acteurs, « insatisfaits de la manière dont les choses se passaient, du choix du « répertoire[506] », se séparent du groupe principal, et, à la place de jouer dans *Le malheur d'avoir de l'esprit* de Gribojedov, jugé trop classique, réalisent *Mašenka* d'Afinogenov, pièce jugée « plus à la mode[507] ». Le résultat de cette réalisation autonome était par la suite montré à même enseigne que les autres créations de ce théâtre, mais les procédures de choix du répertoire et de mise en scène y étaient le fruit d'un choix et d'une élaboration collective d'un groupe de pairs.

Outre ce phénomène de dépassement du modèle avec maître, les « ateliers de théâtre » ont également connu une remise en cause de leur appellation. En effet, le nom de *dramkružok*, bien qu'encore fréquemment utilisé, avait pris une connotation négative, désignant un groupe insignifiant et scolaire. De nouvelles désignations visant à redonner du panache à ces formations ont vu le jour à la fin des années 1950.

L'une d'entre elles émanait des autorités. Il s'agissait du label déjà mentionné[508] du « théâtre du peuple » (*narodnyj teatr*) développé par la CDNT, sous la juridiction du Ministère de la Culture de la Fédération de Russie, à partir de 1958. Titre honorifique, cette appellation portait une forte charge symbolique, distinguant des groupes qui représenteraient la « plus haute forme du théâtre amateur ». Il impliquait également une aide financière de 15000 roubles afin de financer le salaire du dirigeant, du décorateur, ainsi que divers frais de production de spectacle (décors, costumes, publicité). En contrepartie, le collectif s'engageait à remplir des normes quantitatives (produire un minimum de trois spectacles par an, les jouer au moins quatre fois par mois) et qualitatives (avoir

---

[506] Entretien avec Abram L., le 08.06.2005.
[507] *Ibid*.
[508] Cf. 1.2.2 (b).

un répertoire conforme aux exigences idéologiques et artistiques)[509]. Certains collectifs d'étudiants avaient obtenu ce statut, comme, par exemple, le collectif théâtral du MISI. Reconnu par les participants et cité comme un signe distinctif important[510], ce titre restait cependant ambigu, un moyen de distinguer un collectif tout en le contrôlant.

En revanche, d'autres appellations sont venues des participants eux-mêmes ainsi que des critiques qui ont discuté de ce type de courant dans la presse consacrée aux étudiants ou au théâtre. Ainsi, le recueil de mémoires consacré au théâtre étudiant de MGU – la plupart du temps appelé par l'abréviation ST (*Studenčeskij teatr*) – présente une série d'interrogations sur ce qui différencie ce type de troupe qu'ils appellent « le premier théâtre étudiant de notre pays[511] » des ateliers d'art dramatique qui l'avaient précédé. L'une des réponses est puisée par les auteurs dans un entretien avec le critique théâtral A. Silin, publié dans le journal *Le Méridien étudiant* en janvier 1974 :

> *Par les mots « théâtre d'étudiants », nous désignons un théâtre amateur de jeunes, dont le répertoire touche les problèmes les plus actuels (…) et qui le fait sous une forme originale, à travers des méthodes originales distinctes de celles du théâtre professionnel*[512].

Le théâtre étudiant du MGU reprend cette appellation à son compte. Il s'agit donc de groupes qui considèrent que leurs spectacles ont une portée plus large qu'un simple collectif d'étudiants qui n'aurait pas une démarche esthétique propre.

---

[509] Costanzo, « Setting the Stage : Control and consumption in amateur theatres in the Khrushchev Era », *op. cit.*, p.12-14.

[510] Par exemple, Alexandr K., ancien étudiant de MISI, cite ce collectif comme « le célèbre théâtre du peuple de MISI », et souligne qu'il « portait déjà à l'époque le titre de théâtre du peuple ». Entretien avec Alexandr K., le 09.06.2005.

[511] Князева, Вирен, and Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета*. (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.9.

[512] *Ibid.*, p.85-86.

*Collectifs d'*estrada *: mal connus et peu répertoriés par les autorités*

D'autres collectifs – que l'on peut regrouper sommairement sous l'appellation de « groupes d'*estrada*» se définissent dès le début comme étant libres d'accompagnateur extérieur. Ainsi, lorsque je demande à Viktor Š.[513], participant du groupe de variétés de MISI, la différence entre leur formation et le théâtre estudiantin du même institut, il qualifie ce dernier d' « atelier de théâtre classique dirigé par une vieille professeur, Druckaja », tandis que leur groupe serait composé uniquement de jeunes, qui se passaient d'avis de spécialiste.

Les groupes d'*estrada* sont souvent présentés par les participants comme des suites d'éphémères *kapustnik* – crées, par définition, par eux-mêmes, et destinés à un usage interne – dont les auteurs seraient désireux de créer des spectacles plus élaborés et durables afin d'accéder à un public plus large. Le théâtre d'*estrada* « Notre Maison» en est un exemple. L'intention de ses initiateurs était de créer un théâtre qui reprendrait « la forme des *kapustnik* (…), cette manière de s'exprimer avec vigueur sur des sujets actuels[514] », tout en la dépassant, notamment grâce à l'élargissement du spectre des thématiques. Le statut de ces personnes – deux étudiants et un jeune ingénieur, aucun d'entre eux n'ayant étudié dans les institutions visant à former les dirigeants des activités amateurs – les distinguait des metteurs en scène des groupes « classiques », et leur âge au moment de la fondation du groupe – entre 20 et 27 ans – les rapprochait du contingent des « acteurs ». Lors de l'élaboration de chaque spectacle, dès le stade de l'écriture, un travail collectif est revendiqué par tous les témoignages, où chacun aurait eu la possibilité de proposer son idée, en négociant, à chaque fois, son influence. Ainsi, dans ce collectif, la hiérarchie n'était pas induite par des critères institutionnels, ce qui n'excluait pas une formalisation de la structure du groupe *a posteriori* que nous étudierons plus en détail dans le dernier chapitre de cette partie[515]. En effet, Mark R. en est devenu le directeur artistique, touchant même un revenu pour son activité. Son opinion avait une importance décisive dans le choix du répertoire, l'attribution des rôles

---

[513] Entretien avec Viktor Š., le 18.06.2005.
[514] Entretien avec Mark R., le 22.09.2004.
[515] Cf 2.4.2 (a).

et autres moments clé de la création. De plus, le groupe ayant existé pendant onze ans et une partie du collectif restant en place, les différences d'âge et de qualification sont apparues, et avec elles des clivages semblables à ceux qui existaient dans les collectifs dirigés par les professionnels. Sans que l'autorité soit imposée par l'extérieur, elle était cependant recréée par les participants du groupe eux-mêmes.

Les dispositifs d'encadrement de ce type de groupe, non répertorié explicitement par la CDNT ou les Syndicats, étaient assez flous jusqu'à la seconde moitié des années 1960. Lorsqu'en 1966 a lieu le premier festival national des théâtres d'*estrada* étudiants, le compte rendu présenté par le Comité Central du Komsomol déplore cet état de fait :

> *(…) Jusqu'à ces derniers temps, le Comité Central du Komsomol, le ministère de l'éducation et celui de la culture de l'URSS se représentaient mal le contenu et les orientations de travail de ces formations étudiantes, et n'exerçaient pas sur eux d'influence notable. Plusieurs collectifs étaient voués à eux-mêmes, travaillaient d'une manière artisanale (…)*[516].

Même si cette méconnaissance des instances était sans doute exagérée, la surveillance de ces groupes relevait souvent des autorités locales (celles de l'établissement auquel elles étaient rattachées).

On peut observer un processus similaire dans d'autres formations qui font partie des « groupes d'*estrada*», comme par exemple, les équipes de KVN. Apparues en 1961, ces groupes acquièrent un immense succès tout au long des années 1960 et 1970, contribuent à répandre et à banaliser ces structures où le « maître » est une instance diffuse et contestée, mais où une hiérarchie parallèle est recréée par les participants. Si les règles du jeu prévoyaient l'existence d'un capitaine pour chaque équipe, les témoignages montrent qu'il s'agissait le plus souvent d'un rôle factice[517].

Se trouvant à l'intersection de plusieurs catégories d'art, les équipes de KVN n'étaient pas répertoriées par les instances encadrantes, telles que la CDNT

---

[516] RGASPI, F.K-1, op.39 (section étudiante), d.17 (Documents (essais, comptes rendus, liste de théâtres d'*estrada*, correspondance) concernant les troupes étudiantes qui ont participé au festival à Moscou), p.1.
[517] Pour plus de détails, cf. 2.4.2 (a).

ou la section des théâtres populaires au sein de l'Union théâtrale. De plus, les critères de jugement vis-à-vis de leur production s'inscrivaient dans un cadre bien spécial : ils étaient produits pendant le jeu par un jury expressément constitué, et portaient non pas sur la qualité théâtrale de la production du groupe, mais sur sa capacité à accomplir efficacement et avec humour les tâches fixées, ainsi que sur l'originalité des solutions apportées. Par conséquent, si les équipes de KVN ont contribué à répandre le modèle de création collective où les décisions étaient prises par quelques personnes internes au groupe, elles n'ont pas influé ni sur les catégories de classement ni sur les critères de jugement des structures encadrantes du théâtre amateur.

Les *agitbrigada* – autre type de formations relevant de « groupes d'*estrada* » - semblent avoir fonctionné sur un modèle assez proche de celui de l'équipe de KVN. Par exemple, Svetlana K. qui avait participé à plusieurs de ces formations au sein de MGU, décrit ainsi celle qui est allée à Vorkouta en 1969 :

> *L'[*agitbrigada*] était une sorte de melting-pot composé d'étudiants de différentes sections de MGU (…) Elle était présidée par une étudiante en lettres (…) une fille extrêmement sympathique et intelligente. Le noyau dur du groupe était composé par des étudiants en physique (…) On a vite fait de fabriquer un programme patriotique avec des chansons, des danses, des sketches et des plaisanteries*[518].

L'*agitbrigada* apparaît donc bien comme une formation de pairs, composée et présidée par des étudiants. Le fait que Svetlana appelle la dirigeante une « fille » montre bien qu'elle la place au même niveau qu'elle-même, du point de vue de son âge et de sa position dans le groupe. Le spectacle est fabriqué par un « on » collectif.

Des ajustements qui impliquent une oscillation entre les deux formes

On pourrait schématiser les deux courants principaux par le tableau suivant :

---

[518] Ковалева, *Ты помнишь физфак?* (Kovaljova, *Te rappelles-tu la faculté de physique ?*), *op. cit.*, p.299.

TABLE 2 : PRINCIPALES CARACTERISTIQUES DES COLLECTIFS THEATRAUX ET D'*ESTRADA*[519]

Forme du groupe	Forme du spectacle	Auteur(s)	Metteur en scène
Théâtre d'étudiants (*studenčeskij teatr*) ou atelier de théâtre (*teatral'nyj kržuok, dramkružok*)	Mise en scène d'une pièce publiée	Généralement un dramaturge n'appartenant pas au groupe	Une personne plus âgée que les participants A généralement une expérience professionnelle dans le théâtre
Groupe d'*estrada* (*STEM ou kapustnik*) Equipe de *KVN* *Agitbrigada*	Un spectacle écrit par soi-même (montage de sketches)	Vient du groupe (ou du milieu étudiant)	Appartient au groupe, a aproximativement le même âge que les autres membres, pas de formation spécifique

Cependant, il arrivait qu'un groupe oscille entre ces deux catégories, voire qu'il appartienne aux deux à la fois. Par exemple, le STEM de la faculté de médecine d'Irkoutsk, bien qu'étant un groupe d'*estrada*, était dirigé par une actrice du Théâtre municipal de Comédie Musicale. Nina, l'une des actrices, présente ce groupe comme étant totalement sous son égide :

> *C'était un collectif extraordianaire, avec un athmosphère super. Notre dirigeante, Jelena V. (...) c'était une femme extraoridinaire (...) avec un tel tempérement, un tel sens de l'humour. Elle aimait beaucoup [travailler avec nous], nous lui sommes tous très reconnaissants pour les merveilleux moments que nous y avons passés*[520].

La formule de reconnaissance utilisée relève du registre de langue dans lequel on remercie en général ses enseignants.

L'iconographie du groupe montre également la place centrale accordée à la dirigeante. Dans l'album consignant les photos de la troupe, choisies et dotées de légendes par Nina, seules les images des spectacles et les tournées ne sont pas

---

519 Tableau constitué par l'auteur.

520 Entretien avec Nina Š., le 24.05.2006.

centrées sur Jlena V. Nous pouvons par ailleurs observer que sur la photo d'ensemble de la troupe, elle est au milieu du premier rang, place canonique d'un professeur entouré de ses élèves :

FIGURE 3 : STEM DE LA FACULTE DE MEDECINE D'IRKOUTSK. PHOTO DE GROUPE[521]

Sur les photos représentant des étapes du travail sur la pièce (travail sur le texte et la mise en scène) elle occupe également une place centrale :

FIGURE 4: STEM DE LA FACULTE DE MEDECINE D'IRKOUTSK. AUTOUR D'UNE TABLE DE REPETITION[522]

521 Source : Archives du STEM de la faculté de médecine d'Irkoutsk

522 Source : *ibid*.

FIGURE 5: STEM DE LA FACULTE DE MEDECINE D'IRKOUTSK. REPETITION SUR LA SCENE[523]

La figure imposante de Jelena V. est rendue d'autant plus visible qu'elle est au premier plan des images, les autres participants semblant s'effacer devant elle.

Sur les photos des festivités, la dirigeante est également au milieu, soit présidant une table, soit entourée de disciples :

[523] Source : *Ibid*.

FIGURE 6: STEM DE LA FACULTE DE MEDECINE D'IRKOUTSK. FESTIVITES[524]

Malgré la légende entre les photos, « voici les fêtes du STEM », celles-ci sont également marquées par l'omniprésence du « maître ».

La manière dont Nina décrit le rôle de Jelena V. dans l'élaboration des spectacles rend compte de la contradiction entre le rôle joué par la chef du groupe et le genre même du STEM :

> *Quand nous travaillions un nouveau programme, il y avait bien sûr des débats libres, l'atmosphère était très démocratique. Ce que je trouve très précieux chez Jelena V., c'est qu'elle acceptait tout le monde, bon, évidemment, dans les limites du concevable (...) Nous avions des débats, certains camarades se renfrognaient, disaient « A quoi ça nous sert ?! », mais elle, elle était plus intelligente, elle avait plus d'expérience, elle était passée par la fermeture du STEM municipal, et dans son théâtre de comédie musicale les choses étaient loin d'être simples, alors bon, elle avait du savoir-faire*[525].

---

524 Source : *Ibid*.

525 Entretien avec Nina Š., le 24.05.2006.

Ainsi, malgré l'atmosphère « démocratique » pendant l'élaboration du spectacle, l'opinion de Jelena V. apparaît comme décisive, car provenant d'une personne plus sage, plus âgée et plus expérimentée. Nina a participé au STEM au milieu des années 1970 (c'est également l'époque à laquelle ont été prises les photos), époque où le mode de fonctionnement collectif de ce type de formation était devenu un lieu commun. Elle essaie donc de le concilier avec une réalité qui était différente, en présentant l'autorité de cette femme comme provenant d'un consensus.

Cette autorité provenait en réalité de plusieurs facteurs : à sa position – officielle - de directrice de groupe engagée par l'université s'ajoutent des facteurs plus officieux, émanant des participants eux-mêmes, tels que le prestige donné par l'âge et l'expérience professionnelle en tant qu'actrice, ainsi que son charisme en tant que « pédagogue ». La position officielle est donc renforcée par les représentations des participants.

Donc, l'appellation STEM ne signifiait pas forcément un groupe de jeunes sans leader défini, pas plus que l'appellation d'équipe de KVN ou d'*agitbrigada*. En réalité, chaque groupe présentait une manière de concilier les représentations d'autonomie et d'absence de chef liées à ce type de formation précis avec la conjoncture locale. Par ailleurs, les groupes recréaient eux-mêmes des instances d'autorité internes, perçues dès lors comme voulues, « naturelles ». Un schéma de fonctionnement, lorsqu'il n'était pas imposé de l'extérieur, était donc recréé de l'intérieur et cessait d'être perçu comme une coercition.

2.1.3 Un reseau d'interconnections national / international : un milieu qui dejoue les institutions

Ces différents groupes, tout en étant des entités séparées, étaient reliés entre eux par plusieurs types de relations. Des occasions de se rencontrer et de comparer sa production à celle de ses pairs étaient nombreuses – aussi bien organisées officiellement par des instances encadrantes qu'initiées par les groupes eux-mêmes. Au-delà de ces rencontres, les groupes pouvaient entrer en

contact direct, s'interpénétrer - soit à travers un partage d'auteurs, de metteurs en scène ou d'acteurs entre plusieurs groupes, soit grâce à des emprunts de textes, de scénarios, voire de procédés scéniques.

Le rapport qui s'instaurait entre les groupes pouvait être celui d'égal à égal : que l'échange soit mutuel ou unilatéral, il se faisait dans ce cas tout en positionnant l'autre sur la même échelle de valeurs que soi-même.

Il arrivait cependant fréquemment qu'apparaisse une hiérarchie, où certains groupes étaient présentés comme diffuseurs de savoir, et d'autres comme leurs imitateurs. Par exemple, dans l'introduction à l'histoire du studio théâtre MGU, ses auteurs présentent leur groupe comme étant à l'origine des théâtres étudiants en URSS :

> *Nous allons parler non seulement de l'histoire concrète du théâtre étudiant de MGU (…) mais du mouvement (…) dans tout le pays en général. Car sur l'exemple de notre troupe, des théâtres étudiants sont apparus dans pratiquement chaque établissement d'enseignement supérieur du pays*[526].

L'étude des types de liens qui existaient entre les groupes va nous conduire à mettre en évidence les lignes de force internes qui parcouraient ce milieu. Nous allons montrer que ses logiques internes permettaient de s'opposer à la pression du cadre institutionnel, voire de le contourner ou de s'y substituer.

a) Se connaître de renommée : rapports spectateur / acteur

L'expression « être en vue » revient souvent dans les entretiens et dans les mémoires. La renommée, qu'elle soit à l'intérieur de l'établissement d'éducation supérieure ou plus large, permettait aux étudiants de passer d'un groupe à un autre, d'être associés à des projets qui transcendaient l'étroit cadre de leur environnement universitaire immédiat.

---

[526] Князева, Вирен, and Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета* (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.8.

C'est par ce biais que l'un des fondateurs du groupe « Notre Maison » dit avoir rencontré les deux autres co-fondateurs :

> *Nous allions voir les* kapustniks*, Alik y brillait (…)*
> *Je connaissais Ilja R. par les sketches qu'il faisait au sein du collectif « Premier Pas*[527] *».*

Voire ou connaître de réputation une personne pouvait donc conduire à une collaboration plus étroite. Ainsi, lorsque Mark R parle des nouveaux auteurs qui ont collaboré au spectacle *Tra la la*, il avoue ne pas savoir d'où ils sont apparus :

> *- Comment vous les connaissiez ?*
> *- Mon Dieu, mais je n'en sais rien ! Ils sont venus chez nous, au Studio, ils ont appris notre existence d'une manière ou d'une autre, et ils sont venus. C'étaient des ingénieurs. Mais nous, on cherchait partout, et en plus, nous mêmes nous étions bien en vue, des masses de gens venaient nous rejoindre*[528].

Les occasions de rencontres étaient multiples et dépassaient souvent le rapport unilatéral (le spectateur qui repère des personnes lors de représentations, un auteur qui connaît un groupe « bien en vue »). Plusieurs contextes permettaient, notamment, des rencontres entre des groupes, et ceux-ci étaient souvent fournis par les institutions : c'était le cas, par exemple, des festivals.

b) Se confronter à différentes échelles : les festivals

En effet, au niveau de l'université, des festivals étaient souvent organisés par les « organisations sociales » de l'établissement afin de stimuler le travail des collectifs amateurs mais également pour pouvoir les mettre en valeur devant les autorités supérieures. Par exemple, Valerij S., ancien étudiant et komsomol actif de l'Institut moscovite des Ingénieurs en Aviation – MAI – témoigne de celui qui avait lieu dans son institut et du rôle joué par les institutions :

---

527 Entretien avec Marc R., le 24.06.2005.
528 *Ibid*.

Chaque printemps, on y organisait un festival des arts. Chaque section – en ce temps là il y en avait six (…) présentait un programme. Il y avait un jury qui les jugeait, ensuite il y avait un festival de clôture, c'était toujours toute une fête. C'était pris d'assaut, la salle était comble. (…) Le jury était composé aussi de membres de l'institut de l'aviation. Il y avait des professeurs, des membres du comité du parti, des Syndicats. (…) J'avais aussi fait partie de ce jury, j'étais le membre du Komsomol responsable, au sein de ma section, du travail culturel et éducatif[529].

Le festival était donc organisé suivant une structure pyramidale, faisant se rencontrer d'abord des groupes représentant les sections, puis mettant en confrontation les meilleurs. L'entrée au jury était conditionnée par l'appartenance aux instances dirigeantes (corps professoral ou organisations sociales), instituant ainsi celles-ci en détenteurs des critères de jugement. C'étaient ces mêmes instances qui, par ailleurs, fournissaient les moyens techniques nécessaires à ce festival.

Ce contrôle laissait cependant des brèches et des spectacles au contenu idéologiquement tangent pouvaient y être représentés. Ainsi, le spectacle *Muha Cekatuha* de « Televizor », le STEM de MAI, avait été montré lors de ce festival et avait été sélectionné par la suite pour représenter l'institut au 1er festival national de théâtres d'*estrada* étudiants, en 1966. Certains membres de jury de celui-ci ont signalé dans le rapport du festival que ce spectacle « portait en lui des tendances idéologiques nuisibles » :

(Le groupe) se différenciait des autres collectifs par l'absence de positions positives, par l'exagération de la critique des défauts, par des traits d'esprits ambigus et par un humour grossier au sujet de certains côtés (…) de notre vie[530].

Le contrôle interne du jury de MAI n'avait donc pas le même degré de tolérance que celui du jury national, et les festivals internes de l'institut permettaient une marge de manœuvre suffisamment large pour permettre de montrer, notamment, «des traits d'esprit ambigus[531]».

---

529 Entretien avec Valerij S., le 22.06.2005.

530 RGASPI, F.K-1, op.39, d.17, document cité, p.4.

531 Le titre de la pièce, *Muha Cekatuha*, était un jeu de mots : il s'agissait d'une transformation du titre d'un poème pour enfant de Kornej Čukovskij, « Muha Cokotuha »

Des festivals au niveau municipal étaient également organisés par les « organisations sociales » correspondantes, comme l'atteste, par exemple, le témoignage de Vladimir Š. pour Irkoutsk :

- *Chaque année, il y avait des concours d'art amateur, au niveau municipal. C'était organisé par le Komsomol, son comité municipal.*
- *C'était pour les étudiants, ou pour tous ?*
- *Surtout pour les étudiants (…) D'abord, il y avait des tours de sélection, il y avait un jury qui sélectionnait pendant le spectacle (…) D'après mes souvenirs, cela se passait dans le théâtre de la comédie musicale. Il fallait une scène pas très grande. Il y avait des concerts mélangés : un chanteur de tel institut, un danseur de tel autre, le concert était construit comme cela habituellement*[532].

Ce type de festivals permettaient donc la rencontre et la confrontation de participants d'activités amateurs, non seulement de différents instituts mais également de différents genres, ce qui contribuait à une mobilité d'idées et de personnes entre les groupes de différentes appartenances. Organisé et contrôlé par les instances officielles, l'événement donnait cependant l'occasion aux participants de s'organiser d'une manière autonome. Ainsi, c'est un festival municipal de la ville de Tcheliabinsk qui aurait favorisé la création de ce qui allait par la suite devenir le STEM de l'institut polytechnique puis municipal, « Maneken » :

Valdimir Gotovcev :
- Chez nous, dans la section des ingénieurs en construction, a germé l'idée de mettre en scène des tableaux animés (…) Il s'est révélé que les étudiants de la section de la construction des appareils avaient fait un sketch semblable (…).
*Avant le festival municipal de l'art amateur des étudiants, les artistes de trois sections s'étaient réunis. En mars 1963, l'organe du Komsomol local communiquait (leur victoire). Ce succès avait poussé les étudiants à créer un collectif d'*estrada *unique pour l'institut.*[533]

(« La Mouche Cokotuha »). En substituant les deux lettres o par un e et un a dans le nom de la mouche, le groupe obtenait « Cekatuha », ce qui rappelait le cigle CeKa désignant Central'nyj Komitet, le Comité Central (du Parti).

532 Entretien avec Vladimir Š., le 22.05.2006.

533 А.П. Шульпин, *Театральные опыты« Манекена »* (Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2001) (A.P. Šul'pin, *Les expériences théâtrales du « Maneken »*, Tcheliabinsk, 2001), p.11.

Les participants se saisissent de l'occasion de visibilité offerte par les autorités pour réunir, mettre en forme et développer ce qui existait déjà avant le festival.

Ce type d'événements avait également lieu à l'échelle nationale. Par exemple, le festival national de la jeunesse de 1956, évoqué en première partie, avait fait se rencontrer entre elles des formations d'étudiants de divers types. En 1966 a eu lieu le premier festival de théâtres d'*estrada* étudiants, spécialement consacré à cette forme en vogue depuis presqu'une décennie.

L'initiative de cet événement aurait appartenu à un groupe d'étudiants :

> *Le théâtre municipal des miniatures et de chansons d'*estrada *de la ville de Tomsk, lauréat du festival international des théâtres étudiants de Varsovie, a adressé au Comité Central du Komsomol la proposition d'organiser le premier festival de théâtres étudiants d'*estrada*. Cette proposition a été soutenue par des enseignants du supérieur, des organisations du Parti et du Komsomol, ainsi que par des artistes. Le Comité Central du Komsomol a approuvé la proposition (...) et a édité un décret spécial à ce propos*[534].

Reprise par les «organisations sociales», cette initiative acquiert une base officielle qui associe celles-ci aux acteurs de l'univers du spectacle, notamment de l'*estrada*. Ainsi, le jury chargé de présélectionner les groupes et de juger leurs représentations à Moscou, est présidé par Arkadij Rajkin, humoriste de renom, directeur artistique du théâtre de la satire et considéré par des amateurs comme leur protecteur. Ce jury comportait également des représentants de la presse pour les jeunes (magasine *Junost'*), de revues de théâtre (*Teatr*, *Molodjoznaja estrada*) et d'humour (*Krokodil*), des écrivains, des directeurs artistiques de théâtres d'*estrada*, ainsi que des membres de structures encadrantes (CDNT, le Komsomol, le Ministère de la Culture)[535].

Ce festival était également organisé d'une manière pyramidale : des collectifs étaient d'abord présélectionnés sur place, puis des membres du comité d'organisation, mandatés par le Comité Central du Komsomol se rendaient sur

---

[534] RGASPI, F.K-1, op.39, d.17, document cité, p.1.

[535] Composition du jury, dans *ibid*., p.8.

place pour les visionner, faisaient un rapport une fois de retour à Moscou, et le comité d'organisation prenait la décision d'inviter telle ou telle formation[536].

Fruit de la collaboration de plusieurs types d'instances encadrantes, ce festival fournissait également aux groupes une occasion de se rencontrer et de créer des liens qui allaient être transformés, par la suite, en échanges d'idées.

c) Dépasser le cadre national

Ces échanges ne s'arrêtaient pas aux frontières de l'URSS. En effet, on observe une intensification de contacts avec l'étranger. Pour les étudiants, les occasions de rencontres étaient multiples, suite à la présence accrue d'étrangers dans les universités moscovites d'une part, et aux occasions de plus en plus multiples de voyages au-delà des frontières de l'Union Soviétique de l'autre. Ces contacts présentaient des possibilités ponctuelles d'échanges culturels.

Il paraît cependant important de distinguer différents types de contacts, car ils impliquaient des emprunts culturels différents.

Le contact le plus courant était celui qu'on pourrait nommer unidirectionnel : il s'agit d'un accès à des œuvres étrangères qui ne suppose pas de communication avec leur créateur. Moscou à partir du milieu des années 1950 offrait de multiples occasions à ce type de contact, qu'il s'agisse de festivals de cinéma étranger, d'expositions artistiques ou d'objets quotidiens par pays. La revue *Inostrannaia Literatura* donnait une idée des nouveautés littéraires occidentales. Des sources plus informelles, telles que les émissions de radio « liberté » ou des ouvrages étrangers circulant hors des circuits officiels, offraient des ouvertures complémentaires sur l'occident. Si certains de ces éléments sont occasionnellement cités par les enquêtés en tant que sources d'emprunts formels ou de répertoire, ils sont surtout décrits en tant que portes ouvrant sur un ailleurs.

Par exemple, un des participants du théâtre d'*estrada* de MISI, Viktor Š, aurait été initié à « ce qui se passait en Occident » par son cousin travaillant dans

---

[536] RGASPI, F.K-1, op.39, d.15 (Retranscription de la réunion du jury du premier festival soviétique des théâtres d' étudiants, 17 janvier – 9 février 1966).

le corps diplomatique, ce qui lui aurait permis de prendre de la distance par rapport à son entourage : « je comprenais qu'il existait un autre univers, non moins intéressant, et peut-être même plus intéressant que ce monde communiste dans lequel nous vivions[537] ». A cette conscience de l'existence d'une alternative à l'univers connu était associée également une idée artistique : il existerait également d'autres façons de représenter le monde, différentes du réalisme socialiste.

Le VIe Festival International de la Jeunesse présente, de façon plus générale, un exemple très intéressant d'un autre type de contact avec l'étranger, celui où des échanges avec les créateurs d'œuvres étrangères sont possibles, et même encouragés, dans les limites d'un cadre de surveillance. En effet, aussi bien les documents provenant du comité d'organisation que les témoignages des participants révèlent la fréquence de discussions, plus ou moins formelles, après les représentations. Une très forte présence institutionnelle (y compris sous la forme de la surveillance du KGB) conférait un cadre assez strict aux échanges entre les individus. Cela n'empêchait pas pour autant les participants d'avoir une réception personnelle des œuvres, souvent contraire à celle souhaitée par les organisateurs. Ainsi, par exemple, « Bim-bom », théâtre polonais de Gdansk, a suscité un avis mitigé de la part du comité d'organisation soviétique, qui a noté, dans un compte rendu sur le déroulement des programmes, l'intérêt suscité par ce spectacle, tout en rajoutant que « ses spectacles comportaient beaucoup d'éléments de formalisme, et sa satire n'était pas toujours très mûre aux niveaux politique et idéologique[538] ». Or, c'est précisément ce théâtre qui a attiré l'attention de Mark R., qui se dit avoir été « frappé par la nouveauté de leurs procédés[539] » et avoue avoir réutilisé certaines de leurs résolutions formelles dans les premiers spectacles de « Naš Dom », comme, par exemple, des coup de gong pour marquer le début des scènes, ou un ballon qui, lancé d'un

---

[537] Entretien avec Viktor Š., le 22.04.2003.

[538] RGASPI, F.K-3 (Evénements et organisations internationales), op.15 (VIe festival de la jeunesse et des étudiants), d.84 (Comptes rendus et notes des secteurs du comité d'organisation concernant le bilan du VIe Festival international de la jeunesse et des étudiants à Moscou), p.5.

[539] Entretien avec Mark R., le 22.09.2004.

personnage à l'autre au gré des répliques, accompagne ainsi le cours de la conversation. On voit donc que la désapprobation des organisateurs n'empêchait pas, voire stimulait le succès auprès du public. Les individus s'appropriaient ainsi le cadre qui leur était offert.

Ces contacts occasionnels se transformaient parfois en des rapports plus personnalisés et durables. Ainsi, le théâtre « Bim Bom » est cité par les membres de « Notre Maison» comme un des « amis du groupe » : le contact né lors du festival a été suivi de visites mutuelles. On trouve les traces de contacts ultérieurs avec d'autres groupes polonais dans les archives de « Notre Maison». Il s'agit, notamment, de lettres, datées respectivement de janvier et février 1964, envoyées par Andrej S., un acteur du « théâtre 38 », groupe amateur de Cracovie, et adressées à Viktor S., un des auteurs de « Notre Maison». Le groupe polonais, ayant remporté le premier prix lors d'un festival de théâtre organisé par le comité d'amitié soviéto – polonaise, se voit offrir un voyage à Moscou organisé par Inturist. Le programme prévoit « la visite des monuments et musées[540] », cependant Andrej dit vouloir y échapper pour visiter les théâtres moscovites, improviser des promenades « joyeuses et agréables » en compagnie des membres du groupes « Notre Maison», faire une « petite réunion autour d'un verre de cognac[541] ». On voit ici une volonté de transformer un cadre institutionnel en des rapports informels. Ces projets s'accompagnent d'une liste d'objets nécessaires pour pouvoir montrer, sur la scène du club de l'université de Moscou, trois de leurs spectacles. Le scénario d'un d'entre eux, *Deux voyages de Lemuel Gulliver* de Broszkevicz, sera repris plus tard par le théâtre « Notre Maison», qui en fera sa propre mise en scène en 1968.

Participer aux festivals de théâtre amateur internationaux qui se déroulaient à l'étranger pouvait également fournir l'occasion aux groupes de se confronter à leurs homologues étrangers, que ceux-ci appartiennent ou non au bloc soviétique. On a vu ci-dessus que le théâtre municipal de miniatures et de chansons d'*estrada* de Tomsk avait notamment participé à celui de Varsovie. Le théâtre étudiant de MGU avait montré sa mise en scène de la *Résistible Ascension*

---

[540] Lettre de février 1964, archives de « Notre Maison ».
[541] *Ibid*.

d'Arturo Ui au festival de Zagreb en 1965[542]. Bien que ces festivals aient lieu dans les pays du bloc de l'Est, des groupes italiens, anglais et français y étaient également présents. Cela permettait aux groupes d'élargir leurs échanges au-delà des frontières soviétiques.

Ces rencontres, confrontations et contacts, soutenus et encadrés par les institutions, donnaient naissance à un milieu cohérent dont les logiques de fonctionnement interne différaient souvent de celles souhaitées par les institutions.

d) Supplanter l'autorité officielle : instauration des rapports hiérarchiques internes au milieu

L'une des logiques qui anime ce milieu est celle de la constitution du répertoire. En effet, la recherche de pièces à mettre en scène se déroule en-dehors des sentiers préconisés par les instances encadrantes[543]. Les outils qui auraient dû être produits par la maison d'art populaire et mis à disposition des groupes, étaient finalement forgés et diffusés par les collectifs eux-mêmes, qui court-circuitaient l'institution en recourant à un ensemble de sources alternatives. Le réseau d'interconnaissances personnelles en était une d'importance, en permettant de recourir, par exemple, aux œuvres inédites des étudiants connus uniquement au sein de leur établissement. Ainsi, Alik A., l'un des dirigeants de « Notre Maison», avoue, lors d'une conférence à la maison d'art populaire que « le problème de trouver des auteurs n'est pas aussi grave pour [eux] que pour d'autres collectifs[544] ». En effet, les archives de « Naš Dom » contiennent des textes écrits par les auteurs connus au sein de la faculté de médecine, de MISI, de l'Université d'Etat de Novossibirsk etc. La renommée du

---

[542] Князева, Вирен, and Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета*, (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.62.

[543] Les passages qui suivent sont inspirés de mon article Ostromoukhova, « Le Dégel et les troupes amateur. Changements politiques et activités artistiques des étudiants, 1953-1970 », article cité.

[544] GARF, F. A-628, op.2, d. 103, document cité, p.128.

collectif du MGU a poussé certains d'entre eux à envoyer leurs sketches, d'autres y ont été invités par les membres du groupe qu'ils connaissaient.

Les contacts personnels permettaient également l'accès à d'autres types de littérature. Par exemple, le groupe de variétés de MISI a mis en scène des pièces peu connues de Muza Pavlova qu'ils ont découvert grâce aux contacts personnels de leur metteur en scène. Celui-ci avait, en effet, connu Nazym Hikmet, poète turc vivant en URSS et mari de la dramaturge.

Les groupes les plus en vogue s'instituaient ensuite eux-mêmes diffuseurs d'information. Alik A. décrit ce processus lors d'une conférence sur l'avenir de l'*estrada* en 1962 : « nous avons joué à Volgograd et ensuite nous avons reçu une lettre de leur Maison de la Culture nous demandant de leur envoyer le texte de nos spectacles. (…) A Khabarovsk, le théâtre « Voile » joue notre spectacle *Nous construisons notre maison.* A Vijsk également on joue notre spectacle, et nous avons de grands contacts avec eux[545] ». Les lettres que contiennent les archives de ce théâtre permettent de voir qu'il était effectivement perçu comme diffuseur d'information par les autres collectifs. Par exemple, deux groupes d'écoliers leur adressent les demandes suivantes :

> *Il n'y a pas longtemps, l'émission « Junost' » a montré votre montage littéraire consacré au cinquantième anniversaire du Komsomol. Nous vous demandons de [nous conseiller] comment nous pouvons organiser une soirée consacrée au poète Svetlov*[546].
>
> *Dans le numéro 11 de la revue* Junost' *(1967) nous avons lu un article sur votre théâtre et sur votre pièce « Le rire de nos pères ». (…) Nous vous écrivons dans l'espoir que vous allez pouvoir nous donner des conseils pour le répertoire*[547].

Dans les deux cas, les participants du collectif ont appris l'existence du théâtre à travers les médias, et possèdent donc des indicateurs indirects sur leur production. Puis, ils établissent un contact direct avec cette source potentielle d'information, contournant ainsi tous les canaux d'information institutionnels.

---

545 *Ibid*., p.128.

546 Lettre des écoliers de 10ième année, école n 27, ville de Toreza, région de Donetsk, archives de « Naš Dom ».

547 Lettre des écoliers de 9ième année, école n 64, ville de Voronej, archives de « Naš Dom ».

Dans la majeure partie des cas, les groupes de la capitale – et, notamment, de son établissement d'éducation supérieure central, MGU – jouaient ce rôle d'étalon. Par exemple, un ancien étudiant en physique de l'Université d'Irkoutsk nous a confié que, lors d'un séjour d'études au MGU, il a pu assister à la fête « jour d'Archimède », organisée par la faculté de physique. Il a notamment pris des notes sur l'opéra *Archimède* montré à l'occasion de cette fête, et, une fois rentré à Irkoutsk, il a contribué à la mise en scène d'un opéra semblable au sein de son université[548].

Les emprunts n'étaient pas toujours aussi concrets. Ainsi, le metteur en scène principal du « Maneken », le théâtre de l'Institut Polytechnique de Tcheliabinsk, confie s'être inspiré de l'idée générale des groupes de MGU qu'il admirait :

> *(…) Entre 1954 et 1960, j'ai fait mes études à MAI. Je ne faisais pas de théâtre à l'époque : je jouais au basketball. Mais à partir de la troisième année environ j'ai commencé à aller beaucoup au théâtre. Le plus souvent, dans mes préférés : MHAT, Sovremennik et deux théâtres universitaires : le théâtre estudiantin de MGU et théâtre-studio « Notre Maison ». Ce sont ces deux derniers qui m'ont ouvert les horizons du théâtre et les moments forts que j'y ai vécus sont toujours présents dans ma mémoire, vingt ans après. En 1963, je suis rentré à Tcheliabinsk et ai commencé à travailler à l'institut polytechnique. C'est là que mon frère, Boris, m'a dit : « Mais on a aussi un théâtre ici ! » C'était un STEM (…) Les gars m'ont invité à voir leurs spectacles, ils me demandaient des conseils (j'avais cinq-six ans de plus qu'eux, et en plus j'arrivais tout juste de Moscou !), et j'ai fini pas participer à leur travail. Je les complimentais, mais intérieurement je voyais toujours l'exemple des théâtres de MGU, et je sentais que nous en étions encore bien loin (…)*[549].

Cependant, l'imitation pouvait également fonctionner dans le sens inverse. Le groupe « Notre Maison » avait adopté, par exemple, la scène « Qu'est-ce que je pouvais faire tout seul ? » de Višnjevskij, un auteur du théâtre étudiant

---

548 Entretien avec Aleksandr S., le 30.05.2006.

549 Князева, Вирен, and Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета*., (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.123.

de Novossibirsk. Cette scène a été notamment insérée au sein du spectacle *Notre Maison est la vôtre*[550].

Les logiques liées au répertoire étaient donc bien distinctes de celles voulues par les instances encadrantes : sans passer par celles-ci, les groupes s'imitaient ou s'échangeaient de textes au gré de contacts personnels.

Conclusion du chapitre 2.1

Les manières d'exercer une activité théâtrale en tant qu'étudiant étaient donc multiples. Les groupes avaient des formes très variées, aux contours souvent changeants et leur durée de vie dépendait à la fois de l'existence d'un projet à long terme, de leur succès auprès du public et de l'éventuel soutien administratif. Autour de ces unités constituées, foisonnaient des collectifs éphémères qui pouvaient être à l'origine de ceux-là, mais également exister parallèlement, voire leur succéder.

Cette fluidité était l'un des facteurs qui rendait difficile, pour les autorités, la tâche de les cerner. Cela peut se voir, notamment, à travers les divergences dans les appellations des groupes. La catégorisation officielle, c'est-à-dire celle de la CDNT ou des Syndicats, ne correspondait plus aux réalités des groupes qui avaient évolué. Il n'était cependant pas aisé de savoir quelle instance aurait l'autorité et la compétence de redéfinir un mode de classement. Du point de vue indigène, ce flou institutionnel prenait une dimension supplémentaire : les différents noms qui pouvaient servir à nommer le même groupe connotaient, pour ses membres, différents angles d'approche de leur activité artistique.

Par delà les groupes, un milieu de création artistique étudiante s'était mis en place. Promu et encadré initialement dans des contextes officiels comme, par exemple, des festivals, il était cependant régi par des affinités personnelles et structuré par des rapports hiérarchiques indépendants. On voit ainsi apparaître des centres moscovites (les groupes de MGU, de la faculté de médecine, de MISI,

---

[550] RGASPI, F.К-1, op.39, d.16 (Scénarios et programmes des théâtres étudiants d'*estrada* qui avaient participé au festival à Moscou, 1966).

de MAI), régionaux (Novossibirsk, Tcheliabinsk, Odessa), ainsi qu'étrangers (la Pologne) : diffuseurs de savoir-faire et d'esthétiques, ils deviennent des autorités dans cet univers de théâtre d'étudiants, supplantant les instances officielles.

Celles-ci, souvent investies par des personnes issues de ce milieu[551], reconnaissaient finalement ces autorités internes. Un milieu engendré par un cadre institutionnel donné finissait donc par investir et transformer celui-ci.

---

[551] Par exemple, le jury du premier festival des groupes d'*estrada* d'étudiants reconnaît que le spectacle de « Notre Maison » et celui de « Televizor » ne sont pas suffisamment bons selon les critères de la majorité de leurs membres. Cependant, étant donné la notoriété de ces groupes, le jury leur permet de montrer, hors concours, une autre pièce de leur répertoire, et leur attribue finalement le titre de lauréat. Par ailleurs, deux des membres de ce jury étaient des auteurs qui collaboraient à l'écriture des scénarios de « Notre Maison ». RGASPI, F.K-1, op.39, d.17, document cité, p.9-10.

2.2 L'APPROPRIATION DE L'ESPACE PAR LES GROUPES COMME NEGOCIATION DE L'AUTORITE

Cette dynamique se traduisait également sur le plan spatial. En effet, les groupes et les milieux que nous venons de présenter devaient s'inscrire, matériellement et symboliquement, dans un espace, celui de l'URSS. Sans entrer dans les détails de la définition de ce qu'est un espace, on conviendra d'appeler ainsi le lieu matériel dans lequel se déroulaient les activités[552]. On le pensera comme « un dispositif actif auquel se soumet avec plus ou moins de docilité un contenu : les pratiques sociales[553] »: des lieux dans leur matérialité, qui encadrent et génèrent les pratiques, un lieu qui « impose à l'individu ses itinéraires où il éprouve singulièrement le sens de sa relation aux autres[554] » On abordera donc l'espace comme résultant de la confrontation de logiques institutionnelles en œuvre dans l'instauration de lieux de culture amateur d'étudiant avec des logiques d'appropriation et d'usages particuliers.

2.2.1 VIVRE LE CLUB

Le club était le premier espace dans lequel le groupe devait s'inscrire : lieu matériel qui l'abritait et qui, souvent, l'engendrait, c'était également le point de départ de son rayonnement.

Nous allons donc étudier, au sein de ce chapitre, la manière dont la structure interne des clubs était investie par les groupes, en nous interrogeant sur les marges de liberté dont les groupes disposaient pour la réappropriation de cet espace.

---

[552] Dans ce chapitre, je reprends partiellement mon article Bella Ostromoukhova, « La réappropriation de l'espace par les activités artistiques amateurs des étudiants moscovites (fin des années 1950 - années 1960) », ethnographiques.org, Numéro 10 - juin 2006.
[553] Marc Augé, *Ethnologue dans le métro* (Paris: Hachette Littératures, 2008), p.116.
[554] *Ibid*., p.116.

a) Un lieu qui fait corps avec l'activité qui l'habite

« Lorsque je passe devant ce bâtiment, j'ai envie de m'agenouiller et d'embrasser ces pierres, tant de choses y sont liées[555] », me répond llja R., l'un des directeurs d'un théâtre amateur lorsque je lui demande ce qu'il ressent lorsqu'il passe devant l'église Sainte Tatiana, local qui a abrité leurs activités durant les onze années de l'existence de la troupe, entre 1957 et 1968. Malgré la vénération exprimée avec tant d'emphase, il avoue ne pas y être entré depuis plusieurs années, et décline ma proposition de s'y rendre ensemble.

Cette réaction peut être comprise à travers l'histoire même du bâtiment. L'église, vouée à la sainte patronne des étudiants, située en face de la place du Manège à Moscou, devant le Kremlin, a été construite en 1834 pour abriter la paroisse de l'Université de Moscou (qui occupait à l'époque le bâtiment adjacent), et avait été transformée, entre 1922 et 1995, en club de ce même établissement. La vocation de ce lieu pendant l'époque soviétique était donc aux antipodes de sa destination initiale. Lorsqu'en 1995 le bâtiment a été rendu à l'église, celle-ci s'est lancée dans une entreprise d'exorcisme[556], les attributs théâtraux en ont été jetés, l'intérieur entièrement refait, et une croix remise sur son toit. Le refus de l'enquêté de visiter un bâtiment dont toute trace de la présence de sa propre activité a été effacée peut dès lors aisément se comprendre.

Une identification extrêmement forte avec le lieu, qui concentrerait l'essence d'une parcelle d'un passé sacralisé, ressort donc de cet entretien.

Ce cas était loin d'être unique. Les enquêtés utilisent souvent le registre de l'intime pour parler du lieu où se déroulaient les répétitions de leur collectif, reportant ainsi sur lui une partie de la charge affective contenue dans leur rapport à l'activité théâtrale. Le lieu est revécu dans la mémoire comme l'est le groupe et prend place dans une reconstruction du passé.

---

[555] Entretien informel avec Ilja R. lorsque je travaillais sur ses archives.

[556] Sur le site de l'église, www.st-tatiana.ru, les premières étapes du retour de l'église dans son bâtiment sont appelées « libération du temple » et « mise à bas des idoles, rétablissement de la croix et transfert des reliques (…) », titres qui diabolisent le passé théâtral et présentent la réappropriation du bâtiment par l'église comme une croisade.

b) Modes d'occupation des clubs

Conférant une identité au groupe, les locaux du club contribuaient également à en structurer les diverses activités, telles que les répétitions, ou encore des représentations.

Nous allons nous pencher plus précisément sur la question de l'organisation spatiale en prenant l'exemple de deux clubs : celui des facultés de sciences humaines de l'Université de Moscou (l'ancienne église de Sainte Tatiana) et celui de MISI.

Le schéma du club de l'Université de Moscou a été dessiné pour nous par Ilja R. :

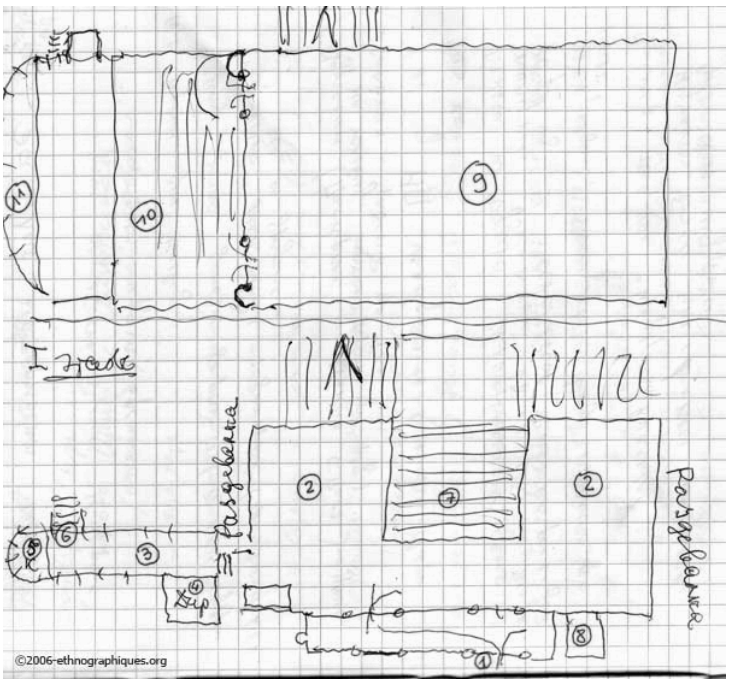


FIGURE 7 : CLUB DU MGU RUE HERZEN, SCHEMA DESSINE PAR ILJA R[557].

La partie d'en bas représente le rez-de-chaussée, avec l'entrée principale (1), les vestiaires (2), à gauche de l'entrée, le couloir menant vers les salles de répétition, donnant, tout d'abord, sur le bureau du directeur (4), et, en face de

[557] Croquis produit par Ilja R. lors de l'entretien du 02.10.2005.

l'entrée, l'escalier menant au premier étage, où étaient situées le foyer (9), la salle (10) et les loges (11).

Le club de MISI, croqué par Mihail L., un membre de l'équipe de KVN de MISI, n'a qu'un rez-de-chaussée (les deux étages supérieurs du bâtiment étaient occupés par des salles d'étude) :

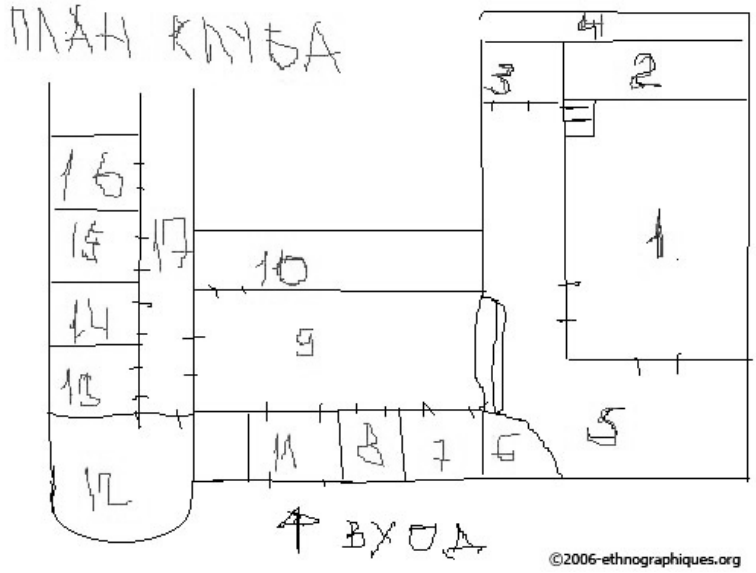


FIGURE 8: CLUB DU MISI, SCHEMA DESSINE PAR MIHAIL L[558].

On pénétrait d'abord dans le hall d'entrée (9) avec le vestiaire (10). Juste à côté de la porte d'entrée se situait le bureau du directeur (7 et 8). A droite de l'entrée, il y avait le foyer (5) avec une petite scène (6), la salle (1) avec la grande scène (2), les loges (3) et les coulisses (4). A gauche de l'entrée commençait le couloir (17) qui menait vers des salles de répétition (13, 14, 15, 16), dont la plus grande, la salle en demi-cercle (12)

On peut noter d'emblée quelques similitudes entre ces deux structures. Tout d'abord, les lieux de représentation étaient séparés de ceux des répétitions. De plus, on ne voit aucun lieu prévu pour une sociabilité sans but artistique (pas de fumoir, table etc.). La salle, dans les deux cas, est précédée par le « foyer », salle accueillant le public en dehors des représentations et servant à la fois de

[558] Croquis produit par Mihail L. à ma demande et envoyé par courrier électronique.

buffet, de salle d'attente, et pouvant être mobilisée pour devenir un lieu récréatif (ce dont atteste, par exemple, la présence de la petite scène dans le cas du club de MISI). La situation centrale du lieu d'autorité est frappante dans les deux cas : le bureau du directeur est situé à une position clé.

Ces particularités spatiales étaient utilisées par les étudiants qui les adaptaient à leurs besoins, tout en en négociant l'usage avec l'administration du club.

c) S'insérer dans le planning, avoir son local et pouvoir s'y identifier

Dans la mesure où le rythme des répétitions et des représentations était fixé par l'administration du club, être présent sur le planning présentait, pour les groupes, un enjeu de pouvoir.

« Notre groupe a été obligé de répéter dans le « foyer », nous avons été privés de notre pièce[559] », écrit Lazarova, directrice du studio de danse auprès du club de l'université de Moscou dans des lettres de doléances adressées aux diverses instances d'autorité. En situation de conflit avec les membres du conseil artistique du club, Lazarova expose une situation qu'elle estime injuste, et qui s'exprime en termes de ségrégation d'abord spatiale.

Avoir sa pièce pour les répétitions apparaît en effet non seulement comme une mesure de commodité, mais également comme un critère de prestige.

Ainsi, Ilja R. retrace une trajectoire d'implantation du groupe « Notre Maison» dans le club, comme synonyme de prestige croissant : les premières réunions auraient commencé dans une petite pièce sans fenêtre près de l'entrée où était située la chaudière, pour progressivement occuper une pièce fixe (pièce N 4). A l'apogée du groupe, ses membres peuvent se permettre de forcer les

---

[559] CMAMLS (Archives-musée central de collections privées de la ville de Moscou), F.77 (Collections de documents d'acteurs, de metteurs en scène et autres collaborateurs de collectifs amateurs), op.2 (Documents de Nazarova Larisa Aleksandrovna, dirictrice artistique du groupe de danse à la Maison de culture de MGU), d.1 (Correspondance).

occupants de la pièce 5 à « se serrer » pour pouvoir y monter une « petite scène ».

On retrouve cette notion de prestige lié au fait d'avoir un lieu fixe dans le témoignage de Natalia L., membre de l'équipe KVN de MISI :

> *La salle nous était réservée, c'était la salle ronde du fond, (…) la pièce la plus grande et la plus confortable. On nous donnait ce qu'il y avait de mieux, et ce n'est que dans des cas vraiment extrêmes que nous changions de pièce*[560].

Mihail L. donne une autre vision de l'occupation de l'espace par ce même groupe :

> *D'habitude nous nous réunissions dans la pièce de tel ou tel studio, on mettait au point un plan d'action et on se dispersait (…), certains dans le « foyer », certains sur la scène, là ou c'était libre, et on travaillait à trouver des gags, des mélodies. Puis on se réunissait de nouveau, on mettait en commun les résultats, et on partait chacun chez soi (…) [puis, cela prenait forme] apparaissaient des responsables du décor et de la mise en scène, des dessinateurs, des danseurs, des supporters etc. Les répétitions avaient alors lieu dans la salle ovale ou dans la grande salle*[561].

Ainsi, l'emprise sur l'espace évolue avec le degré de préparation de spectacle. La logique pratique (pouvoir contenir une troupe complexe et répéter dans des conditions proches de celles où le spectacle aurait finalement lieu) se chevauche ici avec une valeur symbolique, avec une fixation dans l'espace.

d) Utiliser la structure du club

Nous avons vu sur les schémas ci-dessus que la structure interne du club était calquée sur celle d'un théâtre professionnel, avec une séparation entre la scène, le foyer et les dépendances. En principe, chaque lieu était investi d'une fonction précise dont la transgression était significative. Les étudiants pouvaient jouer sur ces potentialités de sens.

---

560 Entretien avec Natalia L., le 08.01.2003.

561 Entretien avec Mihail L., le 07.04. 2003.

Si le théâtre professionnel montrait, dans les années soixante, des exemples où le bâtiment entier se transformait en lieu de représentation[562], les troupes amateurs n'avaient le plus souvent pas les moyens de mettre en œuvre une telle entreprise de spectacle total, la gestion de l'ensemble de l'espace échappant à leur contrôle. En revanche, ils avaient la possibilité d'instrumentaliser le partage de l'espace en vigueur.

Un des exemples peut être l'utilisation du foyer. Neutre, non marqué par une fonction spécifique, cette pièce offrait des avantages par rapport à la salle, lieu de représentation publique où le contrôle institutionnel était vigilant. En effet, il pouvait accueillir des événements informels, où les marges du permis étaient plus larges.

Ainsi, Mihail L. raconte que les bandes de jazz de MISI, lorsqu'ils étaient invités dans les soirées organisées au club, jouaient un « répertoire soviétique » pour « le comité du Parti ». En revanche, lorsqu'on les autorisait à jouer dans le foyer, ils « prenaient leur pied, entourés de filles[563] », et jouaient un répertoire occidental. Le formel contrôlé (le terme de « le comité du Parti » renvoyant à l'ensemble des autorités de l'institut en général) et le « soviétique » liés à la salle s'opposent donc ici à un mode de sociabilité juvénile dépassant ce carcan.

Un autre exemple d'instrumentalisation du partage spatial est l'utilisation des salles de répétition en tant que « petite scène ». Ainsi, l'un des trois metteurs en scène du studio « Notre Maison» avait « confisqué la salle où répétait habituellement l'orchestre de musique légère[564] » de Kremer pour y réaliser un spectacle nommé *Cinq nouvelles dans la salle numéro cinq*.

Le choix de la salle avait certes un fondement pratique : l'œuvre, mise en scène en 1966, s'insérait difficilement dans le planning des représentations déjà

---

562 Le théâtre de Taganka, notamment, en était un exemple : « La représentation commence dans le hall. On y expose des documents photographiques en rapport avec chaque spectacle donné (…). Des chansons et des vers – enregistrés ou live – précèdent dans le hall le spectacle sur scène ». Crin Teodorescu, « De Meyerhold à la Taganka » dans Béatrice Picon-Vallin éd., *Lioubimov, la Taganka* (Paris: CNRS éditions, 1997), p.409.

563 Mihail L., réponse par courrier électronique au questionnaire sur le club MISI.

564 Entretien avec Mihail K., dans Наталья Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Natalia Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), Manuscrit annoté par Mark R., archives du groupe « Notre Maison ».

largement occupé par les trois autres pièces de leur répertoire qui se jouaient en même temps. Cependant, il s'agissait également d'un choix motivé par des raisons esthétiques. Située au rez-de-chaussée, au-dessous de la salle de spectacle habituelle, cette pièce se trouvait au fond du couloir autour duquel se plaçaient les pièces de répétition :

FIGURE 9 : CLUB DU MGU, COULOIR DU REZ-DE-CHAUSSEE. VUE ACTUELLE[565]

Bien que prise en septembre 2005, cette photographie permet d'avoir une idée de la disposition des pièces. Pour accéder au lieu du spectacle, le public, au lieu de monter l'escalier principal, s'enfonçait au cœur de la vie quotidienne du théâtre, ses coulisses. De cette image découlaient deux implications. Premièrement, il s'agissait de mettre en scène la vie dans sa simplicité, de se représenter soi-même, acteurs et étudiants, comme défaits des artifices théâtraux. Puis, par métaphore, en invitant le spectateur dans le lieu de l'intime, on le conviait à voir ce qui prenait la forme d'une confession.

---

565 Photographie prise par l'auteur.

La salle pouvait contenir une cinquantaine de personnes. Mais ils s'entassaient comme des sardines dans une boîte. La salle était mal ventilée (…), on bout d'une demi-heure ça devenait irrespirable ! Mais les gens étaient là, ils retenaient leur souffle. Nous jouions les yeux dans leurs yeux. C'était le gros plan (…)[566].

On voit que l'exiguïté est montrée comme ce qui rapproche les gens, qui crée des liens entre eux. La structure même des lieux peut donc être à la base d'une esthétique.

e) Décorer ou habiter ?

De manière générale, les entretiens avec les participants des groupes d'amateur comportent peu d'information concernant le décor des lieux. Lorsque je demandais expressément de le décrire, les réponses ont le plus souvent été évasives.

La seule exception a été Mihail L.: constructeur de métier, il détaillé jusqu'aux matériaux dont étaient recouverts les murs et le sol, en en évaluant le prix («dans le hall, (…) le sol était dallé de marbre bon marché[567] »). Mais les autres enquêtés affirment un profond désintérêt pour ces détails (« nous n'y faisions pas attention » écrit, par exemple, Natalia L.[568]). Comment expliquer ce désintérêt quasi généralisé?

Selon les témoignages, décorer le club n'était pas du ressort des groupes. Par exemple, l'espace mural était apparemment décoré au coup par coup par des équipes formées par le Komsomol :

Pour les soirées, les murs étaient décorés par les journaux muraux, affiches etc., en rapport avec ce qu'on fêtait (nouvel an, 8 mars…) Je ne me rappelle pas qui donnait l'autorisation, mais tout était concerté avec le comité du Parti et le directeur[569].

---

566 Entretien avec Mihail K., dans Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Natalia Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*

567 Mihail L., réponse au questionnaire sur le club par courrier électronique.

568 Natalia, réponse au questionnaire sur le club par courrier électronique.

569 Mihail, réponse au questionnaire, document cité.

Les groupes étaient, certes, autorisés à mettre des affiches annonçant des spectacles ou des recrutements. Cependant, celles-ci, imprimées par la typographie de l'université, étaient faites sur un modèle graphique standard et ne permettaient pas une personnalisation des murs.

Le décor devient cependant important lorsqu'il revêt une fonction commémorative pour le groupe, qu'il résulte de la valorisation d'une histoire vécue en commun. C'était le cas, par exemple, des réunions du « club de la chanson d'auteur» de MAI, telles que les décrit l'un de ses membres. Ce groupe se réunissait une fois par semaine pour des séances de chansons à la guitare. Ils ne disposaient pas de pièce pour eux et occupaient habituellement une salle de cours.

> *- Dans cette salle, vous pouviez, par exemple, afficher quelque chose sur le mur?*
> *- Oui, nous y affichions des photos, des comptes rendus, on fabriquait une sorte de journal mural. On l'apportait tout simplement. Nous n'avions pas de place, sur le territoire de l'établissement, pour l'afficher de façon permanente. Mais par exemple, nous faisions un poster pour raconter une réunion de chanson d'auteur, on mettait des photographies, des commentaires, des textes de chanson (...). Lorsque la réunion était finie, nous enlevions tout cela et nous l'emportions*[570].

Cette pratique de posters narrant des événements marquants de la vie du groupe se retrouve également lors des « anniversaires » que les troupes organisaient tous les ans. Il s'agissait d'une pratique très répandue, qui survivait souvent à la troupe elle-même. Lors du 15ième anniversaire de la troupe « Notre Maison», qui eut lieu dans la Maison des Gens du Théâtre, le foyer de cette dernière fut investi par des stands narrant des épisodes marquants de la troupe à travers des affiches et des photographies de spectacles.

On peut émettre l'hypothèse que cette fonction commémorative était inhérente au décor. Lorsqu'il s'agissait de commémorer un événement officiel, cette fonction incombait aux autorités compétentes, ce qui provoquait un détachement chez les membres des groupes. En se montrant indifférents par rapport à la décoration, ils marquaient ainsi une distance par rapport aux raisons officielles de la fête. En revanche, lorsque la cause de l'événement festif provenait

---

[570] Entretien avec Georgij K., le 31.09.2005.

de leur propre histoire, le décor des lieux devenait une partie de la mise en scène de soi.

Si, dans la majeure partie des cas, le décor était neutre, sans signification particulière pour les groupes, plusieurs procédés d'appropriation pouvaient leur permettre de rendre le local habitable et personnalisé. Ils relevaient plutôt de l'usage. En effet, en l'absence de lieux prévus pour une sociabilité quotidienne (fumoir, buffet, pièce de repos), les salles de répétition en tenaient lieu : on y fumait, mangeait, discutait, on y dormait également pendant des périodes de répétitions intenses, où le travail durait au-delà des heures d'ouverture du métro. Ainsi, certains acteurs du groupe « Notre Maison» racontent avoir dormi sur les chaises et sur le piano à queue.

Habiter l'endroit signifie également pouvoir y circuler sans obstacle. Ainsi, par exemple, on pouvait assister, dans certains cas, à une domestication des lieux de l'autorité. Le cabinet du directeur, situé à un emplacement central, pouvait être vu, en effet, comme un centre occulte, où la majeure partie des participants de groupes d'amateurs n'avait accès que sur convocation. Or, le témoignage de Mihail L. montre qu'il était possible de rendre cette enclave symboliquement familière :

> *Nous avions tous peur de lui. Plus tard, quand nous étions déjà des favoris, nous pouvions entrer dans son bureau presque sans frapper*[571].

Ainsi, en l'absence d'un lieu explicitement prévu pour une sociabilité des étudiants, celle-ci envahissait finalement l'intégralité de l'espace des répétitions, s'étendant parfois jusqu'au bureau du directeur. Ces usages permettaient de palier le manque de possibilités dans le décor personnalisé des lieux.

2.2.2 Elargir son champs d'action au-dela des murs de l'universite

Les villes, voire le pays dans son intégralité, étaient soumis à la même logique. Il existait des canaux officiels à travers lesquels les troupes amateurs

---

571 Entretien avec Mihail L., le 07.04.2003.

pouvaient étendre leur action en dehors des murs de leur club. Les troupes percevaient cependant ces canaux comme l'une des possibilités d'expansion parmi d'autres. En forgeant leurs propres réseaux, en composant avec les logiques des autres utilisateurs de l'espace culturel à l'échelle du pays, les théâtres amateurs d'étudiants s'ajustaient à l'étroit cadre officiel, l'adaptaient à leurs besoins, voire le débordaient.

a) Clubs étudiants dans la cité

La politique que le club pratiquait vis-à-vis de la ville constituait l'un des premiers éléments à instrumentaliser. En théorie, les maisons de la culture étaient destinées prioritairement aux étudiants de l'établissement. Situés à proximité des salles de cours, elles formaient avec celles-ci un ensemble prévu pour faciliter un va-et-vient interne. Cependant, les enquêtés ont tendance à les considérer plutôt comme des interfaces entre l'établissement et l'extérieur. La description que fait Valerij S., un ancien étudiant de MAI, de la maison de la culture de son VUZ est à ce titre emblématique :

> *Il faut s'imaginer le campus. Il a été construit (…) dans les année trente, et on avait accès aux bâtiments aussi bien depuis la rue que depuis le campus. Le campus était fermé, l'institut était soumis au régime de secret d'Etat, il y avait des vigiles militaires à l'entrée de chaque bâtiment, c'est bien pour cela que le club était une sorte de porte, on pouvait y entrer aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur (…) c'était le seul endroit où l'on pouvait pénétrer sans laisser-passer*[572].

Ainsi, la maison de la culture est perçue comme seul point de perméabilité au monde extérieur de ce lieu fermé, dont le caractère occulte est souligné par la mention des « vigiles militaires ».

On peut noter deux manières de mettre à profit cette fonction d'interface. L'une est celle de s'arroger le rôle de centre absolu, attirant un public sans considérer sa provenance géographique, et l'autre consiste à développer la fonction de centre local, afin de s'attirer un public de riverains.

---

[572] Entretien avec Valerij S. du 22.06.2005.

S'instituer en tant que centre signifiait proposer des activités visant un public sur un critère autre que territorial ou institutionnel. Par exemple, le club du MGU ciblait un public d' « intellectuels ». Il est intéressant de noter ici que la position centrale des lieux sert aux enquêtés de métaphore : le centre-ville est présenté comme le centre de la vie intellectuelle et artistique. Ainsi, l'un des participants du groupe « Notre Maison» affirme que « la position centrale du Club, à l'intersection des principaux axes moscovites, le rendait attrayant, et sous [son] toit se réunissaient les représentants [des autres facultés][573] ».

> *Tout autour se créaient des endroits vers lesquels courait toute la jeunesse créative de Moscou. Un de ces lieux était le café « Artisticeskoie » en face du Théâtre Académique de Moscou. (…) Cependant, le centre de toute la vie étudiante de Moscou dans les années cinquante était devenu le club MGU*[574].

Cette confluence d'étudiants devient, dans les entretiens, synonyme de centre intellectuel, comme on le voit apparaître dans plusieurs témoignages de participants de « Notre Maison», qui définissent l'église Sainte Tatiana comme un « club d'élite des intellectuels moscovites ». Or, il s'agit d'un détournement de la signification soviétique des clubs, censés s'affirmer, par opposition aux clubs élitistes occidentaux, comme des lieux ouverts et démocratiques. Par ailleurs, la présence d'intellectuels implique une nuance d'insoumission, comme on le voit transparaître dans le témoignage suivant : « c'était le club de gens non indifférents qui se sont redressés et ont décidé de se réaliser pour pouvoir guider les autres[575] ».

Lieu central peuplé d'intellectuels insoumis, telle est donc la formule de l'identification entre le groupe et son point d'attache. Les groupes logés à cet endroit (« Notre Maison», mais également le théâtre étudiant du MGU)

---

[573] Entretien avec Mihail K., recueilli par Natalia Bogatyrjova. Les archives de « Notre Maison » contiennent les retranscriptions d'entretiens que Bogatyrjova a effectués avec plusieurs membres de la troupe pendant l'année 2000. Des extraits de ces entretiens ont ensuite constitué la base du livre *Окна « Нашего Дома ». Лица « Нашего Дома », студийцы о себе и друг о друге*, Том. 2 (Москва : МПГУ, 2006) (*Les fenêtres de « Notre Maison ». Les membres du studio parlernt d'eux-mêmes et des autres,* Vol.2, Moscou, 2006). Nous appellerons ici ce groupe d'entretiens « entretien Bogatyrjova »

[574] Evguenia A., « entretien Bogatyrjova », archives de « Notre Maison ».

[575] *Ibid*.

construisaient leur esthétique en accord avec cette image, ciblant un public d'intellectuels avec des mises en scène audacieuses et des jeux de langage subtils, qui invitaient à chercher la « langue d'Ésope » derrière des phrases à plusieurs sens.

Des clubs plus périphériques pouvaient également viser à devenir des centres absolus. Ainsi, l'entretien avec le directeur du club du MISI montre que certains événements organisés au sein du club ne concernaient pas les étudiants, mas un public bien plus large. Par exemple, en passant par des contacts personnels à l'ambassade de l'Italie, cet administrateur avait organisé un festival de cinéma italien, festival qui, d'après lui, « avait rempli la salle de la fine fleur des intellectuels[576] ».

Cependant, outre cet événement ponctuel, la tendance était plutôt à l'exercice d'une action locale. Ainsi, dans un article inédit, ce même directeur évoque des séances de cinéma régulières, qui « avaient beaucoup de succès, les habitants du quartier venaient très volontiers visionner des films. Les séances payantes contribuaient à remplir la caisse du club, cet argent servait ensuite à inviter des artistes professionnels (…) ». Ce même rôle de pôle culturel pour les riverains est également évoqué par les anciens étudiants de MAI[577], qui évoquent les séances de cinéma payantes.

L'opposition centre - périphérie est ainsi recréée par les acteurs eux-mêmes : un emplacement plus central implique, dans les représentations des enquêtés, une notion de prestige lié à la proximité d'autres lieux de culture légitime, qui pousse les groupes à cibler un certain type de public. Cette tendance reste pertinente pour des clubs plus périphériques, mais se double d'une autre logique : devenir un pôle culturel attractif dans le quartier.

Cependant, on ne peut identifier le club avec les groupes : si, comme on l'a vu, le club pouvait abriter des activités ne dépendant pas directement des collectifs d'étudiants, ceux-ci avaient également une existence en-dehors des murs de l'établissement.

---

[576] Entretien avec Ljev S., ancien directeur du club MISI, le 15.05.2003.
[577] Entretien avec Georgij K., le 21.09.2005.

b) Rayonnement de groupes à l'extérieur des clubs

Voyager, jouer sur d'autres scènes que la sienne était présenté, aussi bien par les participants que par les autorités et les critiques, comme un attribut obligatoire d'un groupe de qualité. Lorsque le groupe « Notre Maison » est menacé de fermeture, ses dirigeants envoient des lettres aux autorités afin d'éviter sa dissolution. C'est le large rayonnement du groupe qui constitue alors l'un des arguments centraux :

> *[Despuis dix ans], nous avons été en tournée à Léningrad et à Sakhaline, à Tomsk et à Riazan, à Tbilisi et à Blagovechtchensk, à Yalta et à Novossibirsk. Nous avons fait des représentations à l'air libre sur un barrage de la centrale hydraulique de la Volga, sur une scène d'un minuscule club de kolkhoze, et aussi sur celle du Palais des Congrès [à Moscou]*[578].

Des confins du pays au cœur de la capitale, la troupe aurait ainsi investi le territoire national et ses lieux chargés de symboliques diverses. Une légitimité pouvait donc avoir une assise spatiale. Jouer dans des lieux prestigieux d'une même ville pouvait constituer une première étape dans ce processus.

Une hiérarchie des lieux dans la ville

Plusieurs enquêtés ont conservé chez eux des cartons d'invitation ou des programmes de leur spectacle dans tel ou tel lieu, comme une preuve formelle de s'y être produit. Détail significatif : c'est la première chose que l'on me propose généralement de montrer lorsque je demande, pendant l'entretien, si l'enquêté a conservé quelques textes ou photos. Etant donné que les enquêtés se placent souvent dans une logique de réhabilitation de leur passé artistique qu'ils estiment être injustement sous-estimé et oublié, on peut supposer que le choix des lieux dont on conserve les traces de présence reflètent le degré de prestige accordé à tel ou tel lieu.

On peut distinguer plusieurs sphères dont relevaient ces salles. Certaines concordaient avec une échelle de valeurs de l'Etat. Ainsi, la « salle des colonnes »

---

578 Lettre à la rédaction de *Komsomol'skaja Pravda*, 1969. Archives de « Notre Maison ».

du Palais des Syndicats (*Dom Sojuzov*), que l'on voit sur la photo ci-dessous, faisait partie de ces lieux de prestige officiels :

FIGURE 10: "NOTRE MAISON" DANS LA "SALLE DES COLONNES" DU PALAIS DES SYNDICATS[579]

En me montrant la photo ci-dessus qui représente des membres de la troupe « Notre Maison » dans cet endroit, l'un des directeurs de ce groupe a spécialement souligné que ce n'était pour eux qu'une affaire ordinaire, remarque qui montre bien, par antiphrase, l'importance qu'il lui accordait.

D'autres lieux étaient liés à la culture théâtrale professionnelle. Il s'agit, notamment, des salles de la Maison de la culture du VTO ainsi que celle des « Travailleurs des arts ». L'on voit figurer, ce premier, par exemple, sur le carton d'invitation conservé par Tamara L., une actrice du groupe d'*estrada* de la faculté de médecine :

[579] Source : archives de « Notre Maison ».

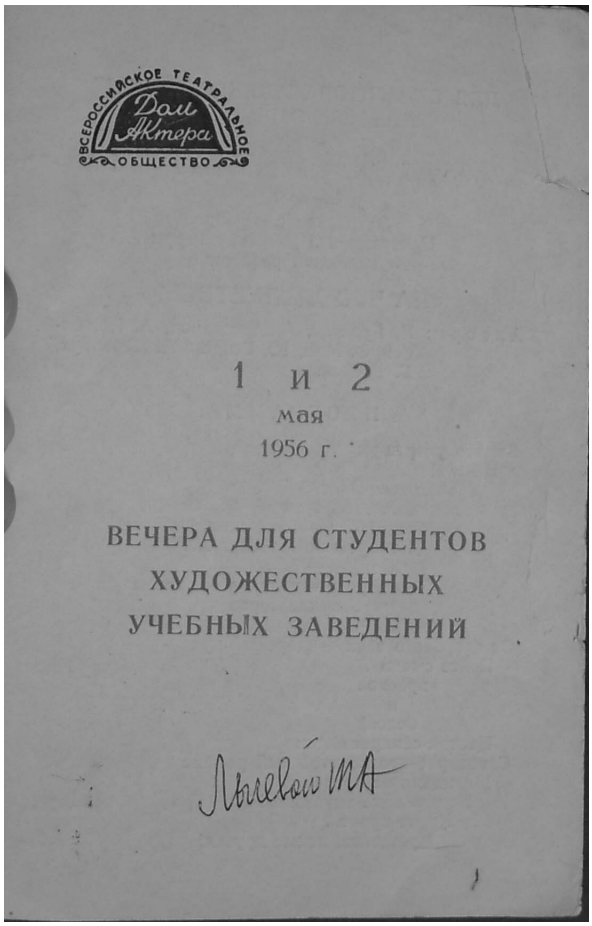


FIGURE 11 CARTON D'INVITATION POUR UNE SOIREE DE SPECTACLES D'ETUDIANTS A LA MAISON DE CULTURE DU VTO[580]

Le musée polytechnique était également perçu comme un lieu de prestige lié à l'art, cette fois-ci mâtiné d'une nuance d'avant-garde. Dans sa salle se produisait, en effet, la jeune génération des poètes et chanteurs en vogue. Le lieu créait un effet de métonymie et permettait d'être associé à des artistes appréciés par un public de jeunes intellectuels.

C'est à ce dernier que se trouve également associé un endroit comme le café « Molodjožnoie[581] », situé place Majakovskij. Créé au milieu des années 1960, dans la mouvance des cafés de jeunes évoqués dans la première partie, il était associé à l'idée d'un endroit à la mode, géré par les jeunes eux-mêmes. De plus, le nom de la place l'associait à Majakovskij, et par là même à l'avant-garde

[580] Source : archives du *kapustnik* de la faculté de médecine de Moscou.
[581] Café « de la jeunesse ».

des années 1920. Les réunions spontanées de jeunes poètes qui ont eu lieu entre 1958 et 1961 sur cette place autour de la statue de Majakovskij nouvellement érigée ont également contribué à conférer à l'endroit une gloire de lieu dédié à la culture d'avant-garde[582].

FIGURE 12 ILJA R. SUR L'ESTRADE DU CAFE " MOLODJOZNOIE "[583]

Sur la photo ci-dessus, on voit Ilja R. sur la scène de ce café. Le cadrage de la photo est significatif : il montre en partie le public, dont on remarque à la fois l'entrain et la jeunesse.

---

582 Suite à l'inauguration de la statue de Majakovskij sur la place du même nom en été 1958, des jeunes intellectuels se rassemblaient régulièrement autour du monument pour des lectures non sanctionnées de poèmes. Le KGB a mis fin à ce mouvement trois ans plus tard. Cf. Людмила Поликовская, *Мы предчувствие… предтеча… Площадь Маяковского, 1958-1965* (Москва: Просветительско-изд. центр "Звенья," 1997). (Polikovskaja, Ljudmila, *Nous étions le présentiment… les précurseurs… Place Majakovskij*, 1958-1965, Moscou, 1997).

583 Source : archives du groupe « Notre Maison ».

Mais l'expansion géographique des groupes ne se limitait pas à l'espace moscovite. Des représentations dans d'autres villes, voire en-dehors de celles-ci, faisaient partie d'éléments qui valorisaient un groupe aux yeux des autorités et du public.

Les tournées semblent avoir été plus fréquentes pour des troupes d'*estrada*. Il y avait à cela des raisons techniques : les troupes « classiques » avaient un réquisit plus lourd qui exigeait plus d'effort matériel lors des déplacements. Le type de spectacle était également décisif : les spectacles des troupes de variétés étaient le plus souvent un assemblage de sketches qui pouvaient se décomposer et se recomposer en fonction du public visé et des acteurs disponibles. Ainsi, un collectif réduit à deux ou trois personnes pouvait être envoyé en tournée sous le label d'*agitbrigada* pour représenter une partie du répertoire du groupe d'origine. Il semblerait cependant que la différence principale entre les deux types de théâtre résidait dans les types d'endroit dans lequel il pouvaient se produire : les deux avaient accès aux tournées ponctuelles, négociées au cas par cas avec d'autres clubs, mais les groupes de « petit genre » disposaient également de canaux alternatifs, notamment dans le cadre des *agitbrigada*[584].

Les deux types de tournée pouvaient se faire par des voies institutionnelles tout comme à travers ses propres contacts et réseaux. Les troupes combinaient les deux dans la majeure partie du temps. Les archives de « Notre Maison » conservent ainsi l'invitation que le groupe a reçue du club étudiant « Sous le signe de l'intégration » de Novossibirsk. Cette invitation est rédigée de la part du « comité de Komsomol du district Soviétique de la ville de Novossibirsk, la Maison de la culture « Akademia » et le club « Sous le signe de l'intégration[585] ». Elle est signée par des représentants de ces trois instances. Ainsi, afin que des contacts personnels entre les membres du groupe « Notre

---

[584] Ainsi, par exemple, ils pouvaient accompagner les *strojotrjad* (groupes d'étudiants envoyés sur des chantiers pendant les vacances).
[585] Invitation de Novossibirsk, Archives de « Notre Maison ».

Maison » et le club de Novossibirsk - dont atteste par ailleurs la correspondance entre eux - puissent être concrétisés, le recours aux autorités locales (le club) et municipales (le comité du Komsomol du district) apparaissent nécessaires.

D'autres tournées pouvaient impliquer des structures de spectacle professionnelles, débordant ainsi du strict cadre étudiant. Ainsi, une note concernant la tournée que « Notre Maison » a effectué « dans diverses villes de Géorgie » en 1968 montre que celle-ci résultait d'un accord passé entre la structure qui invitait, la philharmonie d'Etat de la République de Géorgie et la Maison de la culture de MGU, après l'accord des « organisations sociales » universitaires (le comité des Syndicats réunis avec la participation du comité du Parti) et municipales (le présidium des Syndicats de la ville de Moscou)[586]. Nous ne disposons pas d'éléments nécessaires pour affirmer l'existence de liens personnels entre la philharmonie géorgienne et le groupe moscovite. C'est très certainement la renommée de celui-ci, réputé approcher en qualité une troupe professionnelle, qui a motivé cette invitation. Quoiqu'il en soit, on observe ici le dépassement du cadre prévu pour des tournées étudiantes, dépassement qui contribue, à son tour, à construire l'image de « Notre Maison » comme une troupe quasi professionnelle.

Les entretiens et les témoignages montrent que ces tournées étaient souvent vécues par les membres comme des aventures initiatiques. Par exemple, la question 16 du « Questionnaire des 33 questions »[587] déjà mentionné demandait une appréciation aux enquêtés : « à quelles tournées as-tu participé et laquelle tu as le plus aimé ». Les réponses concernent souvent le domaine de l'intime, comme, par exemple, celle de Ljudmila K. :

La deuxième tournée de Léningrad : les nuits blanches, l'amour[588] *!!!*

---

[586] Note sur la tournée du studio d'*estrada* du MGU « Notre Maison » dans la répubilque de Georgie en août-septembre 1968, archives de « Notre Maison ».
[587] Archives de « Notre Maison ».
[588] Réponse de Ljudmila K. au « Questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».

Les signes d'exclamation traduisent l'émotion que soulève ce souvenir, qui n'est lié ni aux impressions théâtrale ni à la mission officielle du groupe. Un autre exemple, celui d'Alja S, lie la tournée à l'expérience d'une vie adulte :

> *J'aimais cette vie libre, qui ressemblait à celle des adultes et des acteurs. Il est vrai qu'on s'y disputait plus durement. Peut-être parce que ce genre vie était plus proche d'une vie d'un théâtre professionnel en tournée, et cela déteignait sur notre quotidien*[589] *?*

La tournée est donc présentée comme un alliage de liberté et de jeu à l'adulte et à l'acteur. Association paradoxale car c'est généralement à l'univers de jeunes et d'amateurs que l'on associait une certaine liberté d'expression et de comportement permise par statut peu sérieux de leur âge et leur condition artistique.

Ainsi, même lorsqu'un voyage était effectué par des réseaux institutionnels, les membres du groupe le mettaient à profit afin de le transformer en autre chose qu'en simples vecteurs de propagande.

Conclusion du chapitre 2.2

L'implantation des clubs dans la ville conditionnait donc en partie l'activité des troupes amateurs. Celles-ci s'identifiaient fortement à leur lieu d'ancrage et ajustaient leur mode de fonctionnement à ses logiques internes. Les groupes prenaient, notamment, part aux politiques menées par leur club pour se distinguer des autres. A cette à cette fin, elles ciblaient un public d'intellectuels, contribuant à conférer à leur Maison de la Culture l'image d'un centre où la pensée est en effervescence.

Par ailleurs, les troupes élargissaient le cadre spatial qui leur était assigné en investissant d'autres réseaux, se produisant dans des lieux de prestige liés au pouvoir politique, sur des scènes appartenant aux professionnels de l'art, dans des endroits à la mode au sein des jeunes élites intellectuelles. La géographie d'un groupe était donc souvent composée d'un noyau stable et d'une nébuleuse de lieux de rayonnement.

---

[589] Réponse d'Alja S. au « Questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».

Cette géographie s'inscrivait, en partie, dans les cadres spatiaux prévus pour l'activité de propagande culturelle qu'ils étaient destinés à exercer. Cependant, les connections informelles avec d'autres formations de jeunes ainsi que les liens avec la sphère du spectacle professionnel la transformaient, tandis que l'expérience personnelle des participants en faisait une géographie intime, relevant de l'imaginaire individuel ou collectif du groupe.

2.3 NAISSANCE, MORT ET SURVIVANCES DES GROUPES

Cette combinaison de l'imposé et du transformé se transcrivait également sur le plan temporel, et plus précisément en ce qui concerne certains moments clés de l'existence d'un groupe, à savoir sa création, son éventuelle dissolution et les formes qu'il pouvait prendre après celle-ci. Chacune de ces phases conjugue, en effet, les contraintes administratives et les possibilités d'action du groupe, processus qui se trouve par la suite reconstruit et instrumentalisé dans les discours qui relatent ces événements.

2.3.1 INDIVIDUS ET INSTITUTIONS DANS LES CREATIONS DE GROUPES

Lorsqu'un groupe apparaît *ex nihilo*, la question de l'impulsion initiale se pose : l'initiative provient-t-elle des institutions encadrantes ou des participants eux-mêmes ? Jointe à une étude des démarches nécessaires à l'organisation d'une nouvelle troupe, cette interrogation nous amènera à considérer les différentes manières de s'insérer – par en haut ou par en bas – dans le tissu culturel déjà existant.

a) Un moment construit à partir de sa propre expérience

Le moment précis où apparaît un groupe est souvent difficile à déterminer. En effet, il arrive souvent qu'un collectif apparaisse dans la foulée d'un autre, et la continuité ou la rupture entre eux fait l'objet d'une reconstitution qui engage l'expérience personnelle de celui qui la raconte.

Ce que l'on constate dans le titre du livre de mémoires sur le théâtre étudiant de MGU, paru en 1979 : il s'intitule « 200 ans plus 20[590] », suggérant que le théâtre étudiant sous sa forme finale existait depuis 20 ans (1958), mais qu'il y

---

[590] Князева, Вирен, and Климов, *200 лет плюс 20 : книга о Студенческом театре Московского университета* (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*

aurait eu une continuité avec le théâtre des étudiants de l'université de Moscou tel qu'il existait depuis le XVIIIe siècle. Cette même vision était reprise par la rubrique « histoire » du site de ce théâtre datant de 1998[591] :

> *Le 26 janvier 1756 a eu lieu à Moscou le premier spectacle public. Il avait été joué par des étudiants de l'université de Moscou et avait été dédié au premier anniversaire de la fondation de cette université. (...) Le recteur de l'université, Hersakov – dramaturge et poète – était devenu le dirigeant de ce théâtre en germe.*
> *A la fin des années 1950 de notre siècle, au début du Dégel politique, Rolland Bykov a transformé le collectif théâtral de l'université en un théâtre étudiant, d'un type totalement nouveau, un théâtre qui fait naître de nouvelles idées et de nouveaux noms*[592].

L'histoire de la troupe est donc présentée ici en deux étapes, et se trouve symboliquement ancrée dans le temps : premièrement, une ancienneté remontant à la fondation de l'université de Moscou qui lui confère le statut de prédécesseur des grands théâtres professionnels (l'article du site précise que l'une des compagnies professionnelles formées par la suite, l'entreprise théâtrale « Médox », « formée pour la plus grande partie avec des acteurs de la troupe universitaire », était devenue en 1806 un théâtre impérial, précurseur du Bolchoï et du Maly[593]), et deuxièmement, la référence au Dégel qui lie le théâtre avec l'idée du renouveau politique et culturel poststalinien.

Ce double ancrage temporel maintient l'ambigüité quand au moment de la fondation de la troupe : le « théâtre de l'université de Moscou » a-t-il existé sans discontinuer depuis 1756, ou a-t-il été recréé en 1958, et, si oui, est-ce à la seule volonté de son directeur, Rolland Bykov, que l'on doit cette fondation ?

Contrairement à cette vision véhiculée par la majeure partie des publications sur le théâtre de MGU, Abram L., qui a été dans cette troupe depuis 1946 et jusqu'aux années 1970, la perçoit dans une continuité tout au long de cette période dont il situe le commencement en 1936 :

---

591 En 1999, le théâtre MGU a été réorganisé en une nouvelle structure, le MOST (Moskovskii Otkrytyj Studenčeskij Teatr), qui a obtenu le statut de « théâtre d'Etat ».
592 http://us.chem.msu.su/Theater/history.htm
593 http://us.chem.msu.su/Theater/history.htm

- *Je crois que ce collectif était apparu en 1936, mais on raconte que le tout premier collectif était au temps de Catherine…*
- *Et en 1946 – c'était un collectif ancien ?*
- *Oui, mais malheureusement, ceux qui avaient participé à la mise en scène de* La Mouette *(avant la guerre) étaient partis, il ne restait qu'une ou deux personnes. Les autres avaient fini l'université. (…) Il y avait deux metteurs en scène, du Théâtre d'Art (…) L'un c'était le véritable metteur en scène (…), l'autre c'était son assistant, il s'occupait de l'aspect littéraire, d'autres choses, des répétitions (…) Les deux étaient des acteurs du Théâtre d'Art*[594].

La continuité de la troupe serait donc assurée, entre les années 1930 et 1940, par les metteurs en scène, le répertoire (les chefs de la troupe reprennent *La Mouette*, mise en scène avant la guerre) et « une ou deux personnes » parmi les acteurs. Ensuite, les metteurs en scène se succèdent au cours des années 1940 et 1950, et c'est un noyau dur d'acteurs ayant formé à un moment donné une structure à part – « le conseil artistique » - au sein du groupe, qui en assure la cohérence. Rien, dans la description de la période de la fin des années 1950, ne permet de parler d'une nouvelle troupe : Abram L. raconte la sélection de Rolland Bykov par le « conseil artistique » : le nouveau metteur en scène prend la direction d'une troupe déjà constituée et continue un projet déjà en cours.

En revanche, Abram L. dit avoir fait partie de la troupe « jusqu'à sa fin ». Or, lorsque je demande quand il situe celle-ci, car théoriquement, le théâtre de MGU existe toujours, il affirme ne plus se souvenir de la date précise, mais prétend qu'actuellement ce serait « une toute autre troupe[595] ».

Ainsi, le découpage chronologique de l'histoire d'une troupe est fait subjectivement par chacun, à travers son expérience personnelle. Un « début » est souvent construit, à travers des souvenirs publiés ou transmis oralement. Abram L. fait remonter le début à ce qui lui paraît cohérent au vu de sa propre participation : la conservation de mêmes metteurs en scène et de la même pièce qu'avant la guerre. En revanche, le passage qui apparaît essentiel pour ceux qui ont écrit l'histoire de la troupe par la suite (une nouvelle esthétique théâtrale suivie d'un nouveau nom, « le théâtre étudiant ») passe pour lui quasi inaperçu.

---

[594] Entretien avec Abram L., le 08.06.2005.

[595] *Ibid*.

C'est donc avec un recul qu'il s'agit d'aborder les récits des « débuts » *ex nihilo* des troupes, en étant conscients qu'il s'agit avant tout d'une reconstruction, et en se demandant quelle signification ce récit vise à donner à l'origine.

Le théâtre d'*estrada* « Notre Maison », également appartenant au MGU, est présenté comme né la même année 1958, et au même endroit, que le théâtre de MGU. Cependant, on peut se demander s'il ne vient pas dans la suite du collectif d'*estrada* étudiant, qui existait dans ce même club jusqu'en 1957 et était dirigé par un professionnel, Vardzieli. Suite à la maladie et la mort de leur directeur artistique, le collectif s'était dissout, et un vide s'était créé dans le club qui n'avait plus de groupe de ce genre, brèche que sont venus combler les trois organisateurs du STEM, dont l'un, Marc R., étudiant de la faculté de journalisme, avait participé au groupe d'*estrada*. Il avait même pris sa direction pendant la maladie de Vardzieli, et donc était parfaitement au courant que la place d'un collectif de ce genre était vacante.

b) L'initiative du début : choix individuels ou agglutination, rôle de l'autorité

Mark R. connaît les deux autres initiateurs du groupe « Notre Maison » pour les avoir vus jouer dans des manifestations étudiantes : Albert A. dans les *kapustnik* de la faculté de médecine, Ilja R. dans les spectacles du studio d'*estrada* amateur « Premier Pas » auprès de la Maison Centrale des Travailleurs de l'Art.

Les trois se rencontrent après le festival mondial de la jeunesse, le livre qui recueille les souvenirs sur le groupe contient le récit de cette rencontre fondatrice :

> *Mark R. : Nous nous sommes rencontrés pour la première fois à l'exposition de l'affiche polonaise, je crois que c'était à la bibliothèque Lenin. Or, l'affiche polonaise, c'était de la modernité, c'était de l'avant-garde ! Nikita Hruščjov n'avait pas encore visité le Manège, à l'époque. Et c'est donc à cette exposition que nous avons conclu notre pacte tripartite. J'ai exposé mon idée et leur ai proposé une direction collective. Ilja était un acteur très fort avec un penchant pour la mise en scène. Alik avait le plus d'expérience. Et moi, je n'étais qu'un blanc-bec, beaucoup plus jeune qu'eux, mais je débordais d'énergie. Nous sommes tout de suite devenus amis et avons commencé à nous retrouver chez Alik, rue Ossipenko.*

Ilja R. : L'exposition de l'affiche polonaise a été pour nous un peu ce qu'avait été le « Slavjanskij Bazar » pour Stanislavskij et Nemirovič-Dančenko[596]*. Nous avons longtemps discuté, débattu, hésité, mais finalement décidé de nous lancer dans cette aventure – car c'était une aventure, pendant cette époque de stagnation magnifique, partiellement rompue par le festival de la jeunesse et des étudiants*[597]*.*

Cette double description confère au lieu de rencontre une valeur symbolique : un lieu lié à l'avant-garde artistique et à l'étranger fait des trois personnages fondateurs des vecteurs du « Dégel » face à la « stagnation magnifique » ambiante, terme utilisé anachroniquement par Ilja R. afin de souligner leur exception. La comparaison de leur rencontre avec celle des fondateurs du Théâtre d'Art lui confère une importance presque mythique tout en l'inscrivant dans une lignée théâtrale.

La formation du collectif qui a suivi cette rencontre est décrite, dans le même recueil de mémoires, comme étant le résultat d'une sélection naturelle, d'après les affinités et l'endurance des participants :

Marc R. Bientôt, Evgenij Haritonov et Julij Vengerov qui venaient de finir l'académie agricole se sont joints à nous (…).
Ilja R. : A cinq, nous avons allumé un vrai brasier de fantaisie. Cela se passait toutes les nuits, car le jour tout le monde travaillait ou étudiait. Certaines personnes se joignaient à nous, mais plusieurs ne tenaient pas le coup, ni intellectuellement, ni physiquement, et ils nous quittaient. Mais celui qui passait cette sélection restait fidèle au studio toute sa vie[598]*.*

La naissance de la troupe « Notre Maison » est donc présentée par ses fondateurs comme émanant totalement de leur propre initiative. Le rôle du club

---

596 Ilja R. se réfère ici au récit fait par Stanislavskij de sa première rencontre avec Nemirovič-Dančenko, à l'origine de la fondation du Théâtre d'Art. Nemirovič-Dančenko, professeur de théâtre à la Société Philarmonique, aurait invité Stanislavskij, directeur d'un théâtre d'amateurs, au restaurant moscovite « Slavjanskij Bazar » afin de discuter son idée de créer un nouveau théâtre, unissant ses élèves et la troupe de Stanislavskij, en 1897. Les principes de fonctionnement du théâtre, les fonctions attribuées à chacun ainsi que les conditions financières, auraient été déterminées lors de cette rencontre. (trouver une source dans les mémoires, cité par http://art.theatre.ru/press/texts/213/)
597 Богатырёва, *Окна "Нашего Дома". История Эстрадной студии МГУ "Наш Дом", 1958-1969* (Natalia Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison », 1958-1969*), *op. cit.,* p.15-16.
598 *Ibid.*, p.16

n'est pas mentionné dans cet ouvrage, Mark R. l'évoque furtivement dans un entretien :

> *J'avais dit : « Et si nous faisions [un théâtre] sur la base de l'Université de Moscou, où j'étudie, où Vardzieli est malade, où j'avais commencé à faire des choses ». J'avais au préalable discuté avec notre directeur (…) le directeur du club. C'était un homme âgé, un de ces administrateurs de l'ancien temps, un homme très juif. Ensuite, il a été fustigé à cause de nous, alors que lui, il courrait les comités du Parti pour nous défendre*[599] …

Ainsi, un accord préalable avec l'autorité institutionnelle immédiate – celle du club – est tout de même vu comme nécessaire. Cependant, cette autorité est présentée plus comme une instance complice, qui défend le groupe contre les autres instances, hostiles, les « comités du Parti ». Notons que cette complicité n'a pas uniquement un fondement institutionnel, mais également une base ethnique : le fait que le directeur du club soit « un homme très juif » le rapprochait des trois fondateurs de la troupe, qui se revendiquent comme tels également.

La rencontre entre les fondateurs initiaux n'est pas toujours présentée comme un choix conscient. Ainsi, par exemple, lorsque Aleksandr K. raconte la naissance du collectif d'*estrada* de MISI, le SNIP qu'il avait contribué à créer, il la présente comme conditionnée avant tout par l'appartenance à l'établissement :

> *- On s'était réunis à quatre (…) Parce que nous étudiions tous à MISI, mais dans des sections différentes. (…) Nous organisions, chacun, des* kapustnik *dans notre section. (…)*
> *- Et quand vous avez organisé le SNIP, ça s'est passé comment ? Fallait-il demander l'autorisation de quelqu'un ?*
> *- Non. On a fait tout nous-mêmes. On s'est réunis après les différents* kapustniks*, je ne sais pas pourquoi, sans doute des fluides qui passaient entre nous*[600].

Ce terme de « fluide » confère à cette fondation de groupe un caractère qui transcende la volonté de ses initiateurs, mais qui ne relève pas non plus du domaine institutionnel. Il s'agirait plutôt d'un concours d'idées et de

---

599 Entretien avec Mark R., le 22.09.2004.

600 Entretien avec Alexandr K, le 09.06.2005.

circonstances qui serait la force motrice de cette naissance. L'appartenance à l'institution – MISI – reste tout de même une condition première pour que le SNIP soit créé. Aleksandr K. mentionne d'ailleurs, dans la suite de l'entretien, qu'une fusion entre le MISI et un autre institut moscovite des ingénieurs en construction[601] en 1956 avait favorisé l'apparition d'un groupe d'*estrada* réunissant ces deux entités.

Dans d'autres cas, l'institution pouvait apparaître comme la force initiatrice. C'était le cas, notamment, du comité régional de Komsomol en ce qui concerne la création du théâtre des miniatures de jeunes d'Irkoutsk. Elle est décrite de la manière suivante par Arnol'd B., l'un de ses fondateurs, à l'époque étudiant en troisième année de médecine :

> *En 1957, le comité régional du Komsomol nous a réunis, des jeunes activistes. Ils avaient une super directrice de la section de la culture (…) elle nous a réunis pour créer un conseil de jeunes scientifiques. J'ai été appelé à faire partie de ce conseil, j'en dirigeais la partie idéologique (…) parce que je faisais des exposés de médecine sur des micro éléments, c'était quelque chose de totalement nouveau*[602].

La création de ce comité donne lieu à une initiative de spectacle, qui débouche sur la création d'une nouvelle troupe :

- *On nous a réunis donc là, tous des étudiants avancés, on se connaissait tous. Et au bout d'un moment on s'est dit: on s'ennuie, c'est triste, pourquoi on ne fait rien? Et si on organisait une soirée pour les premières années? (…) alors on a réuni un petit groupe d'amis qui est devenu une sorte de noyau.(…) On était nombreux, environ dix-huit perssones, il y avait un petit groupe d'initiateurs. J'ai fait la mise en scène, on a fait la soirée, elle a eu un succès énorme. Cela se passait au théâtre du jeune spectateur (…)*
- *Et comment vous avez réussi à avoir la salle de ce théâtre?*
- *Ce n'était pas difficile, c'était le comité régional du Komsomol qui s'était mis d'accord avec le théâtre qui nous a donné le lundi car il n'y avait pas de représentations les lundis. Je pense que le comité avait dû payer quelque chose pour la location, mais nous n'étions pas concernés. (…) Après le succès, on s'est réunis, et on s'est dit «c'est fini», mais on ne voulait pas que ce soit fini. Alors j'ai dit aux gars: et si on créait un théâtre de miniatures? Cela n'existe pas à Irkoutsk. On peut écrire, on peut faire des choses. Des dix-huit personnes, cinq environ sont restés avec moi. L'idée c'était de réunir tout le théâtre amateur, tous les talents des différents établissements*

---

601 Московский Институт Инженерно-Коммунального Хозяйства.

602 Entretien avec Arnol'd B., le 25.05.2006.

d'éducation supérieure. J'ai été élu directeur du théâtre lors de la réunion d'organisation, et on a commencé le travail préparatoire[603].

L'apparition du groupe émanait donc de l'envie personnelle des participants de créer des spectacles, motivée notamment par le succès de leur première soirée. Cependant, le cadre matériel est prodigué par le comité du Komsomol. C'est sous son égide que s'était faite l'ouverture officielle du nouveau théâtre :

Le comité régional du Komsomol nous avait donné l'ordre d'ouvrir le jour anniversaire du Komsomol, comme un cadeau pour ses membres d'Irkoutsk et pour le congrès national qui s'ouvrait ce jour-là. (...)[Après la première], un télégramme a été envoyé au congrès à Moscou leur disant que le comité d'Irkoutsk leur offre en guise de cadeau d'anniversaire un nouveau théâtre de miniatures (...) Cet été-là, notre institut de médecine, sur l'initiative, bien sûr, du comité de Komsomol, m'a rétribué par un séjour dans une ville d'eau près de Sotchi[604].

Le Komsomol apparaît donc comme l'instance qui provoque l'initiative, la soutient matériellement et la récompense ensuite. L'ouverture du théâtre se fait totalement sous son égide et est présentée en tant que « cadeau » de l'organisation à elle-même.

Les groupes sont donc décrits comme se fondant sur l'initiative des participants, mais avec le consentement nécessaire des autorités, le rôle de ces dernières étant plus ou moins important selon les différents cas. Pour les groupes relevant d'un VUZ, le rôle de l'administration de celui-ci semble primer sur celui des « organisations sociales ». Dans le cas d'un théâtre municipal, en revanche, c'est l'organisation du Komsomol régionale qui semble primer sur l'établissement.

Dans tous les cas, les nouveaux groupes viennent s'inscrire dans le planning de l'institution d'accueil en complément ou en remplacement des troupes existantes, lorsqu'un vide se crée dans son éventail d'activités. Les groupes trouvent donc leur place dans le système, du moins initialement, leur

---

603 *Ibid.*

604 *Ibid.*

évolution par la suite pouvant dépasser les cadres institutionnels, créant des conflits postérieurs.

2.3.2 Dissolutions de groupes : mort naturelle, mort violente

Autant que sa naissance, la mort d'un groupe constitue un moment clé d'interaction avec les institutions. Dans le cas de consensus entre le groupe et le cadre dans lequel il existait, elle pouvait être vécue comme une mort naturelle, n'entraînant pas de traumatisme particulier. C'était le cas des formations éphémères, comme celles des équipes de KVN : destinées par définition à une existence saisonnière, leur renouvellement fréquent était vécu comme normal. En revanche, l'interdiction, en 1972, de l'émission télévisée, pointe médiatisée de l'iceberg de la joute intellectuelle, a été vécue par les équipes, comme une entrave à leur liberté. La partie immergée de l'iceberg, les joutes interuniversitaires non-diffusées, pouvaient cependant constituer une issue pour les joueurs désireux de continuer.

La dissolution de formations plus stables pouvait également être vécue comme naturelle. C'est ainsi qu'Arnol'd B. présente, par exemple, la dissolution du STEM municipal d'Irkoutsk dont il avait été l'un des fondateurs :

- *Tout le monde était déjà devenu quelqu'un. Certains se sont mariés, ont commencé à avoir des enfants. Un tel est devenu le directeur d'un département dans un institut, un tel avait soutenu sa thèse. Nous étions tous étudiants quand on avait commencé. Là, on avait commencé à devenir des adultes.*
- *Il y avait-t-il eu des changements dans la composition de votre groupe ?*
- *Pratiquement pas. Pendant dix ans, on a tout fait ensemble. Quand on a commencé à ne plus être étudiants, on a adressé une demande au comité régional du Parti pour leur demander que les jeunes diplômés ne soient pas envoyés à des endroits différents. Ils n'ont pas été d'accord (…) ils nous ont dit que l'Etat soviétique nous payait pour avoir une formation professionnelle. C'était un moment très désagréable (…) Alors nous avons légué notre dirigeante au STEM de la faculté de médecine, et ils ont continué l'affaire, eux*[605].

---

[605] *Ibid.*

Bien que présenté comme « très désagréable », cette dissolution est avant tout motivée par le fait que les participants avaient dépassé leur condition de jeunes étudiants libres de contraintes professionnelles et familiales. Le comité du Parti aurait pu supprimer l'un de ces facteurs, l'éloignement dû au travail, et son refus présente une confrontation « très désagréable » avec les impératifs qu'on pourrait appeler adultes – par opposition à ceux du Komsomol, instance guidée par des impératifs autres, liés aux jeunes, qui avait protégé le théâtre jusqu'ici. Le fait de passer le flambeau à la faculté de médecine dont Arnol'd était issu était une manière d'accepter cette équation entre le STEM et la condition étudiante.

D'autres dissolutions pouvaient être vécues d'une manière beaucoup plus traumatique. C'était le cas, notamment, du groupe « Notre Maison », qui avait été dissout la même année que le STEM d'Irkoutsk, en 1969. Le fait d'avoir dépassé le statut d'étudiant transparaît également dans certains documents. Cependant, cette dissolution avait également un fondement idéologique, car les institutions encadrantes avaient relevé le seuil de tolérance vis-à-vis du contenu critique de ses spectacles et le groupe était devenu un élément dangereux. C'est surtout cet aspect du conflit qui est mis en évidence dans les témoignages postérieurs.

Dans un entretien donné à Natalja Bogatyrjova, l'actrice de « Notre Maison » Oksana K. évoque l'un des aspects du contexte politique au MGU au moment de la fermeture de la troupe :

> *En décembre 1965, quand j'étais déjà doctorante, il a y eu l'affaire retentissante de Sinjavskij et Daniel. Place Pouchkine, on disait des poèmes en signe de protestation (…) Quelque temps plus tard, une voiture était arrivée et (…) avait embarqué les manifestants. Et comme la plupart étaient des étudiants du MGU (…) des procès avaient commencé. C'était très inattendu car nous nous étions sentis libres jusque là. Moi je me suis compromise en faisant un discours enflammé pour défendre, pendant une réunion de doctorants, un de mes camarades de promotion qui avait été arrêté place Pouchkine*[606].

[606] Cité dans Марк Розовский, *Поймали птичку голосисту...* (Москва: Зебра Е, 2009) (Mark Rozovskij, *On a attrapé l'oiseau qui chantait*, Moscou, 2009), p.529.

Par cet acte public qui entrait en contradiction avec sa position de responsable idéologique au sein du Komsomol (fonction à laquelle elle aurait été élue contre son gré), Oksana K. se plaçait dans le clan de ceux qui défendaient la liberté de parole.

Aux retentissements des arrestations et des procès se rajoutaient également ceux du printemps de Prague. Ainsi, lors de la réunion du Présidium du comité des organisations syndicales de MGU réunies du 23 décembre 1969, qui avait décidé de la fermeture du studio, l'un des membres du présidium avait évoqué, de manière explicite, des « temps très difficiles » :

> *L'expérience de la Tchécoslovaquie nous a montré que l'intelligentsia pouvait verser de l'huile sur le feu de la contre-révolution. Les noms mêmes des pièces ont une consonance de baraque de foire :* Tra la la, Le rire de nos pères. *C'est justement par là qu'avait commencé la contre-révolution en Tchécoslovaquie*[607].

Cette référence au Printemps de Prague appelle celle de l'automne polonais de 1956, invoqué par un autre membre du présidium qui dit « avoir été en Tchécoslovaquie et avoir discuté avec les membres du Comité Central » :

> *Ils m'ont dit que chez eux, comme [avant] en Pologne, tout avait commencé par des artistes, et en premier lieu par l'*estrada*. Leurs plaisanteries mènent vers un effritement progressif de l'idéologie*[608].

En tant que membres d'*estrada*, les participants de « Notre Maison » sont donc considérés comme meneurs potentiels d'une contestation dirigée contre le régime. Les critiques du Présidium portent dès lors sur le contenu des pièces :

> *La satire est un art complexe, les auteurs voulaient montrer des aspects négatifs de notre vie (…) Mais quand on réunit leurs textes, les œuvres littéraires utilisées, on les comprend comme une critique globale de notre régime. Par exemple, dans le spectacle* Max-Emilian*, il y a deux mille tsars : qui sont-ils ? Les spectateurs peuvent tirer des conclusions (…) La critique d'éléments isolés se transforme, dans le spectacle, en une critique globale*[609].

---

[607] Retranscription de la réunion du présidium des Syndicats réunis du MGU du 23 décembre 1969, dans *Ibid*., p.540.
[608] *Ibid*., p.539-540.
[609] *Ibid*., p. 537.

Le groupe aurait donc dépassé les prérogatives d'une satire correcte, celle qui se limite à certains défauts du système tout en glorifiant ses bons côtés. A partir du moment où la critique prend un caractère global, elle devient intolérable. Les arguments finalement invoqués pour la liquidation de la troupe ont une base idéologique (« une politique de répertoire chancelante[610] ») et institutionnelle (« un lien trop faible avec MGU[611] »). Ces deux éléments motivent la conclusion du Présidium de « considérer comme inopportune[612] » l'existence du groupe « Notre Maison ».

Celui-ci avait déployé divers moyens à sa disposition afin de lutter contre la fermeture du studio. Ainsi, il s'est doté, dès 1968, d'une nouvelle structure, le « Conseil du Studio d'*estrada* « Notre Maison » », qui s'efforçait de mieux correspondre aux exigences de conformité idéologique et d'insertion dans la vie universitaire. Ainsi, d'après un document présent dans les archives du groupe qui énumère les fonctions remplies par les membres de ce Conseil, on apprend que celui-ci comporte, notamment :

> *Responsabilité pour la qualité artistique et la bonne direction idéologique du répertoire*
> *Travail idéologique de Komsomol au sein du collectif*
> *Liens avec les activités amateurs des différentes facultés*
> *Liens avec les organisations sociales des facultés*
> *Travail culturel au sein du collectif (…)*[613].

Ces fonctions sont venues se rajouter à celles qu'effectuait déjà le « conseil artistique » du studio en lien avec le travail concret de la mise en scène. Les charges idéologiques étaient attribuées aux membres du groupe qui n'avaient jamais fait partie des dirigeants, et notamment aux filles. On peut y voir une tentative du groupe de marquer une différence par rapport à leurs pratiques administratives postérieures afin de mieux adhérer aux exigences des autorités.

Ce « Conseil du Studio » avait tenu une réunion en septembre 1969, dont le brouillon manuscrit du sténogramme est présent dans les archives du groupe. L'ordre du jour comportait deux points :

---

610 *Ibid*., p.542.
611 *Ibid*., p.542.
612 *Ibid*., p.542.
613 Compte rendu manuscrit du « Conseil du Studio », archives de « Notre Maison ».

1) Planification du répertoire du groupe pendant cette année de jubilée de Lenin
2) Mesures d'amélioration du contenu idéologique et artistique du spectacle Rivière dont le nom est Fait *en rapport avec les réserves émises par le comité des Syndicats réunis*[614].

Concernant le premier point, le « Conseil du Studio » reconnaît l'importance de la date anniversaire de la naissance de Lenin et déclare s'efforcer de l'illustrer d'une manière digne. En rapport avec le deuxième point, le Conseil « accepte les critiques » et propose une série de modifications du scénario qui permettent « une meilleure affirmation de la thématique du héros ». Ainsi, par exemple, les « éléments de pathos à la fin des deux actes doivent être accrus », ou le « tissus musical de la pièce » doit comporter des « leitmotivs des chansons soviétiques connues des années 1930[615] ».

Ce document, écrit dans une langue administrative parfaite, était certainement destiné à être envoyé au comité des Syndicats réunis afin de leur montrer la bonne volonté du groupe de faire adhérer le contenu des spectacles aux impératifs idéologiques. Cependant, on vient de le voir, cette tentative s'est révélée infructueuse, car le Présidium des Syndicats réunis a déclaré la dissolution du groupe le 23 décembre 1969. Le lendemain, le 24 décembre, le groupe, « présidé par un conseil du studio nouvellement élu » a fait une nouvelle réunion afin de « discut(er) la décision du comité des Syndicats du 23 décembre 1969 et éclairc(ir) les possibilités de transformation du studio suite à cette décision[616] ». Cette réunion a décrété « reconnaître que la critique qui avait été adressée au groupe était justifiée » :

Après avoir reçu une dure leçon pour leur irresponsabilité et leur frivolité, qui ont amené des erreurs grossières dans notre politique de répertoire, les membres du groupe (…) sont arrivés à des conclusions très sérieuses qui permettront d'effacer la tache qui salit sa réputation par la faute du studio lui-même et de son directeur artistique[617].

---

614 Protocole d'une réunion du « Conseil du studio », archives de « Notre Maison ».
615 *Ibid.*
616 Protocole de l'assemblée générale du studio *d'estrada* du 24 décembre 1969, archives de « Notre Maison ».
617 *Ibid.*

Ainsi, la tactique initialement choisie par le groupe était celle de l'autocritique : reconnaître les reproches faites par les autorités, tout en leur proposant en échange une refonte d'un nouveau collectif « sur la base de l'ancien ». La démarche se révèle inefficace : un ordre de la Maison de la culture du MGU datant du 12 décembre 1970 « libère de ses fonctions » Mark R. « suite à la dissolution du (…) studio d'*estrada* « Notre Maison »[618] ». Le démantèlement administratif du groupe est donc entériné début janvier1970.

Le groupe a ensuite adressé une série de lettres afin de demander leur soutien à des autorités supérieures au comité des Syndicats du MGU. Afin de référer à la hiérarchie de la même instance, une lettre a été adressée au président du comité pansoviétique des Syndicats ainsi qu'à la présidence de son comité municipal de Moscou. En ce qui concerne le Komsomol, le groupe s'est tourné vers le premier secrétaire du comité municipal de Moscou Grišin, qui comptait parmi les « amis du studio » et qui avait déjà défendu celui-ci contre des critiques des autorités universitaires. Pour le Parti, une lettre a été adressée à Demičev, candidat au Présidium du Comité Central du PCUS, que connaissait personnellement l'une des participantes[619]. Le gouvernement a également fait partie des destinataires : une lettre a été envoyée au président du Présidium du Soviet suprême de l'URSS. Enfin, en ce qui concerne une autre instance universitaire, le groupe a également adressé une lettre au secrétaire du comité de Parti de MGU.

Cette lettre – à peu près la même pour tous ces destinataires – faisait état des mérites du groupe tels que prix et récompenses, comptes rendus positifs dans la presse, la volonté d' « éduquer le nouveau jeune homme soviétique conformément à la morale communiste »[620]. Elle mentionne qu'un nouveau spectacle, dédié au centième anniversaire de Lenin, est prêt à être montré au

---

[618] Extrait du décret numéro 4 de la Maison de la culture, du 12 janvier 1970, archives de « Notre Maison ».

[619] Entretien avec Mark R., 22.06.2005.

[620] Lettre aux autorités, archives du groupe « Notre Maison ». Le texte de la lettre se présente sous la forme dactylographiée à laquelle est joint un feuillet manuscrit détaillant les destinataires prévus.

public, et demande l'intercession de ces différentes instances pour permettre au groupe de fonctionner de nouveau.

Outre les autorités, le groupe sollicite également la presse. Une lettre a été adressée à la rédaction du quotidien *Komsomol'skaja Pravda*, que le groupe appelle familièrement *Komsomolka* à la fin de la missive afin de souligner l'ancienneté des liens qui les unissent. Aux arguments précédemment cités s'ajoute ici le fait que ce journal avait publié, lors de la création du groupe, un article élogieux d'Arkadij Rajkin, qui saluait cette formation de « véritables enthousiastes ».

Ainsi, afin de court-circuiter les autorités, le groupe recourt à son réseau d'adjuvants, aussi bien dans le milieu institutionnel (Grišin, Demičev) que médiatique (*Komsomol'skaja Pravda*) ou artistique (Rajkin). Il mobilise tout le capital symbolique acquis et utilise le vocabulaire conforme aux exigences institutionnelles afin d'affirmer sa position de groupe faisant une propagande de bonne qualité du régime soviétique.

Ces efforts se sont révélés vains également et le groupe n'a pas pu continuer son existence dans les murs de la Maison de culture du MGU, ce qui montre le changement global de contexte. Le seuil de tolérance des autorités était devenu trop haut pour qu'une attitude conformiste de façade et le recours aux amis haut placés puissent faire contrepoids à un verdict sans recours des « organisations sociales » universitaires.

2.3.3 La vie apres la mort

Cependant, la disparition d'un groupe, qu'elle soit vécue comme naturelle ou forcée, ne signifiait pas forcément sa fin en tant qu'unité créatrice ou en tant que groupe de personnes soudé par des liens, personnels ou professionnels, forts.

a) Tentatives de reconversion

On peut observer, notamment, plusieurs essais visant à réinvestir les liens personnels et les savoir-faire acquis pendant le travail en groupe dans le domaine artistique professionnel. Ces tentatives étaient le plus souvent empêchées par les autorités intéressées à conserver le statut amateur de la troupe. Cependant, les termes qui servaient à fonder l'argumentation en faveur de la professionnalisation permettent de jeter un regard sur l'investissement par les groupes du discours institutionnel.

Les archives du groupe « Notre Maison » contiennent des documents attestant de deux tentatives de transformer le collectif en un théâtre professionnel. La première date de 1966. Le groupe a eu, à ce moment-là, un échange avec le Moskoncert au sujet de la création éventuelle d'un « studio-théâtre moscovite d'*estrada* « Notre Maison » » au sein de cet organisme. Le groupe a adressé un rapport au directeur du Moskoncert, en réaction à « l'arrêté numéro 212 du Moskoncert daté du 10 juin 1966 » selon lequel la réorganisation du groupe devait se faire pour le 1er septembre de la même année[621]. Le rapport prévoit qu'une troupe serait engagée sur la base du « noyau dur existant d'acteurs, auteurs et metteurs en scène », en le complétant avec « un collectif féminin ». Le répertoire de départ serait constitué des deux pièces déjà prêtes du groupe « Notre Maison » : *Notre maison est la vôtre* et *Le rire de nos pères*. Par la suite, la troupe s'engagerait à sortir au moins trois nouveaux spectacles par an, afin d'assurer sa rentabilité. Le théâtre rachèterait au club du MGU les costumes et les éléments de décor nécessaires pour les deux pièces.

A ce compte rendu était joint un organigramme du futur théâtre qui prévoyait six personnes pour la « direction artistique » (un directeur, deux directeurs artistiques, un responsable littéraire, un responsable de la partie technique, et un responsable de la partie musicale, ce dernier à mi-temps), douze acteurs, partagés en trois catégories avec des salaires différents, quatre musiciens et quatre techniciens. Le budget total qu'auraient nécessité ces 25,5 places salariées (les salaires s'échelonnant entre 80 roubles par mois pour les

[621] Les archives de « Notre Maison » contiennent le brouillon manuscrit de ce rapport.

techniciens à 230 roubles pour les acteurs de « la plus haute catégorie ») s'élèverait à 3240 roubles mensuels, qui auraient été couverts par les recettes de la troupe.

Un budget prévisionnel total était également joint au rapport. Celui-ci prévoyait, outre les dépenses salariales, celles du réquisit pour les nouvelles pièces et les « frais de commande du nouveau répertoire » (la nature exacte de ces frais n'était pas précisée). Le total des dépenses annuelles se serait élevé à 73160 roubles. Les recettes, en revanche, en comptant 20 spectacles par mois et 11 mois de l'année travaillées étaient estimées à 79200 roubles, ce qui aurait permis à la troupe d'avoir un fond de roulement de 6000 roubles annuels environ.

L'argument de rentabilité possible est sans cesse mis en avant. En effet, il s'agissait d'une condition *sine qua non* pour Moskoncert qui, à son tour, fournirait une base institutionnelle et sans doute un local pour les répétitions et les représentations[622].

Cette tentative de créer un théâtre professionnel n'avait pas abouti en 1966, pour une raison que son initiateur, Mark R., a refusé d'expliquer dans les entretiens. Elle avait été renégociée en décembre 1969, au moment de la dissolution du groupe, ce dont atteste un autre rapport adressé par « le conseil artistique du théâtre « Notre maison » » à un membre du Moskoncert, dont la fonction exacte n'est pas indiquée. L'argumentaire employé dans ce document insiste sur la professionnalisation *de facto* de la troupe et sur sa possible rentabilité :

> *Pendant les années de travail du groupe, s'est formé un noyau d'acteurs, professionnels d'après le niveau de leur art et amateurs selon leur statut. Plusieurs ont été invités à jouer au cinéma, travailler dans l'*estrada *ou à la télévision. Mais aucun d'entre nous n'a envie de devenir un artiste professionnel tout seul, car pendant onze ans nous avons construit « Notre maison » comme un collectif, tous ensemble.*
> *Ainsi, notre théâtre, prêt pour un travail professionnel, s'est retrouvé en contradiction avec ses propres statuts organisationnels. Selon l'avis de tous, il*

[622] Nous avons fait cette déduction du fait que la question du local n'est soulevée nulle part dans l'échange avec Moskoncert, tandis qu'en devenant professionnelle, la troupe n'aurait plus eu de raison d'utiliser celui du club du MGU.

*a dépassé le cadre amateur, qui a commencé à freiner son développement, à affaiblir l'efficacité de notre contribution à l'éducation idéologique des jeunes. (…) Nous demandons donc votre soutien pour la création, sur la base de notre groupe, d'un théâtre d'*estrada *de jeunes sous l'égide du Ministère de la culture, dans le cadre du Moskoncert. Nous savons que les organisations sociales du MGU soutiendront le passage du noyau dur de notre groupe dans le domaine professionnel. Nous avons calculé que, une fois devenu professionnel, le théâtre n'aurait pas besoin de dotations*[623].

La professionnalisation est présentée ici comme un aboutissement logique de l'évolution de la troupe : devenue trop « professionnelle », elle ne correspondrait plus au cadre d'un théâtre amateur universitaire. Par ailleurs, les acteurs refuseraient une professionnalisation individuelle, lui préférant celle du « noyau dur du groupe » en entier. Il s'agissait d'une manière de contourner le véto mis sur la troupe par les organisations sociales universitaires dont il sera question dans le chapitre suivant. Cette reconstruction montre néanmoins que la troupe maniait aisément l'argumentaire susceptible de convaincre l'institution de Moskoncert : une cohésion de la troupe, sa possible rentabilité et « l'efficacité de (la) contribution à l'éducation idéologique des jeunes » mise en avant sont d'autant de postulats idéologiquement corrects qui justifieraient la naissance d'un groupe d'*estrada* professionnel.

Cette seconde tentative de professionnalisation n'ayant pas réussi non plus, un petit groupe s'était resserré autour de Mark R. afin de continuer des mises en scène dans d'autres cadres institutionnels. Aini, Aleksandr T., l'un des acteurs du groupe à y avoir participé, mentionne[624] des mises en scène au sein du Musée Littéraire et dans la Maison Tchékov, « tolérées pendant une brève période ». Aleksandr K. évoque[625] une structure professionnelle d'*estrada*, nommée « Mikrofitil' », que Mark R. aurait créée avec certains acteurs de « Notre Maison » auprès du Moskoncert.

Ce type de survivances, sous la forme de groupes réduits, professionnels ou non, exploitant le répertoire ou les savoir-faire acquis dans le collectif dissout, semble avoir été assez fréquent. Ainsi, Mihail, membre de l'équipe de KVN de

---

[623] Rapport destiné au Moskoncert, archives de « Notre Maison ».
[624] Entretien avec Alexandr T., le 05.10.2004.
[625] Entretien avec Alexandr K., le 09.06.2005.

MISI, dit avoir créé avec quelques autres de ses membres, une brigade d'agitation qui a fonctionné quelque temps après la disparition de l'équipe, à des fins pécuniaires[626].

Changer de cadre institutionnel, essayer de se professionnaliser tout en conservant un petit noyau de membres du groupe et en continuant d'utiliser des éléments de répertoire et les savoir-faire acquis, telle pouvait donc être la réponse des groupes face à une dissolution de son effectif principal. Elle ne concernait cependant jamais tous les membres du groupe dans son ensemble.

b) Rencontres commémoratives : un moyen de maintenir des liens et un lieu de remise en scène du passé

Des liens personnels pouvaient subsister, néanmoins, sans se concrétiser en travail artistique en commun. Ils étaient entretenus et consolidés par des rencontres commémoratives dont nous avons constaté l'existence pour de très nombreux groupes. Se tenant le plus souvent à la même date tous les ans - ou avec une périodicité décroissante au fil des années - ces rencontres commémorent un événement que le groupe considère comme fondateur dans son histoire.

Des anniversaires d'une personne importante pour l'histoire du groupe peut en fournir l'occasion. Ainsi, les membres de l'équipe KVN MISI se réunissent tous les ans pour l'anniversaire de celui qui a été directeur de leur club pendant les années 1960, au domicile de celui-ci. Ceux du STEM de la faculté de médecine d'Irkoutsk célèbrent de la même façon l'anniversaire de leur ancienne directrice artistique.

En revanche, le groupe « Notre Maison » et le théâtre étudiant de MGU ont choisi de se réunir pour la date qu'ils estiment être l'anniversaire de la naissance de leur troupe, celle de la sortie de leur premier spectacle. Cette date est devenue ainsi un point de rassemblement symbolique pour tous ceux qui souhaitent être associés, d'une manière ou d'une autre, à la reconstruction de l'histoire du groupe.

---

[626] Entretien avec Mihail L., le 07.04.2003.

Ces rassemblements se passent le plus souvent sous une forme qui rappelle des fêtes pour des occasions privées : les invitations se font par téléphone, la soirée elle-même se déroule autour d'une tablée de convives, comme ceux représentés sur les photos du STEM de l'institut de médecine d'Irkoutsk :

FIGURE 13 : REUNION COMMEMORATIVE SU STEM DE LA FACULTE DE MEDECINE D'IRKOUTSK, TABLEE[627]

La réunion se passe au domicile de l'un des membres du groupe, et s'accompagne visiblement de chansons. Les trois femmes au coin de la table chantent, en effet, et la photo suivante montre que le chant pouvait faire l'objet d'une mise en scène :

[627] Source : archives du STEM de de la faculté de médecine d'Irkoutsk.

FIGURE 14: REUNION COMMEMORATIVE DU STEM DE LA FACULTE DE MEDECINE D'IRKOUTSK. PIANO ET CHANT[628]

Le microphone et le piano replongent les convives dans l'atmosphère d'*estrada* qu'ils sont venus commémorer.

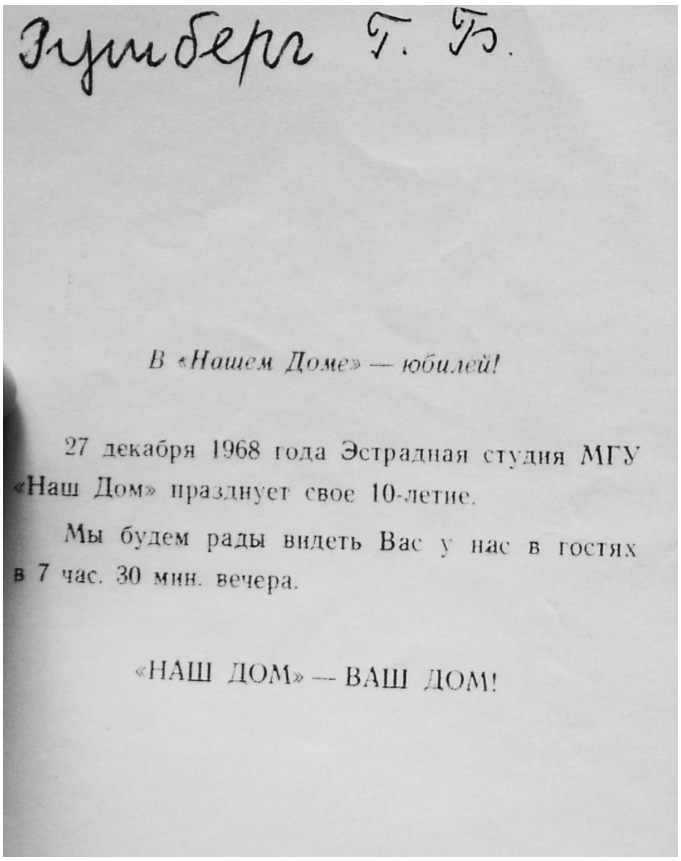
Ces photos, conservées aux côtés de celles du STEM par Nina, une ancienne actrice du groupe qui s'est institué son archiviste, construisent ainsi la suite de son histoire, une suite réduite à l'espace privé mais qui continue à reproduire des éléments d'*estrada*. Des textes de ces chansons sont parfois joints aux photos, il s'agit de compositions des membres du groupe qui évoquent les « moments forts de leur jeunesse ».

Cependant, certaines de ces commémorations pouvaient sortir du contexte de l'intime. Ainsi, celles de « Notre Maison » avaient pris une allure de rencontre théâtrale, et ce avant la dissolution du groupe.

L'invitation à ces fêtes se faisait par le biais de cartons d'invitation. En 1968, pour le dixième anniversaire du studio, celui-ci avait la forme d'une simple feuille imprimée, sans éléments décoratifs :

---

[628] Source : *ibid.*



Зумберг Т. Б.

В «Нашем Доме» — юбилей!

27 декабря 1968 года Эстрадная студия МГУ «Наш Дом» празднует свое 10-летие.

Мы будем рады видеть Вас у нас в гостях в 7 час. 30 мин. вечера.

«НАШ ДОМ» — ВАШ ДОМ!

FIGURE 15: CARTON D'INVITATION AU DIXIEME ANNIVERSAIRE DE "NOTRE MAISON"[629]

Le nom inscrit à la main en haut à gauche désigne la personne destinataire du carton, en l'occurrence le père d'Ilja R. Le texte de l'invitation joue avec le nom de la troupe. En effet, au début de l'invitation, la phrase « nous fêtons le dixième anniversaire dans « Notre Maison » » peut être également comprise comme « nous fêtons (…) chez nous », c'est à dire dans la maison de la culture du MGU. L'invitation se termine par la phrase « Notre Maison est la vôtre », ce qui signifie l'hospitalité, mais renvoie également au nom d'un des spectacles du groupe ainsi qu'à celui d'un bref recueil de répertoire que celui-ci vient de préparer[630].

Les cartons d'invitation ultérieurs deviennent plus complexes, comme, par exemple, celui-ci :

---

[629] Source : archives de « Notre Maison ».

[630] *Наш дом - ваш дом*. (*Notre maison est la vôtre*), *op. cit.*

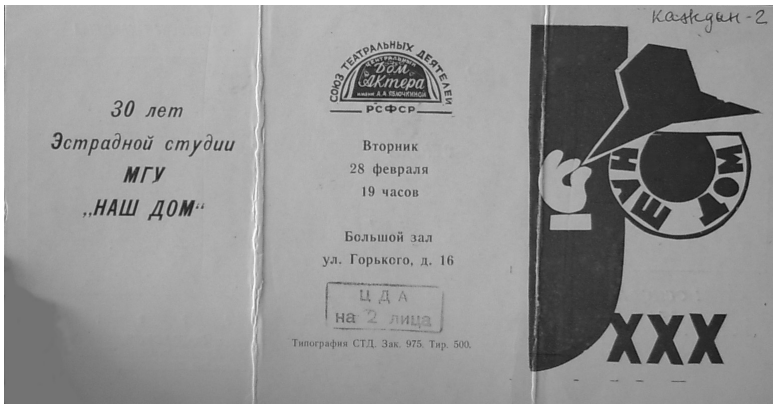


FIGURE 16: CARTON D'INVITATION AU TRENTIEME ANNIVERSAIRE DU GROUPE "NOTRE MAISON"[631]

Datant de 1988, il invite à la célébration du 30ième anniversaire de la troupe, et contient des éléments picturaux, d'une calligraphie schématique qui caractérise, notamment, le style du KVN ou des spectacles d'estrada d'étudiant : une main tirant un chapeau, ce dernier représentant également le haut d'un numéro de maison sous lequel figure le nom de la troupe.

On constate, d'après ce carton, que la soirée se déroulait dans la grande salle de l'Union des Gens de Théâtre de la RSFSR, les billets – au nombre de 500 – avaient été imprimés dans la typographie de cette organisation. Ainsi, grâce à l'appartenance des anciens dirigeants de la troupe à la sphère théâtrale, le jubilée se fait sous les auspices de l'organisation qui chapeautait le théâtre professionnel.

Le cinquantième anniversaire du groupe, quant à lui, s'est déroulé au Théâtre d'*Estrada* de Moscou, et a été coproduit par le théâtre « U Nikitskih Vorot » dont Mark R. est actuellement le directeur artistique. L'affiche de l'événement peut fournir diverses informations quant aux modalités de son déroulement :

631 Source : archives de « Notre Maison ».

FIGURE 17: AFFICHE DU CINQUANTIEME ANNIVERSAIRE DU GROUPE "NOTRE MAISON"[632]

Le mode de diffusion a changé : à la place des cartons d'invitation destinés à une personne précise, une affiche qui donne (en bas à droite) le numéro de téléphone des caisses du théâtre d'*estrada*. Il s'agit donc désormais d'un événement public à composante commerciale.

Les personnalités annoncées sur l'affiche sont des célébrités, issues ou non de la troupe « Notre Maison ». Certains sont des humoristes (Hazanov, Širvind, Arkanov, Žvaneckij), d'autres travaillent au théâtre ou au cinéma en tant qu'acteurs, metteurs en scène ou producteurs (Ilja et Julia Rutberg, Mark Rozovskij, Aleksandr Filippenko, Mark Zaharov, Julij Gusman, Mihail Filippov), un est un présentateur de télévision (Jakubovič), deux sont auteurs de musique et de chansons, notamment pour le cinéma (Dunajevskij, Kim). La commémoration du groupe fédère donc, en 2009, des personnalités connues et médiatisées du monde du spectacle au sens large, mais qui n'ont pas forcément de filiation directe avec la troupe. Certains en ont fait partie d'une façon furtive : Ljudmila Petruševskaja et Hazanov, par exemple, y ont fait de brèves apparitions en tant qu'acteurs, sans s'y être attardés plus d'une saison,

[632] L'affiche nous a été envoyée par le courrier électronique par Mark R.

Arkanov a collaboré en tant qu'auteur à certains numéros, sans avoir fait partie officiellement du collectif. Žvaneckij, Širvind, Gusman, Kim ou Zaharov, quant à eux, n'ont jamais collaboré aux spectacles de la troupe. Ils sont cependant associés, dans la mémoire collective, à la sphère des activités amateurs des étudiants de l'époque des années 1960 en tant que membres ou capitaines d'équipe de KVN pour les trois premiers, auteur de chansons populaires dans le milieu étudiant pour Julij Kim ou encore en tant que metteur en scène du théâtre étudiant du MGU pour le dernier. En ce qui concerne Julia Rutberg, fille de Ilja, sa présence est emblématique du rôle de successeur dévolu à certains « enfants de la troupe » : actuellement actrice, elle n'avait que quatre ans lorsque « Notre Maison » a été dissoute et n'a de rapport à ce groupe qu'à travers son père et le métier qu'elle exerce.

Au centre de l'affiche figure l'annonce d'une nouvelle mise en scène de *la Geste du tsar Max Emilian* (spectacle réalisé par « Notre Maison » en 1968) par « Teatr u Nikitskih Vorot ». Mark R., metteur en scène de la version de 1968 et de celle de 2009, a ainsi remonté, dans son théâtre actuel, un spectacle qui établit le lien entre les deux époques. Si la trame – la pièce de Kirsanov datant de 1964 – reste la même, les numéros intercalaires font référence aux réalités culturelles et politiques des époques respectives. Cet acte de réactualisation de la pièce est une manière de montrer que le répertoire et les procédés de mise en scène de la troupe n'ont rien perdu de leur actualité et que « Teatr u Nikitskih Vorot » reste le lieu où les convictions théâtrales et civiques de « Notre Maison » sont perpétrés.

Il s'agit d'une forme plus sophistiquée – et plus pérenne[633] – de *kapustnik*, spectacle qui accompagne très souvent les rencontres commémoratives, et qui permet non seulement de revivre des événements liés au groupe, mais également de leur donner un sens nouveau, des les adapter aux nouveaux contextes.

Ainsi, le *kapustnik* présenté en 1968 – et écrit par Gorin et Arkanov, co-auteurs occasionnels de spectacles – s'intitulait *Ecoutez, on dirait que nous*

---

[633] La nouvelle version de la *Geste du tsar Max-Emilian* fait depuis partie du répertoire permanent du théâtre « U Nikitskih Vorot ».

construisons quelque chose[634]*!* Le titre est une fusion des noms des deux premiers spectacles de la troupe : *Nous construisons notre maison* et *Ecoutez le temps.* L'introduction de l'incertitude (« on dirait », « quelque chose ») met en évidence le décalage entre le pathos citoyen que les membres du groupe souhaitaient montrer à travers ces spectacles et les hésitations de ces jeunes inexpérimentés.

Le *kapustnik* se présente sous la forme d'un scénario écrit, parodiant ceux du groupe, qui était lu sur scène par plusieurs participants de « Notre Maison ».

La suite de ce scénario, tout comme le titre, présente une mise à distance ironique de tous les préceptes de la troupe. Ainsi, une première feuille présente la répartition des rôles. Les catégories mentionnées sont :

- les auteurs
- les metteurs en scène
- les acteurs, compositeurs, décorateurs etc.

Les noms qui correspondent à ces catégories sont ceux des trois dirigeants de la troupe, avec des variations comiques autour de leurs noms, en en transformant un et en inventant d'autres par association d'idées, comme, par exemple, Albert Antrekot (entrecôte), Ilja Šnicel (escalope), Mark Po-Kievski (Cordon Bleu). Outre une moquerie amicale autour des noms de famille, ces jeux de mots ironisent sur l'esprit du studio qui aurait animé la troupe et qui se serait traduit, notamment, par les principes de la création collective de tous les membres de la troupe. Ici, les trois dirigeants apparaissent comme les seuls qui, sous des noms différents, participent au processus créateur.

Après cette distribution des rôles, suit l'indication du genre du spectacle : « Pièce féérique avec prologue, épilogue et marasme ». Le prologue et l'épilogue étaient en effet des composantes constantes des pièces de la troupe, et le mot « marasme » faisant éco à celui de « morale », se moquant ainsi du penchant du groupe pour des pièces à thèse, contenant une morale qui apparaît ici comme absurde. Le terme « féérique » fait référence au dernier spectacle du groupe, *Rivière dont le nom est Fait*, qui était présenté comme une « féérie ».

---

[634] *Прислушайтесь, мы кажется строим !* (*Ecoutez, on dirait que nous construisons quelque chose!*), archives de Notre Maison.

Les « numéros » qui composent ce spectacle sont des parodies de scènes dont le groupe était particulièrement fier, ce que ses membres exprimaient notamment à travers des publications et des interventions publiques. Par exemple, une scène nommée « L'indifférence » :

> *Sur la scène apparaît un artiste qui représente Adam en tenue d'Eve. Sur un plan conventionnel, il montre son indifférence lors de travaux volontaires. A la fin de la scène, sort un policier conventionnel et frappe conventionnellement l'artiste avec une brique qui, elle, n'a rien de conventionnel.*
> *Le mal est puni ! Le bien triomphe, sur un plan conventionnel*[635].

L'ironie porte ici à sur le thème des spectacles (fustiger l'indifférence – au sens de non participation aux actions pour le bien public - en tant que l'une des expressions de l'esprit petit-bourgeois). Cependant, l'une des formes utilisées, la « convention théâtrale[636] », référence à Mejerhol'd devenue à la mode dans les années 1960, est également tournée en dérision.

Le groupe était particulièrement fier de certains procédés que ses membres affirment avoir inventé, comme la « dramaturgie des couleurs » qui apparaît dans la scène intitulée « Les fables de couleurs » (*Basni-Cvetasni*) et où les mots sont remplacés par des signes fondés sur les connotations des couleurs (le gris pour désigner la bureaucratie et la médiocrité, et les couleurs vives pour signifier tout ce qui s'y oppose). Le *kapustnik*, lui, comporte une parodie de cette scène qui s'intitule « Des fables qui ne servent à rien » (*Basni-Nikčemusni*) :

> *A l'aide de quelques fables qui mélangent les couleurs, le groupe éduque chez le public un daltonisme de bon augure*[637].

L' « épilogue » se moquait de la pratique du groupe qui consistait à bâtir leur légitimation sur le soutien public – dans des articles de presse ou pendant des représentations - d' « amis de studio », c'est à dire de membres de l'intelligentsia artistique bien en vue :

---

635 *Ibid*.

636 M. -C Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964* (Paris: CNRS, 1993)., p.14.

637 *Прислушайтесь, мы кажется строим !* (*Ecoutez, on dirait que nous construisons quelque chose!*), document cité.

Sur la scène montent Rajkin, Hikmet (…) et des représentants du Vatican
Ils remercient le théâtre d'avoir perdu leur temps si joyeusement[638].

Aux côtés de réels « amis de la troupe » qu'étaient l'humoriste Arkadij Rajkin et le poète Nazym Hikmet, apparaissent donc, dans un procédé d'exagération qui mène à l'absurde, des « représentants du Vatican ». La chute est très ironique également : le théâtre étudiant, qui était sans cesse présenté comme une activité utile, aussi bien pour les participants que pour le public, est désigné comme une manière de « perdre son temps ».

Ce *kapustnik*, tout en tournant en dérision les préceptes et les pratiques du groupe, les rappelait aux participants et les leur faisait revivre sur le mode du rire.

Des éléments symboliques liés à la vie du groupe servaient, lors de ces rencontres, à construire une unité. Ainsi, on retrouve la phrase « Nous construisons notre maison », qui était le titre du premier spectacle de la troupe et qui désignait également le processus même de « (re)construction » de l'histoire de la troupe, dans plusieurs documents commémoratifs, sous la forme de formule de ralliement. Par exemple, ce mot d'ordre clôt le « questionnaire des 33 questions[639] », et il est repris à également par les participants, à la fin de leurs réponses.

Certains participants ont cependant exprimé leurs réserves par rapport à ces réunions commémoratives. Ainsi, Aleksandr T., acteur du groupe « Notre maison », a affirmé qu'il les évitait :

Je n'a pas envie d'y venir car une fois qu'ils ont bu, ils se mettent à hurler comme des fous : « Nous construisons notre maison ! », et j'ai horreur de ça[640] *!*

Le mot d'ordre est vu ici comme une expression vulgaire d'hommes ivres, qui n'évoque pas pour lui l'histoire du groupe. Cela s'explique par la position particulière d'Aleksandr T. au sein de « Notre Maison » : il affirme avoir cherché avant tout dans le groupe une satisfaction artistique, dit aimer le théâtre

---

638 *Ibid*.
639 Archives du groupe « Notre Maison », document cité.
640 Entretien avec Alexandr T., le 05.10.2004.

« sérieux », c'est à dire cherchant à exprimer des vérités profondes sur la vie, transcendant les moralisations ou les bouffonneries. Ces goûts qu'il dit distincts de ceux des dirigeants du groupe font qu'il se positionne en marge du collectif et refuse d'accepter le mot d'ordre qui porte pour lui le sceau du collectivisme. Cependant, il maintient le contact individuel avec plusieurs membres du groupe, y compris avec Mark R. qu'il critique pour sa reconstruction de l'histoire du groupe. Lors de l'entretien, il me montre des photos de ses voyages en Allemagne et aux Etats-Unis pour rendre visite à d'anciens membres de « Notre Maison » avec qui il a gardé un contact étroit malgré l'éloignement géographique, et dit se voir quotidiennement avec Mihail U., ancien décorateur du groupe, qui vit dans un immeuble voisin.

L'exemple d'Aleksandr T. montre qu'il existe des manières alternatives de commémorer le groupe et de reconstruire son histoire. Celles-ci se réalisent à travers des réseaux de relations qui subsistent grâce aux affinités personnelles, en dehors des manifestations collectives.

c) Subsistance de réseaux professionnels d'entraide et de services rendus

Ces réseaux alternatifs permettent de constater le maintien des liens personnels et professionnels forts même lorsque les participants se trouvent plongés dans un milieu professionnel déconnecté du théâtre. On a pu ainsi observer une subsistance de ces réseaux au sein de l'équipe de KVN du MISI après la dissolution de celle-ci[641]. Konstantin, son dernier capitaine, apparaît comme un personnage clé pour ceux d'entre les membres qui ont continué dans le domaine de la construction : devenu rapidement organisateur de chantiers, à travers son activité au Komsomol puis au Parti, il avait, par exemple, invité Mihail à ses premiers chantiers. Travaillant actuellement à la mairie de Moscou, il emploie, dans son département, plusieurs membres des équipes du KVN, y compris celles qui ont succédé à la sienne dans les années 1970-1980. Il entretient cependant des relations de services rendus avec ceux qui ont quitté le

[641] Le passage suivant s'inspire de notre DEA, « Nous étions un orchestre cacophonique dans une période de silence », EHESS, septembre 2003 (dirigé par Alain Blum).

milieu professionnel de la construction. Ainsi, il dit, dans l'entretien, à propos de Pavel, aujourd'hui peintre professionnel :

> *Pavel, on le voit de moins en moins. Il apparaît toujours quand il a besoin de quelque chose*[642].

Autre figure de protecteur, ou, du moins apparaissant comme telle à travers son entretien : Leonid. Aujourd'hui animateur d'une émission télévisée à succès, personnage très connu, il dit être toujours là pour aider ceux de son équipe :

> *C'est mon équipe. Je pouvais à n'importe quel moment appeler l'un d'entre eux… Aujourd'hui encore, si l'un d'entre eux m'appelle, je me lève aussitôt et j'accours*[643].

On remarquera le glissement qui se produit entre « à l'époque » et « maintenant » : si avant il se voit comme possible demandeur d'aide, aujourd'hui, il se perçoit comme celui qui l'octroie.

Ces relations d'entraide incluent d'ailleurs les réseaux familiaux et professionnels des enquêtés. Quand, lors de l'entretien collectif avec Mihail et Jurij, ce dernier a mentionné le fait que sa fille avait fondé une entreprise d'architecture d'intérieur, la réaction de Mihail avait été instantanée :

> *- Stop, et pourquoi moi, je n'étais pas au courant ? Bon, ça y est, il va falloir qu'on ait une discussion à part, tous les deux (…)*[644].

Jurij lui avait donc passé les coordonnées de sa fille, et en échange, il lui a demandé de penser à ses étudiants (il est actuellement professeur à MISI) lorsqu'il aura des postes vacants dans sa compagnie de construction.

On voit donc que les relations de services rendus subsistent au-delà du KVN. On peut cependant se demander si certains membres de l'équipe n'avaient pas été exclus de ces réseaux. Si tant est que ce cas de figure se soit produit, je n'aurais justement pas pu avoir accès à cette personne, ayant procédé par réseaux d'interconnaissances pour recruter mes enquêtés. Pour l'équipe de KVN

---

642 Entretien avec Konstantin D., le 22.04.2003.

643 Entretien avec Leonid Ja, le 15.04.2003.

644 Entretien avec Mihail L. et Jurij T., 09.04.2003.

du MISI, j'ai pu néanmoins établir deux cas se rapprochant de l'exclusion : Igor' et Gennadij. En effet, Igor' n'a été mentionné que par Mihail, contrairement aux autres, qui, par ailleurs, parlaient facilement les uns des autres. Mihail, qui pourtant voulait assister à tous mes entretiens, m'avait dit qu'il « v[oulait] bien m'arranger une rencontre avec lui, mais [je] devrais [l]'excuser, car [il] ne v[oulait] pas assister à cela ». Igor' lui-même se présente comme un exclu qui n'avait jamais eu le pouvoir de décision dans l'équipe. Alors que les autres membres ont présenté leur trajectoire professionnelle comme ascendante (directeur de compagnie, professeur, hauts cadres de l'administration, peintre assez connu, animateur d'une émission à succès), Igor' se voyait lui-même comme n'ayant pas réussi : il a travaillé pendant vingt ans comme ingénieur du son, et se trouvait actuellement au chômage.

Gennadij, lui, est au contraire mentionné par la majorité des enquêtés. Il est devenu un auteur comique très célèbre, et cela depuis les années 1980. Son passage rapide dans l'équipe (il n'y a été qu'une année) est mentionné par les membres comme une marque de leur succès. Cependant, ils disent ne pas avoir de contacts avec lui, comme, par exemple Mihail :

> *B. - Et êtes-vous toujours en contact?*
> *M.- Bien sûr que non. C'est difficile, avec lui… La vie nous a séparés*[645].

On pourrait donc émettre l'hypothèse que, lorsque les positions sociales des membres sont ressenties comme trop différentes, cela entraîne leur exclusion du groupe principal. Les femmes faisant exception : Natalia, elle, fait de la confection d'habits chez elle, ce qui n'est pas une occupation valorisante aux yeux des autres membres. Cependant, elle fait toujours partie de leur réseau. Deux explications sont ici possibles : d'une part, s'agissant d'une femme, la situation professionnelle joue un rôle moindre pour les autres membres de l'équipe. Et, d'autre part, Natalia a émigré en Israël, ce qui brouille les repères d'évaluation du succès professionnel.

---

[645] Entretien avec Mihail L., le 07.04. 2003.

Ainsi, l'équipe apparaît comme un réseau qui avait réuni des « jeunes » autour d'une activité qui sortait du cadre de leurs études et qui est devenue, pour plusieurs d'entre eux, un des outils d'ascension dans leur parcours professionnel.

Conclusion du chapitre 2.3

L'apparition, la disparition et les formes de survivance des groupes étaient donc des moments clés où se jouaient les rapports de force entre les amateurs et les structures qui les encadraient. Qu'elles soient présentées a posteriori comme provenant d'une décision consciente d'un groupe de fondateurs ou résultant d'une confluence fortuite d'idées, les créations de groupes s'effectuaient dans un cadre institutionnel local, constitué par les « organisations sociales » de l'établissement ou de la ville, ainsi que par le club de l'établissement et son administration. L'habileté des organisateurs à instrumentaliser ce cadre, à s'insérer dans ses structures de promotion comme des festivals ou des revues d'activités artistiques étudiantes, à profiter de ses modes d'encouragement tels que des prix et des diplômes d'honneur, conditionnait, dans une certaine mesure, le bon début du groupe. Cependant, le processus d'adaptation était souvent mutuel : les nouvelles troupes introduisaient parfois de nouvelles normes et modifiaient ainsi les limites de l'acceptable de leurs structures d'accueil. Pour se donner une légitimité, les groupes recourraient, dans ce cas, aux adjuvants extérieurs. Des professionnels du spectacle, des critiques voire d'autres amateurs ayant déjà acquis leur légitimité étaient alors appelés à témoigner de la valeur des spectacles avant les représentations, dans la presse ou dans les comptes rendus fournis aux instances dirigeantes.

Cependant, cette adaptation mutuelle avait des limites, dues en partie à une contradiction concernant la durée de vie d'une troupe d'étudiants qui sous-tendait ses rapports avec les autorités. Théoriquement vouée à se dissoudre d'elle-même une fois que ses membres avaient fini leurs études, une troupe était cependant invitée à s'installer dans la durée afin de contribuer au prestige de l'établissement. Le noyau dur du collectif pouvait ainsi finir par ne plus

appartenir à l'établissement, fournissant ainsi un prétexte aux autorités de dissoudre la troupe de force. Prétexte, mais non pas fatalité : certaines troupes – comme, par exemple, le théâtre étudiant du MGU – ont pu subsister jusqu'à aujourd'hui, les participants et les dirigeants se succédant et transmettant des éléments identitaires qui leur permettent de construire une continuité malgré les adaptations au contexte artistique, politique et économique.

C'est le durcissement des critères de l'acceptable sur la scène étudiante, survenu après le « printemps de Prague » de 1968, qui a modifié l'équilibre des forces entre les groupes et leurs cadres institutionnels, et qui a causé la dissolution de plusieurs de ces formations.

Cependant, des éléments qui fondaient la cohésion du groupe et qui alimentaient les identités permettant de s'en réclamer membre étaient entretenus au-delà des dissolutions des collectifs. Des commémorations réunissant régulièrement les membres du groupe, des *kapustnik* permettant de rejouer et de revivre un passé désormais transformé en légende, des albums photos soigneusement entretenus et annotés, des recueils de souvenirs, aussi bien sous la forme de questionnaires ou de témoignages que sous celle de mémoires, publiés ou non – tous ces éléments permettent d'entretenir des liens sociaux créés par l'activité théâtrale, transposés désormais sur le plan professionnel ou affectif.

Entre la création d'une troupe et son éventuelle dissolution, des modes d'existence et de création se mettaient en place. Faisant l'objet, eux aussi, d'une négociation constante avec les autorités, ils puisaient dans la large palette des *modus operandi* existants.

2.4 Rythmes et modes de creation en commun : entre l'impose, le negocie et le reconstruit

A présent, nous allons centrer notre analyse sur la période située entre la naissance et la cessation d'activité d'une troupe d'étudiants. Cet intervalle où le groupe est actif, où son mode de fonctionnement se met en place et se transforme sans cesse, constitue le nœud de notre questionnement concernant la réappropriation, par les amateurs, d'un cadre d'action donné. Adaptation qui se fait à deux niveaux. Vis-à-vis des « extérieurs » d'abord - autorités, mais aussi les adjuvants professionnels ou non, ainsi que le public - le groupe adapte ses pratiques pour obtenir des avantages matériels et discursifs, et pour que le résultat, c'est-à-dire le spectacle produit, puisse augmenter ses capitaux culturel, symbolique et relationnel. Pour cela, le groupe doit concilier des attentes et des exigences souvent contradictiores.

L'adaptation des cadres d'action se fait également vis-à-vis des membres du groupe. En effet, le travail sur une pièce produit des hiérarchies liées à l'autorité lors des prises de décisions, mais également une cohérence à l'intérieur du collectif qui s'appuie sur des paradigmes comportementaux existants, voire en produit d'autres. Chacun doit s'y adapter, dans le cas contraire, le conflit peut mener jusqu'à l'exclusion. Construction d'une cohérence interne : nous étudierons ce processus en détail, d'abord en nous concentrant sur les facteurs de cohésion possibles, à travers les critères de choix de recrues, la composition des groupes à différents moments et à travers les facteurs de départ du groupe. Le processus de production des spectacles, ensuite, et enfin, la vie du collectif en dehors de la création vont nous permettre de montrer comment certaines manières d'agir, qu'elles soient individuelles ou collectives, sont rejettées, ou retenues et adaptées. Ce qui se joue à travers la vie d'une troupe et ce qu'elle permet de déjouer, voici la question à laquelle nous allons essayer de répondre.

2.4.1 L'APPARTENANCE A UN GROUPE : LES FACTEURS DE COHESION IMPOSES ET RECONSTRUITS

a) Recrutements, sélection

Le recrutement des membres - pour former l'effectif de départ, puis, chaque nouvelle saison, afin de remplacer les départs - représente un moment privilégié pour analyser la construction de critères de cohésion. Comment reconaissait-t-on les « siens » ? Quelle procédure mettait-t-on en place pour les sélectionner ? Ces interrogations nous amèneront à mettre en évidence le processus de production de normes à l'intérieur du collectif ainsi que la marge d'autonomie des troupes vis-à-vis des paradigmes de fonctionnement institutionnels.

Certains types de groupes procédaient à une sélection de leurs membres, lors d'une commission de recrutement, et d'autres (la plupart des groupes éphémères et les équipes de KVN, notamment) acceptaient des membres directement, sans sélection, mais dans la majorité des cas par cooptation. Avec ou sans commission, l'information concernant le recrutement dans les groupes se faisait soit par voie d'affichage (ciblant ainsi le public de l'établissement de l'éducation supérieure concerné), soit par le bouche à oreille, débordant ainsi des cadres institutionnels et mettant à contribution les réseaux relationnels des membres du groupe.

Recrutement par interconnaissance : exemple de l'équipe de KVN de MISI

Les équipes de KVN ne pratiquaient généralement pas de sélection à l'entrée. On peut dès lors se demander à quel point leur mode de recrutement relevait de l'informel, sans la participation d'instances officielles. En ce qui concerne MISI, trois équipes successives s'étaient formées durant la période entre 1961 et 1972. Chacune s'était regroupée autour de quelques personnages initiaux, dont Jakov (premier capitaine de 1961 à 1963), puis Andrej, le deuxième

capitaine (1964-1969), puis Konstantin (1969-1971)[646]. Connaître l'origine de leur élection en tant que capitaine permettrait de mesurer l'impact des institutions encadrantes sur l'équipe.

Or, les témoignages des membres divergent sur ce point, notamment en ce qui concerne le deuxième capitaine, Andrej. Certains, y compris Andrej lui-même, affirment que celui-ci s'est trouvé être capitaine « par hasard », simplement parce que c'était le seul à avoir voulu le faire à ce moment là. D'autres, au contraire, affirment que le Komsomol avait voulu sa candidature, et cela pour un ensemble de raisons précises. D'une part, parce qu'il n'était pas juif, car, même si l'équipe comportait plusieurs personnes de cette appartenance ethnique, un capitaine juif aurait été mal vu par les organisateurs au niveau de la télévision. D'après Ljev – qui se revendique juif lui-même - après un premier capitaine manifestement juif (le nom de famille et le prénom de Jakov ne laissaient pas de doutes à ce propos), la candidature d'Andrej présentait l'occasion de « russiser la face de l'équipe ». Par ailleurs, d'après Pavel, la famille d'Andrej présentait également des avantages:

> *Andrej n'était pas devenu capitaine de l'équipe parce qu'il était le meilleur (…). La mère d'Andrej était rédactrice en chef des émissions radiophoniques pour les enfants et la jeunesse. C'était un poste très élevé. Elle était arrivée là du Comité Central du Komsomol, où elle travaillait. Son père avait aussi un poste élevé, mais dans l'industrie (…). La famille d'Andrej était dans une carrière institutionnelle, tracée par le Parti (…)*[647].

Ces critères, ajoutés à une « bonne conduite[648] » d'Andrej lui-même, auraient présumé de sa nomination par le Komsomol au rôle du capitaine d'équipe. Après le retrait d'Andrej de ce rôle, en 1969, pour des raisons professionnelles (il devait préparer son doctorat), la relève est assurée par Konstantin qui réunit également en lui les bons critères ethniques et institutionnels : non-juif, il occupe la position de secrétaire du comité du Komsomol du MISI. D'après Ljev, il aurait été, lui aussi, « nommé », tandis que d'après Konstantin lui-même, il avait été désigné par les membres de l'équipe :

---

[646] Le passage concernant MISI est inspiré par mon travail de DEA, *op. cit.*, p. 84-100.
[647] Entretien avec Pavel Š., le 18.04.2003.
[648] *Ibid*.

- Comment ça s'est fait [votre nomination] ?
- Je ne sais pas, c'est l'équipe qui l'a décidé, moi je ne prétendais pas à ce rôle[649].

Sans documents à l'appui, ni du club ni du comité du Komsomol, nous ne pouvons pas trancher si ce choix relevait du Komsomol ou des membres de l'équipe. On constate cependant qu'un accord tacite existait entre l'institution et le groupe. Certains membres soulignent, certes, que la décision provient des autorités extérieures : ce sont pour la plupart ceux qui marquent qu'il sont différents du capitaine élu suite à leur appartenance éthnique juive ou à leur origine sociale plus modeste. Cependant, aucun des membres de l'équipe ne conteste réellement ce choix, même s'il le perçoit comme imposé.

Le recrutement du reste de l'équipe se faisait de manière informelle, par la voie de cooptation. Jurij, par exemple, le décrit de la manière suivante :

- Comment se formait l'équipe?
- Au petit bonheur la chance. Chacun amenait des gens. On rencontre quelqu'un d'intéressant qui pourrait faire notre affaire, on l'entraîne avec nous. [Moi, j'ai amené] beaucoup de gens du BIN : des dessinateurs et des poètes.
- Et ça arrivait que les gens ne restent pas, qu'ils partent ?
- Bien sûr. Certains ne s'intégraient pas. Mais bon, c'était quand même un truc très contagieux, les gens avaient envie de rester. Parfois même pour faire des choses pas très intéressantes, mais ils voulaient rester quand même, et ils étaient heureux.
- Et c'est quoi, les choses pas très intéressantes ?
- Je ne sais pas moi… Un rôle de figurant qu'on ne laissait sortir que pendant des scènes de groupe. Ou s'occuper du matériel…

Ayant fait partie de la rédaction du journal mural de l'université, BIN (abréviation pour « Bjom I Ne žalejem » – « Nous frappons sans pitié »), Jurij avait donc mobilisé ce réseau pour recruter les membres de l'équipe. Le journal avait une forte orientation satirique, exigée par ce type d'expression étudiante, ses créateurs se devaient donc d'avoir des savoir-faire d'humoriste et de caricaturiste, qui pouvaient être employés lors des matches de KVN.

Ce mode de formation du groupe, par agglutination, est confirmé par les témoignages des autres membres de l'équipe : à part Andrej et Konstantin, tous les autres enquêtés disent avoir été « entraînés » par un ami, puis « aspirés » par

---

[649] Entretien avec Konstantin D., le 22.04.2003.

le processus de création. Le rôle qu'on leur attribuait dans l'équipe dépendait ensuite des capacités qu'ils montraient : il n'y avait aucun mode formalisé de prise de décision (vote ou ordre du capitaine, par exemple), les rôles se distribuaient pendant les répétitions et les discussions, sans que l'on puisse déterminer précisément la provenance ni le moment précis de ces choix, et sans que celui-ci soit fixé sur papier. Cette organisation fluide et peu formalisée donnait l'impression d'une plus grande autonomie vis-à-vis des autorités qui se trouvaient ainsi dans l'impossibilité de contrôler le processus de production et devaient se contenter de n'en juger que le résultat.

Un recrutement formalisé : exemples du théâtre MGU, de « Notre Maison »

En revanche, les autres types de groupe, comme les ateliers théâtre ou certains STEM, semblent avoir pratiqué d'une manière systématique un recrutement formalisé. Une commission se chargeait alors de sélectionner des candidats pour des fonctions bien précises dans la troupe, telles qu'acteur ou auteur. Cette commission se composait uniquement des membres du groupe, ce qui excluait une influence directe des autorités extérieures sur le choix des candidats, mais n'empêchait toutefois pas que les membres du groupe reproduisent eux-mêmes certains paradigmes institutionnels.

La diffusion d'information : un mélange entre affichage officiel et bouche-à-oreille

Les canaux de diffusion de l'information concernant ces auditions pouvaient s'inscrire – ou non – dans ces paradigmes. Des affiches imprimées par le club et dotées d'une typographie caractéristique, non personnalisée, avertissaient ceux qui fréquentaient le club et les couloirs de l'université du fait qu'une audition aurait lieu :

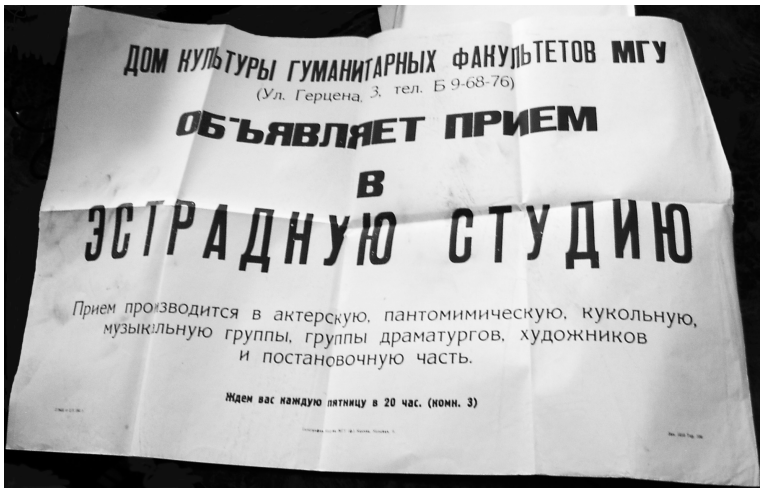


FIGURE 18 AFFICHE ANNONÇANT DES AUDITIONS POUR ENTRER DANS LE STUDIO "NOTRE MAISON"[650]

Il s'agissait donc d'un procédé institutionnalisé, agréé par le club, dont le visa d'impression figure en bas de l'affiche et qui visait un public large.

Cette manière d'annoncer se superposait cependant à d'autres, qui faisaient intervenir des réseaux d'interconnaissance liés aux activités artistiques. On peut le voir, par exemple, dans le témoignage de Lilia D., actrice du studio à partir de sa création, dans sa réponse au « questionnaire des 33 questions[651] :

> *C'était en octobre 1958. J'étais en quatrième année d'université. Une fois, pendant une pause, j'ai croisé L. Abramson, qui m'a dit que dans la maison de culture de MGU on était en train d'organiser un studio (de théâtre) étudiant et que cela pourrait m'intéresser car je participais aux activités amateurs. Un vendredi, je suis allée me renseigner sur les conditions d'admission[652].*

Lilia D. n'était donc pas informée de l'audition par voie officielle, mais cooptée par une connaissance, ce qui rend l'approche plus personnalisée, grâce au facteur relationnel. Malgré cela, la postulante a dû passer par une audition commune. Ce n'était cependant pas toujours le cas, la cooptation pouvait remplacer l'audition, comme c'était notamment le cas d'Ervin N., qui raconte son recrutement dans un témoignage publié :

---

650 Source : archives de « Notre Maison ».

651 Archives de « Notre Maison », document cité.

652 Lilia D., Réponse au « questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».

Un jour, mon téléphone sonna.

- *Salut, mon vieux! La maison de culture des facultés des sciences humaines de MGU organise un théâtre d'*estrada *étudiante! – j'ai reconnu la voix triomphante d'Ilja R., - le directeur de cette maison de la culture Savva Dvonin nous a confié – à Alik, Mark et moi – le soin de diriger tout ça!*
- *Et c'est certain?(...)*
- *Tout ce qu'il y a de plus certain! m'assura Ilja, tout a été confirmé par le comité du Parti. Mais on a besoin de toi, mon vieux, car qui va s'occuper de la mise en scène si ce n'est pas toi!*

Moi, à cette époque, je travaillais déjà à plein temps dans une entreprise industrielle, mais je ne pouvais résister à mon ancienne passion[653].

Ervin N. avait connu Ilja R. au sein du groupe d'*estrada* amateur « Premier Pas » auprès de la Maison Centrale des Travailleurs de l'Art, dont les deux avaient fait partie. Son recrutement s'était ainsi fait en court-circuitant l'audition, directement sur l'invitation d'Ilja R.

Les groupes qui procédaient à une admission par audition recourraient donc également à des modes d'acceptation plus informels, ce qui permettait une souplesse de fonctionnement. Malgré des allures formelles, ces groupes pouvaient donc également fonctionner à l'instar des équipes de KVN.

Déroulement de l'audition : entre l'image d'une admission par la fratrie et des auditions à allure professionnelle

Le déroulement même de l'audition avait certaines constantes, mais ses modalités variaient souvent d'un groupe à l'autre, ainsi qu'au sein d'un même groupe. Plusieurs témoignages et documents reflètent le déroulement de ce processus dans la troupe « Notre Maison ».

Ces témoignages oscillent entre deux pôles : d'un côté, ceux qui soulignent les similitudes entre le studio et un théâtre professionnel (une hiérarchie au sein

---

653 Эрвин Наги, « Наш Дом, от эстрадного студенческого театра МГУ до Театра у Никитских ворот », Альманах Еврейская Старина, № 19 от 04 июля 2004г (Ervin Nagi, « Notre Maison », du théâtre d'*estrada* étudiante du MGU au théâtre «U Nikitskih Vorot» », Almanach Jevrejskaja Starina, numéro 19, 4 juillet 2004).

de la commission, des épreuves mettant en lumière des qualités liées à la théâtralité, comme la récitation), et de l'autre, au contraire, ceux qui en mettent en exergue les différences (une fraternité parmi les membres du groupe qui inclut aussi le postulant, des épreuves qui testent la réactivité, les capacités d'improvisation).

Le premier pôle transparaît, notamment, dans un document manuscrit datant de septembre 1961 qui annonce les résultats des auditions, que l'on trouve dans les archives privées du groupe :

Sont admis pour passer le deuxième tour les camarades suivants :

1. *Avdeev A.A. – groupe de pantomime*
2. *Vinogradov V.V. – groupe d'acteurs*
3. *Sviridov V.A. – groupe de pantomime*
4. *Surina S.A. – groupe d'acteurs*
5. *Neiman A.O. – groupe de pantomime*

Le deuxième tour aura lieu à une date qui sera annoncée ultérieurement.
Dans le groupe d'auteurs sont invités :

1. *Pylaev A.B.*
2. *Komov Ju.A.*

Dans l'équipe technique sont acceptés :
Gorškov G.B.
Bondarenko E.
15 septembre 1961, Le Conseil Artistique de l'EST
Décision du Conseil Artistique de l'EST du 22 septembre 1961
Sont admis pour le deuxième tour :

1. *Bolšakova T.B. – groupe des acteurs*
2. *Vilkin A.M. – groupe des acteurs*

Avec une période d'essai dans le groupe technique sont admis :
(suit une liste de 4 noms)[654].

Ce document frappe par son ton officiel : les candidats sont appelés « camarades », et sont nommés par leur noms et les initiales de leur prénom et patronyme, les deux étant des manières d'appeler utilisées dans le langage bureaucratique officiel. Ce papier permet de faire plusieurs constats concernant le déroulement des auditions. Elles étaient, tout d'abord, menées non pas par le groupe dans son intégralité, mais par un « conseil artistique », nom qui renvoie à une instance qui existait dans les théâtres professionnels. Autres ressemblances avec le théâtre professionnel : l'existence d'une sélection en deux tours, de

[654] Résultats des auditions du mois de septembre 1961, archives de « Notre Maison ».

candidats pris à l'essai, et la différenciation de candidats suivant leur profil (acteur, mime, auteur, technicien). On est loin ici de la « fratrie » qui reconnaît et intègre les siens suivant un vague sentiment d'état d'esprit partagé et sans les destiner à une tâche précise. L'image de du groupe qui se dégage de ce papier le fait ressembler très nettement à un groupe professionnel.

Le caractère très officiel de ce document peut s'expliquer par son intentionnalité. Ayant visiblement été affiché (le papier a gardé les traces de punaises dans les coins), il a sans doute servi d'interface de communication entre les postulants et le groupe. Le fait que cette interface ait été si officielle peut s'expliquer par la volonté du groupe de se donner des allures professionnelles, et, d'autre part, d'avoir ainsi l'air sérieux vis-à-vis des autorités. En effet, en 1961, la première pièce de la troupe était déjà sortie et avait été sévèrement critiquée, la deuxième pièce allait être préparée pendant l'année universitaire qui commençait. Il s'agissait donc de montrer aux autorités que la troupe savait parler leur langage et pouvait rendre des comptes. Le fait que le document ait ensuite été conservé dans les archives du théâtre pourrait relever de cette même logique : montrer aux autorités que le groupe savait formaliser ses démarches.

Masque vis-à-vis des autorités et vis-à-vis de nouvelles recrues, ce document reflétait cependant certainement en partie la manière dont les membres du groupe percevaient leur fonctionnement.

Le second pôle – celui d'une audition très spécifique aux amateurs – est présenté, notamment, dans le recueil de mémoires sur le groupe, qui cite quelques témoignages des premières auditions. L'introduction à la série des témoignages, écrite par Natalia Bogatyrjova, livre un point de vue dont elle ne donne pas la source, et qui présente un bon exemple d'une reconstruction *a posteriori* :

> *Cela ne ressemblait pas à une commission d'admission dans un cours théâtral habituel : à la place d'un jury, il y avait tous les membres du studio, à la place de la palette habituelle d'exercices (une fable, un poème et un récit de prose), il y avait différents exercices d'improvisation* (etjud) *(…). L'important était non seulement de mettre en évidence le talent d'acteur de la personne, mais aussi de comprendre s'il était sur la même longueur d'onde (*svoj po duhu*) ou non. Dans*

les etjud, *on mettait à l'épreuve l'aptitude à l'improvisation, l'imagination, le sens de l'humour*[655].

L'auteur insiste sur la différence par rapport à une procédure d'admission dans une troupe professionnelle, sur plusieurs aspects : la composition du jury (à la place d'experts choisis, des pairs (« membres du studio ») et, de plus, la présence du collectif dans son intégralité, la nature des exercices (improvisation à la place de morceaux préparés à l'avance), les critères de choix (l'état d'esprit primant sur les qualités d'acteur).

Entre ces deux pôles, une multitude de perceptions subjectives est possible. Les exemples cités dans le recueil de souvenirs par la suite permettent de développer et de nuancer cette triple opposition à un jury professionnel :

> *Par exemple, à Galina G., on avait proposé de se mettre dans la peau d'une professeur : « Imaginez que vous êtes devant une classe dont vous êtes venue faire connaissance ». « J'ai commencé à lire les noms des élèves sur une liste imaginaire. A chaque nom, quelqu'un se levait. C'était des gens très drôles, très railleurs, qui ne cessaient de se moquer les uns des autres. Ils faisaient ce qu'ils voulaient avec moi. Je me défendais de toutes mes forces. Il fallait terminer, et je ne savais pas comment. Tout d'un coup la porte s'ouvre et apparaît Semjon F. qui était en retard. Je lui dis « votre nom ? ». Il ne comprend rien, demande « les amis, qu'est-ce qui se passe ici ? », mais les autres ont décidé de jouer mon jeu et de ne rien lui expliquer. « Pourquoi vous êtes en retard ? » - continuais-je (…). C'était une bonne chute. Ainsi, grâce à Semjon, j'ai été prise au studio*[656].

Dans cette citation d'interview, on voit se dessiner un rapport entre « eux », la troupe et « moi », la nouvelle venue. Les autres sont présentés tout d'abord comme un ensemble uni grâce à leurs railleries, à un humour les opposant à une néophyte qui se trouve isolée et en position d'infériorité (« ils faisaient ce qu'ils voulaient avec moi »). Le but de l'exercice proposé est de créer une unité intégrant la néophyte, tout en jouant de sa différence, et le jeu du professeur et ses élèves y parvient en inversant le rapport de supériorité. Lorsqu'apparaît un personnage nouveau, exclu du jeu car en retard, cette

---

655 Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ «Наш Дом», 1958-1969* (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison », 1958-1969*), *op. cit.*, p. 17.
656 *Ibid.*, p.17.

nouvelle fusion éclate au grand jour (« les autres ont décidé de jouer mon jeu »), et – paradoxalement – un membre du studio se trouve exclu du groupe, ce qui crée un effet comique de par le décalage entre la situation de jeu prise au sérieux et la réalité. L'improvisation teste donc la capacité du candidat à recréer une situation suffisamment vraisemblable pour pouvoir se substituer pendant un moment à l'état de faits réel, ne serait-ce que pour créer un effet comique suite au décalage. Le « jury » apparaît effectivement comme un bloc uniforme composé de tous les membres du studio, sans rapport hiérarchique et sans présence institutionnelle extérieure.

En revanche, d'autres exemples cités dans ces mémoires montrent qu'aux yeux de certains postulants, une différenciation au sein du groupe existait, comme, par exemple, ce témoignage de Mihail K. :

> *Mihail K. se souvient qu'à son audition, il y avait Mark R. et Alik A., tandis que Monsieur Ilja R. était attendu. Sa Majesté était en retard. Ils étaient si sérieux, si imposants, s'adressaient les uns aux autres par leurs prénom et patronyme : « Ilja Grigorievič », « Albert Juljevič ». A l'époque, tout le monde jouait à faire du vrai théâtre, du studio. Et moi, j'étais un vrai blanc-bec. J'étais follement inquiet. J'ai récité du Majakovski, et puis est apparu « Ilja Grigorjevič », fumant une longue cigarette au bout d'un fume-cigarette très chic, et on m'a demandé d'improviser des « études ». Avant son arrivée on me donnait des thèmes primitifs : attraper un poulet, river un clou. Tandis qu'Ilja était rompu dans l'art d'inventer des études. La fantasmagorie commença : « imaginez que vous êtes un employé des postes, dit Ilja, et que vous mettez des tampons sur des lettres. Vous êtes fatigué, mais certaines lettres suscitent en vous de l'intérêt, à cause de l'écriture ou du timbre. Vous devez nous transmettre votre rapport à ces lettres. Aux sons de la musique, Miša M. va vous accompagner au piano. Et, pour rendre votre tâche plus complexe, cet employé des postes boite*[657].

Le jury n'apparaît plus ici comme toute la troupe, mais bien comme ses trois dirigeants, qui jouent aux grands hommes de théâtre, et dont le néophyte se démarque lui-même dans l'opposition « blanc-bec » et dandy (personnage à la « longue cigarette au bout d'un fume-cigarette très chic », se permettant d'arriver en retard et possédant une imagination le plaçant au-dessus des autres).

Le témoignage de Lilia D. (la suite de l'extrait cité plus haut), corrobore cette vision différenciée des membres du groupe :

---

[657] *Ibid.*, p.18.

J'ai été reçue par Valentina S. et Jevgenia A. Elles ont noté mes coordonnées et m'ont dit qu'il allait y avoir tout de suite une « audition ». A cette nouvelle, j'ai senti mes genoux fléchir. Je n'étais absolument pas prête, et en plus j'ai vu Albert A., que j'avais souvent vu à la télé, c'était un personnage célèbre. Et Ilja R., c'était aussi un personnage connu, grâce à la troupe « les premiers pas ». Je ne savais que faire, tellement j'avais peur (…) Avec une voix tremblante, j'ai dit à Albert A. que je n'étais pas prête, que je repasserais une autre fois, mais il m'a répondu : « ce n'est pas grave, on verra comment tu feras sans préparation[658] *».*

Parmi les membres du jury, Lilia en retient donc deux, auréolés par le prestige de personnes « connues », apparaissant à la télévision ou au théâtre. Les manifestations physiques de peur matérialisent le ressenti de cette différence. Notons que les candidats étaient accueillis par des filles et auditionnés par des garçons, signe de différentiation de rôles lors de l'audition.

Les auditionnés n'étaient pas les seuls, cependant, à opérer une hiérarchisation au sein du groupe. Les archives de « Notre Maison » contiennent un petit cahier dans lequel l'un des membres du jury d'admission avait pris des notes lors des auditions du 17 et 24 septembre 1969. On y voit que, dans plusieurs cas, l'opinion concernant la personne qui prend les notes diverge avec celle de Mark R., qui, à ce moment là, était le seul des trois organisateurs initiaux à diriger le groupe. La décision finale revient à Mark R., et l'auteur des notes ne semble pas contester cet état de fait. Ainsi, par exemple, on lit pour le candidat nommé Rostislav K. :

Tout est très monotone. Sans doute cela ne va aboutir à rien. Mais Mark R. a l'intention de le cuisiner encore. Est-ce possible qu'il lui ait plu ? Il le force à dessiner. Pauvre garçon[659] *!*

Finalement, ce candidat est pris, bien que l'auteur des notes ait marqué son opinion, au début de l'audition :

Un garçon très mignon, mais (mot biffé) c'est non[660]*.*

---

658 Lilia D., réponse au « questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».
659 Cahier avec les notes prises pendant les auditions du 17 et 24 septembre 1969, archives de « Notre Maison ».
660 *Ibid.*

Dans un autre cas, c'est l'inverse :

> *Elle a déjà été dans un studio sérieux. Sans doute une bonne actrice.*
> *Voilàààààààà (…). Elle a déjà une expérience de la scène.*
> *Elle a déjà sûrement essayé d'entrer dans Sukinskoe (…). Mais le jugement revient à Mark R*[661].

L'auteur des notes exprime d'une manière très expressive son contentement vis-à-vis de la candidate, mais le mot décisif revient à l'ancien de la troupe, qui finalement décide de ne pas l'accepter.

Le poids égal de la parole de chaque membre de la troupe se révèle donc être une construction *a posteriori*, les dirigeants étant perçus comme instances décisives aussi bien par les auditionnés que par les membres du jury.

Si la différentiation entre les trois fondateurs du groupe et les autres paraît être très précoce, la nature des épreuves et le mode de fonctionnement des auditions semblent avoir évolué au cours du temps. Cette évolution est visible à travers le « questionnaire des 33 questions », dont la première question concerne cette expérience initiatique : « comment tu as été reçu au studio ».

Les témoignages des auditions des premières années du studio (1958-1960) montrent que les improvisations étaient le seul exercice demandé. Par exemple, Lilia D., qui a intégré le groupe en octobre 1958, dit avoir été « maltraitée pendant une quarantaine de minutes », pendant lesquelles on lui a fait faire « des exercices d'improvisation avec ou sans musique, de la pantomime et autres trucs à la Ilja R.[662] ».

Ou encore celui de Irina B. qui passait l'audition en 1960, et qui dit avoir entendu « venant de tout en haut la voix divine – celle de Ilja R. », qui lui demandait une étude :

> *« Vous êtes assise sur votre balcon et vous lisez un livre, alors que votre voisine de l'étage du dessus arrose ses plantes. L'eau coule tranquillement sur votre tête. Réagissez*[663] *».*

---

[661] *Ibid.*

[662] Lilia D., réponse au « questionnaire des 33 questions », document cité.

[663] Irina B., réponse au « questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».

Les témoignages à partir de 1962, mentionnent – tout comme le papier recensant les candidats reçus mentionné plus haut - des auditions en deux étapes (souvent, sur deux jours), ce qui pouvait s'expliquer par le nombre accru de postulants suite à une notoriété grandissante du groupe. Par ailleurs, les auditions contenaient désormais, à côté des exercices d'improvisation, ceux, plus classiques, de récitation de poèmes ou de passages de pièce. Ainsi, Nina T., reçue en 1962, raconte son audition sur deux jours :

> *Le premier jour, juste devant Mark R., le deuxième devant tout le studio. Je devais faire des improvisations (scier un arbre avec Ilja R., chercher quelque chose dans une pièce sombre pleine d'éclats de verre, représenter un second sur le bord d'un bateau pirate), et réciter quelque chose.*
> *Comme me l'a avoué ensuite un des meilleurs acteurs du studio, Vladimir R, c'est lui qui avait décidé de mon sort lorsque, après avoir enfin scié mon arbre, j'étais sortie, il a dit : « il faut la prendre ! » Et ils me prirent*[664].

Ou encore, le témoignage de Marina A, datant de 1968 :

> *J'étais entrée à « Notre Maison » par l'entrée commune, en septembre 1968, l'un des mercredis, en même temps que tous les autres qui aspiraient à faire partie du EST. J'avais récité du Saša Čjornyj, des ballades anglaises dans la traduction de Maršak. J'ai dû réciter mal (je récite toujours mal), c'est le choix des œuvres qui a dû me sauver (cette année là, la majorité des postulantes disaient la lettre de Tatjana (…), les membres du studio devaient être contents d'entendre autre chose !)*
> *Après, il y avait des études (représenter les animaux dans un zoo).*
> *Ensuite (…) hélas, il fallait chanter. Je savais très bien que si je me mettais à chanter, je ne pourrai jamais être prise. Je me taisais. Mark R. insistait, et, lorsqu'il a perdu tout espoir, il m'a proposé de chanter avec lui : « ne serait-ce que « les soirées près de Moscou ». Je ne pouvais pas refuser, et on a commencé à chanter.*
> *Au piano, c'était Andrej G., qui devait donner son verdict quant aux aptitudes musicales des postulants. J'ai réussi dans les deux premières phrases à changer trois fois de tonalité et à embrouiller Mark R. Le ton sur lequel Andrej avait dit « ça suffit ! », avait détruit tous mes espoirs d'être reçue.*
> *Mais on m'avait tout de même prise (…) Ma « capacité » à changer de tonalité s'était révélée utile pour interpréter son accompagnement difficile pour* Rivière dont le nom est Fait. *Ceux qui avaient une oreille musicale avaient beaucoup de mal*[665].

---

[664] Nina T., réponse au « questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».
[665] Marina A., réponse au « questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».

A la partie récitation – le morceau est au choix du candidat – et improvisation s'ajoute donc ici une épreuve musicale. Les exigences vis-à-vis des candidats sont devenues plus diversifiées : il doit avoir une oreille musicale en plus de capacités de récitation et d'improvisation. La musicalité n'apparaît cependant pas essentielle, car, malgré son inaptitude, Marina est tout de même prise dans la troupe.

Ainsi, au fur et à mesure de l'évolution de la troupe, les auditions deviennent de plus en plus proches des professionnelles dans la mesure où les capacités d'improvisation n'étaient plus l'unique exigence vis-à-vis du candidat.

Les témoignages confirment, par ailleurs, qu'il existait des procédés d'admission différents suivant les rôles dans la troupe. Ainsi, Vladimir P. dit, dans sa réponse au « Questionnaire des 33 questions » :

> *Je postulais en tant qu'acteur, alors qu'on m'a pris en tant qu'auteur*[666].

Ne rassemblant certainement pas les qualités nécessaires à un acteur, il avait, cependant, aux yeux du jury, celles nécessaires à un auteur. Ces prédispositions n'ont cependant pas empêché à Vladimir P. de devenir l'un des acteurs vedettes de la troupe.

En revanche, en ce qui concerne l' « équipe technique », certaines personnes en faisant partie étaient visiblement reçues sans audition :

> *Je n'étais pas concernée par l'audition, car je faisais partie de l'équipe technique*[667].

L'auteur de cette réponse, Ljudmila K., avait été reçue après 1965, d'après les listes des membres de groupe. La procédure aura certainement évolué à ce moment là depuis 1962, où des auditions étaient valables pour les techniciens également, comme en témoigne la liste de candidats reçus en septembre 1962. La troupe évoluait donc dans le sens d'une séparation plus nette entre les fonctions

---

666 Vladimir P, réponse au « questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».

667 Liudmila K., réponse au « questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».

artistiques (auteurs, acteurs) et techniques, qui ne passaient désormais plus par la même procédure d'admission.

Une certaine fluidité existait, par la suite, entre ces différentes sections : les auteurs pouvaient devenir acteurs et vice-versa. Des passages entre les « techniciens » et la troupe elle-même étaient plus rares, mais ils existaient également.

Cette différentiation des membres à l'entrée était gérée par le groupe en interne, sans l'intervention directe des autorités. Elle mimait l'organisation d'une troupe professionnelle, même si, dans les discours, les participants insistent sur la spécificité de fonctionnement des auditions des amateurs.

Critères de sélection lors de l'audition

Une autre spécificité revendiquées par les troupes amateurs résidait dans les critères de jugement appliqués lors des auditions. En effet, ceux-ci se fonderaient moins sur les talents artistiques des postulants que sur le fait qu'ils partagent le même état d'esprit que le groupe. Coïncidant avec les attentes des autorités car contribuant à former un groupe soudé, ces critères de jugement pouvaient cependant jouer contre ces dernières, à savoir fonder une communauté imperméable à l'emprise des institutions extérieures. Les témoignages cités ci-dessus ainsi que certains documents d'archives permettent de percevoir la motivation des admissions et de refus et d'en tirer des conclusions concernant les valeurs fondatrices de la troupe.

On en trouve quelques pistes dans le petit cahier avec les notes d'un membre du jury mentionné précédemment. En rassemblant dans un tableau les remarques concernant chaque candidat (citées textuellement), on obtient les tableaux suivants :

TABLE 3 : CRITERES DE SELECTION LORS D'UNE AUDITION DU GROUPE "NOTRE MAISON", PREMIER JOUR[668]

	Nom, prénom	**Qualités**	**Défauts**	**Résultat**
1	Irina D.	une gentille fille	la diction : ž š, elle pince la lèvre supérieure les dents (biffé) Aucune imagination	Pas prise
2	Liouba Ja.	Conservatoire – piano Voix	Ne prononce pas le r (pas des nôtres - biffé) ses personnages sont tous pareils f š s je crois qu'elle a un cheveu sur la langue	prise
3	Anna M.		Sa voix est rigide. C'est une obsédée sexuelle. Aucune fantaisie. De l'amateurisme scolaire. Les dents et les jambes bleues. Pas belle.	Pas prise
4	Irina K.	C'est une gentille fille.	Un peu monotone, bouge peu.	Pas prise
5	Olga R.		elle a un défaut de diction n'arrive pas à prononcer le r Bouge peu C'est une juive flegmatique Elle récite tout avec exactement la même	Pas prise

[668] Constitué par l'auteur à partir du cahier avec les notes prises pendant les auditions du 17 et 24 septembre 1969, archives du groupe « Notre Maison ».

			intonation	
6	Anatolij G.		Son propre poème, « L'amour, de nouveau » - à mourir de rire Ferme les yeux en prononçant les mots Il était des nôtres en terminale	Pas pris
7	Tatiana G.	Une fille très originale Une démarche masculine. Une fille audacieuse		Prise
8	Buma S.	C'est un bon garçon		Pris

TABLE 4 : CRITERES DE SELECTION LORS D'UNE AUDITION DU GROUPE NOTRE MAISON, DEUXIEME JOUR[669]

	Nom, prénom	**Qualités**	**Défauts**	**Résultat**
1	Nadia A.	Une fille intelligente	Pas des nôtres La voix est trop faible Elle a oublié son texte Ne sait que faire de ses bras	Pas prise
2	Rostislav K.	Lit très bien Un garçon très sympathique Plaît à Mark R.	Parle très doucement Monotone	pris
3	Raissa K.		Parle trop doucement Fille bizarre, masculine,	Pas prise

[669] *Idem.*

			travesti Quelque chose ne va pas avec sa lèvre inférieure et ses dents. Taille trop petite. Diction mauvaise : s, š, t, z, i, is	
4	Olga O.	Expérience de la scène Sûre d'elle	Fait mal des *etjud* On voit qu'elle n'a jamais vu de peintres en bâtiment	Pas prise
5	Vjačeslav P.		Précipitation Pas très subtil Maniéré Diction plate ce n'est pas du EST	Pas pris
6	Tania L.	Chante. A son propre orchestre	Elle a un problème avec les r et les š	Pas prise
7	Svetlana T.	Elle danse	Elle parle mal – s, n, š	Pas prise
8	Vassili K.	Expérience Fait des *etjud*		Pris

Deux jugements sont basés sur des remarques comme « il n'est pas des nôtres », avec des variantes comme « ce n'est pas du EST », ou « il était des nôtres en terminale ». Cette séparation fait ressortir le critère d'un esprit partagé qui unirait tous les membres de la troupe, et qui serait préexistant chez certains candidats.

Les remarques « c'est un gentil garçon » ou « c'est une gentille fille » se rapprochent du registre précédent, car se réfèrent à une base de valeurs

commune, tout en plaçant le candidat dans une position d'infériorité par rapport au jury. L'auteur des notes marque ainsi une différence d'âge (d'après les notes, les candidats sont tous des étudiants entre la deuxième et la quatrième année) et d'expérience (l'auteur des notes est forcément déjà membre de la troupe et se sent donc un acteur expérimenté contrairement aux candidats). Le qualificatif « gentil » (« *horošij* » en russe) dénote une attitude de bienveillante condescendance du membre du jury vis-à-vis des candidats.

Une diction correcte – c'est à dire une prononciation conventionnelle de tous les sons, ainsi qu'une manière de parler bien nette et distincte - semble être un facteur de sélection important. Les notes sur les candidats sont ponctuées de remarques concernant cet aspect : l'auteur marque les sons qui lui semblent être prononcées d'une manière incorrecte (en particulier les chuintantes et le r). Si l'orthophonie est importante, elle n'est cependant pas rédhibitoire : ainsi, si la candidate Liouba Ja. a des difficultés à prononcer les sons « f š s » et « r », et que l'auteur des notes « croi[t] qu'elle a un cheveu sur la langue », elle est tout de même admise parce qu'elle a fait du piano au conservatoire et qu'elle chante bien. Ces critères ne doivent pas être les seuls à rentrer en ligne de compte, car une autre candidate, Tania L., qui a les mêmes caractéristiques - elle chante dans son propre orchestre d'un côté, mais a des défauts de prononciation d'un autre côté – n'est cependant pas admise.

Quoi qu'il en soit, une prononciation conventionnelle, orthodoxe, semble être un critère très important. Un autre facteur récurrent : la présence ou l'absence d'expérience préalable de la scène, avec la maîtrise de la gestuelle et de la mimique qui en découle. Certaines remarques font appel à des connotations (« C'est de l'amateurisme scolaire »), d'autres détaillent les défauts : une mimique exagérée, dénaturée (« Ferme les yeux en prononçant des mots »), absence d'aisance dans les mouvements (« ne sait que faire de ses bras »), absence de fluidité ou de relief dans la récitation (« elle a oublié son texte », « tout est monotone ») et une mauvaise maîtrise de sa voix (« parle trop doucement »). A l'inverse, avoir « une expérience de la scène » apparaît comme un atout en soi, mais il n'est pas détaillé.

Cependant, dans l'échelle des valeurs du jury, les capacités d'improvisation sont placées au-dessus des savoir-faire scéniques. On le voit,

notamment, dans le cas d'Olga O., qui a une « expérience de la scène » mais qui n'est pas prise car elle ne réussit pas ses *etjud*.

Ces capacités d'improvisation semblent supposer, d'une part, une connaissance empirique de la réalité (concernant Olga O., l'auteur des notes remarque que l'« on voit qu'elle n'a jamais vu de peintres en bâtiment »), et, d'autre part, une « imagination », « une fantaisie », dont l'absence est notée pour certains candidats. Ainsi, ceux-ci doivent à la fois bien connaître la réalité qui les entoure et savoir s'en détacher afin d'y porter un regard neuf.

Si les remarques ci-dessus valent aussi bien pour les filles que pour les garçons, d'autres sont plus différentiées du point de vue de genre. Les remarques sur le physique, notamment, concernent les filles, pour lesquelles l'auteur des notes se focalise sur certaines parties du corps, comme la dentition et la bouche en général, ainsi que les jambes (« dents (biffé)», « elle a les dents et les jambes bleues », « quelque chose ne va pas avec sa lèvre inférieure et ses dents »), et dont on note la taille (« trop petite ») et la beauté en général (« pas belle »). Ce type de remarque est absente pour les garçons dont on juge surtout l'aisance sur la scène, les capacités d'improvisation et, dans le cas d'Anatolij G., la qualité du texte écrit soi-même (« son propre poème, « L'amour, de nouveau » - à mourir de rire »).

Le jugement différencié des candidats filles et garçons reflète la séparation de genre dans les troupes dont il sera question plus loin. Notons que certaines remarques concernent la transgression des limites de genre, lorsqu'une fille ressemble à un garçon ou en adopte le comportement. Ces transgressions sont parfois bienvenues, et sont parfois perçues comme disgracieuses ou même obscènes. Ainsi, une remarque comme « fille bizarre, masculine, travesti » montre que, lorsque l'image de la candidate s'éloigne trop de l'image convenue de la féminité, celle-ci est perçue dans une étrangeté inquiétante, voire perverse, comme en témoigne le terme de « travesti », qui renvoie à une pratique déviante peu commune et réprimée en URSS de l'époque. La remarque « c'est une obsédée sexuelle », employée vis-à-vis d'Anna M., fait ressortir une autre limite infranchissable entre les genres, celle de l'attitude vis-à-vis de la sexualité. Visiblement, on s'attend à ce qu'une femme

n'affiche pas d'intérêt ostensible pour cette sphère, l'inverse est perçu comme un trait négatif.

En revanche, les remarques concernant Tatiana G. montrent que certains traits de l'autre sexe, comme « une démarche masculine » peuvent, au contraire, être perçus comme marques d'originalité et d'audace. Cela renvoie au témoignage d'Irina B. dans sa réponse au « questionnaire des 33 questions » où elle dit avoir dû « réagir », lors de son exercice d'improvisation, à l'eau d'arrosage de la voisine d'au-dessus qui coulait sur sa tête :

> *Alors, j'ai réagi. Après, j'ai entendu Saša C. raconter : « Tu sais, Miša K. disait qu'ils avaient pris une fille tellement bien… Qui savait tellement bien jurer !*[670] *».*

La liberté de langage, considérée comme un apanage masculin, est donc perçue comme une transgression acceptable des limites de la féminité, qui la souligne sans l'altérer.

Une fille doit donc, d'après les critères d'admission, avoir des attributs physiques avantageux, un comportement « féminin » (c'est-à-dire pudique) vis-à-vis de la sexualité. Un comportement qui ressemble au masculin (une audace dans les paroles, l'emploi de termes forts, une démarche) peut être apprécié comme marque de féminité s'il n'altère pas l'image de la féminité globale. Mais dès que la limite entre les deux genres est brouillée, la candidate est rejetée comme étant étrange.

Enfin, l'appartenance ethnique semble jouer un rôle dans les critères de sélection, puisqu'elle est notée parmi les caractéristiques de certains candidats, notamment de Buma S. et d'Olga R. Pour ce premier, il s'agit d'une petite note au début, « moldave et juif », sans que cela ait une répercussion sensible sur les autres remarques. En revanche, concernant Olga R., la notation « une juive flegmatique » forme un tout avec les autres notes la concernant (« n'arrive pas à prononcer le « r », « bouge peu », « monotone ») en leur conférant ainsi une nouvelle connotation. Etre juif n'était absolument pas rédhibitoire pour être accepté dans la troupe, bien au contraire, puisque les trois fondateurs ainsi que

---

[670] Irina B, « Questionnaire des 33 questions », document cité.

la majeure partie des participants se réclament de cette appartenance ethnique. Cependant, elle peut également colorer négativement certains défauts perçus comme typiques chez les autres juifs, ceux dont les membres de la troupe ne font pas partie.

La sélection de membres se faisait donc, techniquement, d'une manière autonome vis-à-vis des autorités comme le Komsomol, le comité du Parti ou le corps enseignant. Cependant, cela ne signifie nullement que les critères de choix aient été totalement indépendants des valeurs véhiculées par ces instances : ceux qui avaient conditionné le processus de choix du capitaine de l'équipe de KVN de MISI, par exemple, composaient avec des manières de penser de l'institution (le candidat devait être ethniquement russe, activiste au sein du Komsomol, avoir des parents qui permettent d'élargir les liens de l'équipe – et, à travers elle, du VUZ – avec l'univers d'élite intellectuelle influente).

Le cas de « Notre Maison » montre que les critères de choix s'inspiraient également de ceux pratiqués dans le théâtre professionnel. L'exigence d'une maîtrise de son corps et de sa voix qui supposait une expérience préalable de la scène, par exemple, était empruntée au monde professionnel. Elle cohabitait avec d'autres attentes vis-à-vis du candidat, proclamées, elles, comme étant inhérantes à l'univers des amateurs. Il s'agissait de l'aptitude à l'improvisation et du partage – détecté sur un mode intuitif – des mêmes valeurs que la troupe. Les deux étaient en réalité liés : improviser signifier savoir réagir d'une manière originale à des situations données, et donc se défaire, le temps que dure la scène, de schémas comportementaux habituels. Or, cette capacité de détachement – ou d'ironie – faisait partie des éléments partagés par les membres de la troupe, éléments qui faisait naître le sentiment « il/elle est des nôtres ». Détachement, mais non dépassement : la troupe semble toutefois reproduire des schémas sociétaux répandus. Si l'audace est bienvenue, la transgression, à tous les niveaux, est bannie.

b) Une cohérence interne du groupe : construction ou/et réalité sociale ?

Les auditions permettaient donc aux troupes de trier les candidats selon des critères qui avaient trait à leurs aptitudes artistiques, à leur physique (avec toutefois une importance plus grande accordée à ce critère concernant les filles) et à ce qu'ils pouvaient montrer de leur attitude détachée vis-à-vis des schémas comportementaux. On peut alors se demander si cette sélection débouchait sur la formation d'un milieu cohérent au-delà du turn-over annuel lié à la condition étudiante de la plupart des membres. Quels étaient, le cas échéant, les facteurs sociaux de la cohésion, outre celui qui était défini institutionnellement sans être toujours pertinant, à savoir l'appartenance de tous les amateurs au même VUZ ? Nous allons donc tenter d'objectiver, au-delà des constructions *a posteriori*, les éléments de cohésion sociale autour d'une pratique artistique en Union Soviétique.

Lorsqu'un groupe était interne à une promotion ou à une faculté, cette appartenance créait un premier facteur de cohésion. Par exemple, le studio d'opéra « Archimède » se réclamait très nettement de son rattachement à la faculté de physique du MGU. Par delà leurs différences, tous ses membres étaient reliés à cette faculté qui constituait à la fois un cadre d'études et de vie. En revanche, parmi les groupes qui fédéraient les étudiants de différentes facultés, le recrutement se faisait d'une manière beaucoup plus large.

L'équipe de KVN : recherche d'échappatoire comme point fédérateur

Dans le cas de groupes de KVN, le mode de recrutement par cooptation, qui amenait chaque membre à mobiliser ses réseaux de relations pour trouver des futurs membres du groupe, entraînait la composition d'une équipe qui n'avait pas forcément de cohérence au niveau universitaire. Si l'on considère l'exemple de l'équipe de MISI, ses étudiants étaient répartis en différentes sections nommées facultés (« construction civile », « constructions hydrauliques », « systèmes de ventilation », « matériaux de construction », « architecture et dessin technique » etc.). Chacune des facultés proposait un cursus de cinq ans, et

les étudiants de chaque promotion formaient plusieurs groupes d'une vingtaine de personnes, qui suivaient ensemble la majeure partie des cours. Le Komsomol et les Syndicats avaient des représentants au sein de chacune de ces unités (groupes, promotions, facultés), et devaient encourager une sociablilté étudiante supposée se calquer sur cette organisation hiérarchique. Or, l'équipe de MISI n'était constituée ni à base de ces groupes, ni à celle des « promotions », ni à celle de facultés. Puisant dans les réseaux de différentes activités artistiques d'amateur, elle regroupait des personnes de toutes facultés, et d'âges différents. En effet, certains membres de l'équipe étaient plus âgés : notamment, Andrej était déjà doctorant lorsqu'il a intégré l'équipe. Quant à Jourij, il était déjà inséré dans le monde professionnel : il avait terminé ses études d'ingénieur en 1959, puis avait travaillé quatre ans sur un chantier en Yakoutie. C'est à son retour à Moscou, en 1964, qu'il se joint à l'équipe de KVN, et plus tard il réintègre également MISI en tant que doctorant puis professeur. Être étudiant n'était donc pas déterminant pour appartenir à l'équipe.

Certains membres, comme Igor', par exemple, n'avaient même jamais étudié à MISI. Ingénieur du son dans un studio d'enregistrement de musique, Igor' a rencontré Mihail qui faisait partie d'un orchestre amateur, et a voulu participer à la composition des chansons.

Cette hétérogénéité d'âge et de parcours universitaire va de pair, cependant, avec certains critères d'homogénéité. Nous avons résumé, dans le tableau ci-dessous, quelques données importantes concernant les membres de l'équipe enquêtés :

TABLE 5: EQUIPE KVN MISI : RECAPITULATIF DE CARACTERISTIQUES SOCIALES DE QUELQUES MEMBRES[671]

Prénom	Niveau d'études à l'entrée KVN	Rôle dans l'équipe	Komsomol (s'en réclame ou pas…)	Autres activités	Origines : Moscou /non	Profession des parents
Jurij	Ingénieur, ensuite doctorant, puis professeur	Auteur	Oui (plus tard, le Parti)	Rédacteur BIN tourisme *strojotrjad*	Oui	Ingénieurs métallurgie
Andrej	Doctorant	Capitaine / auteur	Oui	Radio à l'école *strojotrjad*	Oui	Mère à la télévision
Leonid	2ème année	Acteur / dramaturge	Oui, a été secrétaire	STEM Organise un café étudiant, *strojotrjad*	Oui	Ingénieur médecin
Pavel	2ère année	Acteur / auteur	Oui, mais forcé	Théâtre peinture *strojotrjad*	Oui	Electricien Vente de matériel de construction
Mihail	2ème année	Accompagnement musical	Oui, mais indifférent	Orchestre *strojotrjad*	Oui	Ingénieur construction
Igor'	Pas du MISI	Auteur de chansons	Non		Oui	
Konstantin	3ème année	Capitaine	Oui, a été secrétaire	Organise des *strojotrjad*	Oui	Ingénieurs
Natalia	2ème année	Actrice	Oui, mariée avec un secrétaire du comité de Komsomol	STEM *strojotrjad*	Non, mais grands-parents moscovites	Militaire professeur lycée
Viktor	4ème-5ème années	Acteur (épisodique)	Oui + membre du Syndicat	STEM *strojotrjad*	Oui	Père cadre du Parti dans l'armée

Une homogénéité se laisse observer au niveau des origines géographiques et sociales. Nos enquêtés sont tous moscovites (ou aspirent à l'être, comme c'est le cas de Natalia[672]), et et ont des parents dont les métiers supposent des études

671 Constitué par l'auteur à partir de données fournies par les enquêtés lors des entretiens.

672 Les deux parents de Natalia étaient des Moscovites d'origine. Cependant, son père militaire ayant été affecté aux confins du pays, elle est née à Kamtchatka puis a grandi en

supérieures, mais n'impliquaient pas forcément des salaires très attractifs. Ils appartiennent donc à la couche cultivée et moyennement aisée de la capitale.

Cette homogénéité d'origine est reconnue par certains enquêtés et réfutée par d'autres. Par exemple, Viktor insiste dès le début de l'entretien sur ses origines moscovites :

> *Je suis un moscovite de souche, mes parents sont de la région de Moscou, ils sont nés tout près de Moscou. Moi, je suis né à Moscou en 1946, on habitait en plein centre-ville, près de l'ambassade américaine*[673].

Cette insistance sur la ville d'origine montre l'importance de cet élément dans l'image qu'il donne de soi : il se définit comme s'inscrivant dans une génération (« né (…) en 46 »), et dans un lieu. Par la suite, il décrit l'équipe comme étant essentiellement moscovite. Leonid, en revanche, est d'un autre avis:

> *- Vous étiez tous des moscovites dans l'équipe ?*
> *- Non, certains ne l'étaient pas et ils habitaient dans les foyers*[674].

Nous pouvons expliquer cette différence de perception en essayant d'analyser ce que recouvre le terme de « moscovite » dans l'entretien de Viktor. On voit qu'il s'agit de bien plus que d'un simple lieu de naissance :

> *Dans mon groupe, sur vingt personnes, il y avait maximum quatre ou cinq moscovites. Avec ça, il y avait deux ou trois types normaux, comme je me considérais moi-même, et les autres quinze étaient complètement primitifs. C'étaient des bons gars, mais ils venaient là après l'armée, d'un coin paumé comme le Donbass par exemple, de tous les coins de l'URSS. Ils avaient un niveau culturel et intellectuel très bas. (…) Ces gens venaient pour avoir un diplôme, ils habitaient dans des foyers d'étudiants, quatre personnes par pièce : quelle vie pouvaient-ils bien avoir ? Qu'est-ce qui pouvait bien m'y intéresser ? Sans parler du fait qu'ils étaient plus vieux que moi (…). C'était évident que rien ne nous rapprochait… Et les moscovites aussi, c'étaient des gens sérieux, ils voulaient vraiment étudier (…). Donc, mes centres d'intérêt étaient naturellement en dehors de mon groupe, en dehors de la faculté*[675].

Urkraine occidentale. Venue à Moscou pour ses études supérieures, elle dit avoir vécu cette période comme un retour aux sources, comme l'effacement de sa vie en province perçue comme une contrainte désagréable.

[673] Entretien avec Viktor Š., le 22.04.2003.

[674] Entretien avec Leonid Ja., le 15.04. 2003.

[675] Entretien avec Viktor Š., entretien cité.

Les origines géographiques constituent donc bien un élément que Viktor utilise pour se définir par rapport à ses camarades de groupe. Cependant, elles font partie d'un ensemble de critères plus large qui détermine un mode de vie : les camarades provinciaux – que Viktor désigne par le terme « ces gens » connoté péjorativement – sont perçus comme plus âgés et plus «sérieux », c'est-à-dire qu'ils n'ont pas la disponibilité matérielle et spirituelle nécessaire pour aspirer à autre chose que les études. Or, c'est cette aspiration vers un ailleurs qui paraît fondamentale pour Viktor et qui détermine pour lui le « manque de sérieux » nécessaire pour jouer au KVN.

Ainsi, l'équipe apparaît comme un groupe de gens qui sont réunis par un point commun, celui d'avoir la possibilité et la volonté de s'intéresser à autre chose que leurs études. Le diapason des activités qu'ils pratiquent semblent confirme cette vision : tous, à l'exception d'Igor', s'impliquent également dans d'autres structures de « loisir actif », en amont ou en aval[676] du KVN, ainsi que parallèlement à celui-ci.

« Notre maison » : tension entre le cadre universitaire et l'aspiration de la troupe vers la professionnalisation

La renommée entrait en ligne de compte pour le recrutement des membres d'un groupe : plus celui-ci était connu, plus il attirait de personnes de l'extérieur, ses liens avec le VUZ de rattachement devenant ainsi plus faibles que ce qui était prescrit par les autorités. Le cas du studio « Notre Maison » est représentatif de ce cas de figure : conçu dès le départ comme un groupe rassemblant les étudiants de toutes les facultés, il a fini par débordrer largement le cadre du MGU.

Les archives de la troupe contiennent des listes où sont notées plusieurs informations concernant ses membres. Ces listes ne sont pas datées, cependant,

---

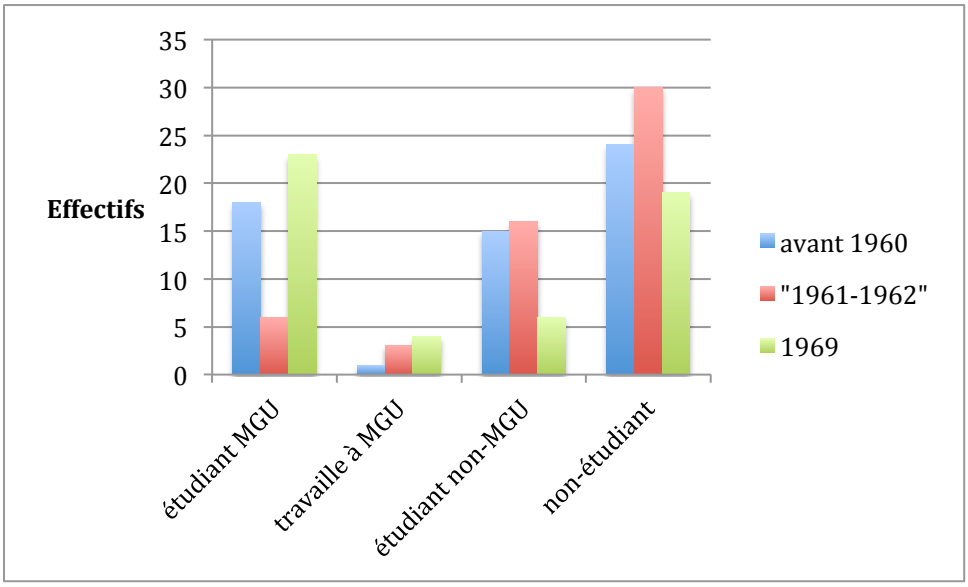
[676] Jurij conçoit, par exemple, son activité en tant que rédacteur du journal de la faculté, *BIN*, comme ayant préparé son entrée dans le KVN (il y avait acquis certains savoir-faire et avait rencontré des gens qu'il a ensuite intégré à l'équipe). En revanche, les *strojotrjad* – brigades de constructions – étaient plutôt perçus comme un résultat de l'activité de l'équipe, car ils s'étaient formés à base de liens noués grâce au KVN.

en les recoupant avec les autres témoignages de participants, on peut arriver à les dater grâce à la présence ou l'absence de certaines personnes dont on connaît par ailleurs la date d'entrée dans le groupe. Ainsi, trois listes datant d'avant 1960, de 1961-1962 et de 1969 respectivement recensent tous les participants, en précisant leurs noms, l'année de leur naissance, leur appartenance ou non au PCUS ou au Komsomol, ainsi que leur lieu de travail (ou d'études). La liste de 1969 précise en outre l'année d'entrée des personnes au studio et leurs adresse et le numéro de téléphone.

Ces données offrent une occasion de quantifier certaines informations concernant, notamment, l'origine et l'âge des participants.

L'origine, d'abord. Les listes confirment que l'appartenance à un même établissement n'était pas un facteur fédérateur. Si on schématise la provenance institutionnelle des participants d'après les listes de ses membres, on obtient le graphique suivant :

TABLE 6 : EVOLUTION DES APPARTENANCES INSTITUTIONNELLES DES MEMBRES DU STUDIO ENTRE 1958 ET 1969[677]



[677] Constitué par l'auteur à partir des listes des membres du groupes, archives de « Notre Maison ».

La catégorie que nous avons nommé « travaille à MGU » n'a pas la même appellation selon les périodes. Ainsi, dans les liste d'avant 1960 et de 1961-1962, le « lieu de travail » de ces personnes est indiqué comme « la maison de culture de MGU ». Il s'agissait donc d'emplois rémunérés au sein du club liés à la troupe. Avant 1960, il n'y a qu'un emploi de ce type, occupé par Ilja R., qui a effectivement rempli, pendant un temps, la fonction de directeur rémunéré du STEM. En 1961-1962, le nombre de ces emplois augmente jusqu'à trois, car il s'agit désormais de deux directeurs artistiques, Ilja R. et Mark R., ainsi que d'un administrateur technique (Nikolaj P. - *zavhoz*). En revanche, en 1969, cette catégorie s'intitule « employé du MGU » (et non plus spécifiquement de la Maison de la culture) et inclut Mark R., pour lequel on précise qu'il est « diplômé de la faculté de journalisme de MGU, metteur en scène et directeur artistique du studio d'*estrada* », Jakov B. et Oleg R. dont on apprend par ailleurs[678] qu'ils étaient tous les deux « chefs de l'équipe technique » (*zav postanovočnoj časti*), ainsi que deux acteurs de la troupe dont les fonctions exactes ne sont pas précisées. Donc, d'une part, le groupe avait réussi à obtenir de plus en plus d'emplois rémunérés au sein du club, et, par ailleurs, dans la dernière liste, dont le but était, entre autres, de souligner les multiples liens entre la troupe et l'université afin d'affirmer sa légitimité, la catégorie se présente comme « employés de l'université » et donc dépassant uniquement le cadre du club.

Au début de l'existence de la troupe, la catégorie la plus nombreuse était donc celle des étudiants, si on additionne ceux du MGU et ceux des autres établissements moscovites. Les étudiants du MGU étaient légèrement majoritaires, mais les autres établissements étaient également bien représentés. Le groupe des non-étudiants, composé de jeunes diplômés, pour laplupart ingénieurs ou médecins, était également très important, plus nombreux que les deux groupes d'étudiants pris séparément. Dès le début, le label « groupe du MGU » correspondait donc plus à une reconstruction qu'à une réalité.

---

[678] Ils figurent dans la « liste des numéros de téléphone des membres de l'équipe technique du groupe « Notre maison » », liste qui précise, à part le nom et le numéro de téléphone, la fonction de chacun. Archives de « Notre Maison ».

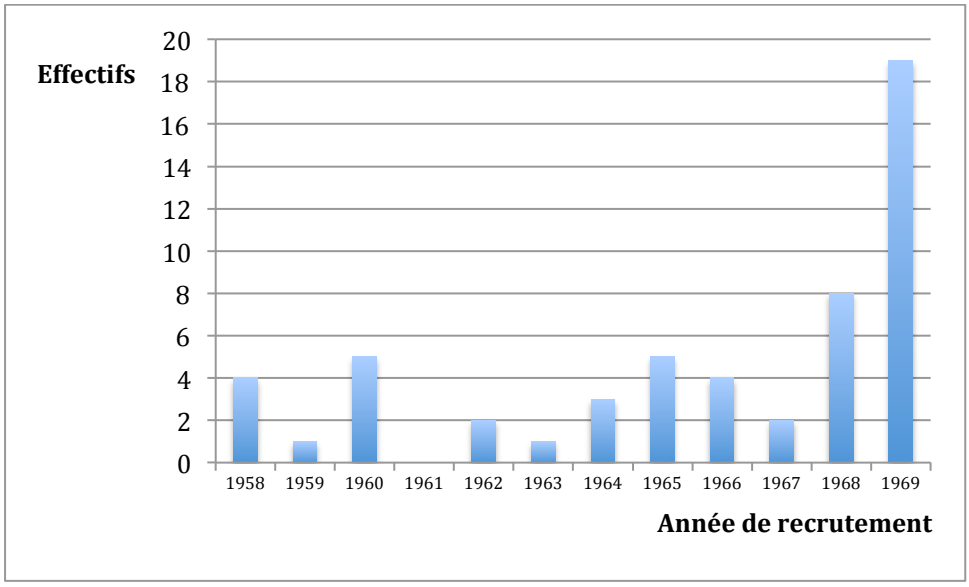
Cette tendance tend à s'accentuer en 1961-1962, la quantité d'étudiants - surtout ceux du MGU - diminue, tandis que le nombre de participants non-étudiants augmente. Ceci peut s'expliquer par le fait que plusieurs membres ayant fini leurs études restaient dans la troupe. Par ailleurs, le premier spectacle avait apporté une grande notoriété au studio et avait attiré de nouveaux membres extérieurs au monde universitaire.

La situation connaît un revirement en 1969 : les étudiants du MGU sont majoritaires et dépassent, pour la première fois, le nombre de non-étudiants, en baisse par rapport aux années précédentes. Cela peut être vu comme une réponse du groupe face aux menaces d'expulsion proférées par les autorités universitaires à son égard. En effet, réunissant à la fois des étudiants de différentes disciplines de l'université, des étudiants d'autres établissements ainsi que des jeunes non-étudiants appartenant au milieu du théâtre amateur, le groupe n'avait pas la cohérence institutionnelle escomptée par les autorités. Au fur et à mesure de son évolution, il correspondait de moins en moins à son label « groupe d'*estrada* du MGU ». Les autorités ont finalement tiré la sonnette d'alarme en 1968, dans le contexte de méfiance générale, ce grief se rajoutait à d'autres, plus inquiétants. Une cohérence institutionnelle avait donc dû être reconstruite et prouvée, d'une part, par un recrutement massif d'étudiants de MGU, et, d'autre part, en soulignant les liens entre le groupe et l'université dans les documents officiels[679].

L'effet de ce recrument peut se voir sur le graphique ci-dessous qui représente la composition du groupe en 1969 en fonction de la date d'arrivée de ses membres :

[679] Outre les listes des membres du groupe qui mentionnent, pour 1969, non seulement les étudiants, mais également les « anciens étudiants » de MGU, les archives de la troupe contiennent une liste à part, datée de 1969, intitulée « liste des participants du studio d'*estrada* qui ont un rapport avec le MGU ».

TABLE 7: COMPOSITION DU STUDIO "NOTRE MAISON" EN 1969 EN FONCTION DE L'ANNEE DE RECRUTEMENT DE SES MEMBRES[680]

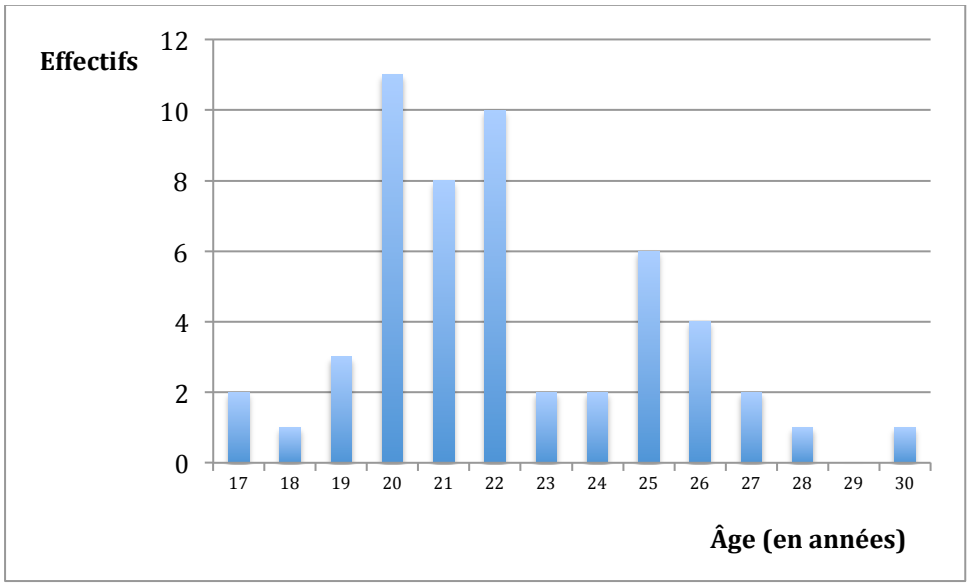


27 personnes avaient donc été recrutées avant 1968, et autant entre 1968 et 1969. Dans les deux dernières années de son existence, le groupe a donc renouvelé la moitié de sa composition, ce qui peut être interprété comme une stratégie de survie dans le contexte évoqué ci-dessus.

Malgré cela, un « noyau dur » d'anciens avait subsisté. En recoupant avec d'autres documents, on constate, de plus, que ce sont ces « anciens » qui remplissaient les fonctions importantes dans le groupe et jouaient les rôles principaux dans ses derniers spectacles. Or, la subsistance même de ce noyau dur entrait en contradiction avec l'identification du groupe comme « étudiant », puisqu'au fil du temps les anciens avaient intégré progressivement le monde professionnel. Pire encore, le label de troupe de « jeunes », impliquant des participants ayant plus ou moins le même âge, était également en péril. Les écarts d'âge devenaient en effet de plus en plus importants, comme on peut le constater à travers les quatre graphiques suivants.

[680] Constitué par l'auteur à partir des listes des membres du groupes, archives de « Notre Maison ».

TABLE 8: REPARTITION DES AGES DANS LE GROUPE « NOTRE MAISON » AVANT 1960[681]

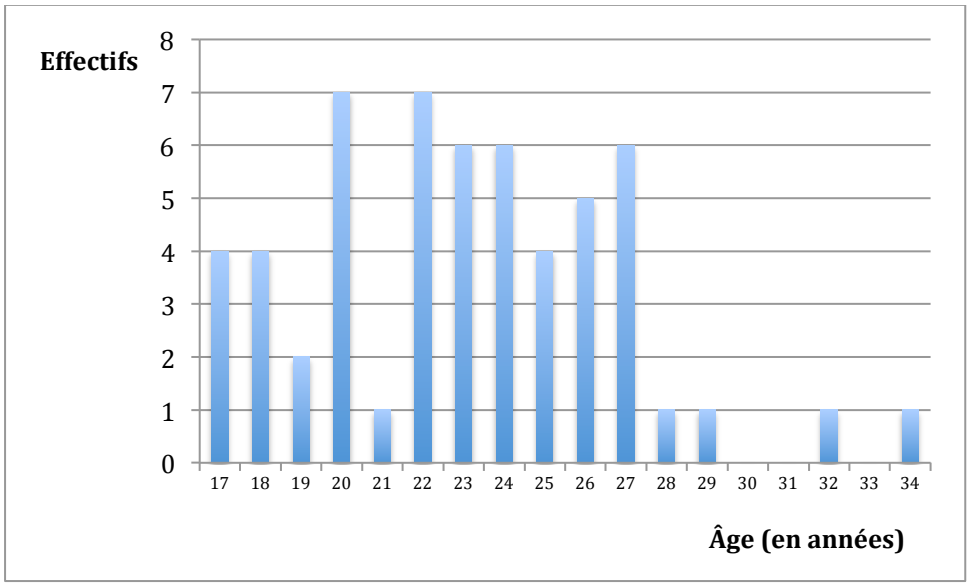


Dans les deux premières années de l'existence du groupe, qui correspondent au travail sur le premier spectacle, *Nous construisons notre maison*, l'âge des participants s'étalait donc entre dix-sept (âge habituel d'entrée à l'université) et trente ans. Les participants les plus nombreux étaient âgés de vingt, vingt et un et vingt-deux ans, ce qui correspondait aux dernières années universitaires. Ils étaient suivis de près par des jeunes diplômés (vingt-cinq à vingt-sept ans). Les participants des premières années – âgés de moins de dix-neuf ans - étaient plutôt rares, ainsi que les dipômés au-delà de vingt-sept ans. L'appartenance au groupe supposait, en effet, un certain recul par rapport aux études et au monde universitaire qui pouvait être acquis après quelques années de pratique, ce qui pouvait expliquer une présence peu importante des néophytes. Au-delà de vingt-sept ans, les contraintes liées au monde du travail et à la vie familiale pouvaient empêcher une implication dans le groupe.

Deux ans plus tard, pendant la saison 1961-1962, alors que la troupe partiellement renouvelée préparait son deuxième spectacle, *Ecoutez le temps*, la situation avait légèrement évolué sans toutefois changer radicalement :

681 *Idem*.

TABLE 9: REPARTITION DES AGES DANS LE GROUPE "NOTRE MAISON" EN 1961-1962[682]



Si les catégories les plus nombreuses demeurent celles des étudiants en dernières années d'études et des jeunes diplômés, les participants plus jeunes sont plus nombreux. Cela pourrait s'expliquer par la renommée croissante du groupe qui avait attiré de nouvelles personnes, et parmi eux des néophytes. Le recul de la limite d'âge supérieure à 34 ans s'explique par le fait que les membres les plus âgés de la troupe y soient restés. L'écart s'est donc creusé entre eux et les nouvelles recrues de 17-18 ans, permettant de parler de deux générations différentes au sein de la troupe. Ainsi, l'une des participantes, arrivée en 1962, parlait d'une tension qui existait entre elle et les filles de la « génération plus ancienne », plus expérimentées et qu'elle percevait comme des « vieilles[683] ».

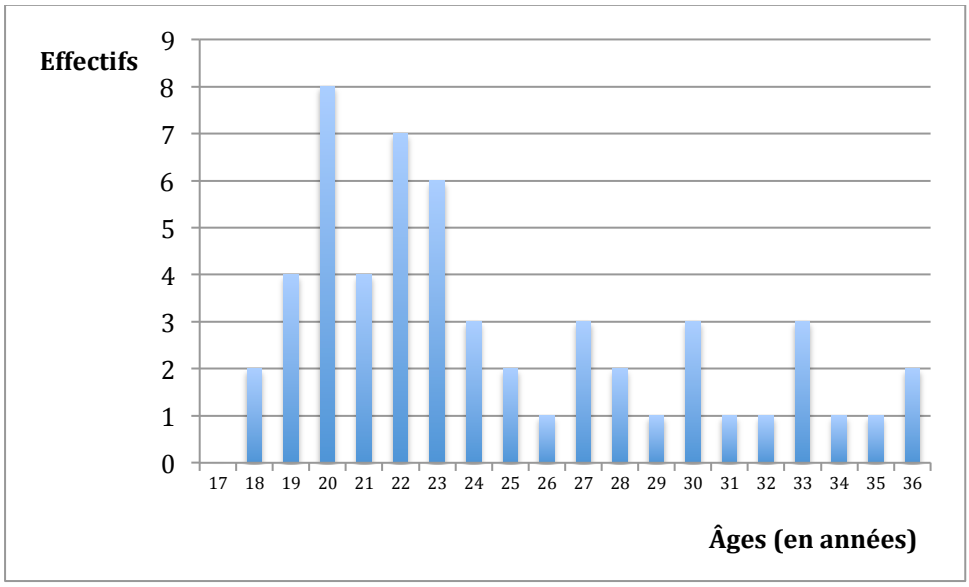
Cet écart s'était encore davantage creusé en 1969, l'année de la fermeture du studio :

---

682 *Idem*.

683 Réponse d'Oksana K. au « questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison »

TABLE 10: REPARTITION DES AGES DANS LE GROUPE "NOTRE MAISON" EN 1969[684]



La prédominance des membres entre 20 et 23 ans s'explique par les recrutements massifs de jeunes appartenant à MGU mentionnés plus haut. Les notes prises pendant les auditions montrent, en effet, que la majeure partie des recrues étaient des étudiants à partir de la troisième année (donc âgés de 19 ans environ). Outre ce pic, les autres catégories d'âge semblent être représentées d'une manière homogène, la limite supérieure ayant été repoussée jusqu'à 36 ans. Plusieurs « générations » y cohabitaient donc. Même si les étudiants en âge d'être en dernière année d'université sont majoritaires pour les trois périodes, on note la présence de plus en plus nombreuse des personnes qui ne peuvent plus se réclamer d'une appartenance quelconque à l'univers étudiant. Celle-ci constituait donc de plus en plus un label présenté aux autorités plutôt qu'un véritable facteur de cohésion du collectif.

Par delà la nécessité de se conformer aux cadres officiels dans le but de fonder sa légitimité, les véritables facteurs de cohérence au sein du groupe sont donc à chercher ailleurs, dans l'adhésion à son mode de fonctionnement, à son éthique et à son esthétique, dont il sera question plus loin. Se pencher sur les

[684] Constitué par l'auteur à partir des listes des membres du groupes, archives du groupe « Notre Maison ».

causes de départs de la troupe peut toutefois aider à éclairer, en négatif, ces facteurs fédérateurs.

c) Départs du groupe : causes et modalités

Dans le livre de souvenirs sur le groupe, Ilja R. présente celui-ci comme une assemblée très sélective :

> *Il y avait une sélection naturelle très sévère de gens non seulement talentueux, mais aussi capables de se soumettre à une idée commune*[685].

Ceux qui ne restent pas n'ont donc pas passé cette « sélection naturelle », soit sur le plan du « talent » exigé, soit sur celui de soumission à l' « idée commune ». Un désaccord radical, insurmontable, débouchait généralement sur une rupture entre le groupe et la personne. La décision de partir pouvait dans ce cas soit provenir de la personne elle-même soit lui être imposée par le groupe dans son ensemble, mais elle ne pouvait en aucun cas provenir d'un cadre administratif extérieur.

Cela n'empêchait pas certaines de ces ruptures d'avoir une allure très officielle, qui calquait des résolutions d'un comité du Komsomol ou du Parti. Les archives du groupe contiennent, notamment, une note manuscrite concernant « la résolution d'une réunion entre le conseil artistique et le bureau du groupe d'*estrada* de MGU du 11 septembre 1961 ». Cette réunion avait statué sur le cas de trois membres du groupe :

1) *Jevgenia L., participante du groupe d'acteurs, reçoit un blâme et un dernier avertissement pour son mauvais comportement.*
2) *Au vu du travail d'acteur pour le 2nd spectacle, le conseil artistique a décidé de ne plus recourir aux services de Tatiana S. et de Svetlana D*[686].

---

[685] Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ «Наш Дом», 1958-1969* (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison », 1958-1969*), *op. cit.*., p.24.

[686] «Résolution d'une réunion entre le conseil artistique et le bureau du groupe d'*estrada* de MGU du 11 septembre 1961 », archives de « Notre Maison ».

La résolution ne précise pas la nature exacte de l'infraction commise par Jevgenia L., si ce n'est qu'il s'agit d'une non-concordance éthique entre son comportement et les normes communément admises au sein de la troupe. Pour les deux autres actrices discutées, ce sont leurs aptitudes artistiques qui sont mises en cause. Dans les deux cas, les juges – « le conseil artistique et le bureau », composés de membres influents de la troupe - jaugent l'ampleur de la faute et distribuent des sanctions allant d'un dernier avertissement à l'exclusion. Cette « résolution » est écrite dans une langue très officielle, en employant, notamment, une rhétorique dont fait partie l'évocation très elliptique des fautes comportementales de Jevgenia L.

Celles-ci pourraient être des infractions à la discipline très stricte, clamée par les organisateurs et soulignée dans les statuts du groupe, notamment en ce qui concerne la ponctualité et la présence aux répétitions et aux représentations. Le point 6 des statuts précisait, notamment, que « la seule raison valable d'une absence à une répétition ou à un spectacle [était] une maladie. Le malade devait avertir le groupe de son absence la veille[687] ». Le point 7 prévoyait qu' « une première infraction à la discipline stricte du théâtre entrain[ait] un avertissement[688] », et des infractions répétées pouvaient mener à l'exclusion.

Cet article des statuts avait visiblement été mis à exécution. Les archives du groupe présentent, notamment, des feuilles de présence aux répétitions, pour plusieurs années. Des absences très nombreuses sont parfois suivies de la mention « exclu ».

La ponctualité était également surveillée. Ainsi, une feuille glissée parmi les heures de présence, recense les « heures d'arrivée au spectacle du 16 mai ». Suit une liste de noms avec leur heure d'arrivée à la minute près (19h10, 19h12, 19h37 etc.), suivie de mentions « c'est encore excusable », « avait prévenu », « a été retenu par des problèmes administratifs ». L'un des noms est biffé sur la liste, et porte à côté la mention « elle s'est biffée elle-même » qui pourrait signifier que ce retard avait entrainé l'exclusion de l'actrice.

---

687 « Statuts du théâtre d'*estrada* étudiante auprès du Club de MGU », archives de « Notre maison ».
688 *Ibid*.

Mais la personne pouvait également se retirer d'elle-même, se sentant en décalage avec la troupe. Ainsi, Bella R., arrivée dans la troupe en 1969, raconte s'en être retirée après quelques répétitions :

> *Je ne me sentais pas à l'aise du tout avec eux. Eux ils étaient si libres dans leur comportement, si spontanés, ils faisaient des plaisanteries audacieuses. Et moi, j'étais une jeune fille toute timide, toute complexée, récemment arrivée de Minsk, ils m'impressionnaient. Et je ne me sentais pas à ma place*[689].

C'est donc un décalage entre l'audace ressentie des membres de la troupe (notamment, comme on l'apprend dans la suite de l'entretien, en ce qui concerne les rapports entre les sexes et la politique) et ce qui est énoncé par l'enquêtée comme « des complexes » d'une jeune fille de province qui ont poussé Bella à partir.

Cependant, un départ ne résultait pas forcément d'un conflit ou d'un malaise. Plusieurs de ces séparations étaient perçues comme « naturelles » pour ceux des membres pour qui la durée de participation aux activités amateurs s'identifiait avec celle des études ou d'absence d'obligations familiales.

Là également, on peut percevoir une spécialité féminine : lorsqu'une femme avait un enfant, elle quittait automatiquement le groupe, quitte à essayer de le réintégrer plus tard, généralement sans succès. C'était le cas de la femme d'Ilya R. : actrice très impliquée dans le groupe, elle s'en est retirée à la naissance de sa fille. Ce n'était pas le cas de son mari qui continuait à collaborer aux mises en scène parallèlement à des activités professionnelles diversifiées dans le monde du spectacle. Le primat des impératifs d'ordre privé était donc plus accepté venant de la part d'une femme.

Les départs du groupe montrent donc que la cohésion de celui-ci était fondée aussi bien sur l'acceptation de son fonctionnement technique (notamment les règles de ponctualité) que sur le partage de certains schémas comportementaux et éthiques. Parmis ces derniers, le primat du studio sur les autres aspects de la vie était essentiel, ceux qui mettaient l'accent ailleurs de désolidarisaient du groupe, ces séparations étant perçues comme plus ou moins « naturelles » suivant le sexe de la personne qui partait.

---

[689] Entretien informel avec Bella R.

2.4.2 Les etapes de production d'un spectacle : choix et negociations

Si les collectifs devaient sans cesse reconstruire une cohérence et une légitimité vis-à-vis des autorités et vis-à-vis de leurs participants, c'est surtout dans le processus de création de spectacles que cette légitimité était testée, remise en question et réaffirmée.

En mettant en évidence les différents *modus operandi* des groupes lors de ce processus, nous allons donner une dimension supplémentaire aux questions soulevées par Howard et Becker concernant les mécanismes de la création artistique, dimension propre au contexte soviétique des années 1950-1960. En cherchant à définir les différentes étapes de la création, ses acteurs, ses exigences et contraintes matérielles, on peut, en effet, évaluer le degré d'indépendance des groupes vis-à-vis des autorités et mettre en évidence les éventuelles reproductions de logiques institutionnelles par les groupes eux-mêmes.

a) Entre un collectif à hiérarchie floue et une structure formalisée aux fonctions différentiées

La manière dont la troupe percevait et formalisait le partage des tâches lors de l'élaboration du spectacle révèle déjà les différents *modus operandi*. En effet, les groupes adaptaient à leurs besoins les deux modèles idéaux, celui de l'atelier de théâtre où le directeur professionnel décide de tout et celui d'un STEM - ou d'un studio - régi par le principe de la création collective.

Groupes « avec maître » : autorités et instances d'autogestion

Dans les groupes qui fonctionnaient en tant qu'« ateliers de théâtre », c'est à dire dotés d'un maître clairement désigné et rémunéré comme tel, la responsabilité de la mise en scène, du choix de la pièce, de la distribution des rôles ainsi que l'organisation technique des répétitions incombaient au dirigeant

du collectif. Celui-ci avait donc l'autorité, tandis que les autres participants étaient cantonnés à la fonction d'exécutant.

Les entretiens montrent, cependant, que l'organisation pouvait être plus complexe. Notamment, les groupes pouvaient se doter d'une instance de décision interne, « le conseil artistique ». Par exemple, celui du théâtre étudiant de MGU avait joué un rôle important, notamment, lors des conflits avec le metteur en scène ou lors du choix de celui-ci.

Tout en élargissant le champ de l'initiative des participants, cette instance ne réduisait cependant pas l'écart qui pouvait exister entre un groupe de théâtre et un STEM qui, par définition, était une troupe organisée et gérée entièrement par ses membres, sans intervention extérieure.

Groupe de KVN : entre un discours d'égalité et un fonctionnement hiérarchisé[690]

Une structure comme une équipe de KVN peut être vue comme une variété de STEM, puisque sa gestion était l'apanage de ses membres. Elle se présente souvent comme un tout : leurs performances étaient jugées en tant que collectives, sans qu'aucun nom ni aucune fonction particulière (autre que celle du capitaine) ne soit mise en exergue. Un passage de l'entretien avec Mihail montre, cependant, que les rôles dans la création étaient clairement répartis :

> *- Dans le KVN, comme dans chaque organisation, il y avait les dirigeants : le capitaine, les auteurs. Nous, on n'était que des exécutants.*
> *- Et qui choisissait le capitaine ?*
> *- Bon, ça se faisait tout seul, historiquement, dès le début il y avait quelqu'un qui organisait tout (…). Le capitaine devait être érudit, il devait avoir de l'humour etc. Donc, quand arrivaient les thèmes fixés, naturellement, notre groupe de pros les travaillait d'abord à fond, et après seulement ils nous appelaient. C'est-à-dire que nous aussi on participait, tout ça se développait petit à petit, on trouvait progressivement le schéma du « salut », celui des « devoirs à la maison », on développait des plaisanteries, on changeait tout de temps en temps. Tout pouvait changer même un jour avant le jeu.*
> *- Et comment tout cela se développait ? Vous commenciez [tout de suite] les répétitions ?*
> *- Oui, on commençait les répétitions, on commençait par les idioties, le délire. Après, on organisait tout ça autour de thèmes… Les gens apportaient des bouts*

[690] Le passage qui suit est inspiré par mon travail de DEA, *op. cit.*

de numéros, quelqu'un disait : « écoutez l'idée que j'ai eue cette nuit », et les autres de rire : « ha ha ha, voici tes 20 kopeks », c'était une plaisanterie entre nous, on payait 20 kopeks pour chaque nouvelle plaisanterie. Et tous les jours, tout ça s'agglutinait petit à petit. On préparait plusieurs compétitions à la fois (…). On avait nos groupes, le groupe des dessinateurs, celui des musiciens, celui des acteurs, et, autour du capitaine, celui des auteurs. Tout ça ensemble formait l'équipe. Chacun faisait son travail. Parfois, quand on se réunissait tous ensemble, si quelqu'un avait l'idée d'une plaisanterie, on pouvait la rajouter au programme.
- Et tout ça, la répartition des rôles, ça se décidait « historiquement » ?
- Naturellement. Pendant que moi, je cherchais quelle serait la meilleure musique à utiliser pour le KVN, j'inventais des phrases musicales, [Igor'] et [Mark] inventaient une nouvelle chanson, Leonid cherchait des solutions scéniques, de mise en scène, tandis que nos auteurs réfléchissaient pour savoir comment rendre tout ça le plus drôle possible. Quand on se réunissait, et que quelqu'un, moi par exemple, avait tout d'un coup l'idée d'un numéro, on la prenait, bien sûr[691].

On aperçoit tout d'abord la présence d'une organisation explicite, que Mihail qualifie d' « historiqu[e] » et de « naturell[e] » , et qui provoque, d'une part, une division du travail, et, d'autre part, une hiérarchisation de l'équipe, qui se trouve partagée en « dirigeants » - le capitaine et les auteurs - et « exécutants ». Si tous les enquêtés confirment l'existence du partage des tâches, l'existence d'une hiérarchie est niée par certains, parfois avec force, comme c'est le cas de Leonid :

(…) Je ne me rappelle pas que dans l'équipe on ait considéré le capitaine comme un capitaine. C'était juste un titre, pour les autres, comme celui qui participe à la compétition des capitaines, mais absolument pas plus que ça (…). Il y avait l'équipe qui sortait sur la scène, il y avait la partie technique, qui s'occupait du matériel, il y avait les filles, qui… il y avait un groupe musical qui nous accompagnait : un guitariste, une petite… (…) mais c'était une division strictement professionnelle. Sinon, tous étaient absolument égaux (…). Peut-être que quelqu'un, étant plus doué, en faisait plus que les autres. Mais il était impossible de transposer ça aux relations personnelles entre les gens, tout le monde allait rire de toi immédiatement. Si quelqu'un d'entre nous essayait de faire le fier, d'avoir une tête plus grosse que les autres… C'était tout simplement impossible, car le KVN était un club[692].

Une répartition du travail allait donc de pair, pour Leonid, avec une égalité, impliquée par le concept de club. Cependant, Leonid appartenait, grâce à

---

691 Entretien avec Mihail L., le 07.04. 2003.

692 Entretien avec Leonid Ja., le 15.04. 2003.

son rôle d'auteur et de metteur en scène, au groupe désigné par Mihail comme « dirigeant ». Igor', qui faisait partie des « exécutants » au même titre que Mihail, atteste la vision de celui-ci, tout en accentuant la différence de positions : selon lui, les « auteurs » et le « capitaine » étaient les plus en rapport avec la télévision, c'étaient donc donc eux qui négociaient les points litigieux, et leur voix pesait lourd dans la conception de la représentation finale. Igor' fait même allusion aux sommes d'argent qu'auraient reçues le « groupe d'auteurs » de la part du rectorat, et qu'ils auraient partagées entre eux. Cette affirmation est confirmée par Pavel, et surtout par Ljev, le directeur du « club MISI », qui dit avoir transmis de l'argent à Andrej, mais qui refuse de donner plus de détails, par souci de discrétion. Quel que soit le degré de vérité de cet épisode, il montre que certains des « exécutants » se voyaient exclus du processus de décision, exclusion qui se concrétise par des frustrations matérielles.

L'existence de « dirigeants » rendait possible un phénomène relevé par Pavel, celui d'une censure interne :

> *- Andrej avait toujours en lui un censeur au bras de fer[693]. Il avait été élevé en conséquence depuis son enfance, et il savait très bien jusqu'où on pouvait plaisanter, et où on devait s'arrêter. (...)*
> *- Donc, vous aviez une censure interne dans l'équipe?*
> *- Evidemment ! [Andrej] avait peut-être une conception plus large du permis que celle de Marat Gul'bekian ou de Bella Sergejeva (...) eux, ils risquaient leur travail et leur tête, alors que nous, on ne risquait rien (...). Cette censure avait donc plusieurs paliers, et le premier était Andrej, et pas lui tout seul, d'ailleurs. Car ni [Jurij], ni [Saša][694] n'étaient pas trop portés, eux non plus, à dépasser les bornes. Jurij faisait sa carrière au sein du Komsomol (...), grâce au KVN, il est resté à l'université, il ne lui fallait pas de disputes avec les autorités. Saša aussi se faisait sa place, dans sa branche, il était constructeur (...). C'étaient des gens qui savaient ce qu'ils voulaient.*
> *- Mais alors, pourquoi jouer au KVN ? Si ça pouvait leur nuire ?*
> *- Parce qu'en même temps c'était un plaisir. Il restait un diapason assez grand pour des plaisanteries permises, pas politiques[695].*

Donc, l'élaboration du spectacle apparaît comme une négociation entre les différents membres de l'équipe, certains essayant de dépasser les frontières du permis, d'autres jouant le rôle de censeurs. Le seul fait de cette négociation

---

693 En russe: « железный цензор ».

694 « Auteur » de l'équipe qui écrivait également des textes, avec Jurij.

695 Entretien avec Pavel Š., le 18.04. 2003.

atteste pourtant de l'existence d'opinions différentes, sans doute exprimées durant les répétitions, qui peuvent être vues dès lors comme moments d'effervescence d'idées.

Après cette période de négociations, les morceaux de représentations qui en résultaient étaient visionnés par les membres de la rédaction des émissions pour la jeunesse. Il s'agissait là d'une seconde étape de censure. Dans un article satyrique, paru dans *Komsomolskaja Pravda*, qui consiste en une pseudo lettre d'un participant au KVN à un ami qui voudrait organiser une équipe, cette étape est présentée de la façon suivante :

> *Vos « devoirs à la maison » doivent plaire (…) au gars des émissions pour la jeunesse, celui qui viendra vous voir, mettons, une semaine avant le match. Je ne sais plus s'il s'appelle Danton, ou Robespierre… Donc bon, je ne te conseille pas de t'amuser au-delà du permis*[696].

Par « Danton » ou « Robespierre » était désigné Gul'bekian, le rédacteur de l'émission. Ces deux noms portant une connotation de « tyran », il s'agit ici d'un procédé qui consiste à désigner un personnage de façon allégorique, se référant à son comportement. L'article affirme que Gul'bekian jouait également un rôle dans le stade suivant de censure, pendant le jeu, au moment même où se passe le spectacle :

> *Derrière le dos du jury tu verras celui dont je t'ai déjà parlé, le démon de la rédaction, Danton ou Robespierre, je ne sais plus. Regarde bien ce visage : j'ai toujours l'impression qu'il sait qui doit gagner. Et il peut très bien arriver que le vainqueur ne sera pas celui auquel tout le monde s'attendait, et que les visages ébahis des animateurs seront coupés de l'écran par la main experte du monteur*[697].

Ce rôle de la rédaction comme « censeurs » est attesté par les membres de l'équipe, qui évoquent également l'intervention, après le jeu, d'une autre instance, le VUZ. Il s'agirait d'une réaction *a posteriori*. En cas de scandale ou de

---

[696] «Tu veux participer au KVN?», *Komsomol'sakaja Pravda*, 25 mai 1968.
[697] *Ibid*.

conflit pendant le jeu, il s'agissait de sanctions punitives : une convocation au comité du Parti, un blâme, voire même une exclusion temporaire de l'université (Konstantin en évoque au moins un exemple). En revanche, en cas de succès, les enquêtés évoquent des invitations au banquet de la part du recteur.

L'élaboration du spectacle est donc faite effectivement par les membres de l'équipe, de façon autonome. Cependant, ils semblent adapter leur production aux exigences de la rédaction. Celle-ci n'intervenait que pour sanctionner des excès, à la fin du processus de création.

STEM : une organisation de plus en plus complexe en fonction du niveau de visibilité

Quant aux STEM, ils semblent avoir allié les différentes caractéristiques des équipes de KVN et des « ateliers de théâtre » dont ils essaient cependant de se distinguer discursivement.

Les groupes internes à un VUZ, avec un public qui se limitait aux étudiants et leurs proches, avaient souvent une structure semblable à celle des équipes de KVN : une nébuleuse de meneurs (auteurs, metteurs en scène) et un groupe d'exécutants.

On peut le voir reflété, par exemple, dans le témoignage d'Ilja R. concernant le STEM de son école d'ingénieurs auquel il avait participé :

> *- Le 27 décembre 1950, le mot STEM a retenti pour la première fois dans l'Institut Energétique. (…) Il était prononcé par l'un de ses organisateurs, Eric Hazanov. C'était un homme d'action, et c'était produit par son cerveau (…).*
> *Il me dit : « bon, mon vieux, sans façons, tu es des nôtres. Tu fais partie du STEM, alors allez, tu nous fournis un numéro » (…).*
> - *Cet Eric, il était étudiant ?*
> - *Oui, oui, il était étudiant…*
> - *Et qui a-t-il pris dans son STEM ?*
> - *Oh, il a rassemblé une armé. (…).*
> - *Ils étaient combien ?*
> - *Je ne me rappelle pas du nombre, je me souviens surtout des personnes concrètes. Donc, il y avait Eric Hazanov, c'était un inventeur, il était le metteur en scène. Il ne faisait pas l'acteur, ne se montrait pas. Il organisait. Sinon, il y avait aussi le président du comité des Syndicats de l'institut. Or, c'était du sérieux, notre institut avait douze mille étudiants, plus les enseignants et les personnels. C'était toute une ville. Et lui, c'en était*

l'organisateur syndical (…). Moi, je suis arrivé une semaine après les autres, mais ils avaient déjà tout organisé[698].

Ilja n'évoque donc que deux organisateurs, un étudiant et un représentant des Syndicats, tandis que les autres accomplissaient la fonction d'auteurs et d'acteurs à la fois. Ainsi, Ilja a écrit deux numéros qu'il jouait lui-même et qui avaient été intégrés dans un programme global. Le soutien d'un membre du Syndicat assurait l'aspect à la fois institutionnel et matériel de la troupe.

Aleksandr K., membre de « Notre maison » et l'un des fondateurs du STEM « SNIP » au sein de MISI, présente ce dernier comme une initiative de quatre amis, dont lui, initiative née en 1957 à l'issue du Festival Mondial de la jeunesse à Moscou. Pour décrire son organisation initiale, il emploie le terme de « fluide » déjà cité plus haut[699]. Le fonctionnement de ce groupe est donc perçu comme flou, ou du moins insuffisamment important pour être détaillé. En revanche, lorsque nous parlons de l'organisation du groupe « Notre maison », Aleksandr K. livre de menus détails. Il ne fait donc pas une impasse générale sur le fonctionnement d'un groupe, mais considère sans doute celui de SNIP insuffisamment développé ou formalisé pour en parler.

Cependant, si un groupe prenait de l'ampleur et devenait interuniversitaire, comme c'était le cas de « Notre Maison », la répartition des tâches était formalisée sur le papier et prenait des allures officielles, voire touchait à des questions d'argent.

Dans l'introduction à *Notre maison est la vôtre,* recueil paru en 1969 présentant la troupe et des morceaux choisis de son œuvre, la division du travail est présentée de la manière suivante :

(…) Avec l'aide du directeur du club, Savelij Mihailovič Dvorin, nous avons effectué un travail organisationnel d'envergure, en définissant la structure du théâtre : trois directeurs artistiques (hudožestvennye rukovoditeli), le groupe des auteurs, le groupe des acteurs, le groupe technique (postanovočnaja čast'), l'administrateur… Nous avons créé les statuts du studio, qui mentionnaient, entre autres, que les acteurs devaient venir aux répétitions avec des chaussures

---

[698] Entretien avec Ilja R., le 02.10.2005.

[699] Cf. 2.3.1 (a) : « On a fait tout nous-mêmes. On s'est réunis après les différents *kapustnik*, je ne sais pas pourquoi, sans doute des fluides qui passaient entre nous ». Alexandr K, entretien du 09.06.2005.

très bien cirées, avec des cravates et des cols de chemise propres. Les répétitions devaient commencer par une gymnastique et par le chant en chœur d'une chanson joyeuse. Nous ne pensons pas qu'il ne s'agissait que de « jouer au théâtre ». Tout cela a été bien utile à nos premiers acteurs qui ont senti dès le début une atmosphère merveilleusement chaleureuse de notre studio, malgré la dureté infinie des statuts, qui stipulaient par exemple, que pour un retard de cinq minutes à une répétition un acteur pouvait être exclu du studio[700].

Ainsi, la structure a été créée « avec l'aide du directeur du club », c'est à dire sous l'influence administrative. Les créateurs de la troupe ayant tous les trois une expérience préalable de groupes d'amateurs, on peut supposer que l'aide institutionnelle se rapportait non pas à l'idée même de la séparation des tâches, mais plutôt aux possibilités de rémunération des dirigeants par la maison de culture de MGU. On a vu précédemment, en effet, que la troupe avait une personne rémunérée par le club avant 1960, trois entre 1961 et 1962, et cinq en 1969.

La troupe avait donc, au départ, trois co-directeurs artistiques – Alik A., Ilja R. et Mark R., jusqu'en 1963 où Mark R. seul conserve ce titre, les deux autres n'intervenant plus que ponctuellement (Ilja R. met en scène le spectacle *Tra la la* en 1963 puis un spectacle solo[701] *Deux voyages de Lemuel Gulliver* en 1968, et Alik A. crée Cinq nouvelles dans la pièce numéro cinq en 1966). Ilja R. était le premier à être un directeur artistique rémunéré. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, il explique qu'il s'agissait d'un arrangement administratif transitoire qui lui permettait de laisser son emploi d'ingénieur afin de se concentrer sur les activités artistiques :

J'avais laissé tomber la physique, j'avais tourné au cinéma, j'étais un artiste d'estrada très actif, j'écrivais beaucoup pour l'estrada (…). Comme j'avais laissé tombé la physique, je n'avais plus de salaire. Sauf à la maison de la culture où je percevait 30 roubles. Quand j'étais ingénieur, j'en gagnais 90. Et là, 30. Alors, pour gagner de l'argent, on écrivait beaucoup pour la télévision[702].

---

[700] *Наш дом - ваш дом* (*Notre maison est la vôtre*), *op. cit.*, p.7.

[701] La Commission nationale de terminologie et de néologie fixe l'usage des équivalents français du terme anglais « one-man-show » (qui traduirait le terme russe de « *monospektakl'* ») : il recommande d'utiliser « seul en scène » ou « spectacle solo » (Journal Officiel du 22.09.2000).

[702] Entretien avec Ilja R., le 02.10.2005.

Ce n'est donc pas le gain qui motivait cet emploi, mais plutôt une situation administrative officielle qui lui permettait, en dehors, de vivre de ses travaux dans la sphère du spectacle.

La direction artistique se différentiait de la direction technique, comme le montre, par exemple, cet entretien avec Mark R. :

> *- L'affaire prenait de l'ampleur. A la fin, il me semble que nous payions un peu le directeur (…).*
> *- Et en quoi consistaient ses fonctions ?*
> *- Directeur du collectif. Commander les décors, passer la commande aux ateliers. Les costumes, leur fabrication. C'est à dire la préparation du spectacle. Le reste, comme la vente des billets, il ne s'en occupait pas. Il s'occupait pratiquement du travail préparatoire de chaque nouveau spectacle, le travail organisationnel, parallèlement au* zavhoz[703].

Le témoignage d'Aleksandr. K, qui avait exercé un temps cette fonction sur la base de bénévolat, montre qu'elle pouvait répondre également à un besoin de se positionner dans le monde théâtral. Architecte de métier, il avait subi une opération du cœur qui l'avait contraint à abandonner pendant un temps toute activité professionnelle ou théâtrale. La fonction de « directeur administratif » lui a permis de structurer sa vie, tout en répondant à un besoin de la troupe :

> *«Notre maison » était une troupe composée entièrement d'amateurs, nous ne gagniions rien, nous travaiillons bénévolement en lui dévouant tout notre temps (…). Nous essayions que tout soit sérieux. Bref, nous nous sommes confrontés au fait que nous n'avions pas de meneur.*
> *Or, il est arrivé que j'avais une malformation du cœur depuis ma naissance, et en 1960, le 13 avril, je suis pratiquement né de nouveau (…). Six mois après l'opération environ, j'ai commencé à me sentir mieux (…). Nous avions décidé à ce moment-là que nous avions besoin de créer un poste de directeur. Et comme je ne travaillais pas à ce moment-là, les gars m'ont dit « lance-toi ! ». Et je faisais tout le travail d'un directeur de théâtre (…).*
> *- Des questions administratives ?*
> *- Oui, toutes les questions : administratives, artistiques ou pas, toutes les questions liées au quotidien. Je devais répondre de tout cela.*
> *(…) Avant moi, Semjon a été directeur pendant quelque temps (…). Mais c'était pas terrible, il travaillait parallèlement, alors c'était compliqué. Tandis que moi, j'avais ma pension d'invalidité (…) et donc à la fin on avait décidé que je m'en occuperais*[704].

---

[703] Entretien avec Mark R., le 24.06.05.

[704] Entretien avec Alexandr K., le 09.06.2005.

On ne sait pas bien qui est ce « on » dont émane la décision finale. Aleksandr K. est présent dans la troupe presque depuis sa création, il a joué plusieurs rôles dans le premier spectacle de la troupe, était bien inséré dans le processus de création. Le fait qu'il soit disponible faisait de lui une personne toute désignée pour s'occuper des problèmes organisationnels, et son indépendance financière, du fait de sa pension d'invalidité, faisait que son activité ne pouvait pas entrer en contradiction avec l'un des principes de base du théâtre amateur, c'est-à-dire le désintéressement matériel.

Notons que la nature exacte de ses fonctions restait floue. En effet, elles recoupaient en partie celles d'un directeur artistique. Mais Aleksandr accomplissait également des tâches d'un responsable de la partie technique, notamment concernant les « questions liées au quotidien ». Dans l'interview, pour définir plus exactement sa fonction, Aleksandr K. la compare avec la fonction similaire dans le théâtre professionnel où il travaille actuellement :

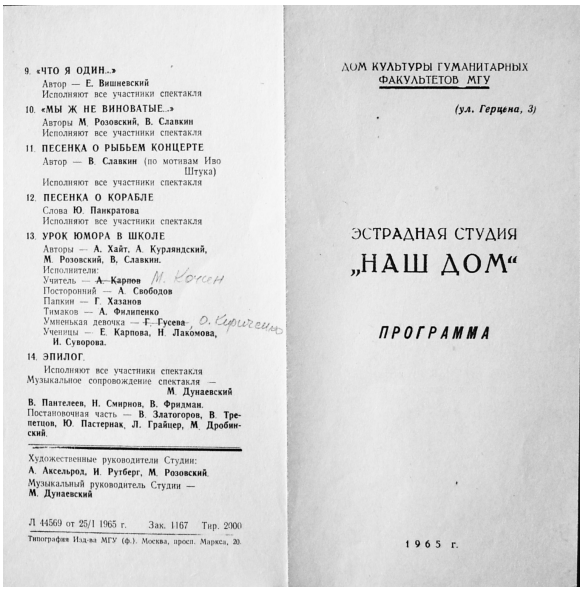
> *Dans notre théâtre, là, nous avons aussi un directeur : Mark c'est notre directeur artistique, tandis que Tatjana Josifovna est le directeur du théâtre*[705].

Cette comparaison montre que, du moins dans la reconstruction à posteriori, la séparation entre directeur artistique et administratif était calquée sur le modèle de théâtre professionnel.

La distribution des fonctions était formalisée dans la présentation de chaque spectacle. Le programme du spectacle *Tra la la*, par exemple, nommait les auteurs de chaque scène et la distribution des rôles, les responsables pour la mise en scène, la musique, la fabrication du décor, le scénographe, le directeur de la partie technique et de l'enregistrement radio, ainsi que, pour le studio, ses trois directeurs artistiques et un directeur musical :

---

[705] *Ibid.*



9. «ЧТО Я ОДИН...»
Автор — Е. Вишневский
Исполняют все участники спектакля
10. «МЫ Ж НЕ ВИНОВАТЫЕ...»
Авторы М. Розовский, В. Славкин
Исполняют все участники спектакля
11. ПЕСЕНКА О РЫБЬЕМ КОНЦЕРТЕ
Автор — В. Славкин (по мотивам Иво Штука)
Исполняют все участники спектакля
12. ПЕСЕНКА О КОРАБЛЕ
Слова Ю. Панкратова
Исполняют все участники спектакля
13. УРОК ЮМОРА В ШКОЛЕ
Авторы — А. Хайт, А. Кураяндский, М. Розовский, В. Славкин.
Исполнители:
Учитель — ~~А. Карпов~~ М. Кочин
Посторонний — А. Свободов
Папкин — Г. Хазанов
Тимаков — А. Филипенко
Умненькая девочка — ~~Г. Гусева~~ О. Кириченко
Ученицы — Е. Карпова, Н. Лакомова, И. Суворова.
14. ЭПИЛОГ.
Исполняют все участники спектакля
Музыкальное сопровождение спектакля — М. Дунаевский
В. Пантелеев, Н. Смирнов, В. Фридман.
Постановочная часть — В. Златогоров, В. Трепетцов, Ю. Пастернак, Л. Грайцер, М. Дробинский.

Художественные руководители Студии: А. Аксельрод, И. Рутберг, М. Розовский.
Музыкальный руководитель Студии — М. Дунаевский

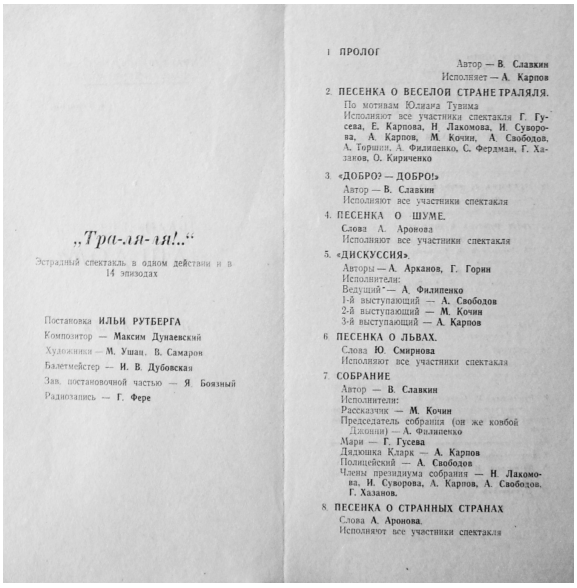
Л 44569 от 25/I 1965 г. Зак. 1167 Тир. 2900
Типография Изд-ва МГУ (ф.). Москва, просп. Маркса, 20.

ДОМ КУЛЬТУРЫ ГУМАНИТАРНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ МГУ
(ул. Герцена, 3)

ЭСТРАДНАЯ СТУДИЯ
„НАШ ДОМ“

ПРОГРАММА

1965 г.



„Тра-ля-ля!..“
Эстрадный спектакль в одном действии и в 14 эпизодах

Постановка ИЛЬИ РУТБЕРГА
Композитор — Максим Дунаевский
Художники — М. Ушан, В. Самарон
Балетмейстер — И. В. Дубовская
Зав. постановочной частью — Я. Боязный
Радиозапись — Г. Фере

1. ПРОЛОГ
Автор — В. Славкин
Исполняет — А. Карпов
2. ПЕСЕНКА О ВЕСЕЛОЙ СТРАНЕ ТРАЛЯЛЯ.
По мотивам Юлиана Тувима
Исполняют все участники спектакля Г. Гусева, Е. Карпова, Н. Лакомова, И. Суворова, А. Карпов, М. Кочин, А. Свободов, А. Горшин, А. Филипенко, С. Фердман, Г. Хазанов, О. Кириченко
3. «ДОБРО? — ДОБРО!»
Автор — В. Славкин
Исполняют все участники спектакля
4. ПЕСЕНКА О ШУМЕ.
Слова А. Аронова
Исполняют все участники спектакля
5. «ДИСКУССИЯ».
Авторы — А. Арканов, Г. Горин
Исполнители:
Ведущий — А. Филипенко
1-й выступающий — А. Свободов
2-й выступающий — М. Кочин
3-й выступающий — А. Карпов
6. ПЕСЕНКА О ЛЬВАХ.
Слова Ю. Смирнова
Исполняют все участники спектакля
7. СОБРАНИЕ
Автор — В. Славкин
Исполнители:
Рассказчик — М. Кочин
Председатель собрания (он же ковбой Джонни) — А. Филипенко
Мари — Г. Гусева
Дядюшка Кларк — А. Карпов
Полицейский — А. Свободов
Члены президиума собрания — Н. Лакомова, И. Суворова, А. Карпов, А. Свободов, Г. Хазанов.
8. ПЕСЕНКА О СТРАННЫХ СТРАНАХ
Слова А. Аронова.
Исполняют все участники спектакля

FIGURE 19: PROGRAMME DU SPECTACLE *TRA LA LA*, 1965[706]

Cette formalisation du rôle de chacun dans la production du spectacle est sans doute ce qui distingue principalement « Notre Maison » d'une équipe de KVN ou d'un STEM moins ramifié. Elle ne faisait cependant apparaître qu'une partie de la distribution des tâches. Un travail de répartition se faisait également au coup par coup, au fur et à mesure que s'organisait le travail sur chaque spectacle. Les archives du groupe contiennent ainsi plusieurs documents où des fonctions sont distribuées parmi les membres. Elles étaient fixées, notamment,

[706] Source : archives de « Notre Maison ».

lors de réunions du « bureau », instance organisationnelle réunissant les décideurs de la troupe, de la même manière que dans les ateliers théâtre. La résolution du bureau ci-dessous (non datée) permet d'avoir un aperçu, d'une part, de la manière dont les tâches étaient distribuées, et, d'autre part, du ton adopté par cette instance décisionnelle :

> *Secteur d'organisation :*
> 1) *Dalieva : comptabilité (*učjot*) de tous les membres. La tenue du carnet de présence et – avec Damoplavskaja – la tenue du journal de bord. Fixer les responsables des répétitions et des sessions de montage (en accord avec le responsable de la partie technique) chaque début du mois pour le mois suivant. Réserver l'espace de répétitions, organiser (initiative pour organiser) les auditions des nouveaux. Rendre publique l'activité du bureau. Lien avec MGU.*
> 2) *Toršin : publicité, annonces dans le journal, distribution de billets.*
> 3) *Reidman : le trésorier. Tous les comptes, le budget etc. Organisation des spectacles à l'extérieur.*
> 4) *M. Kočin : le travail culturel. Organiser des rencontres intéressantes, des sorties culturelles, divers… La sortie instantanée de « L'éclair » qui éclaire les incidents avant qu'ils soient discutés au bureau. Puis, (rendre publique) la décision du jury et les ordres (*prikaz*) qu'il émet.*
> 5) *Poles : la partie technique.*
> 6) *Kommunov : <u>Contrôle</u>[707] !!! Présence et bon fonctionnement des réquisits et autres outils de travail. Planification des répétitions, des activités annexes, des activités de l'équipe technique.*
>
> *Les camarades susmentionnés sont <u>responsables</u>[708] pour ces tâches. Ils peuvent impliquer pour les aider dans leur travail n'importe quel membre du collectif. Tout le monde se bat pour la discipline, aussi bien par son propre exemple que par la sommation.*
> *Les metteurs en scène, eux aussi, ont le droit d'exclure des membres.*
> *Le bureau se réunit tous les 10 jours ou alors pour une cause urgente.*
> *Kočin doit présenter au prochain bureau un projet détaillé de son travail.*
> *Dalieva doit formuler et afficher, pour mercredi, la résolution des deux bureaux, après les avoir discutés avec Kommunov[709].*

Les tâches étaient donc extrêmement diverses, touchant le déroulement des répétitions, le matériel, les activités annexes, les finances. On est loin d'une nébuleuse d'enthousiastes attelés aux tâches indéfinies : les personnes sont désignées comme responsables de tâches précises, qui doivent être effectuées à

---

[707] Souligné dans le texte.

[708] *Idem*.

[709] Résolution du bureau du EST, archives de « Notre Maison ».

des moments précis, et dont la non-exécution peut entrainer l'exclusion du responsable.

Le ton de la résolution est très officiel : les personnes sont désignées par leur nom de famille, l'appellation « camarade » ou « membre du collectif », plusieurs termes utilisés - comme « comptabilité (*učjot*) de tous les membres », « le travail culturel » (*kul'trabota)* relèvent d'un vocabulaire administratif ou scolaire. L'insistance sur la discipline et la mise en exergue, par des points d'exclamations ou des soulignements, de termes ayant trait au contrôle et aux sanctions lui confèrent un ton coercitif et austère. Cependant, la mention de la « sortie instantanée de « L'éclair » qui éclaire les incidents », qui joue avec le titre du bulletin de la troupe en présentant celui qui l'émet sous les allures d'un Zeus, fait transparaître une note de dérision qui pourrait dénoter un certain recul par rapport à ce langage administratif. Petite note cependant occultée par le sérieux du reste.

Les groupes avaient donc une répartition des tâches qui induisait une hiérarchisation parmi ses membres, ce qui entrait en contradiction avec les affirmations d'égalité et l'esprit de club qui distinguaient les activités amateur vis-à-vis des collectifs professionnels. Plus le groupe tendait vers une organisation professionnalisante, comme c'était le cas de « Notre Maison », et plus les hiérarchies étaient formalisées. Or, à travers cette formalisation, le groupe reproduisait des pratiques des structures d'encadrement officielles telles que des réunions de bureau, des résolutions avec leur langage spécifique, pratiques dont il essayait cependant de se protéger.

Cette tension entre la volonté d'une gestion autonome du groupe et la reproduction de schémas existants est également visible lors de l'organisation du travail de la troupe.

b) Ecrire / sélectionner le scénario

Dès le moment du choix de la pièce, ces problématiques d'autonomie et de dépendance des cadres institutionnels se faisaient sentir. Plusieurs témoignages présentent, en effet, le choix de la pièce comme totalement autonome : la troupe

dans son ensemble ou un groupe d'auteurs sélectionne ou écrit un scénario qui lui paraît être le plus pertinent par rapport à ce qu'il souhaite montrer au public.

Cependant, on a vu que les instances encadrantes, notamment la CDNT ou encore la VTO, diffusaient, à travers des recueils de répertoire et des journaux spécialisés, des recommandations aussi bien concernant des pièces publiées que sur les manières d'écrire sa propre pièce. Même si, dans la majeure partie des cas, ces conseils méthodologiques n'étaient pas suivis et que les groupes d'étudiants se constituaient des sources d'information alternatives, leur indépendance de ce cadre institutionnel n'était cependant pas totale.

En effet, les groupes devaient composer avec un certain nombre d'attentes qu'ils suscitaient de la part des autorités à divers niveaux. Certaines contraintes venaient du genre auquel appartenait le groupe. Ainsi, pour le KVN, le sujet de la représentation était fixé par la rédaction de la télévision environ deux semaines avant le jeu. Les parties préparées devaient donc décliner ce thème précis sous la forme d'enchaînement de sketches et de chansons.

En ce qui concerne les théâtres et les STEM, cette contrainte liée au genre, bien que moins manifeste, se faisait sentir à travers l'exigence de traiter des sujets proches aux jeunes en général, aux jeunes soviétiques et aux étudiants soviétiques en particulier. « Le théâtre étudiant (…) a un répertoire spécifique : il prend des pièces qui sont proches de son public[710] », écrit le critique théâtral Svobodin dans la préface au livre de mémoires sur le théâtre de MGU.

D'autres contraintes étaient liées au calendrier. Certaines dates exigeaient un hommage théâtral que le groupe se sentait en devoir de rendre. Le nouvel an, la journée internationale de la femme le 8 mars, la fête du travail le premier mai fournissaient des sujets aux spectacles éphémères, comme des *kapustnik*, des KVN ou des représentations de petits groupes internes aux facultés.

---

[710] А.Свободин, « Загадки Студенческого театра », in Князева, Вирен, Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета* (A. Svobodin, « Les mystères du théâtre étudiant », dans Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.3.

Les troupes qui avaient un répertoire stable et qui faisaient un nouveau spectacle par année, se référaient plutôt aux dates anniversaires ou aux événements marquants d'actualité politique. Ainsi, Georguij P., auteur de la pièce *Je n'ai qu'un cœur*, mise en scène par le théâtre MGU, dit qu'elle avait été « dédiée à l'ouverture du XXII congrès de PCUS[711] ». « Notre Maison » a dédié son spectacle *Le Rire de nos pères*, mis en scène en 1967, au « jubilée du pouvoir soviétique», comme cela a été désigné explicitement sur le plan de mise en scène soumis aux autorités de l'Université[712].

Donc, même si le choix de la pièce se faisait en interne, il dépendait de plusieurs facteurs, dont l'exigence de conformité politique, même si, par la suite, celle-ci pouvait être déjouée par l'ironie, comme on le verra dans la troisième partie.

Choix d'une pièce existante ou écriture du scénario

Outre le thème, l'un des premiers dilemmes qui se posait devant la troupe concernait le type de scénario : elle pouvait soit choisir une pièce qui existait déjà – et donc choisir parmi les nombreuses sources possibles – soit confier l'écriture d'un scénario inédit à son groupe d'auteurs.

Cette question ne se posait pas, par exemple, pour des équipes de KVN ou des groupes réunis pour créer un *kapusnik* : d'après le genre même de représentation, seules des créations originales pouvaient être acceptées.

En ce qui concerne les théâtres d'étudiants ou des STEM, en principe, les premiers devaient mettre en scène des pièces existantes, et les autres écrire leurs propres pièces. Cependant, des écarts à cette règle étaient fréquents. Ainsi, le théâtre estudiantin de MGU a utilisé des pièces auto-écrites, tandis que le studio d'*estrada* « Notre Maison » a mis en scène des scénarios publiés.

---

[711] Князева, Вирен, Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета* (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.14.

[712] « *Le rire de nos pères* : plan détaillé de la mise en scène du nouveau spectacle du studio […] « Notre Maison », lauréat du 1er festival des théâtres universitaires », p.1. Archives de « Notre Maison ».

Pour un théâtre d'étudiants, la motivation d'écrire soi-même une pièce pouvait provenir d'une impression de manque, dans le répertoire théâtral, d'une œuvre qui exprime ce qu'on souhaiterait dire, sur le fond ou sur la forme. Dans le livre de mémoires sur le théâtre étudiant de MGU, les auteurs exposent leurs réticences à employer un répertoire déjà existant (ce qu'ils ont cependant souvent fait). Pour eux, deux extrêmes étaient à éviter : des « spectacles d'un jour, qui ne s'élèvent pas au-dessus des scènes traditionnelles « l'examen » ou « à la cantine[713] », ou « d'autres choses dans ce genre » et la littérature classique, « sérieuse, mais trop lointaine des préoccupations des jeunes » [714] ». Les pièces nouvelles à la mode seraient également à éviter afin de ne pas provoquer de comparaisons avec le théâtre professionnel :

> *De tels spectacles font naître des jugements condescendants sur l'art amateur : « Ça c'est du théâtre professionnel, « vrai », et ça c'est du théâtre étudiant, c'est juste pour rire – les petits jeunes s'amusent, se détendent[715] ».*

Ecrire une pièce soi-même apparaît donc comme une possibilité d'échapper à ces écueils. L'exemple de Georgii P., qui a écrit la pièce *Je n'ai qu'un cœur*, mise en scène au théâtre du MGU par Jutkjevitč en 1961, illustre cette troisième voie. Le livre cite son témoignage :

> *En 1960, après des tentatives infructueuses de trouver une pièce qui nous aille bien, j'en ai écrit une moi. A l'époque j'étais un étudiant à l'institut pédagogique du nom de Krupskaja, et parallèlement j'étais responsable du répertoire au ST. J'avais environ 20 ans, j'écrivais des poèmes et des nouvelles. Et voilà qu'en deux semaines, j'avais écrit une pièce ! Plus précisément, sa première version. Avec les deux cahiers contenant le manuscrit, je suis allé voir Jutkjevič à Maleevka et je la lui ai lue. Je ne vous dis pas à quel point je tremblais. Imaginez seulement : le haut rang artistique de Jutkjevič et moi, pauvre débutant !... (...) Avec l'aide de Jutkjevič, j'ai retravaillé la pièce du mieux que j'ai pu, et la première a eu lieu en 1961 (...)[716].*

---

[713] Князева, Вирен, Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета* (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.12.
[714] *Ibid.*, p, p.13.
[715] *Ibid.*, p.13.
[716] *Ibid.*, p. 13-14.

Son activité d'acteur est justifiée à la fois par sa position dans la troupe – celle de responsable du répertoire – et par son expérience de travail littéraire (poèmes, nouvelles). Cependant, pour que son scénario soit abouti, il est retravaillé par un professionnel, le metteur en scène, qui l'adapte aux exigences de la scène.

L'autre option citée par le livre est une écriture collective :

> *Il est normal que chacun ne possède pas suffisamment de talents littéraires, et plus particulièrement dramaturgiques. Et ce n'est pas obligatoire pour tous. On peut choisir un sujet et le développer tous ensemble. On peut discuter ensemble de ce qu'a écrit le groupe d'auteurs (de préférence, en concertation avec le metteur en scène professionnel). On donne des conseils, on réfute, on affirme, on jette, on complimente, on accepte pour la mise en scène – tous ensemble ! Premièrement, cela permet de cerner les sujets qui intéressent véritablement les jeunes. Deuxièmement, de les dire conformément aux sensations des jeunes. Troisièmement, de créer une union au sein du collectif, condition nécessaire à un travail de mise en scène heureux et fructueux. La pièce, dès son écriture (…) doit être un travail collectif de tout le théâtre*[717].

La création collective ne serait donc pas l'apanage des STEM. Inversement, ceux-ci ont également mis en scène des pièces préexistantes. Le répertoire de Notre Maison en compte deux. L'une d'entre elles, *Le mauvais appartement* de Viktor Slavkin, a été écrite et mise en scène en 1966. Le cas de figure est assez proche de celui d'une pièce écrite par un membre du groupe. En effet, Viktor Slavkin a fait partie du « groupe des auteurs » de « Notre Maison » depuis 1958, et continuait à participer à la création des spectacles en 1966. Cependant, à cette époque, il avait également une activité professionnelle dans la sphère artistique (il travaillait dans la rédaction de la revue de cinéma « Sovetskij Ekran ») et faisait une formation de dramaturge dans le studio d'Arbuzov. *Le mauvais appartement* était sa deuxième pièce (la première, *L'Orchestre*, avait été écrite en 1963), et n'avait pas été écrite explicitement pour être mise en scène par « Notre maison ». Le fait que celui-ci l'adopte était donc

[717] *Ibid.*, p.14-15.

une manière de choisir un jeune dramaturge méconnu en voie de professionnalisation, par ailleurs ayant fait partie de la troupe[718].

La deuxième pièce était *Deux Voyages de Lemuel Gulliver* du dramaturge polonais Jerzy Broszkiewic, mise en scène par Ilja R. en 1968. L'auteur n'était pas à proprement parler connu du groupe, ce choix correspondait à une manière de se rattacher au théâtre d'avant-garde que représentait le théâtre polonais.

Le « délire » et sa mise en forme

Que l'auteur fasse ou non partie du groupe, et que l'écriture soit individuelle ou collective, un élément paraît essentiel dans la création de scénarios de théâtres étudiants. Il s'agissait de concilier l'élaboration d'un projet avec une partie improvisée. Les deux étaient souvent présents, même si le dosage de l'un ou de l'autre variait selon les cas de figure.

Dans le KVN, l'improvisation jouait un rôle fondamental. La préparation à un tournoi KVN se divisait en deux étapes. Etant donné que les sujets des différentes parties du jeu étaient annoncés quelques semaines à l'avance, le travail du groupe avait une phase préalable de gloses, avant de connaître les thèmes fixés, et ensuite une phase de construction à partir de ceux-ci.

Pendant la première phase, les membres de l'équipe se rencontraient pour ce que Mihail appelle le travail des « réunions délires[719] » :

> *Pendant qu'il y avait des pauses, on se réunissait juste comme ça, on faisait les imbéciles… Chez nous, ça s'appelait des « réunions de délire » : c'est là que, pendant que le programme n'était pas encore prêt, naissaient des plaisanteries, des idées de numéros comiques, des idées d'enchaînement[720]…*

On pourrait rapprocher cette première étape du travail des séances du groupe surréaliste, où il s'agissait de produire le « délire » afin de libérer son

---

[718] Figurant sur les listes comme membre de la troupe en 1958 et 1961, il n'est plus présent sur celles de 1969. Par ailleurs, il n'a plus écrit pour « Notre Maison » depuis sa contribution, en 1963, au spectacle *Tra la la.*

[719] En russe: «собираться по бреду».

[720] Entretien avec Mihail L., le 07.04. 2003.

inconscient, qui devient moteur de la création. Cependant, cette filiation n'est revendiquée par aucun des enquêtés, même pas en tant que vision rétrospective. Cela nous paraît tenir à l'esthétique même du jeu, dont il sera question dans la troisième partie : il ne s'agit pas d'un « délire » qui « se caractérise par une subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant[721] », ce n'est pas un délire qui délie la conscience d'un rapport aliénant à la réalité. Il s'agit d'une génération de plaisanteries qui instaure un rapport ironique vis-à-vis de ce « monde moral », sans remettre en question son existence. Il ne s'agit pas de brouiller des repères du « réel », mais uniquement d'instaurer une légère distance vis-à-vis de ces repères. Ce dont libérait ce « délire » était un rapport trop « sérieux[722] » à la réalité.

Après cette première étape de gestation de plaisanteries, et lorsque le sujet du tournoi était communiqué à l'équipe, survenait la construction de la structure du spectacle : le groupe d'auteurs structurait les trouvailles de la période « délire » en un enchaînement logique autour du sujet imposé.

Le but d'une équipe de KVN était finalement de produire un spectacle unique, dans le cadre d'un tournoi, et la fonction de l'auteur se trouvait donc occultée par l'identité de l'équipe : il n'était cité nulle part, les plaisanteries et les scènes sont citées comme étant produites par telle ou telle équipe. En revanche, dans les STEM, l'instance d'auteur est affirmée avec force, comme on l'a vu, notamment, avec les programmes des spectacles précisant les auteurs de telle ou telle scène. Cependant, le processus de l'écriture de scénario est présenté dans certains témoignages comme se rapprochant de celui du KVN.

Par exemple, en ce qui concerne « Notre Maison », Mihail U. affirme que « chaque spectacle était le résultat d'une création collective » :

---

[721] Louis Aragon et André Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1920) », dans *La révolution surréaliste*, n11, 15 mars 1928, p. 20-22.
[722] Selon l'expression de Viktor Š, entretien du 22.04. 2003.

Par exemple, Mark R. lançait une idée, et nos gars ensuite la développaient en scènes[723].

Mark R., quant à lui, ne met pas en avant son rôle de lanceur d'idées, en soulignant l'importance du « délire » collectif :

*Nous appelions la première étape du travail d'auteur « le délire », ce qui ne signifiait pas le non-sens, mais la fantaisie. « Allez, si on délirait, disions-nous pendant les réunions d'auteur, ce sera juste du délire ». Et chacun délirait, ce n'était peut-être pas très professionnel, mais en tout cas c'était frais et original. Quelqu'un racontait son idée, les autres, s'ils ne la rejetaient pas d'emblée, se mettaient à la développer, nous disions « la presser » (*dožimat'*) (…). Et à partir de ce délire se cristallisaient des perles. Nous acquérions des notions de dramaturgie d'*estrada *au fur et à mesure que le studio grandissait… Chaque scène, chaque épisode devait avoir 1) un déroulement 2) un tournant et 3) une résolution scénique précise. Une fois habitués à cette méthode simple, nous avons vite senti une unité dans toutes nos scènes qui pourtant appartenaient à des genres divers… Et lorsque le spectacle était prêt, un ton unifié d'écriture et de mise en scène était visible. Le public sentait dans chaque partie du spectacle la présence d'une identité unique de l'auteur, même si ceux-ci étaient au nombre de cinq*[724].

Le « délire », comme un moyen de délier l'imagination, était donc également utilisé dans les spectacles de STEM. La génération de plaisanteries devait aboutir à une construction cohérente mariant la diversité des « genres » avec une unité de style.

Cependant, tous les STEM n'y recourraient pas forcément. Par exemple, Aleksandr Š., auteur de scénarios du STEM de l'institut de médecine d'Irkutsk entre 1972 et 1975, décrit son travail de la manière suivante :

- *Qui choisissait le répertoire? Vous? Ou bien la directrice?*
- *Avant que j'arrive, c'était elle, bien sûr. Quand il y avait des programmes composés, il y avait quelqu'un avant moi, il préparait des scènes.*
- *Est-ce qu'on vous donnait des conseils pour le répertoire?*
- *Non, je n'en discutais qu'avec elle (…). Je lisais mon programme, comme dans un vrai théâtre. Tout le collectif était là, et je le leur lisais. C'était très émouvant, de voir s'ils riaient ou pas. D'abord, j'écrivais, et après, je leur lisais le tout en entier, les monologues, les dialogues. Les gens étaient dans la salle, et je leur lisais cela. C'était un moment très important.*

---

723 Наталья Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Natalia Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), Manuscrit annoté par Mark R., archives du groupe « Notre Maison », p.21.

724 *Ibid.*, p.16.

- *Et si cela ne leur plaisait pas, qu'est-ce que vous faisiez? Vous jetiez le morceau en question?*
- *Non, mais ça voulait dire qu'il fallait corriger. La réaction de la salle est très importante pour l'auteur. On ne peut pas plaire à tous, mais si la majorité rit, alors ça va*[725].

Ici, les autres membres du groupe n'apparaissent que comme un public test ayant un rôle purement consultatif, et intervenant après l'écriture. Celle-ci se fait en solitaire, l'unique instance de consultation étant la directrice du groupe.

Aleksandr Š. est cependant venu dans le STEM de l'institut de médecine d'Irkoutsk après avoir participé au KVN, pour lequel il reconnaît l'importance de la création collective. La continuité entre les deux modes de création – KVN et STEM – n'était cependant pas conservée, ce qui était certainement dû à la personnalité de la directrice du groupe, une actrice professionnelle qui privilégiait un mode de fonctionnement proche d'un atelier théâtral, se disant d'elle-même qu'elle était un « tyran[726] ». La création collective était exclue dans ce contexte, y compris dans le travail d'écriture.

Le travail de création : un apanage des hommes

Que l'auteur soit un ou multiple, interne au groupe ou extérieur à celui-ci, on remarque un trait saillant commun aux diverses formes de théâtre amateur étudiant : la majeure partie de ceux-là étaient des hommes.

Dans le KVN, même si les filles étaient présentes dans les équipes, les groupes d'auteurs et les capitaines étaient le plus souvent des hommes. En ce qui concerne l'équipe de MISI, ce clivage apparaît nettement, par exemple, dans l'entretien avec Mihail :

- Et les filles, elles ne participaient pas à ce processus ?
- Les filles participaient à la partie scénique. Elles sortaient quand il fallait décorer l'équipe, quand il fallait que les filles chantent… Là, elles participaient, ça oui.
- Mais dans l'élaboration du spectacle ?

---

[725] Entretien avec Alexandr Š., le 30.05.2006.
[726] Entretien avec Jelena V., le 26.05.2006.

- Ah non, là, on avait nos groupes (…). Après, à un stade plus avancé, venaient les filles. Mais elles étaient très timides, je ne sais pas pourquoi, elles avaient peur de nous tous…
- Et pourquoi ?
- Parce qu'elles nous voyaient comme des pros[727].

L'extrait montre que le travail de création à proprement parler était marqué comme un apanage masculin. Les femmes, quant à elles, étaient considérées comme une avantageuse décoration de l'équipe. Cette situation est confirmée par Natalia, qui dit avoir assisté à toutes les répétitions sans que son mot pèse. L'équipe apparaît donc comme un lieu de sociabilité masculine, où les filles sont admises en tant que figurants, ou en tant qu'objet sexuel d'agrément[728].

Ce clivage est également visible ailleurs, notamment dans les groupes de théâtre étudiant ou de STEM. En effet, les auteurs de scénarios du théâtre étudiant de MGU, des opéras du Studio Archimède ou de « Notre Maison » sont exclusivement des hommes.

C'était le cas même dans des collectifs qui avaient germé dans des établissements à majorité féminine, comme le montre l'exemple du VTEK, le *kapustnik* de la faculté de médecine. Arkadij A., l'un de ces fondateurs, raconte dans l'entretien qu'il nous a accordé, qu'il n'avait intégré l'institut de médecine que par défaut, ayant été recalé à l'examen d'entrée d'une faculté plus prestigieuse à cause de son appartenance juive :

Mes camarades de promotion à l'école m'ont dit : pourquoi tu irais à l'institut de médecine, il n'y a que des gonzesses qui étudient là-bas ». Il y avait, effectivement, 95% de femmes parmi les étudiants à cette époque-là (…). C'était considéré comme non prestigieux à cette époque-là[729].

Après sa tentative ratée d'intégrer une formation prestigieuse, Arkadij entre tout de même à l'institut de médecine, ce qui lui permet de contourner la ségrégation :

---

[727] Entretien avec Mihail L., le 07.04.2003.
[728] Par exemple, Viktor Š raconte dans son entretien (22.04.2003) qu'après les matches, les membres de l'équipe prenaient « la bière et les copines » pour aller regarder à la télévision le jeu auquel ils venaient de participer.
[729] Entretien avec Arkadij A., le 27.09.2005.

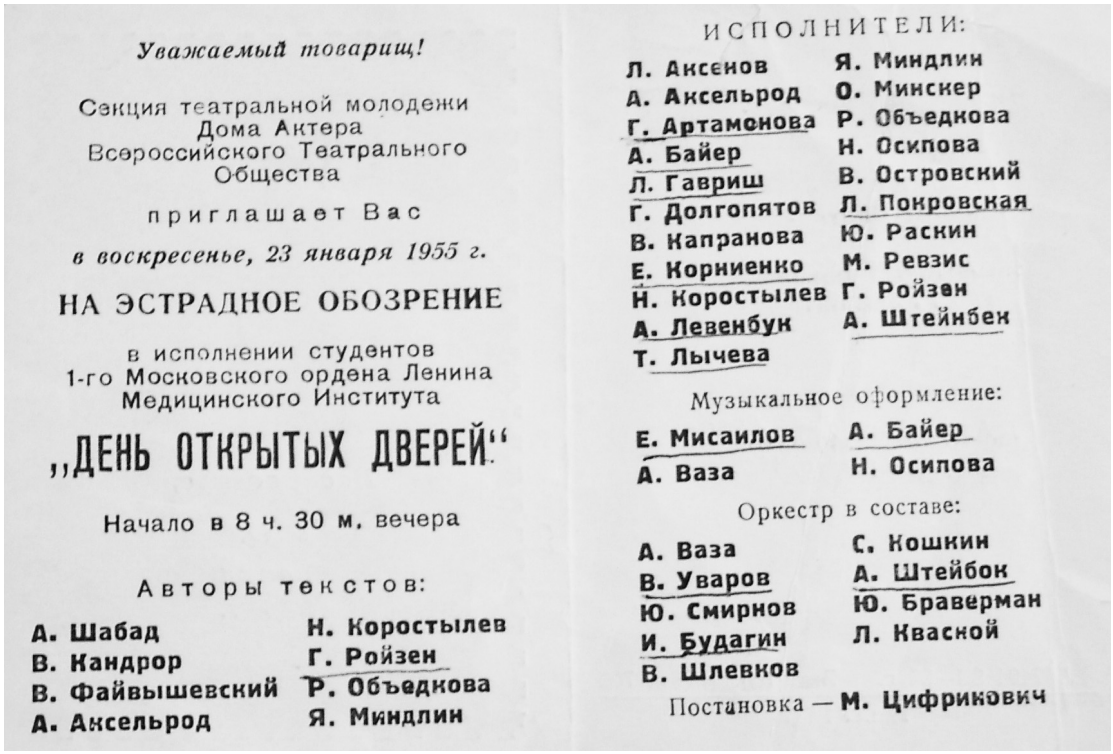
- Dans l'institut de médecine, il y avait un tel manque d'hommes qu'ils étaient peu regardants sur certains points du questionnaire[730] *(…). Et voilà que, dans les années 1950-1960, l'institut de médecine avait recueilli un nombre colossal d'hommes doués, qui n'étaient pas pris dans les autres établissements (…). Surtout parmis la partie masculine des étudiants, la concentration des talents était très forte.*
- Et les femmes ?
- Il y avait aussi des talents parmi elles, bien sûr. Mais elles étaient nombreuses, 90%, et la concentration de talents parmi les 10% des hommes était beaucoup plus forte. Ce qui a fait que je me suis retrouvé dans ce collectif, avec ces gars[731]*.*

Dans un établissement majoritairement féminin, être un homme apparaît donc comme une distinction, qui justifie, pour Arkadij, une « concentration de talents » plus forte.

Cela ne signifie pas que le collectif était uniquement masculin. Si on regarde les noms présents sur le programme d'un spectacle de ce groupe datant de 1955, on remarque la présence de quelques femmes :

---

730 « Le questionnaire » à remplir avant de passer devant une commission de sélection qui comprenait, entre autres, des informations concernant l'appartenance éthnique.
731 Entretien avec Arkadij A., entretien cité.



Уважаемый товарищ!

Секция театральной молодежи
Дома Актера
Всероссийского Театрального
Общества

приглашает Вас

в воскресенье, 23 января 1955 г.

НА ЭСТРАДНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

в исполнении студентов
1-го Московского ордена Ленина
Медицинского Института

„ДЕНЬ ОТКРЫТЫХ ДВЕРЕЙ"

Начало в 8 ч. 30 м. вечера

Авторы текстов:

А. Шабад
В. Кандрор
В. Файвышевский
А. Аксельрод
Н. Коростылев
Г. Ройзен
Р. Объедкова
Я. Миндлин

ИСПОЛНИТЕЛИ:

Л. Аксенов
А. Аксельрод
Г. Артамонова
А. Байер
Л. Гавриш
Г. Долгопятов
В. Капранова
Е. Корниенко
Н. Коростылев
А. Левенбук
Т. Лычева
Я. Миндлин
О. Минскер
Р. Объедкова
Н. Осипова
В. Островский
Л. Покровская
Ю. Раскин
М. Ревзис
Г. Ройзен
А. Штейнбек

Музыкальное оформление:

Е. Мисаилов
А. Ваза
А. Байер
Н. Осипова

Оркестр в составе:

А. Ваза
В. Уваров
Ю. Смирнов
И. Будагин
В. Шлевков
С. Кошкин
А. Штейбок
Ю. Браверман
Л. Квасной

Постановка — М. Цифрикович

FIGURE 20: PROGRAMME DU SPECTACTE *JOURNEE PORTES OUVERTES* DU VTEK, 1955[732]

Parmis les huit auteurs, il n'y a qu'une femme (P. Objedkova), et dans le groupe des acteurs, composé de 21 personne, il y a au moins cinq femmes[733]. Cependant, dans la représentation de l'enquêté, il s'agissait d'un groupe de « gars », les femmes étant donc noyées dans une identité masculine du groupe.

Notons que certaines femmes ont pu se réaliser professionnellement dans le domaine de la dramaturgie, comme c'était le cas, notamment, de Ljudmila Petruševskaja. Elle a participé en tant qu'actrice dans le groupe « Notre maison » pendant ses études de journalisme à l'université de Moscou, mais n'a jamais fait partie de son groupe d'auteurs. Ce n'est que dans les années 1970, lorsqu'elle était déjà une journaliste confirmée, que ses premières pièces ont été mises en scène, d'abord par des théâtres d'amateurs, puis, dans les années 1980, sur la scène professionnelle. Ce n'est donc qu'en qualité d'une aînée et d'une personne

---

732 Source : archives du *Kapustnik* – VTEK - de la faculté de médecine de Moscou.

733 Certains noms de famille ne permettent pas de déterminer s'il s'agit d'un homme ou d'une femme.

confirmée dans le domaine de l'écriture que cette femme a pu s'imposer en tant qu'auteur au sein des groupes amateur.

La légitimité des auteurs

Ce partage entre les hommes et les femmes résultait également du fait que la fonction d'auteur de scénario était investie d'un prestige supérieur à celui d'acteur, et que la masculinité contribuait à la fois à bâtir et à renforcer ce prestige.

Cette supériorité des auteurs par rapport aux autres membres du groupe est cependant niée par certains, comme, par exemple, par Ilja R, concernant le travail sur le spectacle *Tra la la* au sein de « Notre Maison » :

> *Pendant les répétitions, tout le monde – acteurs, metteurs en scène, techniciens – fabriquaient, collaient, découpaient quelque chose. Viktor S. devait avoir découpé quelque chose sous mes ordres. Comme il ne l'avait pas fait, je m'étais fâché et j'ai crié très sérieusement : « qu'est-ce que tu as fait à part écrire le scénario ? » (…) C'était moi qui avais raison, car c'était l'atmosphère qui régnait dans notre studio*[734].

L'esprit communautaire de studio excluait, en principe, une hiérarchisation entre les tâches nobles, comme celle de l'écriture, et les tâches techniques. Cependant, le fait même qu'Ilja R. présente cet incident comme comique, donc en décalage par rapport à une situation normale, montre bien qu'elle ne faisait pas entièrement partie de ses représentations.

Dans les faits, il fallait plusieurs éléments pour fonder la légitimité, voire le prestige d'un auteur, et l'un de ces éléments étant une notoriété préalable dans le domaine de l'écriture pour le théâtre des étudiants. Si on regarde l'évolution du groupe « Notre Maison », on s'aperçoit que les auteurs sont de plus en plus souvent choisis parmi les confirmés, voire en voie de professionnalisation. Ainsi,

---

[734] Témoignage dactylographié d'origine inconnue, archives de « Notre Maison ». Ce même témoignage est partiellement cité dans Наталья Богатырёва, *Окна* « *Нашего Дома ». Лица* « *Нашего Дома », студийцы о себе и друг о друге.*, vol. 2 (Москва: МПГУ, 2006) (*Les visages de « Notre Maison ». Les membres du studio parlernt d'eux-mêmes et des autres*, Vol.2, Moscou, 2006), p.18.

pour le troisième spectacle, *Tra la la*, mis en scène en 1963, le « groupe d'auteurs » s'élargit pour intégrer des jeunes gens issus du *kapustnik* de la faculté de médecine et du STEM de MISI, en train de devenir des écrivains professionnels pour l'*estrada*. Travaillant seuls ou en duos, ils écrivent des scénarios pour des « soirées recréatives » (*večera otdyha*) organisées par les Syndicats d'entreprises, ou pour des émissions de télévision, dont le KVN, mais également d'autres programmes de divertissement.

Par ailleurs, les auteurs appartenant au groupe « Notre Maison » se trouvent à ce moment-là en voie de professionnalisation : Ilja R., Mark R. et Alik A. écrivent, eux aussi, des scénarios de divertissement, Viktor S. commence sa carrière de journaliste et écrit sa première pièce destinée à la publication.

Être auteur dans un groupe comme « Notre Maison » nécessitait donc une notoriété préalable, voire un début de professionnalisation. Inversement, la contribution à l'écriture de ses scénarios contribuait à augmenter cette notoriété et, dans certains cas, facilitait l'entrée dans le monde professionnel du spectacle.

Certains auteurs tendaient, en effet, à dépasser le statut d'amateur à partir de leurs scénarios écrits dans le cadre de la troupe. Ainsi, les archives de « Notre Maison » contiennent une copie d'un « bilan d'expertise » concernant la pièce *Nous construisons notre maison*. Le document, daté de décembre 1960 et signé par le président de la commission d'experts de la section d'*estrada* de l'organisme national de la défense des droits d'auteur[735], stipule que « le spectacle d'estrada écrit par cinq auteurs (…) forme un tout, une pièce cohérente appartenant au genre d'une revue d'*estrada*[736] » et suggère qu'une somme soit versée à chacun, en reconnaissance de leurs droits en tant qu'auteurs.

Il n'est pas certain que cette rémunération ait été réellement effectuée, car elle n'est mentionnée nulle part ailleurs que dans ce document. Cependant, la seule existence de ce document prouve que l'écart entre les auteurs et le reste de la troupe pouvait se traduire également sur le plan d'une reconnaissance institutionnelle et d'un avantage financier.

---

[735] ВУОАП (VUOAP) – Всесоюзное Управление по Охране Авторских Прав.

[736] « Bilan d'expertise concernant la pièce *Nous construisons notre maison* », archives de « Notre Maison ».

c) Mettre en scène : entre la réalisation d'une idée préconçue et la création collective sur la base de l'improvisation

L'unique personne qui égalait en prestige l'auteur était le metteur en scène. Qu'il s'agisse d'un professionnel embauché expressément pour diriger le groupe ou d'une personne interne, ou encore qu'il s'agisse d'un groupe de personnes, le ou les metteurs en scène étaient toujours (sauf dans le KVN) mis en exergue sur les affiches et les programmes, et étaient considérés comme des directeurs artistiques du groupe, responsables du répertoire et du travail d'élaboration du spectacle. Personne pivot entre le groupe et les autorités, c'est souvent lui qui se chargeait de la communication avec les instances encadrantes.

Dans un collectif théâtral classique que nous avons appelé un « groupe avec un maître », ce travail était conduit exclusivement par le dirigeant professionnel. Ainsi, Mihail K, membre de « Notre Maison » qui avait également joué dans le collectif théâtral de MISI, décrit le travail de mise en scène dans ce dernier de la manière suivante :

> *- Lidia Fjodorovna mettait tout en scène toute seule, il n'y avait personne d'autre (...). Comme elle avait été non seulement une disciple de Stanislavskij mais aussi sa collaboratrice, elle avait carte blanche (...).*
> *- Et vous, vous n'aviez que la position d'acteurs ?*
> *- Oui, on n'était que des acteurs*[737].

Être acteur n'excluait pas forcément d'exprimer son avis sur la pièce. Celui-ci n'était cependant pas perçu comme central dans le travail de mise en scène. On peut le voir, par exemple, à travers le témoignage de Jekaterina K., qui a été actrice, entre 1954 et 1959, dans le collectif dramatique de la faculté de médecine d'Irkoutsk présidé par un couple d'acteurs professionnels :

- *Pour la mise en scène, tout était fait par le metteur en scène, ou vous aviez aussi votre mot à dire?*
- *Oh non... Nous, on était des acteurs obéissants, parce que bon, nous n'étions pas vraiment des artistes. Que pouvions-nous apporter ? Bon, parfois, il y*

[737] Entretien avec Alexandr K., le 09.06.2005.

avait quelque chose, une petite idée qui passait, ce n'était pas interdit. Mais en général, nous faisions ce qu'on nous disait de faire[738].

Ainsi, la différence de fonctions (simple acteur / metteur en scène) se doublait, pour Jekaternia, d'une différence de compétences (des amateurs / de vrais artistes), ce qui implique une adhésion volontaire des acteurs à la volonté du metteur en scène. L'obéissance n'était pas vécue comme une coercition (« ce n'était pas interdit »), mais plutôt comme une évidence.

Cette fonction de metteur en scène unique pouvait entrer en contradiction avec l'exigence d'un travail de création collectif sous-entendue dans des groupes comme des STEM ou comprise dans la notion de « studio » dont se réclamaient certains théâtres étudiants. On peut observer, dans les descriptions du travail de la mise en scène de ces groupes, la même recherche du compromis entre l'improvisation et un projet clairement établi, que celle observée lors de l'écriture du scénario.

Par exemple, l'une des actrices du théâtre étudiant du MGU décrit de la manière suivante le travail de Roland B., son metteur en scène entre 1958 et 1963 :

Il était beau avec ses immenses yeux enfantins, il nous plongeait dans l'ivresse avec les répétitions, les filages, les torrents de discussions, toujours inattendues, toujours multiformes. « C'est juste pour le délire ! – crie Roland et il s'élance vers la scène. Ou bien ce sera génial, ou bien on va nous huer[739] *».*

Aux yeux de l'actrice, le metteur en scène apparaît donc bien comme un meneur (« il nous plongeait »), celui qui conduit l'action, mais tout en suscitant des « discussions », qu'il nomme, à l'instar du terme utilisé pour l'écriture que l'on a vu précédemment, le « délire ».

Les auteurs du recueil des souvenirs présentent cette composante de dialogue et d'improvisation comme étant propre à un metteur en scène « de studio » :

---

[738] Entretien avec Jekaterina K., le 27.05.2006

[739] Témoignage d'Ia S. dans Князева, Вирен, Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета* (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.22.

*Roland B. s'est montré un véritable metteur en scène de studio. Tout en gardant la clarté du projet préalablement élaboré, il savait créer une atmosphère espiègle, remplie d'idées, d'improvisations. Il était impossible de ne pas être créatif en participant, ou ne serait-ce qu'en assistant seulement à ses répétitions. Tout le monde inventait, essayait, proposait et discutait. C'était une explosion d'idées novatrices et d'inventivité. Les répétitions ressemblaient à d'incroyables spectacles ou à des représentations populaires. Mais elles ne tournaient pas à une anarchie impossible à endiguer. L'improvisation portait en elle une charge de liberté intérieure (*duševnoj raskovannosti*), si indispensable à l'homme contemporain*[740].

Le « délire » est donc bien présenté comme distinct de l'« anarchie », c'est-à-dire d'une absence totale de règles : il s'inscrit dans le cadre d' « un projet préalablement élaboré » qu'il rend plus souple, en y incluant le fruit de l'imagination des acteurs dont l'esprit se trouve ainsi délié de conventions (« liberté intérieure »). Cette liberté, considérée comme un apanage « indispensable de l'homme contemporain[741] » pouvait apparaître dangereuse aux yeux de l'autorité, la doser avec précaution était également la charge du metteur en scène.

Marc R. décrit également, dans un entretien qu'il nous a accordé, son travail de mise en scène au sein de « Notre Maison » comme un compromis entre un projet individuel et l'improvisation collective :

- *Pourquoi n'avez-vous jamais demandé la table du metteur en scène ?*
- *Chacun sa méthode. Moi, je courrais dans tous les sens, montais sur la scène. Je n'avais pas besoin de table. Aujourd'hui encore, je travaille sans. Je considère que c'est de la frime de metteur en scène, toutes ces tables, micros (…). Je consdère que c'est une erreur visuelle, un regard centralisateur. On regarde du centre. Mais que se passe-t-il depuis le côté ? De ce point de vue-ci, de celui-là ? Un metteur en scène est obligé de parcourir les passages entre les sièges, il doit s'approcher et s'éloigner, voir ce qui se passe depuis le 18ième rang et depuis le premier, depuis cet angle et cet autre (…). J'ai une approche du studio. Nous sommes tous égaux et nous modelons ensemble (…). Je procède par l'improvisation, c'est à dire que je sais qu'il y a une solution à ce que je cherche, mais je ne permets jamais de savoir définitivement comment je vais mettre en scène tel morceau. Je laisse toujours une marge concernant le principe général, je*

---

740 *Ibid.*, p.22.

741 Ce propos de Roland B. n'est pas daté dans le recueil, mais il est forcément antérieur à 1979, date de la parution du livre. Il ne peut donc s'agir d'une reconstruction post-soviétique.

considère toujours qu'un théâtre vivant naît d'une répétition vivante. De ce qui doit naître à cet instant précis[742].

Notons que, d'une part, Mark R. ne semble pas faire de différence entre son travail au sein de « Notre Maison » et celui qu'il effectue actuellement en tant que metteur en scène du théâtre professionnel qu'il dirige. En atteste, notamment, le présent utilisé qui rend difficile la distinction entre une description du présent et l'évocation présentifiée du passé. Le recours à l'improvisation, tout comme une vision mobile, opposée à une posture statique et « centralisatrice » d'un metteur en scène classique, ne serait donc pas liée au type de groupe (STEM ou atelier d'art dramatique), mais à une approche globale du metteur en scène. Celui-ci est comme le responsable du résultat final, car c'est lui qui a le projet, et c'est lui également qui contrôle les divers points de vue. Cependant, la contribution des autres, par le biais de l'improvisation, apparaît comme primordiale de son approche.

Recourir, à des degrés divers, aux éléments de mise en scène collective par le biais de l'improvisation n'était donc pas lié à un type de théâtre amateur particulier. Il s'agissait plutôt d'un signe d'appartenance à l'esprit de studio dont se réclamaient certains groupes et certains metteurs en scène.

d) Distribuer les rôles

Cet esprit du studio impliquait également une absence de hiérarchie entre les acteurs qui jouaient les « grands » et les « petits » rôles. Chaque personne, quelle que soit la fréquence de son apparition sur scène et sa place dans le processus créatif, devait se sentir épanouie car faisant partie intégrante du processus.

Cependant, certains témoignages, comme, par exemple, celui de Natalia G. du groupe « Notre Maison », révèlent des frustrations liées à l'obligation de se cantonner à des rôles ressentis comme inadaptés :

---

[742] Entretien avec Mark R., le 22.06.2005.

J'ai été introduite dans la pièce qui était l'assemblement d'anciens spectacles. Après, il y a eu Cinq Nouvelles dans la pièce numéro cinq. Ensuite, je me suis révoltée, car je n'ai pas voulu être une figurante dans le Max-Emiljan (...). Je ne peux pas vivre sous le commandement de quelqu'un et suivre les ordres de quelqu'un, comme une esclave.
(...) Pourquoi je n'ai pas quitté le studio? Parce que pour moi cela signifiait avoir des amis[743].

Le rôle de figurante pouvait donc être ressenti comme un déclassement relevant de l'aliénation (d'où le terme d' « esclave »). La cohésion sociale, censée dissoudre les différences, n'apparaît que comme une force qui retient l'actrice de quitter le studio, mais n'atténue nullement le sentiment de frustration.

e) L'organisation du travail sur la pièce : un temps structuré, à rebours d'un rythme « adulte »

La construction du planning de répétitions, l'organisation du travail sur une pièce était, on l'a vu, le fruit de négociations entre le groupe et l'administration des lieux où le travail se déroulait. Le rythme et la forme du travail étaient souvent dictés par la disponibilité et la structure des locaux. C'était également le résultat de réajustements entre les exigences des décideurs et les possibilités des participants. Le discours que ce réajustement générait chez les uns et les autres peut révéler les représentations liées à ce travail.

Dans la résolution du bureau de « Notre maison » citée plus haut, on constate que le travail de la troupe comprenait les répétitions, mais aussi une « partie culturelle » qui supposait, notamment, des « rencontres intéressantes » et des « sorties culturelles ». Ces activités, habituelles dans l'organisation des loisirs au sein des clubs et des maisons de la culture, relevaient d'une logique d'acquisition, par les membres, d'une culture et de savoir-faire artistique communs. Certaines de ces activités répondaient également à des nécessités

---

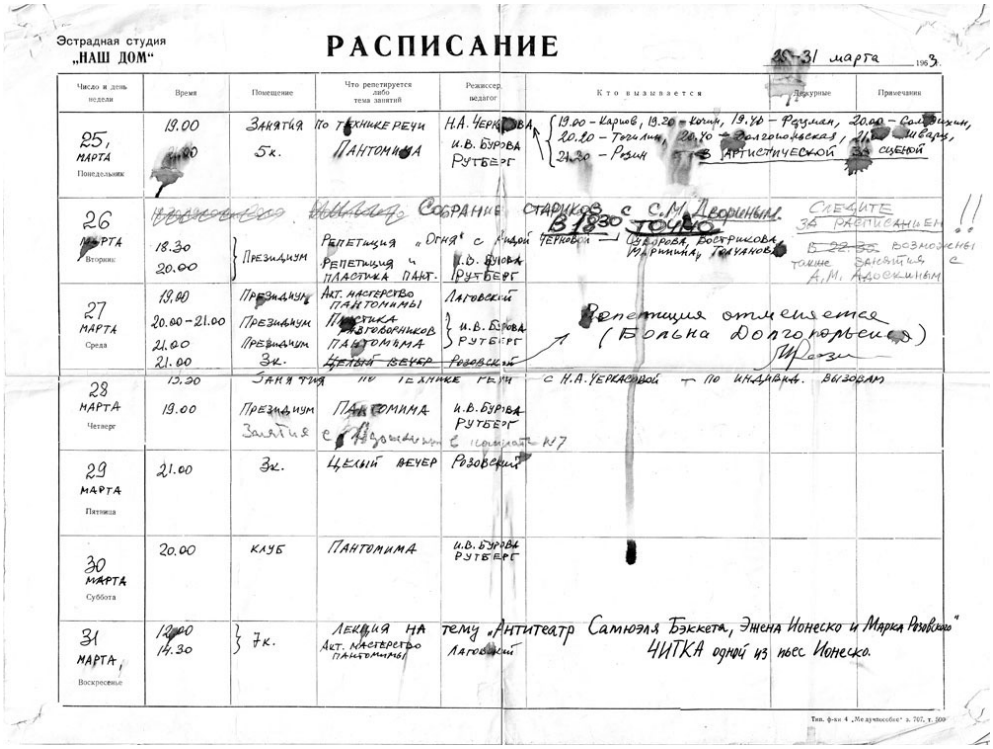
[743] Natalia G., réponse au « questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».

concrètes des participants : apprendre des techniques nécessaires pour construire le spectacle telles que la pantomime ou le chant.

Les deux types d'activités – le travail sur la pièce et l'acquisition de bagage culturel – se déroulaient selon un rythme de travail défini à l'avance. Loin de l'image de l'avancement à tâtons, les activités étaient planifiées, avec des échéances précises et la désignation de responsables.

Les archives du groupe « Notre Maison » contiennent deux types de document qui permettent d'évaluer le rythme de travail du groupe: les feuilles de présence des acteurs et les plannings des répétitions[744].

Voici l'exemple d'un planning de répétitions du groupe pour la semaine du 27 au 31 mars 1963[745] :



Эстрадная студия „НАШ ДОМ"

РАСПИСАНИЕ

25-31 марта 1963

Число и день недели	Время	Помещение	Что репетируется либо тема занятий	Режиссер, педагог	Кто вызывается	Дежурные	Примечания
25, марта Понедельник	19.00 [illegible]	Занятия 5к.	По технике речи Пантомима	Н.А. Черк[illegible]ова И.В. Бурова Рутберг	19.00 – Карпов, 19.20 – Кочин, 19.40 – Радуман, 20.00 – Сал[illegible]кин, 20.10 – Тогилин, 20.40 – Долгошевская, 21.[illegible] – Шварц, 21.30 – Розин в артистической [illegible] сценой		
26 марта Вторник	[illegible] 18.30 20.00	Президиум	Собрание старков с С.М. Дворцовым. В 18.30 только Репетиция „Огня" с Андой Репетиция и пластика пант.	Черкасова И.В. Бурова Рутберг	Бударова, Воскресимова, Ивановна, Тогулаков	Следите за расписанием!! [illegible] возможны занятия с А.М. Адоскиным	
27 марта Среда	19.00 20.00–21.00 21.00 21.00	Президиум Президиум Президиум Зк.	Ант. мастерство пантомимы Пластика Разговорников Пантомима ~~Детский вечер~~	Лаговский И.В. Бурова Рутберг Розовский	Репетиция отменяется (Больна Долгорукова)		
28 марта Четверг	13.30 19.00	Занятия Президиум Занятия	По технике речи Пантомима с Абузяровым	с Н.А. Черкасовой И.В. Бурова Рутберг	по индивид. вызовам в комнате №7		
29 марта Пятница	21.00	Зк.	Детский вечер	Розовский			
30 марта Суббота	20.00	Клуб	Пантомима	И.В. Бурова Рутберг			
31 марта, Воскресенье	12.00 14.30	7к.	Лекция на тему „Антитеатр" Ант. мастерство пантомимы	Лаговский	Самюэля Бэккета, Эжена Ионеско и Марка Розовского" Читка одной из пьес Ионеско.		

Тип. ф-ки 4 „Мосгорсобес" з. 707, т. 500

FIGURE 21: EMPLOI DU TEMPS DE "NOTRE MAISON", 25-31 MARS 1963[746]

---

744 Les informations que l'on peut en tirer sont cependant lacunaires, car ces documents recouvrent certains moments, et ne présentent pas de continuité temporelle. Recoupés avec les témoignages, ils permettent cependant de faire des estimations d'ordre de grandeur.

745 Pour une traduction de ce planning, cf. Annexe I

746 Source : archives de « Notre Maison ».

Cet emploi du temps est inscrit dans une grille officielle, imprimée, d'après un label en bas de la page, à la fabrique « manuels et aide méthodique ». Il s'agit donc d'un document standard, destiné à aider les groupes amateurs à structurer leurs activités. La manière dont le groupe s'en sert peut être révélateur du degré d'adoption de ce cadre.

En 1963, la troupe joue le spectacle *Tra la la* qui contient quelques numéros de pantomime. Parallèlement, était commencé le travail de préparation de la *Soirée maudite*, pièce d'inspiration absurdiste écrite par Mark R., montrée au public en 1964. Le planning se partage donc entre des cours (diction, pantomime, une introduction au théâtre de l'absurde, semi-ironique car mettant sur le même plan Ionesco, Beckett et Mark R.) et des répétitions de pantomime. On remarque que les cases « Qui est convoqué », « Les responsables » et « Les remarques » ne sont quasiment pas utilisées : il devait s'agir d'informations évidentes pour les participants, ne nécessitant pas d'être marquées.

Des rencontres avaient donc lieu tous les soirs, se prolongeant parfois la nuit comme le laisse penser la note du jeudi 28 mars, « cours avec Adoskin pendant la nuit ». Tous les membres n'étaient pas obligatoirement présents tous les jours. Cependant, les feuilles de présence que l'on troupe dans les archives de « Notre Maison » montrent, pour la période allant du mois d'avril 1960 au mois de janvier 1962, que chaque membre de la troupe était présent au moins quinze jours par mois, c'est à dire un jour sur deux.

Le travail n'impliquait pas uniquement les membres du groupe. Des professeurs extérieurs ainsi que des employés du club étaient également mis à contribution. L'emploi du temps mentionne, notamment, des cours de pantomime et de diction. Mark R. les mentionne également dans un entretien :

> *Ilja R. s'intéressait à la pantomime, on a pris un professeur de mouvement, Burova, elle nous faisait des cours, mais elle ne participait pas à la mise en scène, qui était le domaine d'Ilja. On a pris quelques personnes douées pour le mouvement*[747] *…*

Plus loin, Mark R. précise que la rémunération de l'enseignante était prise en charge par le club, il fallait en faire la demande officielle par écrit au directeur.

---

[747] Entretien avec Mark R., le 24.06.2005.

On constate par ailleurs, d'après l'emploi du temps, qu'il y avait plus d'un professeur : sont également mentionnés les noms de Čerkasova, Lagovskij et Adoskin. Le groupe mobilisait donc, grâce au soutien financier du club, un réseau de professionnels afin d'accroître leur bagage de savoir-faire.

Parfois les fonctions de professeur étaient assurées par les membres du groupe :

> *Par exemple, Kolja P., notre directeur musical, travaillait avec nous. Il nous a pratiquement appris à chanter, on chantait à trois, et même quatre voix (…). Bien sûr, c'étaient des vrais cours. Ilja R. donnait lui-même des cours de pantomime, car un spectacle de pantomime exige différents savoir-faire, alors il nous faisait faire plein d'exercices*[748].

Les cours n'exigeaient donc pas forcément un recours à un professionnel extérieur. Ils pouvaient être effectués en interne, à condition que des membres du groupe aient suffisamment de bagage théorique et pratique dans le domaine qu'ils enseignaient. Notons toutefois qu'aussi bien Kolja P. qu'Ilja R. sont marqués, dans la liste des membres du groupes datant entre 1961 et 1963, comme « employés de la Maison de Culture de MGU ». Leur travail, même effectué en interne, requerrait donc un recours à l'institution et impliquait une rémunération.

Les rapports avec « le technicien » (*rabočij sceny*) impliquaient également un recours au club, et passaient souvent par l'écrit. Mark R. commente ainsi ces pratiques dans un entretien où je lui demande des explications concernant une note trouvée dans les archives du groupe :

- *« Je vous demande votre collaboration pour organiser la période de sortie du spectacle Tra la la du studio « Notre Maison ». Pour organiser les répétitions et le spectacle, le studio a besoin de votre aide, camarade Tihonov ». Le camarade Tihonov, Vasilij Andreevič, c'était le technicien. C'était du travail technique qu'il faisait.*
- *Mais vous ne pouviez pas simplement lui dire : on a besoin de ça et de ça, venez à telle heure ?*
- *Non, il fallait faire une demande par écrit. Car il fallait le convoquer au travail. Pour quelle raison ? On pouvait le dire, mais c'était mieux de l'écrire (…). Le matériel, le réquisit, les détails de décor, il vérifiait tout*[749].

---

[748] *Ibid.*

[749] Entretien avec Mark R., le 22.06.2005.

Les rapports pouvaient donc être ponctuellement informels, mais devaient tout de même se faire sur une base écrite. Le club prêtait un technicien et le groupe devait respecter, en échange, des procédés institutionnels.

Notons que cette aide était surtout requise pendant la « période de sortie du spectacle ». En effet, ces périodes, précédant les premières, étaient marquées par une accélération du rythme de travail et par la mobilisation de tous les moyens possibles à disposition. Dans les descriptions que les membres du groupe font *a posteriori* de leur travail, ces périodes semblent occulter les autres, et leur servent à construire une représentation du temps parallèle, totalement dévouée au théâtre.

La prédominance du théâtre sur le reste de la vie des participants se trouve énoncée dans les statuts de la troupe :

> *4) Nous voulons voir dans nos rangs uniquement ceux qui aiment notre théâtre. Uniquement ceux qui placent les intérêts de notre théâtre au-dessus de leurs propres intérêts. Uniquement ceux qui sont prêts à donner au théâtre absolument*[750] *tout le temps qui ne soit pas occupé par les études ou le travail*[751].

Les participants semblent adhérer à ce point des statuts. Dans leurs témoignages, les membres de la troupe évoquent souvent le travail nocturne. Bien que celui-ci n'ait eu lieu que pendant les périodes précédant la sortie d'un nouveau spectacle, il semble représenter pour les participants l'essence de leur dévouement au groupe :

> *Ilja R. : Quand nous terminions le spectacle « Nous construisons notre maison », je travaillais déjà comme ingénieur, et Albert comme médecin, Marc terminait l'université. Nous n'avons pas été chez nous pendant un mois ! Après le travail et les études tout le monde se précipitait dans le studio. Chaque nuit, nous répétions jusqu'à quatre - cinq heures du matin. Après, on dormait un peu sur des chaises, qui sur scène, qui dans la salle, et on allait de nouveau au travail et à l'université. Nos familles nous apportaient de la nourriture, du café, des chemises propres. On allait au bain public pendant le travail*[752].

---

[750] Souligné dans le texte.

[751] Statuts du théâtre d'*estrada* étudiante, archives de « Notre Maison ».

[752] Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ «Наш Дом», 1958-1969* (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison », 1958-1969*), *op. cit.*, p.23.

Ce témoignage montre une condensation de la vie où le sommeil n'occupe qu'une place dérisoire et la sphère privée – les familles – sont reléguées au rôle d'adjuvants. Le travail nocturne sur la pièce devient le noyau de la vie, tout le reste étant relégué au second plan.

La vie privée, notamment sentimentale, ne semble pas être admise si elle s'effectue au détriment du théâtre :

> *Ilja R. : Quand Volodia T. nous a annoncé qu'il se mariait, on a failli lui taper dessus. « Quand est-ce que tu as eu le temps de t'occuper de ta vie privée ? La vie, c'est ici, au studio ! Le jour où tu es arrivé en retard, c'est parce que tu courrais le jupon, c'est ça ? ». La petite Zoja que Volodia a amenée au studio, s'est révélée être une jeune fille timide au regard coupable. Et en nous, bouillait la colère des justes, car nous étions sincèrement persuadés que la seule chose possible dans la vie était notre travail*[753].

Les études sont également présentées comme secondaires par rapport au travail dans la troupe :

> *Ilja R. Il y a eu le fameux cas avec notre acteur Robert B (…). Il avait un examen à l'université. Il a répondu très bien aux deux premières questions, il lui en restait une. Il regarda sa montre et dit au professeur : « excusez-moi, je ne peux pas répondre, j'ai une répétition ». Alors que c'était un excellent étudiant*[754].

En ce qui concerne les participants qui avaient déjà une vie professionnelle, ceux-ci semblent la considérer également comme inessentielle, comme dans ce témoignage d'Aleksandr K. :

> *Ma journée s'organisait de la manière suivante. Je ne levais à six heures et allais au travail pour 8h (…). Je passais mon temps près de ma table à faire des graphiques et des calculs, jusqu'à 17h. Pour 19h, je devais être là aux répétitions, jusque là je tuais mon temps chez des amis ou des gens de la famille. La répétition ne se terminait jamais avant 23h, souvent après. J'arrivais chez moi à minuit et demi, me couchais pour me lever à six heures et aller au travail. Et comme ça chaque jour.*
> *Comme nous travaillions tous quelque part, c'était la nuit que nous faisions les filages finaux des pièces. Ces jours-là, j'allais au studio après le travail, nous répétions toute la nuit, et de là, je repartais au travail. Mes gars savaient déjà que leur chef n'allait pas pouvoir travailler ce jour-là. Je faisais les calculs et m'endormais, ma règle logarithmique à la main. Après j'allais voir le*

---

[753] *Ibid.*, p.24.

[754] *Ibid.*, p.24.

technicien et lui disais : « Voilà, j'y vais, je n'en peux plus ». Je me mettais à courir dans les couloirs pour chasser le sommeil. J'ai travaillé comme ça pendant des années. Et pas uniquement moi, tous les vétérans de « Notre Maison » peuvent vous raconter de la même façon comment ils manquaient de sommeil le jour et répétaient la nuit[755].

Pendant les périodes normales, c'est donc le temps du loisir – entre le travail et le sommeil - qui était absorbé par les répétitions, tandis qu'avant la sortie d'une nouvelle pièce, le théâtre absorbe tout le reste, travail et sommeil compris.

Cette représentation du temps nous renvoie à celle des studios où le travail nocturne faisait partie des *modus operandi*. Elle se double également de celle que l'on peut apercevoir, par exemple, dans les films sur les jeunes comme *Je marche dans Moscou*[756] : les jeunes soviétiques, forcément engagés dans les études ou le travail, ont la nuit comme temps de liberté. Se priver de sommeil leur permet de vivre dans un temps autre, différent de celui des adultes ou des « bourgeois » soucieux de leur confort qu'ils abhorrent dans les pièces. Cependant, ce temps de liberté n'est pas de l'anarchie : il est planifié, contrôlé par les membres du groupe eux-mêmes grâce aux plannings, aux feuilles de présence et à la correspondance avec le club, régulé par « le bureau » et le « conseil artistique ». Pratiques produites par les membres du groupe mais copiant les schémas de fonctionnement des structures officielles.

f) Les moyens techniques : l'apothéose d'un théâtre « à partir de rien » et mobilisation de réseaux

Disposer d'un groupe de volontaires et de main d'œuvre rémunérée n'était pas la seule contrainte lors de la production d'un spectacle. En effet, produire des éléments de décor et des costumes pouvait également exiger une aide extérieure.

---

[755] *Ibid.*, p.25.
[756] Cf. 1.2.3 (a).

Dans les entretiens, les enquêtés éludent souvent les questions concernant l'aspect matériel de cette partie du travail, arguant que le propre du théâtre étudiant était justement de se contenter du minimum et de tout fabriquer soi-même, en se cotisant pour acheter les matières premières nécessaires. Des clivages apparaissent cependant qui montrent que cette simplicité était souvent une construction liée au genre du théâtre amateur, et pouvait cacher une organisation complexe, impliquant l'aide des autorités.

Lorsqu'il essaie de définir la différence entre le théâtre étudiant du MGU et « Notre Maison », Vladimir P., qui a été acteur dans la première formation, l'exprime à travers des éléments matériels :

> *Vous comprenez, nous, on avait des costumes, des décors, tandis que eux, ils avaient quoi? Un maillot de corps, un pull*[757]*…*

L'absence de costumes et de décors serait donc l'apanage des STEM et d'autres groupes faisant des spectacles d'*estrada*, comme des *kapustnik*, des *agitbrigada* ou encore l'opéra étudiant. Cependant, les spectacles de *kapustnik* pouvaient également exiger des costumes plus élaborés, comme on peut le voir, notamment, dans l'entretien d'Arkadij A. à propos de celui de l'institut de médecine :

> *- Quand nous arrivions quelque part, nous décorions les murs avec des slogans, c'étaient nos attributs spécifiques (…).*
> *- Et vous aviez d'autres décors ?*
> *- Non. Même pour les costumes, on n'avait rien de spécifique.*
> *- Et comment étiez-vous habillés ?*
> *- Chacun avait ses vêtements [habituels]. Si on avait besoin de quelque chose de spécifique, on le prenait dans une organisation qui s'appelait « Mosteatrkostjum », alors on louait simplement là-bas*[758]*.*

Malgré une première affirmation qui soutient la simplicité des décors et des costumes (des slogans peints par les membres de la troupe, des habits de tous les jours), le recours à une organisation de location de costumes de théâtre apparaît toutefois nécessaire.

---

[757] Entretien avec Vladimir P., le 24.04.2005.
[758] Entretien avec Arkadij A., le 27.09.2005.

La simplicité pouvait être l'apanage des débuts d'un groupe, et son évolution amenait également le recours aux institutions professionnelles. Ainsi, Ljudmila T. et Ljubov' B., deux femmes ayant chanté dans le studio « Archimède », fournissent des témoignages divergeants. Ljudmila T., qui a participé aux premiers opéras et a été dans le groupe à partir de 1957, parle d'une simplicité qui reflétait celle de la vie de l'époque :

> *- Je vois que vous n'aviez pas de costumes particuliers, vous êtiez habillés…*
> *- Dans ses habits ordinaires, oui. Car c'était la vie réelle. Bon, moi, j'avais une robe de soirée en taffetas (…). Je l'avais cousue moi-même. Bon, c'était une robe courte de soirée, rien de spécial, elle pouvait servir pour aller danser dans un club etc.*
> *- Et c'était qui, en fait, qui choisissait votre robe pour le spectacle? Est-ce que le metteur en scène avait son mot à dire?*
> *- Vous savez, à l'époque, on était relativement pauvres. Quand j'était entrée à la faculté de physique, je n'avais qu'une jupe et deux hauts. Alors bon, on jouait avec ce qu'il y avait*[759].

L'opéra reflétant « la vie réelle », il reproduisait donc également la pauvreté des acteurs. La contrainte matérielle correspondait à la conception théorique de l'art comme reflet de la réalité. La situation est présentée différemment par Ljubov' B., qui a chanté dans le studio à partir de 1964 :

> *(Les organisateurs s'occupaient) du réquisit, car il fallait bien louer des costumes. C'était le chœur qui n'avait qu'un drap pour tout costume, mais nous, on nous louait quelque chose, c'est sûr*[760].

A un théâtre pauvre succède donc une troupe où des organisateurs (que Ljubov' B. désigne, dans l'entretien, par « metteur en scène » et « administrateurs ») s'occupent de la location de costumes professionnels.

Ce sont également des professionnels qui étaient sollicités pour la construction de décors complexes. Ainsi, le groupe « Notre Maison » a dû faire recours, dès son premier spectacle, aux ateliers du théâtre Malyj :

> *Mihail K. Il y a eu toute une histoire avec notre fameuse construction. Nous avions préparé la maquette sur papier et nous l'avons donnée à l'atelier du théâtre Malyj. Et voilà qu'il faut aller la chercher. Jurij V. nous dit : « Il faut réunir des gars bien costauds. Non, non, elle n'est pas lourde ! ». Car Ilja nous*

---

[759] Entretien Ljudmila T., le 19.09.2006.

[760] Entretien Ljubov' B., le 21.09.2006.

disait « Ce sera une construction aérienne ! Elle va voler, voltiger ! On va la plier et la déplier devant les yeux des spectateurs. Elle sera légère, chantante ! » Et donc voilà que nous allons chercher cette construction « légère, chantante ». On arrive devant le portail de l'atelier, sur le côté du Malyj, près du Métropole. Un gaillard sort et crie « Kolia, c'est les étudiants qui viennent chercher la construction. Allez, descends-leur leurs bûches ! » Et voilà qu'on nous descend d'énormes poteaux en fer, très lourds. Et un gros sac de boulons. Tu parles de « voltiger » ! On a eu bien du mal à l'assembler après, cette construction « aérienne[761] *».*

Ce témoignage de Mihail K., qui allait par la suite devenir l'administrateur du groupe, montre le décalage entre la conception du metteur en scène inexpérimenté s'exprimant en catégories poétiques (« aérienne », « voler », « voltiger », « chantante ») et la réalité matérielle (matériau lourd et peu noble). Nous constatons, par ailleurs, que le montage de décor impliquait un stade de fabrication, pour lequel le groupe devait recourir à un atelier professionnel, et celui de transport et d'assemblage qui pouvait s'effectuer par les membres du groupe eux-mêmes, éventuellement avec l'aide de l'équipe technique du club.

Le recours aux structures professionnelles pour les costumes et les décors – que ce soient des structures de location ou des ateliers de fabrication – impliquait soit d'avoir un budget pour pouvoir payer ces prestataires, soit de disposer d'un réseau relationnel qui permette d'obtenir les services gratuitement.

Le budget pouvait provenir des institutions encadrantes, comme le mentionnent les auteurs du livre de mémoires sur le Théâtre étudiant « Maneken » de Tcheliabinsk :

(…) Le soutien « d'en haut » signifiait que le groupe était inclus dans le système de la culture (socialiste) d'Etat, dans sa partie qui s'appelait « art amateur », avec tout ce qui en découlait : un soutien matériel minimal garanti (un local, une rémunération pour le directeur, remboursement des dépenses pour la mise en scène), un contrôle du respect des limites idéologiques dans les spectacles, différentes formes d'encouragement (diplômes et titres honorifiques, avancement dans l'échelle des revues et des concours)[762].

---

[761] Богатырёва, *Окна* « *Нашего Дома* ». *История Эстрадной студии МГУ* «*Наш Дом*», *1958-1969* (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison », 1958-1969*), *op. cit.,* p.26.

[762] А.П. Шульпин, *Театральные опыты« Манекена »* (Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2001) (A.P. Šul'pin, *Les expériences théâtrales du « Maneken »*, Tchelja

Ainsi, lorsque le STEM de l'Institut Polytechnique de Tcheliabinsk a eu une reconnaissance officielle de la part du Komsomol, des Syndicats et des autorités universitaires, il a également pu bénéficier d'un budget pour les « dépenses de mise en scène ».

En revanche, Vladimir Š., membre du groupe de la faculté de médecine d'Irkoutsk, tout en confirmant la nécessité de la reconnaissance institutionnelle, nie la question financière :

- *Au théâtre, oui, on avait des costumes. Je me souviens, quand nous jouions Tjorkin, on était habillés en uniforme: les bottes, les pantalons bouffants…*
- *Et où est-ce que vous les preniez?*
- *A l'école militaire. En ce temps-là, ce n'était pas difficile. Certains costumes, c'était Irina V. qui les apportait.*
- *Vous aviez un budget pour cela?*
- *Mais non, c'était gratuit! C'est maintenant qu'il faut tout payer, à l'époque il suffisait de passer un coup de fil, on se mettait d'accord. Cela ne venait à l'esprit de personne, de nous faire payer. Bien sûr que non!*
- *Et des décors, vous en aviez?*
- *Oui, on fabriquait des décors. (Irina V.) apportait beaucoup de son théâtre, aussi. S'il fallait monter des choses, l'institut nous aidait. A l'époque, c'était prestigieux. Les activités amateurs étaient la vitrine de l'établissement. Et les établissements se battaient pour cela, pour gagner des concours. Et les recteurs de l'époque le comprenaient très bien*[763].

Le capital économique ne semble donc pas, d'après l'enquêté, avoir prise sur le processus, remplacé par le pouvoir symbolique (prestige de l'institution à travers les succès du groupe) et relationnel (l'appartenance de la directrice du groupe au théâtre de la comédie musicale lui permet d'en « rapporter » des éléments de costume et de décor).

Fabrication de décors et de costumes pouvait donc osciller entre une totale autonomie (une fabrication par les membres du groupe à partir de matériaux de fortune, achetés avec l'argent personnel des participants) et une mobilisation de réseaux institutionnels et personnels pour acquérir un réquisit de qualité quasi professionnelle. Le clivage ne se situait pas forcément au niveau du genre du spectacle, comme c'est souvent affirmé, mais à celui de la capacité

---

binsk, 2001), p.20.

[763] Entretien avec Vladimir Š., le 22.05.2006.

du groupe à mobiliser un réseau. Cette capacité venait souvent avec la reconnaissance institutionnelle, et l'autonomie d'action se cantonnait, à partir de ce moment là, au niveau discursif.

g) La diffusion du spectacle : contourner la censure, attirer le public

Après la phase d'élaboration du spectacle, venait cette de l'organisation de sa diffusion. Dans le contexte historique que nous étudions, la première étape de celle-ci consistait en une confrontation avec la censure.

Déjouer la censure interne ou externe

Celle-ci pouvait, on l'a vu, s'exercer en interne, lors de l'élaboration des spectacles, par des membres influents de la troupe (capitaine de l'équipe de KVN, auteur ou metteur en scène). Cela n'empêchait cependant pas l'existence d'un contrôle institutionnel sur les spectacles au moment de leur diffusion au public.

En effet, s'il ne s'agissait pas d'un *kapustnik* en interne, les spectacles, même amateurs, requerraient une autorisation institutionnelle pour être montrés. Cela impliquait un processus de négociations avec les instances d'encadrement internes et externes à l'établissement décrites dans la première partie[764].

Plusieurs tactiques pour apprivoiser celles-ci pouvaient être développées par les groupes. L'une d'elles était d'invoquer une bonne intégration de ses membres au sein des structures responsables du contrôle. C'était le cas, par exemple, lors du conflit qui a eu lieu au sein du MIIT à propos du spectacle *l'Invité inhabituel*[765]. Une lettre ouverte écrite par les membres du groupe de la faculté « Ponts et tunnels » en réaction à l'article « Un panorama qui déforme la réalité » proclame que les membres du groupe sont « les meilleurs de nos activistes du Komsomol, des étudiants excellents (…), participants de différentes

[764] 1.2.2 (b).
[765] Pour la description de ce conflit, cf. 1.2.2 (b).

organisations de masse, collaborateurs des rédactions de périodiques, du studio de cinéma, de la radio de l'établissement, activistes des ateliers de la Société Scientifique des Etudiants[766] et de la maison de la culture[767] ». Etant donné leur implication dans les structures mêmes de l'encadrement, la production de ces personnes est dès lors jugée comme légitime par définition.

Une autre stratégie était de domestiquer les autorités proches, et de les utiliser en tant qu'intermédiaires vis-à-vis des instances supérieures, plus éloignées et donc plus difficilement abordables. Par exemple, dans le cas de MGU et de MISI cette fonction de relais est remplie par le directeur du « club ». Personnages proches des groupes d'étudiants[768], ces responsables administratifs sont présentés par les enquêtés comme détenteurs d'une sagesse institutionnelle, leur permettant de trouver des compromis avec les organisations de masse, comme c'est le cas, par exemple, de Vladimir P., acteur du théâtre étudiant de MGU :

- *Y avait-il une censure?*
- *Bien sûr, tous nos spectacles étaient d'abord interdits. Mais tout cela se passait sans nous, cela concernait le metteur en scène. Savva nous défendait de toutes ses forces quand il y avait une inspection du comité du Parti*[769].

Savva – le directeur de la maison de culture – intervient donc comme un maillon intermédiaire dans la négociation entre le metteur en scène et l'instance de censure. En cas de problème idéologique, c'est souvent le comité du Parti qui endossait ce rôle. Les autres « organisations de masse » pouvaient également être convoquées en tant qu'entités responsables[770].

A l'inverse, il pouvait également y avoir un adjuvant du groupe supérieur à l'instance qui faisait l'obstacle. Ainsi, Abram L., acteur du théâtre étudiant de MGU, évoque le rôle du recteur :

---

[766] Orgaisation qui réunissait des ateliers d'initiation à la recherche.
[767] GARF, F. A-621, op.1, d.847 (Recueil des œuvres littéraires des étudiants du MIIT)
[768] Le directeur du club du MGU était communément appelé « papa Savva », ce qui montre son degré d'acceptation, en tant qu'une autorité familière. Le directeur du club du MISI réunit encore les membres de l'équipe du KVN le jour de son anniversaire.
[769] Entretien Vladimir P., le 24.05.2005.
[770] Le passage qui suit est fondé sur mon article « Vivre le Dégel en amateur, les étudiants face aux changements politiques, 1953-1970 », Cahiers du monde russe, article cité.

Quand on voulait interdire Mašenka, c'est le recteur qui l'a défendue, c'était un physicien, Hohlov (…). On n'a pas pu le contredire. C'était le seul qui pouvait combattre le comité du Parti[771].

Ainsi, le recteur – instance universitaire suprême sur le plan administratif – pouvait imposer son autorité à l'instance idéologique.

Mais le plus souvent, pour pouvoir montrer un spectacle à un public large, il fallait également fournir une autorisation extérieure à l'établissement, notamment provenant de la CDNT. Ce mécanisme d'autorisation est notamment décrit par Mark R. dans le livre de mémoires sur le groupe « Notre Maison » :

Nous devions faire accepter notre spectacle pas seulement par la censure du MGU. Le plus important était de passer la censure de la ville dans la Maison Centrale d'Art Populaire. Avant de nous donner l'autorisation, la Maison envoyait notre scénario à des experts, pour approbation. Notre scénario était arrivé à Vladimir Mass. C'était un ancien de la Blouse Bleue, un bon écrivain humoriste, il a écrit beaucoup d'opérettes et de comédies musicales. Il a écrit un compte rendu où il soutenait entièrement notre scénario. Mais une de ses phrases nous a fait beaucoup rire : « Il est impossible de mettre en scène ce scénario. Ce n'est pas réalisable ». Nous avons reçu l'autorisation post factum. *Le spectacle était déjà sorti, et, lorsqu'on a exigé de nous un numéro d'autorisation, nous avons demandé le compte rendu. Donc, sans le savoir, [Mass] avait écrit le compte rendu d'un texte déjà mis en scène (…). Nous avons bien ri et nous l'avons invité à notre spectacle. Il (…) nous a dit « je ne pouvais pas m'imaginer que ce soit faisable » (…)*[772].

Le scénario devait donc être approuvé par la Maison Centrale d'Art Populaire, qui faisait appel à l'avis de professionnels du spectacle, dans ce cas précis provenant du domaine de l'*estrada*. Dans le passage susmentionné, le caractère comique du compte rendu, ainsi que le fait qu'il ait pu être fourni *a posteriori*, lui hôte tout sérieux. Mark R. semble considérer cette contrainte comme un jeu.

Le recours aux instances extérieures pouvait servir aux étudiants afin de court-circuiter les autorités locales. Par exemple, lorsque le conseil artistique de la maison de culture de MGU avait interdit de montrer le spectacle de « Notre

---

[771] Entretien avec Abram L., le 10.06.2005.

[772] Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ «Наш Дом», 1958-1969* (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison », 1958-1969*), *op. cit.*, p.20.

Maison » intitulé *Soirée maudite*, les participants ont invité à une répétition un secrétaire du comité municipal de Komsomol, Grišin. Celui-ci, connaissant les membres du groupe et favorable à la pièce, aurait appelé le comité du Parti de l'établissement pour leur conseiller d'autoriser le spectacle. Notons que ce jeu n'est possible que lorsque le groupe possède le réseau de connaissances nécessaire.

En cas d'échec ou de prolongation excessive des négociations avec les autorités, les groupes pouvaient avoir recours à la ruse du « filage » ou de la « répétition générale » :

> *Pour contourner la censure et montrer le spectacle au public, on devait ruser, c'était la condition si on voulait montrer quelque chose de neuf. Avant chaque « filage brouillon » - il y en avait plusieurs avant la première officielle – Alik A. s'adressait à la salle : « Chers camarades spectateurs, vous assistez non pas à un spectacle, mais à une répétition générale…*[773] *».*

Cette pratique, mentionnée par plusieurs autres groupes, semble avoir été un moyen courant de court-circuiter une interdiction de montrer un spectacle. D'une manière générale, une interdiction formalisée était le plus souvent nécessaire pour forcer le groupe à s'y plier :

> *(…) Dans* La nuit après le diplôme, *il y avait la chanson de Vyssotskij, « la chasse aux loups ». On nous a dit qu'il fallait l'enlever, mais nous n'avons pas écouté, on continuait. [Les censeurs] insistaient, mais il n'y avait pas d'ordre écrit du comité du Parti. Quand enfin celui-ci est paru, on a dû changer la chanson, l'un de nos gars en a écrit une de son propre cru*[774].

Ainsi, les groupes attrapaient l'institution à son propre jeu : un espace de liberté était possible en l'absence d'une mise par écrit de l'interdiction, ce qui montre qu'une familiarité des groupes avec les procédures administratives pouvait être un facteur important de leur autonomie.

Dans le cas du KVN, la rédaction des émissions pour la jeunesse se rajoutait également aux autres instances de censure. Dans une émission

---

[773] *Ibid.*, p. 21.

[774] Entretien avec Abram L., le 10.06.2005.

consacrée à l'histoire du KVN, Gal'perina, la rédactrice responsable de l'émission, décrit une remise en cause constante du jeu :

> *On menaçait de fermer le KVN après chaque émission. Tantôt on nous fermait parce qu'on discréditait les étudiants soviétiques, en leur posant des questions trop simples, et la fois d'après on nous fermait parce qu'on leur posait des questions trop difficiles. Après, on nous fermait, parce que c'étaient uniquement des étudiants qui y jouaient et qu'il n'y avait pas d'ouvriers, puis, parce qu'il y avait des ouvriers mais pas de kolkhoziens, puis parce que les étudiants étaient trop bons face aux ouvriers et kolkhoziens, et donc on nous accusait de discréditer les ouvriers et les kolkhoziens*[775].

Sans oublier que ceci avait été dit dans une émission de commémoration du KVN, où il s'agissait d'en reconstruire une histoire haute en couleur, il est cependant intéressant de voir que le rôle de la rédaction est présenté ici comme un subtil jeu d'équilibre. Les instructions viennent d' « en haut », d'une instance que Gal'perina ne nomme pas (« on nous fermait »), et les organisateurs tâchent de s'y ajuster.

La page de titre des scénarios peut nous renseigner sur l'identité de ces supérieurs, désignés le plus souvent par ce « on » évasif (notre traduction des tournures impersonnelles à la troisième personne en russe) par les membres de la rédaction de la jeunesse. Il s'agissait, tout d'abord, du rédacteur en chef de la télévision centrale, qui devait donner son aval quant au scénario. On a pu trouver des traces tangibles de son contrôle dans les scénarios du KVN. Par exemple, dans le scénario du 04 octobre 1964, on trouve une note manuscrite signée par Gul'bekjan, et adressée au rédacteur en chef de la télévision, avec le contenu suivant :

> *Cher Vladimir Semjonovič !*
> *Nous vous assurons que nous n'allons pas mentionner dans l'émission les universités et les usines relevant de la défense nationale. Les abréviations que vous avez trouvées ne sont là qu'à titre d'exemple arbitraire.*

Nous pouvons constater que le rédacteur en chef remplissait bien la fonction de censeur suprême. Toutefois, il avait, lui aussi, des comptes à rendre. Ainsi, dans l'émission de commémoration des trente-cinq ans du KVN, Ivanov,

---

[775]« Le KVN a 35 ans », émission télévisée du 02.01.1997 (GOSTELERADIOFOND).

rédacteur en chef de la télévision centrale de 1967 à 1975, confie qu' « [ils] étaient souvent grondés, à tort et à travers, et qu'[ils] tâchaient d'amortir les coups, en prenant tout sur soi[776] ». Plus loin, il raconte sa nomination au poste de rédacteur en chef : la veille de son entrée en fonctions, il aurait regardé le KVN, qui avait été particulièrement osé ce soir là. Après avoir passé une mauvaise nuit, il serait arrivé au cabinet des ministres pour valider sa prise de fonction, où on lui aurait dit « Vous avez regardé le KVN, hier soir ? Vous comprenez maintenant la gravité de vos responsabilités ?[777] ». Cette anecdote ne peut être vérifiée, cependant, elle montre la position que s'attribue à posteriori le rédacteur en chef : celle d'un garde-fou, qui doit freiner l'audace des équipes afin de pouvoir garder sa place. La responsabilité ultime est donc renvoyée au « plus haut », au « conseil des ministres », lui-même n'étant qu'un maillon de la chaîne.

C'est cependant la rédaction des émissions pour la jeunesse qui s'occupait directement du contact avec les équipes. C'est eux que citent les enquêtés de l'équipe de MISI, comme, par exemple, Leonid :

> *C'était Bella Sergejeva qui travaillait avec nous, c'était une femme pleine de charme. Elle travaillait dans la rédaction pour la jeunesse*[778].

« Travailler » avec eux signifiait communiquer les thèmes de préparation, mais également surveiller le résultat final. Lorsque le KVN était en transmission directe, les parties préparées à l'avance étaient contrôlées lors des répétitions générales. En ce qui concerne les parties improvisées, la rédaction ne pouvait qu'espérer qu'il n'y ait pas de dérapages. Ainsi, Gal'perina évoqueune mise en garde qu'elle aurait eu l'habitude d'adresser aux équipes avant le jeu :

> *Maintenant, imaginez-moi 35 ans en arrière sortir sur la scène cinq minutes avant l'émission en direct. Et là, devant les équipes et les supporters, je dis mon discours habituel : « Nous vous souhaitons la bienvenue dans notre Club de Joyeux et inventifs. Nous (…) vous prions vous sentir ce soir libres et détendus, nous vous souhaitons que votre équipe gagne. Cependant, nous voulons aussi que vous n'oubliiez pas que le pays entier vous regarde et que nous, les*

---

[776] V. Ivanov, « Elargissons le cercle des érudits joyeux. Pour clore la discussion à propos du KVN », *Literaturnaja gazeta,* 15 avril 1970.
[777] *Ibid*.
[778] Entretien avec Leonid Ja., le 15.04.2003.

organisateurs du jeu, nous souhaitons pouvoir venir travailler demain. Bonne chance ![779] »

Gal'perina se présente exactement dans la même position qu'Ivanov : elle doit surveiller les frontières et en répond par sa position.

La rédaction canalisait donc la production des équipes en veillant à ce que le résultat soit conforme aux normes établies. Devenus des professionnels de cet équilibre fragile entre l'humour divertissant et l'humour dangereux, ils avaient acquis le savoir-faire pour négocier avec les équipes en leur servant de garde – fou, et pour gérer également les réactions des supérieurs hiérarchiques.

Il semble par ailleurs impossible d'identifier une instance précise dont vienne la censure : elle est partagée entre plusieurs maillons d'une chaîne, et aucun de ces maillons n'en assume pleinement la responsabilité.

Enfin, la télévision jouait ce rôle d'initiateur et de censeur uniquement dans le cas des émission de la télévision : en ce qui concerne le mouvement informel qui avait atteint l'échelle nationale, la rédaction n'avait plus aucun rôle à y jouer.

Le fonctionnement de la censure en milieu amateur était semblable à celui que Martine Godet constate concernant le cinéma à l'époque du « Dégel », caractérisé par « la présence d'un arbitraire généralisé » : « comme il n'existe pas de contre-pouvoir, chaque membre de la nomenclatura en use et abuse librement, en s'appuyant sur son goût personnel[780] ». La part de cet arbitraire était encore plus grande dans le domaine du théâtre étudiant, étant donné l'hétérogénéité des instances qui exerçaient la censure. Corps enseignant, activistes ou employés du Komsomol et des Syndicats à divers niveaux, cadres du Pari, méthodistes de la CDNT, professionnels du spectacle et de la télévision : tous pouvaient intervenir dans le processus de la censure en y apportant leur part de subjectivité. Cette dernière ne provenait pas seulement d'un « goût personnel » - lui-même résultant, du moins en partie, de l'origine sociale de la

---

[779] « Le KVN a 35 ans », émission du 02.01.1997, article cité.

[780] Godet, *La pellicule et les ciseaux*, *op. cit.*, p.95.

personne et de son parcours [781] - mais également de la position de celui qui juge au sein de l'appareil de censure ainsi que des enjeux que le jugement porté impliquait pour sa crarrière.

Face à ce mécanisme complexe et diffus, les ruses des amateurs – comme celles des cinéastes – s'articulent « autour de deux axes : pratiques d'évitement et réseaux de complicités[782] » que nous venons qu'évoquer.

Organisation matérielle de la diffusion

Une fois les négociations avec la censure passées – ou, parfois, simultanément à ce processus - restait l'organisation matérielle de la diffusion du spectacle, ce qui impliquait la préparation de la salle, la communication d'informations au public et la distribution ou la vente des billets. Ces opérations impliquaient à la fois les instances encadrantes et la troupe et constituaient un terrain de négociation entre elles.

Préparer la salle incombait généralement au lieu qui hébergeait le spectacle : le club, ou toute autre scène d'accueil. La troupe devait s'insérer dans son planning, domestiquer cette structure qui l'hébergeait, ce qui pouvait générer des conflits. Un compte rendu adressé par « Notre Maison » au directeur de la maison de culture du MGU[783] montre, par exemple, que l'alternance entre des projections cinématographiques et les pièces pouvait être source de tensions. Le compte rendu mentionnait que la représentation du spectacle *Nous construisons notre maison* du 9 avril 1961 avait été un échec dont le studio accusait le club. En effet, la séance de cinéma qui avait précédé le spectacle se serait terminée quinze minutes avant le début du spectacle, ce qui n'aurait pas laissé le temps aux employés de nettoyer et d'aérer la salle. De plus, les éclairagistes auraient été absents et le matériel de régie n'aurait donc pas été

---

[781] Cf., par exemple, Pierre Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Le Sens commun (Paris: Éditions de Minuit, 1979).
[782] Godet, *La pellicule et les ciseaux*., *op. cit*., p.98.
[783] Brouillon du compte rendu fait au directeur de la maison de culture du MGU après la représentation de *Nous construisons notre maison* du 09.04.1961, archives du groupe « Notre Maison ».

prêt à temps. Le compte rendu est formulé sur un ton très impératif : les membres de la troupe exigent que désormais les séances de cinéma se terminent au moins trois quarts d'heure avant la représentation, et que le matériel nécessaire soit prêt. Le fait que la troupe se permette de formuler ses exigences aussi directement témoigne de son statut au sein du club : *Nous construisons notre maison* attirait un public nombreux et accroissait la renommée de la maison de la culture. Ce n'était pas le cas de toutes les troupes qui devaient parfois s'adapter à la place secondaire accordée à leurs représentations, liée à leur statut d'amateurs, et composer avec une logistique qu'elles jugeaient de mauvaise qualité.

Les troupes avaient une emprise plus grande, en revanche, sur le processus de diffusion d'informations concernant les spectacles. Elles pouvaient soit utiliser les canaux de diffusion offerts par le club, soit élaborer leurs propres affiches afin de personnaliser les procédés de communication.

Le moyen de diffusion le plus simple était d'être présent sur le programme général du club. L'affiche ci-dessous en constitue un exemple, le spectacle *Nous construisons notre maison* y figure comme s'inscrivant dans le planning du palais de la culture Kirov de Léningrad :

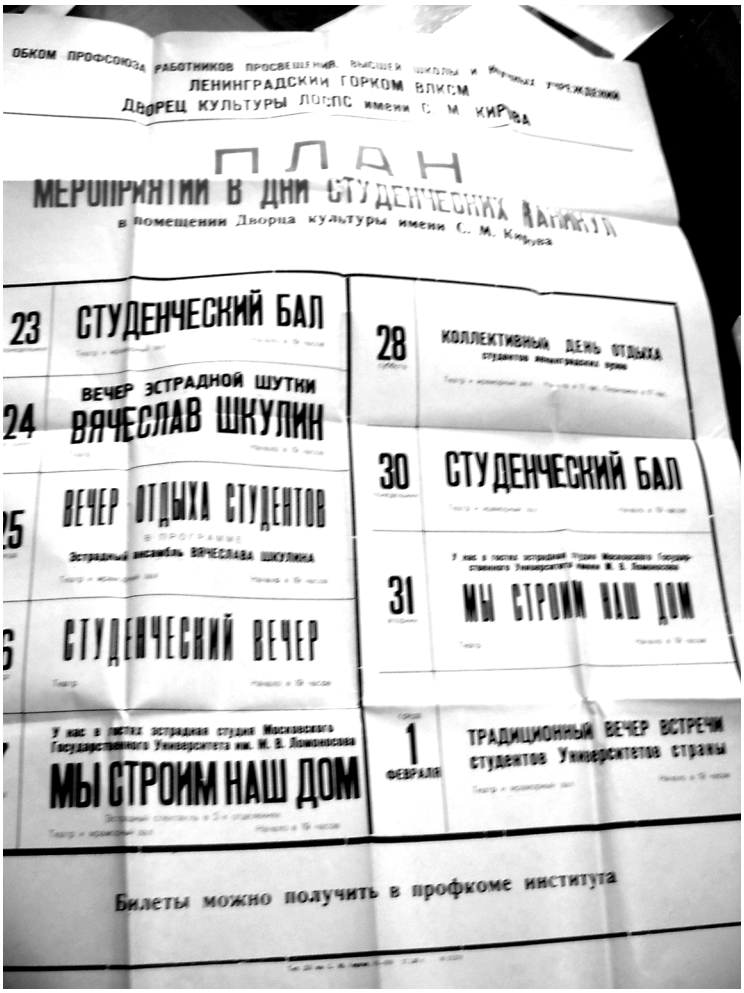


FIGURE 22: PROGRAMME DU PALAIS DE LA CULTURE KIROV DE LENINGRAD POUR LA PERIODE DE VACANCES UNIVERSITAIRES[784]

L'en-tête de l'affiche énumère les instances responsables de la diffusion : le comité régional des Syndicats de l'éducation, le comité municipal du Komsomol et la maison de la culture du comité des Syndicats de la région de Léningrad. En bas de l'affiche figure une information sur la distribution des billets : « Les billets peuvent s'acquérir dans le comité des Syndicats de l'institut ». Donc, le spectacle avait lieu dans un palais de la culture municipal, dépendant à la fois des Syndicats et du Komsomol, et les billets étaient distribués au sein des établissements d'éducation supérieure par le biais des organisations syndicales locales. L'affiche ne précise cependant pas si les billets étaient payants ou gratuits.

[784] Source : archives du groupe « Notre Maison ».

D'autres affiches pouvaient représenter un spectacle en particulier, comme, par exemple, celle de la figure ci-dessous :

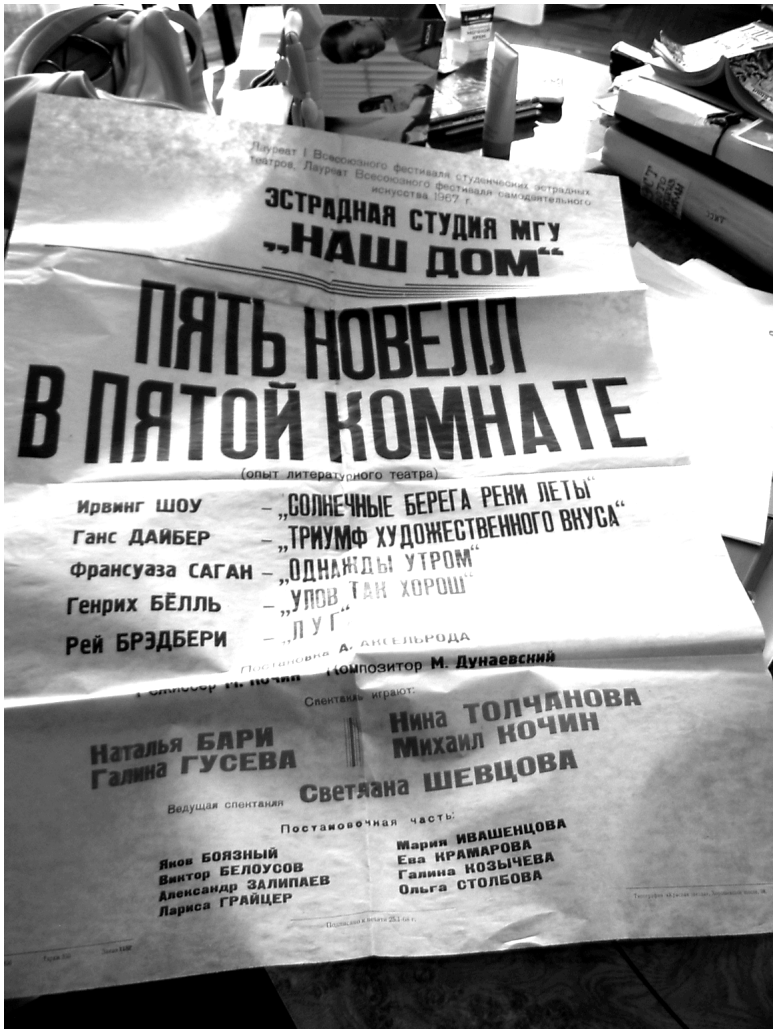


FIGURE 23: AFFICHE POUR LE SPECTACLE CINQ NOUVELLES DANS LA PIECE NUMERO CINQ[785]

Le spectacle est annoncé sans précision du lieu ni de la date de la représentation. Il s'agissait plutôt d'une affiche accompagnant un emploi du temps. La typographie est standard, elle a été faite sur commande du Club MGU, et l'inscription en bas de page permet de voir son « tirage » : 150 exemplaires. Ces moyens de diffusions témoignent du fait que la troupe « Notre Maison » reléguait la tâche de communication au club, sans vouloir la personnaliser.

---

785 Source : *ibid*.

Ce n'était pas la seule voie possible : certains groupes privilégiaient pour leurs affiches un graphisme personnalisé. C'était le cas du théâtre étudiant du MGU dont l'un des membres, chargé de dessiner les costumes et les décors, s'occupait également de l'affiche, imprimée par la suite sur le budget du club.

FIGURE 24: AFFICHE POUR LE SPECTACLE *LA RESISTIBLE ASCENTION D'ARTURO UI* PAR LE THEATRE ETUDIANT DU MGU[786]

L'affiche pour la *Résistible Ascention d'Arturo Ui* (figure ci-dessus) comporte en haut à droite un logo du théâtre, visiblement dessiné par un graphiste professionnel, que l'on retrouve sur les autres affiches du groupe,

[786] Source : archives d'Abram L.

comme celle du *Dragon*[787]. La troupe se donne donc des allures professionnelles, effet auquel corrobore également la mention des metteurs en scène – des professionnels connus – en bas de l'affiche. Ses couleurs vives et contrastées (rouge, jaune, blanc et noir), mais aussi l'image stylisée du visage d'Arturo Ui – mi-masque, mi-caricature, doté d'attributs caractéristiques d'Hitler – se détachant sur fond de rideau de théâtre, visaient à ce que l'affiche se remarque dans la masse des autres réclames publicitaires uniformes. L'originalité de l'affiche annonce et affirme celle de la mise en scène qui, tout en accentuant le côté ostensiblement théâtral et « conventionnel » de la représentation, joue sur les contrastes, « balance entre le comique et l'horrible[788] ».

Il s'agit donc ici de deux stratégies de communication divergeantes : l'une s'inscrit dans les schémas tout faits de la structure d'accueil, tandis que l'autre essaie de transformer ces schémas en fabriquant des affiches qui reflètent les parlicularités d'une esthétique.

Les affiches n'étaient pas le seul moyen de diffuser l'information sur les spectacles. La presse locale et nationale la communiquait également, comme en attestent de nombreuses coupures de journaux présentes dans les archives de « Notre Maison ». Ce mode de diffusion supposait, toutefois, que la troupe soit connue : les annonces des spectacles de « Notre Maison » y figurent aux côtés de celles de théâtres professionnels de la capitale. Les troupes moins en vue devaient se contenter d'annonces au sein de la presse locale de leur VUZ, voire se passer de tout support écrit. La visibilité des troupes dépendait donc de leur capital symbolique et relationnel qu'elle contribuait, à son tour, à accroître.

L'aspect financier de la diffusion reste assez mystérieux. En effet, aucune affiche ni annonce que nous avons rencontrées dans les archives ne précise si les billets étaient distribués gratuitement ou vendus, et, dans le deuxième cas, quel était le prix de la place. Théoriquement, les troupes d'amateurs n'avaient pas le droit de prélever un droit d'entrée. Cependant, la création de la catérogie des

---

[787] Князева, Вирен, Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета* (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p. 51.
[788] Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964*, *op. cit.*, p.208.

« théâtres du peuple[789] » en 1959 avait brouillé les pistes. Selon la résolution élaborée par la CDNT, cette « catégorie supérieure » de théâtres amateurs était censée devenir financièrement infépendante grâce aux ventes de billes. Récolté par la maison de la culture, l'argent devait, par la suite, fournir des ressources à la troupe[790]. Cette résolution aurait eu une conséquence bien au-delà de la catégorie qu'elle visait: « tout le monde s'est mis à faire des représentations payantes, même sans être un « théâtre du peuple [791] ». Pratique donc officiellement interdite mais tolérée de fait, la vente de billets pouvait avoir lieu mais était très rarement annoncée comme telle.

En revanche, les places pouvaient être distribuées à travers les « organisations sociales », comme c'était le cas également dans le théâtre professionnel[792]. Les archives du groupe « Notre Maison » contiennent un compte rendu du groupe concernant les commandes de places pour les spectacles en mars 1969 qui « sont arrivées dans la caisse de la Maison de la Culture de MGU ». Ce compte rendu détaille, par spectacle, le nombre de commandes et leur provenance. Cette dernière se partage entre les différentes sections de l'Université de Moscou ainsi que « les autres organisations », parmi lesquelles figurent les différents établissements de l'éducation supérieure, mais également des instituts de recherche, des laboratoires appartenant à l'académie des sciences, des usines et un théâtre. Ecrit dans le contexte de menace de fermeture du studio, ce compte rendu n'est certainement pas neutre : il vise à montrer aux autorités l'intérêt porté à ses pièces, à la fois à l'intérieur de l'université et à l'extérieur. On peut donc avoir des réticences quant à l'absolue exactitude des chiffres cités. Cependant, le document jette une lumière sur le mécanisme de distribution des billets qui passait par des « commandes des établissements » à la « caisse du club ». Affaire qui se réglait donc entre les institutions et sur laquelle le studio avait peu de prise.

---

[789] Cf. 1.2.2 (b).
[790] Costanzo, « Setting the Stage : Control and consumption in amateur theatres in the Khrushchev Era », article cité, p.40.
[791] *Ibid*., p.40.
[792] Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964*., *op. cit*., p.59.

Il en avait cependant bien plus sur l'étape suivante, celle de la gestion de la réception du spectacle par le public.

h) Orienter la réception

Elément crucial de la production d'un spectacle, la réception constitue le point de fuite vers lequel tend tout le processus de production. Les groupes avaient donc développé des outils pour pouvoir non seulement la recueillir, mais également la mesurer, éventuellement l'orienter, voire la réutiliser comme un moyen de légitimation.

L'équilibre fragile entre un spectateur naïf et un public d'intellectuels critiques

Orienter la réception signifiait avant tout cibler un certain type de spectateurs. Car un spectacle ou une émission construit son public d'une manière semblable à celle d'un texte qui construit son « lecteur modèle[793] », par une série de stratégies comme, par exemple, le titre, les thèmes abordés, les comptes rendus dans la presse etc.

En étudiant différents types de spectateurs, dans *La Distinction,* Pierre Bourdieu a établi une typologie comprenant « deux (…) cultures du goût ». L'esthétique populaire, d'une part, serait caractérisée par « le désir de rentrer dans le jeu, en s'identifiant aux joies et aux souffrances des personnages, s'intéressant à leur destinée, (…) en vivant leur vie. (…) Le spectacle populaire est celui qui procure, inséparablement, la participation individuelle du spectateur au spectacle et la participation collective à la fête dont le spectacle est l'occasion[794] ». A l'inverse, le spectateur « esthète », instruit, « introduit une distance (…) par rapport à une perception au premier degré en déplaçant

[793] Selon la terminologie d'Umberto Eco, dans *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris : Librairie générale française, 1989).
[794] Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, *op. cit.*, p.31.

l'intérêt du « contenu », personnage, péripétie etc., vers « la forme », vers les effets proprement artistiques qui ne s'apprécient que relationnellement, par comparaison avec d'autres œuvres (…)[795] ».

Les spectacles amateurs étudiants semblent avoir visé les deux types de public, sollicitant à la fois la participation du spectateur et son identification sans réserve à ce qui se passe sur la scène, et une distanciation, un regard esthète. La spécificité du contexte soviétique des années 1950-1960 résidait dans le fait que le deuxième type de spectateur emploie ses connaissances pour introduire une distance entre le spectacle et lui, non pas pour apprécier sa « forme », mais des sous-entendus, des significations allégoriques que pourrait receler son « contenu ». Ce public serait constitué par des intellectuels, vivant dans les grandes villes – ou les fréquentant – dont le regard serait formé par l'usage de la langue d'Esope, qui s'est développée pendant les années soixante. Julij G., le capitaine de l'équipe de KVN de Bakou, qui, dans l'entretien qu'il nous a accordé, s'identifie à ce groupe d'intellectuels avertis, le décrit de la manière suivante :

> *Il y avait tout un monde magique d'allusions, où tout le monde comprenait tout. Vous pensez, c'était le temps où passait le Hamlet au théâtre de Taganka. Pourquoi on l'aimait tant ? Parce que « il y a quelque chose de pourri au royaume du Danemark », tout le monde comprenait que ce n'est pas du Danemark qu'on parlait*[796].

Les « outils » nécessaires pour comprendre les allusions seraient, d'une part, l'accès aux sources d'information non officielles qui permettent de porter un regard critique sur l'URSS, et, d'autre part, l'exercice de recherches de parallèles et d'allégories. Deux des membres de l'équipe de MISI enquêtés, Viktor et Pavel, disent avoir eu conscience du monde qui les entourait à travers des sources d'information inaccessibles pour les autres. Pour Pavel, cette source était le milieu de peintres qu'il fréquentait, pour Viktor, son cousin travaillant dans le corps diplomatique.

---

[795] *Ibid*., p.32.

[796] Entretien avec Julij G., le 21.04. 2003.

Ce dernier ayant également participé au théâtre amateur de MISI parallèlement au KVN, les présente également comme le lieu même où s'élaboraient les différents moyens de contourner la censure, et notamment où se perfectionnaient les moyens d'exprimer des idées allant à l'encontre de l'ordre établi au moyen de la langue d'Esope[797].

Ce type de spectateur, présenté comme attractif par ceux qui se considèrent comme intellectuels, pouvait cependant être rapidement perçu comme dangereux aux yeux des autorités. C'est pourquoi les groupes mettaient souvent en avant la construction du spectateur « populaire » au sens de Bourdieu. Le cas du KVN est emblématique de cette double visée.

En effet, le jeu semblait s'adresser au public le plus large. Le titre même de l'émission contient le mot « club », qui, d'après les organisateurs, en rassemblant diverses personnes autour d'un centre d'intérêt, « efface la différence dans la position sociale[798] » ainsi que les différences d'âge.

Le générique de l'émission semble également la destiner à tout public. Il s'agissait d'un dessin animé représentant deux personnages se battant en duel à l'aide de racines carrées et de points d'interrogation. Ces personnages sont suffisamment schématiques pour représenter aussi bien un enfant qu'un adulte. La chanson qui accompagne le générique désigne le public comme les participants sous le terme d' « amis » :

Le jour donné, à l'heure fixée
Nous commençons notre soirée
D'amis joyeux et inventifs
Prenez dans vos mains un crayon et installez-vous vite !
(…)
Nous vous attendons, amis !

Ce terme d' « amis » va de pair avec l'idée d'un club rassemblant tout le monde autour d'un même centre d'intérêt.

---

[797] Entretien avec Viktor Š, 18.06.2005.

[798] Аксельрод, Левинтон, Кандрор, *Курс Весёлых Наук* (Aksel'rod, Levinton, Kandror, *Le cours de sciences joyeuses*), *op. cit.*, p.15.

Par ailleurs, chaque match de KVN contenait en lui une très grande diversité de spectacles. Voulue par les organisateurs qui s'efforçaient de varier les « compétitions », elle est également créée par les représentations des équipes : ils abordent des thèmes très divers, tout en tentant de diversifier les moyens d'expression. Ainsi, outre les sketches, les chansons, les numéros de danse et les concours de dessin, les équipes inséraient parfois dans les compétitions des numéros de lanterne magique ou des films amateurs.

Les organisateurs de l'émission semblent vouloir favoriser le public qui s'identifie aux équipes sur la scène, qui participe activement au jeu. Toute la symbolique sportive des matches, notamment, pousse le spectateur à cette « lecture » affective du jeu, où le public s'identifie à l'une ou l'autre des équipes dont il suit les victoires et les défaites comme des événements de sa vie personnelle. Il s'agit de réunir le public par une joie communicative, comme en témoigne le *Cours de Sciences joyeuses*, un manuel rédigé par les inventeurs du jeu à l'intention de celui qui souhaiterait organiser le KVN :

> *Etre joyeux c'est être (…) en collectif. Avoir de l'esprit est un trait individuel, qui peut être dangereux pour son propriétaire comme pour l'entourage. Les traits d'esprit peuvent contribuer à la liesse, mais ils peuvent également se tourner contre elle. [L'humour doit servir à unir l'auditoire dans la joie, et non à la désunir en se moquant méchamment de quelqu'un]*[799].

C'est donc une lecture « collective » et affective du KVN que proposent ses organisateurs, du moins publiquement. Les émissions la mettent en œuvre par le biais des mouvements de la caméra qui se tourne souvent vers les spectateurs. Les scénarios montrent qu'il s'agit là d'une démarche prévue par le jeu : on trouve parfois des indications comme « gros plan sur les supporters du MIFI[800]». Outre la possibilité de participer qui leur était offerte, ce public composé de supporters soutenaient leur équipe en applaudissant, en scandant et en brandissant des slogans. Ils formaient ainsi un décor vivant, qui affichait le sourire, et contribuait ainsi à créer le signe « joie ».

---

[799] *Ibid*., p.17.

[800] GARF, F.6903 (Comité de la télévision et de la radio auprès du Conseil des Ministres de l'URSS), op.26 (Rédaction des émissions pour la jeunesse), d.433 (KVN 63), p.4.

Ils faisaient partie de la mise en scène de la « jeunesse ». On peut le voir, par exemple, dans la description que fait Matvej Levinton de la photo ci-dessous, représentant les supporters de son équipe :

FIGURE 25: LE PUBLIC DU KVN[801]

> *Bien qu'ils soient adultes, regardez comment ils se comportent dans un lieu public ?! Est-ce possible, dans un théâtre ? Quelqu'un est en train de jouer au chef d'orchestre, et là, regardez, Kolja Muhin, secrétaire du Komsomol de la faculté de médecine, cette institution si sérieuse, doctorant, un homme tout à fait respectable, le voici qui se lève avec les autres, et qui crie, ou qui chante peut-être (...). C'est cela même, le KVN*[802].

L'excès, la démonstration exubérante de joie des supporters contrastent ainsi avec leur âge, souligné par leurs signes d'appartenance aux institutions « sérieuses », et cette collision ôte à ces supporters leur qualité d'adultes, les rendant, par conséquent, jeunes.

Cette association « joie » et « jeunesse » transparaît également dans l'article « Zigzag de succès »:

> *En regardant la scène et la salle en liesse, les téléspectateurs se sentaient rajeunir eux-mêmes*[803].

---

801 Source : « Le KVN, c'est ça », *La radio et la télévision soviétiques*, n 2, 1968.

802 *Ibid.*

803 L. Zorin, « Le zigzag de la réussite », *Literaturnaja gazeta*, 4 février 1970.

L'effet de jeunesse et de joie produit par le spectacle se communiquerait donc au spectateur par le biais de l'identification.

Cependant, une lecture « individuelle » des « traits d'esprits » était également possible, d'autant plus que certains témoignages attestent d'une volonté de certains joueurs d'insérer dans le KVN des éléments qui le permettent.

Par exemple, dans l'émission le *KVN a 35 ans*, l'ancien capitaine de l'équipe d'Odessa explique la provenance du nom de son équipe, « les ramoneurs » :

> *On avait pensé : « les ramoneurs sont ceux qui nettoient le système de ventilation des immeubles. Ce sera aussi notre fonction : on nettoie le système ». Je ne sais pas si quelqu'un avait compris l'allusion, mais nous en étions très fiers*[804].

Ainsi, le KVN recelait potentiellement des jeux de mots permettant un regard critique sur le système. La rédaction semble en avoir été consciente, d'après les témoignages des membres de l'équipe de MISI. Ainsi, Mihail, par exemple, dit avoir été agacé par l'acharnement avec lequel les rédacteurs cherchaient des arrière-pensées et des allusions politiques dans les plaisanteries les plus innocentes.

De plus, étant donné que le principe même du KVN était d'exercer un regard décalé par rapport à la réalité, et donc de jouer sur la pluralité de sens, les procédés comiques étaient souvent à plusieurs niveaux. Chacun de ces niveaux permettait une « lecture » différente de l'émission.

Cette pluralité de niveaux de lectures pouvait également s'observer dans les autres formes théâtrales d'étudiants. Ainsi, lors de la discussion du spectacle *La Geste du tsar Max-Emilian*, un « professeur d'esthétique » et ancien membre du comité du répertoire de la ville de Kiev, parle du public « uni » comme résultat réussi d'un spectacle de jeunes :

> *L'art doit rassembler les gens, les unir, et le spectacle d'aujourd'hui – phénomène rare sur la scène moscovite contemporaine – remplit ce rôle. Créer une entente commune, voici ce qu'il y avait d'essentiel dans ce spectacle.*

---

[804] « Le KVN a 35 ans », émission télévisée du 02.01.1997, émission citée.

Le fait que la forme choisie n'était pas habituelle, mais celle des baraques de foire, s'explique par le fait que le jeu du collectif n'était pas lié par des traditions, et on est saisi par sa liberté, cette fougue authentiquement jeune, qui disparaît par la suite (…)[805].

Ce point de vue fait le lien, comme on l'a vu pour le KNV, entre la « jeunesse » et un public naïf, dont le plaisir vient du sentiment d'appartenir à une « entente commune ». Cependant, lors de la même discussion, des spectateurs se présentent en public instruit et esthète, en mettant à distance ce qu'ils ont vu et le replaçant dans son contexte théâtral. Ainsi, le metteur en scène Varhonovskij, dit « comprend(re) tout le conglomérat complexe de ce spectacle » qui continue « la tradition Brechtienne sur la baraque de foire russe[806] ». Le poète Jotkovskij, lui aussi, invoque un « spectacle très complexe » :

Il prend ses racines dans l'enseignement de Bakhtine (…). De la science-fiction, de la littérature satirique, de la littérature populaire ancienne jusqu'à la contemporaine, ainsi que l'œuvre de Boulgakov – toutes ces choses sont bien visibles[807].

Les liens littéraires qu'établit Jotkovskij par rapport au texte de la pièce montrent qu'il se positionne en spectateur érudit qui mobilise des références récemment devenues disponibles. En effet, les deux romans majeurs de Boulgakov, *Le roman théâtral* et *Maître et Marguerite*, inédits jusqu'alors, venaient d'être publiés en 1965 et 1966-67 respectivement, *L'œuvre de François Rabelais et l'art populaire du Moyen âge et de la Renaissance* de Bakhtine, à laquelle Jotkovskij fait certainement allusion ici, était paru en 1965, et Bakhtine lui-même n'était que depuis peu reconnu par la communauté scientifique et littéraire soviétique.

Cependant, les allusions savantes n'étaient pas les seules souhaitées par le groupe. En effet, son metteur en scène, Mark R., présente aujourd'hui cette pièce comme étant « antisoviétique » :

---

[805] Brodksij, professeur d'esthétique, dans « Discussion du spectacle *La Geste du Tsar Max-Emilian* », 5 mai 1968, p.6. Archives de « Notre Maison ».
[806] Varhonovskij, Lauréat du prix Lenin, metteur en scène, dans *ibid*., p.7.
[807] Jotkovskij, poète, dans *ibid*., p. 8.

Cette Geste *où on parlait de 400 000 fonctionnaires… (…). Tout était pris au pied de la lettre, comme une sortie de l'ennemi. A l'époque, je considérais que (les critiques) avaient tort, mais aujourd'hui, je reconnais, c'était antisoviétique (…). Tant que le groupe existait, évidemment, je ne pouvais pas le reconnaître [ouvertement]*[808].

Des allusions d'ordre politique parsemaient également le spectacle, incitant un public érudit et politisé à une lecture différente, dont il était impossible cependant de parler pendant la discussion publique du spectacle. Un état où régnait une multitude de tsars, notamment, renvoyait à la situation politique où chaque haut responsable du Parti pouvait se considérer comme un « petit tsar ». De même, la présence d'une Thémis faussement aveugle (qui répond « je vois » lorsqu'on la prévient d'une marche sur son chemin) faisait allusion à la partialité de la justice. Ce degré de lecture sollicitait le public critique politisé habitué à la langue d'Esope.

Le spectateur naïf et critique étaient ainsi tous deux mobilisés, aussi bien dans le KVN que dans le théâtre étudiant, et les groupes pouvaient mettre en valeur la présence de l'un ou de l'autre, en fonction du contexte de justification dans lequel ils se trouvaient. Le premier était mis en avant pour parer aux critiques des autorités sur le moment, le deuxième est surtout réinvesti dans les discours *a posteriori*, visant à présenter les activités amateurs d'étudiants comme l' « underground », le « *samizdat* théâtral[809] ».

Les censeurs, qui partageaient généralement le bagage culturel du public critique, n'étaient certainement pas dupes et percevaient la majeure partie des allusions. Cependant, tant que la troupe restait dans le domaine de la langue d'Esope et que les contestations n'étaient pas trop explicites, la censure les tolérait. La marge de sa tolérance dépendait du jugement subjectif du censeur évoqué plus haut[810].

---

[808] Entretien avec Mark R., le 22.06.2005.

[809] Cf., par exemple, le témoignage de Mark R. dans le manuscrit du livre de souvenirs sur « Notre Maison » : « Pour moi, le travail dans l'activité amateur était proche de celui dans le samizdat. C'était le samizdat théâtral de ce temps. Nous étions l'underground absolu ». Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p. 37.

[810] Cf. 2.4.2 (g).

Cette tolérance était motivée, en grande partie, par le succès de ces pièces. C'est pourquoi, qu'il soit de l'un ou de l'autre type, un public nombreux était souvent invoqué par les groupes. Ainsi, les témoignages – comme celui l'Ilja R. ci-dessous - relatent souvent des salles pleines, prises d'assaut, où les spectateurs ne savent plus où se placer :

> *Une foule se pressait toujours avant le début de nos spectacles (…).* Avant Nous construisons notre maison, *la foule balayait les ouvreurs avec les portes. Avant* Gulliver, *les spectateurs, bien élevés, faisaient tranquillement la queue. Ce public-là avait un autre visage*[811].

Ce public justifiait, par son exubérance, la popularité des groupes, argument qui pouvait servir à asseoir leur légitimité en cas de conflit avec les autorités.

Recueillir l'avis du spectateur : s'assurer de l'appui des « grands » et des « petits »

Cette légitimité pouvait également se prouver qualitativement, en récoltant les avis des spectateurs concernant les pièces par divers moyens dont les archives du groupe « Notre Maison » contiennent plusieurs exemples.

Le livre d'or semble avoir été le moyen le plus direct de communiquer avec le public. L'existence même de ce type de document faisait partie des exigences institutionnelles vis-à-vis d'un collectif amateur, qui remontaient à avant l'époque étudiée. Par exemple, le sténogramme d'un séminaire de méthodistes des Maisons d'Art Populaire qui a eu lieu à Moscou en 1950, cite parmi les conditions nécessaires pour obtenir le titre de la meilleure *agitbrigada* fixées par la section du travail culturel conjointement avec la Maison de la Création amateur, « la présence d'un livre d'or qui rende compte de leur travail[812] ».

---

[811] Ilja R., dans Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison » *», 1958-1969*), *op. cit.*, p.33.

[812] GARF, F. A-628, op.2, d. 456 (Retranscription du séminaire des méthodistes théâtraux de la CDNT, Moscou, 1950), p.58.

Le groupe «Notre Maison» a fait de ce requisit voulu par les autorités un usage différent. En effet, les inscriptions n'étaient pas fortuites. Un membre du groupe aurait été chargé, d'après Mark R[813]., de repérer des célébrités au sein du public, et de leur apporter le livre d'or en premier. Celui qui est conservé dans les archives de la troupe, et dont les inscriptions datent de 1959 à 1962, contient ainsi des félicitations de la part d'hommes de lettres (Viktor Ardov, Mihail Svetlov, Vladimir Dyhovičnyj[814], Sergej Mihalkov, Mihail **S**olohov, Konstantin Simonov, Lev O**s**anin et Jelena Uspenskaja), d'acteurs ou de chanteurs (Rina Zeljonaja, Maria Mironova et Aleksandr Menaker, Leonid Utjosov), d'intellectuels et d'étudiants étrangers («Mr. Houlton, metteur en scène et producteur canadien », « Juan Arcoja, correspondant du journal « Revolución », Cuba », « un groupe d'étudiants polonais »), ainsi que des représentants des autorités (le directeur de la Maison Moscovite de la Création Populaire et deux secrétaires du Comité Central du Komsomol). Ces inscriptions, ne rendant pas forcément compte du travail du groupe, contiennent parfois uniquement le nom du signataire, ce qui prouve que leur valeur véritable réside dans l'attestation de la présence d'un public connu, bien plus que dans l'opinion que celui-ci pourrait porter sur la pièce.

Ilja R., l'un des organisateurs du groupe « Notre Maison », a également archivé et catalogué les comptes rendus des spectacles parus dans la presse du 25 avril 1959 au 31 janvier 1969, c'est à dire recouvrant toute la période d'existence de la troupe. Cette liste de comptes rendus comporte soixante-seize références d'articles, et certains d'entre eux sont conservés dans les archives sous la forme de coupures. Nous avons pu constater cette pratique d'archivage, sous une forme moins méthodique, dans d'autres groupes également. Cette pratique pouvait également répondre à une exigence institutionnelle de rendre compte du travail du groupe. Cependant, on constate qu'il s'agit, avant tout, d'un procédé de légitimation : les articles choisis sont soit de simples annonces de spectacles lors des tournées de la troupe, soit des comptes rendus élogieux, dont

---

[813] Entretien du 22.06.2005.

[814] Il s'agit d'un auteur satirique proche de Rajkin dont les œuvres étaient souvent jouées par des groupes d'amateur étudiants.

l'abondance pouvait servir d'attestation de succès en cas de litige avec les autorités.

Si le livre d'or et les comptes rendus dans la presse permettaient surtout de recueillir l'avis des « grands », c'est-à-dire d'intellectuels ou d'artistes soviétiques et étrangers connus, les discussions autour des pièces dont les archives du groupe contiennent trois retranscriptions, pouvaient être l'occasion de faire entendre un public « populaire », celui qui était visé en premier lieu par les activités amateurs.

La « discussion sur l'esprit petit-bourgeois » (*disput o meščjanstve*) qui a eu lieu après une représentation de *Soirée maudite*, le 30 janvier 1965, et dont le sténogramme est conservé dans les archives du groupe « Notre Maison », en est un bon exemple. Les noms et les fonctions de plusieurs intervenants ne sont pas connus, mais leur manière de parler montre qu'il leur manque des outils conceptuels pour comprendre ce qui se passe sur la scène. Le premier orateur, par exemple, parle d'un sentiment d'étrangeté ressenti vis-à-vis des innovations formelles :

> *Il y a plusieurs endroits, ce n'est pas que je n'ai pas compris, mais ça m'a paru bizarre (…) par exemple, les danses sous une housse, ce n'était pas clair pourquoi c'était fait*[815].

Un autre orateur avoue « ne pas avoir vu la pièce », tout en portant un jugement sur le phénomène discuté :

> *Alors, l'esprit petit-bourgeois, ben c'est mal (rire dans la salle)* [816].

Ce jugement, par sa simplicité, ainsi que par le décalage avec la pratique attendue (une réaction à chaud à la pièce, et non pas une opinion d'ordre global) suscite l'hilarité de la salle. Celle-ci marque bien le décalage entre le public habituel d'intellectuels et cet orateur.

Certains intervenants se présentent par leurs fonctions, comme, par exemple, un « ouvrier de l'usine numéro un de paliers à billes de Moscou[817] », ou

---

[815] Retranscription de la discussion sur l'esprit petit-bourgeois du 30 janvier1965, p.3. Archives de « Notre Maison ».
[816] *Ibid.*, p.5.

comme une « ouvrière de l'usine Vladimir Il'jic[818] », puis une « étudiante travaillant parallèlement comme employée[819] ». Différentes couches sociales se trouvent ainsi représentées, les intervenants parlant souvent avec une maladresse qui traduit leur manque d'expérience de s'exprimer en public. Tous cependant, tentent d'exposer leur point de vue sur leur conception de l' « esprit petit-bourgeois » et ses manifestations dans la vie quotidienne.

Ce type de discussion était une forme répandue dans l'univers théâtral de l'époque, aussi bien amateur que professionnel. Elles étaient organisées également, par exemple, par le Théâtre étudiant de MGU ou encore, dans la sphère professionnelle, par le théâtre de Taganka. Il s'agissait d'une pratique héritée des expérimentations théâtrales des années 1920, qui visaient à rendre le public actif, en le faisant réagir directement à propos des problèmes soulevés par la pièce. Les groupes pouvaient cependant se servir de cette forme de dialogue avec le public pour asseoir leur légitimité, en prouvant que les sujets qu'ils traitent dans leurs pièces intéressent non seulement les étudiants et les intellectuels, mais aussi la masse populaire.

L'étude des différentes étapes de la production et de diffusion des spectacles montre que deux modèles – celui d'un studio et celui d'un atelier de théâtre traditionnel – étaient souvent enchevêtrés et adaptés aux conditions locales.

Fonctionner sur un mode formalisé ou avancer à tâtons, agir selon un schéma préétabli ou improviser, imiter un théâtre professionnel dans ses façons de faire (allant d'un comité officiel de sélection de nouveaux membres jusqu'à une conception artistique et l'impression par le biais de l'université des affiches et des billets) ou insister sur l'aspect artisanal et fabriqué entièrement soi-même de la production : telles étaient les alternatives qui se présentaient au groupes. Les solutions finalement adoptées dépendaient aussi bien de l'expérience des organisateurs, des enjeux qu'ils fixaient, que des possibilités matérielles offertes aux groupes.

---

[817] *Ibid*., p.7.
[818] *Ibid*. p.11.
[819] *Ibid*., p.12.

Malgré une volonté *a posteriori* d'affirmer une autonomie de ces modèles de production amateur par rapport aux institutions qui l'encadraient ainsi que par rapport au fonctionnement du théâtre professionnel, on remarque que les groupes finissaient par assimiler certains principes institutionnels véhiculés par ces instances, voire par les reproduire.

Reproduction qui peut également se voir dans la vie des groupes en dehors du strict cadre de production des spectacles.

2.4.3 LA SOCIABILITE EXTRA THEATRALE

En effet, la notion de collectif impliquait, parallèlement au processus de création, une vie en commun dont les modalités étaient à mettre en rapport avec des préceptes institutionnels. Premièrement, il s'agissait de gérer le primat du collectif sur le privé, revendiqué par les organisations de masse et remis en cause par les intellectuels et les artistes de la période poststalinienne. Quelques exemples vont nous permettre de montrer la manière dont les groupes géraient ce précepte dans leur vie quotidienne.

Deuxièmement, on a vu que la visée d'un groupe d'amateurs était considérée par les autorités comme étant plus éducative que créative. Il s'agissait, avant tout, pour les participants, de s'initier à la culture légitime, théâtrale mais également littéraire, cinématographique etc., d'apprendre non seulement des rudiments de l'art scénique mais également une culture comportementale tout court. Les groupes d'étudiants ont repris à leur compte certains de ces préceptes d'inspiration philanthropique, tout en les détournant.

a) Jouer avec le primat de la vie en collectif sur le privé

Inscrit dans les statuts de « Notre Maison » et repris à leur compte par les participants du groupe en ce qui concerne le travail sur les spectacles, le primat du collectif sur la vie privée transparaissait également dans la vie extra créative des collectifs. Ainsi, certains événements, comme les mariages et les naissances

d'enfants, considérés habituellement comme propres de la vie privée, pouvaient être vécus à travers le collectif théâtral.

Le « Questionnaire des 33 questions » interroge, notamment, les membres du groupe « Notre Maison » sur « les mariages d'EST auxquels (ils) (ont) assisté et ce qu'(ils) en (ont) retenu le mieux[820] ». Les réponses mentionnent au moins sept mariages, qui se déroulaient dans les locaux du club de MGU, et que les membres du groupe avaient visiblement accompagnés de *kapustnik* et d'autres éléments de carnavalisation. Ainsi, par exemple, pendant le mariage de Semjon F. – qui portait une moustache – tous les hommes se seraient dessiné une moustache et auraient jonché de leurs corps le couloir du club, forçant ainsi la fiancée à marcher sur eux. Le mariage était ainsi le prétexte à une théâtralisation de la vie, voire une bouffonnerie, qui l'intégrait, au même titre que d'autres fêtes, à la vie du groupe.

Dans certains cas, ces mariages pouvaient porter également un sceau institutionnel, s'inscrivant dans la catégorie « Mariage Komsomol[821] ». Ainsi, par exemple, lorsque Natalia, participante de l'équipe KVN de MISI, épouse en 1970 un secrétaire du Komsomol de son institut, l'équipe lui organise un mariage Komsomol dans les locaux du club, tout en le faisant accompagner de *kapustnik* s'inspirant de la vie de l'équipe. Les photos de ce mariage ont été ensuite intégrées aux archives de l'équipe.

La naissance d'un enfant pouvait également être considérée comme un événement relevant de la vie du groupe. Le document suivant, bien que relevant d'une époque légèrement postérieure aux cadres chronologiques de ce travail, s'inscrit cependant dans la logique du fonctionnement du STEM de l'institut de médecine d'Irkoutsk, logique qui remonte au milieu des années 1960.

---

[820] « Questionnaire des 33 questions », archives de « Notre Maison ».
[821] « Комсомольская свадьба ».

20.03.80

Протокол собрания актива С.Т.Э.М. по поводу рождения сына у одного из старейших и одной из активнейших участников и артистов коллектива.

Постановлено:

Назвать наследника артистической семьи медиков – Шуко, родившегося 20.03.80 в 4 часа утра по Иркутскому времени Великорусским именем Владимир.

Сие решение обжалованию не подлежит.

FIGURE 26: COMPTE RENDU DE LA REUNION DU STEM DE LA FACULTE DE MEDECINE (IRKOUTSK) CONCERNANT LA NAISSANCE DU FILS DE DEUX DE SES MEMBRES[822]

Ce papier manuscrit, mimant un compte rendu officiel d'une réunion des « membres actifs du STEM », comporte la décision de ce dernier quant au prénom que le couple doit donner à son enfant. La phrase finale – « cette décision n'est pas sujette au recours », mime le langage juridique, tout en instaurant vis-à-vis de lui une note ironique, puisque la nature de la décision en question est en décalage avec le registre qui est employé pour l'exprimer.

[822] Source : archives du STEM de de la faculté de médecine d'Irkoutsk.

Ce compte rendu relève d'une carnavalisation des pratiques institutionnelles. Cependant, l'enfant a effectivement été appelé Vladimir, tandis que les parents n'avaient pas l'intention initiale de lui donner ce prénom, ce qui fait que, malgré le recul ironique, le jeu était pris au sérieux.

Les enfants pouvaient par la suite être intégrés dans les représentations symboliques de la vie de la troupe. Ainsi, lors de festivités accompagnant le quinzième anniversaire de la troupe « Notre Maison », un *kapustnik* mettait en scène « les enfants de la troupe » :

FIGURE 27: *KAPUSTNIK* DE "NOTRE MAISON" AVEC "LES ENFANTS DE LA TROUPE"[823]

Chaque enfant porte à son cou un panneau avec le nom du parent écrit à l'envers. Quant aux adultes présents, ils portent le même panneau avec le prénom de leur enfant. Le fait que les noms soient écrits à l'envers relève d'une carnavalisation de la vie propre aux *kapustnik*. Il ne reste pas moins que les enfants se retrouvent être, à travers cette représentation, la suite logique de la vie de la troupe, même si celle-ci a cessé d'exister à ce moment-là.

---

[823] Source : archives de « Notre Maison ».

De même, l'album-photo représentant les différentes étapes de vie de l'équipe KVN MISI se termine sur une page intitulée « nos enfants » :

FIGURE 28 : « NOS ENFANTS » : PAGE DE L'ALBUM-PHOTO DE L'EQUIPE DE KVN DU MISI[824]

Les enfants sont présentés avec le nom des parents, et parfois avec des attributs renvoyant à ces derniers. Ainsi, la petite fille en bas à droite, dont la photo est accolée à une reproduction de Picasso, porte dans sa main des pinceaux car c'est la fille de Pavel, le peintre de l'équipe. Les enfants apparaissent donc, à travers une mise en scène photographique, comme l'aboutissement d'une équipe qui avait cessé d'exister au moment de la production du collage.

Des éléments de la vie privée se trouvaient ainsi investis dans l'histoire de la troupe, consolidant les éléments constituant son identité, répondant à l'injonction officielle du primat du collectif sur le privé. Cependant, on peut y déceler une note ironique : cela se fait sur le mode d'un jeu, d'une parodie. Une dynamique semblable peut être observée concernant un autre principe officiellement promu : celui de souder un collectif à l'aide d'un temps libre passé en commun et mis à profit pour le développement personnel des participants.

---

[824] Source : archives de l'équipe de KVN du MISI.

b) Loisirs actifs détournés

Les archives des groupes contiennent souvent des documents témoignant de la manière dont la troupe employait son temps en dehors de la création théâtrale. Par exemple, une page de l'album photos de l'équipe KVN du MISI leur est entièrement dédiée et résume le type d'activités qui pouvaient remplir ce temps de loisirs :

FIGURE 29 : L'EQUIPE DE KVN DU MISI AU *STROJOTRJAD*[825]

Il s'agit de photos d'une brigade de constructions à Sakhaline à laquelle l'équipe a participé. On y voit les jeunes en habit de travail, mais également en habits de fête au restaurant ou encore en tenue décontractée, lors d'un pique-nique en plein air.

Ce type de loisirs était mis en valeur par les institutions comme un exemple d'implication des jeunes dans la vie du pays. Ce n'est cependant pas la motivation que ceux-là mentionnent dans les entretiens : pour eux, ce voyage représentait une occasion de gagner de l'argent, mais également de passer des bons moments avec les coéquipiers.

---

[825] Source : archives de l'équipe de KVN du MISI.

Ces photographies consignées dans l'histoire photographique du groupe que constitue un album montre l'ambivalence du rapport aux valeurs positives officielles : tout en ayant mine d'y adhérer, les participants les détournent à leurs propres fins.

Faire du sport : se montrer actif et diversement développé

Des photos présentes dans les archives du groupe « Notre Maison » avaient fait objet, de surcroît, de mises en scène ironiques qui en permettent d'autres lectures.

Le sport, tout comme le théâtre amateur, faisaient partie d'activités valorisées institutionnellement. Il s'agissait d'une manière alternative de s'impliquer dans la vie de l'institution et de participer à son prestige. Les archives du groupe « Notre Maison » comportent des photos montrant des membres du collectif en train de faire du sport, notamment du football :

FIGURE 30 : « NOTRE MAISON » JOUANT AU FOOTBALL[826]

[826] Source : archives de « Notre Maison ».

Les membres du groupe sont reconnaissables, ce sont ceux qui portent le maillot blanc[827]. La photo n'est pas datée et le lieu n'est pas précisé, cependant, l'endroit ressemble au complexe sportif de MGU sur les monts Lenin. On peut supposer qu'une partie des membres du groupe participait au tournoi de l'université en tant qu'une équipe de football.

Si cette photo atteste simplement le fait de participer aux tournois sportifs, d'autres images présentes dans les archives comportent des légendes, sous la forme de morceaux de papier collé en bas à droite de la photo, qui introduisent une dimension ironique au contenu. Comme, par exemple, celle-ci qui montre une ballade du groupe en ski de fond :

FIGURE 31: "NOTRE MAISON": LE SKI DE FOND[828]

[827] Mark R. et Vladimir T. au milieu de la photo.
[828] Source : archives de « Notre Maison ».

La posture de Semjon F. par terre, exagérément désespérée avec les skis en l'air et la bouche ouverte pour un cri, relève de la bouffonnade, soulignée par la légende « attention : arbre ! ». L'attitude sportive est donc présentée ici sous un jour ironique, tout en gardant une ambivalence : la photo confirme que les membres du groupe font bien du sport, tout en les montrant sous un jour clownesque.

Les sports intellectuels étaient également pratiqués par les membres de l'équipe, comme en atteste la photo suivante :

FIGURE 32: "NOTRE MAISON": LE JEU D'ECHECS[829]

L'expression sérieuse et concentrée des joueurs contraste avec la légende en bas à gauche qui dit « à travers les yeux du joueur de réserve ». Cette légende déplace le centre d'information des joueurs au personnage de spectateur, tout en mélangeant par ailleurs les sports, puisqu'un joueur de réserve relève plutôt du domaine de football ou de hockey. La légende fait donc naître un double décalage qui instaure une distance ironique entre la photo et celui qui la présente.

On notera que ces photos de l'équipe en train de faire du sport, physique ou intellectuel, représentent exclusivement des hommes. Il serait rapide d'en

[829] Source : *ibid*.

tirer la conclusion que ces activités leur étaient exclusivement réservées. Cependant, on pourrait y voir le reflet du fonctionnement du groupe que l'on a déjà vu avec le travail de création : ce type d'activité était considéré comme naturellement masculin et engendrait une sociabilité à laquelle les femmes n'avaient qu'un accès limité.

Les loisirs culturels : visite de musées, art classique et contemporain

La situation est différente sur les photos représentant ce qu'en langage institutionnel on appelait les « loisirs culturels ». En effet, outre le sport, des activités tendant à augmenter le bagage culturel des participants étaient une composante recommandée d'activités d'un groupe. Les archives de « Notre Maison » contiennent des photos des membres du groupe visitant des musées. La photo ci-dessous les représente dans une exposition de peinture figurative, assez conventionnelle, que l'on distingue au second plan :

FIGURE 33: "NOTRE MAISON": VISITE DE MUSEE[830]

[830] Source : *ibid*.

Les filles et les garçons y sont présents ensemble, dans une photo de groupe classique où ils sont alignés en deux rangées devant les toiles qui constituent le fond.

En revanche, d'autres images, représentant Mihail K. et Ilja R. dans une exposition d'art s'éloignant des canons du réalisme, font l'objet de mises en scène plus ironiques :

FIGURE 34: MIHAIL K. ET LE LION[831]

FIGURE 35: ILJA R. ET LE NU FEMININ[832]

---

[831] Source : *ibid*.

Les deux jeunes hommes adoptent une posture active vis-à-vis des œuvres : Mihail K. imite le lion qui devient dès lors un interlocuteur et non plus un objet que l'on regarde, et Ilja R. est représenté de dos, contrairement à la coutume, et semble être en conversation muette avec la statue de la femme allongée qui se transforme dès lors, elle aussi, en personnage vivant.

Ces mises en scène peuvent être interprétées comme des manières de traiter l'art contemporain en tant qu'une partie vivante de la vie. Elle peuvent également être vues comme un regard moqueur, ironique, sur cet art s'éloignant des canons du réalisme, voire même sur la pratique des visites de musée et celle d'en garder une trace photographique. Quoiqu'il en soit, le fait de conserver ces photos dans les archives du groupe témoigne de l'ambivalence de cette démarche : faire une activité préconisée par les autorités, en garder une trace tout en prenant vis-à-vis d'elle une attitude ambiguë et moqueuse.

Scènes de plage théâtralisées

Certains types de loisirs pouvaient ne pas avoir de composante éducative. Elles étaient cependant bien vues par les autorités comme constituant des éléments d'un repos actif, qui contribuent à souder le groupe. Les photos de plage que comportent les archives de « Notre Maison » illustrent ce type de loisir. En effet, les personnages, bien que se trouvant sur un lieu de villégiature, sont photographiés en action :

---

[832] Source : *ibid*.

FIGURE 36 : « NOTRE MAISON » A LA PLAGE » (1)[833]

FIGURE 37: "NOTRE MAISON" A LA PLAGE (2)[834]

[833] Source : *ibid*.
[834] Source : *ibid*.

Les compositions ci-dessous montrent des jeux de plage. Sur la première, la distribution des rôles entre les hommes et les femmes se fait de la manière habituelle pour ce groupe: les hommes portent l'objet lourd, c'est eux qui accomplissent l'action, le travail physique, tandis que les femmes jouent soit le rôle de l'objet (la bûche que l'on porte), soit celui des spectateurs. Cette composition pourrait être vue par ailleurs comme la parodie du tableau de Viktor Ivanov, « Lenin lors de travaux volontaires au Kremlin[835] », et dont les reproductions étaient répandues dans les années 1950-1960[836]. Ce serait donc une manière de mettre à distance l'exigence même d'être actif pendant son temps libre, les travaux volontaires en étant la représentation par excellence.

La deuxième photo comporte une mise en scène plus carnavalesque où les hommes et les femmes sont entremêlés, et c'est une femme qui remplit la fonction de celui qui porte les autres.

Certaines photos de la même série, comme, par exemple, l'image ci-dessous, tout en rappelant les précédentes, font également écho aux spectacles du groupe.

FIGURE 38: "NOTRE MAISON" A LA PLAGE (3)[837]

---

[835] Виктор Иванов (1909-1968), « Ленин на субботнике в Кремле ».

[836] Le leitmotiv des travaux volontaires a fait l'objet de plusieurs représentations picturales. Notamment, un timbre était sorti en 1957 qui représentait Lenin portant une buche.

[837] Source : archives du groupe « Notre Maison ».

La composition opérée par les corps des participants sont clairement d'inspiration Proletkult et rappelle les pyramides humaines des blouses bleues que le groupe reproduisait dans le spectacle *Le Rire de nos Pères*[838]. L'attitude bouffone de Semjon F., qui se cure le nez, introduit une note de dérision dans cette composition prévue pour signifier l'enthousiasme des jeunes.

Ces photos reproduisent donc des attitudes attendues par les autorités, tout en parodiant aussi bien des images officielles que leur reflet au travers des spectacles du groupe.

Le camping dans la nature : un espace de liberté

Un autre type de loisirs, le tourisme naturel, était très répandu pendant la période étudiée. Pratique soutenue par les autorités comme développant à la fois les capacités physiques et la cohésion dans le groupe, elle était perçue par les jeunes qui la pratiquaient comme un espace de liberté, permettant de s'exprimer en dehors des cadres surveillés.

Les archives de « Notre Maison » contiennent des photos de ces randonnées faites par les membres du groupe. Certaines sont des portraits, comme celui d'Oksana K. ci-dessous, représentant des membres du groupe, souriants et en tenue décontractée, sur fond de la nature :

[838] Pour l'analyse de cette pièce, cf. 3.2.2 (b).

FIGURE 39: OKSANA K. DANS LA FORET[839]

D'autres, en revanche, représentent des scènes de groupe. Ainsi, sur la photo ci-dessous, une pirouette vient jeter une note dissonante au milieu d'un pique-nique sage :

FIGURE 40: "NOTRE MAISON": PIQUE-NIQUE EN FORET[840]

---

[839] Source : archives du groupe « Notre Maison ».
[840] Source : *ibid.*

Ce geste inhabituel peut signifier la liberté par rapport aux conventions que les membres du groupe élaboreraient à travers leur travail sur les spectacles et à laquelle la randonnée dans la nature donne un cadre propice.

D'autres photos, comme celle ci-dessous, met en scène le quotidien collectif lors de ces ballades :

FIGURE 41: "NOTRE MAISON" SOUS LA TENTE[841]

La tente sert de domicile aux deux sexes, abolissant ainsi la division entre eux. La promiscuité crée l'impression que tout est fait ensemble – ce qui renvoie aux préceptes officiels à la fois de vie et de création collectives. Par ailleurs, les tâches matérielles (la préparation du repas à laquelle s'adonnent deux des personnages au premier plan) sont entremêlées d'activités culturelles (la lecture, effectuée par la jeune fille au milieu des deux qui préparent le repas) et de repos, incarné par la jeune fille au fond sur la gauche. La photo illustre donc l'idéal du loisir : un temps libre passé collectivement, sans hiérarchisation de tâches, mariant les corvées quotidiennes avec des occupations culturelles.

Le groupe recréait donc, à travers ces photos, l'image d'un collectif qui s'adonne à des « loisirs éducatifs » conformément aux exigences du Komsomol. Cependant, il était possible de sortir de ce cadre strict, en ayant recours soit à

---

[841] Source : *ibid.*

l'ironie, soit à des situations où l'utile transcendait l'agréable et devenait affirmation de liberté.

CONCLUSION DU CHAPITRE 2.4

Les groupes apparaissent ainsi comme des milieux cohérents : y appartenir signifie adhérer à ses valeurs et à ses règles de fonctionnement, qu'elles soient explicitement consignées dans des « statuts » ou exprimées en toute subjectivité par des membres du groupe garants d'autorité. Une partie de ces valeurs - telles que le primat du collectif sur le privé, l'importance de l'engagement dans la vie sociale, le respect de la discipline - coïncide avec celles promues par les instances encadrant le loisir des jeunes. Celles-ci ne semblent pourtant pas être une référence pour les groupes qui puisent ces valeurs plutôt dans le fonctionnement des studios ou, plus généralement, dans les *modus operandi* des troupes professionnelles.

D'autres valeurs soudant les groupes, en revanche, rentraient moins dans des cadres officiels explicites, mais correspondaient plutôt aux manières de fonctionner de la société soviétique que les autorités ne mettaient pas en avant dans les discours. Malgré de fréquentes affirmations d'égalité de tous ses membres, il s'agissait d'univers marqués par plusieurs clivages. Celui entre les hommes et les femmes, tout d'abord : les premiers avaient l'apanage du domaine de la création (qu'il s'agisse de l'écriture, de la mise en scène ou de l'improvisation), tandis que les secondes devaient se contenter le plus souvent du rôle d'accompagnatrice, quand elles n'étaient pas réduites à celui de simple enjolivement. Clivage entre les membres d'« autorité », qui avaient déjà fait leurs preuves dans la sphère du théâtre amateur ou qui avaient déjà commencé leur professionnalisation dans le domaine du spectacle, et les « novices ». Clivage, enfin, sur la base géographique : celui ou celle qui venait d'ailleurs (périphérie ou autre région) était vu comme devant obligatoirement s'acculturer en imitant les autochtones, sauf s'il venait du centre, de Moscou notamment, auquel cas il constituait, au contraire, un étalon digne d'imitation. Une identité ethnique créait également des disparités au sein des groupes : être juif pouvait être considéré

comme le signe d'appartenance à une certaine élite, et les membres du groupe qui ne l'étaient pas cherchaient à s'y assimiler, ne serait-ce que sur le mode de la plaisanterie. Ce dernier point entre tout particulièrement avec les valeurs soviétiques officiellement promues. On a vu, par exemple, que l'équipe KVN de MISI choisissait exprès des capitaines non juifs et Komsomols, afin de faire bonne figure en apparence, tout en valorisant, derrière cette façade, l'appartenance ethnique juive.

Les différents modes de production de spectacle montrent l'existence, dans l'URSS de cette époque, de différents « mondes de l'art ». Les manières de procéder étaient multiples, oscillant entre la création collective fondée sur l'improvisation et la réalisation planifiée d'un projet conçu par un nombre restreint de personnes compétentes ; entre une production avec les moyens du bord et celle mobilisant des réseaux divers, prévus ou non à cet effet, afin de dépasser le théâtre « à partir de rien » ; entre une diffusion artisanale parmi les siens et celle à grande échelle qui mettait de nouveau à contribution les réseaux susmentionnés.

Ces processus de création diversifiés permettaient une relative indépendance vis-à-vis des autorités. Etant nombreuses, celles-ci pouvaient être utilisées les unes contre les autres, le club jouant souvent le rôle d'instance protectrice. La notion de prestige lié aux activités théâtrales et les liens personnels ou professionnels des membres du groupe pouvaient être utilisés pour élargir le cercle des instances qui pourvoyaient l'aide matérielle ou symbolique.

Cependant, dans ce jeu mélangeant l'adaptation aux exigences des autorités et la lutte contre elles, les groupes finissaient par assimiler certains principes véhiculés par les instances institutionnelles, voire par les reproduire. Ainsi, en reconstruisant leur histoire, il n'est pas rare qu'un groupe recrée, ne serait-ce que sur le mode ironique, des « loisirs éducatifs » souhaités par le Komsomol.

La frontière entre évocation ironique et adhésion est en effet fragile. La tension entre les deux se laisse également voir dans les spectacles produits par ces groupes.

TROISIÈME PARTIE : TEXTES ET PERFORMANCES, RESULTAT ET REFLET DES PRATIQUES COLLECTIVES

Se limiter à l'étude des différents contextes et dispositifs techniques de production de spectacles nous conduirait cependant à reproduire, dans le contexte soviétique, le schéma d'opposition binaire encore dominant dans les esprits en ce qui concerne le théâtre amateur occidental : « d'un côté, le monde des professionnels, avec ses créations scéniques supposées *a priori* artistiques ; de l'autre, celui des amateurs, avec ses soirées supposées *a priori* conviviales[842] ». Or, l'objectif final du processus de création – qui se fondait, certes, sur des formes de convivialité – était de s'exprimer sur une scène. La dimension esthétique de ces expressions doit faire partie de l'analyse pour que celle-ci soit complète.

Nous allons donc nous pencher à présent sur les spectacles très divers auxquels débouchaient les processus créatifs analysés dans la deuxième partie. S'inspirant de différentes esthétiques et s'inscrivant, d'une manière ou d'une autre, dans le contexte méthodologique et artistique ambiant, ces spectacles permettent d'observer, eux aussi, une adaptation des cadres artistiques ou éthiques existants ainsi que des manières de les transformer ou de les reproduire.

Une étude des différentes esthétiques théâtrales à l'œuvre nous permettra d'aborder une dimension supplémentaire du fonctionnement de ce milieu dans la Russie soviétique poststalinienne, celle des représentations construites et perçues. Nous étudierons notamment celles des jeunes, du rôle vis-à-vis de la société qu'ils se disaient prêts à endosser, ainsi que celles qu'ils donnaient de la société soviétique dans son ensemble.

C'est à travers une diversité des formes de la scène amateur étudiante que nous aborderons ces représentations dans le chapitre 3.1. Nous tâcherons de voir, notamment, les implications du clivage entre *estrada* et art dramatique et de mettre en évidence les dénominateurs communs du rire et de l'emphase, tant au niveau des mises en scène qu'à celui des représentations de la jeunesse. Nous mettrons également en évidence une évolution des esthétiques et des représentations le long de la période étudiée.

---

[842] Présentation de l'ouvrage Bordeaux, Caune, Mervant-Roux, *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, *op. cit.*, p.19.

Le chapitre 3.2 étudiera ces évolutions plus en détail, à partir d'un cas particulier, celui de la production de la troupe « Notre Maison ». Ses archives très riches nous permettant aussi bien d'étudier les scénarios que d'avoir une idée concernant certaines performances. Nous retracerons le parcours artistique de ce groupe, oscillant entre l'*estrada* et l'art dramatique, empruntant à tous les courants, en même temps qu'inspirant une grande partie d'entre eux. La production de « Notre Maison » nous permettra de montrer la complexité et l'ambigüité de l'image des jeunes et de la société telle qu'elle peut apparaître dans les spectacles. Nous verrons historiquement comment ces représentations convergent au point de constituer un problème pour l'ordre public.

3.1 L'EVENTAIL DU FAISABLE : CONSTRUCTIONS D'IMAGES DE SOI ET DU MONDE

On a vu, dans la deuxième partie, que les pièces créées par les groupes étaient soit auto-écrites soit empruntées au répertoire existant, amateur ou professionnel. Entre les deux, il existait une multitude de variantes, telles que l'adaptation de textes littéraires ou théâtraux, l'utilisation du matériau documentaire, le montage de sources hétérogènes. Un même groupe pouvait glisser de l'une à l'autre.

Par-delà ces oscillations, si des groupes se réclamant de l'*estrada* – *kapustinik*, STEM, *agitbrigada,* équipes de KVN – étaient liés à une production de l'humour, les ateliers d'art dramatique et des théâtres d'étudiants s'en démarquaient, en mobilisant d'autres moyens artistiques pour exprimer des préoccupations semblables. Dans les deux cas, il s'agira d'analyser ces préoccupations mises en scène par les deux courants et les esthétiques produites, toujours dans l'optique d'inscription dans les cadres du permis et de transformation de ces cadres.

3.1.1 L'HUMOUR : FEDERATEUR OU DESTRUCTEUR, LIMITES DU PERMIS

> *Le KVN a réussi à résoudre, à notre avis, le problème du héros positif de nos jours. Regardez-le, le jeune homme soviétique d'aujourd'hui : il est un peu malicieux, un peu caustique, un peu vaniteux, rapide dans ses décisions, joyeux et inventif, jeune et beau, l'homme d'aujourd'hui*[843].

Cette phrase, tirée du *Cours de sciences joyeuses*, un manuel sur le jeu populaire étudiant édité par l'un de ses auteurs en 1974, nous en dit long sur la perception du rire par ceux qui organisaient les activités amateur dans les années poststaliniennes. D'une part, on voit la gradation des différents types de rire et de ce qui y est associé : si l'épithète de « joyeux » suppose un rire sans arrière-pensées, l'expression d'une joie de vivre liée à la « jeunesse » et à la « beauté », les termes « malicieux » et « caustique » supposent, au contraire l'impertinence, un rapport distancé par rapport à la réalité ambiante. D'autre part, ces différentes facettes du rire sont mises en perspective par rapport au « Dégel » : elles contribuent à créer l'image d'un « héros positif » à une époque où le « pathos » stalinien ne convainc plus.

Ainsi, le rire servirait ici une cause qui rejoint les visées politiques et artistiques officielles, celle de créer des personnages exemplaires, dignes d'être imités. Cependant, d'après Milihat Junisov, le rire en tant qu'élément fondateur de la culture des jeunes, serait d'une nature éminemment subversive : il instaurerait une distance critique entre les étudiants et l'échelle des valeurs extérieures, adultes, non étudiantes[844]. Le contrôle exercé sur la production des activités amateurs semble indiquer que les autorités étaient pleinement conscientes de ce potentiel de rebellion de l'humour étudiant.

On distinguera globalement deux types de rire : un rire qui unit, qui fédère une communauté autour d'une source d'hilarité, et un rire qui, à l'inverse,

---

[843] Аксельрод, Левинтон, Кандрор, *Курс Весёлых Наук* (Aksel'rod, Levinton, Kandror, *Le cours de sciences joyeuses*), *op. cit.*, p.3.

[844] Милихат Юнисов, *Мифопоэтика Студенческого Смеха: (СТЭМ И КВН)* (M: Гос. ин-т искусствознания, 1999) (Milihat Junisov, *Poétique et mythologie du rire étudiant : STEM et KVN*, Moscou, 1999).

opère des divisions, par exemple la satire : une communauté excluant celui dont elle rit. Les deux types de rire peuvent affirmer des valeurs officielles, c'est le cas d'une gaité qui prouve l'unité et le bonheur du peuple soviétique et d'une satire qui permet d'isoler les défauts ponctuels pour mieux les combattre. Cependant, ces deux variantes du rire peuvent devenir subversives si la communauté s'unit autour de « mauvaises » sources d'hilarité ou contre un objet de satire incorrect. La frontière entre rire bénin et dangereux était mouvante et souvent négociable. A l'instar de Bergson, nous ne viserons pas à « enfermer la fantaisie du comique dans une définition[845] », mais la considérerons comme une construction sociale, opérée par plusieurs acteurs, dans un contexte politique, économique et culturel précis, celui des deux décennies poststaliniennes.

On a vu que la satire, réhabilitée à partir du début des années 1950 cohabitait avec un rire fédérateur et optimiste, toujours le bienvenu dans le théâtre aussi bien professionnel qu'amateur. Les collectifs d'étudiants étaient également pris dans cette double logique.

a) Rire de son quotidien : une mise à distance de l'autorité proche, ébauches d'une esthétique

Rire de son quotidien – pour prendre de la distance par rapport à lui, le critiquer ou se concilier avec lui – était une pratique courante des *kapustnik,* reprise par des collectifs d'*estrada* plus stables, surtout au début de leur existence. En effet, les participants s'étant fait connaître, dans leur majorité, à travers des *kapustnik*, ils réutilisaient, dans leurs créations au sein des STEM, certains sketches, ou des savoir-faire acquis lors de la conception de ceux-ci. Cet humour, souvent déprécié ensuite par des membres des STEM plus confirmés, fonctionnait dans un espace de paradigmes dont nous allons à présent dégager les logiques afin de voir s'il s'agissait d'affirmer ou de transformer les normes de vie étudiantes.

---

[845] Henry Bergson, *Le rire* (Paris: Presses universitaires de France, 2004), p.9-10.

Les personnages des *kapustnik* étaient généralement des acteurs de la vie étudiante, chacun doté d'un certain nombre de qualités fixes et transformés ainsi en « types » : l'étudiant paresseux, soit simplet soit rusé, le professeur perfide, les autorités universitaires omnipotentes (généralement, le doyen et son équipe). Ces personnages schématiques étaient représentés dans des situations clés de la vie étudiante (tels des examens ou des repas à la cantine). À partir de ces schémas d'action fixes s'ouvrait un espace ouvert aux expérimentations.

Dans un livre de souvenirs concernant le théâtre « Maneken » de l'Institut polytechnique de Tcheliabinsk (ČPI), ses créateurs évoquent ce qu'ils considèrent comme une première étape de leur existence, entre 1963-1965, lorsqu'un travail collectif, à partir d'éléments de « folklore étudiant et de coupures de journaux », débouchait sur la production de *kapustnik.* Ils se situaient eux-mêmes dans la suite des spectacles créés au sein de différentes facultés auxquels s'étaient joints des membres du journal mural de l'Institut. Le groupe avait opté pour une esthétique de schématisation ostensible :

> *Le premier spectacle de notre STEM commençait par la scène suivante : sur l'air de la chanson des bateliers de la Volga, les étudiants, mimant les bateliers, trainaient une énorme masse qui portait l'inscription « cession d'examens ». Chaque batelier avait au cou une pancarte avec les mots « bourse d'études » inscrit dessus. (…) Je faisais le vice-doyen, je fouettais le groupe pour stimuler son ardeur au travail. Et si l'un d'entre eux, « épuisé », tombait, je coupais sa « bourse d'études » avec des énormes ciseaux, et je lui accrochais une « queue*[846] *» à la place*[847]*.*

Toute la scène est construite à partir d'une métaphore, créée par l'air d'un chant connu, celui des bateliers de la Volga. Ce chant paysan repris par les hommes qui tiraient des bateaux marchands le long de ce fleuve, auquel on recourait, d'après le dictionnaire de Mihelson « lors d'un travail en commun,

---

[846] Dans la langue parlée, on appelle *hvost* – « la queue » – un examen qui n'a pas été validé et que l'on traine derrière soi pendant les études.

[847] Шульпин, *Театральные опыты* « *Манекена* » (Šul'pin, *Les expériences théâtrales du « Maneken »*), *op. cit.,* p.9.

pour accompagner un effort important[848] », puis repris dans une chanson éponyme révolutionnaire dans la seconde moitié du XIXe siècle, renvoyait au travail physique épuisant et à la pauvreté extrême de ces bateliers. Ces derniers ont également été représentés dans le célèbre tableau de Repin, « Les bateliers de la Volga » (1873), qui était vu par les historiens d'art soviétiques comme un exemple de la critique sociale de la Russie tsariste par des peintres réalistes : sales et vêtus de haillons, attelés avec des harnais, les bateliers semblent traîner derrière eux tout le poids de la Russie tsariste, tout en dégageant une force intérieure qui ne demande qu'à être extériorisée[849]. Dans la scène du *kapustnik*, les deux représentations des bateliers sont mobilisées et mises en parallèle : la scène qu'accompagne la chanson est une transposition du tableau de Repin dans le milieu étudiant. L'humour naît ainsi du décalage entre l'effort du batelier et les peines de l'étudiant pendant les examens. Celles-ci se trouvent grossies, et l'effet d'hyperbole est souligné par la présence d'« énormes ciseaux », objet matérialisant l'expression imagée « couper la bourse à quelqu'un[850] ». Ce traitement héroï-comique[851] permet d'annoblir, sur le mode du rire, un personnage commun, familier - l'étudiant - car le langage de la misère sociale, lourde des révolutions à venir, sert de référence interprétative à un sujet qui ne n'est pas, lui, grave. L'héroï-comique est cependant à double tranchant : il unit deux termes dont l'un est faussement grandi (ici les étudiants), mais dont l'autre ne ressort pas nécessairement indemne de la confrontation (ici le prolétariat

---

[848] М.И. Михельсон, *Русская мысль и речь, Свое и чужое. Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний*, Санкт-Петербург, 1904 (M.I. Mihel'son, *La pensée et la langue russe, l'instinsèque et l'emprunté. Essais sur la phraséologie russe: recueil d'usages imagés de mots et de phrases*, Saint-Pétersbourg, 1904).

[849] Cette interprétation avait été suggérée par Repin lui-même, dans ses mémoires : И.Е. Репин, *Далекое близкое* (Москва, 1944) (Repin I.E., *Le lointain proche*, Moscou, 1944), p.247-248.

[850] La symbolique de la castration que cette phrase suggère en français est absente en russe, le mot « bourse » - stipendija – n'ayant pas de consonnance sexuelle.

[851] Dans l'avis du lecteur qui précède Le Lutrin, Nicolas Boileau définit ce procédé par opposition au burlesque : « C'est un burlesque nouveau, dont je me suis avisé en notre langue : car, au lieu que dans l'autre burlesque, Didon et Enée parloient comme des harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horlogère et un horloger parlent comme Didon et Enée ». Nicolas Boileau, Le Lutrin, dans Satires (Paris : Bibliothèque Nationale, 1867), p.149.

d'époque tsariste, et derrière lui l'iconographie soviétique). Une distance est donc établie par rapport aux valeurs « nobles » véhiculées par l'image du batelier et les paradigmes (chanson, tableau) qui l'incarnent. Pas une subversion, ni un rejet total, mais l'affirmation que l'on peut rire, depuis une scène, de choses sérieuses.

La scène canonique des examens pousse ainsi le groupe à créer un univers hyperbolique où le public doit mobiliser son capital culturel pour déchiffrer les allusions sonores et picturales, et où des expressions imagées sont prises au pied de la lettre et représentées telles quelles à l'aide d'objets. Le rire que provoque cette scène caricaturale est bien du type fédérateur, puisque le déchiffrage de données culturelles très largement connues renforce le sentiment d'appartenance à la même communauté. Cependant, on peut déceler une mise à distance ironique de l'image officiellement révolutionnaire des bateliers, qui apparaissent dans un contexte ainsi caricaturé.

La suite du spectacle explore cet emploi de chansons afin de créer des collisions de sens :

> *Il y avait également le sketch « examens ». Il ne comportait pas de paroles, tout était fait avec la musique, avec une sélection de chansons à la mode. Par exemple, quand un étudiant sortait son antisèche, on entendait « Pas un frôlement dans le jardin ». Quand il s'asseyait en face du professeur, on jouait « Raconte-nous, vagabond ». Quand il recevait une note éliminatoire, il regardait l'examinateur d'un air suppliant, tandis que les enceintes diffusaient « Je n'ai pas encore dit mon dernier mot ». Bref, c'étaient des calembours à base de chansons*[852].

Des vers de chansons extraites de leur contexte prenaient une signification nouvelle dans le contexte étudiant et participaient donc à l'élaboration d'un espace sémiologique où pouvait se repérer un public qui connaissait bien les chansons en question. Cette technique de criptage du sens contenait un potentiel séditieux : elle pouvait, le cas échéant, permettre la diffusion d'un message subversif. Mais dans le cas précis, elle faisait plutôt naître un plaisir lié à la reconnaissance des airs et à la capacité d'instaurer le lien entre

---

[852] Шульпин, *Театральные опыты* « *Манекена* » (Šul'pin, *Les expériences théâtrales du « Maneken »*), *op. cit.,* p.9-10.

des réalités très différentes. S'agissant de « chansons populaires », l'accès à ce plaisir était ouvert à un public très large.

Outre les scènes portant sur le processus même des études, certains aspects de la vie sociale étaient également évoqués dans ce spectacle. Par exemple, le problème de l'alcoolisme transparaissait dans la plaisanterie suivante, intégrée dans l'une des scènes :

> *L'atelier scientifique des étudiants a prouvé qu'un marteau d'1kg tombant de la hauteur d'un mètre sur la tête d'un étudiant produisait le même effet que 100g d'alcool absorbé*[853].

A première vue, cette plaisanterie visait à promouvoir les normes de sobriété véhiculées par toutes les organisations sociales des établissements d'études supérieures. Cependant, l'effet néfaste de l'alcool est ici présenté sous un jour pseudo-scientifique grâce aux tournures de phrase mimant celles d'un problème de physique, ce qui pouvait être perçu comme une ironie sur la vacuité des arguments utilisés par les institutions dans cette propagande. La plaisanterie était suffisamment ambiguë pour être interprétée à la fois comme une affirmation ou comme une mise à distance des normes officielles.

Parfois, l'ironie concernant les instances encadrantes était trop évidente et suscitait des réprimandes de la part de ces dernières. C'était le cas lors du dernier spectacle du STEM de ČPI :

> *Certains parmi les chefs n'étaient pas très bienveillants envers nous. L'un d'entre eux que je ne nommerai pas a dit sans ambages : « J'ai déjà chassé plusieurs STEM, bientôt ce sera votre tour ». (…) Parce que tout n'était pas anodin dans nos spectacles. Par exemple, dans le spectacle Le Septième Ciel, il y avait un groupe de « démons » qui chantait la chanson suivante :*
>
> *« Nous travaillons comme démons en enfer,*
> *Et ne connaissons pas le malheur,*
> *Comme tous les amateurs du péché. Héhé.*
> *Quand nos poches ne sont pas vides,*
> *Nous allons au resto, avides.*
> *Nous ne sommes ni jeunes ni vieux,*
> *Nous usons les trottoirs*
> *Et les semelles de nos chaussures étrangères.*
> *Nous nous fichons de tout. Salut !*

---

[853] *Ibid.*, p.10.

(…)
Nous allons détruire les Syndicats,
Et seule la poussière restera sur la terre ».

Ces « démons » avaient le rôle de personnages négatifs, mais vous pouvez vous imaginer comment ils étaient perçus par la salle, le chaos que cela propageait[854].

La représentation de ces « démons » renvoyait à l'image du *stiljaga* (la vie désœuvrée composée de restaurants et de déambulations le long des trottoirs ainsi que l'amour des habits étrangers – ici, des chaussures - leur étaient habituellement associés), mais, au-delà, à celle de jeunes indifférents, se fichant de tout et souhaitant se débarrasser du poids des organisations sociales (« Nous allons détruire les Syndicats »). Personnages officiellement stigmatisés, ils apparaissaient également dans le spectacle comme des « héros négatifs ». Cependant, leur drôlerie les rendait attirants, ce qui créait une certaine ambiguïté quant à la connotation réelle que le groupe souhaitait leur conférer.

Ce rapport ambigu au personnage du *stiljaga* a été évoqué par plusieurs enquêtés. Par exemple, lorsque Mark R. parle de ses premiers *kapustnik* créés dans le cadre du groupe d'*estrada* de MGU qui a précédé à « Notre Maison », il décrit également une scène avec un *stiljaga* qui servait de prétexte à un divertissement musical :

- Je faisais le stiljaga (…) Je chantais, je dansais. Comment je faisais ? C'était très simple. Je me faisais une coupe de cheveux façon banane, je mettais ma veste de telle manière qu'elle ait l'air d'avoir de grandes épaulettes. Et je dansais un rock-and-roll (…) Le sketch n'était pas terrible, mais il avait du succès, parce que j'y chantais du jazz, tout en le parodiant, mais je le chantais.
- Et le public aimait bien que vous le fassiez ?
- Le public entrait en transe[855] *!*

Ainsi, à travers des représentations caricaturales de personnages prétendument négatifs, les *kapustnik* pouvaient contourner les interdits institutionnels, en l'occurrence jouer et chanter du jazz et danser du rock-and-roll, pratiques normalement stigmatisées par les autorités.

---

854 *Ibid*., p.14.
855 Entretien avec Mark R., le 22.09.2004.

Bien que les rapports avec ces dernières soient présentés comme souvent tendus, à la limite de la confrontation, cette tension en elle-même pouvait être abordée par le biais de l'humour. Ainsi, Mark R. aurait ouvert le *kapustnik* qu'il avait créé au sein de sa faculté de journalisme par une adresse directe aux autorités :

> *[Avant le début du spectacle] je suis sorti sur la scène et j'ai dit (…) : « On va commencer notre kapustnik. Soit dit en passant, j'en suis l'auteur, mais si je suis venu vous parler d'abord, c'est qu'à la fin, le public ne me convoquera plus. Celui qui pourra me convoquer, c'est le doyen. Jasen' Nikolajevič, me suis-je adressé au doyen qui était dans le public, ne vous inquiétez pas, je passerai moi-même, volontairement, en enseignement par correspondance! » Cela voulait dire que j'allais avoir des représailles pour ce kapustnik, la salle riait aux éclats, applaudissait, Jasen' Nikolajevič riait lui-même de bon cœur*[856].

Cette carnavalisation du rapport au pouvoir permettait d'apprivoiser celui-ci, en l'incluant ainsi dans la communauté du rire formée par le groupe et les spectateurs. On peut voir ici l'une des fonctions jouées par les *kapustnik*, celle de remettre en cause, grâce au rire, l'autorité du monde universitaire, ne serait-ce que le temps que dure la représentation carnavalesque.

Ce jeu avec les autorités pouvait cependant être problématique, comme on peut le voir pour le *kapustnik* de la faculté de médecine :

> *- Tout ce qui concernait la politique était interdit. Mais on les bernait de toutes façons. Par exemple, nous avions un numéro qui s'appelait « cours magistral d'économie politique*[857] *». Vous pouvez vous imaginer ce que cela signifiait, à l'époque, de rire au sujet de l'économie politique. On n'en avait pas le droit. Mais c'était très drôle. Le public adorait.*
> *- Et comment a-t-on pu laisser passer cela ?*
> *- Ils étaient bien obligés. Bien que certains d'entre nous aient été pénalisés ensuite pendant les examens, qu'on nous a forcés à repasser. En particulier, un professeur qui s'était reconnu dans notre « cours magistral d'économie politique », s'était beaucoup déchaîné*[858].

---

856 *Ibid.*

857 L'économie politique était l'une des matières des plus idéologisées, elle était imposée à l'ensemble des étudiants du supérieur quelle que soit leur orientation.

858 Entretien avec Arkadij A., le 27.09.2005.

Ainsi, en dépit de l'impertinence qu'il y avait à plaisanter au sujet d'une matière politiquement sensible, le groupe jouissait d'un presitge suffisant pour échapper aux représailles des instances de contrôle idéologique. En revanche, l'enseignant refusait de se prêter au jeu de la carnavalisation et pénalisait les membres du groupe avec les moyens à sa disposition, à savoir des mauvaises notes à l'examen. Les limites de l'humour, dans ce cas précis, ne se situent pas dans le domaine du politique, mais dans celui de la susceptibilité individuelle qui se servait du politique comme d'un prétexte.

L'univers étudiant avait également la particularité d'être lié à un futur métier. Cette appartenance était mise en scène dans les *kapustnik*, devenant l'un des éléments dans le fonctionnement de l'humour.

Par exemple, Aleksandr K, étudiant de MISI et participant du collectif étudiant SNIP, se présentait dans l'un des spectacles de ce collectif comme « le chantre de la distribution d'eau et de la canalisation ». Dans un poème emphatique imitant la métrique du vers de Majakovskij, il esquissait un univers moderniste fait d'images et de bruits empruntés à la technologie de son domaine d'études :

Dans ce fracas de tuyaux, de robinets et de lavabos,
Tu es apparue
Tout l'outillage des sanitaires est tout de suite devenu fade
Tout s'est remis à sa place.
Telle est la force du mot « amour »[859].

Le décalage entre l'emphase moderniste et le prosaïsme des réalités décrites était ainsi renforcé par l'apparition, à la fin, du personnage de la femme aimée. Le procédé héroï-comique déjà observé réunit donc ici un sentiment noble (l'amour) dit dans un style réputé pour son lien avec la Révolution d'octobre (celui de Majakovskij) et l'univers prosaïque de la canalisation.

Les *kapustnik* de la faculté de médecine, eux, jouaient avec des références à l'univers médical. En témoignent, notamment, les titres de leurs spectacles « Cours magistral sur la prévention des rhumatismes » (1954) ou « Où avez-vous

[859] Entretien avec Alexandr K., le 09.06.2005.

mal ?[860] » (1956), mais également le décor. Celui-ci était composé de slogans et d'aphorismes qui prenaient pour base des clichés langagiers et qui changeaient leur sens en leur adjoignant un terme médical, les rendant ainsi absurdes. Le rire jaillissait ici de l'inadéquation du terme et de son contexte. Inscrits sur des affiches ou des banderoles de tissu, ces nouveaux aphorismes parodiaient voire tournaient en dérision le cadre officiel d'un théâtre à visée d'agitation, où les spectacles étaient accompagnés de slogans.

Si les *kapustnik* évoqués jusqu'ici visaient un public assez large[861], d'autres, destinés à des publics d'intimes, avaient généralement pour thème des événements survenus dans le groupe, présentés sous une forme comique. Ils permettaient de renforcer la communauté de ceux qui pouvaient comprendre les allusions aux événements internes au groupe. Outre une fonction récréative, ces spectacles permettaient également de montrer et de revivre des points de tension ou des traumatismes. Par exemple, les femmes du groupe « Notre Maison » avaient montré, pour le dixième anniversaire du studio, un *kapustnik* qui montrait les inégalités dans les rapports homme-femme lors du processus créatif. Ce spectacle pouvait constituer, pour elles, une manière d'extérioriser des sentiments liés à cette inégalité.

Autre exemple, « Archimède», le groupe de l'opéra de la faculté de physique de l'université de Moscou, après avoir été chassé en 1970 de l'université, avait monté un ballet, intitulé « Šizel'[862] » présentant d'une manière carnavalesque le processus de leur expulsion. Ce ballet était présenté comme un *kapustnik*, à un public d'intimes.

Ce type de spectacles permettait donc de tourner en dérision certains aspects de la vie étudiante, et carnavaliser certaines réalités quotidiennes. Cela pouvait contribuer à remettre en question un certain nombre de hiérarchies et

---

[860] « На что жалуетесь ? », question habituellement posée par les médecins en début de consultation. Le spectacle jouait sur le double sens de cette phrase, voulant dire littéralement « de quoi vous plaignez-vous », et pouvant également porter non plus sur la douleur physique, mais sur un inconfort moral ou social.

[861] Les *kapustnik* étaient montrés à l'intérieur de l'établissement, pour l'ensemble des enseignants et étudiants, et parfois à l'extérieur : c'était le cas de celui de la faculté de médecine, qui se produisait sur diverses scènes de la capitale.

[862] Ce mot est une contraction entre « schizophrénie » (*šizofrenija*) et « Giselle » (*Žizel'*).

de normes de fonctionnement, qu'elles soient volonaires ou imposées par les autorités, mais pouvait aussi permettre aux membres du groupe de se concilier avec elles. Le rire, dans ce cas, provoquait une scission entre, d'un côté, les membres du groupe et leurs proches capables de déchiffrer les références à l'histoire du groupe, et, en face d'eux, ceux que ce rire visait à éloigner, c'est-à-dire les autorités.

L'opéra de physiciens : l'importance du collectif et la notion de grandeur sous le prisme du héroï-comique

Des interrogations sur les normes de la vie étudiante se retrouvaient également dans un groupe particulier, créé au sein de la faculté de physique de MGU à partir de 1957. Le collectif produisait des « opéras de physiciens », c'est-à-dire des montages de divers airs d'opéra dont les paroles avaient été modifiées pour s'inscrire dans le sujet. Ce dernier puisait dans la vie étudiante reflétant et carnavalisant certains conflits, même s'il revendiquait d'avoir dépassé le stade des *kapustnik*, en se dotant de l'appellation « studio » à partir du début des années 1960.

Le répertoire de cette troupe avait une particularité qui la distinguait des autres. Au début de son existence, trois opéras avaient été créés : *Dubinuška* (1957), *La Pierre Grise* (1957-1958) et *Archimède* (1959-1960). Par la suite, le collectif a existé dix ans au sein de MGU, puis a déménagé à l'Institut d'énergie atomique où il subsiste toujours. Si la composition de la troupe variait au cours du temps, son répertoire est resté le même pendant la période étudiée, les rares nouvelles créations n'avaient connu qu'une existence très courte, comme le montre la chronologie des représentations écrite par son metteur en scène à partir de 1960, Jurij G.[863]. Une des explications possibles était le fait que Jurij G. se définissait comme un oranisateur plus qu'un metteur en scène, et qu'il avait donc consacré son temps à l'organisation du rayonnement du collectif par le biais des fêtes annuelles « journée d'Archimède » au sein de la faculté, ainsi qu'à l'extérieur, à travers des tournées et des voyages dans le cadre des brigades de

[863] Archives du studio d'opéra « Archimède ».

construction. Les trois opéras de leur répertoire pouvaient ainsi être adaptés à ces divers contextes plutôt qu'être remplacés par de nouvelles créations.

La fable des deux premiers opéras présentait deux cas de figure inverses. Dans *Dubinuška* [864] , le héros est, au début du spectacle, en voie de marginalisation : il s'est « désolidarisé du collectif » en arrêtant d'aller aux cours et en ratant trois réunions de sa cellule de Komsomol. Rappelé à l'ordre par ses camarades, il se rend compte que c'est sa fiancée qui est cause de son attitude, et rompt avec elle. Mais, comme il en est malheureux, il décide finalement de se rattraper sans détruire sa vie privée, et l'opéra se termine sur un air joyeux où les amoureux se promettent de « concilier (…) les intérêts du collectif avec [leur] destin propre[865] ».

Dans *La Pierre grise*, à l'inverse, le personnage principal est au cœur de la vie de sa faculté, c'est un activiste notoire impliqué dans l'organisation de la vie sociale de ses camarades. Il tombe amoureux d'une étudiante qui répond à ses sentiments, mais, ne sachant pas comment concilier sa vie privée avec son devoir envers le collectif, l'activiste se voit obligé de quitter sa bien-aimée.

Dans les deux cas, la vie pour la collectivité – qui inclut aussi bien la participation aux organisations de masse que les études – apparaît comme l'antagonisme de la vie privée impliquant des loisirs en couple. Ce conflit, structurant l'intrigue, fait écho au paradigme officiel déjà évoqué du primat des intérêts collectifs sur ceux des individus. Assumé par les groupes car recoupant le mode de fonctionnement d'un club ou d'un studio, ce paradigme consitue ici l'objet de l'ironie. En témoignent les titres des deux opéras : le terme « *Dubinuška* » désigne le personnage principal comme un imbécile, « la Pierre » fait référence à la rigidité, l'insensibilité de l'activiste dont le manque de fantaisie est suggéré par la couleur « grise ». Par ailleurs, les airs d'opéra transposés dans un contexte étudiant créent l'effet héroï-comique dans la mesure où les conflits

---

[864] Le titre de cet opéra joue sur le double sens de mot ce mot, diminutif de « дубина », le gourdin. D'une part, il s'agit de l'un des titres du chant des bateliers de la Volga, évoqué plus haut (dont le refrain est « Эх, дубинушка, ухнем ! » – « Eh, mon gourdin, frappe encore un coup »), et d'autre part, il s'agit d'un terme pour désigner un imbécile.
[865] Livret de l'opéra *Dubinuška*, archives du studio d'opéra « Archimède ».

de ces jeunes sont mis en parallèle avec ceux de grands personnages romantiques tels que Carmen ou Madame Butterfly.

Joué au début des années 1960, l'opéra *La Pierre grise* avait été de nouveau remis en scène dix ans plus tard, en 1970. L'introduction dactylographiée au scénario, destinée à la censure de l'université, montre un recul ironique par rapport aux faits relatés tout comme par rapport au raisonnement que la censure pourrait émettre :

> *L'opéra La Pierre grise doit être considéré comme une œuvre de science-fiction plutôt que comme une pièce réaliste. Dans la meilleure tradition de l'opéra des physiciens, elle montre ce qui n'a jamais pu exister au sein de notre faculté (…). Le héros (…) est un banal activiste de la faculté de physique, dont la vie amoureuse a été un échec. Mais peut-on trouver, à notre époque, un activiste connaissant un échec? Bien sûr que non!*
> *Et l'étudiant inexpérimenté de première année dont [notre activiste] a la tutelle (…) éperdument amoureux d'une jeune fille d'origine douteuse, menaçant de se suicider? Où trouverez-vous aujourd'hui un étudiant inexpérimenté en première année de physique? Et comment une jeune fille d'origine douteuse pénétrerait-elle aujourd'hui dans le foyer des étudiants, bravant la double barrière de vigiles*[866]*?*

Tout en affirmant que l'opéra ne reflète aucunement une réalité de la vie étudiante, le texte suggère en fait le contraire. Il tourne en dérision certaines affirmations qui pourraient provenir des organisations sociales elles-mêmes, par exemple le fait qu'un activiste serait forcément heureux, car tel doit être le destin d'un personnage positif.

Au cœur des deux opéras résidait une interrogation – sur un mode ironique et caricaturé – au sujet de la place de différentes composantes de la vie d'un étudiant (études, implication dans la vie sociale et vie amoureuse) ainsi que à propos du degré d'ingérence que ses camarades et les instances encadrantes pouvaient avoir dans sa vie intime. Des questions qui étaient posées – et qui reflétaient des préoccupations de plusieurs membres de la troupe[867] – mais auxquelles le registre héroï-comique empêchait de donner une réponse claire.

La mise en scène, dans les deux cas, était très sobre : le décor était constitué du mobilier disponible dans la salle de représentation et les acteurs

---

[866] Introduction au livret de l'opéra *La Pierre grise*, archives du studio d'opéra « Archimède ».
[867] Cf. 1.2.3 (c).

jouaient avec leurs propres habits, comme on peut le voir sur la photographie ci-dessous qui représente le couple des héros dans *Dubinuška* :

FIGURE 42: LE COUPLE DES HEROS DANS *DUBINUSKA*[868]

Cette absence d'accessoires provenait, en partie, d'une contraine matérielle : le jeune groupe n'avait pas encore acquis suffisamment de notoriété pour demander un financement du club pour un décor ou des costumes. La pauvreté avait cependant aussi une justification esthétique : elle accentuait l'effet de vérité qui devait se dégager du spectacle, malgré le décalage par rapport au réel créé par l'opéra. Une justification éthique, enfin, entrait également en ligne de compte : ne pas recourir aux accessoires équivalait à se satifaire de l'essentiel, paradigme qui opposait les étudiants aux « petits bourgeois » attachés au matériel et au superflu.

L'essentiel, en l'occurrence, c'était le chant, domaine dans lequel le metteur en scène tout autant que les chanteurs prétendaient atteindre un niveau professionnel. En effet, les acteurs principaux étudiaient le chant au conservatoire parallèlement aux études de physique, et une professeure de

[868] Sources : archives du studio d'opéra « Archimède ».

musique de la Maison de la Culture du MGU aux Monts Lenin les suivait également pour améliorer la qualité de leur travail.

Le troisième opéra, *Archimède*, constituait une rupture par rapport aux deux précédents. Elle se lit dans l'écriture de la fable et dans le langage de la mise en scène. Il s'agissait d'une structure de roman d'initiation : le personnage central, Archimède - le premier physicien de l'histoire selon l'opéra - était représenté comme un étudiant de première année devant choisir entre plusieurs options de vie qui s'ouvraient devant lui. Les dieux de l'antiquité romaine tentent de dévier Archimède du droit chemin : Vénus veut détourner son intention vers les joies de l'amour, Bacchus l'entraine vers l'alcool, etc. Ayant résisté à ces différentes tentations, Archimède accède au rang d'étudiant en physique et entame son cheminement vers la carrière scientifique.

Des renvois à l'Antiquité étaient également inclus dans la structure du spectacle dont certains éléments étaient empruntés à la tragédie grecque. Notamment, un chœur était présent sur la scène pendant toute la durée de l'opéra, et se faisait l'écho tantôt des sentiments du personnage, tantôt de ceux que l'action était sensée susciter chez le public.

Le décor, composé d'affiches dessinées par des membres du groupe, contribuait à la symbiose entre des réalités empruntées à l'Antiquité et celles tirées du quotidien étudiant. Par exemple, sur la figure ci-dessous, l'affiche à droite annonce l'ouverture du club étudiant « Homère », au sein duquel serait ouvert un bar à cocktails animé par un groupe de beat-music du nom de Letgol (ce nom a été sans doute choisi pour sa consonance antique) :

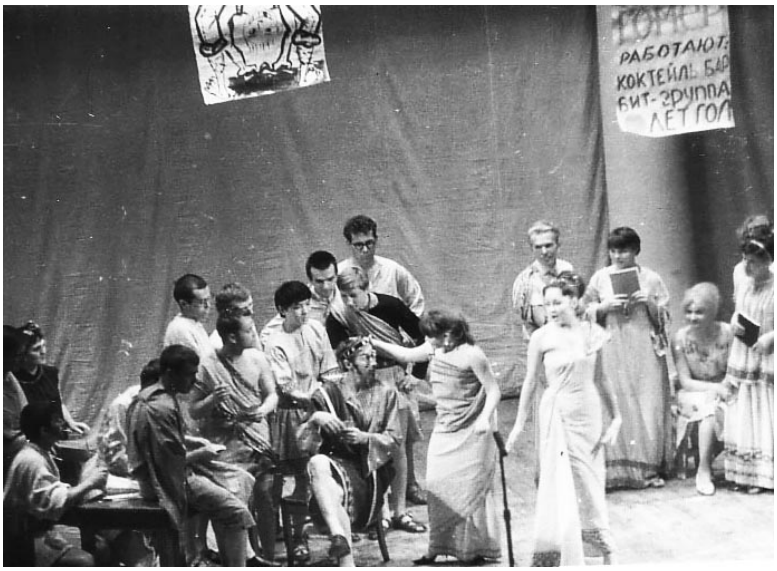


FIGURE 43 : OPERA *ARCHIMEDE* (1)[869]

Les affiches venaient s'inscrire dans l'architecture néoclassique du nouveau bâtiment de MGU aux Monts Lenin où se situait la faculté de physique. Ce cadre était adéquat pour un opéra pseudo-antique, notamment grâce à la présence de colonnes dans la salle de spectacle de la Maison de la Culture, visibles ci-dessous :

[869] Source : *ibid*.

FIGURE 44: OPERA *ARCHIMEDE* (2)[870]

Lors de la « fête d'Archimède », journées festives de la faculté de physique organisées par le comité du Komsomol à l'instigation du metteur en scène du studio, la représentation se déroulait à l'entrée de l'université, sur les marches du grand escalier. Cet espace était également investi par des affiches renvoyant à la fois à l'Antiquité grecque et aux réalités contemporaines, comme on peut le voir sur la photo suivante :

[870] Source : *ibid*.

FIGURE 45: *ARCHIMEDE* SUR LES MARCHES DU GRAND ESCALIER A L'ENTREE DU MGU[871]

Le titre de la pièce en grec et le cadran solaire y cohabitent avec l'image d'une fusée (la photo a été prise en mai 1961, juste après le premier vol de Gagarine en avril). Outre ce mélange temporel, ce qui frappe surtout dans ce décorum pseudo-antique, c'est sa très grande nonchalance : cette représentation se désigne elle-même comme une Grèce de pacotille, une Grèce qui n'est rien d'autre qu'un signe pour dire « ce n'est pas ici et maintenant », rappelant la présence d'un nez rouge postiche sur le nez d'un comédien. Et cela dans un décor dont l'architecture était conçue pour exhalter la grandeur du communisme, y compris grâce aux éléments néoclassiques susmentionnés[872].

Les costumes étaient également des stylisations d'une Antiquité conventionnelle. Les membres du chœur avaient une toge fabriquée avec des draps, d'autres personnages mêlaient des costumes contemporains et ceux de théâtre Antique loués, comme celui du centurion sur la figure ci-dessous :

---

871 Source : *ibid*.

872 Le bâtiment principal de l'Université de Moscou faisait partie des sept gratte-ciel dont la construction avait été commandée par Stalin par un décret de janvier 1947 et achevée dans la première moitié des années 1950. Dans un style qui avait été désigné comme *stalinskij ampir* (style second empire à la Staline), ces hauts bâtiments mélangeaient des éléments gothiques, baroques et néoclassiques et devaient rivaliser avec les gratte-ciels américains des années 1930.

FIGURE 46 : COSTUMES DANS *ARCHIMEDE*[873]

Ces différents éléments convergeaient pour instaurer une distance humoristique vis-à-vis des réalités quotidiennes des étudiants et augmenter l'effet héroï-comique né de la collision entre l'opéra et un sujet lié à la vie universitaire. Cela permettait de relativiser la notion de grandeur édifiante. Celle des « grands hommes » tout d'abord, car le père de la physique était considéré comme un simple étudiant. Celle de la « grande architecture » illustrant la puissance d'un « grand pays », ensuite, qui devenait la scène d'un spectacle antique de pacotille. Par ailleurs, cette carnavalisation conduisait à dédramatiser les problèmes de déviance comportementale (dangers de l'amour physique et de l'alcool) que pointaient généralement les autorités. Les hiérarchies et les codes moraux du monde des adultes – regroupant autorités universitaires mais aussi celles du pays – étaient ainsi non pas niés, mais relativisés.

[873] Source : *ibid*.

Le « dépassements » du kapustnik *par le STEM : à cheval entre l'univers étudiant et des problématiques plus larges*

Le point d'ancrage des *kapustnik* et des « opéras de physiciens » restait cependant l'univers étudiant. Lorsque qu'un STEM commençait à se détacher de l'esthétique du *kapustnik,* la relativisation de valeurs évoquée ci-dessus était transposée sur une échelle plus large. Elle pouvait toucher les jeunes en général, voire la société dans son ensemble, en s'attaquant, comme c'était le cas la plupart du temps, aux « bureaucrates » (*bjurokraty*) et aux « petits-bourgeois » (*mješčjanje*). Ces objets de critique n'étaient pas neufs en soi, et faisaient partie de la panoplie de personnages négatifs officiellement approuvés. Cependant, les STEM pouvaient les investir d'un sens différent, souvent inattendu, leurs critiques allant alors à contre-courant des attentes officielles.

L'esprit « bureaucrate » et « petit bourgeois » était, en effet, décliné sous différents angles. Il pouvait désigner la médiocrité dans tous les domaines. Par exemple, le collectif de l'Institut d'aéronautique de Kazan (KAI) avait présenté, au Premier festival des théâtres d'*estrada* étudiants à Moscou en 1965, un spectacle appelé *1,2,4,5,* titre commenté par le dirigeant du groupe de la manière suivante :

> *Pourquoi le trois est-il omis dans le titre ? Parce que c'est le signe de la médiocrité*[874]*, de l'indifférence. C'est très difficile de se battre contre elle, mais la lutte est nécessaire. Autrement dit, nous lancions un défi à l'indifférence*[875]*.*

Ce glissement sémantique entre « médiocrité » et « indifférence » est significatif de la manière dont était perçu, par les STEM, le domaine du négatif. Il était constitué, en effet, par une série de qualités humaines souvent présentées comme différentes manifestations du même mal, celui du refus de s'impliquer dans la vie sociale soviétique qui allait de pair avec un manque de sincérité et d'humanité. Cette idée était matérialisée souvent par une image, comme, par

---

[874] Dans le système de notation soviétique, où la note maximale, 5, correspondait à l'excellence, et les notes 2 et 1 attestaient d'un échec total, le 3 sanctionnait un résultat considéré comme insuffisant mais non catastrophique, médiocre.

[875] Témoignage du dirigeant du STEM KAI, cité dans Шульпин, *Театральные опыты* « *Манекена* » (Šul'pin, *Les expériences théâtrales du « Maneken »*), *op. cit.,* p.24.

exemple, celle du mannequin, apparue dans le spectacle créé par le STEM de ČPI en 1965 et qui a donné par la suite à la troupe son nom. Ce spectacle, intitulé *Présentez vos cœurs*[876], débutait par le prologue suivant :

> Deux personnages s'avancent vers l'avant-scène et s'adressent au public :
> *Écoutez l'avertissement du STEM !*
> *Regardez bien la salle d'un bout à l'autre !*
> *Attention, spectateur !*
> *Des mannequins se sont introduits parmi vous !*
> *Vous allez les reconnaître*
> *Ce sont des gens*
> *Qui n'ont pas de cœur !*
> *Ils sont morts pour le rêve et pour la chanson*
> *(…) Et pour le malheur d'autrui.*
> *Ils sont contagieux, ces monstres repus*
> *Des cyniques bien propres sur eux,*
> *Ces petits bourgeois, ces sots.*
> *Écoute, spectateur !*
> *Ici, nous ne vous faisons pas rire avec des miroirs déformants (…)*
> *Spectateur, avant, tu jugeais l'artiste*
> *Mais aujourd'hui*
> *C'est l'artiste qui te juge.*
> *Pour réduire à néant l'indifférence et la vulgarité*
> *(…) Attention ! Coup de gong !*
> *Présentez vos cœurs*[877] *!*

Ce prologue annonçait l'abandon de l'ancienne esthétique du *kapustnik*, à laquelle fait allusion le rire des « miroirs déformants », et le passage à un nouveau type de spectacle, celui qui implique le spectateur non pas en l'incluant dans une communauté du rire, mais en le jugeant. La salle se retrouvait ainsi polarisée : une partie des spectateurs format un même camp avec la troupe, et les autres, « eux », « les gens qui n'ont pas de cœur », en étaient exclus. Le fait de ne pas avoir de cœur renvoyait à un faisceau de maux (« repus », « cyniques », « petits bourgeois », « sots ») caractéristique de cette déclinaison de manifestations d'un même trait négatif soulevée plus haut. La polarisation du

---

[876] Le titre en russe était *Предъявите ваши сердца*. Le verbe « предъявить » appartient au registre juridique, et peut être employé dans le contexte d'un contrôle de papiers (« предъявите документы »), il a donc une coloration coercitive plus forte que celle du verbe « montrer » en français.

[877] Шульпин, *Театральные опыты « Манекена »* (Šul'pin, *Les expériences théâtrales du « Maneken »*), *op. cit.,* p.27.

public faisait écho à la forme de théâtre révolutionnaire qu'étaient les « tribunaux d'agitation[878] » (*agitsud*). Institutionnellement approuvée, cette transparence révèle cependant des « monstres repus ». L'accusation – ou la « révélation[879] » – pratique qui renvoie à l'époque stalinienne, mais également à la pensée de Lenin, prend alors des allures oniriques, une terreur du regard collectif s'insinuant jusque dans les sentiments et les rêves. Un regard collectif à la fois réclamé et craint.

Le thème de l'apparence trompeuse apparaissait ensuite dès la première scène du spectacle, où le « maître » (le fabricant de mannequins) montrait fièrement ses produits :

> *Ils sont comme nous, comme tout le monde.*
> *Regardez, ils sont beaux, frais, sveltes.*
> *(…)*
> *Ils pourraient tous être des héros positifs*[880].

Cette tirade ironise sur la notion d'un héros positif que l'apparence extérieure rapproche du « jeune homme soviétique d'aujourd'hui » cité plus haut. Le spectacle refuse donc de faire se recouvrir le bon et le beau, comme cela était préconisé, notamment, par le réalisme socialiste[881].

Après le départ du « maître », les mannequins s'animaient et entamaient une marche qui, devenue une sorte de carte de visite du groupe, était ensuite rejouée à plusieurs en tant que numéro indépendant. Jourij L., l'un de ses créateurs, la décrit de la manière suivante :

> *Tout le monde se retourne, court vers l'arrière de la scène, se retourne de nouveau. C'était impressionnant : les lumières, l'exactitude du rythme des*

---

[878] Лариса Солнцева, Ксения Богемская, сост., *Самодеятельное Художественное Творчество В СССР: Очерки Истории, 1917-1932гг*. (СПб : Дмитрий Буланин, Гос. ин-т искусствозания, 2000) (Larisa Solnceva, Ksenia Bogemskaja, éd., *L'art amateur en URSS : essais sur l'histoire, 1917-1932* (Saint-Pétersbourg : 2000), p. 101-106.

[879] C'est par ce mot qu'a été traduit le terme d'*obljčenje,* récurrent dans *Que Faire ?* Cf. Oleg Kharkhordine, "Révéler, dissimuler. Une généalogie de la vie privée en Russie soviétique," *Politix* 8, no. 31 (1995), p.203-227.

[880] Шульпин, *Театральные опыты* « *Манекена* » (Šul'pin, *Les expériences théâtrales du « Maneken »*), *op. cit.,* p.24.

[881] Cf., par exemple, la discussion sur l'apparence nécessairement grande et forte d'un personnage positif soviétique relatée dans la première partie (1.2.2 (c)).

mouvements. Je me rappelle, Anatolij[882] *nous inculquait cette exactitude : c'est comme si vous aviez tous le même bras, la même jambe. On se tournait et (…) on marchait d'un pas agressif vers la salle (…)*[883].

Les personnages négatifs avaient ainsi un aspect mécanique, inhumain, souligné par la concordance militaire de leurs mouvements. Au rythme de cette marche « agressive », les mannequins scandaient leur chanson dans laquelle ils affirmaient avoir tout ce dont un être parfait pouvait avoir besoin, sauf le cœur. Cette note antimilitariste s'inscrivait dans le contexte global de « cohabitation pacifique » réclamée par la politique de Hruščjov. Grâce à la marche synchronisée des automates, elle prenait cependant le même aspect angoissant et monstrueux que l'exigence de la transparence évoquée précédemment.

La presse avait bien accueilli ce spectacle, louant surtout sa bonne organisation technique. L'interprétation de ces personnages négatifs montrait, pour les critiques, l'existence d' « une équipe unie, qui agissait de concert et avec enthousiasme[884] ». Face aux mannequins, s'esquissait donc, en négatif, l'image d'une jeunesse qui s'opposait à l'indifférence et aux autres manifestations de l'absence du cœur, une jeunesse qui, au-delà de son statut d'étudiant, est ouverte au monde extérieur et qui s'implique émotionnellement dans ses affaires.

Mais au-delà de cette image conventionnelle d'une jeunesse active, la forme du spectacle, empruntée au théâtre d'agitation des années 1920, fait naître un trouble lié à l'apparition de monstres et à la marche « agressive » d'automates. Le spectacle oscille à la frontière entre l'agit-prop et l'onirique, voire le chauchemar.

Entre l'héroï-comique qui brouille les hiérarchies et l'onirique qui fait naître une angoisse à leur égard, il y a une différence de genres : le *kapustnik* d'un côté, le STEM de l'autre. Il y a également un décalage temporel : les *kapustnik* de la faculté de médecine datent du milieu des années 1950, les opéras du studio « Archmiède » ont été créés entre 1957 et 1960, le premier *kapustnik* du collectif du ČPI en 1963. A partir du milieu des années 1960, lorsque le

---

882 Le metteur en scène du groupe.

883 Шульпин, *Театральные опыты* « *Манекена* » (Šul'pin, *Les expériences théâtrales du « Maneken »*), *op. cit.,* p.24-25.

884 *Ibid*., p.29.

« deuxième Dégel[885] » est déjà loin et que la censure se corse, le rire espiègle tend à devenir plus grave et plus politisé. Cela est particulièrement visible sur l'exemple du KVN.

b) Le KVN : une généralisation des procédés du STEM et leur développement

L'univers théâtral des *kapustnik* et du STEM a en effet été repris par ce jeu télévisé qui a permis la diffusion à l'échelle du pays de leurs procédés.

Les conditions particulières liées à l'émission et aux règles du jeu permettent de mieux comprendre comment se combinaient les deux types de rire évoqués plus haut, le rire fédérateur et la satire, et les représentations que ce rire instrumentalisait et générait.

Créer une ambiance « de gaité », liée à « la jeunesse »

Faire naître une atmosphère de gaité propre à une émission de divertissement était à la base du projet, démarré en 1961, et a demeuré un élément important du jeu tout au long de sa « première vie », jusqu'à son interdiction. Techniquement, ce but était atteint par la cadence. Créer un rythme rapide, mimant le dynamisme et la joie semble avoir été la condition *sine qua non* d'une performance réussie. On en trouve l'évocation dans un mode d'emploi ironique du KVN donné par un article de *Komsomol'skaja Pravda*, où l'auteur prodigue à un jeune ami ses conseils pour organiser le KVN tout en esquissant une caricature du jeu :

> *(…) Bien sûr, il faut un contenu, mais ce n'est pas le plus important. Ce qui compte, c'est le tempo, le rythme, la musicalité (…). Si tu regardes les*

---

[885] On appelle ainsi une euphorie de courte durée qui a suivi le XXIIe congrès du Parti en octobre 1961 et qui s'est terminée à la fin de 1962, notamment lorsque Hruščjov fustige les peintres modernistes exposés au Manège. Dans ce lapse de temps, le processus de déstalinisation avait été relancé et la censure temporairement assouplie. Cf., par exemple, Martine Godet, *La pellicule et les ciseaux : la censure dans la cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, Paris, CNRS éd., 2010, pp. 29-33.

émissions, tu dois avoir remarqué qu'elles se déroulent toutes dans un rythme effréné. Dans le KVN, on ne parle pas, on chante. On ne discute pas, on échange des rimes. On ne marche pas, on danse. On n'improvise pas, on scande (…) L'essentiel c'est le rythme, la musicalité, l'énergie[886].

Bien qu'il s'agisse d'une caricature, cette description semble pourtant correspondre à une volonté des organisateurs. Ainsi, dans le *Cours de sciences joyeuses,* on trouve la recommandation suivante, à propos des « devoirs à la maison » :

Le tempo et le rythme sont très importants. Mollesse, longs discours, longs silences théâtraux, tout cela est absolument inadmissible[887].

Ainsi, « tempo et rythme » semblent correspondre à une succession rapide de dialogues courts, et à une absence de silences. La structure des compétitions d'improvisation y contribuait. Les équipes disposaient généralement de trente secondes pour trouver une solution ou une plaisanterie sur un thème donné. Les parties du programme préparées à la maison présentaient souvent un enchaînement de courts sketches, ou des bouts de dialogue ne dépassant pas une dizaine de répliques. Les brouillons de textes de l'équipe de la faculté de médecine portent des marques de cette exigence de brièveté : plusieurs passages barrés portent des mentions « trop long » dans les marges.

Un des procédés très courants dans le KVN était un enchaînement très rapide de répliques, que l'on peut voir sur l'exemple du début d'un « devoir à la maison » de l'équipe de la faculté de médecine. Le jeu avait pour thème : « tout cela est de la faute du printemps » :

Sur la scène sortent en courant des vendeurs de journaux, des journaux à la main.
N1 : - Les Izvestia : « les ruisseaux ruissellent » !
N2 : - La Pravda des Pionniers : « les rayons rayonnent ! »
N3 : - La Revue médicale : « la glace fond, et les cœurs avec ! »

---

886 «Tu veux participer au KVN?», *Komsomol'sakaja Pravda*, 25 mai 1968.

887 Аксельрод, Левинтон, Кандрор, *Курс Весёлых Наук* (Aksel'rod, Levinton, Kandror, *Le cours de sciences joyeuses*), *op. cit.*, p. 25.

N4 : - La vie à la campagne : « Même les vieilles bûches essaient de devenir des bouleaux ! »
N1 : - « Printemps à Leningrad » : multiplication des divorces ! Les moitiés des ponts mobiles se quittent[888]*!*

Le rythme précipité – induit ici par le sujet même, « le printemps » qui connote un retour à la vie après l'hiver, et donc effervescence et animation – est créé ici par une multiplication des répliques, dites, ou sans doute criées, par quatre personnages différents.

Certaines scènes étaient dites par plusieurs membres de l'équipe, même si cette polyphonie n'était pas motivée par le sujet de la scène. Même un récit ou un monologue était souvent décomposé en plusieurs voix, procédé qui visait à créer l'effet d'un échange vif de répliques.

Au sein d'une seule partie préparée, il y avait souvent plusieurs séquences d'enchaînement de « plaisanteries » ou plusieurs scènes, présentant des variations autour d'un même thème. On passait de l'une à l'autre à l'aide d'un intermède musical, qui imprimait un rythme aux séquences parlées.

L'accompagnement musical des représentations faisait également partie des procédés employés pour conférer aux représentations un rythme vif. D'après l'entretien avec Mihail L., le travail musical pouvait être de deux natures : soit les « musiciens » de chaque équipe composaient eux-mêmes les mélodies, soit ils reprenaient des airs à la mode. L'exigence était que l'air se prêtât facilement à la sortie rapide des personnages, et qu'il fût de préférence en tonalité majeure, sur un rythme bien cadencé, comme celui de la marche. Ainsi, en commentant la cassette avec des chansons qu'il a composées au temps du KVN, Mihail a remarqué, à propos d'une chanson :

Celle-ci, je l'avais écrite avec l'intention de la caser dans un spectacle, mais finalement, on n'a pas réussi : elle est beaucoup trop lente, et dans des tonalités mineures, en plus[889]*.*

La structure globale de l'émission contribuait également à créer l'effet de rapidité. Les scénarios montrent que le jeu durait deux heures environ, et

---

888 Il s'agit d'un jeu de mots en russe, *razvod* voulant dire à la fois le divorce et l'écartement des deux moitiés des ponts mobiles à Léningrad.
889 Entretien avec Mihail L., le 07.04.2003.

comportait entre huit et quinze compétitions, ainsi qu'au moins un « numéro musical », ce qui implique un enchaînement assez rapide d'activités qui pouvaient être très différentes.

Ces divers éléments convergeaient pour créer, à travers l'effet de rapidité, une image de « jeunes », synonyme de l'énergie et d'allégresse. Cette attitude ne remettait rien en cause, au contraire : elle signifiait l'optimisme, l'enthousiasme, la joie d'être ici et maintenant, d'être jeunes, rapides – et soviétiques.

Du « rire sans malice » à la satire corrosive

Tout en restant attaché à ce principe de base, le KVN a cependant évolué, à partir du milieu des années 1960, vers une posture ironique voire contestataire. Une première étape a été un déplacement opéré par rapport au quotidien, formulé, par exemple, par Albert A., l'un des auteurs des premiers scénarios de l'émission dans un article de 1970 :

> *Nous voulions que la bonne humeur naisse [pendant l'émission] grâce à une question toute simple posée de façon inhabituelle*[890].

Voici quelques exemples de ce type de question, tirés de *Cours de sciences joyeuses* :

> *- Est-ce que les cornes de la vache se trouvent devant ou derrière les oreilles ?*
> *- Quand un chat descend de l'arbre, le fait-il avec la tête vers le haut ou vers le bas ?*

Il s'agit là d'une volonté, de la part des organisateurs, de « faire naître le sourire[891] »en insérant de l'inhabituel dans le quotidien. On peut voir des traces de cette démarche dans la production même des équipes. Par exemple, lors de la finale de 1965, l'un des exercices d'« échauffement » consistait à deviner les paroles d'une chanson à partir du dessin montré par l'équipe adverse. L'une des équipes avait préparé un dessin sur lequel on voyait un tronc d'arbre coupé.

---

[890] Albert Akselrod, « Un club ? Des joyeux ? Des inventifs ? », *Literaturnaja gazeta,* 25 février 1970.
[891] Akselrod, *ibid*.

L'équipe devait y associer une chanson populaire très connue qui commence par les paroles « Il y avait un bouleau dans le pré[892] ». Il s'agissait d'un jeu de mots : le passé du verbe *stojala*, peut être compris comme « il y avait » ou comme « il y avait eu ». C'est dans le premier sens qu'est habituellement compris le verbe dans cette chanson. En y associant le dessin d'un tronc d'arbre coupé, les joueurs forcent l'adversaire à comprendre ce verbe autrement. Le comique naît donc de ce décalage de sens.

Ce procédé pourtant bénin avait pourtant des limites dont témoignent les membres de l'équipe MISI. En effet, ils évoquent, dans les entretiens, deux cas où ils avaient subi un retrait de points de la part du jury et un blâme de la part du comité du Parti de leur VUZ pour avoir osé des déplacements de sens « inadmissibles ». Il s'agit, dans les deux cas, de répliques prévues pendant l'échauffement. Dans le premier cas, il fallait faire correspondre le titre d'un film à un dessin. Ils avaient préparé un dessin représentant un bocal de cornichons, ayant pour étiquette le drapeau soviétique. La réponse impliquait un jeu de mots faisant intervenir deux homonymes russes : le mot « *posol* » signifie à la fois saumure de cornichons et ambassadeur. Le nom de film qui correspondait à cette image était donc *Ambassadeur de l'Union Soviétique*[893]. L'équipe ayant inventé ce jeu de mot avait reçu un blâme pour « avoir touché aux choses trop sérieuses, et abaissé par cet acte le prestige de l'ambassadeur en question[894] ».

L'autre exemple de dépassement de limites s'était produit lors d'un jeu de devinettes, où il fallait faire deviner une personne ou un objet par ses attributs. La question de MISI était « Qu'est-ce qu'un mouton et trois étoiles ? », et la réponse qu'ils avaient prévue était « C'est l'uniforme d'hiver d'un colonel », puisque celle-ci comportait une toque en fourrure de mouton et les galons avec trois étoiles. Cependant, le mot « mouton » sert également en russe pour désigner une personne stupide, et c'est ce rapprochement de « mouton » et « colonel » qui avait suscité le blâme, avec un commentaire semblable à celui de l'exemple précédent.

---

[892] En russe : «во поле берёзка стояла ».
[893] Réalisé par Georgij Natanson, ce film date de 1969 et relate l'histoire d'une femme ambassadeur soviétique dans l'Allemagne nazie.
[894] Entretien avec Mihail L., le 07.04.2003.

Ces deux plaisanteries, à première vue inoffensives, opéraient donc, aux yeux des juges, des rapporchements incongrus, comme si un embassadeur devenait tout d'un coup un cornichon, et un colonel se transformait en un animal imbécile. Le décalage par rapport à une perception routinière du quotidien apparaissait donc comme subversif lorsqu'il touchait aux sujets sérieux, comme les hauts fonctionnaires d'Etat et de l'armée.

Si les exemples précédents montraient des manières de prendre de la distance par rapport à la langue et aux objets du quotidien, ils ne supposaient cependant pas pour autant une posture nécessairement critique. Or, c'est elle qui pouvait transformer un « rire naïf » en celui « avec un soupçon d'arrière-pensée[895] », c'est-à-dire un rire politisé, qui était de plus en plus présent dans le KVN de la fin des années 1960 et du début des années 1970.

La politisation pouvait se traduire par une critique s'inscrivant dans les paradigmes officiels. Par exemple, alors que le thème des « devoirs à la maison » d'un match était « autour du monde », l'une des équipes avait décidé d'instaurer une distance par rapport à l'énoncé, qu'elle a interprété « autour de la lumière[896] ». Jusque là, il s'agit du même procédé que dans les cas décrits précédemment. Mais l'équipe a ensuite opéré un deuxième déplacement de sens, en désignant par « parasites » les « divers moucherons qui tournent autour de la lumière », ce qui leur a permis de construire leur présentation autour d'une satire des « parasites sociaux », objet tout à fait conventionnel de foudres officielles[897].

Cependant, cette politisation contenait en elle un potentiel subversif lorsque la cible de la satire divergeait de celles désignées par les autorités. C'est du moins ce qu'énoncent les auteurs du *Cours de sciences joyeuses* :

---

[895] Аксельрод, Левинтон, Кандрор, *Курс Весёлых Наук* (Aksel'rod, Levinton, Kandror, *Le cours de sciences joyeuses*), *op. cit.*, p.30.

[896] En russe, il s'agit d'un jeu de mots fondé sur les homonymes, *svet* voulant dire à la fois « monde » et « lumière », l'équipe avait interprété l'énoncé *vokrug sveta,* autour du monde, comme « autour de la lumière ».

[897] Le « parasitisme » (*tunjejadstvo*) était un délit inscrit dans le code pénal soviétique (article 209). Ce terme concernait toute personne majeure menant une vie oisive sans effectuer de travail socialement utile.

Les joueurs doivent réfléchir sérieusement aux cibles de leur rire satirique, afin de se débarrasser des solutions un peu rapides. (…) C'est seulement là que le KVN pourra non seulement briller par des éclairs d'une satire irréfléchie qui ne fait ni chaud ni froid, mais également trouvera une approche fondée, civique – et nous oserons dire – étatique pour combattre tout ce qui est indigne de nous, de notre mode de vie[898].

Cet avertissement doit être replacé dans son contexte : l'ouvrage constituant une légitimation du jeu *a posteriori*, il reproduit les arguments officiels qui avaient conduit à l'interdiction de l'émission. Ces arguments éclairent cependant la tournure qu'avait pris le jeu : sous l'infuence des attentes d'un public d'intellectuels, une critique globale de la société était devenue prisée au sein du KVN. Mihail L. dit dans son entretien qu'il était devenu nécessaire, pour gagner, de glisser des plaisanteries politiquement douteuses au sein de leurs performances, et cela souvent contre leur gré[899].

L'approche ironique de la société avait également une autre limite. En effet, les procédés de distanciation faisaient souvent naître une esthétique de « gros trait » qui puisait dans celle de l'outrance que nous avon observée dans les k*apustnik* et les spectacles des STEM : il s'agissait d'accentuer le côté conventionnel de la présentation par des éléments de décor et des personnages exagérément schématiques, afin de rappeler au spectateur que ce qu'il voit n'est qu'une caricature. Les limites dans ce type de représentation seraient de pousser la caricature jusqu'à l'absurde, de sortir des limites du reconnaissable. C'est à partir du moment où les repères sont perdus que le rire commence à devenir « destructeur ». Cela paraît avoir été une règle tacite du KVN : les représentations, aussi caricaturales soient-elles, devaient renvoyer à des réalités connues. Les inventions formelles et les jeux avec le sens étaient permis tant qu'il s'agissait d'une déformation qui laissait en place les repères principaux, l'État, ses structures et les valeurs du « bien » et du « mal ». Un « carnaval », c'est-à-dire un renversement des valeurs, un brouillage de repères n'est pas pensable, aussi bien pour les juges et les censeurs que pour les participants.

---

[898] Аксельрод, Левинтон, Кандрор, *Курс Весёлых Наук* (Aksel'rod, Levinton, Kandror, *Le cours de sciences joyeuses*), *op. cit.*, p.30.
[899] Entretien informel avec Mihail L.

Ces derniers pouvaient même réclamer des limites auxquelles les censeurs n'avaient pas songé. Cela arrivait lorsque les participants trouvaient que l'ironie avait fini par déformer des valeurs qu'ils estimaient intouchables. Par exemple, dans une lettre adressée au premier secrétaire du comité de Komsomol d'Irkoutsk et au directeur du studio de télévision de cette ville par l'équipe de KVN de l'Institut Énergétique le 22 février 1966, après leur défaite lors du premier jeu télévisé organisé dans leur ville, l'équipe présente un certain nombre de griefs contre la manière dont avaient été notés leurs adversaires :

> *Avec tout le respect que nous portons à notre adversaire (…), nous nous sentons dans l'obligation de mentionner quelques plaisanteries pas du tout éthiques qu'il s'est autorisées dans sa performance. Ainsi, ils ont posé la question : « quand le mariage n'empêche-t-il pas la soutenance d'une thèse ? » avec leur proposition de réponse : « Quand la fiancée est la fille du président du jury ». (…) Une telle « propagande » de l'éthique scientifique par des gens qui ne s'y connaissent pas est impossible depuis la tribune du KVN*[900].

Ainsi, bien qu'il s'agisse d'une plaisanterie, celle-ci est ressentie comme une offense par l'équipe car elle touche à un fondement que ses membres estiment intouchable, à savoir la séparation du privé et du professionnel comme fondement de l'éthique scientifique. Il pourrait s'agir d'un refus de reconnaître, du moins publiquement (« depuis la tribune du KVN »), l'existence d'un impact de réseaux familiaux sur la réussite dans le milieu académique.

Les membres de l'équipe concluaient leur lettre par un *ultimatum*, formulé dans un langage officiel :

> *Nous demandons aux organisateurs du jeu – le comité régional de VLKSM ainsi que le studio de télévision – d'analyser cette première émission de KVN avant de préparer la suivante. Si les défauts que nous avons mentionnés ne sont pas corrigés à temps, cette bonne initiative peut se solder par un échec ou se transformer en un rire vide de sens*[901].

Le terme « rire vide de sens » était en effet utilisé par les censeurs pour désigner une satire qui touche à des sujets trop sensibles. Le groupe se sert donc

---

[900] Lettre du 22 février 1966, adressée au premier secrétaire du comité de Komsomol d'Irkoutsk et au directeur du studio de télévision de cette ville, archives de l'équipe de KVN de l'Institut Energétique de Sibérie, Irkoutsk.
[901] *Ibid*.

de la rhétorique propre aux instances encadrantes pour inviter celles-ci à manifester plus de rigueur. Signe, à notre sens, que le jeu avait commencé à évoluer : l'audace était désormais plus facilement acceptée et même encouragée par le jury[902] au point d'indigner des participants particulièrement attachés à une éthique proclamée officiellement.

L'univers qui se profile à travers les *kapustnik*, les STEM et le KVN devait beaucoup au théâtre d'agit-prop des années 1920. Outre l'esthétique du gros trait et de la caricaturisation, ces spectacles empruntaient au théâtre de propagande l'attachement à une représentation manichéene du monde. La séparation nette entre le bien et le mal était cependant brouillée à travers les procédés héroï-comiques : ceux-la brouillaient les hiérarchies, annoblissaient le banal et le prosaïque tout en se moquant des valeurs sérieuses. Le conformisme ou la subversion étaient finalement construits conjointement par l'acteur et le spectateur. Les premiers étaient suffisamment ambigus pour paraître innocemment joyeux ou dangereusement critiques. C'est le public qui décidait de l'interprétation qu'il souhaitait lui donner, et de la gravité qu'il souhaitait accorder à la transgression. Jeune œuvrant pour le bien de tous, étudiant irrévérencieux ou subversif qui s'attaque aux fondements du système : tout cela pouvait se lire dans les spectacles, plus ou moins facilement selon la période.

3.1.2 Les pieces « serieuses » : creer un pathos revolutionnaire

Les mêmes motifs et préoccupations se retrouvaient également dans les pièces des « collectifs dramatiques », qui ne se rattachaient pas nécessairement au théâtre des années 1920. Les moyens de représenter ces paradigmes étaient donc différents, et aboutissaient à des esthétiques autres, constituant le versant sérieux de la carnavalisation.

---

[902] L'une des causes de cette évolution résidait dans la composition du jury. Il était en effet constitué, en grande partie, d'anciens du KVN, ainsi que des personnes liées au théâtre étudiant ou à l'*estrada* professionnelle.

a) Le ton sérieux dans les STEM

Les STEM délaissaient parfois l'humour, temporairement ou définitivement. Pour le collectif de ČPI, ce changement a été définitif, ce qui s'était traduit par un changement d'appellation. Lorsqu'il prend le nom de « Maneken », le collectif étudiant de ČPI abandonne l'appellation d'*estrada* et passe, d'après l'expression de leur chroniqueur, à un répertoire « sérieux[903] », c'est-à-dire qu'il commence à créer des pièces à partir d'œuvres de professionnels (poésie, prose, dramaturgie), sortant ainsi définitivement de l'univers étudiant.

Leur première expérience dans ce domaine a été l'adaptation, en 1967, du roman en vers *Ljubava* de Boris Ručjov, récit sur la construction du combinat métallurgique de Magnitogorsk à laquelle l'auteur avait lui-même participé dans les années 1930. Écrit entre 1958 et 1962, ce récit d'un des grands chantiers de l'industrialisation prenait une consonance actuelle dans le contexte de mobilisation des jeunes autour des projets d'État comme la construction du BAM ou la mise en valeur des terres vierges.

Le héros et narrateur de l'histoire, Jegor, était un jeune ouvrier d'origine paysanne qui échappait à son milieu ressenti comme étriqué car régi par l'attachement à la propriété privée et aux croyances religieuses. Dénigré au sein de son village car pauvre et trop jeune pour être respecté, le jeune homme trouve reconnaissance et distinctions sur le chantier dont il aime avant tout l'esprit communautaire :

Chacun y devient à sa manière plus beau
Et à la place des « à moi » et « à toi »
On entend ici le plus souvent des « à nous » :
Notre parole, notre maison,
Notre bain collectif, notre cantine,
Nos projets, notre chantier, notre atelier,
Et la bouillie de millet de soir
Est servie à nous tous, n'en doutez pas.
Comme un jour de fête, pour tous, sans rationnement,
Tout devient à tous, entièrement,
Notre soleil, nos drapeaux,

---

[903] Шульпин, *Театральные опыты* « *Манекена* » (Šul'pin, *Les expériences théâtrales du « Maneken »*), *op. cit.,* p.30.

Notre ville et notre Russie[904].

Ainsi, la construction d'un univers nouveau – à la fois usine et ville nouvelle – s'accompagne de l'apparition d'un nouveau mode de vie, où les hommes partagent le quotidien (habitat, « bain », cantine) et deviennent par là même les maîtres de leur lieu de vie (« ville », « Russie »).

Jegor a laissé dans son village sa fiancée, Ljubava, qui n'avait pas jugé possible de l'épouser en vertu de sa position dépréciée. Lorsqu'elle reçoit un article de journal où Jegor et son équipe sont présentés comme des travailleurs exemplaires, elle vient le rejoindre sur le chantier, mais très vite son attachement aux valeurs et modes de pensée de son village la fait apparaître comme une intruse. Elle ne travaille pas, vit dans un coin séparé du reste de la pièce par une cloison qui ressemble à « une prison volontaire », reste très attachée à l'argent qu'elle a apporté avec elle, collectionne des objets du quotidien que lui offrent les ouvriers, s'accroche aux croyances religieuses. Malgré les efforts de son fiancé pour l'entraîner dans le monde nouveau, Ljubava finit par s'enfuir, incapable de s'y adapter.

Le conflit principal du poème, transposé dans le spectacle du « Maneken », se situait donc autour des mêmes valeurs que celui des pièces humoristiques : la vie en collectif opposée à la vie personnelle, l'attachement au matériel (argent, objets du quotidien) apparaissant comme rétrograde. On leur oppose des sentiments humains tels que l'amour ou l'amitié. Situé en 1929, au début de l'effort de l'industrialisation, ce conflit entre « l'ancien » et « le nouveau » prenait une nouvelle dimension avec des références à Lenin dont l'effigie est placée au centre du chantier. Le groupe entendait ainsi remonter aux origines de la fougue révolutionnaire pour la transposer ensuite dans l'univers contemporain.

---

[904] « Чем-то всяк здесь становится краше, /а заместо «твое» да «мое» / чаще слышно по-здешнему «наше»: /наше слово и наше житье, / баня наша, столовая наша,/ наши планы, строительство, цех, / если к ужину пшенная каша, /так уж, будьте спокойны, на всех. / Будто в праздник, для всех без талона, / все становится нашим сполна: /наше солнышко, наши знамена, /город наш и Россия-страна ». Le texte intégral se trouve dans la bibliothèque vitruelle de Maškov, http://lit.lib.ru/r/ruchxew_b_a/text_0070.shtml.

Le ton « sérieux » forçait les groupes à revenir aux préceptes du réalisme socialiste, et notamment au principe de la vraisemblance dans les décors et les costumes. Cependant, cela rentrait en contradiction avec l'esthétique d'un STEM, habitué à l'aspect minimal et conventionnel du réquisit théâtral. Le conflit était souvent résolu par une synthèse des deux styles où la vraisemblance cohabitait avec la convention. Ainsi, lorsque le STEM de l'institut de médecine d'Irkoutsk adapte à la scène le poème d'Aleksandr Tvardovskij *Vassili Tjorkin*, relatant des scènes de vie d'un soldat pendant la « grande guerre patriotique », des éléments réalistes du décor et de costumes, jusqu'alors absents des productions de la troupe, font irruption :

FIGURE 47: VASSILIJ TJORKIN. SOLDATS AU REPOS[905]

Selon le témoignage de l'auteur du scénario, les costumes des soldats étaient authentiques, empruntés dans une base militaire[906]. En revanche, les « bouleaux » qui constituent la majeure partie du décor, ne prétendent pas véritablement à un effet de vraisemblance, il s'agit plutôt d'une représentation schématique d'une Russie dont cet arbre serait le symbole. Leur présence symboliserait un attachement des soldats à la Russie, symbole rendu plus vivant encore à travers l'apparition de jeunes filles incarnant la partie bien-aimée :

---

[905] Source : archives du STEM de de la faculté de médecine d'Irkoutsk.
[906] Entretien avec Vladimir Š., le 22.05.2006.

FIGURE 48: VASSILIJ TJORKIN. DANSE AVEC LES BOULEAUX[907]

Mariant ainsi vraisemblance et convention, le spectacle arrivait à concilier une approche réaliste socialiste très conventionnelle avec un schématisme devenu une marque distinctive du STEM.

Son sujet, comme celui de la pièce évoquée précédemment, relevait d'un parcours initiatique. Le spectacle interrogeait, à travers les aventures de Tjorkin, un jeune soldat joyeux et inventif, les véritables valeurs face aux dangers de la guerre. Celle-ci apparaissait ainsi non pas comme une fabrique de héros officiels, mais de personnages d'un type nouveau, sincères et impliqués dans la vie des autres, ramenant ainsi le conflit aux préoccupations morales de l'époque. Le personnage d'un jeune homme sincère et engagé, que nous avons vu se profiler dans les mises en scène fondées sur l'humour, consitue donc également la clé de voûte de l'univers « sérieux ».

b) Les « collectifs dramatiques »

Si le ton sérieux favorisant le recours aux adaptations d'œuvres d'écrivains professionnels était occasionnel pour les STEM, il était en principe

[907] Source : *ibid*.

l'élément constitutif des « collectifs d'art dramatique ». Ceux-ci pouvaient se tourner vers un répertoire classique, par exemple celui du collectif de la faculté de médecine moscovite, d'après l'un des membres du *kapustnik* de cet institut qui y a occasionnellement joué :

> *Nous avions un collectif dramatique très fort. Il avait une direction artistique très sérieuse, du Théâtre de la Satire. Un metteur en scène de ce théâtre (…) était également notre metteur en scène principal. Nous avons joué un Revizor de Gogol absolument inoubliable. Tous ceux qui jouaient dans notre kapustnik y avaient un rôle (…) C'était toujours pendant la même période, 1951-1957*[908].

Le répertoire était donc en rapport avec la satire, propre au *kapustnik* dont les membres avaient participé au collectif d'art dramatique pour cette production. Cependant, le qualificatif « sérieux » et l'insistance sur le professionnalisme du metteur en scène souligne la distinction dans les registres : si le *kapustnik*, créé par ses propres moyens, relevait de l'amusement, le collectif théâtral impliquait un véritable travail.

Ce répertoire classique pouvait s'inscrire dans les pratiques éducatives, surtout lorsqu'il s'agissait d'études littéraires. C'était le cas, par exemple, du groupe de théâtre de la faculté de lettres d'Irkoutsk, selon le témoignage d'Arnol'd H. :

> *Notre théâtre était un peu professionnel, non pas parce que nous étions des acteurs professionnels, mais parce que c'était un théâtre à composante littéraire. Nous avions une professeure remarquable, qui en son temps avait fait des études de théâtre. Elle enseignait chez nous la littérature étrangère (…) Elle mettait en scène, avec nous, du Tchékhov, du Tolstoï, La Puissance des ténèbres. On a préparé (…) des soirées poétiques, par exemple une soirée Lermontov, j'y récitais «La Mort du poète» (…)*[909].

Les mises en scène de textes littéraires de genres divers se faisaient donc dans le cadre d'un apprentissage de la littérature, sous l'égide d'une professeure (même si le répertoire russe travaillé en atelier ne correspond pas à la matière qu'elle enseignait – la littérature étrangère). Il s'agissait de personnaliser son rapport à l'œuvre littéraire, la vivre de l'intérieur, notamment pour pouvoir

---

908 Entretien avec Arkadij A. le 27.09.2005.

909 Entretien avec Arnol'd H. le 26.05.2006.

mieux écrire des œuvres littéraires par la suite. Aleksandr Vampilov, devenu plus tard dramaturge, faisait également partie de ce groupe et se servait de cette expérience, selon le témoignage d'Arnol'd H., pour « essayer de se sentir dans la peau d'un écrivain[910] ».

Certains collectifs dramatiques se tournaient vers un répertoire plus récent. L'atelier de MISI avait ainsi adapté *Vivants pour l'éternité* de Viktor Rozov juste après qu'une mise en scène par le studio « Sovremennik »[911] en 1957 et une adaptation à l'écran la même année[912] aient rendu la pièce célèbre[913]. A côté de ce spectacle en vogue, l'atelier d'art dramatique de MISI montait lui aussi des classiques russes, comme Čehov (*Oncle Vania*) ou étrangers, comme Strindberg[914]. Le thème de la jeunesse n'y était pas forcément présent, il s'agissait bien plutôt, comme pour le théâtre de la faculté de lettres d'Irkoutsk susmentionné, de s'initier à un héritage dramaturgique large, et donc de s'inscrire dans un théâtre plus officiel, plus « professionnel ».

Ce n'était pas véritablement la visée principale du théâtre d'étudiants de MGU, qui se positionne, dans le recueil de mémoires du groupe[915], comme ayant dépassé le stade d'un simple « atelier d'art dramatique » en intégrant, notamment, certaines caractéristiques d'un STEM dans son fonctionnement.

Son répertoire était composé de pièces écrites et publiées par des membres du groupe. Malgré une succession rapide de metteurs en scène (Rolland Bykov, Sergej Jutkjevič, Mark Zaharov, Solovjov) qui, en apportant chacun ses idées et ses méthodes, contribuaient à une certaine hétérogénéité esthétique, on peut dégager des constantes de thèmes et de procédés qui rattachaient la production du studio à la fois aux collectifs dramatiques et aux STEM.

---

910 *Ibid*.

911 Le studio a été créé à l'occasion de la mise en scène de cette pièce.

912 *Quand passent les cigognes* (1957) par Mihail Kalatozov.

913 Entretien avec Alexandr K., le 09.06.2005.

914 *Ibid*.

915 Князева, Вирен, and Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета*. (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit*.

Ainsi, la pièce *Je n'ai qu'un cœur* écrite par un acteur du groupe et mise en scène par Jutkjevič en 1960-1961, « livrait bataille au calme bourgeois, à une conscience trop grasse, au scepticisme aux yeux troubles[916] », renvoyant aux leitmotivs des STEM.

La pièce commençait par une adresse au public :

> *Écoute, public ! Mettons-nous d'accord sur un certain nombre de choses. (…) Nous allons parler d'amour. C'est difficile. Aide-moi donc, spectateur. Je vois très nettement qu'autour de toi il n'y a pas la toile d'araignée collante de petits calculs mesquins, tu l'as déchirée et tu respires à présent bien. A présent tu es plus que jamais prêt à comprendre l'art[917] !*

Nous avons vu une manière semblable d'apostropher le public dans la pièce *Présentez vos cœurs* du STEM de ČPI. Cependant, si l'adresse dans celui-ci était agressive, le groupe annonçant qu'il allait juger le public à travers la pièce, ici elle suppose, au contraire, que les spectateurs sont au-dessus de tout soupçon, au-delà de « la toile d'araignée collante de petits calculs mesquins » dans laquelle allaient être empêtrés certains personnages. Le public se trouvait ainsi inclus dans la même communauté que la troupe, sans qu'un rire fédérateur leur servît d'intermédiaire.

La pièce retraçait un parcours initiatique : dans un premier temps, un jeune homme – un étudiant qui se rêve en poète – connaît une série de déceptions : la jeune fille qu'il aime tombe amoureuse d'un autre, un étudiant musicien appartenant aux jeunes gens « à la mode contemporaine » : « désabusé, ironique », un représentant de « la commune vulgarité[918] ». Par ailleurs, le père du héros se révèle être un voleur et écope d'une peine de prison. Ces deux déceptions plongent le personnage principal dans une crise dont il sort en partant participer à la conquête des terres vierges.

Confronté aux difficultés d'un vrai travail physique et à la nécessité de travailler en collectivité, le jeune homme mûrit et revient à Moscou transformé.

---

[916] « Давал бой обывательской успокоенности, ожирению совести, мутноглазому скептицизму », dans Князева, Вирен, and Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета*. (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.40.
[917] *Ibid.*, p.40.
[918] *Ibid.*, p.43.

Sa bien-aimée a entre-temps été abandonnée par son musicien, et se trouve en situation de détresse après le décès son père. Le héros lui propose son amour et son appui, comprenant qu'avant, il avait aimé d'elle l'image poétique qu'il avait construite à travers ses œuvres, tandis qu'à présent, il la voit comme un être vivant dont il souhaite être responsable :

> *Je t'inventais dans mes poèmes, tandis que tu étais à côté de moi, vivante, vraie… Et il t'est arrivé malheur… Je veux être responsable de toi. Maintenant, je sais vraiment : nous sommes responsables de tout ce qui nous arrive*[919] *».*

Le héros passe ainsi du monde livresque à l'univers du réel. L'amour l'amène à une connaissance plus globale de la vie (« tout ce qui nous arrive »), concernant la responsabilité, thème très important dans la période poststalinienne puisqu'il renvoie aux interrogations de la jeune génération sur la responsabilité des pères pendant l'époque stalinienne.

La critique avait d'ailleurs perçu que ce spectacle véhiculait l'image d'une génération : « dans cette pièce, c'est toute la génération qui parle » écrit un critique théâtral dans la *Literanurnaja Gazeta*, tandis qu'une recension du périodique de l'université de Moscou affirme : « Le théâtre étudiant nous montre une pièce qui nous émeut tous (…), il marche au rythme de sa génération[920] ».

La scène était transformée pour refléter les idées présentes dans le spectacle. Ainsi, l'espace scénique était divisé : outre celui où se déroulait l'action, il y avait également un practicable d'où le héros adressait à la salle ses poèmes. Ainsi, la séparation entre le monde poétique et l'univers prosaïque était marquée spatialement.

Un gigantesque miroir couvrait le fond de la scène. Un second miroir, incliné, était suspendu au-dessus des têtes des acteurs. Ce dispositif diffractait l'espace scénique. Il s'agissait d'une invite spatialement exprimée à se détacher de l'évident, du premier sens, percevoir, derrière ce parcours initiatique conventionnel, la quête de valeurs de la génération poststalinienne en conflit avec leurs pères.

---

[919] Tirade finale d'Oleg, citée dans *Ibid*., p.44.

[920] L.Ošanin, « Au nom d'une génération », Literaturnaja gazeta, 10 mars 1962, Ju.Babuškin, « Je n'ai qu'un cœur », Moskovskij universitet, 27 octobre, cités dans *Ibid*., p.45.

Deux autres pièces, ensuite, reprennent ce thème de responsabilité personnelle face à un régime totalitaire : *Le Dragon* de Jevguenij Švarc (1962) et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht (1964). Les deux pièces ont été écrites pendant la seconde guerre mondiale (1941 pour celle de Brecht, 1944 pour *le Dragon*). Toutes deux sont des représentations allégoriques du nazisme, transposées dans un univers autre – celui des gangsters de Chicago pour *Arturo Ui,* un monde onirique s'inspirant de contes danois ou allemands pour le *Dragon*. Ces univers, tout en étant apparemment éloignés de l'univers soviétique, étaient cependant mis en scène et compris par le public comme son reflet allégorique.

La fable du *Dragon* se déroule dans une ville que les consonances anciennes et occidentales des noms et des fonctions des personnages (« bourgmestre », « archiviste » (*arhivarijus*), Elsa, Henri, etc.) situent dans un espace indéterminé mais doublement étranger. Il est en effet à la fois occidental et fictif comme en atteste, par exemple, le nom du personnage principal, Lancelot.

La ville est gouvernée par le bourgmestre mais seulement au sens administratif. Le vrai pouvoir est détenu par le dragon qui tient la ville depuis 400 ans. Apparaissant comme un personnage pouvant prendre plusieurs apparences humaines, « changeant de tête » à volonté, il a élaboré des méthodes de propagande pour maintenir son pouvoir. Le bourgmestre, et après lui la population, répètent à l'encan que le dragon est en vérité le bienfaiteur de la ville, et qu'elle ne saurait se passer de sa protection. Le prix à payer est un lourd tribut en biens alimentaires, ainsi qu'une jeune pucelle par an offerte au dragon en mariage. Ces jeunes filles sacrifiées « meurent de dégoût » pendant la nuit de noces.

La pièce s'ouvre sur l'arrivée de Lancelot, chevalier errant spécialisé dans la défense des pauvres et offensés contre les forces du mal. Il rencontre l'archiviste de la ville – figure de l'intellectuel qui essaie de « comprendre » les atrocités sans chercher à agir contre elles – et sa fille Elsa, qui doit épouser le dragon le lendemain. Lancelot défie le dragon en duel, mais doit d'abord combattre la résistance administrative du bourgmestre et de son conseil municipal. Ceux-ci mettent tout en œuvre en effet pour saborder le duel, et refusent de fournir des armes décentes à Lancelot prétextant qu'ils n'en ont pas.

Aidé par des dissidents clandestins qui, en cachette, lui apportent des armes, Lancelot affronte le dragon et le tue. Mais il est lui-même grièvement blessé et quitte la ville pour se faire soigner. Un an après, il revient et trouve la ville soumise à un nouveau dictateur. Cette fois-ci, le bourgmestre s'est substitué au dragon, propage des mensonges pour fonder son autorité (s'appropriant notamment le mérite du meurtre du précédent tyran) et s'apprête à épouser Elsa, tout comme son prédécesseur. Lancelot démasque l'imposteur, le fait emprisonner et décide de rester dans la ville afin d'entamer le long travail de libération des esprits des habitants de la ville. « Il faut tuer le dragon dans chacun d'entre nous », dit-il à Elsa.

La pièce est écrite dans un langage qui transpose des éléments de conte dans une langue bureaucratique et contemporaine, créant ainsi l'effet d'étrangeté et de comique suscité par le choc de ces univers superposés. Cet éloignement du monde réel permettait - officiellement - de critiquer le nazisme sur un mode allégorique, mais également d'étendre la critique à l'univers soviétique. On peut le voir, par exemple, dans le dialogue entre le bourgmestre et Lancelot au moment où le premier donne les armes au second :

> *BOURGMESTRE : J'annonce que la réunion (…) Sujet : fournir un tel Lancelot en armes. Décision : lui donner des armes, mais contre notre volonté. Eh, vous, là-bas, donnez-lui les armes.*
> Au son des trompettes, entrent les serviteurs. Le serviteur numéro un tend à Lancelot une bassine en cuivre avec des lanières en cuir.
> *LANCELOT : C'est une bassine de barbier.*
> *BOURGMESTRE : Oui, nous l'avons nommée vice-casque*[921]*. (…) Nos entrepôts ne contenaient malheureusement pas de vraie armure de chevalier*[922]*.*

Le champ lexical de la bureaucratie soviétique, lié au procès-verbal d'une réunion, renvoie clairement à la critique de la bureaucratisation de la société, thème si cher aux théâtres d'étudiants.

Les éléments de la mise en scène renforçaient des effets prévus dans la pièce, les rendant plus explicites. Par exemple, les costumes étaient des versions caricaturées de vêtements médiévaux occidentaux, tels qu'ils étaient

---

921 « Мы его назначили спользующим обязанности шлема ».

922 Евгений Шварц, *Дракон. Сборник.* (Москва: АСТ, 2005) (Jevgenij Švarc, *Le Dragon. Recueil*, Moscou, 2005), p.136.

habituellement représentés dans les contes[923], ce qui accentuait la localisation doublement étrangère de la fable. Dans la scène de duel entre le dragon et Lancelot, l'aveuglement des citoyens était montré, dans la pièce, par le fait que la bataille elle-même se trouvait hors champ, et la foule sur la scène en entendait la version officielle diffusée par un émetteur radio : « Le souverain a temporairement perdu une tête. Mais qui a dit qu'avoir trois têtes était mieux que d'en avoir deux ? (…) Le souverain s'est temporairement séparé de sa tête ». Dans la mise en scène, la foule était représentée par des commères en costume pseudo-écossais, qui tricotaient pendant la bataille. Ainsi, leur aveuglement était accentué : non seulement elles ne voyaient pas ce qui se passait réellement, mais elles ne voulaient pas le voir, les yeux rivés sur leur tricot symbolisant l'enlisement dans le quotidien.

La mise en scène mettait donc l'accent sur l'esclavage volontaire, l'aveuglement d'une population devant une force qui se manifeste par une propagande médiatisée (représentée par la radio), ce qui prenait une consonance actuelle dans le contexte de déstalinisation.

La *Résistible Ascentsion d'Arturo Ui* avait un sujet très semblable. A travers la description de la montée en puissance d'un gangster qui prend progressivement le pouvoir sur des marchands de choux, c'est la progressive prise du pouvoir d'Hitler qui est montrée dans la pièce. Cependant, outre l'aversion envers les procédés violents manifestés par Arturo Ui, la pièce amène le spectateur à s'interroger sur le comportement de ses victimes. Le mot « résistible » (traduit en russe par « qui aurait pu ne pas exister[924] ») renvoyait en effet à la responsabilité de tous ceux qui y ont collaboré passivement, en n'arrêtant pas à temps cette ascension. Ce spectacle soulevait à son tour le problème de la responsabilité de tout un chacun face à une dictature.

La mise en scène multipliait des références aux deux univers évoqués par Brecht. Ainsi, les costumes des gangsters étaient des stylisations de ce qu'ils

---

[923] Cf. les esquisses de ces costumes dans Князева, Вирен, and Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета*. (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.53.

[924] Le titre de la pièce en russe est « Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть ».

pouvaient être dans l'imaginaire des étudiants et du public (chapeaux et costumes clairs, nœuds papillons pour signifier à la fois une distinction et un chic étrangers). La référence au nazisme était soulignée par le maquillage et la coiffure d'Arturo Ui, muni d'une moustache à la Hitler et d'une frange en carton qu'il rabattait sur son visage, « comme on rabattrait une casquette[925]», pendant les moments de fureur. La majeure partie des personnages portait des masques qui leur couvraient la moitié du visage. Cet élément de costume contribuait à créer le *Verfremdungseffekt* voulu par Brecht, cette affirmation d'une réalité éminemment et manifestement théâtrale.

La transformation voire le rajout de certains personnages y contribuait. Ainsi, le « bonimenteur » prévu par Brecht pour présenter les personnages au début du spectacle devient un clown. A celui-ci s'ajoutait une fanfare, et à deux, ils rythmaient l'action :

> *Au son de son sifflet, l'action se déroule, ralentit, accélère, s'arrête. Bientôt sur la scène apparaît encore un « personnage » du spectacle : une fanfare de pompiers en casques de cuivre. Aux sons sauvages des trompettes et des sifflets du clown (…) se déroulait, dans un vertige, la carrière d'Arturo Ui*[926].

L'accompagnement sonore ne faisait donc pas que créer une ambiance, il structurait l'action, lui conférait un rythme, à la fois cacophonique et sauvage. Le théâtre « jouait la carte du cirque (…) et du carnaval[927] », parodiant « l'autorité du pouvoir (…) et l'Hisoire », devenant une « terrible dérision[928] ».

Cirque, parodie du sérieux et dérision qui traversent, sous des formes différentes, tous les spectacles étudiants que nous venons de décrire.

---

[925] Князева, Вирен, and Климов, *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета*. (Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*), *op. cit.*, p.54.
[926] *Ibid.*, p.54.
[927] Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964*, op. cit., p.207.
[928] *Ibid.*, p.208.

Les pièces étaient donc écrites soi-même ou puisées dans le répertoire russe ou étranger, avec une préférence pour le contemporain pour les groupes souhaitant se distinguer des ateliers de théâtre à visée éducative. Cette production théâtrale étudiante se partageait, *grosso modo*, entre deux pôles : celle fondée sur le rire et l'autre sérieuse ou édifiante. Même si, théoriquement, le premier correspondait au genre d'*estrada* et au KVN tandis que l'autre était le domaine d'ateliers de théâtre classiques et de « théâtres étudiants » dans la lignée de celui du MGU, les groupes oscillaient souvent entre les deux pôles voire puisaient dans une zone médiane, mêlant rire et pathos dans un même spectacle.

Ces deux pôles semblent constituer deux faces des mêmes représentations des jeunes qui se détachent sur le fond d'une galerie de personnages négatifs déclinant le désengagement, l'indifférence, le manque de sincérité ou un engouement excessif pour des biens matériels. Opposé à cela, le personnage positif est celui qui, au sein de son université ou au-delà de ce microcosme, est impliqué dans la vie collective qu'il fait passer devant sa vie privée, prend à cœur la vie des autres et les événements de la vie sociale et politique. Le rire lui confère un attrait supplémentaire, le rend plus proche du public qu'il fédère dans une hilarité enthousiaste. Dans les pièces « sérieuses », c'est souvent un héros accusateur, qui fédère le « bon » public contre le « mauvais ». Le schéma d'un parcours d'initiation était également souvent convoqué, comme, par exemple, dans *Je n'ai qu'un cœur* du théâtre étudiant du MGU : le jeune héros ingénu se cherche à travers une voie de socialisation typiquement soviétique, le travail en collectif lui permettant de se détacher d'une vision du montre trop livresque et trop égocentrique.

En cela, l'image de la jeunesse – active et engagée - était tout à fait conforme à celle que souhaitaient promouvoir les instances d'encadrement, dont le « code du jeune constructeur du communisme » synthétisait les traits marquants. Cependant, l'usage de l'humour brouillait les pistes. Sans véritablement sortir de ce schéma, le rire permet d'instaurer une distance entre

la représentation et « la réalité » qu'elle montre, et de diviser le public en « ceux qui comprennent » et les autres, les non-initiés.

Ainsi, les *kapustnik* et ses épigones (des sketches de STEM ou de de KVN qui montrent l'univers des études), en riant de moments-clés de la vie étudiante, permettent d'inverser les hiérarchies universitaires. La personne visée – qu'il soit professeur ou membre d'une « organisation sociale » – peut dès lors jouer le jeu et être inclus dans la communauté du rire qui unit le public et les acteurs, ou se désolidariser, au risque de rejoindre, symboliquement, les rangs des personnages négatifs car bureaucrates dépourvus d'humour.

Ce procédé direct n'était finalement pas très différent de ceux préconisés pour les *agitbrigada* : ridiculiser des défauts des personnages réels présents dans la salle. Cependant, le recours à la caricature dans les décors (qui font intervenir des accessoires exagérément schématiques, des objets grossis ou déformés), dans les costumes, les personnages et le jeu permet de dépasser le premier degré du rire et de transporter le spectateur dans un univers poétique rappelant le théâtre de l'agit-prop.

Ce dernier était également dépassé par une autre poétique : celle qui consistait à jouer sur la pluralité des sens, à instaurer un rapport d'étrangeté vis-à-vis des objets et des choses. Les noms mêmes des collectifs relevaient souvent de cette poétique : le fait de reprendre des sigles connus pour leur redonner un sens nouveau permettait de référer à des réalités quotidiennes tout en portant sur elles un regard inédit. C'était le cas des noms de troupes comme le VTEK[929] de la faculté de médecine ou le SNIP[930] des ingénieurs en construction, mais aussi de celui du KVN[931]. Ce jeu reprenait, en effet, plusieurs procédés esthétiques de l'*estrada* étudiante qu'il contribuait ensuite à développer et à

---

[929] A l'origine désignant une commission qui juge de l'aptitude de travail des handicapés (« *Vračebno-Trudovaja Ekspertnaja Komissija* »), ces sigles ont été transformés en « Collectif d'*estrada* médicale » (« *Vračebnyj Teatral'nyj Estradnyj Kollektiv* »).
[930] « Normes et règles [de sécurité] sanitaire » (« *Sanitarnye Normy i Pravila* ») sont devenues « On l'a écrit et mis en scène nous-mêmes » (« *Sami Napisali i Postavili* »).
[931] Les sigles désignant la première marque de télévision soviétique, nommée « KVN » d'après le nom des trois ingénieurs qui ont participé à sa création (Kenigson, Varšavskij, Nikolaevskij), ont été repris pour désigner « le Club des Joyeux en Inventifs » (« *Klub vesjolyh i nahodčivyh* »).

diffuser. Outre l'usage des sigles, on retrouve la mise en scène littérale de jeux de mots, d'allégories ou de métonymies. Une figure de style représentée au pied de la lettre faisait rire tout en provoquant un questionnement sur la réalité et sur sa nature au théâtre.

Si les années 1950 et le début des années 1960 semblent avoir été marqués par l'essor d'un rire « fédérateur », ne remettant en cause que des réalités concrètes, un humour plus politisé s'est répandu dans la seconde moitié des années 1960. Cette évolution était visible dans le KVN où les goûts du public et les aspirations des participants ont progressivement fait glisser les jeux des numéros fondés sur un « humour d'action » (*dejstvennyj jumor*) vers un humour langagier, permettant une politisation plus forte des plaisanteries[932]. Sans doute influencés par cette tendance, mais également réagissant à un contexte de durcissement croissant de la censure et de la radicalisation de l'opposition entre le pouvoir et les dissidences naissantes, les groupes d'*estrada* ont également plus souvent opté pour des pièces moins consensuelles.

Une étude plus approfondie des pièces mises en scène par le groupe d'*estrada* du MGU « Notre Maison » va nous permettre de retracer cette politisation croissante et ses implications sur le plan esthétique.

---

[932] Nous l'avons montré en détail dans notre article Белла Остромоухова, « КВН - молодежная культура шестидесятых? », *Неприкосновенный Запас*, 2004 (Ostromoukhova, Bella, « KVN : une culture de jeunes des années 1960 ? », dans *Neprikosnovennyj zapas,* n36, septembre 2004).

3.2 Une construction progressive de la contestation: l'exemple de spectacles de « Notre Maison »

La troupe « Notre Maison » occupait une place centrale au sein du faisceau de possibilités théâtrales évoqué, aussi bien géographiquement que d'un point de vue relationnel et symbolique. Le groupe s'est donc inspiré de différentes idées du milieu amateur tout en y diffusant ensuite leurs trouvailles.

Durant les onze ans de son existence (1958-1969), « Notre Maison » a travaillé sur douze spectacles, dont onze ont été montrés au public, et un a été abandonné au stade des répétitions. Nous avons synthétisé les données principales les concernant dans le tableau ci-dessous :

Table 11: Recapitulatif des spectacles de « Notre Maison[933] »

Nom du spectacle	**Date de la première**	**Auteur des textes**	**Metteur en scène**
Nous construisons notre maison	27 décembre 1958	Collectif	Mark R., Ilja R., Albert A.
Ascension	Pas abouti	Collectif	Ilja R.
Écoutez le temps	1961	Collectif	Mark R., Ilja R., Albert A.
Tra la la	1963	Collectif	Ilja R.
Nous vous montrons nos vieilleries / Notre maison est la vôtre[934]	1964	Collectif	Ilja R.
Soirée maudite	1964	Mark R.	Mark R.
Soirée de la satire russe	1965	- Aleksei Tolstoi - Saltykov-Ščedrin - Gogol + Saša Čjornyj	Mark R.
Cinq nouvelles dans la pièce n5	1966	- Irvin Show - Hans Deiber - Françoise Sagan	Albert A.

933 Constitué par l'auteur à partir des archives de « Notre Maison ».
934 On trouve les deux titres concurrents pour ce spectacle composé de scènes choisies dans *Nous construisons notre maison* et *Écoutez le temps*.

		- Heinrich Böll - Roy Bradbury	
Un mauvais appartement	1966	Viktor S.	Mark R.
Rire des pères ou Soirée de la satire soviétique	1967	- Il'f - Kolcov - Majakovskij	Mark R.
La Geste du tsar Max-Emilian	1968	Semjon Kirsanov	Mark R.
Deux voyages de Lemuel Gulliver	1968	Jerzy Broszkiewic	Ilja R.
Rivière dont le nom est Fait	1969	Collectif	Mark R.

Les onze spectacles montrés ont connu une durée de vie variable : le spectacle *Nous construisons notre maison* aurait été représenté près de 250 fois[935], tandis que *La Geste du tsar Max Emilian* n'a connu que 5 représentations, et *Rivière dont le nom est Fait* une seule.

En dépit de leur appartenance au genre de l'*estrada*, seule une partie de leur répertoire était composée d'assemblages de numéros à portée majoritairement satirique écrits par ses membres. *Nous construisons notre maison*, *Écoutez le temps*, *Tra la la*, *Nous vous montrons nos vieilleries* et, dans une certaine mesure, *Rivière dont le nom est Fait* répondaient, en effet, aux critères du genre. Par ailleurs, la troupe a présenté deux mises en scène de pièces « absurdistes » écrites par des jeunes auteurs appartenant à « Notre Maison » (*Soirée maudite* et *Un mauvais appartement*), une pièce d'un auteur polonais confirmé (*Deux voyages de Lemuel Gulliver*), et plusieurs adaptations de textes littéraires non–théâtraux (*Soirée de la satire russe, Le rire de nos pères, Cinq nouvelles dans la pièce numéro cinq, la Geste du tsar Max-Emilian*).

Outre ces spectacles qui s'étaient concrétisés sous la forme de représentations (sauf *L'Ascension*), d'autres étaient restés à l'état de projets. Ainsi, les archives de la troupe contiennent un article non signé et non daté, qui semble cependant avoir été écrit en 1968, puisqu'il y est question de préparation

[935] *Наш дом - ваш дом* (*Notre maison est la vôtre*), *op. cit.*, p. 6.

du spectacle *Deux voyages de Lemuel Gulliver*, et qui mentionne les idées de spectacles futurs, plus ou moins concrétisés :

> *Mihail K. rêve de mettre en scène un spectacle tout autre. Nous ne sommes pas étonnés que l'auteur soit Edward Albee, avec ses sujets intimistes autour de la personnalité, de la psychanalyse de l'incommunicabilité. (…)*
> *La distribution de la tragédie de Majakovskij intitulée Vladimir Majakovskij a été établie. Mark R., directeur artistique du studio et son metteur en scène principal, a l'intention de produire une pièce sur Mejerhol'd [biffé, corrigé : Nikolaj Ostrovskij]. Nous avons le projet d'un spectacle Un Dostojevskij drôle d'après le récit de Dostojevskij « Un passage dans le passage », et d'adaptation du roman en vers de Cvetajeva La mort de Casanova*[936].

Ces projets semblent indiquer que la troupe comptait continuer à adapter, d'une part, des textes non-dramatiques, et, d'autre part, à se tourner vers le théâtre d'avant-garde (Majakovskij) et classique (Ostrovskij).

Ce parcours depuis l'*estrada* fondée sur l'esthétique de *kapustnik* vers un théâtre se nourissant de références littéraires très diversifiées s'est articulé autour d'un axe thématique fortement affirmé par la troupe : la lutte contre l'esprit « petit-bourgeois ». Nous avons déjà vu ce sujet décliné à travers une grande majorité de collectifs étudiants. L'exemple de « Notre Maison » va nous permettre de montrer toute la polysémie de cette « lutte » : incarnée par des esthétiques diverses, elle pouvait se mener au profit des autorités ou contre celles-ci, voire les deux à la fois.

3.2.1 Du KAPUSTNIK *au theatre a visee documentaire : les avatars du STEM*

Les premiers spectacles de la troupe avaient en commun la forme d'un spectacle d'*estrada* – des montages de petites scènes, entrecoupées de chansons et de numéros de pantomime – à laquelle le groupe avait ajouté des éléments personnels, un coup de gong et un noir marquant la fin des scènes, qui étaient devenus une image de marque de leurs spectacles.

Le décor renvoyait au constructivisme. Pour la première pièce, il était composé d'un plan incliné métallique au fond de la scène, dont le rôle était

---

[936] Archives de « Notre Maison ».

d'ouvrir la scène à une dimension verticale, aussi bien physique que symbolique, et de quelques accessoires polyvalents qui allaient être investis de significations différentes au gré des besoins. Par exemple, des cubes en bois pouvaient figurer un tramway, le mobilier d'une salle de cours ou un présentoir dans un magasin.

Pour les spectacles suivants, la construction semble avoir été remplacée par des plans inclinés plus légers, composés de planches posées sur des cubes.

Un pantalon gris ou une jupe grise pour les filles, une chemise blanche et un pull-over noir constituaient le costume de base, proche d'un uniforme. Certains numéros nécessitaient des accessoires supplémentaires, mais qui avaient toujours un aspect schématique. Ces costumes, tout comme le décor, soulignaient l'aspect conventionnel de l'action, en confrontant le spectateur à un univers exagérément théâtral, dont le langage visuel s'approchait souvent de la caricature.

a) *Nous construisons notre maison* (1958): jeux scéniques autour du quotidien étudiant

Le spectacle *Nous construisons notre maison* semblait incarner l'image de jeunes soviétiques modèles aux yeux des autorités. Et pourtant, un réseau d'adjuvants avait dû être mobilisé pour que les autorités universitaires autorisent la première. Pour élucider ce paradoxe, nous allons nous pencher sur les procédés esthétiques mis en œuvre dans cette première réalisation du groupe.

La représentation s'ouvrait sur une pantomime appelée « Le Chantier ». Sur le devant de la scène, des acteurs mimaient des maçons construisant un mur à l'aide de briques que d'autres « maçons » leur transmettaient depuis le plan incliné au fond de la scène. En haut de ce plan, un acteur mimait une grue. Lorsque la maison était construite, apparaissait un « type » – le bourgeois – qui portait un cactus et un oreiller sous le bras, et qui essayait de s'installer dans la nouvelle maison. Les maçons le chassaient, et en même temps, un panneau portant l'inscription « Notre Maison » en guise de numéro descendait sur le haut du plan incliné.

Cette entrée en matière était un manifeste, à la fois éthique et esthétique. L'image des jeunes « construisant » leur lieu de vie renvoyait à leur position active dans la société soviétique, ceux qui bâtissent – à plusieurs, dans un travail rythmique et concerté – l'avenir de leur pays. Ils en chassent l'individu indésirable, isolé et inactif. La scène plongeait le spectateur dans un univers d'oppositions binaires (groupe *vs* personnage seul, actif *vs* passif) dans lequel des objets suggérés (les briques) ou réellement présents (cactus et oreiller) faisaient figure de symboles, tout comme l'action (chasser l'intrus), courte et non soumise à un développement.

Cette pantomime était suivie d'une série de chansons mises en scène, réunies sous le nom « le parc de l'amour ». Écrites par Ilja R. et un autre membre du groupe, ces chansons étaient chantées *a capella*, sans microphone, par un quintet[937] d'hommes parodiant le jazz vocal. Mark R. met l'accent sur la nouveauté de ce procédé : « c'était ce que faisaient aux États-Unis des groupes de noirs de jazz vocal, ils avaient sans doute cent fois plus de talent que nous, mais sur notre scène nationale il n'y avait rien de tel[938] ». Il en exagère probablement le caractère exceptionnel, mais notons la volonté affirmée d'imiter l'étranger, comme c'était également le cas avec les costumes « à la française » que nous observons sur la photographie ci-dessous :

[937] Le nombre d'hommes semble avoir été variable: Mark R. parle tantôt de quintett, tantôt d'un groupe de six hommes, tandis que les photographies ci-dessous n'en représentent que quatre.
[938] Entretien informel avec Mark R.

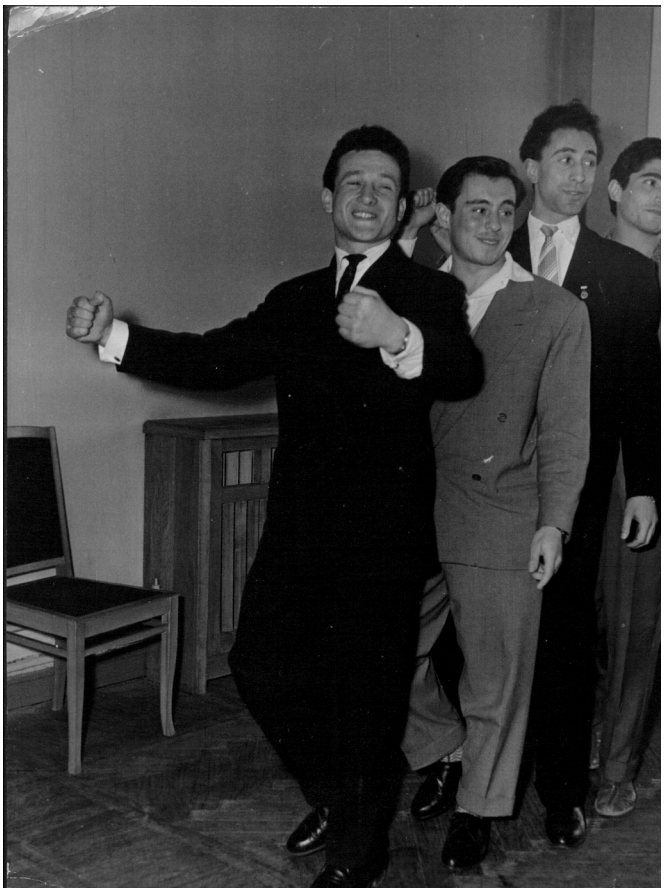


FIGURE 49 : *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*, « LE PARC DE L'AMOUR[939] »

Cette série de scènes, plusieurs fois modifiée, contenait des chansons sur la vie étudiante, comme « Berceuse étudiante » décrivant la vie d'une jeune mère qui a « subitement » un enfant dont la venue bouleverse sa vie :

> *Les étudiants passent leurs partiels, tandis que chez la maman c'est l'inverse.*
> *Les notes et les cahiers sont mouillés et éparpillés.*
> *Dors, ta maman et ton papa doivent dormir[940] !*

D'autres chansons avaient des sujets plus éloignés des réalités quotidiennes. Par exemple, « La girafe » (masculin en russe) dont le long cou motive une glose sur la distance qui sépare la tête de l'esprit (la girafe tombe amoureuse, mais le temps que cette information atteigne sa tête, l'objet de son amour est déjà parti avec une autre).

---

[939] Source : archives de « Notre Maison ».

[940] « Berceuse étudiante », manuscrit présent dans les archives de « Notre Maison ».

Les chansons étaient accompagnées de pantomimes où les acteurs mimaient ce qu'ils chantaient, comme on peut voir sur les deux photos suivantes : dans la « berceuse étudiante », les chanteurs font mine de se passer un bébé, dans la chanson « le tram joyeux », ils miment un tram, dans celle de la girafe, le chanteur est muni d'une tête de girafe en peluche avec laquelle il faisait mine de dialoguer.

FIGURE 50: NOUS CONSTUISONS NOTRE MAISON, "PARC DE L'AMOUR" (2)[941]

Ces scènes relèvent à la fois des *kapustnik* étudiants et de l'*estrada* dans leur aspect purement divertissant. La convention y est toujours présente, mais les objets ne sont plus pris au sens métaphorique : les scènes ressemblent à un jeu d'enfant où l'on illustre un objet en le mimant. De plus, la forme même – des chansons – et le sujet qui les réunissait entre elles – l'amour – étaient typiques d'un concert d'*estrada*.

[941] Source : archives de « Notre Maison ».

Le sujet de l'amour était ensuite développé dans deux scènes ayant pour sujet le mariage : l'une représentait des Komsomols et l'autre des « petits bourgeois ».

Dans la première, l'organisation des jeunesses communistes apparaît comme une incarnation de bureaucratisme. Les membres du Komsomol qui ont reçu l'ordre d'organiser un mariage entre deux des leurs, essaient de décider, lors d'une réunion, qui ils vont marier et comment.

> *Notons : « résolution : obliger la membre du Komsomol Guseva à se trouver, en l'espace de trois jours, un fiancé convenable […] » Première étape : la demande en mariage […] Vasia, tu seras le responsable, tu donneras le formulaire au fiancé, il le lira à la fiancée […] « Par la présente, je vous fais savoir que je soussigné (nom à compléter) vous aime, suite à quoi je vous demande en mariage*[942] *».*

Les réalités d'une réunion du Komsomol (ordre du jour, rédaction d'une « résolution », distribution des tâches parmi les membres) sont ici appliquées à un objet totalement décalé. Si dans « le Parc de l'amour » l'humour résidait dans la gestuelle, ici, c'est le texte qui en est porteur : la confrontation du langage administratif avec une réalité d'ordre sentimental montre la rigidité de ce premier en rendant grotesques ceux qui l'emploient. La mise en scène très simple relevait du *kapustnik* : les acteurs jouant les Komsomols, statiques, étaient assis autour d'une table, sans accessoires particuliers.

Ce n'était pas le cas dans la scène du « mariage des petits bourgeois[943] » qui représentait un couple d'amoureux confrontés à des invités qui venaient en foule, apportant des bouteilles et des éléphants décoratifs, et qui rendaient l'amour du couple « vulgaire ». Cette confrontation entre l'amour éthéré et la foule était représentée à l'aide d'accessoires caricaturaux, tels que les énormes éléphants en papier, renvoyant à des figurines décoratives que l'on pouvait fréquemment voir dans les intérieurs soviétiques, et incarnant, selon le

---

942 Manuscrit de la pièce *Nous construisons notre maison*, archives de « Notre Maison ».
943 Selon différentes sources, cette scène s'appelait également « Ils sont descendus de là-haut » et « les embruns de champagne ».

témoignage de Mihail K., le « symbole de l'esprit petit bourgeois[944] », que l'on peut voir sur la photo ci-dessous :

FIGURE 51: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*, "MARIAGE BOURGEOIS"[945]

Autres symboles de vulgarité : les éléments de costume féminin, notamment les chapeaux. Exagérés et incongus (notammement le bonnet en laine de la femme à gauche), ces accessoires avaient une charge ironique, visant à tourner en dérision l'idée même d'habit élégant.

L'alcool, autre élément « petit bourgeois », était représenté à l'aide d'une énorme bouteille de vodka :

---

944 Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p. 27.
945 Source : archives de « Notre Maison ».

FIGURE 52: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*, "MARIAGE BOURGEOIS", LA BOUTEILLE[946]

Finalement, l'amour plaçait le couple au-dessus de la vulgarité de la foule[947]. Cette expression se trouvait prise au pied de la lettre grâce à l'utilisation de la construction métallique : le couple est littéralement placé au-dessus de ses invités qui arrivent, à la fin, à les entrainer sur la terre :

[946] Source : *ibid.*

[947] D'après l'expression russe « возвышаться над толпой ».

FIGURE 53: NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON, "MARIAGE BOURGEOIS", AU-DESSUS DE LA FOULE[948]

L'objet est ici de nouveau utilisé, comme pour « le chantier », au sens métaphorique, soit en tant que symbole de la médiocrité et de l'enlisement dans le quotidien (éléphants, bouteille, chapeaux), soit en tant que chemin vers l'élévation (la construction métallique). Cependant, il ne s'agit plus d'objets réalistes, mais bien d'hyperboles : grâce au procédé de grossissement, les éléphants et la bouteille font rire en soi, en dehors de leur signification satirique.

Un usage semblable de l'objet se trouve également dans la scène intitulée « Magasin d'insolence[949] », qui se trouvait entre les deux « mariages ». Un quidam, qui se plaint d'être trop bien élevé, poli et honnête, trouve un magasin où l'on vend différentes sortes d'insolents : un insolent appartenant à la pègre, un autre appartenant à l'intelligentsia, et une femme, habillée d'une manière explicitement vulgaire, et qui « crache sur tout ». Le quidam, ravi, achète l'insolence de ces différents personnages, puis la met en œuvre dans un bus, en écrasant les pieds de tous les passagers. Ceux-ci affichent une indifférence totale jusqu'à ce qu'une jeune fille l'affronte en lui marchant sur le pied en retour, ce qui fait disparaître le quidam.

---

948 Source : archives de « Notre Maison ».

949 En russe : « хамторг ».

Le décor de cette scène était constitué de deux panneaux coulissants, sur lesquels était écrit « magasin d'insolence ». Une affiche avec une inscription « Chers vendeurs et acheteurs, soyez polis les uns avec les autres » était peinte sur le panneau de gauche. Devant le panneau, des cubes de bois, dont certains dépliés, faisaient office de comptoir :

FIGURE 54: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*, "MAGASIN D'INSOLENCE"[950]

Toujours dans la logique du grossisement de l'objet, les robes des vendeuses sont ornées d'énormes nœuds blancs. Quant à la robe de l'insolente « qui crache sur tout », sa vulgarité est signifiée également par l'ajout de nœuds papillon, plus petits mais également plus nombreux :

[950] Source : archives de « Notre Maison ».

FIGURE 55: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*, "MAGASIN D'INSOLENCE" : LA CRACHEUSE[951]

Ces nœuds sur la robe de l' « insolente », rigides (sans doute faits en papier), sont purement conventionnels : sans prétendre à la vraisemblance, ils sont là pour signifier une surcharge vestimentaire par des décorations superflues, caractéristiques de la « vulgarité », elle-même renvoyant à « l'esprit petit-bourgeois ».

La convention était également présente dans le décor. Les cubes en bois représentant tantôt le comptoir, tantôt le podium pour le mannequin de l'«insolente», étaient également là pour signifier le « bus » à la fin de la scène :

[951] Source: *ibid*.

FIGURE 56: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*, "MAGASIN DE L'INSOLENCE" : LE BUS[952]

Les éléments de décor se transformaient ainsi au gré des besoins, sollicitant l'imagination du spectateur pour établir un rapport avec des réalités quotidiennes (magasin, bus). Ils sollicitaient également le savoir-faire de l'acteur, lequel doit trouver le geste juste pour que l'objet surgisse à la plus grande surprise du spectateur.

Les objets contribuaient également à créer une poétique. Par exemple, pour représenter l'achat de différentes formes d'insolence, l'auteur a recours à un procédé proche de la métonymie : la vendeuse donne au client un élément qu'elle prélève sur les insolents à vendre. Le représentant de la pègre donne au client sa casquette de voleur, le représentant de l'intelligentsia cède sa moustache, et la femme qui « crache sur tout » lui lègue le seau qui lui sert de crachoir.

Les jeux avec les objets se doublaient d'un humour textuel. La scène abonde en jeux de mots. Par exemple, le représentant de la pègre se nomme « *ham so smykom* » - insolent avec un « smyk » : sans aucune signification en soi, ce nom fait référence à une chanson populaire décrivant un voleur surnommé

[952] Source : *ibid.*

Gop-so-smykom[953]. On ne sollicitait ainsi pas uniquement l'imagination du public, mais également son bagage culturel en matière de chansons d'*estrada*.

Le décor se réduisait de nouveau au minimum dans la série de scènes qui suivait, intitulée « Examens ». Tirées du répertoire qu'Ilja R. avait élaboré avant la création de la troupe, notamment dans le cadre de sa participation au collectif « Premier Pas » auprès de la Maison Centrale des Travailleurs de l'Art, ces scènes étaient considérées par les participants comme l'hommage le plus explicite aux *kapustnik* par leur thématique et leur forme. Il s'agissait en effet de représentations de réalités étudiantes. Ces courtes scènes que les membres de la troupe appelaient des MHETki - abréviation de Théâtre d'Art de l'*Estrada*[954] de Moscou[955] - montraient un professeur et son étudiant dans le contexte d'examens.

---

[953] Chanson qui avait fait partie, notamment, du répertoire de Utjosov, chanteur populaire d'*estrada* qui avait introduit dans son répertoire le folklore de la pègre d'Odessa. « Гоп-со-смыком — это буду я! /Вы, друзья, послушайте меня:/Ремеслом избрал я кражу, /Из тюрьмы я не вылажу,/ Исправдом скучает без меня! ».

[954] Ce nom était utilisé par Rajkin pour ses numéros. Il s'agissait d'une déformation du nom MHAT - le Théâtre d'Art de Moscou. En changeant une lettre, Rajkin détournait l'appellation d'une institution théâtrale sérieuse, l'étalon officiel du théâtre soviétique.

FIGURE 57: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*, "LES EXAMENS"[956]

FIGURE 58: *NOUS CONSTUISONS NOTRE MAISON*, "LES EXAMES" (2)[957]

[956] Source : *ibid.*
[957] Source : *ibid.*

Les photos ci-dessus représentent différents couples professeur – étudiant. En effet, s'agissant de « types » du folklore étudiant, les acteurs jouant le professeur et l'étudiant changeaient sans cesse. Si les grandes lignes des sujets étaient fixées à l'avance (un étudiant ignorant qui fait l'imbécile pour cacher ses lacunes au professeur), le contenu précis des scènes était largement improvisé. De plus, la scène comportait une composante ludique : à l'enjeu explicite de faire rire les spectateurs s'ajoutait un autre, connu des membres du groupe : l' « étudiant » avait pour mission de faire éclater de rire le « professeur » par ses mimiques exagérées[958]. Le jeu d'acteur se doublait ainsi de jeux entre les acteurs, le second n'étant pas forcément accessible au public, comme on peut le voir à travers le témoignage de Mihail K :

> *Il nous manquait un cube. Nous nous sommes fixés un but supplémentaire : il fallait occuper tous les cubes. Ainsi, dès qu'il y avait un changement de scène, chacun s'élançait pour en occuper un. Le public n'y comprenait rien, mais nous, on mourait de rire*[959].

Derrière leur apparence de *kapustnik* classique qui impliquait notamment l'extrême simplicité du décor et des costumes, ces scènes permettaient une dualité du rire – et donc une dualité de lecture, dont une qui n'était accessible qu'aux initiés. Il s'agissait cependant d'un jeu innocent et répandu dans le théâtre comique, qui permettait plus de maintenir la verve de l'humour après de nombreuses représentations que de véhiculer des sous-entendus.

C'est également de la relation professeur - étudiant que traitait la scène suivante, « l'Incubateur ». Cependant, son style était différent de celui des « Examens » : on revenait ici à l'hyperbole et à la représentation littérale de jeux de mots. La scène était fondée sur un humour avant tout langagier. Un VUZ y était représenté comme un incubateur, c'est-à-dire un milieu « coupé de la vie[960] », où les professeurs formaient les étudiants dans une athmosphère

---

[958] Témoignages de Mihail K. et de Irina S., dans Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ « Наш Дом », 1958-1969.*, (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison »*), *op. cit.*, p.30.

[959] *Ibid*., p.30.

[960] Explication ajoutée à la main par Mark R. dans le manuscrit de Богатырёва, "Окна 'Нашего Дома', 1958-1969.", p.27. Cette thématique fait écho aux discussions liées à la

douillette et feutrée, les protégeant des influences extérieures, les « couvant ». La scène était construite sur le sens littéral du verbe « couver » : les professeurs prenaient soin d'énormes œufs en carton. Mais les étudiants qui en sortent ne correspondent pas à ce qu'attendaient les professeurs. Ces « poussins éloignés de la vie réelle » dansaient le boogie-woogie et le foxtrot :

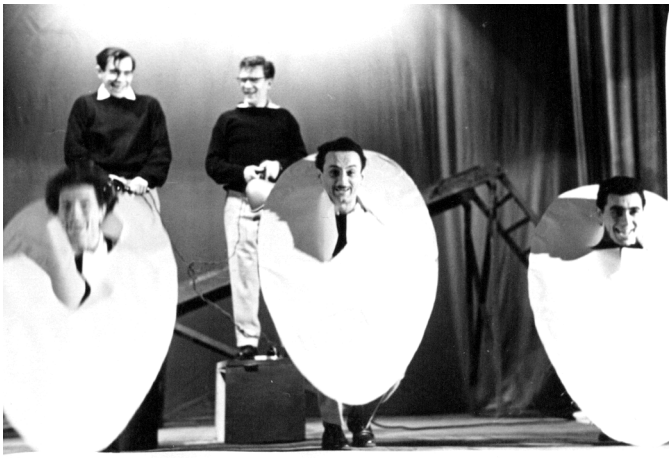


FIGURE 59: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*: "L'INCUBATEUR"[961]

FIGURE 60: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*: "L'INCUBATEUR", LE BOOGIE-WOOGIE[962]

---

réforme de l'enseignement menée par Hruščjov, dont le mot d'ordre était « rapprocher l'école de la vie ». En montrant les VUZ comme des incubateurs, le groupe soulignait le bienfondé de cette réforme, se rangeant ainsi du côté du pouvoir.

[961] Source : archives de « Notre Maison ».

[962] Source : *ibid.*

Cette scène ludique se plaçait totalement dans la lignée des discours officiels. La critique d'étudiants trop « couvés », pas assez initiés aux réalités de la vie, soulignait la nécessité des réformes dans l'enseignemant. Le personnage négatif prend l'allure d'un *stiljaga*, figure stigmatisée également par les autorités et dont l'un des traits distinctifs était son engouement pour les danses occidentales[963]. Cependant, l'agrandissement d'objets symboliques – les œufs, notamment, à l'instar des éléphants dans le « mariage des petits bourgeois » instaurait une distance envers la langue et la réalité. Distance anodine à potentiel ironique[964].

Le jeu avec l'objet et les mots était également visible dans la scène suivante, le « Congrès des paresseux ». Les « étudiants » avaient des épuisettes à la main, matérialisation du jeu de mots selon lequel un paresseux est appelé « *sačjok* » (qui signifie aussi l'épuisette) :

---

[963] « Après la Seconde Guerre Mondiale, un style semblable (à celui des zazous français) s'est répandu chez les jeunes en URSS qui voulaient se distinguer des autres par des vêtements à la coupe originale et aux couleurs bariolées. Ils écoutaient de la musique occidentale censurée (du jazz initialement) et dansaient à la manière « occidentale ». Après la publication d'un feuilleton sur les adhérents de cette mode en 1949, ils étaient appelés les « *stiliagi* » (le terme péjoratif formé à partir du mot « style ») et stigmatisés comme « parasites » sociaux», dans « S'habiller à la soviétique. La mode sous Khrouchtchev : transferts, production, consommation » (Paris: EHESS, 2006)., p.31.

[964] Aborder la réalité – et la langue – sous un agle inattendu, était un procédé conseillé, plus tard, pour le KVN. Etant donnée que l'un des auteurs du jeu, Albert A., était également co-auteur du scénario de *Nous constuisons notre maison*, on peut supposer que ce spectacle a fait partie des lieux où l'idée avait été élaborée pour ensuite être médiatisée à travers le KVN.

FIGURE 61: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*, LES EPUISETTES

Les « paresseux » - « épuisettes » - se réunissent pour échanger sur leur expérience d'excuses pour des retards et de copiage. Les échanges de plaisanteries étaient fondés sur des jeux de mots (« d'un côté c'est bien de copier, mais de l'autre non, car si on copie des deux côtés l'encre laisse des taches[965] »).

C'est encore sur un mode différent qu'un sujet canonique de la vie étudiante était abordé dans la scène suivante, intitulée « Les quatre gars ». Il s'agissait de représenter quatre garçons qui viennent de terminer leurs études et doivent choisir leur voie professionnelle. Quatre acteurs étaient assis sur leurs sacs à dos dans un coin de la scène, en chantant une chanson concernant leur destination future[966]. Puis l'un d'entre eux allumait une cigarette, la passait à son camarade, se levait et s'en allait vers le haut sur la construction métallique. C'était ensuite le tour des deux autres, qui partaient à tour de rôle en transmettant la cigarette au suivant. Lorsqu'arrivait le tour du quatrième, il partait derrière les coulisses et en revenait après avoir échangé son sac de voyage contre une sacoche de provisions remplie de pains et de bouteilles, et, sans emprunter le chemin menant vers le haut, se traînait avec un effort et une tristesse visibles, vers les coulisses opposées.

---

[965] Scénario de *Nous construisons notre maison*, archives de « Notre Maison ».
[966] *Raspredelenie* - la destination de travail assignée par l'établissement d'enseignement supérieur.

La scène ne comportant pas de dialogues, les gestes et les déplacements des personnages portaient le sens. La symbolique de l'espace était essentielle : le haut correspondant à un idéal, et le bas au terrestre, les personnages, en se déplaçant, choisissaient l'un ou l'autre. L'opposition entre les deux univers était représentée à travers le type de sacs : le sac à dos renvoyait à une vie nomade, au voyage, tandis que la sacoche de provisions symbolisait la pesanteur du quotidien. Les objets portaient donc une charge symbolique : la cigarette renvoyait à la fois à un flambeau que l'on se passe, et à un élément qui soude un collectif dont les membres sont amenés à la partager.

Une symbolique liée à l'éclairage s'ajoutait à celle des déplacements et des objets. Les archives du groupe contiennent un descriptif de cette scène avec des indications techniques concernant le décor, les costumes, la lumière et la musique qui permet d'en juger :

> *Lumières*
> *La solution de l'éclairage doit être laconique : un fond bleu marine uniformément éclairé, une forte lumière jaune qui éclaire le plan incliné de derrière les coulisses de haut en bas, arrivant jusqu'au groupe de quatre garçons. Ceux-ci sont également éclairés par une lumière blanche depuis les loges*[967].

La lumière jaune ajoute une dimension supplémentaire à la symbolique de l'ascension : non seulement les personnages « montants » s'éloignent du domaine terrestre, c'est-à-dire de l'univers des petits bourgeois, mais ils avancent aussi vers la lumière, vers le soleil. Il y a donc un surenchérissement de symboles opposant l'univers terrestre et obscur à celui de l'éthéré et du lumineux.

La note sur la musique donne une indication sur la manière dont était perçu l'accompagnement :

> *Exigences envers le compositeur :*
> *La mélodie doit être très simple, lyrique et harmonieuse, elle doit pouvoir être retenue facilement. L'accompagnement doit être doux, pas trop fort, correspondant à cette scène lyrique et pensive. C'est seulement à la fin de la scène, lorsque le quatrième personnage s'en va, que la mélodie doit devenir*

---

[967] « Режиссёрская разработка сцены четыре парня », document de deux pages dactylographié, anonyme et non daté, Archives du groupe « Notre Maison ».

plus dure et se terminer comme sur trois petits points, au milieu d'une phrase[968].

Il n'y avait donc pas de mélodie fixe puisque celle qui avait été écrite par le compositeur de la troupe n'était pas jointe au scénario. On observe, par ailleurs, une exigence de mimétisme vis-à-vis de la musique, décrite comme un texte. Sa vocation était donc d'ajouter une dimension sonore aux autres effets en présence qui se conjuguent pour se substituer aux dialogues.

Cette scène représentait donc, à l'aide d'une opposition binaire et non-verbale, les deux termes de l'alternative posée à ceux qui terminaient leurs études : soit, comme le quatrième personnage, s'enliser dans le quotidien et mener une existence triste, dépourvue d'entrain, soit, à l'instar de la majorité, s'engager sur une voie qui les mène vers un idéal, celui d'une vie active dont les modalités sont déclinées dans les deux scènes suivantes qui closent le spectacle.

La première, nommée « Sibérie », met en scène des « constructeurs » d'une ville nouvelle. Un groupe d'acteurs mime, comme au début, un chantier, sauf que cette fois-ci il s'agit d'une ville au milieu d'une taïga symbolisée par des sapins en carton secoués par des acteurs invisibles. Le décor schématique est complété au fur et à mesure qu'avance le chantier :

> *Une jeune fille s'approche rapidement de la rampe, attrape (…) un ruban blanc accroché aux deux coins de la scène, le tend en reculant, et le ruban crée l'illusion d'une route qui s'en va vers le lointain. Les « affiches » courent vers cette « route » et s'alignent le long d'elle, en respectant la perspective. Et voici qu'apparaît devant vos yeux une avenue de la nouvelle ville*[969].

Pour signifier l'apparition de nouveaux immeubles, des personnages portant des panneaux « Usine ! », « Théâtre ! », « Planétarium », « Cafétéria », « Centrale atomique », « Coiffures à la mode », « Cinéma », « Aéroport » se rangeaient le long de cette route. Les panneaux étaient de taille différente, et les comédiens les alignaient de telle sorte que les plus gros soient devant et les plus petits derrière, afin de mimer une perspective, de la même manière que la mimait le ruban tendu d'une manière triangulaire.

---

968 *Ibid.*

969 *Наш дом - ваш дом* (*Notre maison est la vôtre*), *op. cit.*, p.17.

Cette métaphore de construction renvoyait le spectateur à la première scène, dont elle développait l'esthétique et précisait le sujet. La convention théâtrale est ici accentuée, notamment, par l'ajout de faux effets de perspective : tout en faisant mine de préserver une vraisemblance, le décor ostensiblement conventionnel reconstitue néanmoins un univers schématique et bidimensionnel.

Le chemin qui mène les jeunes à s'élever passe donc par l'engagement dans la construction d'une vie nouvelle. Située en Sibérie, elle s'inscrit dans de nombreuses campagnes khroutchéviennes qui ont fait appel aux jeunes. Cette vie nouvelle est citadine, et elle s'entoure d'infrastructures renvoyant à la fois au travail (« usine »), aux moyens de transports modernes (« aéroport »), à des loisirs culturels permettant de développer les connaissances des arts et des sciences (« cinéma », « théâtre », « planétarium ») et aux soins portés au physique (« coiffure à la mode »). Elle conditionne donc l'apparition d'un homme moderne diversement développé qui s'engage dans les campagnes officielles et qui construit ce qui apparaît comme un communisme proche.

La dernière scène du spectacle représente le pendant campagnard de ce type d'engagement, celui de la conquête des terres vierges. Dans un décor signifiant un wagon de train grâce à deux panneaux coulissants, des jeunes partent défricher la steppe Kazakhe. Ils chantent, accompagnés d'un accordéon. Trois déserteurs grotesques se détachent successivement du groupe : un premier essaie de rattraper le train sur un tricycle, un deuxième invoque des maladies absurdes (« j'ai une ampoule sur l'index du pied gauche… Mes dents de lait ne sont pas encore tombées et mes oreilles ne tiennent toujours pas debout. Je suis à l'article de la mort, ci-joint un certificat qui l'atteste »), et une troisième supplie sa grand-mère de lui envoyer un télégramme signalant qu'elle était morte.

FIGURE 62: *NOUS CONSTRUISONS NOTRE MAISON*: "LA FIN"[970]

Véritable épilogue, cette scène renvoyait aux différents moments de la pièce. Les trois déserteurs renvoyaient, en négatif, aux trois jeunes suivant le chemin de l'ascension dans la scène « quatre gars ». L'opposition entre un groupe et trois personnes isolées faisait écho à l'opposition entre trois personnes qui forment un groupe et une personne isolée. Le chiffre trois faisait également le lien avec la scène « Magasin de l'insolence », où il s'agissait du nombre d' « insolents ». C'est vers la même scène que renvoyaient les portes coulissantes du wagon, faites à l'image de celles de la vitrine du magasin.

Les lettres en carton composant le mot « fin » qui venaient clore ce spectacle (cf. figure) renforçaient encore plus l'aspect conventionnel en rappelant au spectateur qu'il se trouvait devant une représentation qui s'affichait comme telle.

Le scénario, les descriptions et les photos donnent uniquement l'image de la pièce telle qu'elle avait été montrée au public. Or, en amont, certaines scènes avaient été modifiées ou supprimées, soit parce qu'elles étaient trop difficiles à mettre en scène du point de vue technique, soit par crainte de censure idéologique et par souci de la qualité artistique.

Ainsi, dans la série de chansons du « Parc de l'amour », il y avait initialement un poème qui contenait les paroles suivantes :

---

970 Source : archives de « Notre Maison ».

Il faut travailler bien
Pour aller toujours de l'avant, de l'avant

La dernière ligne avait été modifiée, d'après le témoignage de Mark R. :

C'était très osé, car c'était une parodie du patriotisme officiel de bas étage. Dans le texte que nous donnions à réviser, nous mettions une formulation moins parodique, « pour aller ensemble, toi et moi, en avant ». Sinon la censure allait penser que nous nous moquions du pathos révolutionnaire[971].

Cet exemple d'autocensure – puisque les paroles avaient été modifiées avant la soumission du texte à une censure extérieure – montre que le groupe était sensible aux frontières de l'ironie permise. En effet, chanter une chanson ostensiblement trop patriotique pouvait être perçu comme une moquerie indésirable. Ne pas répéter le mot « en avant », en lui privilégiant « ensemble, toi et moi » qui accentue la notion du collectif, omniprésente dans la pièce, contribuait à dissimuler l'ironie derrière un « pathos » positif.

Ce premier spectacle reprenait donc, à travers ses thématiques, un certain nombre de préceptes approuvés par le Parti et le Komsomol. Dans une opposition binaire entre le bien et le mal, le personnage positif apparaît comme actif, engagé au sein d'un collectif dans la construction d'un monde futur harmonieux. Le mal, lui, est multiforme, représenté par les différentes facettes de « petit bourgeois ». Ces facette sont l'inaction, l'isolement face au collectif ou encore une position agressive face aux normes de celui-ci que l'on voit notamment dans la scène « Magasin de l'arrogance », le refus de s'engager dans la construction du nouveau monde du communisme. Les personnages incarnant le mal pouvaient correspondre aux figures stigmatisées officiellement, comme celles des *stiljaga* ou des professeurs et étudiants éloignés de la vie.

Cependant, le mal pouvait également se cacher dans les institutions comme le Komsomol, comme le montre, notamment, la première scène de mariage. Le groupe n'hésite donc pas à fustiger une organisation faisant partie du système de gouvernance de l'Etat si celle-ci lui paraît être atteinte des maux

---

[971] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », *op. cit.*, p.20.

que stigmatise le spectacle, c'est-à-dire un manque de sincérité et d'implication. C'est sur les limites à opposer à ce type de critique que les divers censeurs vont être vigilants.

Les procédés poétiques vont également susciter des réserves, notamment concernant un humour langagier et gestuel (« Le parc de l'amour », les « MHETki »), un humour qui, cependant, joue sur des décalages anodins, ne nécessitant pas de recherche d'autres significations que celle qui se donne explicitement à voir. C'est surtout le potentiel d'ambiguité contenu dans ces procédés qui semble avoir provoqué des réserves de la part des autorités universitaires, bien plus que sa présence réelle.

Potentiel d'ambiguité qui provenait, entre autres, de l'utilisation des objets : grossis ou schématiques, servant de symbole ou d'élément de départ d'une métonymie, ils étaient utilisés comme pointeurs vers un ailleurs. De même, la matérialisation de jeux de mots, lorsque les expressions imagées sont prises au pied de la lettre et représentés sur scène (« couver », l' « épuisette ») contribue à créer un univers spécifique, relié à la « réalité » par des liens non-mimétiques.

Les pièces suivantes allaient explorer ces potentialités en abandonnant petit à petit l'humour anodin.

b) *Ecoutez le temps* (1961): construction d'images de l'engagement, élargissement de l'éventail d'inventions scéniques

Après la sortie de *Nous construisons notre maison*, Ilja R., qui s'intéressait à la pantomime depuis plusieurs années, a tenté de mettre en scène un spectacle relevant exclusivement de ce genre, *L'Ascension*. Un enchaînement de plusieurs scènes muettes montrait le cheminement d'un groupe de personnages cherchant à s'élever, à aller vers la lumière[972]. Ce spectacle est resté inachevé et n'a pas été montré au public, pour des raisons sur lesquelles les enquêtés ont refusé de s'attarder. Néanmoins, certaines scènes ont été ensuite réutilisées dans les

[972] Projet de mise en scène de L'*Ascension*, archives de « Notre Maison ».

pièces suivantes. Le travail sur cette pièce avait toutefois permis de travailler sur la technique de pantomime qui a trouvé sa place dans les spectacles ultérieurs.

La deuxième pièce que la troupe a pu montrer au public, *Ecoutez le temps*, était également construite autour de l'opposition entre les personnages positifs de jeune constructeur et les différentes incarnations du « petit bourgeois », décrites dans l'introduction au scénario de la pièce :

> *Notre pièce, [exprime] notre haine envers le petit bourgeois […] Nous le haïssons parce qu'au mot « mouvement » il préfère l' « immobilité ».*
> *- Ses pensées sont immobiles, figées. C'est ainsi qu'il devient bureaucrate.*
> *- Son âme est immobile, elle ne s'émeut jamais […] C'est ainsi qu'il devient un hypocrite.*
> *- C'est le petit bourgeois qui a inventé le terrible mot « l'immobilier ». C'est ainsi qu'il devient mesquin et grippe-sous.*
> *- Défendre un ami ? Mais pour cela il faut bouger son petit doigt. C'est ainsi qu'il devient un lâche.*
>
> *[…] Et à l'inverse […] nous voulons parler de tout ce qu'il y a de jeune, de fort, d'audacieux et de beau dans notre époque et notre vie*[973].

Tout comme dans le premier spectacle, le personnage du « petit bourgeois » se trouvait donc décliné de différentes manières, par opposition aux différents avatars du personnage positif. Le lien des deux avec l'univers étudiant est ici plus faible que dans la première pièce. En revanche, l'actualité politique du moment s'y trouvait reflétée pleinement. Elaborée pendant l'année universitaire 1961-1962, la pièce s'inscrivait, par sa thématique, dans un contexte politique marqué par deux congrès importants : le XXII congrès du PCUS en octobre 1961 qui a, entre autres, adopté le « Code moral du constructeur du Communisme », et le IVe congrès de VLKSM en avril 1962 qui vote les statuts de cette organisation alignés sur le programme du Parti[974]. Or, une mention sur la couverture du scénario dactylographié dédie la pièce « au XIVe congrès du Komsomol[975] ». Il pouvait s'agir, certes, d'une inscription à l'intention des censeurs. Il n'en reste pas moins que les différentes images de héros positif que l'on décèle dans la

---

[973] Projet de mise en scène de *Ecoutez le temps* (manuscrit dactylographié non daté), archives de « Notre Maison ».
[974] Cf. 1.2.3 (a).
[975] Projet de mise en scène de *Ecoutez le temps*, document cité.

pièce s'attachent aux différentes facettes du « constructeur du communisme » nouvellement redéfini.

Toutefois, ce spectacle avait rencontré encore plus de réticences auprès des autorités universitaires que le précédent. Le secret est certainement à chercher dans le développement des esthétiques ébauchées dans *Nous construisons notre maison*.

Si les costumes semblent être restés les mêmes que pour le premier spectacle – à l'exception de l'introduction d'uniformes spéciaux pour les numéros de pantomime dont il sera question plus loin – le décor était légèrement changé, tout en gardant ses caractéristiques principales, c'est-à-dire un décor conventionnel composé d'éléments géométriques simples et polyvalents :

> *Les taches blanches des journaux soulignent le décor strictement graphique de la scène : les coulisses et le fond noirs, trois planches simples, trois prismes en bois*[976].

La scène d'ouverture d'*Ecoutez le temps* débutait par l'apparition du « Publiciste » qui récitait un monologue sur un ton « dépourvu d'émotions » :

> *Le rideau s'ouvre. La scène est dans l'obscurité. Dans un rayon de lumière, apparaissent deux personnes en uniforme de théâtre portant des rails. On entend des coups de gong (…)*
> *Le rayon de lumière éclaire le Publiciste dans le fond de la scène. Il descend lentement sur un plan incliné, s'approche de l'avant-scène.*
> *PUBLICISTE : Ecoutez le temps ! Tu te trouves au milieu du vacarme journalistique des dernières nouvelles, au milieu du cri grossier, de la toux, du chant, du sifflement des événements. Évènements grands et petits, attendus et inattendus, heureux et odieux. Les uns, comptant sur le manque de volonté, de courage et d'intelligence des autres, nous bernent, nous menacent, nous insultent, nous nuisent, se décorent avec le sang et jettent l'argent et les gens dans le hachoir de l'histoire. Les autres font irruption dans nos oreilles comme un son de cloches en suscitant la jubilation, ils renversent leurs ennemis, relèvent les fatigués, sautent dans nos cœurs comme sur les marches d'une fusée, ils tintent, ils calment, ils guérissent, font avancer la vie et ébranlent les univers. Ecoutez le temps ! Les journaux travaillent, les machines à écrire font des claquettes, la bande télégraphique s'écoule comme un fleuve.*

---

[976] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », *op. cit.*, p.45.

Cette ouverture annonçait le sujet et le ton de la pièce. Le fait que le narrateur soit un « publiciste », c'est-à-dire celui qui se prononce sur des questions politiques ou sociales, notamment à travers la presse, définissait la posture que le groupe entendait adopter : ils souhaitaient dire leur opinion concernant les problèmes du monde entier, les refléter à la manière de journaux. Le « ton dépourvu d'émotions » fait référence à une objectivité journalistique nécessaire au publiciste, il contraste cependant avec le monologue lui-même, marqué par un rythme saccadé et l'abondance de termes hyperboliques. L'ardeur (qui renvoie à la jeunesse) s'allie donc à l'impassibilité journalistique pour parler d'un « temps », d'une époque marqués par une dichotomie entre « les uns » et « les autres », signifiée par une série d'oppositions (grands / petits, attendus / inattendus, heureux / odieux), qui nous renvoie à l'univers manichéen de *Nous construisons notre maison.*

A la fin du monologue, la référence aux machines comme aux êtres humains (« machines à écrire font des claquettes ») ou éléments naturels (« la bande télégraphique s'écoule comme un fleuve ») efface la limite entre le naturel et le mécanique et débouche sur une apologie du progrès qui correspond à la fois à l'air du temps et fait référence au théâtre d'avant-garde des années 1920.

Le thème du reflet de l'époque à travers les journaux était développé dans la suite de cet épisode inaugural, lorsque la scène s'éclairait et apparaissait un groupe de jeunes tenant des journaux à la main. Déambulant sur la scène, ils déclamaient des titres d'actualité.

FIGURE 63: *ECOUTEZ LE TEMPS*: SCENE D'OUVERTURE[977]

Ces titres, remplaçant des dialogues, créaient un fond sonore dont la charge informative résidait non pas dans l'enchaînement de phrases prononcées, mais dans le fait que toutes ces phrases étaient reliées au même univers journalistique. Le groupe de jeunes apparaissait comme un écho de cet univers.

Un « Bourgeois » affublé d'une lampe de chevet faisait ensuite son entrée. Il s'installait au bord de la rampe[978] et semblait agir dans un univers parallèle. Sans entendre les titres de journaux, il posait des questions à sa femme concernant le dîner ou la météo.

---

977 Source : archives de « Notre Maison ».

978 Cette position est indiquée sur le descriptif du spectacle dans Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », *op. cit.*, p. 46. Cependant, sur la figure, le Bourgeois est assis au milieu de la scène, sur l'un des plans inclinés. Dans le premier cas, il est spatialement coupé des personnages aux journaux, placé entre eux et le public. Dans le second cas, il se trouve au milieu de la foule, le côté volontaire de son ostracisme se trouvant ainsi souligné.

FIGURE 64: *ECOUTEZ LE TEMPS* : LE BOURGEOIS A LA LAMPE DE CHEVET[979]

La configuration est semblable à celle de la première scène de *Nous construisons notre maison.* Un groupe uni de personnages en mouvement (s'ils construisent dans le premier spectacle, ils déambulent et déclament des titres dans le deuxième) se confronte à un personnage isolé, statique, muni d'un objet qui l'ancre dans le quotidien (oreiller et cactus dans le premier spectacle, lampe de chevet dans le deuxième). Cependant, le fait que le groupe se positionne d'emblée comme « publiciste » indique que l'éventail des thèmes traités va dépasser l'univers étudiant.

L'un des nouveaux sujets est la guerre, qui apparaît dans plusieurs scènes. L'une d'elles, appelée « le Fascisme », était construite autour de l'existence parallèle de deux univers. L'un était constitué par un « soldat rustre » qui, immobile, bien planté sur ses jambes, coiffé d'une casserole (« signifiant à la fois son casque et sa folie[980] »), récitait un poème composé d'ordres militaires (« Une ! Deux ! Gauche ! Droite ! Couché ! Debout !), et ponctué à trois reprises par le mot « Feu ! ». Ce soldat était joué par trois personnes différentes qui se

---

979 Source : archives de « Notre Maison ».

980 « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », *op. cit.*, p.48.

succédaient au fur et à mesure que la scène avançait. La différence entre les trois était soulignée par le fait que les trois n'étaient pas coiffés de la même casserole :

FIGURE 65: *ECOUTEZ LE TEMPS*: LES SOLDATS[981]

Cette succession visait à souligner que le mal était multiforme et n'était pas attaché à une seule personne, mais au domaine militaire en général.

L'univers opposé était construit par une série de personnages représentant la paix (un couple d'amoureux qui apparaissent aux côtés opposés de la scène, se rapprochent l'un de l'autre et se rencontrent au milieu, un chef en train de diriger son orchestre, deux personnes en train de planter un arbre) qui, dans un premier temps évoluent sur la scène sans remarquer le soldat, puis, après les mots « coup de feu ! » et un bref fondu, sont remplacés par des cibles en carton :

[981] Source : archives de « Notre Maison ».

FIGURE 66: *ECOUTEZ LE TEMPS*: LES CIBLES[982]

L'opposition entre l'univers de la guerre et celui de la paix était soulignée par les costumes : les soldats étaient vêtus de l'uniforme habituel de la troupe (pantalon gris, chemise blanche et pull noir) et coiffés de la casserole qui avait une vocation symbolique, tandis que les personnages de la « paix » portaient des tricots de sport, élément qui les reliait à d'autres numéros de pantomime, et notamment celui qui s'intitulait « L'homme et la guerre », repris de *L'Ascension.*

Le numéro s'ouvrait sur un acteur recroquevillé par terre qui se dépliait lentement, mimant la naissance et le développement de l'humanité. L'homme semblait découvrir le monde autour de lui, et découvrait simultanément des moyens de tuer : d'abord une pierre, un bâton, puis un arc, puis une mitrailleuse. Autour de lui, tournait « l 'univers » représenté par des personnes montrant à l'homme des tableaux d'objets symbolisant la marche de l'histoire (un glacier, une pyramide, le Parthénon, la tour de Pise, puis des bâtiments contemporains) :

982 Source : *ibid*.

FIGURE 67 : *ECOUTEZ LE TEMPS*: "L'HOMME ET LA GUERRE"[983]

Puis, l'homme montait sur un plan incliné[984], s'élevant ainsi au-dessus de la foule, et s'apprêtait à lancer une bombe. Les acteurs qui mimaient l 'univers étaient alors remplacés par d'autres, vêtus de tricots rouges avec des gants jaunes, tenant à la main des foulards jaunes, et qui mimaient des flammes. Ces flammes attaquaient et tuaient des arbres et des maisons, également représentés par des acteurs. En voyant cela, l'homme en haut du plan incliné renonçait à lancer sa bombe et se mettait à marcher sur place[985] en serrant des mains invisibles autour de lui, tandis qu'en bas, les mimes représentant l'univers reprenaient leur ronde, brandissant cette fois-ci des tableaux représentant des bâtiments du futur et des planètes.

La scène était rythmée par un métronome que l'homme mettait en marche au début de son évolution et qui se taisait au moment du lancer hypothétique de la bombe, et qui reprenait lorsque l'homme changeait d'avis. A la fin, au son du métronome se joignaient « des accords solennels clairs de musique électronique auxquels se mêlait un chœur polyphonique[986] ».

---

983 Source : *ibid*.

984 Le scénario mentionne la construction métallique du premier spectacle, mais sur les photos celle-ci avait été remplacée par les planches posées sur des « prismes » en bois

985 Ilja R., qui a réalisé la scène, dit avoir emprunté ce « pas sur place » à Marcel Marceau. Entretien avec Ilja R., le 02.10.2005.

986 Scénario dactylographié de la scène « L'homme et la guerre », archives de « Notre Maison ».

Cette pantomime tranchait avec les autres scènes du spectacle par l'absence totale de parole, ne serait-ce qu'en tant que fond sonore. Les costumes sont également différents : aux costumes de gymnastique de la scène sur le fascisme se succèdent des tricots noirs qui mettent en valeur les mouvements des corps. Ceux-ci apparaissent comme la base du langage théâtral, conjointement aux objets - symboles (peints ou suggérés) qui continuent à porter une charge symbolique.

Le spectacle contenait également des tentatives de créer des moyens d'expression théâtrale totalement nouveaux. Le groupe considère la série de scènes « Fables en couleurs » comme la plus réussie d'entre elles. Il s'agissait d'exprimer des idées à l'aide de couleurs. Le début annonçait un registre ludique : les acteurs qui sortaient sur la scène faisaient mine de continuer à jouer à un jeu, chacun brandissant un petit panneau colorié. Ils annonçaient tous ensemble le titre « Fables en couleurs », puis sortait « le Meneur » qui annonçait les titres des différents numéros.

Le premier se nommait « la médiocrité ». Quatre personnes se mettaient les uns en face des autres, deux contre deux, et faisaient mine de se battre avec des épées. Deux tenaient dans la main libre, en guise de bouclier, un panneau blanc, deux un panneau noir. Une cinquième personne entrait, montrait à ceux qui se battaient qu'il les trouvait ridicule et échangait les panneaux noirs et blancs contre des panneaux gris. Ceux qui se battaient affichent alors des sourires niais, ils cessent de se battre, se prennent par le bras et quittent la scène en dansant sur le son d'un menuet.

Le deuxième numéro, « La fidélité aux principes », montrait plusieurs acteurs déambulant sur la scène avec un rectangle de couleur vive. Soudain, apparaissait un homme qui brandissait un énorme rectangle gris-vert. Les autres se mettaient à comparer leur panneau avec le sien et à le retourner. Tous les panneaux étaient peints de l'autre côté de la couleur gris-vert. L'homme au grand panneau se mettait à déambuler sur la scène et tout le monde le suivait à la queue-leu-leu. Les acteurs mettaient les panneaux devenus uniformes devant leur visage de sorte à devenir « des monstres avec une tête rectangulaire et

plate[987] ». Le dernier de la chaîne, légèrement un retrait, se rendait soudain compte que l'envers de son panneau gardait encore un bout de couleur orange. Toute la chaine s'immobilisait et le regardait. Il arrachait le petit morceau orange du panneau, le cachait dans la poche intérieure de sa veste, « près du cœur[988] », et la chaine se remettait en marche.

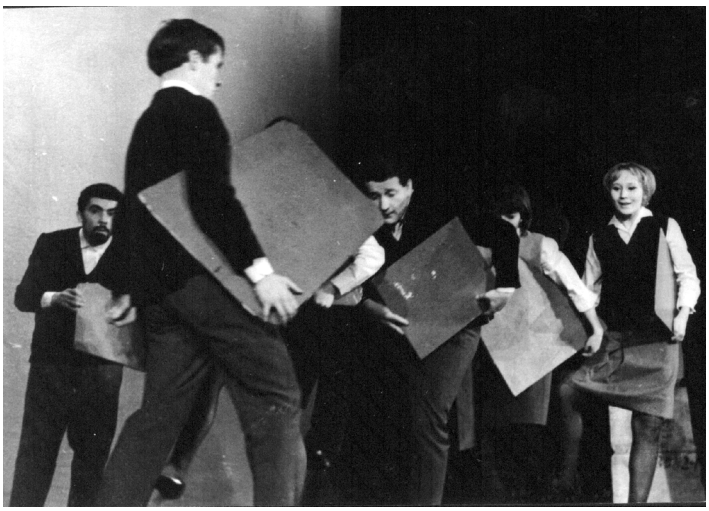


FIGURE 68: *ECOUTEZ LE TEMPS*: "FABLES EN COULEURS"[989]

[987] Богатырёва, *Окна* « *Нашего Дома* ». *История Эстрадной студии МГУ* « *Наш Дом* », *1958-1969.*, (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison »*), *op. cit*, p.42.
[988] *Ibid*., p.42.
[989] Source : archives de « Notre Maison ».

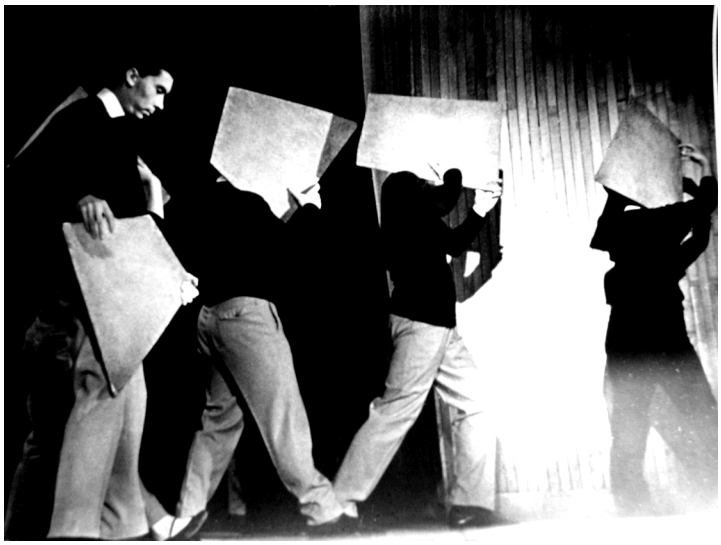


FIGURE 69: *ECOUTEZ LE TEMPS*: "FABLES EN COULEURS" (2)[990]

Dans le numéro nommé « le progrès », les acteurs étaient tous alignés face au public, et on leur faisait passer, d'une coulisse à l'autre, des panneaux en couleur. D'abord, c'était un panneau de la couleur gris-vert que la chaîne passait sur une musique « lente et maussade[991] ». Ensuite, la musique devenait tout d'un coup joyeuse, et un panneau de couleur jaune vif venait de la coulisse, que les gens se transmettaient joyeusement. Lorsque l'acteur placé au milieu avait le panneau dans ses mains, il le cachait derrière son dos où il le retournait, et lorsqu'il le ressortait et passait à son voisin, le panneau était de couleur gris-vert comme le premier, la musique et les gens redevenaient maussades. La scène se répétait avec un autre panneau de couleur bleue. Lorsqu'un troisième panneau, orange, arrivait à l'homme du milieu, toute la chaîne faisait un pas en avant pour court-circuiter l'homme au milieu. Dès lors, des panneaux de différentes couleurs vives se mettaient à circuler le long de la chaîne, tandis que l'homme du milieu, resté en arrière, essayait en vain d'attraper les rectangles en carton pour les retourner.

Les trois « fables » jouaient donc sur une opposition entre la différence, signifiée par des couleurs contrastées (blanc / noir ou couleurs vives distinctes)

---

990 Source : *ibid*.

991 Богатырёва, *Окна* « *Нашего Дома* ». *История Эстрадной студии МГУ* « *Наш Дом* », *1958-1969* (Bogatyrjova, *Les fenêtres de « Notre Maison »*), *op. cit.*, p.42.

et l'uniformité, rendue par une seule couleur (gris ou gris-vert), ce premier étant connoté positivement, et ce deuxième négativement. La connotation négative avait une base langagière, puisque *serost'* – la grisaille – sert en russe à désigner une personne médiocre et sans intérêt.

Ce travail avec les couleurs était parti, d'après le témoignage de Mihail U qui a élaboré finalement la conception des fables, d'un exercice :

> *On a commencé à faire des improvisations lors des répétitions. Alik disait : « Tu attends un jugement. Si on te montre un panneau blanc, tu es innocenté, si on t'en montre un noir, tu es condamné ». Alors tout le monde avait compris qu'on pouvait jouer avec des couleurs, et qu'on pouvait aborder des sujets sérieux*[992].

Initialement, dans l'exercice, la couleur servait de signe (condamnation/acquittement) qui allait provoquer un sentiment chez l'acteur. Dans le résultat final, cependant, elle constituait le langage même dans lequel ces sentiments – ou, plutôt, ces idées, s'exprimaient.

Certaines scènes avaient toujours pour objet des problèmes liés à l'univers étudiant qu'elles abordaient cette fois-ci sous l'angle de la morale. Ainsi, le numéro nommé « Bigoterie » mettait en scène des jeunes en train de lire, dans un journal mural, un article sur une étudiante qui venait d'avoir un bébé sans être mariée. Les jeunes ricanent, lancent des répliques désobligeantes à son compte :

> *- Elle a vingt ans, pas de mari, et elle accouche d'un fils – n'est-ce pas un miracle ?*
> *- Elle se donnait les airs d'une reine, d'une sainte-nitouche. Mais la reine est nue*[993] *!!!*

Arrive le rédacteur, il essaie de raisonner les jeunes en disant qu'il avait écrit cet article non pas pour que les autres se moquent de la fille mère, mais pour qu'ils aident « celle qui s'était trompée ». Les jeunes changent de ton, se

---

992 Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », *op. cit.,* p.59.

993 « Bigoterie », texte dactylographié, archives de « Notre Maison ».

mettent à la plaindre. Ils expliquent son comportement par un phénomène général :

> - *Aujourd'hui, c'est facile de faire des faux pas. Les jeunes sont indomptables, ils font la java. Les jeunes hommes ne s'intéressent plus à la famille, mais au foot*[994].

Ils proposent de se cotiser pour l'aider, ainsi que d'adopter collectivement l'enfant (« il sera le fils de notre Syndicat »). Cependant, lorsqu'arrive un jeune homme qui dit que la fille mère quitte leur établissement, les étudiants reviennent à leur discours d'avant, en se moquant d'elle par une fenêtre imaginaire. Le rédacteur clôt la scène en disant :

> *C'est bien, qu'elle fuie. Nos rangs sont ainsi purifiés.*

Le groupe interroge ici la notion du « mauvais » collectif : celui qui n'a pas réélement de principes moraux, qui change de discours au gré des circonstances et, surtout, ne prend pas à cœur le destin de ses membres, s'en débarassant à coup de formules vides. Le sujet est en effet traité sous la forme d'échanges verbaux. Cependant, on est devant des fausses répliques : les personnages parlent avec des phrases toutes faites, en changeant facilement de registre au gré des circonstances. Ce jeu sur les registres les fait apparaître comme des automates dépourvus de parole vivante, et la « purification » évoquée à la fin fait songer au nazisme. Le collectif n'est donc bon que lorsqu'il est fondé sur la compassion et la sincérité comportementale et langagière.

L'emploi de faux dialogues se retrouve dans la scène « C'est ennuyeux ! » qui a pour objet un autre aspect de la vie des étudiants : l'organisation des loisirs. Elle s'ouvrait sur un groupe de jeunes, affalés sur des cubes en bois, qui se passaient paresseusement un ballon. Tout d'un coup, un « Gars » se mettait debout en criant « j'en ai marre, j'en ai marre » et s'en allait.

Le devant de la scène, où quatre cubes étaient disposés comme une tribune avec un garçon derrière chacune, s'éclairait alors. Le « Gars » arrivait en courant, et, pendant que ses camarades dans l'arrière-scène continuaient à se

---

994 *Ibid.*

passer le ballon, il essayait de proposer aux garçons de devant d'organiser quelque chose d'intéressant. Les quatre lui proposent les solutions habituelles :

LE PREMIER : Une soirée ! Une soirée dansante !
LE DEUXIEME : Des jeux !
LE TROISIEME : Un tribunal de camarades !
(…)
LE QUATRIEME : Si tu ne veux pas t'amuser dans un foyer de la culture, tu peux passer une chouette soirée à la maison si tu invites tes camarades et…
[Ils lui proposent différents jeux d'enfants]

LE GARS : Mais je ne suis plus un enfant ! C'est ennuyeux ! Inventons quelque chose ensemble[995] *!*

Des expressions toutes faites qui servent aux quatre garçons à lancer des idées les désignent également comme des automates, qui parlent en empruntant des clichés, sans pouvoir formuler une pensée propre. L'idée que le « Gars » énonce finalement, et qu'il avoue ne pas être nouvelle, est celle d'un café - club. Cependant, il se heurte à un dilemme concernant les personnages négatifs, déclinés par les quatre camarades :

LE PREMIER : Stiljaga !
LE DEUXIEME : Parasite !
LE TROISIEME : Hooligan !
LE QUATRIEME : Sécheur éhonté!

Si de tels personnages viennent à une soirée de poésie dans le café – club, ils vont donc se saouler et se battre. Et s'ils ne viennent pas (ce qui leur paraît plus probable), dans ce cas le café-club ne remplirait pas sa mission éducative auprès de tous les jeunes. Face à cette contradiction, les camarades proposent au Gars de renoncer à son idée, lui proposant des « distractions » à caractère ouvertement parodique :

LE PREMIER : As-tu assisté hier à la soirée appelée « Ton amie l'hygiène ? »
LE GARS : Non !
TOUS ENSEMBLE : Ben alors… Comment tu peux…
LE DEUXIEME : As-tu appris avec notre chœur la nouvelle cantate du compositeur Budaškin ?
LE GARS : Non !

---

[995] « C'est ennuyeux ! », texte dactylographié, archives de « Notre Maison ».

TOUS ENSEMBLE : Ben alors… Comment tu peux…
LE TROISIEME : As-tu écrit avec les membres de la družina la nouvelle poésie à mettre dans le tram ? (…)
Le gars (fièrement) : Non !
TOUS ENSEMBLE : Ben alors ! Toi, un Komsomol !!!
LE QUATRIEME : As-tu payé les cotisations pour la société d'aide…
LE DEUXIEME : De défense de la nature… de la Croix Rouge[996]*…*
(…)
*TOUS (*en libérant toute la malveillance*) : Voici pourquoi tu t'ennuies !*
LE PREMIER : Tu ne sais pas te reposer[997] *!*

Le Gars finit par réaffirmer son ennui et hèle un des spectateurs :

Le GARS : Hé, toi, je crois qu'on se connaît. On va boire un coup dans la Maison de la culture[998] *?*

Pendant ce temps, les quatre au premier plan continuent à lancer des répliques dépourvues de sens, et les « camarades » à l'arrière continuent à se lancer le ballon.

Sujet d'actualité depuis le milieu des années 1950[999], l'organisation du loisir par la jeunesse se trouve ici exposé sous un angle comique : les solutions proposées par le Komsomol apparaissent comme étant infantilisantes ou ennuyeuses, et le fait que leur nom même fasse rire fait penser qu'il y avait un consensus là-dessus. Le Gars qui cherche une solution se heurte à une inflation verbale, à une profusion de phrases qui ne veulent rien dire, ou à des contradictions qui paraissent inextricables.

Ce sujet était l'un de ceux qui étaient fréquemment évoqués sur la scène étudiante. Ainsi, par exemple, le théâtre étudiant STS de Novosibirsk avait présenté une scène semblable dans le cadre du festival des théâtres d'*estrada* étudiante à Moscou, en 1966, où Notre Maison avait présenté, entre autres, la scène « C'est ennuyeux ! ». Reflétant une préoccupation des autorités, les spectacles se permettaient toutefois de critiquer les solutions apportées. Mais puisque cette critique visait des petits fonctionnaires ou des activistes des

---

[996] En russe : « общество содействия… озеленению… красного креста… ».
[997] « C'est ennuyeux ! », *ibid.*
[998] *Ibid.*
[999] cf. 1.2.2 (d).

organisations sociales, il s'agissait d'une pratique non seulement autorisée, mais encouragée par les autorités.

Après ces deux scènes « étudiantes », le spectacle se focalisait de nouveau sur des problèmes concernant la société dans son ensemble. La scène nommée « Monsieur Fauteuil[1000] » d'après certaines sources ou « Questions » d'après d'autres, avait pour sujet la « démagogie[1001] » des bureaucrates. L'action se passait « dans la ville de Bureaugrade, au pays de la Cabinétie[1002] » comme l'annonçait au début un présentateur. La formulation canonique d'un début de conte entrait en collision avec l'évocation de l'univers de la bureaucratie, et le décalage entre les deux faisait naître l'effet comique.

À cet humour langagier s'ajoutait le comique d'objets. Des acteurs munis de points d'interrogation en mousse de polyester arrivaient sur scène et chantaient une chanson dans laquelle ils demandaient de répondre à leurs questions. Pendant ce temps, ils installaient le décor : un cube qui faisait office d'un fauteuil ou d'un trône, et une planche qui ressemblait à un « baldaquin » derrière celui-ci. « Monsieur Fauteuil » venait s'y installer :

[1000] En russe : Ваша Креслость.

[1001] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », *op. cit.*, p.55.

[1002] « В тридевятом коридоре, в тридесятом кабинете, в маленькой стране Канцелярии, во писменно-стольном граде Бюрограде ». « Monsieur Fauteuil », texte dactylographié, archives de « Notre Maison ».

FIGURE 70: *ECOUTEZ LE TEMPS*: "MONSIEUR FAUTEUIL"[1003]

FIGURE 71: *ECOUTEZ LE TEMPS*: MONSIEUR FAUTEUIL (2)[1004]

Les jeunes tournaient autour de lui en lui posant des questions : « quand il y aura une crèche ici ? Est-ce que cela va durer longtemps et comment cela va se terminer ? Quand allez-vous vous occuper des jeunes ? »

1003 Source : archives de « Notre Maison ».

1004 Source : *ibid*.

« Monsieur Fauteuil » proclamait ensuite une loi pour transformer les points d'interrogations en points d'exclamation. Il la mettait immédiatement en application en s'emparant des points d'interrogation des jeunes qui l'entouraient et en les dépliant pour qu'ils deviennent des points d'exclamation. Ceux-ci, au lieu de poser des questions, lui lançaient dès lors des affirmations qu'il se contentait d'approuver. Jusqu'à ce qu'un des jeunes lui lance :

> *LE SIXIEME : Monsieur Fauteuil, vous êtes un bureaucrate et un rat de bureau. Il est temps de vous chasser à coup de pied.*
> *MONSIEUR FAUTEUIL (*distrait*) : Très bien, merci… (*s'arrête tout d'un coup*) c'est quoi ? Vous… vous me posez une question ?*
> *LE SIXIEME : Non, pas du tout, j'affirme. C'est vous qui posez une question !*
> *TOUS : Vous avez désobéi à la loi !!!*
>
> Monsieur Fauteuil est horrifié, les jeunes l'attrapent et lui mettent un énorme point sur le front avec de l'encre[1005].
>
> *MONSIEUR FAUTEUIL (*s'approche de l'avant-scène et crie de toutes ses forces*) D'accord, vous m'avez mis à l'annexe, mais vous ne viendrez pas à bout de tous les bureaucrates.*
> *LES JEUNES (*en cœur, en désignant le public*) : Si ce n'est pas nous, ce sera eux[1006] !*

La scène finissait sur une danse dans laquelle les jeunes reformaient leurs points d'interrogation et s'en servaient pour les accrocher aux pieds du bureaucrate et le balader sur la scène en riant et en chantant qu'ils exigeaient des réponses à leurs questions.

Au jeu avec le langage se joint donc ici un jeu avec les signes de ponctuation : en se matérialisant et en subissant un effet de grossissement, ceux-là non seulement deviennent des éléments visuels du décor, mais se transforment également en armes symboliques.

C'est la première fois que l'engagement des héros positifs se traduit en un acte violent. Contrairement à d'autres scènes où ils exposaient des problèmes sans en tirer de conclusion, les jeunes passaient ici à l'action. « Mettre un point

---

[1005] Il s'agit de prendre au pied de la lettre l'expression « mettre un point final sur quelqu'un ».

[1006] « Monsieur fauteuil », texte dactylographié, archives de « Notre Maison »

sur quelqu'un » pouvant signifier « en finir avec quelqu'un », leurs agissements à la fin de la scène se rapprochaient d'un assassinat symbolique. Un collectif de personnages positifs pouvait donc pousser l'intransigeance envers les ennemis préconisée par le « Code du bâtisseur du communisme » jusqu'à supprimer ceux-ci physiquement. La troupe se peignait alors en révolutionnaires intransigeants et sans pitié, mais exploitait également l'aspect de la « jeunesse » qui inquiétait les autorités : celui d'une force brute qui pourrait devenir rapidement incontrôlable.

Une autre forme d'opposition entre le bien est le mal était développée dans la scène « Maîtresse de maison », construite sur l'antagonisme entre l'attachement au quotidien et l'aspiration vers l'aventure et les voyages. Au début, sur une scène noire, un couple apparaissait, éclairé. Il parlait de l'ameublement de leur nouvel appartement :

> *LUI : Ici, on aura une petite table*
> *ELLE : Toute simple, avec des pieds très fins, et sans rien dessus*[1007] *…*

Ils énumèrent ainsi des éléments dépourvus de détails superflus (« un canapé tout bas ! Et pas de coussins ! »), jusqu'à arriver à un point d'achoppement :

> *LUI : Et ici, nous aurons la Chanson.*
> *ELLE : Quelle chanson ? Ici, on mettra le buffet.*
> *LUI : Mais si, tu entends, cette chanson… C'est la route qui chante*[1008] *!*

On entend des accords de guitare et des voix qui chantent une chanson sur une « maîtresse de maison » qui héberge des voyageurs qui passent leur chemin et qui lui demandent un peu d'eau.

Un groupe de jeunes qui chantent cette chanson apparaissent. « Elle » refuse de laisser partir son ami, et refuse de partir avec lui. « Lui » finit par rejoindre le groupe qui chante, tandis qu'« Elle » finit par le perdre dans le groupe, et reste seule, tête baissée, « peut-être en pleurs, mais peut-être pas ».

[1007] « Maîtresse de maison », texte dactylographié, archives de « Notre Maison ».
[1008] *Ibid.*

La collision entre deux termes de nature différente (« la chanson » et « un buffet ») provoque une fissure de sens dans le quotidien du couple. La rupture est donc signifiée d'abord à l'aide d'une aberration linguistique, puis confirmée par un jeu de pantomime (le jeune homme happé par le groupe, la jeune fille le perdant de vue).

Cette aspiration vers un idéal débarrassé de préoccupations matérielles anime également le personnage positif de l'avant-dernière scène du spectacle qui s'appelait « Un cœur ardent ». Ce personnage positif, « le Gars », se confronte à un sceptique, « Celui qui a vécu ». Le Gars apparaît en chantant, c'est un personnage rêveur qui sépare les hommes en « bons » et « mauvais ». Celui qui a vécu, en revanche, est un sceptique qui affirme que les hommes sont tous pareils. Il affirme que l'ardeur n'est pas utile dans le monde d'aujourd'hui et propose au Gars un pari : ils posent sur la scène « un cœur ardent », représenté littéralement par un accessoire dans lequel était incorporée une ampoule rouge, et observent la réaction de différents passants (un couple d'amoureux, un vieil homme fatigué, un jeune insouciant, un homme rationnel). Effectivement, tous refusent ce « cœur ardent ». Cependant, le Gars affirme que lui et d'autres – qui arrivent sur scène à ce moment-là – en ont besoin, eux qui « ressoudent les logarithmes et construisent, qui embrassent leur fiancée sans courir le rouble, qui pensent et qui croient, qui créent et qui saluent[1009] ».

Le titre de cette scène renvoyait explicitement à une nouvelle de Gorki, « le cœur ardent de Danko », dans laquelle il était la métaphore de l'ardeur révolutionnaire. D'après le témoignage de Mark R., à cette allusion se superposaient « d'autres réalités, celles des années 1960, où s'affrontaient les *fiziki* et *liriki*[1010] ». Le refus du quotidien au profit d'une quête – toujours collective – s'inscrivait donc à la fois dans le retour aux fondements de la pensée révolutionnaire et dans les débats d'opinion de l'époque.

Le spectacle se terminait sur une image dont on avait déjà vu une amorce dans la scène « La Sibérie » du spectacle « Nous construisons notre maison » : une route fuyant vers un horizon lointain était représentée à l'aide de rubans.

[1009] « Le cœur ardent », texte dactylographié, archives de « Notre Maison ».
[1010] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », p.49.

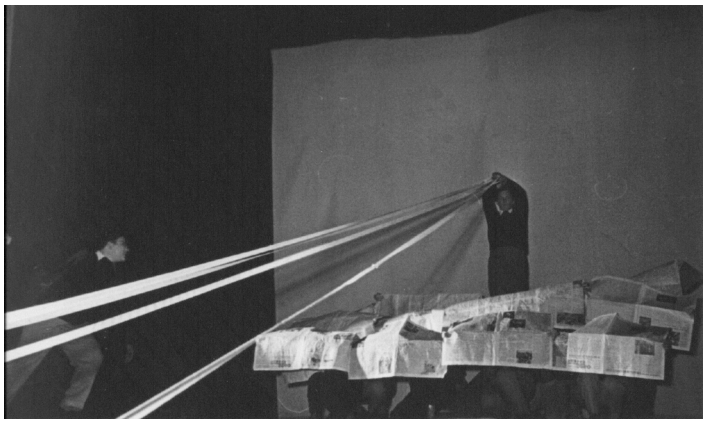


FIGURE 72: *ECOUTEZ LE TEMPS*: SCENE FINALE[1011]

L'élément nouveau par rapport au spectacle précédent était le monticule fait par les journaux : le personnage qui se trouve « au loin », au point de fuite de la route (et qui symbolise l'homme du futur) est ainsi élevé grâce à ces nouvelles venues du monde entier.

D'après le scénario destiné à la censure universitaire, une voix off prononçait un court poème louant la victoire de l'homme sur la nature :

Nous avons compris pour toujours :
Les mains de l'homme imposent
Ses propres lois aux éléments naturels[1012].

Cependant, le poème n'était pas prononcé sur scène, d'après une annotation que Mark R. a fait à la main sur le manuscrit du livre de mémoires sur le groupe « Notre Maison »: « nous avions enlevé ça. C'était POUR la censure[1013] ». C'est sans doute la position finale de ce poème qui a poussé le groupe à enlever ce poème perçu comme trop emphatique : il aurait donné une note trop solennelle à l'ensemble. La pièce se terminait ainsi sur une image, celle

---

1011 Source : archives de « Notre Maison ».
1012 Manuscrit dactylographié de la pièce, archives de « Notre Maison ».
1013 Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », p.27.

d'une route schématique, et non sur des paroles qui auraient formulé un message trop explicite.

Même si on y retrouve une grande partie des procédés de la pièce précédente, ce spectacle présentait donc un éventail de moyens d'expression scénique plus large tels que la pantomime, des essais d'expérimentation avec la couleur. Tout en gardant des scènes essentiellement parlées, le groupe multiplie les moyens d'expression non verbale sur lesquels il préfère mettre l'accent désormais.

L'image des jeunes « constructeurs » se diversifie en même temps qu'elle se radicalise. A la panoplie de ses vertus s'ajoute le renoncement aux valeurs matérielles et l'horreur de la guerre, celle-ci cohabitant cependant avec une violence envers les ennemis qui peut devenir sanguinaire. Malgré cette touche inquiétante, cette image reste conforme à celle du « jeune constructeur » aux ordres du Parti.

Les réticences des autorités universitaires, à ce stade-là, s'expliquent surtout par l'aspect inhabituel de la représentation. Le décalage par rapport au réalisme socialiste gêne, la présence des maillots de corps paraît obscène[1014], et on soupçonne la forme cacher un fond de rébellion. A tord, pour le moment : même s'ils évitaient un pathos excessif, les membres du groupe notre maison se représentaient comme l'écho des journaux dont le pouvoir de contestation était limité, même pendant l'époque du deuxième Dégel.

c) *Tra la la* (1963) : accent mis sur le divertissement

La veine « journalistique » (*publicističeskij*) n'était cependant pas poursuivie dans le spectacle suivant où l'accent était mis davantage sur l'attachement aux traditions de cabaret[1015], contraste que Mihail K. résume avec une note d'autodérision :

[1014] *Ibid.*, p.27.

[1015] Розовский, *Самоотдача: Из опыта работы одной студии: Размышления и документы* (Rozovskij, *Le don de soi : l'expérience de travail d'un studio. Réflexions et documents*), *op. cit.*, p.58.

Nous en avons eu assez de lancer des éclairs avec nos yeux et de conquérir les terres vierges, nous avons décidé de faire un spectacle divertissant[1016].

Cette nouvelle orientation pourrait s'expliquer par des changements parmi les auteurs et les metteurs en scène. En effet, Mark R. et Alik A. s'étant mis temporairement au second plan, la responsabilité du scénario avait été confiée à Viktor S[1017]., le metteur en scène principal était Ilja R. De plus, contrairement aux deux premiers spectacles, les auteurs des sketches n'appartenaient pas uniquement au groupe : grâce à sa notoriété croissante, « Notre Maison » a pu attirer des auteurs humoristes en voie de professionnalisation, devenus connus à travers le théâtre amateur d'autres facultés, dont deux du MISI et deux de la faculté de médecine. Les quatre participaient également au KVN, ce qui peut être un facteur explicatif de ce tournant vers le divertissement.

La musique des chansons était écrite par Maxim D. : bien que lui-même était encore un étudiant au conservatoire, son père était un compositeur de musique de variétés connu. Ainsi, le groupe tâchait de s'approcher du monde du spectacle professionnel, en intégrant dans le processus des jeunes qui, par leur milieu familial ainsi que par leur trajectoire personnelle, étaient en passe d'y entrer.

Nous allons à présent analyser l'impact que cette double évolution – vers le divertissement et le monde professionnel – a eu sur le glissement de la troupe vers une contestation esthétique et politique.

Le rattachement au cabaret se traduisait essentiellement par le poids accru de chansons. En effet, le programme était composé à part égale de chansons et de numéros parlés, dont le nombre variait : si l'introduction au projet de mise en scène[1018] annonce douze scènes et douze chansons, un

---

[1016] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », *op. cit.*, p.78.

[1017] Jusqu'ici auteur de certaines scènes, Viktor S. commençait à ce moment-là sa carrière de journaliste et s'essayait à la dramaturgie.

[1018] « Prologue et chanson Tra la la », document dactylographié, archives de « Notre Maison ».

programme, contenu dans les archives de Mark R., ainsi que le texte du prologue, indiquent quatorze numéros en tout.

La pièce démarrait par « le numéro avec miroir » :

> « La lumière dans la salle s'éteint lentement. L'obscurité est totale. Un rayon de lumière tombe sur l'avant-scène. Elle éclaire l'Acteur (…) [qui] tient à la main un miroir.
> Un faisceau de lumière se dirige du miroir vers le mur opposé. Aussitôt, retentissent des accords d'une musique symphonique. L'acteur déplace le faisceau de lumière, et les sons de l'orchestre sont remplacés par un cœur de garçons. La lumière est dirigée vers le plafond, et on entend un solo de percussion. (…) La lumière se déplace sur le mur, et on entend à tour de rôle des accords de piano, le bruit d'une foule, un chuchotement intime, la chanson « maîtresse de maison » du spectacle [Ecoutez le temps] de Notre Maison, un chant grégorien, (…) une chanson révolutionnaire, le son d'un violon.
> Le tout forme un fond sonore gigantesque, enregistrée à des époques différentes.
> (…)
> L'acteur cache brusquement le miroir dans sa poche. Aussitôt, les sons disparaissent.
> *L'ACTEUR : Et maintenant, écoutez ce que c'était.*
> Dirige le faisceau vers le plafond. On entend la voix d'un conférencier : Il existe une théorie scientifique d'après laquelle la voix humaine ainsi que tous les sons, sont inscrits (…) sur les murs des endroits où on les entend. Ils y sont enregistrés comme sur des gigantesques disques de gramophone. (…) Malheureusement, il n'existe pas d'appareil pour les lire, car…
> *L'ACTEUR : Mais nous, dans « Notre Maison », nous l'avons ! Le voici. (...)* [il décrit ce que l'on peut lire sur les murs du club de MGU*]. Les inscriptions sur les murs sont très serrées et toutes emmêlées. Ainsi, là vous avez la messe funéraire de Gogol. Et juste à côté, un compte rendu sur les progrès de la satire soviétique. Ils sont côte à côte, à deux centimètres de distance.*
> *Bien sûr, certains mots et noms qui y sont inscrits deviennent petit à petit désuets, la salle de notre club est de temps en temps restaurée, et ses murs sont repeints.*
> *(...) Nous avons identifié quatorze endroits blancs. (...) C'est le nombre de scènes et de chansons dans notre spectacle. Aujourd'hui, nous allons les enregistrer sur ces emplacements vides.*
> *Commençons donc. Quelle est notre première chanson ?*
> Sort S. avec un panneau portant l'inscription « Tra la la» (…) et l'accroche à l'endroit indiqué.
> Coup de gong[1019].

Cette scène introductive, en présentant le jeu avec le miroir comme une « invention scientifique », annonçait le caractère ludique de la pièce en jouant sur

---

[1019] *Ibid.*

le registre de la science-fiction alors en vogue[1020], mais surtout en juxtaposant une métaphore sur le pouvoir d'évocation propre au théâtre et une théorie scientifique ostensiblement invraisemblable. Le spectateur se trouvait ainsi d'emblée devant un univers décalé, régi par des lois scientifiques autres.

Cet univers s'inscrivait dans la filiation de ceux créés par des auteurs satiriques à la fois russes et soviétiques, grâce à la référence à Gogol et à la satire soviétique. Il en acquérait ainsi une légitimité aussi bien culturelle que politique.

Malgré son aspect ludique, ce prologue permettait également de comprendre des allusions aux événements graves. Ainsi, le fait que certains sons soient effacés des murs suite aux « travaux » qui y auraient été conduits, pouvait être interprété comme une référence à la terreur stalinienne où les noms et les photos des « ennemis du peuple » étaient retirés des dictionnaires et manuels. La nouvelle troupe viendrait combler le vide laissé par cette période tragique. L'image pouvait cependant aussi se comprendre comme la représentation d'une marche de l'histoire culturelle où ce groupe vient remplacer des successeurs moins dignes.

Riche en allusions, cette introduction annonçait également le principe de composition du spectacle. En effet, le fait que les quatorze scènes soient « enregistrées » à divers endroits au milieu de morceaux sonores très divers annonçait le caractère kaléidoscopique de ce montage, créé par une confluence de plusieurs procédés.

Le prologue était suivi de la chanson éponyme du spectacle, écrite à partir d'un poème pour enfants du poète polonais Julian Tuwim. La référence à la Pologne, on l'a vu, renvoyait à la notion d'avant-garde, y compris théâtrale, comme le montre le témoignage de Mark R.:

[1020] « C'est vers les années 1960 que va se manifester une tendance beaucoup plus progressive, conséquence directe de la publication en 1958 du plus grand roman de la science-fiction soviétique : *La nébuleuse d'Andromède*, d'Ivan Efremov. Alors les horizons vont s'élargir. La planète entière sert à présent de cadre aux récits qui n'hésitent pas à envisager des modifications climatiques, un basculement des pôles, un aménagement des continents... ». Jean-Pierre Fontana, « Regard sur la science-fiction soviétique, ou à la recherche de la vérité », Galaxie n°110, juillet 1973.

Nous nous intéressions à l'époque au théâtre d'avant-garde polonais, Viktor S. et moi, nous étions allés en Pologne, cela a eu son influence sur le spectacle[1021].

Le fait de prendre un poème pour enfants corroborait le caractère ludique de l'ensemble du spectacle, en continuation du jeu de miroirs en prologue. De plus, ce poème inscrivait l'action de la pièce dans l'espace imaginaire du « joyeux pays Tra la la » où les « garçons sont des tralalons, les fillettes – des tralalettes, les parents – les tralallans… ».

A la fin de la chanson, le présentateur s'adressait au public en lui disant que ce soir-là, « les acteurs » seraient les « tralaleurs » et lui-même serait le « tralalic ». Cela permettait de placer la satire de la société à venir dans le registre du ludique et de l'onirique, faisant écho à celui de la pseudoscience évoquée dans le prologue.

La satire, bien présente dans la pièce, portait, comme dans les spectacles précédents, à la fois sur l'univers étudiant et sur la société soviétique en général. Cependant, plus que la vie étudiante elle-même, le spectacle parodiait les discours qu'elle générait. La scène « Emission depuis la cantine étudiante » en présente un exemple significatif. En soi, la cantine était un lieu du quotidien canonique critiqué dans des *kapustnik*. La scène du spectacle *Tra la la* opérait cependant un déplacement au niveau de l'objet même de la critique. Il s'agissait d'une « parodie », annoncée clairement comme telle[1022], de la manière dont la télévision montrait le quotidien des étudiants. Un reporteur et des caméramans, dont l'aspect caricatural était souligné par leurs accessoires (des chaises tenues les pieds en avant pour représenter les caméras, une boîte de conserves pour figurer le microphone), faisaient mine de filmer une cantine modèle, où ils interviewaient « un étudiant bien en chair aux joues roses » et un autre, « un jeune homme sympathique avec de gentils yeux bruns ». Les deux jeunes gens lisaient ostensiblement leurs réponses sur un bout de papier :

- *quels souhaits vous auriez envers les employés ?*
- *amplifier plus amplement l'ampleur du choix…*

[1021] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », p.77.
[1022] *Ibid*., p.79.

Cette réponse redondante et vide de sens mimait une langue de bois que les médias pouvaient utiliser dans leurs reportages.

L'employée, également interrogée, laisse transparaître la réalité des choses, en parlant des gâteaux à la crème, affectueusement surnommés par les étudiants « gâteaux à l'albâtre ».

Le jeu des acteurs, très enjoué, semblait induire qu'il ne s'agissait pas uniquement d'une caricature de la télévision, mais également de celle d'eux-mêmes en train de parodier la télévision.

Les médias n'étaient pas les seuls producteurs de discours sur les étudiants que visait la pièce. Par exemple, dans la chanson « concert de poissons », on peut voir, notamment, des éléments d'autodérision. Elle démarrait par la constatation que « dans leur rivière, il y a beaucoup de poissons. Et un jour ceux-ci en ont eu marre de nager sans rien faire, et ils ont décidé de créer leur propre *estrada* ». Ces poissons ont donc fait un concert à la radio où ils se sont tus pendant une heure. Ensuite, on a passé la sévère critique de la pieuvre, qui s'est également tu pendant une heure. D'après une actrice de la troupe, cette chanson parlait du fait que la censure ne les laissait rien dire, qu'elle étouffait toute initiative[1023]. Cependant, le fait que la pieuvre se taise pendant une heure la tournait au ridicule de même que les poissons, qui pouvaient représenter la troupe « Notre Maison », mais également tout ensemble d'*estrada*, amateur comme professionnel.

D'autres scènes se détachaient complètement de la thématique étudiante pour critiquer des faits de société. Ainsi, par exemple, le numéro nommé « Le bien public » fustigeait les profiteurs qui se cachaient derrière des slogans hypocrites. Le personnage désigné comme « Premier » dans le manuscrit de la pièce apporte un rouleau de tissu de couleur vive sur la scène où il le passe au « Deuxième » en lui demandant, avant de se retirer, d'y inscrire le slogan « Prends soin du bien public ». Le « Deuxième » se cache avec le rouleau derrière un paravent, en ressort avec un mouchoir de couleur vive dépassant de sa poche, et passe le rouleau au « Troisième », en lui demandant à son tour d'y écrire le

[1023] Témoignage d'Irina S., Ibid., p.79.

slogan. La scène se répète avec trois autres personnages qui se confectionnent une cravate, un foulard et de la lingerie. Le Premier réapparaît à la fin, déroule le rouleau sur lequel on aperçoit le slogan entrecoupé de trous correspondant au tissu volé :

FIGURE 73: *TRA LA LA*: "PRENDS SOIN DU BIEN PUBLIC"[1024]

L'humour naissait ici grâce au décalage entre l'écrit (le slogan) et l'action (le dépeçage du « bien public »). Ce procédé montre l'hypocrisie sans la nommer, et on peut y voir l'une des applications des recherches de moyens d'expression non verbaux menées par la troupe.

L'hypocrisie est également exhibée dans la scène intitulée « Qu'est-ce que je pouvais faire tout seul ? » dont le sujet était la prise de responsabilités individuelle. Un personnage déambulait sur la scène en répétant la question rhétorique « Qu'est-ce que je pouvais faire tout seul ? ». Il était rejoint par d'autres qui se mettaient à marcher également sans remarquer les autres autour d'eux, tout en martelant la même question. Cette marche erratique prenait petit à petit un rythme, les acteurs finissaient par former deux rangs et scandaient leur question en chœur, puis quittaient la scène au pas militaire.

Cette scène montrait donc des personnages proclamant leur impuissance due à leur isolement, tandis qu'ils étaient légion à se dire « seuls ». L'absurde de

[1024] Source : archives de « Notre Maison ».

la situation est extra langagier : la phrase entonnée a un sens en soi, c'est le contexte dans lequel elle est placée qui l'en prive.

La scène avait une résonnance particulière à l'époque qui suivait la dénonciation des crimes de Stalin, car elle faisait écho aux débats concernant la responsabilité individuelle et collective de l'ancienne génération[1025]. Preuve de son actualité : ce numéro avait été repris d'un théâtre étudiant de Novossibirsk, et semblait jouir d'une grande renommée. Ainsi, il était également joué par le théâtre de variétés de MAI « Televizor[1026] » à la fin des années 1960, alors que la destalinisation n'était plus de mise officiellement.

Cependant, le spectacle contenait également des scènes fondées sur un humour langagier, comme, par exemple, celle nommée « Discussion sur un thème délicat ». Le sketch montrait un homme en train de critiquer le « jazz ». On a vu, notamment dans le premier spectacle, que ce style de musique, venu de l'occident, intéressait le groupe qui essayait de l'imiter[1027]. Cependant, l'attitude des autorités envers la musique occidentale était variable, et plusieurs témoignages montrent l'impossibilité de le jouer sur la scène autrement que sur un mode parodique.

«Discussion sur un thème délicat » tournait en dérision les critiques incultes. Un quidam fustigeait le jazz sans savoir ce que c'était jusqu'à en ignorer le nom. En effet, il l'appelle le « *džast* » :

> *L'HOMME : Camarades, je voulais vous parler de l'essentiel. Et l'essentiel c'est le džast. De nos jours, où que l'on aille, partout il y a le džast. (…) On va dans un café, il y a là-bas des meubles tout droits et des ampliques[1028], et dans chacune des ampliques y a trente roubles de bien public. C'est quoi, je vous demande ? C'est le džast[1029] !*

[1025] Cf. 1.2.3 (a).

[1026] Entretien avec Viktor Š., le 18.06.2005.

[1027] « le Parc de l'amour ».

[1028] Nous avons essayé de reproduire en français les erreurs contenues dans le texte russe, qui visaient à montrer que celui qui parlait ne connaissait pas certains mots ni les règles de déclinaison de mots compliqués : « там небель прямая и бры висят ».

[1029] « Discussion sur un thème délicat », texte dactylographié, archives de « Notre Maison ».

Il y a ici plusieurs mécanismes de l'humour en œuvre. A un premier niveau, la déformation des mots et leur emploi à mauvais escient créent un comique de situation : le public a devant lui un orateur qui ne sait pas parler. Ensuite, son ignorance du sens du mot « jazz » fait apparaître l'intégralité de son discours comme absurde : tout en voulant le blâmer, l'orateur présente le jazz comme omniprésent, envahissant toute la vie quotidienne. L'homme terminait sa tirade en disant qu'à cause de ce « džast », on ne pouvait même pas trouver de la bière le jour des fêtes.

A travers la drôlerie du mauvais usage des mots et la vision absurde du monde qui en résultait, c'est l'inanité des orateurs prenant la parole en public sans posséder ni la connaissance du sujet ni les outils linguistiques nécessaires qui se trouvait visée par la satire. Viktor S. mentionne, notamment, des critiques qui fustigeaient l'abstractionnisme, poursuivi officiellement après l'interdiction par Hruščjov de l'exposition au Manège en 1962. L'un de ces critiques aurait désigné ce courant *bstrakt* à la place d'*abstrakcionizm*[1030].

Cependant, toutes les scènes du spectacle n'étaient pas forcément satiriques. Certaines jouaient sur le registre de l'absurde. C'était le cas de la chanson « les schizophrènes », écrite dans un style que Mark R. qualifiait de « bizarre[1031] », tandis que Natalia Bogatyrjova y voyait une parodie de poèmes absurdes de Harms[1032]. Cette chanson décrivait différentes sortes de fous qui accourent le matin dans leur clinique. Ils se prennent pour divers personnages ou animaux, et l'ami du narrateur, se prenant pour une montre, fait tic-tac dans un square. Le narrateur rit doucement en imaginant comment un jour il va casser cette montre. L'excuse de la « folie » permet donc le surgissement de la violence au milieu d'un spectacle de divertissement, en élargissant encore plus le diapason des registres du spectacle.

[1030] Богатырёва, *Лица « Нашего Дома », студийцы о себе и друг о друге* (Bogatyrjova, *Les visages de « Notre Maison ». Les membres du studio parlernt d'eux-mêmes et des autres*), *op. cit.,* p.34.

[1031] Note manuscrite de Mark R. dans Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » », *op. cit.*, p.78.

[1032] Богатырёва, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ « Наш Дом », 1958-1969.*, *op. cit.*, p.54.

L'épilogue continuait à développer le thème du pays Tra la la. Un acteur disait une tirade basée sur des variations grammaticales du mot « Tra la la », tandis qu'un deuxième enchaînait :

> *Vous avez sûrement compris ce que nous avons voulu vous dire. Car nous nous trouvons toujours dans le joyeux pays Tra la la où*[1033]*…*

Suivait une répétition d'un morceau de la chanson « Tra la la » dont la fin était modifiée :

> *Et dans les spectacles (tralalacles) il y a toujours une fin (tralalin)*[1034]*.*

Cette fin était une manière de clore sur la même note à la fois ludique et onirique que celle du début, tout en faisant allusion aux sous-entendus que le spectacle pouvait contenir (« Vous avez sûrement compris ce que nous avons voulu vous dire »), ce qui instaurait une connivence entre la troupe et son public.

L'aspect kaléidoscopique du spectacle, annoncé dans le prologue, se voyait dans l'enchaînement de ces courts sketches aux styles très divers et aux tons très divers. Y corroboraient également d'autres moyens, comme, par exemple, l'éclairage dont nous pouvons juger grâce à la fiche technique du spectacle[1035] qui contient la liste des besoins matériels et décrit la conduite lumière scène par scène. Le dispositif de l'éclairage contenait quatre projecteurs latéraux, sur pied, avec des filtres de couleur, ainsi que six projecteurs suspendus au-dessus de la scène et une rampe éclairant le fond :

[1033] Épilogue de *Tra la la*, texte dactylographié, archives de « Notre Maison ».
[1034] *Ibid*.
[1035] Archives de « Notre Maison ».

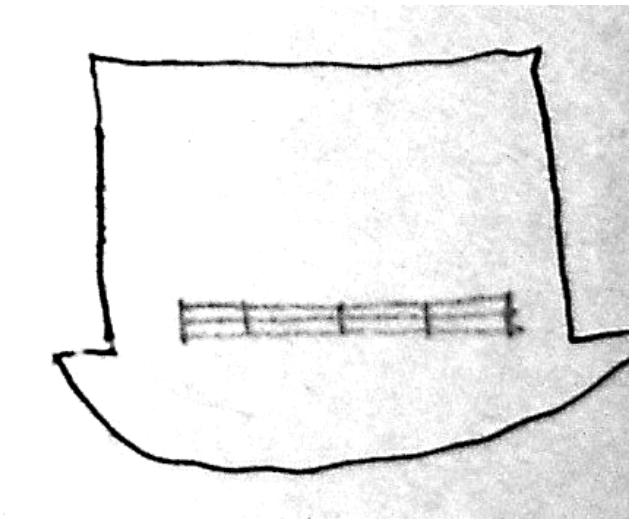


FIGURE 74: *TRA LA LA*: DISPOSITIF D'ECLAIRAGE (1)[1036]

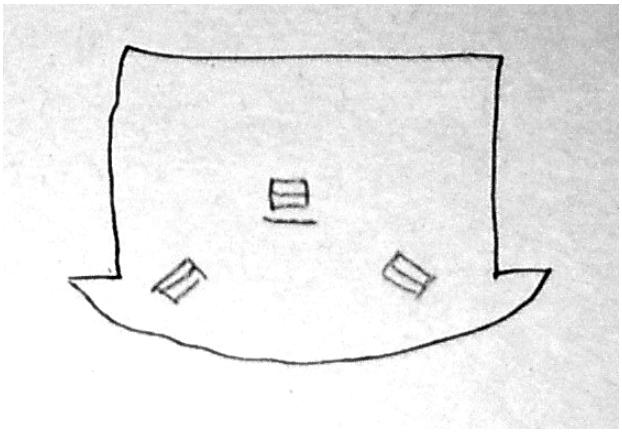


FIGURE 75 : *TRA LA LA*: DISPOSITIF D'ECLAIRAGE (2)[1037]

La liste des accessoires ne mentionne que les projecteurs latéraux, les pieds, les ampoules de rechange et les filtres de couleur, ce qui laisse supposer que les projecteurs suspendus et la rampe faisaient partie de l'équipement de la salle. Ce dispositif peu coûteux et pouvant être monté rapidement, permettait d'alterner un éclairage de pleins feux avec celui, ponctuel, d'endroits précis de la scène – les endroits éclairés changeant d'une scène à l'autre - et des noirs ponctuant la succession des scènes.

1036 Source : archives du groupe « Notre Maison ».
1037 Source : *Ibid.*

Ces différents types d'éclairage changeaient parfois plusieurs fois au cours d'une même scène. Par exemple, pour la scène 5, « le Bruit », on trouve les indications suivantes :

Projecteur suspendu gauche, blanc
Projecteur suspendu droite, bleu
Spots multicolores dans les coulisses
Troisième plan coloré
Essayer de remplacer les projecteurs suspendus par ceux sur pieds de côté.

Une succession rapide de l'éclairage (la scène durait à peine cinq minutes) permettait de mettre en exergue différentes portions de l'espace scénique et d'en varier la profondeur. L'éclairage permettait ainsi d'accentuer la dimension kaléidoscopique de la pièce en segmentant l'espace, ce qui prouve qu'une pensée dramaturgique de la lumière faisait partie des explorations formelles de la troupe. C'était déjà le cas dans les deux premiers spectacles, notamment grâce à l'usage des noirs pour fractionner la pièce. Cependant, dans *Tra la la,* cette exploration semble avoir pris plus d'ampleur.

Le spectacle était donc pensé comme un tout, le sens naissant d'une convergence de moyens scéniques dont l'éclairage faisait partie. « Notre Maison » s'inscrivait ainsi dans les logiques du renouvellement théâtral de l'époque du « Dégel », lorsque les metteurs en scène se détachaient progressivement d'un usage purement illustratif de ces éléments[1038] qui avait caractérisé le théâtre stalinien. Cette évolution éloignait la troupe du *kapustnik*, où le décor et l'éclairage n'avaient pas de rôle significatif à jouer, et la rapprochait d'une *estrada* professionnelle. Evolution à laquelle contribuait la collaboration de nouveaux auteurs proches de ce milieu.

Evolution qui faisait naître également de nouvelles attentes vis-à-vis de la troupe : aussi bien les censeurs que le public guettaient le double sens et la sédition chez cette troupe à la fois étudiante de statut et orientée vers un théâtre professionnel d'avant-garde dans ses recherches scéniques.

[1038] Concernant, par exemple, le renouveau dans la conception du décor, cf. M.-C. Autant-Mathieu, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964* (Paris: CNRS, 1993), pp. 249-256.

d) S'adapter aux contextes divers : *Nous vous montrons nos vieilleries* (1964) et ses avatars

Constituant un assemblage de plusieurs scènes distinctes qui se faisaient écho par certaines de leurs thématiques mais qui surtout contrastaient entre elles par le ton (humoristique, ironique ou emphatique), ces trois premiers spectacles ont permis au groupe de constituer une base de sketches, recomposable et modulable. C'est à partir de celle-ci qu'a été monté, en 1964, le spectacle *Nous vous montrons nos vieilleries*, qui, d'après les programmes, a fait partie du répertoire du groupe pendant la saison 1964-1965, parallèlement à *La soirée de la Satire russe.* Par la suite, le spectacle a changé de nom, devenant *Notre maison est la vôtre.* C'est notamment sous ce titre qu'il a été montré au premier festival des théâtres d'*estrada* étudiants en 1966[1039], titre qui a été utilisé la même année pour un recueil de morceaux choisis du répertoire du groupe paru dans la collection « Bibliothèque d'aide au théâtre amateur[1040] ».

Nous vous montrons nos vieilleries et *Notre maison est la vôtre* étaient donc des versions retravaillées des trois premiers spectacles, recompositions que Mark R. motive par un changement de metteur en scène et par ce qu'il considère comme faiblesses du spectacle *Tra la la* qu'il fallait combler :

> - *Les sketches en eux-mêmes n'étaient pas toujours bien construits, du point de vue dramaturgique. Ilja avait une imagination extraordinaire, mais il n'était pas très fort en dramaturgie. Mais il était toujours très têtu, c'était difficile de le convaincre, de le faire changer d'avis. C'est pour cela que nous nous disputions toujours à ce propos. Finalement,* Tra la la *avait été complété par de nouvelles scènes après la première, et ces scènes avaient du succès. A la fin, il y restait très peu de scènes d'origine, et ce spectacle s'est transformé en quelque chose de nouveau que nous avons appelé Nous vous montrons vos vieilleries et qui incluait les meilleurs sketches de* Nous construisons notre maison, *d'*Ecoutez le

---

[1039] RGASPI, F. K-1, op.39, d.16 (Scénarios et programmes des théâtres d'*estrada* étudiante qui ont participé au festival à Moscou).

[1040] *Наш дом - ваш дом* (*Notre maison est la vôtre*), *op. cit.* La collection « Bibliothèque d'aide au théâtre amateur » rassemblait des écrits théoriques sur la mise en scène et les techniques d'acteur, et publiait des suggestions de répertoire selon les genres (*estrada*, théâtre, cirque etc.).

> temps, *et le meilleur de* Tra la la. *Ce spectacle-là, c'était déjà moi qui l'avait composé, Ilja ne travaillait plus avec nous.*
> *- Vous avez donc choisi les meilleures scènes ?*
>
> *- Comment ça, choisi ? C'était celles qui, objectivement, avaient le plus de succès*[1041].

C'est donc un succès « objectif », c'est à dire la réaction du public, qui aurait orienté les choix de scènes, choix que le retrait d'Ilja R. aurait facilités. Cette réaction était mesurée, notamment, par l'intensité de son rire :

> *On jouait dans une salle de 600 places, nous étions habitués aux éclats de rire. Là, ça manquait, et c'était très difficile*[1042].

Le but des recompositions était donc de rendre la pièce plus drôle afin d'avoir une preuve immédiate de son succès. L'autre aspect était de rééquilibrer des sketches fondés uniquement sur des effets comiques du texte ce qui nécessitait des procédés visuels. Si les seconds étaient préconisés par Mark R. qui les présente comme le principe même de ce que cherchait « le groupe », les premiers auraient été introduits par les nouveaux auteurs extérieurs impliqués dans *Tra la la* :

> *Grigogij G. et Arkadij A. étaient des humoristes brillants en ce qui concernait des sketches à texte. Mais c'était contraire à ce que nous faisions. Parce que nous niions un humour purement textuel, nous avions absolument besoin (…) d'une image visuelle. Notre esthétique naissait à partir d'une union entre le texte et l'image visuelle, sur le croisement entre les deux*[1043]…

Ces spectacles étaient donc le produit des tensions internes du groupe, liées à son évolution : le retrait temporaire d'Ilja R. du groupe des metteurs en scène laissait plus de possibilités d'action à Mark R. qui pouvait ainsi mettre l'accent sur ce qui lui paraissait nécessaire, et l'intégration de nouveaux auteurs extérieurs au groupe changeait l'équilibre entre le texte et les autres procédés scéniques, équilibre que le metteur en scène se chargeait de rétablir.

1041 Entretien avec Mark R., le 22.06.2005.

1042 *Ibid.*

1043 *Ibid.*

Mark R. ne mentionne pas l'influence qu'auraient pu exercer les instances encadrantes sur ces modifications. On peut cependant supposer que le résultat final, changeant, correspondait à un compromis entre l'image que la troupe souhaitait donner d'elle-même dans un contexte donné et celle souhaitée par les autorités.

Le spectacle *Notre maison est la vôtre* tel qu'il a été montré au festival des théâtres d'*estrada* étudiants [1044] contenait dix-huit numéros, dont onze provenant de *Tra la la* (six postérieurs à la première du spectacle et cinq qui en faisaient originellement partie), quatre de *Ecoutez le temps* et un seulement de *Nous construisons notre maison*[1045]. Des premiers spectacles étaient retenues essentiellement des scènes sur la vie étudiante (« Les examens » pour le premier, « L'hypocrisie » et « C'est ennuyeux » pour le deuxième) ou alors celles qui comportaient des expérimentations avec les couleurs (« Les fables en couleur »). Des nouvelles scènes mêlaient chansons et sketches – satiriques, dont deux basés sur la parole - la majeure partie concernant également la vie étudiante.

L'accent était donc surtout mis sur les créations récentes. Des scènes parlant du quotidien des jeunes primaient sur les autres, cependant, une critique de l'hypocrisie du monde adulte (notamment dans les scènes comme « Le Bien Public ») élargissait le spectre des sujets. Les thèmes de l'antimilitarisme étaient absents, ainsi que toutes les scènes animées par un « pathos » positif (« Cœur ardent », « Terres vierges », « Sibérie »). L'accent était donc mis sur des scènes drôles, le divertissement, dans la lignée de *Tra la la.* Cependant, la palette des expérimentations formelles avait été réduite, les sketches utilisant des objets conventionnels (comme, par exemple, les rubans pour représenter la route) ou caricaturaux (les points d'interrogation en mousse) ont été retirées. Il s'agissait donc d'un repli sur des formes plus consensuelles, nécessaire pour gagner un concours national.

L'image de la troupe proposée dans le recueil *Notre maison est la vôtre* était différente. Le nombre global des scènes est semblable (dix-neuf en tout), mais l'une d'entre elles est le scénario de la pièce *Soirée maudite* dans son

---

[1044] RGASPI, F.K1, op.39, d.16, document cité.

[1045] Quant au prologue et à l'épilogue, le document ne mentionne pas leur provenance.

intégralité, qui dure à elle seule une heure. Le poids des deux premières pièces est plus important : trois scènes sont tirées de *Nous construisons notre maison*, sept d'*Écoutez le temps* et huit de *Tra la la*. Le recueil réintroduit les scènes non humoristiques (« Sibérie », « fascisme »), en faisant de nouveau une place à la diversité de tons et de moyens d'expression utilisés par le groupe.

Ces différences peuvent s'expliquer par les contextes d'apparition des deux scénarios et par le but visé par les spectacles. Le festival des théâtres d'*estrada* mettait l'accent sur la satire, la troupe avait donc mis en avant cet aspect grâce aux sketches récents, pas encore vus par les membres du jury dont plusieurs comptaient parmi « les amis du studio »[1046]. En revanche, une publication écrite impliquait une censure plus stricte du contenu, des scènes empreintes d'un « pathos positif » pouvaient prévenir contre l'accusation d'une critique globale et destructrice de la société soviétique.

Il ne s'agit ici que de deux exemples d'adaptation de scénarios de spectacle à son cadre contextuel. Il y en avait d'autres : pour des tournées, des *agitbrigada* ou des représentations à des endroits précis, ces assemblages de scènes pouvaient être remodelés à volonté, permettant ainsi au groupe de mettre en exergue telle ou telle image de soi.

e) Rivière dont le nom est Fait (1968) : l'*estrada* revisitée à travers une filiation explicite avec les « Blouses Bleues »

La troupe est revenue à la forme de l'*estrada*, après s'en être écartée pendant quelques saisons, pour son dernier spectacle, *Rivière dont le nom est Fait*. Mark R. le présente comme une tentative de sauver le studio après le scandale causé par les créations précédentes, perçues comme antisoviétiques car contenant des attaques contre le KGB et la bureaucratisation du système. *Rivière dont le nom est Fait* serait donc une tentative de montrer une pièce moins

[1046] Appellation indigène qui servait à désigner les personnalités du monde de spectacle qui assistaient aux représentations ou aux répétitions et qui pouvaient défendre la troupe en cas de problème.

litigieuse, où se profilerait l'image de héros soviétiques positifs dans la lignée des figures héroïques révolutionnaires.

En effet, un spectacle d'*estrada* avec des références explicites aux formes théâtrales des années 1920 telles que le journal vivant ou la Blouse Bleue, paraissait être le mieux adapté pour rendre le « pathos révolutionnaire » sans tomber dans des clichés. En effet, en revenant à ces formes nouvellement à la mode mais longuement oubliées[1047], la troupe pouvait prétendre puiser aux sources mêmes du théâtre révolutionnaire.

Cependant, d'après Mark R., il s'agissait plutôt d'un subterfuge pour faire accepter la pièce aux autorités :

> *(…) Cela passait pour du théâtre d'agitation (…). Je n'arrêtais pas de répéter « C'est le style de la « Blouse Bleue ». Tu parles ! Que venait-elle faire là ? C'était une forme de théâtralité, rien de plus » (…) Toute la production du théâtre de Taganka pouvait à ce moment là être appellée du « journal vivant ». Mais bon, on pouvait aussi nous appeler [comme cela]*[1048].

Le recours explicite aux formes du théâtre d'agitation pouvait donc servir au groupe – comme aux troupes professionnelles d'avant-garde – de légitimation auprès des autorités, tandis que leur quête résiderait ailleurs.

Pour Mark R., la recherche, en ce qui concernait ce spectacle, portait sur la mise en scène d'une certaine transcendance. Il souhaitait donner une dimension mystique à l'opposition entre l'idéal élevé et le terrestre. Les hésitations autour du titre de la pièce peuvent montrer la tension entre ces deux tendances.

En effet, les manuscrits présents dans les archives de « Notre Maison » montrent que le titre original de la pièce était différent. Jouant sur la lettre F, Mark R. avait essayé plusieurs manières de combiner trois mots : « FAKT », « FEERIA » et « FAUST ». Le mot *fakt* – « fait » – renvoyait à la forme du spectacle, empruntée à la « Blouse bleue », le *faktomontaž*, un montage à partir de documents retraçant des faits véridiques. *Feerija* – la féérie – renvoyait au genre

---

[1047] Cf. 1.1.3 (a et b).

[1048] Entretien avec Mark R., le 22.06.2005.

théâtral, « tout ce qui était lié aux ascensions[1049] » et « Faust » faisait allusion au « problème du terrestre et du sacré, du diabolique[1050] » :

> *Finalement, je ne pouvais l'appeler comme cela (…) J'ai dû prendre un titre plus explicite, plus direct (…) Parce que ça venait de Majakovskij, « Vladimir, plonge ta lèvre enflammée (dans l'eau), bois de la rivière dont le nom est Fait[1051] ». « Fait, Féérie, Faust » c'était un nom trop prétentieux pour eux, ça aurait été plus difficile à faire passer. Et là, vous voyez, le sous-titre : « un spectacle héroïco-comique[1052] ». J'occultais la satire, je mettais en avant la tragédie, le document (…) C'était pour faire passer le tout[1053].*

Le titre et le sous-titre finalement adoptés mettaient donc en exergue le rattachement aux années 1920 grâce à la référence à Majakovskij, et occultaient aussi bien la dimension satirique que les références aux forces surnaturelles dont le diable. Mark R. dit d'ailleurs avoir dû y renoncer dans la pièce, pour des raisons de « volume trop gros », mais sans doute également pour éviter des critiques des autorités concernant des références religieuses.

Le spectacle s'organisait autour d'un fait historique : en février 1934, trois stratonautes (ancêtres des cosmonautes) étaient montés à une hauteur record dans la stratosphère, avant de s'écraser. Le choix du sujet est révélateur de la volonté du groupe de sortir des sentiers battus. Les stratonautes étaient des héros atypiques. En effet, à l'époque où tout le monde louait les exploits des cosmonautes, la troupe déplace l'intention du public vers leurs ancêtres méconnus. Par ailleurs, situés chronologiquement entre les héros de la

---

1049 *Ibid*.

1050 *Ibid*.

1051 Extrait du poème de Majakovskij *Octobre.* En réalité, il n'y a pas d'allusion à Lenin (« Vladimir ») dans ce passage, il s'agit du début du poème : « Время-/вещь/ необычайно длинная,-/были времена-/прошли былинные./Ни былин, / ни эпосов, /ни эпопей./ Телеграммой /лети,/строфа! / Воспаленной губой/ припади / и попей /из реки / по имени — « Факт »./ Это время гудит/ телеграфной струной, /это /сердце /с правдой вдвоем ».

1052 Ce terme indigène n'a pas de lien avec le procédé héroï-comique que nous avons défini dans le chapitre précédent. Il signifie uniquelement que, dans la pièce, des passages traitant d'héros vont se succéder avec des scènes plus humoristiques.

1053 Entretien avec Mark R., le 22.06.2005.

Révolution et de la guerre civile et ceux de la « grande guerre patriotique », les stratonautes appartenaient à une époque relativement peu féconde en héros[1054].

La troupe a voulu imiter la Blouse Bleue jusque dans ses méthodes de travail. Notamment, afin de s'approcher le plus possible de la réalité des faits, l'écriture de la pièce se faisait à partir de matériaux authentiques : la troupe avait récolté des articles de journaux et des documents d'archives concernant cet événement, dont les extraits étaient lus par des présentateurs de « journal vivant », habillés de combinaisons sur lesquels étaient imprimés des slogans, eux aussi tirés de journaux des années 1930 :

FIGURE 76: *RIVIERE DONT LE NOM EST FAIT* : PRESENTATEURS DU JOURNAL VIVANT[1055]

[1054] A l'exception des héros du travail dont les stratonautes ne faisaient pas partie non plus. Ils seraient plutôt à rattacher aux explorateurs, comme ceux du bateau Čeljuskin (1933), qui étaient cependant moins nombreux et ont laissé moins de traces dans la culture soviétique que les héros des deux guerres.

[1055] Source : archives du groupe « Notre Maison ».

FIGURE 77 : *RIVIERE DONT LE NOM EST FAIT* : PRESENTATEURS DU JOURNAL VIVANT (2)[1056]

Ces passages de « journal vivant » alternaient avec des dialogues imaginaires des stratonautes écrits par Mark R. et avec des mises en scène de passages du *Livre Bleu* de Zochtchenko. Ces derniers étaient des descriptions satiriques du quotidien de ceux qui étaient désignés dans le spectacle comme des « taupes » (image à la fois de créatures éminemment terrestres et aveugles) :

> *Tout le spectacle était construit autour de deux images : celle de l'envol et celle de la vie terrestre. Les taupes et les stratonautes (…) qui s'étaient envolés et puis qui se sont écrasés (…) Les taupes, c'était des petites gens terrestres qui sur la terre s'occupent de mariages, de magouilles, d'ivrognerie, de débauche, enfin, qui personnifient l'ignominie de la vie, la bureaucratie, le crétinisme*[1057].

1056 Source *: ibid.*

1057 Entretien avec Mark R., le 22.06.2005.

On retrouve la même binarité que dans les trois premiers spectacles de « Notre maison », concrétisée par les images de « taupes » et de « stratonautes ». Auparavant, cette idée d'élévation et du terrestre était représentée en mobilisant l'espace scénique (lorsque, par exemple, les personnages « s'élèvent » au-dessus des autres grâce au plan incliné ou se traînent derrière les coulisses pour signifier l'enlisement dans le terrestre). Ici, cette binarité se double d'une épaisseur littéraire. Le recours à Zoščenko n'était pas non plus fortuit. S'agissant d'un des auteurs visés par le Ždanovisme et donc d'une des victimes du durcissement du régime après 1945, utiliser ses écrits relevait de la même logique que d'imiter le théâtre de propagande des années 1920 : revenir aux origines – c'est à dire aux années 1920 – pour les formes théâtrales tout comme pour la satire, en effaçant les stigmatisations de l'époque stalinienne.

Ce qui était élevé et positif – la figure des stratonautes - se refusait cependant à l'héroïsation. Ainsi, on trouve dans la pièce une réflexion sur la nature des héros :

> *TROISIEME STRATONAUTE : L'humanité en a assez de dieux. Combien y en a-t-il eu ? Chaque mot qu'ils disaient devenait un canon. Ils levaient le pied, et leur pas devenait un exemple. Chacun de leurs crachats devenait de l'eau bénite. C'est tout juste si on ne mettait pas de plaques commémoratives sur les lèvres des femmes qu'ils avaient embrassées.*
> *DEUXIEME STRATONAUTE : je ne suis pas d'accord avec toi. Le problème n'est pas que nous en avons marre de héros en tant que tels. Le problème est dans leur nombre. Avant, un héros, c'était rare, et c'est pour cela qu'ils avaient de la valeur. Maintenant, ils sont légion, et chacun a fait quelque chose d'exceptionnel. Tu as produit au-delà de ce que préconisait le plan, tu es un héros. Tu n'as pas volé, pas tué, pas divorcé d'avec ta femme, tout le monde te cite en exemple.*
> *PREMIER STRATONAUTE (*ironiquement, sur le ton d'un conférencier*) : ces derniers temps, par rapport au joug mongol, la densité de héros par rapport à la population a augmenté de*[1058]*…*

Ce passage tourne en dérision la notion même du héros en invoquant son inflation (« ils sont légion ») qui entre en contradiction avec le caractère exceptionnel qui les définit. En imitant le langage d'un conférencier – qui cite des statistiques et donne des repères chronologiques absurdes (« par rapport au

[1058] Texte de *La rivière dont le nom est Fait*, archives de « Notre Maison ».

joug mongol ») – le texte met en évidence le décalage entre le langage officiel et la nature vivante des héros.

Ce décalage est développé dans la scène suivante où les stratonautes lisent le document authentique du projet de monument en leur honneur. Ce document contient des réflexions techniques et financières sur la meilleure manière de représenter la gloire de ces hommes. Ces considérations relevant du « terrestre » mettaient en évidence le grotesque de la « fabrication de héros » officielle, dont la troupe voulait se détacher, en recourant, une fois de plus, aux formes de théâtre d'agitation des années 1920.

Finalement, l'image héroïque ne naît pas. Celle qui naît, c'est celle d'un retour constant et à plusieurs niveaux aux idées et aux formes « révolutionnaires » d'origine, qui n'était plus approuvée dans le contexte de 1969.

Cette pièce n'a connu qu'une représentation, suivie de la dissolution de la troupe qu'elle n'a pas pu empêcher.

On peut donc observer, à travers ces pièces, les transformations qu'a connues la forme du spectacle d'*estrada* à travers la production du groupe « Notre Maison ».

Toutes animées par la tension entre le bien (l' « élevé ») et le mal (le « terrestre »), elles représentaient un univers binaire, où cette opposition se concrétisait à travers différentes images de la vie sociale.

L'un comme l'autre correspondaient parfois aux « bien » et « mal » officiels (l'image positive de jeunes « constructeurs du communisme » : engagement, position active dans la vie et amour du travail collectif, détachement vis-à-vis du bas quotidien, l'image négative des lâches, mal éduqués, non-solidaires). Cependant, parfois, ces images permettaient des tractations plus larges qui sortaient alors du cadre du permis suscitant le reproche d'une critique globale du système soviétique.

L'univers qui transparaît à travers ces spectacles porte la trace de la séparation des rôles entre les hommes et les femmes que nous avons déjà constatée dans le fonctionnement de la troupe. Les personnages masculins sont en première ligne, ce sont eux qui se trouvent confrontés aux grands dilemmes, qui choisissent d'appartenir aux « stratonautes » ou aux « taupes ». Les femmes

sont explicitement désignées en tant que telles dans des situations faisant référence au cadre amoureux, ou familial (ainsi que les formes de sa transgression comme dans la scène « L'hypocrisie »), et elles apparaissent comme des victimes du monde extérieur ou en élément qui attache l'homme au domaine terrestre.

Les outils de mise en scène se complexifiaient au cours des années : on observe une recherche de plus en plus poussée pour s'éloigner d'un humour langagier (cependant toujours présent) : il s'agissait de faire fonctionner des associations liées aux objets, à la musique, à la lumière et laisser le public deviner le sens, potentiellement multiple. Tout au long de son évolution, la troupe prend de plus en plus de distance par rapport à l'*estrada* étudiante à l'image de laquelle elle est obligée de se conformer occasionnellement. *Rivière dont le nom est Fait* peut être vue comme l'aboutissement de ce détachement progressif : en recourant consciemment et ostensiblement à la forme du théâtre d'agit-prop, la troupe le parodie, et l'ironie qui se dégage vis-à-vis de cette forme révolutionnaire ainsi qu'aux idéaux qu'elle véhicule n'échappe pas aux autorités.

Cette évolution s'explique, entre autres, par le fait qu'entre 1964 et 1969 le groupe a exploré d'autres formes théâtrales que celle d'un spectacle d'*estrada* classique, s'éloignant ainsi de leur vocation initiale.

3.2.2 Tractations soviétiques de l'« absurde »

C'est une incursion dans le théâtre de l'absurde qui les a d'abord déviés de la forme d'*estrada*. Le studio a effectué la mise en scène de deux pièces écrites par les membres du « collectif d'auteurs » : *Soirée maudite* de Mark R. en 1964 et *Le Mauvais Appartement* de Viktor S. en 1966. Ces pièces avaient certains points en commun : courtes, composées d'un acte, elles impliquaient un nombre restreint d'acteurs et étaient donc jouées parallèlement à une autre pièce du studio. Les deux ont été mises en scènes par Mark R., ce qui était un écart par rapport au principe de la mise en scène collective qui avait caractérisé, officiellement, les spectacles d'*estrada*.

La définition du « théâtre de l'absurde » dans le contexte soviétique n'allait pas de soi. En ce qui concerne *Soirée maudite,* ce terme n'était pas toujours utilisé. Ainsi, le texte d'introduction à la pièce, rédigé par son auteur et qui accompagnait le programme distribué aux spectateurs, nommait le style dans lequel elle avait été écrite « le grotesque[1059] ». Cependant, les témoignages postérieurs sur cette pièce parlent du « théâtre de l'absurde ». Plusieurs explications sont ici possibles. Cela pouvait être une manière de contourner la censure universitaire : le « grotesque » était un procédé connu et admis, alors que l' « absurde » l'était moins et pouvait passer pour une imitation de l'Occident. Cependant, il se pourrait également que ce rapprochement avec le théâtre de l'absurde ait été fait plus tard, par des spectateurs instruits. Ainsi, lors d'une discussion avec les spectateurs qui a suivi la représentation du 18 décembre 1964[1060], la catégorie du théâtre de l'absurde n'émerge qu'à la septième intervention, celle du dramaturge Vikkers :

> *Le poète qui vient de nous parler d'Anatole France, connaît apparemment très bien la littérature occidentale. Je crois qu'il aurait dû avant tout évoquer Beckett et Ionesco. Je ne pense pas que ces gens soient le fleuron de la littérature mondiale. Et aujourd'hui, nous les voyons reflétés ici*[1061] *…*

L'auteur de la pièce nie s'être directement inspiré du théâtre de l'absurde. Il a notamment corrigé l'affirmation qu'Oksana K., l'une des actrices impliquée dans le spectacle avait émis dans un entretien avec Natalia Bogatyrjova. L'actrice présentait le spectacle comme « une expérience de théâtre de l'absurde » :

> *A l'époque, les pages du magazine* Inostrannaja Literatura *étaient inondées de traductions parmi lesquelles Beckett et Ionesco. Et voilà que Mark a écrit sa pièce pour quatre acteurs*[1062].

[1059] *Soirée maudite*, texte dactylographié de la pièce avec introduction, archives de « Notre Maison ».

[1060] Selon une mention de Lilia D., l'une des actrices impliquées dans le spectacle, cette discussion se serait déroulée après que le spectacle ait été montré dans la salle du VTO (Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.90).

[1061] « Discussion du spectacle *Soirée maudite*, le 18 décembre 1964 », *op. cit.*, p.15.

[1062] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.89.

Mark R. indiquait en marge de cet entretien que les traductions étaient parues « bien plus tard », et qu'il avait écrit la pièce « bien avant ces publications[1063] ». L'auteur refuse donc une filiation directe avec ces auteurs, sans nier le lien avec la Pologne, évoqué par Mihail K., acteur qui jouait l'un des personnages masculins:

> *Environ en 1962, [Mark] est allé en Pologne et en est revenu avec des yeux écarquillés (…). Assez rapidement après son retour, il a apporté pour nous la lire sa pièce* Soirée maudite[1064].

C'est également à la Pologne que fait référence Viktor S., l'auteur du *Mauvais appartement.* Ainsi, dans une interview donnée à Aleksander Rappoport en 2006, il dit avoir commencé sa carrière de dramaturge par des pièces absurdistes :

> *Je m'intéressais beaucoup à ce type de théâtre, même si à l'époque il était très difficile d'avoir des informations à son sujet. J'étais abonné aux magazines polonais, en particulier* Przekroj, *où il y avait une rubrique « à travers les lunettes de Slavomir Mrožek ». Nous appelions à l'époque la Pologne « le baraquement le plus drôle du camp socialiste ». Je lisais du Mrožek, qui vivaitt à Cracovie à l'époque*[1065].

Cependant, Viktor S. affirme également avoir lu des « absurdistes occidentaux » en reconstituant leurs pièces à partir de citations d'articles critiques :

> *Mettons, je lis un article dans* Sovjeckaja kul'tura *des années 1960. L'auteur fustige les dramaturges absurdistes occidentaux et cite un dialogue comme l'exemple de la dégénérescence humaine et artistique de l'auteur. Moi, je découpe la citation et la colle dans un dossier. Après, je lis un article critique dans la revue* Inostrannaja literatura, *l'auteur cite un autre passage que je découpe et joins au dossier. Il y avait beaucoup d'articles de ce genre à l'époque. Je stockais ainsi beaucoup de matériel que j'étudiais avec attention*[1066].

1063 *Ibid.,* p.89.

1064 *Ibid*., p.87.

1065 Александр Раппопорт, « Виктор Славкин - абсурд с человеческим лицом », *Лехаим*, no. 8 (172), 2006 (Rappoport, Aleksandr, « Viktor Slavkin ou l'absurde au visage humain », *Lehaim*, numéro 8 (172), 2006.

1066 *Ibid*.

Concernant la conception même de l' « absurde », les auteurs des deux pièces semblent élaborer une vision commune. Dans l'interview à Aleksander Rappoport, Viktor S. en donne quelques lignes :

> *J'ai écrit ma première pièce*[1067] *plutôt sous l'influence de Mrožek que sous celle de Ionesco. Mrožek m'était plus proche car il liait l'absurde avec des réalités d'Europe de l'Est, et même des réalités à proprement parler polonaises. L'absurde chez Mrožek est plus teinté par les sentiments humains que chez Beckett ou Ionesco (…). Les sentiments sont aussi présents dans les pièces absurdistes de Harms. Cela me plaisait, et j'essayais aussi dans mes pièces d'unir l'absurde avec l'histoire du quotidien humain. Dans ma pièce* Le Mauvais appartement, *l'absurde réside dans le fait qu'une famille vive dans un pavillon de tir, que ses membres savent quand et où l'on va tirer et quand on va cesser le tir, et ils s'y adaptent. Et ce qui la relie au quotidien est le fait que la famille avait atterri là à cause de la crise du logement, il n'y a pas d'autre appartement. Et cela, c'était l'absurde soviétique*[1068].

Ainsi, « l'absurde » signifiait un décalage par rapport à la vraisemblance, tandis que certains éléments du quotidien ainsi que les sentiments des personnages devaient rendre l'univers de la pièce reconnaissable pour un spectateur soviétique. Ce décalage était rendu à l'aide de procédés différents dans les deux pièces.

a) Variation sur le thème de la critique de « l'esprit petit-bourgeois » : *Soirée maudite* (1964)

La première était placée sous le signe de la critique de l'esprit « bourgeois ». Elle s'ouvrait par un poème de Julian Tuwim qui parlait d' « effroyables bourgeois » qui vivent dans leurs « effroyables maisons », et se terminait par celui de Majakovski sur le même sujet :

> *Le bourgeois est multiforme*
> *Il y en a pour tous les goûts*
> *On pourrait même décorer*
> *Celui qui les saura compter*

[1067] Il s'agit de la pièce *L'Orchestre*, écrite en 1963.

[1068] Раппопорт, « Виктор Славкин - абсурд с человеческим лицом » (Rappoport, « Viktor Slavkin ou l'absurde au visage humain »), *op. cit.*

La Révolution est finie (…)
Et le bourgeois soviétique
Se calme et fait des acquisitions.
(…)
En traversant le quotidien des bourgeois
Avec un dégout exagéré
Nous changerons la face de la vie
Commune et individuelle[1069].

Le scénario prévoit explicitement que ces deux poèmes se situent en dehors de l'action de la pièce car il mentionne que « le prologue poétique de Julian Tuwim est lu quand le rideau n'est pas encore levé, [et] l'épilogue est lu après la baissée du rideau[1070] ». Il s'agissait donc d'un cadre qui annonçait le sujet de la pièce, la lutte contre les diverses manifestations de l'esprit petit-bourgeois, et plaçait l'ensemble sous l'égide de l'avant-garde internationale des années 1920. En cela, la pièce différait peu des précédentes, présentant une variation sur le même thème.

Composée d'un acte, elle avait l'aspect, selon les mots de Mark R., d' « une seule longue scène, faite d'un enchaînement de dialogues sans sujet au sens traditionnel du terme »[1071]. Un couple, « le Mari et la Femme », accueillent chez eux « l'époux et l'épouse », les quatre passent la soirée à discuter, avant d'intervertir les rôles : le Mari et la Femme revêtent les manteaux des Epoux et s'en vont tandis que ces dernier restent. Ce procédé était censé « souligner qu'ils n'avaient pas de personnalité, qu'ils étaient pareils, que l'essence de leur vie était de vouloir signifier quelque chose[1072] ». Cette conception des personnages interchangeables et sans psychologie était consolidée par le mot introductif qui était joint au programme, et qui présentait les personnages comme « différents

---

[1069] *Soirée maudite*, texte dactylographié, archives de « Notre Maison ».
[1070] *Ibid*.
[1071] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.84.
[1072] *Soirée maudite, op. cit.*

et pareils, unis et séparés (…), ressemblant à la machine et à l'homme… Ce ne sont pas des humains, c'en sont des modèles[1073] ».

La pièce est fondée sur une situation réaliste, et les dialogues commencent par des phrases quotidiennes qui instaurent, dans un premier temps, une certaine vraisemblance. Ainsi, la pièce s'ouvre sur une situation reconnaissable, celle de l'attente et l'arrivée des invités :

> *I Quelles gens ! Ils vont rappliquer, et nous, on devra causer avec eux toute la soirée. Et de quoi on va parler ?*
>
> *II Et voilà, on va devoir rester plantés là. Quelle soirée maudite !*
>
> *I Eh oui, quelle soirée maudite !*
>
> Pause. Entrent l'Epoux et l'Epouse.
>
> *I Bonjour !*
> *II Oh, comme nous sommes contents de vous voir !*
> *III Nous voilà, nous voilà !*
> *IV Quelle foule dans le métro, dans les trolleybus[1074] !*

Ce début nous plonge dans un univers de vaudeville, où les plaisanteries sont construites sur un décalage de connaissances entre le spectateur et les acteurs : le public aperçoit le décalage entre ce que le Mari et la Femme se disent dans l'intimité et l'image de jovialité qu'ils montrent à l'autre couple.

Cependant, plusieurs procédés brisent la vraisemblance des dialogues. Ainsi, ce début de pièce pourtant mimétique d'une certaine réalité cesse de l'être lorsque les phrases rituelles sont répétées plusieurs fois. Ainsi, les personnages masculins, le I et le III, ponctuent chacun ce début de pièce de sa phrase, « bonjouuuuuur » pour le premier et « nous voici, nous voici ! » pour le second.

Les personnages féminins brisent la vraisemblance différemment. La Femme (II) répète sa phrase de bienvenue en variant l'ordre des mots : « oh, comme nous sommes contents de vous voir ! », « comme nous sommes contents de vous voir, oh! », « comme vous voir sommes nous contents, oh » etc. L'Epouse

---

[1073] « De la part des créateurs du spectacle », document dactylographié, archives de « Notre Maison ».
[1074] *Soirée maudite, op. cit.*

(IV), quant à elle, varie les lieux dans lesquels on trouve de la foule. En partant d'une constatation concernant les moyens de transport, elle multiplie d'abord les types de ces derniers (« Quelle foule dans le bus, dans le tramway ! »), puis évoque d'autres lieux publics, de plus en plus éloignés du contexte : (« Quelle foule dans les rues, dans les queues! », « Quelle foule dans les pharmacies, dans le cinéma ! », « (…) dans les zoos, les bureaux de poste », « (…) dans les salles de danse et les cimetières »). Cet enchevêtrement de répliques répétées et variées s'arrête lorsque le Mari et la Femme se figent, en devenant comme des statues.

Les Epoux entament alors une conversation entre eux, sans remarquer l'autre couple. Débutant par des appréciations ordinaires sur la décoration de l'appartement de leurs hôtes, ce dialogue s'éloigne de la vraisemblance suite à la question de l'époux qui réagit à la manière dont l'épouse imagine changer l'emplacement des meubles :

> *III Et moi, tu me placerais où, ma chérie ?*
> *IV Toi ? Entre le pouf et le lit, mon chéri…*
> Ils s'embrassent[1075].

Ce type de procédé se retrouve tout le long de la pièce : certaines phrases se répètent, formant parfois des leitmotivs qui traversent toute la pièce, les dialogues, commencés d'une manière vraisemblable, sont vidés de sens suite à une énumération de termes souvent fortuits. Certains objets connaissent également cet usage d'abord logique puis décalé. Ainsi, au début de la pièce, l'Épouse répète à plusieurs reprises qu'il manque une housse pour le canapé de leurs hôtes. Au milieu de la pièce, la Femme se met à en coudre une, et à la fin, cette housse devient également une robe qu'elle incite l'Epouse à essayer. Celle-ci finit par apprécier :

> *II (…) Les housses sont aujourd'hui très à la mode.*
> *IV Ah, comme c'est simple ! Comme c'est pratique ! Donc, d'abord on coud une housse pour un canapé, après on l'essaie et on la porte comme une robe, et après, lorsque la mode a passé, on l'utilise comme housse. Extraordinaire[1076] !*

1075 *Soirée maudite, op. cit.*
1076 *Ibid.*

Le texte contient également des procédés ludiques qui s'inspirent de jeux pour enfants. Ainsi, le parallélisme entre deux conversations permet d'imiter un jeu qui consiste à transformer des chansons en rajoutant à la fin de chaque vers un mot qui tourne le tout en dérision. Lorsque les personnages II et III sont en désaccord sur la possibilité qu'un acteur du Sovremennik puisse apparaître tout nu (« sans pantalon ») sur la scène, I et IV se mettent à discuter sur l'art, ce qui donne l'enchevêtrement suivant :

> *I - Bien sûr… Nous avons besoin de l'art dans tous les domaines de la vie. Quelle que soit la branche, on a besoin partout d'une vision artistique du monde…*
> *III - Avec pantalon !*
> *IV - Vous avez raison !… Rien ne nous anoblit, ne nous éduque, ne nous élève autant que l'art…*
> *II - Sans pantalon !*
> *I - Mais nous n'avons pas besoin de n'importe quel art !*
> *III - Avec pantalon !*
> *IV - Evidemment. Nous n'avons besoin que de l'art qui ne serait pas comme cet art qui n'est pas un art !*
> *II - Sans pantalon !*
> *I - L'art est une fête !*
> *III - Avec pantalon !*
> *IV - L'art c'est la beauté !*
> *II - Sans pantalon*[1077] *!*

Le dialogue du Mari (I) et de l'Epouse (IV) est constitué de phrases toutes faites sur l'art, dont le ridicule, qui transparaît déjà dans l'affirmation qui tourne sur elle-même de l'Epouse (« Nous n'avons besoin que de l'art qui ne serait pas comme cet art qui n'est pas un art »), est souligné par l'interférence avec le dialogue de la femme (III) et de l'Epoux (IV). Il ne s'agit cependant pas d'un absurde fortuit, mais plutôt d'une satire dirigée contre ceux qui prétendent juger l'art en se servant de phrases officielles toutes faites sans en comprendre le sens.

Nous pouvons voir un autre exemple de procédés absurdistes qui dissimulent une satire :

> *IV Vous avez entendu : bientôt, il va y avoir une réforme*
> *I Quelle réforme ?*
> *III On va annuler l'argent !*
> *I Foutaises. Jamais on n'annulera l'argent.*

[1077] *Ibid.*

III Comment ça, foutaises ? Je l'ai entendu de mes propres oreilles ! (…) Dans à peine vingt ans, il n'y aura plus d'argent (…).
I (…) Non, pas comme ça. Personne ne révoquera l'argent, il restera. Seulement, il changera de nom.
IV Comment ça ?
I Comme ça. A la place de payer en roubles, en dollars, en guinées ou en oseille, on va payer en idéaux.
(…)
III Comment ça ?
I Comme ça. Mettons, vous êtes venus dans un magasin, et vous demandez… Alles-y, demandez !
III Combien coûte cet objet ?
I Et le vendeur vous répond : pas cher, sept idéaux.
III (…) Et après ?
I Quoi après ? Après, vous êtes grondé par votre femme.
II Pourquoi tu as acheté ça ? Il nous reste si peux d'idéaux jusqu'au salaire !
I Tu paniques toujours ! Combien de fois nous sommes déjà restés sans idéaux, et il ne s'était passé rien de grave. Je t'assure, on peut très bien vivre sans idéaux. Je pense même que vivre sans idéaux, pauvrement, c'est mieux, on est plus tranquille, personne ne peut te toucher, te voler, t'inquiéter[1078]*…*

La conversation part d'une rumeur qui avait un fondement empirique puisqu'en 1964, lorsque la pièce avait été écrite, l'avènement du communisme, et donc la révocation de la monnaie, étaient supposés se produire vingt ans plus tard. L'apparition du mot « idéal » n'est pas fortuite, elle se fait par association d'idées : le communisme était bien un « idéal » étatique. Cependant, le fait de remplacer un mot par un autre créait un sens nouveau. En prêchant une vie dépouillée du matériel, le bourgeois vante une vie sans idéaux, c'est à dire assume le principal reproche que lui adresse le groupe.

Les réalités soviétiques transparaissent dans la pièce, mais les personnages semblent vivre dans un monde flou où ces réalités ne sont que de rares réminiscences. Ainsi, le souvenir de la seconde guerre mondiale surgit dans la conversation d'une manière inattendue lorsque l'Epoux prononce de but en blanc le nom d'Hitler, et le Mari n'arrive pas à se rappeler de qui il s'agit, et il lui faut plusieurs précisions (petit, en costume gris, brun à moustache, pendant la guerre) pour qu'il s'en souvienne, avant de se rappeler avoir perdu un fils pendant la guerre. Le sexe de cet enfant qui a péri fait ensuite l'objet de débat

---

[1078] *Ibid.*

entre la Femme et le Mari: la première affirme qu'il s'agissait d'une fille, tandis que le second maintient que c'était bien un fils. Pendant la dispute, cette fille ou ce fils devient celui des Epoux, changement emblématique des fluctuations des personnages dans la pièce.

Ce dialogue paraît invraisemblable pour le spectateur de l'époque, lorsque le souvenir de la seconde guerre mondiale et d'Hitler était très vivant dans la population et très présent dans la production culturelle. On peut cependant difficilement parler d'absurde puisque les repères renvoient bien à une réalité connue du spectateur et l'invraisemblable prend des allures de satire.

Il en va de même pour des phrases au premier regard extravagantes lancées ça et là par les personnages. Ainsi, l'Epouse répète à plusieurs reprises qu'elle « est morte depuis longtemps ». Bien qu'invraisemblable, cette affirmation n'est pas fortuite puisqu'elle symbolise la mort morale de ces « bourgeois ».

Certaines actions insolites à première vue peuvent être vues ainsi comme des allégories. Par exemple, après l'épisode d'essayage de housse pour le canapé, l'épouse « commence à tirer de dessous la table une toile grise. A un moment donné, les quatre se retrouvent sous ce tissu. Ils bougent. Ils se débattent. Comme si ce n'était pas une housse pour canapé, mais une gigantesque housse pour humains. Enfin, ils en sortent et reprennent la conversation comme si de rien était[1079] » :

[1079] *Ibid*.

FIGURE 78: *SOIREE MAUDITE :* SOUS LA TOILE[1080]

Ce passage relevait bien du grotesque : un objet quotidien était grossi jusqu'à prendre des proportions monstrueuses. Ce grossissement prend sens au sein de la symbolique propre à la troupe. En effet, dans les « fables de couleur » (spectacle *Ecoutez le temps*), la couleur grise avait été utilisée pour signifier l'uniformité et la médiocrité. La scène de la housse n'est donc pas absurde, elle représente littéralement les personnages baignant dans la médiocrité.

Le scénario indique que «l'action se déroule dans un appartement avec des meubles habituels, les acteurs sont maquillés comme d'habitude, sont vêtus de costumes habituels. Ils parlent de leur voix naturelle. Seulement, de temps en temps, ils se figent soudain et deviennent comme des idoles[1081] ». En effet, les photos montrent que la troupe avait abandonné l'uniforme, le décor d'inspiration constructiviste et les expérimentations avec l'espace pour se tourner vers des costumes et un décor réalistes et une vision frontale de la scène:

[1080] Source : archives de « Notre Maison ».

[1081] *Soirée maudite, op. cit.*

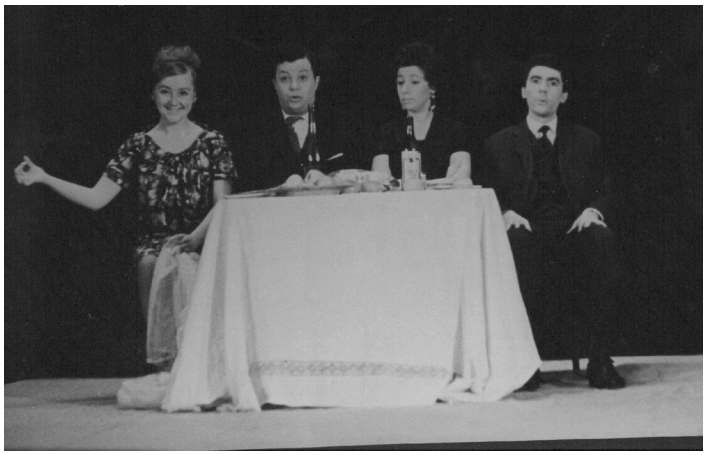


FIGURE 79: *SOIREE MAUDITE*: LES DEUX COUPLES A TABLE[1082]

C'est l'usage fait de la parole qui éloignait la mise en scène du réalisme socialiste. En effet, les dialogues, avec leurs digressions allégoriques et ludiques, semblaient n'être qu'un fond sonore, le sens se construisant par le rythme : les phrases étaient tantôt ralenties, « ponctuées par des pauses et ralentissements absurdes , qui suivaient des accélérations folles »[1083]. Les pauses, qui surgissaient à des moments inattendus, contribuaient à briser la vraisemblance tout en suscitant un effet comique.

Pendant ces pauses, les paroles étaient remplacées par des morceaux de Prokofiev (« Les Sarcasmes » et « les Visions fugitives ») qui, selon Oksana K., « brisaient la monotonie de la construction stylistique du théâtre de l'absurde et donnait un relief à l'action[1084] ».

Le rythme envoûtant créé par la parole et la musique conférait à la pièce un charme qui était amplifié par un jeu vif des acteurs. Selon Oksana K., « Mark était accusé de ne pas dénoncer un phénomène, mais de le sublimer, presque le magnifier. Parce que le spectacle était savoureux : des jeunes gens bougeaient gracieusement sur scène en babillant. C'était effectué très proprement du point de vue de jeu d'acteur. Car il existe un élément esthétique qui parle pour lui-

---

1082 Source : archives de « Notre Maison ».
1083 Mark R., dans Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), p.84.
1084 *Ibid.*, p. 89.

même. Et lorsqu'on arrive à un certain degré de savoir-faire, le public vous aime, quoiqu'on en dise[1085] ».

Ainsi, de la mise en scène se dégageait une signification supplémentaire : la vivacité du jeu fondé sur le rythme et la richesse des mimiques montraient le spectacle de jeunes gens adroits jouant au théâtre de l'absurde en même temps que le spectacle de bourgeois enlisés dans un monde fantomatique où des éléments du monde réel arrivent comme des échos déformés.

b) Une critique du quotidien mâtinée de l'esprit de foire : *Un mauvais appartement* (1966)

Le pièce de Viktor S. avait, elle aussi, une visée satirique. Cependant, la cible de la satire était différente : ce n'étaient plus les « bourgeois » qui étaient visés, mais des conditions de vie absurdes. Obligée de vivre dans un stand de tir, une famille construit sa vie sur des bases complètement décalées, fondées sur le rythme du tir.

Le fait de critiquer un mode de vie pouvait attirer des critiques des autorités pour une satire trop globale du système soviétique. Pour parer à cette éventualité, l'action était située dans un lieu incertain en dehors des frontières de l'URSS. La pièce contenait, notamment, la réplique « il est deux heures selon l'heure de l'Europe de l'Ouest », censée le prouver. Cependant, cette mention montrait si clairement la volonté de se démarquer du contexte soviétique qu'elle pouvait paraître ironique.

Tout comme pour *Soirée maudite*, les costumes étaient réalistes, et le décor à la fois sobre et suggestif. Une table, des chaises et un lit composaient l'espace de la pièce, des pots de plantes sèches représentaient une misère qui voulait se donner des allures douillettes. Le mur du fond était cependant orné de cibles :

[1085] *Ibid.*, p.89-90.

FIGURE 80: *UN MAUVAIS APPARTEMENT*[1086]

FIGURE 81 : *UN MAUVAIS APPARTEMENT (2)*[1087]

FIGURE 82 : *UN MAUVAIS APPARTEMENT (3)*[1088]

1086 Source : archives de « Notre Maison ».

1087 Source : *ibid*.

Ces dernières apportaient un élément ludique dans le décor. En effet, Mihail U., le décorateur, dit que les imaginer était « un cadeau pour lui » :

> *Dans le spectacle, il y avait des cibles mobiles. J'en ai conçu des spéciales. Par exemple, si la cible de l'haltérophile était touchée, l'homme perdait son pantalon. Si c'était « le matelot et la sirène », le couple tombait dans un lit (…). Mark R. a installé l'un des nôtres dans une loge et le forçait à tirer avec un fusil à air comprimé*[1089].

Ce jeu avec des éléments de décor permettaient donc d'introduire des éléments grivois dans la pièce, qui étaient justifiés par le lieu de l'action, en l'occurrence une foire. Par ailleurs, il permettait également de dépasser l'espace scénique en situant un « tireur » dans la salle.

Ces divers éléments, aussi bien la critique à peine voilée de conditions de vie inhumaines que la dimension grivoise du décor, ont suscité de nombreuses critiques des autorités. Comme l'une des conséquences, la troupe n'a pas pu la montrer au festival des théâtres étudiants à Nancy, en avril 1967, aux critères duquel elle répondait cependant : cela devait être une pièce d'un acte d'un jeune auteur, écrite dans l'année[1090]. Malgré l'intercession du directeur du Club, les membres du groupe n'ont pas pu obtenir l'autorisation de s'y rendre.

Ces deux pièces « absurdistes » ont été des créations à part dans la production du groupe dans la mesure où il s'agissait de pièces en un acte, écrites et mises en scène par une personne identifiable et impliquant un petit nombre d'acteurs. Cependant, elles s'inscrivaient parfaitement dans son répertoire par leur thématique (critique de « l'esprit petit-bourgeois » pour la première et une représentation décalée d'une situation quotidienne pour la deuxième) et utilisaient des images et des procédés qui faisaient écho à leurs pièces d'*estrada*.

[1088] Source : *ibid*.

[1089] Mihail U., « entretien Bogatyrjova », archives de « Notre Maison ».

[1090] « Explications pratiques et règlement du festival », p.2-3. Archives de « Notre Maison ».

3.2.3 ADAPTER DES TEXTES NON – THEATRAUX

Il en allait de même pour un autre type de spectacle que la troupe a exploré à partir de 1965, celui de l'adaptation d'écrits initialement non destinés au théâtre. Pour les deux *Soirées de Satire*, le groupe a conservé le même principe de composition que pour un spectacle d'*estrada*. Il s'agissait, en effet, de montages de sketches de tons contrastés et de divers genres, à cette différence près que les textes n'étaient plus écrits par des membres du groupe mais tirés de la littérature russe ou soviétique. Le principe de composition de la *Geste du Tsar Max-Emilian* était légèrement différent : la trame du spectacle était composée par le texte du roman en vers de Kirsanov, entrecoupé de chansons et sketches divers, inventés par les membres du groupe. Les *Cinq nouvelles dans la pièce numéro cinq,* quant à elle, tout en étant une succession de cinq scènes, chacune fondée sur une nouvelle d'auteur étranger, se rapprochait en plusieurs points des mises en scène absurdistes : il s'agissait du travail d'un metteur en scène (en l'occurrence, Alik A.), présentant une certaine unité de style, impliquant un nombre restreint d'acteurs et joué parallèlement à une autre production.

a) *Soirée de la satire russe* (1965)

La première tentative d'effectuer un montage à partir de textes littéraires datait donc de 1965, lorsque la troupe avait mobilisé des écrits satiriques d'auteurs russes du XIXe siècle. Ce choix est présenté par Mark R. comme une réaction aux changements politiques :

> *C'était une époque de manque de liberté, d'une réaction éhontée, une époque de délateurs, du KGB. Cela faisait longtemps que Nikita Sergejevič avait visité le Manège, lui-même était en disgrâce (…). Nos illusions avaient disparu (…). C'est pourquoi il fallait créer une pièce qui, d'un côté, aurait eu une base très puissante, et, d'un autre, corresponde au genre dans lequel nous souhaitions nous exprimer*[1091].

[1091] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), p.56.

Recourir aux textes d'auteurs classiques fournissait ainsi au groupe un argument de légitimation vis-à-vis des autorités présentées ici comme une force de coercition hostile. Il fallait conférer à ces textes une consonance contemporaine suffisamment transparente pour être comprise par le public, mais se réclamant suffisamment d'une autre époque, celle de la Russie d'avant la Révolution, pour avoir des arguments à opposer à la censure, sans forcément la berner.

Ce processus de légitimation commençait dès le prologue, qui débutait par la lecture, en guise d'épigraphe, d'un poème de Njekrasov consacré à Gogol' :

On le maudit de tous les côtés,
Et c'est uniquement en voyant son cadavre
Qu'on comprendra tout ce qu'il a fait,
Et combien il avait aimé en haïssant[1092].

Recourir à Njekrasov, poète connu pour son engagement « citoyen », faisait écho à l'image d'un théâtre engagé que la troupe cherchait à se donner. De plus, ces vers, évoquant Gogol' « maudit » pendant la vie, pouvaient être mis en parallèle avec la situation de la troupe elle-même, sujette aux critiques des autorités. La justification de Gogol' par Njekrasov légitimerait ainsi la production de la troupe, en en particulier ce spectacle précis où une œuvre de Gogol' était mise en scène. Enfin, par ses références au rejet et à la mort, cette épigraphe annonçait le ton du spectacle : malgré la drôlerie des scènes satiriques qui allaient suivre, une profondeur tragique se cachait derrière le rire.

Il s'agissait donc d'asseoir la légitimité du spectacle en le plaçant dans le domaine des « classiques russes » reconnus comme tels. Ce lien était matérialisé par le lieu de la représentation même : après l'épigraphe, le « présentateur » lisait le texte suivant :

Il y a 114 ans, dans le bâtiment où vous êtes venus aujourd'hui, dans cette ancienne église Sainte-Tatiana, dans la salle où vous êtes actuellement assis, se

---

[1092] Prologue au *Rire de nos pères*, archives du groupe « Notre Maison ».

trouvait le corps de Nikolaj Vassiljevič Gogol'. C'est ici qu'a eu lieu la messe funéraire. Dans ces murs a commencé son immortalité[1093].

Ce préambule donnait une coloration d'outre-tombe au spectacle, en invoquant le cadavre de l'écrivain, et visait à susciter un « frisson » dans le public. Il soulignait également à la fois l'épaisseur temporelle qui séparait l'un des auteurs et les spectateurs (114 ans) et la filiation de la troupe qui était installée dans le lieu même de son immortalité, et donc qui l'incarnait temporairement.

Cette introduction était suivie par un couplet ironique de Saša Čjornyj[1094] qui donnait d'emblée un ton à la fois ironique et agressif au spectacle :

Qu'il est bon à la lueur d'une lampe de lire des livres gentils,
De regarder des estampes ou de tapoter sur un piano,
De chatouiller ses sens et ses sentiments par le charme de la beauté,
De déverser l'odorant univers artistique dans l'abîme du vide russe[1095].

Le lien entre ce poème et l'univers soviétique des années 1960 se fait par l'évocation de ce personnage qui « lit à la lueur d'une lampe » : celui-ci nous renvoie au « bourgeois » affublé de sa lampe de chevet de l'ouverture d'*Ecoutez le temps,* un homme qui mène une vie d'agrément dans un univers douillet. Mais l'évocation d'une Russie vide qui reste inaccessible à l'art déplace la critique à un niveau plus global : ce n'est plus le seul « bourgeois » qui ne souhaite pas écouter l'appel de son époque qui est visé, mais également le pays dans son intégralité, ce « vide russe ».

Ce couplet, ainsi que les autres qui parsemaient le spectacle, ancraient celui-ci dans un passé stylisé. D'après Mark R., « son style [était] lié (…) aux moustaches, barbiches, chapeaux canotiers et gilets, caractéristiques de la mode des temps du cinéma muet et du magasine *Niva…* La « petite musique » allait de pair : le piano avait des intonations de musique de restaurant, le violoniste jouait avec l'emphase du musicien de rue, ce qui accompagnait bien la vulgarité

[1093] *Ibid.*

[1094] Ce poète (1980-1932) a été l'auteur, entre autres, de vers satiriques dans les années 1900-1910, où il critiquait les mœurs et la morale bourgeois.

[1095] Prologue au *Rire de nos pères*, *op. cit.*

quotidienne de la vie pleine de péchés et dépourvue de spiritualité reflétée dans les poèmes[1096] ». Cet ancrage dans un passé caricatural permettait de se dédouaner vis-à-vis de critiques du noircissement du présent qui pouvaient être adressées au groupe.

Plusieurs couplets composés à partir de poèmes de Saša Čjornyj, et, dans une première version, par des couplets de Béranger traduits par le poète russe Vasilij Kuročkin entrecoupaient ensuite les trois mises en scène de nouvelles satiriques russes qui composaient le corps de la pièce.

En premier, venait une mise en scène du « Rêve de Popov », une nouvelle en vers écrite par Aleksej Tolstoj en 1873, relatant les aventures d'un fonctionnaire qui se voit, en rêve, arriver à la réception d'un ministre sans pantalons. Le ministre est présenté comme un homme libéral, habillé d'une manière informelle et tenant des discours révolutionnaires :

Mon idéal est la liberté absolue,
Mon objectif c'est le peuple, et je suis son serviteur.
Le temps est passé, Messieurs,
Ce triste temps dirais-je, où
Seule récompense de la sueur et du labeur
Etait le pouvoir arbitraire. Nous avons mis à bas ce joug.
Le peuple a ressuscité, mais pas encore assez,
Nous nous devons de l'aider à monter à l'étrier
(…) Et, pour ainsi dire, lui donner les rênes[1097].

Pour cela, il propose de ne pas s'aligner sur l'Amérique, dans laquelle règnent « la propriété et le capital », ni sur l'Angleterre étouffée par un excès de lois, mais d' « ouvrir, pour ainsi dire, à ceux qui ont tout et à ceux qui n'ont rien, une source de travail mutuel ».

Cependant, lorsque ce ministre aux idées libérales découvre le manque vestimentaire de Popov, il devient furieux devant ce qu'il juge être une attaque impardonnable aux mœurs et à l'Etat, et, après avoir hésité quant au châtiment approprié, il envoie le fonctionnaire dans la « troisième section » (la police politique), « pour que là-bas – pour le dire plus joliment – on lui inculque

---

[1096] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.58.
[1097] « Le Rêve de Popov », archives du groupe « Notre Maison ».

d'autres idées, et ensuite hourra ! Vive la Russie ». Amené dans le bâtiment de la police secrète, Popov se trouve confronté au « Colonel bleu », qui, alternant compassion et menace, exige que le coupable livre une liste de complices. Après avoir protesté contre l'absurdité de cette demande (« Est-ce qu'une complicité est possible là où le crime est purement négatif ? J'ai moi-même omis de mettre mon pantalon, et quelles que soient vos menaces, je vous jure que personne ne m'y a aidé[1098] »), Popov cède devant les menaces de sévices physiques et « se met à aligner – comme les gens sont répugnants dans la peur ! – des dizaines de noms innocents », parmi lesquels ses meilleurs amis. Réveillé de ce cauchemar, le fonctionnaire se sent soulagé et heureux de pouvoir mettre tranquillement son pantalon.

La nouvelle se termine sur un dialogue avec le lecteur qui s'insurge contre les inepties qu'il dit rencontrer dans le récit. Notamment, il nie l'existence de la police secrète : « Qu'est-ce que c'est que cette maison où l'on envoie Popov ? Quel est cet interrogatoire ? Quel est le jugement dont on le menace ? (…) Tout cela traduit une ignorance de son pays, de ses mœurs et ses hommes que l'on ne rencontre que chez des jeunes filles naïves ». Le narrateur répond à ces reproches en prenant ses distances :

> *Monsieur le Lecteur, que me veux-tu ?*
> *Je ne suis pas Popov, et laisse-moi tranquille !*
> *Que ce soit raisonnable ou non,*
> *Je ne réponds pas du rêve d'un autre[1099]!*

Ainsi, la nouvelle met en scène, d'une part, un personnage lambda qui est amené, par peur, à un acte de délation, tout en étant conscient et de l'absurde de son accusation et de l'innocence des autres. Le parallèle avec la terreur stalinienne est évident. Cependant, la nouvelle prenait également une consonance contemporaine dans un contexte ressenti comme « époque (…) de réaction éhontée, une époque de délateurs, du KGB[1100] ».

[1098] *Ibid.*

[1099] *Ibid*.

[1100] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), p.56.

Le ministre était également visé par la satire. Ce personnage tenait des discours d'apparence révolutionnaire qu'il parsemait de mots comme « liberté », « peuple » etc., tout en s'appuyant en cas de nécessité sur la police secrète. Il s'agissait donc d'une critique à peine voilée des autorités qui prétendaient avoir « donné les rênes » au peuple tout en recourant aux mesures de coercition musclée à l'aide de la police politique.

Cette dernière, enfin, apparaissait sous un jour grotesque du fait de pourchasser un homme et chercher ses complices pour un « crime » absurde. Cela pouvait également exprimer l'opinion de la troupe sur des accusations montées de toutes pièces pour les procès en cours à ce moment-là[1101].

Le lien était ainsi établi entre ce qui était présenté comme une critique révolutionnaire de la fin du XIX siècle et les accusations qui visaient aussi bien l'Etat stalinien que l'Etat post-Khrouchévien. La dimension atemporelle des discours tenus – par exemple, en ce qui concerne le modèle américain – annulait l'idée même que la Révolution de 1917 ait changé radicalement la situation.

Cependant, ce lien avec le temps présent n'était pas fait explicitement. Au contraire, les costumes et les décors visaient à ancrer l'action dans un passé lointain. Ainsi, les acteurs étaient vêtus avec des capes en velours noir, et le décor était constitué de chaises avec des dossiers chargés de dorures à l'ancienne. Loin de reconstituer une réalité historique, ces vêtements et ce décor visaient à styliser les temps anciens et à donner une unité au spectacle.

La mise en scène de cette nouvelle était fondée sur le principe de contraste entre le texte – lu par une voix off – et l'action, qui était conçue en contrepoint. Ainsi, plus le texte était précis, plus l'action sur la scène portait un caractère irréaliste. On peut citer comme exemple la scène où le ministre reçoit les invités dans son salon : alors que la fable le présente dans un luxe de détails réalistes, le personnage sur la scène avait un faux bras long de deux mètres dont il se servait pour saluer, tapoter sur l'épaule ou pour menacer les invités, ce qui donnait un caractère grotesque à l'ensemble.

[1101] La date du procès de Sinjavskij et Daniel (février 1966) correspond effectivement à la saison 1965-66, pendant laquelle a été créée la *Soirée de la satire russe.*

Le deuxième moment de la pièce était une mise en scène d'une fable de Saltykov- Šedrin « Le Carassin idéaliste ». Cette fable faisait partie du programme scolaire soviétique et était généralement présentée comme une critique à la fois de la société russe de la fin du XIXe siècle et d'intellectuels naïfs qui pensaient pouvoir entrer en dialogue avec les autorités. Le personnage principal, le Carassin, est un poisson désigné comme « tranquille et ayant un penchant pour l'idéalisme » :

> *Il reste tapi au plus profond de la rivière ou de l'étang, là où c'est le plus calme, enfoui dans la vase dont il extrait de minuscules coquillages pour se nourrir. Alors, à force de rester tapi là, il finit toujours par inventer quelque chose. Parfois, quelque chose d'osé. Mais comme les carassins ne présentent pas leurs pensées devant la censure (…) personne ne les soupçonne d'être politiquement suspects. Et si nous voyons parfois s'organiser une chasse au carassin, ce n'est aucunement parce que ce sont des libres-penseurs, mais parce que leur chair est délicieuse.*
> *On attrape le Carassin principalement avec un filet, mais, pour que la pêche se solde de succès, il faut savoir s'y prendre. Des pêcheurs expérimentés choisissent le moment juste après la pluie, quand l'eau est encore trouble, et après avoir installé leurs filets, ils frappent l'eau avec une corde, des bâtons, bref, ils font du bruit. Ayant entendu le vacarme et pensant qu'il annonce le triomphe d'idées libertaires, le carassin quitte le fond et se renseigne s'il ne pourrait pas se joindre d'une certaine manière aux festivités. Et c'est là qu'ils sont foule à être attrapés pour servir ensuite la gourmandise humaine*[1102].

Cette description pouvait être comprise par le public comme une allusion au contexte des années 1960 «quand l'eau est encore trouble » pouvant désigner l'époque du « Dégel » aux repères incertains suivant l'époque de « pluie » stalinienne. Le carassin désignerait alors l'intelligentsia soviétique qui, timidement, souhaiterait contribuer à l'illusoire « triomphe d'idées libertaires » et se ferait cueillir par le KGB.

Le Carassin converse avec une Grémille (masculin en russe), poisson « touché par le scepticisme et, qui plus est, doté d'épines ». La fable est composée d'une série de dialogues entre les deux poissons, le Carassin souhaitant démontrer que le monde est mû par le bien, et que par conséquent les poissons ne devraient pas être mangés ni par leurs confrères (que personnifie le brochet, prédateur dont la venue menace la vie du Carassin dès le début), ni par les

---

[1102] « Le Carassin idéaliste », archives de « Notre Maison ».

humains, tandis que la Grémille s'indigne de sa naïveté qui frôle la bêtise. Le Carassin pousse sa pensée jusqu'à suggérer que tous les poissons devraient s'unir pour défendre ensemble leurs intérêts, idée que la Grémille juge comme dangereuse à dire en présence d'autres poissons :

> *- Tu n'es pas obligé de dire tout ce qui te passe par la tête ! Pourquoi ouvrir ta bouche pour rien : tu peux aussi me chuchoter tes idées…*
> *- Je n'ai pas envie de chuchoter – répondait le Carassin imperturbable, - je dis ouvertement que si tous les poissons s'étaient mis d'accord*[1103]*…*

Le Carassin pense pouvoir sauver sa vie grâce au mot magique, « le Bien », qui devrait agir sur le Brochet qui renoncerait à le manger. Cependant, lorsque celui-ci vient et entre en discussion avec le Carassin, ce mot fait un effet inverse :

> *A ce moment-là, le Carassin sentit son cœur s'enflammer. Il rentra son ventre, se mit à gigoter, (…), et, en regardant le Brochet bien dans les yeux, a hurlé de toutes ses forces :*
> *- Sais-tu, Brochet, ce qu'est le Bien ?*
> *Le brochet, surpris, ouvrit la bouche. Il inspira l'eau machinalement, et, sans le vouloir, avala le Carassin.*
> *Les poissons qui étaient témoins de cet incident s'étaient un instant figés, mais ont aussitôt retrouvé leurs esprits et se sont précipités vers le Brochet pour savoir s'il avait bien dîné, s'il n'avait pas avalé de travers. Tandis que la Grémille (…) s'avança et déclara :*
> *Voilà comment cela se passe chez nous, les discussions*[1104] *!*

Cette fable avait pris une consonance d'autant plus actuelle[1105] que Sinjavskij se serait auto désigné comme « idéaliste » pendant son procès, lorsqu'on lui avait demandé à quel courant littéraire il rattache son œuvre[1106].

La mise en scène de cette fable jouait autour de la convention théâtrale. Le Carassin et la Grémille, tous deux habillés de capes noires, tenaient un aquarium rond éclairé, auprès duquel se passaient leurs discussions. Pour

---

[1103] *Ibid.*

[1104] *Ibid.*

[1105] Mark R., entretien du 22.06.2005.

[1106] Pendant le procès de Sinjavskij et Daniel, il était question d' « idéalisme », mais pas exactement dans les termes évoquées par Mark R. Être « idéaliste » - et non un matérialiste marxiste – avait été reproché à Sinjavskij par l'accusation, appellation qu'il aurait acceptée tout en se disant « ni pour ni contre [le régime soviétique] ». Cf., par exemple, Игорь Голомшток, «Воспоминания старого пессимиста », Знамя, №3, 2011 (Igor' Golomštok, « Mémoires d'un vieux pessimiste », *Znamja*, numéro 3, 2001).

échapper aux oreilles indiscrètes des sbires du Brochet, ils déplaçaient l'aquarium d'un endroit à l'autre de la scène. Le Brochet s'en servait pour y déverser l'eau usagée en se lavant le visage après avoir avalé le Carassin. Ainsi, cet accessoire incarnait à la fois le milieu de vie du Carassin (délimité, il représentait une sorte de prison), et symbolisait son intimité, voire sa vie. Cette deuxième partie du spectacle se terminait sur l'image d'un poisson mécanique que l'on sortait de l'aquarium pour le poser sur une chaise et qui, éclairé du projecteur, s'agitait bruyamment avant de s'immobiliser, image résumant la fable et rendant au personnage du Carassin son aspect conventionnel d'automate.

Tout en continuant une représentation de l'omniprésence et de l'omnipotence du KGB qui apparaissait comme le reflet contemporain de la Troisième Section de la fin du XIXe siècle, cette nouvelle étendait également ses critiques aux membres de l'intelligentsia qui périssent à cause de leur naïveté.

Dans la troisième partie du spectacle, la critique visait le spectateur lui-même, à travers la mise en scène d'une courte pièce de Gogol', *La sortie de théâtre après la première d'une nouvelle comédie*. Venant juste après l'entracte, elle était prévue comme une mise en abyme des réactions du public, qui se voyaient reflété dans « toute une galerie de personnages Gogoliens, non seulement vraisemblables sur le plan quotidien, mais aussi monstrueux[1107] ». Le public était ainsi activement impliqué dans le spectacle.

En présentant ce spectacle dans son livre de mémoires, le metteur en scène l'oppose à celui qui avait été présenté par la Taganka à la même époque : « Je ne doute pas du tout qu'en faisant la *Soirée de la satire russe*, nous avons dit plus de choses sur notre vie que Taganka. Ce théâtre nous était proche sur certains aspects formels, cependant… ils avaient encore des illusions. Pour nous, un spectacle comme *Les dix jours qui ont changé le monde*[1108], cette fête totalement révolutionnaire dans le style de Mejerhol'd, avec des citations de Lenin et l'idée communiste sincère dans son fondement, était à l'époque

---

[1107] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.99.
[1108] Adaptation du roman de John Silas Reed, dont la première a eu lieu le 2 avril 1965.

totalement inacceptable [1109] ». C'est cependant dans un style proche de Mejerhol'd qu'avait été mis en scène, deux ans plus tard, ce qui aurait dû être le deuxième volet d'une trilogie satirique : *Le rire de nos pères*, spectacle également appelé dans certaines sources *Soirée de la Satire soviétique*.

b) Le rire de nos pères ou *Soirée de la satire soviétique* (1967)

Ce nouveau montage, dédié au 50e anniversaire de la Révolution d'octobre[1110], adoptait des textes, cette fois-ci, des années 1920-1930, tout en parodiant les méthodes théâtrales de cette époque-là. Il s'agirait d'une première référence consciente et explicite au théâtre d'agitation des premières années postrévolutionnaires: après avoir été désigné comme son héritier sans le connaître réellement, Mark R. se serait documenté davantage pour créer ce spectacle-ci, en consultant des revues de la « Blouse Bleue » à la bibliothèque théâtrale, et aurait conçu des numéros qui en étaient des parodies.

Le spectacle contenait des éléments typiques de ce mouvement, tels que des pyramides humaines ou des marches censées matérialiser sur la scène l'enthousiasme de la jeunesse :

[1109] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.92.
[1110] L'introduction à la pièce, document dactylographié, archives de « Notre Maison ».

FIGURE 83 : *SOIREE DE LA SATIRE SOVIETIQUE*: UNE PYRAMIDE HUMAINE[1111]

Le décor était constitué de panneaux publicitaires et de slogans de l'époque, qui contribuaient à créer une ambiance stylisée des années 1920.

Cette imitation du théâtre d'agitation a également fourni au groupe un prétexte pour mettre en place plusieurs inventions formelles. Ainsi, le cœur des Blouses Bleues chantait des passages du journal intime d'Ilja Ilf[1112]. Le choix de ces textes permettait à la fois de citer cet écrivait satirique récemment réhabilité tout en révélant une partie de son œuvre méconnue du grand public.

Il en allait de même pour une nouvelle de Platonov, « Ville Gradov » qui constituait une autre scène de la pièce : il s'agissait d'une nouvelle peu connue de cet écrivain que l'on commençait à redécouvrir après une période de réprobation dans les années staliniennes, et surtout dans l'après-guerre. Cette nouvelle décrivait la vie quotidienne d'une province, marquée par « la paresse et l'indifférence de la société, l'absence de sens et l'ennui (…), le verbiage, des projets velléitaires et l'incurie[1113]», c'est à dire, officiellement, d'autres aspects de l' « esprit petit-bourgeois », mais également une allusion à l'omniprésence de ces défauts dans la société soviétique des années 1960.

[1111] Source : archives de « Notre Maison ».

[1112] Écrivain satirique (1897-1937), qui a écrit son œuvre la plus connue en tandem avec Evgueny Petrov. Ses livres ont été parmi ceux qui avaient été réprouvés par Ždanov en 1946 et réhabilités en 1956.

[1113] Mark R. dans Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.64.

La forme de la mise en scène de cette nouvelle pourrait être vue comme une variation de celle que l'on a vue pour « Le Carassin idéaliste » dans la *Soirée de la satire russe* : tandis qu'une voix off lisait la nouvelle, des personnages sur la scène illustraient le texte, pas forcément de façon littérale, mais plutôt en mettant en images ses idées principales.

Sujette, elle aussi, à une stylisation d'une ambiance des années 1920 où elle a été écrite, la nouvelle n'était pas simplement lue mais retransmise à travers une radio installée sur la scène pour représenter la place de la radio en tant qu'un moyen d'agitation moderne dans les villes soviétiques. Pendant la diffusion, des « Blouses Bleues » entassaient autour du pied de l'émetteur de vieux objets représentant l'enlisement d'une ville de province dans un quotidien poussiéreux. D'autres actions qui se déroulaient autour du poste de radio représentaient l'illusion d'activité utile : ainsi, au début de la scène, trois personnages apportaient sur la scène un rail, le posaient dans un coin, puis, s'étant échangé de place, le transportaient à l'autre bout de la scène, puis le déplaçaient de nouveau. Ce travail dur mais sans utilité visible, symbolisait la « l'absurde de la vie à Gradov[1114] ».

Le spectacle était clos par le poème de Majakovskij « Conversation avec le camarade Lenin » (1929), qui présente un monologue que le narrateur adresse au portrait de Lenin, lui disant que « beaucoup a déjà été fait », mais que beaucoup encore restait à faire :

Nous éclairons, nous habillons les pauvres et les nus,
L'extraction du charbon et des minerais prend de l'ampleur…
Mais à côté de cela, il y a bien sûr beaucoup
Trop de saleté et de bêtise.
On est parfois fatigué de s'en défendre et de s'en débattre
Plusieurs, sans vous, n'ont plus de limites.
Beaucoup trop de différents salauds
Errent sur notre terre et tout autour.
Ils n'ont pas de nombre, pas de nom
C'est une file de types qui s'étire
Des koulaks, des bureaucrates,
Des lèche-bottes, des adeptes des sectes, des ivrognes :
Tous se promènent en bombant le torse
(…)
On les aura tous, bien sûr,

[1114] Mark R. dans *ibid*., p.65.

Mais les avoir sera très dur[1115].

L'univers binaire construit par ce poème renvoie à celui que la troupe élabore depuis les premiers spectacles. L'idéal, en effet, est marqué par l'action (éclairer, habiller, extraire des matières premières), tandis que le pendant négatif est illustré par une galerie de « types » dont certains étaient également la cible constante du groupe (notamment, des « bureaucrates » et des « lèche-bottes »).

La présence de ce poème en conclusion justifiait le fait de dédier la pièce au cinquantième anniversaire de la Révolution : il s'agissait d'une façon de revenir aux sources de la fougue révolutionnaire, en conversant avec le symbole de la Révolution d'Octobre à travers le poème d'un auteur d'avant-garde. Mais cette présence pouvait également être comprise comme un constat de l'échec des espérances des années 1920, à cause de la consonance contemporaine dans la description des côtés négatifs de la vie soviétique.

Tout comme dans la *Soirée de la satire russe*, l'ancrage dans les années 1920-30 – à travers les costumes et les procédés scéniques d'époque – permettait à la troupe de se défendre contre les accusations d'une critique excessive du monde soviétique qui leur était contemporain. Le recours aux formes théâtrales des années 1920 pour représenter la Révolution pouvait être perçu comme un double hommage, à la fois à l'événement lui-même et aux mouvements théâtraux qui l'avaient célébré en premier. La troupe mettait en avant cette interprétation pour faire accepter la pièce par les autorités universitaires. Certains passages avaient d'ailleurs été montrés à la télévision le jour du jubilée, le 7 novembre 1967[1116], et des critiques ont effectivement décrit ce spectacle comme véritablement « révolutionnaire », comme, par exemple, celle-ci qui définit également la nature de son humour :

> *Le rire est vivifiant, sans pitié, purificateur, il brûle tout ce qu'il y a de faux, de laid, de vilain et renforce le vrai, le beau, l'élevé. Et il y a encore une qualité très importante du rire, déclarée ouvertement, qui fonde le pathos de ce*

[1115] Archives de « Notre Maison ».

[1116] Compte rendu des activités de la troupe pour l'année 1969, archives de « Notre Maison ».

spectacle : c'est un rire collectif. Le rire d'un organisme sain et prometteur. C'est la représentation d'une bonne force vitale, de l'esprit, de la morale. C'est un rire d'auto-ironie car tout se trouve dans les limites d'un cercle, et le rire est dirigé non pas vers l'extérieur mais vers l'intérieur de celui-ci. C'est un rire révolutionnaire (…) qui n'est possible que dans un théâtre révolutionnaire[1117].

Ainsi, en riant avec « les pères » de leurs ennemis, les jeunes créaient l'image de jeunes révolutionnaires de temps nouveaux, forts, spirituels, moraux. Le critique perçoit la présence d'un « rire collectif », c'est à dire un humour qui crée la cohésion aussi bien entre eux qu'avec le public. Il s'agissait avant tout d'un argument de défense de la pièce contre d'éventuelles accusations de critique trop globale et destructrice. Cependant, on pouvait également distinguer la présence d'un rire qui divise le public en initiés ou non, un rire au second degré qui tourne en dérision l'univers même du spectacle.

On peut en distinguer des traces dans certains documents périphériques au spectacle, notamment dans certaines photos prises avant l'une des représentations. La troupe s'y amuse avec les panneaux publicitaires prérévolutionnaires et les slogans de propagande des années 1920 qui constituaient le décor de la pièce. Ainsi, par exemple, sur la photo ci-dessous, un slogan publicitaire pour des jambes artificielles, ayant en soi une charge humoristique liée au caractère décalé du produit à l'origine de la publicité, est mis en perspective avec l'actrice au premier plan, exhibant ses jambes « naturelles » :

1117 С. Ланин, « Смех отцов в Нашем Доме », *Московский Комсомолец*, 3 июня 1967 года (S. Lanin, « Le rire des pères dans Notre Maison », *Moskovskij Komsomolec*, 3 juin 1967).

FIGURE 84: *SOIREE DE LA SATIRE SOVIETIQUE :* LES JAMBES ARTIFICIELLES[1118]

Les slogans révolutionnaires étaient également sujets aux mises en scènes moqueuses. Sur les photos ci-dessous, nous pouvons notamment apercevoir le contraste entre le style agressif des affiches (sur la première des figures ci-dessous, le slogan de devant porte le titre « rire de nos pères », tandis que celui de derrière joue avec les mots « battre » et « bataille », sur la photographie suivante, l'image de droite porte l'inscription : « club ouvrier = > URSS ») et une attitude moqueuse des acteurs.

[1118] Source : archives de « Notre Maison ».

FIGURE 85 : *SOIREE DE LA SATIRE SOVIETIQUE* : « BATTRE / BATAILLE»[1119]

FIGURE 86 : *SOIREE DE LA SATIRE SOVIETIQUE* : « CLUB OUVRIER = > URSS »[1120]

[1119] Source : *ibid.*

[1120] Source : *ibid.*

Cette bouffonnade met en perspective l'attitude de la troupe envers leur hommage à la Révolution. En se moquant de « leurs pères », eux-mêmes en train de rire, ils transformaient le pathos révolutionnaire en jeu. Le style exagérément caricatural de la mise en scène pouvait donc être interprété au second degré, comme tournant en dérision la révolution, surtout dans le contexte historique et culturel qui avait suivi le « Dégel » khroutchévien, lorsqu'un contrôle idéologique accru tentait d'endiguer les tentatives de renouvellement esthétique nées à la fin de la décennie précédente. Le bâtiment historique de l'université de Moscou que l'on aperçoit en arrère-fond, rattache la bouffonade à l'univers étudiant.

Les deux *Soirées de satire*, russe et soviétique, avaient subi une critique sévère de la part des autorités universitaires, mais également du comité de Komsomol de Moscou, et ont nécessité un long travail de négociations et de réajustements pour pouvoir être montrées. Les allusions au KGB, aux hauts fonctionnaires de l'Etat ainsi que la distance ironique par rapport aux motifs révolutionnaires avaient fait scandale, à tel point que le troisième volet de la trilogie, une *Soirée de la satire contemporaine*, n'a jamais été monté. Les spectacles qui ont suivi, en 1968 (*La geste du tsar Max-Emilian* et *Le voyage de Lemuel Gulliver*) n'avaient fait que renforcer cette réputation d'antisoviétiques.

Outre les mises en scènes d'auteurs du passé, la troupe s'est également tournée vers celle d'auteurs contemporains étrangers, suivant la logique des renvois culturels de l'époque du « Dégel ». Entre les deux *Soirées de Satire*, Albert A., l'un des cofondateurs de la troupe qui s'était progressivement retiré de la création collective des pièces, avait créé une adaptation scénique personnelle de cinq nouvelles d'auteurs occidentaux.

c) Représentation spatiale de la sincérité : *Cinq nouvelles dans la pièce numéro cinq* (1966)

Ces nouvelles étaient réunies par un sujet commun : les fausses préoccupations des gens. Plongés dans une vanité quotidienne, ceux-ci ne remarquent pas qu'ils passent à côté de choses importantes, de plaisirs simples

de la vie. Cette idée était portée par cinq nouvelles d'auteurs occidentaux de la seconde moitié du XXe siècle : deux américains (Irwin Shaw, Ray Bradbury), deux allemands (Heinrich Böll, Hans Deiber) et une française (Françoise Sagan).

Dans la première nouvelle, celle d'Irwin Show, « Les Bords ensoleillés du Styx[1121] », Hugh, le personnage principal, a une mémoire phénoménale. Ayant travaillé toute sa vie dans la rédaction de dictionnaires encyclopédiques, il garde une énorme quantité d'informations dans sa mémoire. Or, à un certain moment, il commence à les oublier ou à les confondre, un chaos se crée dans sa tête. Mais au fur et à mesure de ces oublis, il commence à faire attention à certaines choses essentielles du quotidien qu'il ne remarquait pas avant. A la fin, il vient au bord d'un fleuve et rencontre un garçon qui compte des bateaux. Il s'est assis à côté de lui et s'est mis à les compter avec lui. La nouvelle se terminait sur les mots suivants : « Vers midi, ils en avaient compté cinquante-sept. Hugh n'avait pas connu de meilleure journée dans sa vie[1122] ».

Cette idée que le simple quotidien est plus précieux que la vanité du savoir encyclopédique se reflétait dans la troisième nouvelle, « Un beau matin » de Françoise Sagan, qui parlait d'une femme qui se dispersait, se perdait dans une quête dont elle ignorait elle-même le but et qui l'empêchait de regarder autour d'elle. Ses amis décident de lui faire une plaisanterie et lui annoncent qu'une heure plus tard Paris serait détruit par une bombe atomique. Cette nouvelle d'une fin proche pousse l'héroïne à réviser ses valeurs et à apprécier la simplicité du quotidien. Ainsi, lorsque ses amis lui révèlent la supercherie, elle va à la cuisine et « embrasse d'abord la théière, puis le mur[1123] ».

La même idée transparaissait dans la nouvelle de Heinrich Böll, « Une bonne pêche », qui reconstituait le dialogue entre un pêcheur et un passant. Ce dernier aperçoit le pêcheur étendu sur une plage et lui reproche son oisiveté, en décrivant tout ce à quoi il pourrait arriver s'il travaillait avec plus d'application : acheter une nouvelle barque, puis un bateau, puis fonder un empire de pêche,

---

[1121] Les archives du groupe Notre Maison contiennent un programme du spectacle où les titres des nouvelles sont mentionnés en russe. Cependant, nous n'avons pas réussi à retrouver tous les titres en français, ceux cités ici sont nos traductions des titres russes.
[1122] « Les Bords ensoleillés du Styx », texte dactylographié, archives de « Notre Maison ».
[1123] *Ibid.*

pour finalement pouvoir tranquillement profiter de la vie. Le pêcheur lui fait alors remarquer que c'est exactement ce qu'il est déjà en train de faire.

Enfin, la nouvelle de Ray Bradbury, « Le Pré », qui concluait le spectacle, racontait l'histoire d'un gardien de nuit dans un pré qui sert de plateau de tournage à Hollywood. Le décor de plusieurs villes, qui avait été construit pour un film, devait être détruit à la fin du tournage, mais le gardien de nuit, pour qui ce décor représentait le sens même de sa vie, arrive à convaincre le producteur de ne pas le démolir. Pour cela, il force le producteur à avoir un regard neuf sur ces bouts de carton, en montrant la poétique qui se dégage de ce concentré de plusieurs capitales mondiales.

Dans cette nouvelle, apparaît l'idée de l'ambigüité du vrai, du réel : la fausse réalité d'un décor de film pouvait apparaître plus attrayante, ayant plus de valeur que le monde réel. Cette même idée animait la deuxième nouvelle, celle de Hans Daiber, « Le triomphe du goût artistique ». Son personnage central volait des objets sur des tableaux du Louvre qu'il arrivait à transformer en objets réels. Découvert par les gardiens, l'homme s'enfuit dans le monde des tableaux.

On aperçoit que ce spectacle se distinguait des autres productions de la pièce, premièrement par le ton : ce n'était pas un spectacle humoristique, il visait à faire réfléchir le public mais sans passer par la phase du divertissement. Le sujet des nouvelles se rattachait cependant à celui des autres spectacles, tout en adoptant un angle d'attaque nouveau : il s'agissait de représenter ce qu'il y avait de véridique et de sincère dans la vie. Si dans les autres pièces, l'idée de sincérité était à l'opposé des diverses manifestations de « l'esprit petit bourgeois », ici, elle en était dégagée.

Tout comme les pièces absurdistes, ce spectacle n'impliquait qu'un petit nombre d'acteurs (un homme et trois femmes) et était donc joué parallèlement à d'autres pièces du répertoire. Une logique spatiale favorisait ce parallélisme, car le spectacle était lié à un endroit précis du club MGU, la salle de répétitions « numéro cinq », dont la configuration a structuré le spectacle et a motivé certaines expérimentations formelles. Outre sa situation, déjà évoquée dans la deuxième partie[1124], qui invitait le public à pénétrer dans l'espace intime du club,

---

[1124] Cf. 2.2.1 (d).

son inhabituelle structure architecturale contribuait également à l'aspect esthétique du spectacle. Située sous l'ancienne nef de l'église, elle avait une forme en demi-cercle décrite par Mihail K., l'acteur qui jouait l'unique rôle masculin dans ce spectacle :

> *C'était une pièce très belle, elle avait la forme d'une coquille Saint-Jacques, avec des voûtes en guise de plafond. Les fenêtres du rez-de-chaussée qui donnent sur la place du manège à partir de la façade arrondie de l'église se trouvaient justement dans cette pièce. Elles étaient entourées de très belles niches voûtées*[1125].

L'action des nouvelles se partageait entre ces différentes niches. La segmentation de l'espace reflétait ainsi celle des idées et des nouvelles.

Différents artifices sont venus renforcer ces données spatiales. Par exemple, afin que l'atmosphère d'intimité entre le public et les acteurs soit plus forte, la troupe parsemait le sol de café fraichement moulu, dont l'odeur quotidienne était censée rappeler au public la maison, le foyer familial. A l'inverse, l'air du dehors était mis à contribution pour ouvrir cet espace douillet à la vie extérieure :

> *A un point culminant de la nouvelle de Françoise Sagan, toutes les fenêtres s'ouvraient tout d'un coup et dans le spectacle faisait irruption la rue, avec ses passants fortuits, ses trolleybus et ses voitures (…), l'air frais de la vie réelle, et non pas inventée, tout à fait véridique, inondait les acteurs et le public, se rappelait à eux en contrepoids aux fantaisies maladives de l'héroïne (…)*[1126].

Ainsi, l'effet de réalité, de sincérité pouvait être obtenu aussi bien par l'absence d'air frais que par l'afflux de celui-ci.

L'ensemble de la pièce était ainsi placé sous le signe de théâtre étudiant pauvre mais inventif. Les éléments de costume et de décor étaient très simples : les acteurs portaient leurs propres habits, et le décor se résumait à une petite estrade en bois. Cependant, les expérimentations étaient nombreuses. Par

---

[1125] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.67. Pour une photographie actuelle de cette pièce, cf. Annexe V. Elle fait aujourd'hui office d'une petite chapelle, mais l'on peut encore deviner sa configuration dans les années 1960.

[1126] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, page non numérotée.

exemple, l'accompagnement musical prévoyait l'emploi, pour l'une des nouvelles, du son d'un clavecin. Afin de créer celui-ci, le responsable musical, Maxim D., a d'abord essayé d'entreposer un journal entre les martelets et les cordes du piano, mais le résultat n'était pas satisfaisant. Finalement, la solution adoptée a été de planter des punaises métalliques dans chaque martelet, le son du piano rappelait alors celui du clavecin.

On retrouve dans ce spectacle l'emploi des objets pour signifier une idée que nous avons déjà vu dans les autres spectacles :

> *Je commençais le spectacle avec les yeux bandés. A des moments clés de l'histoire (…) j'arrachais le bandage. Dessous, il y en avait un autre. Et ainsi de suite, jusqu'à ce que je rencontre le petit garçon. Là, mes yeux s'ouvraient définitivement*[1127].

L'expression imagée « un voile lui tombait des yeux » pour signifier que le personnage réalise une idée, était ainsi représentée littéralement.

Ainsi, ce spectacle approfondissait l'opposition entre l'enlisement dans un quotidien, la fausseté et la recherche d'un idéal de vérité qui était le leitmotiv des spectacles du groupe. Elle lui conférait, par ailleurs, un caractère universel en voyant un écho de ces préoccupations dans des écrits occidentaux qui leur étaient contemporains.

d) L'esthétique de la baraque de foire revisitée : *La Geste du tsar Max-Emilian* (1968)

Après la *Soirée de la satire soviétique*, la troupe s'était tournée vers un type de textes qu'elle n'avait pas exploré jusqu'ici, à savoir le folklore populaire. Cependant, l'œuvre choisie pour servir de base à cette exploration était elle-même une parodie de ce folklore, écrite par Semjon Kirsanov en 1964. L'aspect parodique de la pièce transparaissait dans son sous-titre - « baraque de foire

---

[1127] Mihail K., témoignage cité dans Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, page non numérotée.

d'*estrada* musicale[1128] » - qui unissait en lui le genre populaire (« baraque de foire ») et celui de l'industrie du spectacle (« *estrada* musicale »).

Né en 1906 ou 1907 selon différentes sources, Semjon Kirsanov avait fait partie, au début des années 1920, des mouvements poétiques d'avant-garde. En 1924, il a notamment rencontré Majakovskij dont il est devenu un fervent disciple. Pendant l'époque stalinienne, il s'était conformé aux exigences du réalisme socialiste, mais le « Dégel » lui permet d'effectuer un retour aux expérimentations des années 1920. *La Geste du tsar Max-Emilian* a été écrite à ce moment là, l'auteur y revient à l'idée chère à l'avant-garde des années 1920 de fusion entre la littérature et les arts de spectacle populaire.

La *Geste* était une imitation de drames populaires ayant pour personnage principal le tsar Maximilian[1129]. Elle empruntait à ces drames certains personnages, tels que le tsar éponyme, sa femme Nastja, le guerrier Anika, la Mort. Cependant, d'autres personnages venaient d'autres spectacles populaires russe tels que Petruška (personnage du guignol) ou Skomoroh le conteur d'histoires, mais aussi la Comedia del'Arte, comme les personnages de Pierrot ou d'Arlequin. Plutôt qu'une réécriture du drame populaire, il s'agissait donc d'une œuvre indépendante qui intégrait en partie l'art populaire aussi bien russe qu'étranger. D'autant plus que, tout en reprenant son titre sous une forme légèrement transformée, la Geste ne s'inspirait pas des différentes trames narratives du drame populaire.

En effet, les motifs religieux en étaient totalement absents. Une première partie de l'histoire racontait les mésaventures du vieux tsar qui vivait dans la ville d'Onton. Ayant été marié plusieurs fois, il n'avait pas eu d'enfants. Alors que les nobles trament sa destitution, arrive un paysan d'un village lointain qui propose au tsar d'épouser Nastja, la belle de son village. Le tsar l'épouse et elle se révèle extraordinairement fertile, accouchant chaque année de triplés.

La seconde partie de la *Geste* narre les événements après la mort du tsar. Ne voulant pas privilégier l'un des enfants, il proclame avant de mourir que chacun de ses descendants sera couronné tsar. Ainsi, quelques années plus tard,

---

[1128] On trouve ce sous-titre sur l'affiche et le programme du spectacle.
[1129] Cf. 1.1.1 (a).

le nombre de monarques croît exponentiellement, ce qui entraine une inflation comique de la notion du pouvoir : les monarques doivent faire la queue pour essayer la couronne pendant cinq minutes, avant de laisser « régner » un autre. Le peuple fuit le royaume, il n'y a plus personne pour nourrir les tsars. L'un d'entre eux, le guerrier Anika, à la recherche du pouvoir et de l'amour de la belle Alena, se lance à la recherche de l'« homme - qui - sait - tout – faire » qu'il veut forcer à travailler pour le compte des nombreux tsars. Pendant ses recherches, Anika rencontre la Mort qui l'emporte. L'« homme - qui - sait - tout – faire », Ivan, épouse la belle Alena et l'emmène dans son pays, qui est la « ville Onton à l'envers », où il n'y a « ni esclavage, ni riches, ni même un tsar, pas un seul marchand, pas un seul avare, pas un monarque, ni un moine, et s'il y en a un, d'un jour à l'autre ils disparaissent[1130] ».

La topologie de la *Geste*, tout comme ses personnages, provenait des drames populaires, car la ville Onton se retrouve, sous la forme de *Grad Anton* ou *Grad Onton*, dans certaines versions populaires de gestes sur le Tsar Maximilian, ainsi que dans l'histoire du prince Bova, entrée dans le répertoire de contes oraux à la fin du XIX – au début du XXe siècle[1131].

La structure de la *Geste* de Krisanov imitait le folklore : elle était partagée en « dits » (*skaz*). Le narrateur se met en scène au début du récit puis à la fin de chaque *skaz*. En effet, la *Geste* commence par le pronom personnel « je » : « Je commence ce récit, moi pauvre pécheur[1132] ». A la fin des *skaz*, le narrateur réclame une récompense (une pièce, des gâteaux, un verre d'hydromel). La *Geste* se clôt par la description du mariage d'Ivan et Alena, au sein duquel le narrateur s'insère en tant que personnage :

> *Moi j'y étais,*
> *J'ai bu en personne la « Stoličnaja »,*
> *Elle a coulé le long de mes moustaches*
> *Et j'en ai même eu dans ma bouche*[1133].

[1130] *Geste du tsar Max-Emilian*, texte dactylographié, archives du groupe « Notre Maison »

[1131] Анна Некрылова, Нина Савушкина, *Народный театр [сборник текстов]* (Москва : Сов. писатель, 1991) (Anna Njekrylova et Nina Savuškina, *Théâtre populaire [recueil de textes],* Moscou, 1991), p. 503-504.

[1132] « Начинаю сей рассказ, грешный аз ».

[1133] *Geste du tsar Max-Emilian*, *op. cit.*

Dans ce dernier cas, il s'agit d'une imitation parodique de la fin de l'épopée en vers de Puškin, *Ruslan i Ljudmila,* laquelle s'inspire elle-même du folklore slave. Cette inspiration au second degré contribue à mettre une distance ironique encore plus grande vis-à-vis de l'héritage folklorique investi.

La métrique de la *Geste* imitait celle de la poésie populaire. Par exemple, celle des vers ci-dessous :

*Tut poshj**o**l mužik pljas**a**t' pered tsarj**o**m,*
*Brosil ts**a**r' svoju perg**a**mentu s per**o**m,*
*Topnul **o**b pol da i v**y**shel iz hor**o**m,*
*Stal on sn**o**va, kak byvalo, tsar' tsarj**o**m*[1134].

Le schéma rythmique de ces vers est le suivant :

--/---/---/
--/---/---/
--/---/---/
--/---/---/[1135]

L'accent tonique tombe toutes les quatre syllabes (sauf le premier) et non pas toutes les deux ou trois syllabes comme dans les rythmes binaires ou ternaires préconisés par la poésie russe classique. Ces accents espacés étaient le propre de la poésie populaire, où la structure du vers était déterminée par un nombre défini de syllabes, et non pas par un intervalle régulier entre elles. Cependant, il s'agit bien, en ce qui concerne la *Geste*, d'une imitation ostensible de cette poésie populaire : si, en ce qui concerne cette dernière, le nombre de syllabes entre les accents toniques variait d'un vers à l'autre, dans la *Geste*, il restait constant (dans l'exemple ci-dessous : 3-4-4).

Le lexique et la syntaxe de la *Geste* imitaient également des tournures populaires du vieux russe. Par exemple, dans l'extrait cité ci-dessus on constate le changement de genre du mot *pergament* (parchemin) – masculin dans la langue russe contemporaine, il devient féminin dans le texte, lui conférant ainsi

---

1134 Nous avons mis en caractère gras les voyelles accentuées.
1135 Le tiré correspond à une syllabe non accentuée, tandis que le / correspond à une syllabe accentuée.

un aspect pseudo ancien. De même, en ce qui concerne la syntaxe : l'usage du verbe *pojti* dans le sens se mettre à faire quelque chose (*poshjol pljasat'* pour « s'est mis à danser ») imite une tournure ancienne, effet que renforce le verbe *pljasat'*, utilisé à la place du moderne *tantsevat'*.

Cependant, ces stylisations de la langue des œuvres populaires anciennes cohabitent avec des références anachroniques. Ainsi, le conseiller du tsar est appelé « votre excellence » (*vaše sijatel'stvo*)), terme provenant de la Russie impériale.

En référence à la tradition du guignol, la *Geste* adoptait un langage cru en ce qui concerne l'univers sexuel. Par exemple, pour évoquer les moqueries du peuple à l'adresse du tsar qui n'a pas pu avoir d'enfants :

> *Le peuple ose, rit. Comment vivrait-il sans le rire ? (…) Les skomoroh n'ont pas à chercher des mots polissons. On dit que la buche du tsar va bientôt se couvrir de mousse en telle quantité qu'il y aurait de quoi colmater une maison ! Et le peuple rigole de nouveau*[1136].

De même, une description détaillée du physique de la fiancée que le paysan propose au tsar frappe par des références explicites à l'anatomie et au pucelage de la jeune fille :

> *LE PAYSAN : Nous avons une fille à Komarovo,*
> *Elle a des seins comme ça, comme d'énormes miches de pain,*
> *Des yeux comme ça, des bras comme ça, des joues comme ça,*
> *Et jusqu'ici elle n'a connu personne.*
> *LE TSAR : Une pucelle !*
> *LE PAYSAN : Comme ça*[1137] *!*

Dépassant normalement le seuil de tolérance d'un écrit soviétique, ces références explicites pouvaient être acceptées sous le prétexte de respecter la tradition des spectacles de foire.

Tout en empruntant des éléments narratifs à différentes œuvres « d'art populaire », la *Geste* y insérait cependant des références linguistiques propres à l'univers soviétique de son époque, comme, par exemple, *pitejnoe zavedenije* (établissement pour boire) pour désigner un bar. L'humour résidait dans ce

---

[1136] *Geste du tsar Max-Emilian, op. cit.*
[1137] *Geste du tsar Max-Emilian, op. cit.*

décalage entre l'univers onirique à la géographie et la temporalité propres aux contes et des réalités langagières soviétiques que l'on avait déjà vues à l'œuvre, notamment, dans le *Dragon* de Švarc[1138].

L'adaptation de ce texte par le groupe « Notre Maison » accentuait cet aspect mélangé de l'œuvre parodique. En effet, le décor et les costumes étaient une stylisation d'un spectacle de foire, contenant des éléments à la fois clichés et fantaisistes.

Le décor mettait en évidence l'aspect parodique du spectacle. En effet, sur la scène s'élevait une estrade en bois, derrière laquelle, sur deux pieux, était tendu un rideau fait de morceaux de tissus, en référence aux baraques de foire :

FIGURE 87 : *LA GESTE DU TSAR MAX-EMILIAN* : L'ESTRADE SUR LA SCENE[1139]

Ce décor représentait donc le théâtre dans le théâtre, une mise en abyme qui invitait le spectateur à percevoir le tout comme une imitation ironique.

Les costumes y contribuaient également. Mihail K. décrit ainsi le sien :

> *On avait prévu que, dès que quelqu'un commençait à jouer un personnage, il mettait un attribut caractéristique. Je jouais le principal méchant, le comte Agrippa, un intrigant qui complotait contre le tsar. Kirsanov en dit seulement qu'« il était chauve comme un rat ». C'était suffisant, je mettais sur ma tête un bonnet de bain blanc et devenais le comte Agrippa. Le costume que Ljolka*

1138 Cf. 3.1.2 (b).

1139 Source : archives de « Notre Maison ».

m'avait fait était superbe : j'avais un maillot de corps blanc et un gilet turquoise en guise de pourpoint. J'avais également un grand col blanc et un nœud papillon, très bizarre : un papillon qui se balançait au bout d'une chaine. Car j'étais tout de même un comte, un personnage officiel. Pour rajouter à cet aspect officiel, j'avais également deux rangées de boutons dorés et d'énormes manchettes de chemise amidonnées aux poignets, munies de gigantesques boutons de manchettes dorés. Sur l'une de mes joues, on avait dessiné l'as de pique. On ne comprenait pas bien si j'étais un lumpen ou un comte. Semjon, qui représentait le guerrier Anika, avait un maillot de marin (...). Il mettait à l'envers un chapeau évasé du XIXe siècle, cela ressemblait alors à un chapeau de marin[1140].

Ces costumes, qui rassemblaient des éléments caricaturaux pour désigner des traits caractéristiques des personnages, s'accompagnaient d'un maquillage excessif, comme on peut voir sur les figures ci-dessous :

FIGURE 88 : *LA GESTE DU TSAR MAX-EMILIAN :* ANIKA ET AGRIPPA[1141]

[1140] Mihail K., dans Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.24.
[1141] Source : archives de « Notre Maison ».

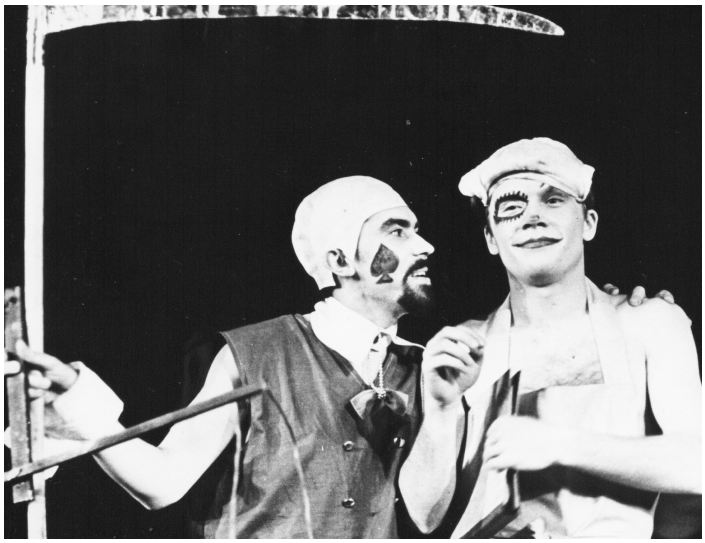


FIGURE 89 : *LA GESTE DU TSAR MAX-EMILIAN :* AGRIPPA ET LA MORT[1142]

Le costume du tsar avait ce même aspect ostensiblement conventionnel :

FIGURE 90 : *LA GESTE DU TSAR MAX-EMILIAN* : LE TSAR[1143]

[1142] Source : *ibid*.
[1143] Source : *ibid*.

La couronne en carton recouvert de papier doré et une fausse barbe en paille renvoyaient à ses attributs de pouvoir et d'âge, tout en les tournant en dérision, procédé qui parodiait les spectacles de foire.

Ce texte de Kirsanov avait été adopté librement, ou, plutôt, avait servi de prétexte au groupe pour leur propre représentation de théâtre de foire. Le début soulignait cette dimension : deux acteurs, l'un habillé en Pierrot et l'autre en Arlequin étaient placés sur des petits podiums à deux mètres de hauteur de part et d'autre de la scène (ces podiums servaient habituellement à placer des enceintes lors des projections de cinéma) et invitaient le public à venir dans leur « baraque de foire ».

La trame narrative, elle-même modifiée (ainsi, par exemple, nous avons l'indication qu'il y avait une scène de confrontation entre « l'homme qui sait tout faire » et le guerrier Anika, tandis que dans le texte de Kirsanov Anika meurt avant d'avoir pu trouver Ivan), était le point de départ pour inventer des plaisanteries scéniques et pour insérer des numéros sans rapport avec l'histoire. A huit moments de l'histoire, l'un des acteurs sortait sur la scène et annonçait : « Interruption dans la *Geste* du Tsar Max-Emilian », après quoi suivait une chanson ou un sketch. Le spectacle devenait ainsi « un conglomérat de comédie musicale, de *kapustnik* et de *lubok*[1144] ».

Les plaisanteries ancraient le spectacle dans l'univers contemporain à la représentation. Certaines faisaient explicitement référence à l'actualité politique. Par exemple, Mihail U. décrit la scène de combat entre « l'homme qui sait tout faire » (Vladimir T.) et le guerrier Anika (Semjon F.) de la façon suivante :

> *Vladimir prenait une torche et dirigeait la lumière dans les yeux de Semjon. Celui-ci disait « Aha, on utilise des laser !!! » et, en parodiant les politiciens chinois de l'époque, poursuivait, en mettant des lunettes de soleil : Chaque laser est un tigre en papier, et nous allons fracasser sa tête de chien contre la notre !» Après quoi, il se mettait à danser sur de la musique chinoise. C'était l'époque de Mao Tsé Dun, et l'expression « tigre en papier » était répandue (les chinois disaient, par exemple : « Le capitalisme est un tigre en papier »). Le public adorait*[1145].

[1144] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.21.
[1145] *Ibid.*, p.21.

Une autre référence à un pays étranger se trouvait dans la scène où l'on présentait différentes fiancées à Max-Emilian :

> *On annonçait : « Gjurza la Perse ! » Commençait alors une danse expressive pendant laquelle « l'Homme qui sait tout faire » tâtait « la fiancée » - Aleksandr F. vêtu d'un niqab - et se rendait compte que c'était un homme. Alors Aleksandr écartait son niqab et demandait sur le ton de la conspiration : « un peu de cocaïne? » ».*

Cette scène de présentation des fiancées au tsar (qui n'existe pas dans le texte de Kirsanov) aurait été inspirée par le numéro comique « Les examens dans les pays différents » que Mark R. jouait lorsqu'il était étudiant: chaque fiancée faisait mine de réciter son texte dans « sa langue[1146] ».

D'autres plaisanteries étaient moins directes, contenaient plusieurs niveaux de lecture. Ainsi, par exemple, lors d'un jugement, on amène la Thémis aux yeux bandés, et l'un des accompagnateurs l'avertit qu'il y a une marche. Ce à quoi la Thémis répond « je vois » (cette réplique aurait été le fruit d'un hasard, dite machinalement par l'acteur pendant la représentation et reprise ensuite en raison de son succès auprès du public)[1147]. Cette plaisanterie avait un premier degré, celui de l'absurde de la situation où une personne aux yeux bandés prétend voir autour d'elle. Un second degré était cependant constitué par le contexte politique : le fait que la déesse de la justice ne soit pas véritablement aveugle signifiait qu'elle n'était pas équitable, ce qui avait une résonance dans le contexte des jugements de dissidents.

Cette incursion dans l'art populaire, tout en renforçant les références à l'avant-garde chères à la troupe, leur servait donc de prétexte pour parler du présent. Les transgressions des normes admises étaient nombreuses. Outre un langage osé en ce qui concernait le domaine sexuel, la position critique de la troupe vis-à-vis du pouvoir politique était évidente. L'allusion à la prolifération des tsars pouvait être perçue comme une critique de l'amplification de l'appareil du Parti, qui apparaîtrait, du coup, comme un ensemble de potiches. La position du groupe vis-à-vis de la censure se reflétait dans l'évocation, dans le texte, du peuple espiègle, qui rit du tsar malgré les interdictions.

[1146] *Ibid.*, p.22.
[1147] *Ibid.*, p.22.

La censure avait effectivement été très sévère, le spectacle n'aurait connu que cinq représentations, et aurait été remplacé par d'autres spectacles du répertoire pour des tournées.

3.2.4 Un spectacle solo : Deux voyages de Lemuel Gulliver

En contrepoids à la Geste qui mobilisait beaucoup d'acteurs et qui se distinguait par son exubérance, Ilja R. a mis en scène la pièce *Deux voyages de Lemuel Gulliver* du dramaturge polonais Jerzy Broszkiewic, pièce qui devait se jouer parallèlement à *Rivière dont le nom est Fait*. Il s'agissait de nouveau, comme pour les autres productions parallèles, d'une création à petit effectif. En l'occurrence, la pièce n'impliquait qu'un acteur, Vladimir T.

Contrairement à toutes les autres mises en scène de la troupe, celle-ci sortait complètement du cadre d'un spectacle d'*estrada* : il s'agissait de créer un spectacle à partir d'une pièce publiée par metteur en scène professionnel.

Ce n'est que par son sujet que la pièce entrait en résonnance avec les autres créations de la troupe : il s'agissait de parler du « petit bourgeois et de son univers » qui apparaissaient « sous leur jour le plus général[1148] ».

Dans le premier acte de la pièce, Gulliver rentre chez lui du pays des Lilliputiens en en emportant un avec lui dans la cage. Il discute avec lui, en manifestant « la psychologie d'un fasciste, d'un tyran, d'un négrier », puisqu'il ne pense qu'au profit, aux avantages matériels qu'il pourrait tirer du Lilliputien.

Dans le second acte, la situation se renverse : désormais c'est Gulliver qui se trouve en cage, entre les mains d'un géant, et manifeste alors le caractère inverse, « l'autre face de la même médaille[1149] » :

> *La meilleure arme d'un agresseur, votre excellence, c'est le délateur. Or, qui est l'appui principal et l'espoir du délateur ? C'est l'agresseur. Nous sommes liés par des intérêts communs*[1150].

[1148] Note dactylographiée sur le spectacle, intitulée « De la part du studio d'*estrada* « Notre Maison » », archives de « Notre Maison ».
[1149] *Ibid*.

Dans les deux cas, Gulliver, «qui avait la morale d'un petit bourgeois[1151]», se suicidait. A cette fin « sans gloire et minable[1152] » chez Broszkiewic Ilja R. avait rajouté une fin de son cru, qui conférait à l'ensemble une note d'espoir : le géant, après la mort de Gulliver, « se lançait dans une lutte contre la tyrannie et l'arbitraire[1153] ».

Contrairement aux autres spectacles, destinés au public le plus large, celui-ci était principalement destiné aux intellectuels, de par sa forme austère (un acteur, décor minimaliste, un contenu ardu et sans fioritures). Le spectacle a connu une durée de vie courte, qui n'était pas due, selon Mark R., au poids de la censure, mais plutôt au fait de l'inadaptation de la salle au genre de spectacle solo : d'après lui, il aurait dû être joué dans la pièce numéro cinq puisqu'il continuait la veine intimiste du spectacle d'Alik A.

CONCLUSION DU CHAPITRE 3.2

Malgré la diversité des pièces qui ont constitué le répertoire de « Notre Maison », transparaît une apparente constante thématique : les onze pièces peuvent être vues comme un combat mené contre les différentes incarnations de l' « esprit petit-bourgeois », c'est-à-dire du manque d'engagement, de sincérité et d'enthousiasme désintéressé déjà mentionnés dans le chapitre 3.1. Cependant, cette thématique consensuelle pouvait déborder des limites du permis à partir du moment où le « petit bourgeois » cessait d'être un personnage lambda isolé, comme celui du prologue de *Nous construisons notre maison* ou d'*Ecoutez le temps*, mais prenait des allures omniprésentes (comme dans *Soirée maudite* où les petits-bourgeois sont en huit-clos, sans qu'un contrepoids positif leur soit opposé, et envahissent ainsi tout l'espace scénique), venant se nicher dans l'appareil de l'Etat (qui, par exemple, fabrique administrativement des héros,

---

[1150] *Ibid*.
[1151] Богатырёва, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), *op. cit.*, p.31.
[1152] *Ibid*., p.31.
[1153] *Ibid*., p.31.

comme dans *Rivière dont le nom est Fait*), voire devenir le fondement même de ce dernier (un Etat où l'inflation des dirigeants, par exemple, rend l'impact du pouvoir ridiculement factice comme dans *La Geste du Tsar Max-Emilian*). Cette extension du domaine de la critique était de plus en plus mal perçue par les pouvoirs locaux jusqu'au revirement de 1968 qui a marqué un point de non-retour.

L'image de la jeunesse – autre constante thématique – évolue également. A celle de jeunes "constructeurs" engagés, qui existent en groupe, qui tendent vers un idéal parfois légèrement divergeant de l'idéal officiel (comme, par exemple, le renoncement aux biens matériels au profit d'un idéal) s'était progressivement substituée l'image de frondeurs qui s'opposent à plusieurs aspects du régime, qui critiquent l'Etat policier en faisant allusion aux méthodes corsées du KGB (comme dans « le rêve de Popov »), et qui tournent en ridicule différentes couches de la société, de l'intelligentsia (« Carassin idéaliste ») aux quidams indifférents (« Ville Gradov ») en passant par la nomenklatura (dans des sketches comme « Prends soin du bien populaire »).

Cette évolution de l'objet de la critique et du personnage positif s'accompagnait de changements dans l'esthétique. Globalement, des éléments propres au genre d'*estrada* sont restés prédominants tout au long de la vie de la troupe. Les personnages étaient généralement des « types » ou des « masques », qui portaient des noms désignant leur fonction dans la pièce ou dans la société (le premier, le deuxième, le Type, le Mari et la Femme, le Komsomol, le Bourgeois). L'action ne se construisait pas selon une logique narrative (sauf pour les pièces comme *Soirée maudite*, *Un mauvais appartement* ou *Deux voyages de Lemuel Gulliver*), mais constituait un enchaînement de sketches ; le décor et les costumes étaient schématiques, comportant des éléments caricaturaux. Cependant, si, dans un premier temps, ces éléments avaient pour source d'inspiration des *kapustnik* que les fondateurs du groupe connaissaient d'expérience, des références au théâtre d'agit-prop et à la Blouse Bleue sont devenues par la suite plus conscientes, soufflées par les critiques. Les adaptations littéraires (les deux *Soirées* ou *Cinq Nouvelles*) et l'incursion dans le domaine de la baraque de foire (*La Geste du Tsar Max-Emilian*) ont élargi le champ d'interférences avec le théâtre d'avant-garde des années 1920 et ont

donné une consonance nouvelle à l'image de jeunes révolutionnaires engagés dans la lutte pour un nouvel Etat. Rebelles par définition, cherchant à bouleverser les normes théâtrales et sociétales, ils devenaient indésirables.

CONCLUSION GENERALE

« Quelle est la thèse[1154] que vous allez défendre dans votre travail ? », me demandait l'un des enquêtés après que je lui aie exposé, très brièvement, mon sujet. Suite à une réponse évasive de ma part, il a formulé ce qu'il souhaitait entendre : « Vous devez démontrer que le théâtre amateur était une niche de liberté dans une société muselée ». Répondre que j'entendais, au contraire, interroger cette conception aurait été très certainement perçu comme une offense car je m'attaquerais ainsi au fondement même de légitimation de ce type de théâtre.

Nous avons vu, en effet, que plusieurs sources étudiées – entretiens, mémoires, textes d'événements commémoratifs – construisent l'image de frondeurs, qui contraste toutefois avec celle de jeunes gens engagés à la cause de l'Etat que nous voyons se dessiner à travers les pièces. Cela s'explique par le contexte post-soviétique dans lequel ces documents et témoignages avaient été produits. En effet, pendant la Pérestroïka, il était devenu important, pour les membres de l'intelligentsia tout particulièrement, de montrer qu'ils avaient observé une distance, notamment discursive, vis-à-vis du pouvoir pendant les années précédentes[1155]. Pour ne pas revenir en arrière, ces personnes – qui, pour la plupart, avaient acquis une notoriété dans le monde du spectacle ou dans leur domaine professionnel - continuent à défendre cette posture aujourd'hui. L'autre revers de la même médaille est constitué par les enquêtés qui, au contraire, mettent en avant la sincérité de leur adhésion aux valeurs véhiculées par le Komsomol et le Parti, sincérité qu'ils prouvent parfois en affirmant n'y avoir toujours pas renoncé jusqu'à présent. Dans les deux cas, les enquêtés se positionnent par rapport aux débats - auxquels ils avaient éventuellement pris part - qui ont eu lieu bien après les événements qui nous concernent. En revanche, pour les participants de troupes amateurs qui n'ont rien publié à ce

---

[1154] En russe, il existe deux mots distincts pour désigner le mémoire de thèse (dissertacia) et une thèse en tant qu'une proposition, une théorie à défendre (tesis).
[1155] Patrick Sériot, « Officialese and Straight Talk in Socialist Europe of the 1980s »,in Ideology and System Change in the USSR and East Europe, (London: Macmillan, n.d.), p. 202-212.

sujet, et qui estiment que leurs activités théâtrales font définitivement partie de leurs souvenirs de jeunesse, plaisants et non politisés, se donner l'image d'opposants ou défenseurs du régime paraît souvent inessentiel voire non pertinent. Pour eux, le problème est ailleurs : faire du théâtre était un moyen d'avoir du bon temps, de tisser des liens amoureux ou amicaux et de vivre une expérience esthétique marquante.

Malgré cet écueil de « l'*a posteriori* » que nous avons évoqué en introduction, nous avons pu mettre en évidence quelques logiques de transformation, à travers les activités théâtrales, du cadre de vie assigné aux étudiants, constitué de contraintes matérielles et discursives, mais aussi de paradigmes comportementaux.

Transformation des cadres spatio-temporels

Les groupes pouvaient, notamment, transformer l'espace et le temps qui leur avaient été impartis dans le cadre d'activités de « loisirs structurés ». Lorsque les troupes étaient abritées par les clubs appartenant à leur établissement d'éducation supérieure, elles étaient conditionnées par la structure interne de ce lieu d'accueil. Espaces compartimentés, avec une séparation nette entre la scène, le foyer et les salles de répétition, les clubs favorisaient un mode de fonctionnement proche de celui des troupes professionnelles, privant ainsi les amateurs de leur originalité. Cependant, les étudiants mettaient en œuvre une série de tactiques de contournement qui établissaient un jeu à partir des codes liés à l'usage des salles, favorisant un rapport plus ludique à l'espace. A défaut de pouvoir décorer durablement les lieux, ils les investissaient par des formes de sociabilité telles que des soirées après les spectacles ou des mariages, ainsi que des spectacles ayant lieu dans une salle de répétition ou débordant sur le foyer ; pratiques qui détournaient la destination originelle des locaux.

L'emplacement géographique du club ou de la maison de la culture, ses stratégies de distinction par rapport aux institutions similaires pouvaient également être instrumentalisés par le groupe. Par exemple, la maison de la culture du MGU rue Hertzen était marquée par sa situation géographique

centrale qui la poussait à se distinguer des autres lieux de culture en vogue, très proches. La troupe d'*estrada* « Notre Maison » s'était jointe à cette aspiration de devenir un lieu de rassemblement de « jeunes », d' « artistes » et d' « intellectuels », que les dirigeants de la troupe avaient utilisée à leur propre dessein, pour sortir de ce qu'ils percevaient comme un carcan, le label de l'amateurisme.

Si l'établissement n'avait pas de club, comme c'était le cas, par exemple, de la faculté de médecine de Moscou ou les différentes facultés d'Irkoutsk, les groupes se forgeaient alors leur propre espace, les salles de cours pouvant servir de lieu de répétition, les représentations se faisant dans des lieux qu'ils arrivaient à négocier grâce à leurs réseaux.

Cette notion de réseau est très importante lorsque l'on parle de la géographie d'un groupe. Celui-ci pouvait, en effet, élargir la portée de son action en investissant les modes de rayonnement proposés par différentes structures. A côté des festivals ou des tournées d'agitation qui constituaient un cadre officiel organisé par le Komsomol ou les Syndicats, les groupes activaient leurs propres contacts – personnels ou professionnels – pour organiser leur rayonnement. Tout en se conformant à un cadre de diffusion idéologique, les étudiants l'instrumentalisaient donc pour accroitre leur capital symbolique et acquérir ainsi plus de marge d'action. L'important n'était pas d'adhérer ou non au rôle de propagande que remplissaient ces tournées aux yeux des autorités, mais de se donner la possibilité de voyager que chacun investissait ensuite du sens qui lui était propre.

Le temps pouvait également faire l'objet de ce type de reconstruction. Le paradigme d'un temps libre structuré et employé à des fins de développement de soi, promu par le Komsomol, était repris par les groupes qui le transformaient en recourant au modèle de fonctionnement d'un studio, revenu à la mode grâce aux nouvelles troupes professionnelles comme le Sovremennik. Ce temps des « loisirs actifs » devenait le moment fort de la vie de chaque membre du groupe, éclipsant études, vie privée et sommeil, déplaçant le centre de la vie vers la soirée et la nuit. Un théâtre de jeunes vivait donc, du moins dans les représentations de ses membres, à contretemps de la société, ce qui leur

permettait de se construire une image d'êtres d'exception, décalés, pas comme les autres, sans sortir radicalement des cadres institutionnels.

Paradigmes de fonctionnement de la société soviétique : imprégnation ou distance ?

Si l'on revient à l'interrogation, évoquée en introduction, concernant une éventuelle « privatisation » de la société soviétique, les troupes que nous étudions semblent, au contraire, avoir été des bastions de résistance où le « social » régnait à travers deux paradigmes : l'importance du collectif et celle de l'engagement.

Le collectif était, en effet, présent et valorisé aussi bien dans le fonctionnement des groupes qu'à travers les pièces. En effet, l'accent mis sur l'importance de l'adhésion aux normes qui unissent le groupe – qu'elles soient explicitement inscrites dans les « statuts » ou intuitivement ressenties par ses membres sous la forme « il (ou elle) est des nôtres » lors des auditions – contribuait à en fonder l'unité. Des activités communes, liées ou non à la production des pièces, débordaient largement sur le domaine traditionnellement considéré comme privé : les participants pouvaient être amenés à partager des moments intimes, y compris le sommeil, le groupe s'arrogeait le droit de regard sur le choix de la compagne d'un tel de ses membres ou sur le prénom à donner à l'enfant de tel autre. Les liens tissés entre les participants du même collectif survivent souvent à la pratique théâtrale à proprement parler, le groupe prenant alors l'allure d'une grande famille qui se réunit les jours de fête, qui constitue puis compulse ses albums photo et qui intègre la descendance des membres dans ses échanges de services rendus. En tant qu'enquêtrice, j'ai pu ressentir l'impact de cette « privatisation » du groupe : introduite aux membres de l'équipe de KVN de MISI par le biais de ma tante qui en avait fait partie, j'ai été rapidement adoptée en tant que « la nièce » que l'on doit inviter chez soi et à qui l'on ne peut pas refuser un entretien.

Cependant, on peut se demander dès lors si un tel collectif relève encore de l'ordre du public – ou du « social », selon l'expression d'Oleg

Kharkhordine[1156], dont la composante importante est d'œuvrer dans un intérêt commun, coïncidant avec celui de l'Etat. Les organisateurs de certains groupes – comme, par exemple, ceux du studio d'opéra « Archimède » - inscrivaient, en effet, leur activité pour souder le groupe dans une tendance globale de vouloir générer l'unité, que ce soit au sein de leur groupe d'études ou dans la faculté, volonté qui passait souvent par l'implication au sein du Komsomol. Cette démarche partait de la certitude qu'un collectif uni était, par définition, un bien social. D'autres, en revanche, comme les fondateurs du groupe « Notre Maison », ne construisaient pas le « collectif » dans un intérêt public ou social : leur but était d'atteindre de bons résultats artistiques. Dans ce sens, leur modèle était celui des studios, qui coïncidait avec un paradigme valorisé par l'Etat soviétique sans forcément l'avoir pour source. Cette concordance pouvait être mise en valeur dans des moments de légitimation (en introduction aux scripts destinés à la censure, dans des lettres adressées aux instances responsables afin d'éviter la dissolution du groupe, ou encore dans des recueils de mémoires publiés dans les années 1970, lorsque le rétrécissement des limites du faisable s'était fortement laissé sentir). Il n'en restait pas moins qu'un « collectif » devenu, du moins discursivement, « famille » basculait dans la sphère du privé et cherchait des moyens de se protéger contre l'emprise du « social » extérieur à leur univers. Le directeur du club – souvent surnommé « papa » - contribuait à construire cette barrière de protection, de même que le réseau d' « amis » du groupe (hommes de théâtre, critiques ou administrateurs) jouant le rôle d'adjuvants. Le collectif tendait alors vers une « communauté », c'est-à-dire une unité de création organiquement soudée qui entretiendrait un rapport complexe avec un extérieur, « la société[1157] ».

Le « collectif » était également mis en valeur dans les spectacles. Les personnages positifs apparaissaient généralement en groupe, contrairement à ceux qui incarnaient les différents avatars de «l'esprit petit bourgeois » et qui étaient montrés seuls. L'opposition entre une vie de couple et une vie collective

---

[1156] Pour la distinction entre *publičnyj* et *občestvennyj*, cf. l'introduction.

[1157] Cette opposition entre communauté et société, définie par Ferdinand Tönnies, nous paraît être intéressante dans le contexte de notre étude. Ferdinand Tönnies, *Communauté et société* (Paris : PUF, 2010).

apparaissait également très fréquemment, la première ayant toujours une connotation « petite bourgeoise » par rapport à la seconde. Cela contrastait avec l'émergence de l'intérêt pour l'individuel et le privé que l'on constate, par exemple, dans la production cinématographique de cette époque et qui serait la conséquence de la « privatisation » de la société soviétique dont parle Shlapentokh[1158]. Cependant, ce paradigme du primat du collectif sur le privé était souvent conçu – et perçu – avec une certaine distance ironique qui permettait, autant aux acteurs qu'aux spectateurs, d'en rire.

On observe une dynamique semblable concernant un autre paradigme qui appartient au domaine du « social » : l'engagement actif dans la vie de la société (*social'naja aktivnost'*). Assumé par les groupes, mis en avant dans les documents de l'époque visant la légitimation et valorisé dans la majeure partie des pièces, il semble avoir été une condition *sine qua non* pour qu'un étudiant souhaite rejoindre un groupe de théâtre. Cependant, les entretiens montrent un diapason d'attitudes très variées vis-à-vis ce paradigme. Si certains, dans le contexte d'aujourd'hui, déclarent que c'était une pure façade, d'autres semblent faire une distinction entre un « bon » et un « mauvais » engagement. Les critères qui les distinguent sont la sincérité d'une part, et l'objectif visé de l'autre. Se montrer « socialement actif » dans le but de faire fonctionner l'appareil administratif du Komsomol ou du Parti revêt une connotation négative pour les enquêtés, tandis que œuvrer pour faire prospérer les troupes d'étudiants est vu comme l'exemple de comportement d'un « bon activiste ». Un but particulier était, une fois de plus, substitué à l'intérêt de l'Etat. De plus, l'accent pouvait, ici aussi, être déplacé d'une exigence éthique vers une recherche esthétique : prendre une posture engagée pouvait fournir un prétexte pour recourir aux formes du théâtre d'agit-prop des années 1920. Or, lorsqu'il était conscient, ce recours revêtait des allures de parodie et permettait l'instauration d'une distance ironique, déjà évoquée pour la notion du collectif.

Distance ironique qui se ressent, notamment, dans la terminologie liée au théâtre amateur. A l'époque de la Révolution, le terme de *samodejatel'nost'* est

---

[1158] Cité en introduction : Shlapentokh, *Public and private life of the Soviet people : changing values in Post-Stalin Russia*, *op. cit.*, p.14.

venu remplacer *ljubitel'stvo* devenu péjoratif. Ce nom opérait un déplacement de sens : il s'agissait désormais d'agir par ses propres forces pour trouver la bonne manière de faire du théâtre, et, au-delà, de forger sa place dans la nouvelle société voire contribuer à la bâtir. Pendant l'époque poststalinienne, alors que l'initiative – l'action accomplie soi-même – était officiellement valorisée dans la perspective d'une construction du communisme à une courte échéance, le mot *samodejatel'nost'* avait perdu de son éclat. La CDNT et les Syndicats lui cherchaient des substituts qui permettraient de redorer le blason de ce type d'activités, et les participants rechignaient à l'utiliser, lui préférant « studio », STEM ou encore la catégorie nouvellement institutionnalisée de « théâtre étudiant ». On pourrait émettre l'hypothèse que le malaise autour du nom révélait celui lié à la notion même de l'initiative : malgré ce qu'ils affirmaient pour se légitimer, les participants ressentaient que ce paradigme était devenu kitsch, pour eux ou pour d'autres autour d'eux, et essayaient de lui donner un sens nouveau. Un sens qui déplaçait l'intentionnalité de l'initiative, ou de l'engagement : on ne s'impliquait plus que rarement parce que l'on voulait œuvrer pour le bien de tous et de l'Etat, mais pour des raisons personnelles, et, notamment, esthétiques. Le paradigme s'en trouvait alors instrumentalisé et déformé, alors que le succès de ces groupes contribuait, par ailleurs, à le justifier.

De plus, être un théâtre engagé ne signifiait pas forcément l'être pour la cause du communisme, comme l'exigeait le « code du bâtisseur ». Cela signifiait surtout, tout comme pour les troupes françaises, « donner une forme [théâtrale] à la protestation[1159] ». Cependant, la notion de « protestation » est ambiguë : on pourrait protester avec le régime contre ses ennemis, ou alors s'unir à ses ennemis pour protester contre les mécanismes du fonctionnement du régime. La frontière était mince et facilement franchissable dans un contexte où la notion d'ennemi était en train de changer de nature. La crainte que les jeunes soient une catégorie particulièrement susceptible de succomber à l'influence délétère de l'ennemi occidental faisait des groupes des éternels suspects d'un « mauvais » engagement.

[1159] Olivier Neveux, « Une figure tierce : un acteur militant », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, ed., *Du théâtre amateur: approche historique et anthropologique*, Arts du spectacle (Paris : CNRS éd, 2004)., p.271.

Cependant, un certain type de public – celui de l'intelligentsia des centres urbains, notamment – s'attendait justement à voir ce type de protestation, que ce soit à travers le KVN ou sur des scènes étudiantes réputées pour être des lieux de rassemblement de l'élite intellectuelle, comme la maison de la culture du MGU. Les groupes composaient donc également avec cette attente et accentuaient l'aspect contestataire de leur production au fur et à mesure que croissait leur renommée. On a vu, par exemple, ce glissement dans les émissions du KVN : si, au début des années 1960, le jeu favorisait un comique de situation qui laissait peu de place à la satire politique, à la fin de la décennie, les équipes se disaient obligées, pour gagner, de glisser des éléments subversifs dans leurs plaisanteries. Le groupe « Notre Maison » a connu une évolution semblable, ayant passé d'une image de « bâtisseurs du communisme » des premières pièces à celle de critiques du système soviétique et de ses valeurs, fût-ce sous une forme allégorique nécessitant un effort de décryptage.

Sans nécessairement prendre la forme d'un discours accusatoire, une protestation pouvait emprunter des voies détournées. Ainsi, par exemple, à l'instar des *stiljaga*, les troupes auraient pu adopter des normes comportementales distinctes de celles préconisées par l'Etat et le Komsomol. Deborah A. Field a montré, par exemple, qu'en matière de conception de l'amour et de la sexualité, on voyait s'opposer, à l'époque de Hruščjov, deux paradigmes. Une vision moralisatrice, promue par l'Etat, présentait l'amour comme un sentiment stable, joyeux et « moralement revigorant[1160] » qui aboutissait à l'évolution des amants sur le plan moral, et à la création d'une famille. La sexualité, quant à elle, avait fait l'objet de plusieurs publications de médecins et de psychologues commandées par le Ministère de la Santé à partir de 1956[1161], qui préconisaient une vie sexuelle modérée à but procréatif dans le cadre du mariage, et une abstinence doublée d'un « transfert de l'énergie sexuelle vers d'autres sphères de l'activité humaine[1162] » en dehors de la vie conjugale. En revanche, des œuvres littéraires, cinématographiques ou musicales qui se

---

[1160] Deborah A Field, *Private Life and Communist Morality in Khrushchev's Russia* (New York : Peter Lang, 2007)., p.41.
[1161] À la suite de l'abolition de l'interdiction de l'avortement.
[1162] Field, *Private Life and Communist Morality in Khrushchev's Russia*., *op. cit.*, p.53.

réclamaient d'une « sincérité » contre la « réalité » figée et moralisatrice du réalisme socialiste, généraient un discours « romantique » sur l'amour incontrôlable surgi fortuitement, parfois en dépit de la morale instituée comme dans le cas de l'adultère. Ces histoires d'amour se terminaient souvent mal et laissaient une place importante à la sensualité, explicite ou non[1163].

Dans le cadre des groupes que nous avons étudiés, l'amour et la sexualité ne semblent pas sortir des cadres prescrits par la visée moralisatrice de l'Etat. En effet, les rapports entre les hommes et les femmes étaient sexuellement codifiés, le physique jouant un rôle important dans l'acceptation de la femme au sein du groupe et dans la place qui lui était assignée dans les spectacles. Toutefois, malgré cette importance de l'aspect physique et une promiscuité lors des périodes intenses de répétition ou pendant les tournées, les rapports entre les hommes et les femmes semblaient se construire sur le mode de la camaraderie, comme nous l'avons vu, par exemple, à travers les représentations des loisirs passés ensemble[1164]. Les couples qui se formaient aboutissaient à des mariages, et des rapports sexuels occasionnels pouvaient motiver une expulsion du groupe[1165]. Les spectacles ne laissent pas non plus transparaître d' « amour romantique » ou de sensualité. Un membre de l'équipe de KVN de MISI définissait comme trait distinctif de son équipe un sens inné du tact et de la bonne mesure (*intelligentnost'*) ce qui leur interdisait, notamment, des plaisanteries sur les sujets sexuels[1166]. Seule exception notable : *La Geste du Tsar Max-Emilian,* mise en scène par le groupe « Notre Maison », où l'incapacité du tsar d'avoir des enfants, l'aspect physique de sa nouvelle femme Nastia et leur euphorie procréatrice étaient décrits en des termes très crus. Le fait que cette pièce, ainsi que l'œuvre de Kirsanov dont elle était issue, était une imitation d'un spectacle de foire justifiait cette transgression des normes habituelles, son aspect « populaire » permettant une licence linguistique plus grande.

[1163] *Ibid*., p.45-47.
[1164] Cf. 2.4.3 (b).
[1165] L'un des acteurs de « Notre Maison » en aurait été expulsé après avoir « dépassé les limites » avec l'une des actrices aux côtés de laquelle il devait dormir sous le piano de la salle de répétition.
[1166] Entretien avec Viktor T., le 09.04.2003.

Avoir fait appel à ce genre ne nous paraît pas anodin. En effet, le fait que ce type de représentation ne soit pas totalement tabou dénote, malgré tout, d'un certain recul par rapport à la « morale instituée ». Bella D., admise dans le groupe en 1968, dit avoir rapidement abandonné car elle ne se sentait pas à l'aise, elle, une jeune fille timide élevée en province, face à ces jeunes gens ironiques au comportement « libéré » (*raskovannyj*). Elle n'entendait pas par là une transgression franche des normes, mais plutôt une distance prise par rapport à elles. Ce détachement allait de pair avec un travail de libération global, mentionné, notamment, dans le livre de mémoires sur le théâtre étudiant de MGU : « la pratique de l'improvisation, cultivée par Bykov, amenait dans son sillage une bonne dose de liberté d'esprit (*duševnoj raskovannosti*) et d'émancipation de la pensée (*raskrepoščjonnosti myšlenija*), si nécessaires à nos contemporains[1167] ». Or, la pratique de l'improvisation était centrale dans le fonctionnement de presque toutes les troupes étudiées. La distance vis-à-vis de la morale instituée, qui se traduisait donc non pas dans des transgressions de fait, mais par la possibilité d'une attitude détachée, laissait une brèche pour un choix personnel d'attitudes à adopter.

Cependant, ce choix semble avoir été plus restreint pour les femmes que pour les hommes. J'ai pu le ressentir, notamment, dans les interactions avec les enquêtés hommes qui, lorsque l'entretien avait lieu à leur domicile, dissimulaient soigneusement de ma vue tous les éléments de décor à connotation sexuelle. Ce constat nous amène à considérer le rapport que les troupes entretenaient avec un autre paradigme, celui de l'égalité.

En effet, « l'homme nouveau » était avant tout un soviétique, cette identité devant primer sur toutes les autres ayant trait au sexe, à l'origine géographique ou à l'appartenance ethnique. Ce paradigme discursif était tourné au ridicule, notamment, à travers les plaisanteries qui montraient qui ni l'Etat ni ses citoyens n'y adhéraient. Par exemple, certaines histoires drôles rappellent que « selon les représentations officielles l'éloignement de Moscou a pour corollaire un plus grand retard sur la voie du communisme », ce qui prouverait que les « Russes, a

---

[1167] Князева, Вирен, and Климов, 200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета., Knjazeva, Viren, Klimov, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*, op. cit., p. 22.

contrario, seraient les seuls véritables soviétiques[1168] ». D'autres plaisanteries mettent en avant les stéréotypes que les différentes ethnies ont les unes sur les autres.

Les collectifs que nous avons étudiés témoignent du même partage entre l'affirmation de principes d'égalité et des manifestations, voire une reproduction de disparités, à travers leur travail et au sein des pièces. L'égalité de tous les membres était, en effet, affirmée à plusieurs reprises en tant que marque distinctive des groupes qui fonctionnaient sur le modèle de studio et pratiquaient le principe de création collective. Tous auraient partagé les tâches de création et de mise en forme technique, ainsi que la responsabilité y afférant. La phrase, déjà citée, qu'Ilya R. aurait adressée à Viktor S. qui avait omis de fabriquer à temps un détail de décor : « qu'as-tu fait, à part écrire la pièce ? » paraît emblématique de cette posture qui nivèle les tâches et les personnes devant un objectif commun.

Toutefois, nous avons également constaté que, malgré cette posture, les groupes recréaient des différences hiérarchiques, non seulement fondées sur l'activité dans le milieu de la création théâtrale – comme, par exemple, la fonction dans le groupe, l'âge et l'expérience - mais également à partir d'éléments d'identification imposés aux participants tels que l'origine géographique, l'appartenance ethnique ou le sexe. Ainsi, une opposition entre le centre (Moscou, Saint-Pétersbourg ou autres grandes villes comme Novossibirsk) et les périphéries est visible dans la manière dont les personnes se positionnaient dans le groupe. Ce dernier était vu comme l'un des moyens, pour les provinciaux, de s'initier à la culture légitime dont les ressortissants des « centres » seraient, par définition, les porteurs. La question des inégalités ethniques semble s'être davantage démarquée de la vision officielle, selon laquelle les russes seraient le prototype même du soviétique modèle. En effet, la majeure partie des groupes proposait l'identité juive comme modèle de référence sur lequel les autres membres étaient invités à s'aligner. Fondée sur des marques distinctives telles qu'un nom (ou prénom, ou patronyme) à

[1168] Amandine Regamey, *Prolétaires de tous pays, excusez-moi !: dérision et politique dans le monde soviétique*, 1 vols. (Paris : Buchet-Chastel, 2007).

consonance juive et un parcours – le sien ou celui des parents - marqué de discriminations, notamment au moment d'accéder à l'université, cette identité était valorisée en tant que signe d'appartenance à un groupe d'initiés, qui opposaient à un extérieur hostile la qualité de leur production artistique. Un personnage venu de cet extérieur pouvait être associé au cercle s'il partageait cette identité ethnique. C'était un critère qui rapprochait, par exemple, le directeur du club de MISI et l'équipe de KVN de cet institut, aussi bien selon son témoignage que d'après d'autres membres de l'équipe, y compris non-juifs. En tant qu'enquêtrice, j'ai pu également expérimenter l'effet du partage de cette identité : mon prénom ayant une consonance juive très marquée, il suffisait que je me présente comme descendante de « deux parents juifs » pour que l'enquêté change de registre, me narrant des conflits ou des aspects problématiques non évoqués jusqu'alors. Au-delà de cette opposition entre « russes » et « juifs », les autres ethnies soviétiques ou étrangères semblent être absentes, du moins discursivement. Nous n'avons pas étudié la situation dans les républiques autonomes ou fédératives[1169], où le théâtre amateur pouvait être vu comme un vecteur d'assimilation d'une culture russe ou soviétique, tout comme il pouvait servir à l'affirmation d'identités ethniques autres[1170] . Il pourrait être intéressant, en effet, de le faire dans une étude ultérieure.

Les inégalités liées au sexe marquaient également très fort le fonctionnement des groupes, et se reflétaient aussi bien dans les critères de sélection de membres que dans les mécanismes de production artistique et les activités que nous avons appelées « para artistiques ». La valorisation de l'aspect physique des femmes allait de pair avec un rôle essentiellement décoratif qui leur était assigné, la création à proprement parler étant le travail masculin. Ce clivage continue à structurer les rapports entre les participants aujourd'hui : ce

---

[1169] Sauf un entretien avec Julij G., capitaine de l'équipe de KVN de Bakou à la fin des années 1960. Cet entretien avait montré des spécificités de positionnement qui mériteraient d'être éclairés à l'aide d'une contextualisation plus approfondie que nous n'avons pas les moyens de faire à présent.

[1170] Les fonds d'archives de la CDNT (GARF, F. A-638) contiennent, notamment, des listes de répertoire et des comptes rendus de méthodistes concernant les pièces ainsi que des sténogrammes de réunions de section des républiques autonomes ou fédératives, documents qui pourraient aider à explorer cette question.

sont pour l'essentiel les hommes qui écrivent les discours et les scénarios de *kapustnik* tandis que les femmes, dans leur rôle de « mères » s'occupent de maintenir les liens sociaux ou d'organiser les rencontres. Cet état des choses est considéré comme « naturel » par les deux sexes qui s'étonnent d'être questionnés à ce sujet lors des entretiens. Si les disparités géographiques et ethniques n'étaient pas visibles à travers les pièces, celle de genre y transparaissait très nettement. La majeure partie des protagonistes étaient des hommes, c'étaient eux qui construisaient, faisaient des choix, devenaient des adultes au terme de parcours d'initiation. La femme était soit une accompagnatrice qui agrémentait l'action principale, soit apparaissait comme l'alter-ego de l'homme au sein d'une relation de couple, l'aidant à progresser ou – cas très fréquent – entravant sa progression.

Le monde de la création étudiante apparaissait ainsi comme un univers clivé, où certains éléments d'identification (comme l'expérience ou la notoriété) étaient mouvants et pouvaient permettre des changements de statut, tandis que d'autres assignaient aux personnes des schémas comportementaux dont la sortie aurait signifié une rupture avec les paradigmes de fonctionnement très fortement intériorisés par les groupes. Il ne s'agit pas là d'imposition de schémas comportementaux par l'Etat et ses organisations, mais d'une intériorisation et une reproduction de normes par le milieu social lui-même. Seules l'exigence d'un comportement ironique et la valorisation d'une « émancipation de l'esprit » laissaient des brèches dans ce mécanisme de reproduction.

Normes de production théâtrale : naviguer entre plusieurs modèles

Cette intériorisation de manières de faire officielles était également visible dans le processus de production artistique. Certains rituels de fonctionnement étaient en effet calqués sur des procédés officiels : les groupes rédigeaient des statuts, consignaient et conservaient des comptes rendus de réunions, tenaient un journal de bord, créaient des insignes qui fournissaient un support matériel à une identité de groupe, établissaient un planning qui fixait, par exemple, l'ordre de succession de responsables pour la logistique (*dežurnyj*). Par ailleurs, des activités connexes à la création des spectacles, telles que la

pratique de sports ou des visites culturelles, reprenaient la conception officielle de « loisirs » menant à la formation de soviétiques « diversement développés ».

Cependant, ces pratiques sont souvent présentées par les participants comme une ruse : en y adhérant en apparence, le groupe pouvait acquérir plus d'indépendance quant au travail de fond. Par ailleurs, l'adoption d'une posture ironique – à travers des mises en scène espiègles sur les photos, ou des jeux avec la forme des statuts - permettait de se détacher de ces schémas. Enfin, ces derniers pouvaient être détournés par les groupes qui leur conféraient une nouvelle intentionnalité : la nécessité de suivre un protocole administratif strict serait ainsi motivée par des objectifs d'ordre artistique, une organisation formelle permettant d'influer sur la qualité de production. Par ailleurs, la cohésion créée par des activités en commun ainsi que par les éléments d'indentification comme un journal de bord ou des insignes, permettait de construire une histoire commune qui pouvait transformer le groupe en une « communauté » difficilement perméable aux influences extérieures.

Les spectacles produits par ces groupes témoignent également d'un rapport de va-et-vient entre des tentatives de s'éloigner des préceptes du réalisme socialiste et une réaffirmation de ce cadre conceptuel. La marge de manœuvre leur était offerte grâce à la confrontation des deux discours au sein des instances chargées d'encadrer les amateurs : l'exigence de s'aligner sur un théâtre professionnel fidèle à ces préceptes d'une part, et le droit d'imiter les troupes du théâtre des années 1920 d'autre part. Ces deux pôles ont pu déterminer, par exemple, le rapport à la vraisemblance. Les groupes qui cherchaient à s'en éloigner recourraient aux procédés d'*estrada* et à ceux du théâtre d'agit-prop, comme, par exemple, à la caricature (des oppositions schématiques et le grossissement de trait) et à la métonymie en ce qui concerne l'intrigue, le jeu, les costumes et le décor. Un lien mimétique avec des réalités connues était cependant obligatoirement conservé, les réalités pouvaient être déformées mais devaient rester reconnaissables.

Certains préceptes du réalisme socialiste étaient non seulement conservés, mais réaffirmés avec force par ces groupes, comme, par exemple, la nécessité du « typisation ». Les personnages étaient le plus souvent des « types », positifs ou négatifs, évoluant dans un univers manichéen. Seul le rire provoquait

un brouillage de repères. Le jeu avec les formes et les mots pouvait permettre au public de choisir : adhérer à ce qu'il voyait dans un « rire fédérateur », ou s'en détacher en y voyant une parodie voire un carnaval. Le rire élargissait, en effet, la palette des tractations possibles tout en assouplissant l'opposition entre le bien et le mal, voire rendant le mal plus attractif que le bien. Prendre une distance ironique vis-à-vis de ce qui était explicitement montré n'excluait par ailleurs pas le plaisir que pouvait procurer un sentiment d'adhésion.

Cette ambivalence du rire nous paraît cruciale pour comprendre le mécanisme de la construction sociale de la jeunesse soviétique à l'époque étudiée. En effet, adhérer ou remettre en question les cadres et les paradigmes de fonctionnement apparait comme deux facettes de la même médaille, car les jeux avec les normes attestaient en même temps l'emprise de ces dernières et, inversement, la coercition exercée par les normes générait d'autant plus le jeu avec elles. Ce cercle n'était rompu que lorsqu'il y avait une transgression franche de toute normalité consensuelle, comme dans le cas de groupes d'étudiants clairement contestataires, notamment des cercles de discussion littéraire et politique clandestins. Il en existait un, notamment, au sein de la faculté de journalisme du MGU en 1956-1957[1171]. Marc R., qui a intégré la faculté cette année-là, ne mentionne pas son existence, ce qui n'est pas étonnant : il s'agissait de réseaux totalement différents. De même, à la fin des années 1960, la troupe « Notre Maison » se distancie des cercles de la dissidence. Natalia G., qui faisait partie des manifestants sortis sur la place Rouge en août 1968 pour manifester contre l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'URSS, avait traduit pour la troupe la pièce *Deux voyages de Lemuel Gulliver*. Son nom n'avait cependant plus été mentionné par la troupe après son acte de protestation[1172]. Les troupes prenaient donc soin de se démarquer de ceux qui dépassaient clairement et manifestement les cadres du permis, restant dans la zone indécise entre l'adhésion et l'ironie.

[1171] Силина, *Настроения советского студенчества: 1945 - 1964 гг.* (Silina, *Les états d'esprit des étudiants soviétiques : 1945-1964*, *op. cit.*, p.148-151.

[1172] Fait mentionné par Mark R. et confirmé par Natalia G. elle-même lors de l'entretien du 04.04.2009.

Les activités théâtrales peuvent donc être vues comme un agent de socialisation alternatif aux instances qui s'en chargeaient officiellement (le lieu d'études, les organisations sociales comme le Parti ou les Jeunesses Communistes etc.), au sein duquel s'élaboraient des rapports aux normes éthiques et esthétiques différenciés. Même si elles semblaient reproduire la plupart des paradigmes officiels, l'ironie et une certaine libéralisation de l'esprit, liés au travail artistique, leur permettaient de « jouer » avec les schémas d'action, et même occasionnellement les « déjouer », tout en restant dans les limites du socialement et artistiquement admis.

Sources et Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES NON PUBLIÉES

1) *FONDS D'ARCHIVES PUBLIQUES CONSULTES*

GARF (Archives d'Etat de la Fédération de Russie) :
F.5451 (VCSPS), op.68 (Section générale)

F.5462 (Comité Central du Syndicat de l'éducation supérieure et de la recherche), op.32 (Section de travail culturel de masse)

F.6903 (Comité de la télévision et de la radio auprès du Conseil des Ministres de l'URSS),
op.26 (Rédaction des émissions pour la jeunesse)
op.31 (Télévision Centrale, Rédaction générale des émissions)

GARF (2) (Archives d'Etat de la Fédération de Russie, documents pour la RSFSR) :

F. A-621 (Organisations étudiantes), op.1

F. A-628 (CDNT), op.2

RGASPI (Archives d'Etat russe pour l'histoire socio-politique) :
F. K-1 (Komsomol) :
op. 5 (Sténogrammes des réunions du CC du Komsomol)
op. 32, 34 (Section de propagande et d'agitation)
op. 39 (Section de la jeunesse étudiante)
op. 46 (Section de la jeunesse étudiante)

F. K-3 (Evénements et organisations internationales), op. 15 (VIe festival de la jeunesse et des étudiants)

RGALI (Archives d'Etat russe pour la littérature et les arts)

F.970 (Union Théâtrale Russe), op.14 (Cabinet d'aide au théâtre amateur)

CAGM (Archives Centrales de la ville de Moscou)

F.470 (Comité du Parti de l'Université de Moscou), op.1 (Section générale)

F.478 (Faculté de physique de l'Université de Moscou), op.1 (Comité du Parti)

F.718 (Comité des Syndicats de la ville de Moscou), op.1 (Section de la culture de masse)

F. 890 (Comité des Syndicats du MISI)

CALIM (Archives Centrales pour la littérature et les arts de Moscou) :

F. 82 (Maison d'art amateur de la ville de Moscou)

CAODM (Archives Centrales des Mouvements Sociaux de Moscou) :

F. 635 (Comité municipal du Komsomol de Moscou), op. 14 (Département de la propagande)

F. К-6073 (Comité du Komsomol de MAI), op.1

F. К-6083 (Comité du Komsomol de MGU)

f. К-6137 (Comité du Komsomol de MISI), op.1

CMAMLS (Archives-musée central de collections privées de la ville de Moscou)

F.77 (Collections de documents d'acteurs, de metteurs en scène et autres collaborateurs de collectifs amateurs) :

op. 1 (Documents de Kobozjev Aleksandr Aleksandrovič, metteur en scène du groupe « Sur la main » (1968))

op.2 (Documents de Nazarova Larisa Aleksandrovna, dirictrice artistique du groupe de danse à la Maison de culture de MGU)

F.156 (Fonds de Tamanina Rimma Il'jinična), metteur en scène de troupes amateur

GANIIO (Les Archives d'Etat d'histoire contemporaine de la Région d'Irkoutsk) :

F. 185 (Comité Régional du Komsomol d'Irkoutsk), op. 10, 11, 16 (Conférences mensuelles régionales et municipales)

2) *Fonds d'archives privees consultes*

Archives du groupe d'*estrada* étudiante « Notre Maison », MGU (Ilja R. et Mark R.)

Archives du studio d'opéra « Archimède » (de Jurij G., de Vladimir N. et Svetlana P.)

Archives du *kapustnik* – VTEK - de la faculté de médecine de Moscou (Tamara L.)

Archives du STEM de de la faculté de médecine d'Irkoutsk (Nina)

Archives du STEM municipal d'Irkoutsk (Arnol'd B.)

Archives de l'atelier de théâtre de la faculté des lettres d'Irkoutsk (Arnol'd H.)

Archives du STEM du MISI (Viktor Š)

Archives de l'équipe de KVN du MISI (Mihail L., Viktor Š., Jurij T., Andrej M.)

Archives de l'équipe de KVN de la faculté de médecine de Moscou (Archives Anatolij K)

Archives de l'équipe de KVN de l'Institut Energétique de Sibérie, Irkoutsk (Archives de Pjotr K.)

Archives d'Alexandr S. (enregistrement audio de l'opéra Extraction de la Racine, Faculté de physique de l'Université d'Irkoutsk)

Archives de Jelena G. et de Marianne K. (rédaction des émissions pour la jeunesse de la télévision centrale, s'occupaient du KVN)

3) *BIOGRAPHIES ET TEMOIGNAGES INEDITS*

Богатырёва, Наталья, « Окна « Нашего Дома », 1958-1969 » (Bogatyrjova, Natalia, « Les fenêtres de « Notre Maison » »), Manuscrit annoté par Mark R., archives du groupe « Notre Maison »

Суренко, Лев, « Директор клуба МИСИ с 1965-го по 1978-ой год, О себе и о клубе » (Surjenko Ljev, « Le directeur du club du MISI de 1965 à 1978 parle de lui et du club »), Manuscrit d'article autobiographique

4) *Liste des entretiens*

	Prénom et initiale du nom	Date de l'entretien	Activités de l'enquêté
1	Natalia L.	Le 08.01.2003	KVN et STEM du MISI
2	Ina F.	Le 20.10. 2003	Aucune activité amateur, attitude volontairement désengagée
3	Mihail L.	Le 07.04. 2003	KVN MISI (musique)
4	Jurij T. (en présence de Mikhail L.)	Le 09.04. 2003	KVN MISI
5	Lev Borisovič S.	Le 13.04. 2003	Ancien directeur du club MISI
6	Igor Ž.	Le 14.04. 2003	KVN MISI (musique)
7	Leonid Ja.	Le 15.04. 2003	KVN MISI
8	Andrej M.	Le 16.04. 2003	KVN MISI (deuxième capitaine)
9	Pavel Š.	Le 18.04. 2003	KVN MISI
10	Joulij G.	Le 21.04. 2003	Capitaine de l'équipe KVN de Bakou
11	Konstantin D. (en présence de Viktor Š.)	Le 22.04. 2003	KVN MISI (troisième capitaine)
12	Anatolij K.	Le 25.04.2003	KVN institut de médecine de Moscou
13	Serguej M.	Le 29.04.2003	Coauteur des premiers scénarios du KVN
14	Alexandr G.	Le 16.03.2004	Auteur de chansons, participation ponctuelle au STEM du LGU
15	Mark R.	Le 22.09.2004	« Notre Maison », l'un des cofondateurs
16	Alexandr T.	Le 05.10.2004	« Notre Maison »
17	Mihail U. (en présence d' Alexandr T.)	Le 06.10.2004	« Notre Maison »
18	Vladimir L.	Le 16.10.2004	Auteur de chansons, tourisme naturel. Participation ponctuelle au STEM et au KVN de l'Université de Saratov
19	Vladimir P.	Le 24.04.2005	Théâtre étudiant du MGU
20	Alexandr D.	Le 25.05.05	Chansons, point de vue de spectateur sur le théâtre
21	Abram L.	Le 08.06 et Le	Théâtre étudiant du MGU

		10.06. 2005	
22	Alexandr K.	Le 09.06. 2005	Atelier de théâtre du MISI, STEM du MISI, « Notre Maison »
23	Svetlana P.	Le 15.06.2005	Théâtre étudiant du MGU
24	Viktor Š.	Le 18.06.2005	Atelier de théâtre du MISI, STEM du MISI, KVN MISI
25	Nikolaj L.	Le 20.06.2005	KVN MISI
26	Nikolaj Š.	Le 21.06.2006	KVN MISI
27	Jakov K.	Le 21.06.2005	KVN MISI (premier capitaine)
28	Valerij S.	Le 22.06.2005	Organisateur de festivals de la part du Komsomol, MAI
29	Mark R.	Le 22.06.2005	« Notre Maison », l'un des cofondateurs (deuxième entretien)
30	Mark R.	Le 22.06.2005	« Notre Maison », l'un des cofondateurs (troisième entretien)
31	Alexandr L.	Le 16.09.2005	*Kapustnik* de la faculté de médecine
32	Tamara L.	Le 26.09.2005	*Kapustnik* de la faculté de médecine
33	Arkadij A.	Le 27.09.2005	*Kapustnik* de la faculté de médecine, coauteur de scénarios de « Notre Maison », auteur puis membre du jury KVN
34	Georgij K.	Le 31.09.2005	MAI : chanson, activiste Komsomol
35	Ilja R.	Le 02.10.2005	« Notre Maison », l'un des cofondateurs
36	Semion K.	Le 15.04.2006	Institut d'ingénieurs en communications de Kharkov, membre actif du club étudiant
37	Svetlana K.	Le 15.04.2006	Institut d'ingénieurs en communications de Kharkov, membre actif du club étudiant
38	Vita L.	Le 15.04.2006	Faculté de Géographie du MGU. Organisation d'évenements culturels à travers le Komsomol
39	Andrei L.	Le 04.05.2006	KVN de l'Institut Fisico-Technique de Moscou (FIZTJEH)
40	Igor' L.	Le 15.05.2006	STEM et KVN de la Faculté de Journalisme de l'Université d'Irkoutsk

41	Natalia L.	Le 15.05.2006	STEM et KVN de la Faculté de Journalisme de l'Université d'Irkoutsk
42	German M.	Le 17.05.2006	Atelier théâtral à l'Institut des Langues étrangères (Irkoutsk)
43	Tatjana T.	Le 18.05.2006	Atelier théâtral à la faculté des lettres d'Irkoutsk
44	Aleksandr D.	Le 22.05.2006	Atelier théâtral à la faculté d'histoire de l'Université d'Irkoutsk
45	Vladimir Š.	Le 22.05.2006	STEM de la faculté de médecine d'Irkoutsk
46	Nina Š.	Le 24.05.2006	STEM de la faculté de médecine d'Irkoutsk
47	Arnol'd B.	Le 25.05.2006	Organisateur du STEM municipal à Irkoutsk
48	Arnol'd H.	Le 26.05.2006	Atelier théâtral à la faculté des lettres d'Irkoutsk
49	Jelena V.	Le 26.05.2006	Directrice artistique du STEM de la faculté de médecine d'Irkoutsk
50	Jekaterina K.	Le 30.05.2006	Atelier théâtral de la faculté de médecine d'Irkoutsk
51	Aleksandr S.	Le 30.05.2006	Activités théâtrales à la faculté de physique de l'Université d'Irkoutsk
52	Jelena V.	Le 30.05.2006	Directrice artistique du STEM de la faculté de médecine d'Irkoutsk
53	Vasilij B.	Le 31.05.2006	Atelier théâtral à la faculté des lettres d'Irkoutsk
54	Jekaterina P.	Le 31.05.2006	Atelier théâtral à la faculté des lettres d'Irkoutsk
55	Pjotr K.	Le 31.05.2006	KVN à l'Institut Energétique de la Sibérie (Irkoutsk)
56	Feliks	Le 02.05.2006	STEM de la faculté de journalisme d'Irkoutsk
57	Elena G.	Le 07.06.2006	Television centrale, responsable du KVN
58	Ossip R.	Le 15.06.2006	Théâtre étudiant du MGU
59	Liudmila M.	Le 16.06.2006	Travaillait dans la section de propagande CK VLKSM

60	Marianna K.	Le 19.06.2006	Television centrale, responsable du KVN
61	Andrej L. et sa femme (2)	Le 21.06.2006	KVN de l'Institut Fisico-Technique de Moscou (FIZTJEH)
62	Jurij G.	Le 30.06.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède », metteur en scène
63	---	Le 11.07.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède », metteur en scène (deuxième entretien)
64	---	Le 14.07.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède », metteur en scène (troisième entretien)
65	Ljudmila T.	Le 19.09.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède », première chanteuse dans les années 1950
64	Bogdanova Ljubov'	Le 21.09.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède », première chanteuse dans les années 1960 + *agibrigada*
65	Jurij P.	Le 22.09.2006	Présidait l'organisation des fêtes "Archimède" (1961-1965)
66	Svetlana P. (1)	Le 24.09.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède »,
67	Aleksandr K.	Le 28.09.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède », auteur des livrets
68	Jurij G.	Le 29.09.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède », metteur en scène (quatrième entretien)
69	Vladimir N. (1)	Le 02.10.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède » + organisateur au sein du Komsomol
70	Svetlana P. (1)	Le 02.10.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède »
71	Vladimir N. (2)	Le 05.10.2006	Studio d'opéra étudiant « Archimède » + organisateur au sein du Komsomol
72	Natalia G.	Le 04.04.2009	A traduit une pièce pour "Notre Maison"

SOURCES PRIMAIRES PUBLIÉES

1) *Revues*

Клуб (*Club*)

Клуб и художественная самодеятельность (*Club et activités artistiques amateurs*)

Молодёжная эстрада (*Estrada de jeunes*)

Teamp (*Téâtre*)

Художественная самодеятельность (*Activités artistiques amateurs*)

Эстрада (Estrada)

2) *Recueils de documents d'archives, discours politiques et documentation produite pendant l'epoque etudiee*

Marx, Engels, Lénine, sur la jeunesse, Moscou, Agence de Presse Novosti, 1978

Козлов, В.А., Мироненко С.В., изд. *Крамола. Инакомыслие в СССР при Хрущёве и Брежневе*, 1953-1982, Москва, Материк, 2005. (Kozlov V.A., Mironenko S.B., *La sédition. Dissidence sous Hruščjov et Brežnjev, 1953-1982,* Moscou, 2005).

Константиновский М.А., *Ищу себя*, Москва, 1973 (Konstantinivskij M.A., *Je me cherche*, Moscou, 1973).

Лисов, В.Е., изд., *Справочник районного работника*, Москва, Изд-во экономической литературы, 1962 (Lisov V.E., *Aide-mémoire du fonctionnaire municipal*, Moscou, 1962).

Маленков Г., *Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б)*, Москва, Госполитиздат, 1952 (Malenkov G., *Compte rendu au XIXe congrès du PCUS concernant le travail du Comité Central du Parti Communiste Bolchévik*, Moscou, 1952).

Сталин И.В., *Относительно марксизма в языкознании*, Москва, Госполитиздат, 1950 (Stalin, I.V., Rôle du Marxisme dans la science de la langue, Moscou, 1950).

Хрущёв Н.С., *За тесную связь литературы и исскуства с жизнью народа*, Москва, Госполитиздат, 1957, (Hruščjov, N.S., *Pour un lien étroit de la littérature et de l'art avec la vie du peuple*, Moscou, 1957).

Центральное статистическое управление при совете министров РСФСР, *Народное образование, наука и культура в СССР : статистический сборник*, Москва, Издательство статистика, 1971 (Direction centrale de statistiques auprès du Conseil des Ministres de la RSFSR, *Education, sciences et culture en URSS : recuil de données statistiques*, Moscou, 1971).

22-й съезд КПСС (17 - 31 октября 1961 года): Стенографический отчет, Том 1., Москва, Госполитиздат, 1961 (*Le XXIIe congrès du PCUS (17-31 octobre 1961) : compte rendu sténographique*, Moscou, 1961).

Доклад т. Жданова о журналах « Звезда » и « Ленинград », Москва, ОГИЗ, 1946 (*Compte rendu de Ždanov concernant les revues Zvjezda et Léningrad*, Moscou, 1946).

Идейно-политическое воспитание советской молодёжи (сборник научных работ), Москва, 1973 (*L'éducation politique des jeunes soviétiques* (recueil de travaux de recherche), Moscou, 1973).

Культура, наука, исскуство СССР, Москва, Издательство политической литературы, 1965 (*Culture, sciences, arts en URSS*, Moscou, 1965).

Молодёжные движения в России, центр хранения документов о млолдёжных движениях, Москва, 1994 (*Les mouvements de jeunesse en Russie*, centre de documentation sur les mouvements de jeunesse, Moscou, 1994).

Молодёжь, её интересы, стремления, идеалы (конференция « Социализм и молодёжь »), Москва, Молодая Гвардия, 1961 (*La jeunesse, ses intérêts, ses aspirations, ses idéaux* (Conférence « Le socialisme et sa jeunesse »), Moscou, 1961).

Общество и молодёжь, Москва, Молодая Гвардия, 1968 (*La société et sa jeunesse*, Moscou, 1968).

Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934 : стенографический отчет, приложения, Москва, Советский писатель, 1990 (*Le premier congrès national des écrivains soviétiques, 1934 : compte rendu sténografique et compléments*, Moscou, 1990).

Программа коммунистической партии Советского Союза, Москва, Госполитиздат, 1974 (*Programme du Parti Communiste de l'Union Soviétique*, Moscou, 1974).

Товарищ Комсомол. Документы съездов, конференций и КК ВЛКСМ, 1918-1968. TII (1941-1968), Москва, Молодая Гвардия, 1969 (*Camarade Komsomol, receuil de comptes rendus des congrès de Komsomol, 1918-1968*, Moscou, 1969).

Справочник секретаря первичной комсомольской организации, Москва, Молодая Гвардия, 1958 (*Guide du secrétaire d'une organisation de base du Komsomol*, Moscou, 1958).

Спутник комсомольского активиста, Москва, Молодая Гвардия, 1961 (*Guide d'un activiste du Komsomol*, Moscou, 1958).

Строительство коммунизма и воспитание нового человека, Москва, Молодая Гвардия, 1964 (*Construction du communisme et éducation de l'homme nouveau,* Molodaja Gvardia, 1964).

Человек и общество. Социальные проблемы молодёжи, Москва, 1969 (*L'homme et la société. Les problèmes sociaux de la jeunesse*, Moscou, 1969).

3) ECRITS AUTOBIOGRAPHIQUES, RECUEILS DE TEXTES ET DE TEMOIGNAGES

Аксельрод, Альберт, Левинтон Матвей, Кандрор Михаил, *Курс Весёлых Наук*, Москва, Исскуство, 1974, (Aksel'rod, Albert, Levinton, Matveij, Kandror Mihail, *Le cours de sciences joyeuses*, Moscou, 1974).

Богатырёва, Наталья, *Окна « Нашего Дома ». История Эстрадной студии МГУ « Наш Дом », 1958-1969,* Том 1. Москва, МПГУ, 2006 (Bogatyrjova, Natalia, *Les fenêtres de « Notre Maison ». L'histoire du studio du MGU « Notre Maison », 1958-1969*, Vol.1, Moscou, 2006).

———, *Окна « Нашего Дома ». Лица « Нашего Дома », студийцы о себе и друг о друге*, Том. 2, Москва, МПГУ, 2006 (*Les visages de « Notre Maison ». Les membres du studio parlernt d'eux-mêmes et des autres*, Vol.2, Moscou, 2006).

Бурштейн, Анатолий, « Возвращение « Интеграла » », in *Научное сообщество физиков СССР. 1950-1960-е годы*, Санкт-Петербург, РХГА, 2005,

стр. 569-618. (Burštejn, Anatolij, « Le retour du « Signe d'intégration » », dans *La communauté scientifique des physiciens de l'URSS, années 1950-1960*, St-Pétersbourg, 2005).

Вайль, Пётр, Генис, Александр, *60-е : мир советского человека*, Москва, НЛО, 1996 (Vajl', Pjotr et Genis, Alexandr, *Années soixante : l'univers de l'homme soviétique*, Moscou, 1996).

Гальперина, Елена, Сергеева, Белла, *КВН отвечает на письма*, Москва, Исскуство, 1967 (Gal'perina, Jelena, Sergejeva, Bella, *Le KVN répond au courrier*, Moscou, 1967).

———, *КВН раскрывает секреты*, Москва, Молодая гвардия, 1967 (*Le KVN ouvre ses secrets*, Moscou, 1967).

Гапонов, Юрий, « Отрывки из ненаписанного », *Вопросы Истории, Естествознания и Техники*, 2001 (1) (Gaponov, Jurij, « Extraits d'un œuvre non écrite », dans *Questions d'histoire, de sciences naturelles et techniques*, numéro 1, 2001).

———, « Отрывки из ненаписанного. Часть вторая », *Вопросы Истории, Естествознания и Техники*, 2001 (2) (« Extraits d'un œuvre non écrite. Deuxième partie », dans *Questions de l'Histoire, de sciences naturelles et de technique*, numéro 2, 2001).

———, « Отрывки из ненаписанного. Часть третья », *Вопросы Истории, Естествознания и Техники*, 2001(3) (« Extraits d'un œuvre non écrite. Troisième partie », dans *Questions de l'Histoire, de sciences naturelles et de technique*, numéro 1, 2001).

———, « Традиции ‘физического искусства в российском физическом сообществе 50-90-х годов », *Вопросы Истории, Естествознания и Техники*, 2003 (12).

Гапонов, Юрий, Кессених, Александр, Ковалева Светлана, « Студенческие выступления 1953 года на физфаке МГУ как социальное эхо атомного проекта », in *История советского атомного проекта. Документы, воспоминания, исследования*, Санкт-Петербург: РХГИ, 2002, p. 519-544 (Gaponov, Jurij, Kessenih, Alexandr et Kovaljova Svetlana, « Les manifestations étudiantes à la faculté de physique du MGU en 1953 comme l'écho social du projet atomique, dans *L'histoire du projet atomique soviétique. Documents, mémoires, analyses*, St-Pétersbourg, 2002).

Дворин, Савелий, Оленин, Александр, *Художественная жизнь Московского университета*, Москва, Издательство Московского университета, 1956 (Dvorin, Savelij et Olenin Aleksandr, *La vie artistique de l'Université de Moscou*, Moscou, 1956).

Демидова, Алла, *Бегущая строка памяти*, Москва, Эскимо-пресс, 2000 (Demidova, Alla, *Les lignes fuyantes de la mémoire*, Moscou, 2000).

Князева, Марина, Вирен, Георгий, Климов, Владимир. *200 лет плюс 20: книга о Студенческом театре Московского университета*, Москва, Исскуство, 1979 (Knjazeva, Marina, Viren, Georgij, Klimov, Vladimir, *Deux cent ans plus vingt : livre sur le théâtre étudiant de l'Université de Moscou*, Moscou, 1979).

Ковалева, Светлана, *Ты помнишь физфак?* Москва, Поматур, 2003 (Kovaljova, Svetlana, *Te rappelles-tu la faculté de physique ?* Moscou, 2003).

Кошелев, Александр. « Умные и полезные увлечения и развлечения. Воспоминания о КВН », in *Траэктории СЭИ. Очерки и размышления об истории Сибирского Энергетического Института*, Иркутск, ИСЭМ, 2001

(Košeljev, Aleksandr, « Divertissements et amusements intelligents et utiles. Souvenir du KVN », dans *Essais et réflexions sur l'histoire de l'Institut Energétique de Sibérie*, Irkoutsk, 2001).

Краснянская, Марианна, *На голубом экране памяти*, Москва, Интерграф Сервис, 2003 (Kransnjanskaja, Marianna, *Sur l'écran bleu de ma mémoire*, Moscou, 2003).

Кроник, Яков, Андрей Меньшиков, Тимянский, Юрий (сост.) *Кубок МИСИ*, Москва, Издательтво Ассоциации строительных вузов, 2006 (Kronik, Jakov, Men'šikov, Andrej et Timjanskij, Jurij éd., *La coupe du MISI*, Moscou, 2006).

Наш дом - ваш дом, Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности» Эстрада, вып. 2. Москва, Советская Россия, 1966 (*Notre Maison est la vôtre*, Moscou, 1966).

Поликовская, Людмила, *Мы предчувствие... предтеча... Площадь Маяковского, 1958-1965*. Москва, Просветительско-изд. центр « Звенья », 1997 (Polikovskaja, Ljudmila, *Nous étions le présentiment… les précurseurs…* Place Majakovskij, 1958-1965, Moscou, 1997).

Путилов Б.Н., *Фольклор и художественная самодеятельность*. Л.: Наука, 1968 (Putilov B.N., Folkore et activités amateurs, Léningrad, 1968)

Раппопорт, Александр. « Виктор Славкин - абсурд с человеческим лицом », *Лехаим*, no. 8 (172), 2006 (Rappoport, Aleksandr, « Viktor Slavkin ou l'absurde au visage humain », *Lehaim*, numéro 8 (172), 2006)

Розовский, Марк, *Самоотдача: Из опыта работы одной студии. Размышления и документы*, Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности» вып.22., Москва, Молодая гвардия, 1976 (Rozovskij, Mark, *Le don de soi : l'expérience de travail d'un studio. Réflexions et documents*, Moscou, 1976).

———, *Поймали птичку голосисту*..., Москва, Зебра Е, 2009 (*On a attrapé l'oiseau qui chantait*, Moscou, 2009).

———, *Режиссёр зрелица*, Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности», Москва, Молодая гвардия, 1973 (*Metteur en scène d'un spectacle*, Moscou, 1973).

Саппак, Владимир, *Телевидение и мы*, Москва, Искусство, 1963 (Sappak, Vladimir, *La télévision et nous*, Moscou, 1963).

Сидоровский, Лев, *Записки изгоя*, Санкт-Петербург, XXI век, 1999 (Sidorovskij, Ljev, *Notes d'un marginal*, St-Pétersbourg, 1999).

Соловьёв, Иван, *Монолог под занавес*, Москва, Искусство, 1979 (Solovjov, Ivan, *Monologue en coulisses*, Moscou, 1979).

Суренко, Лев, « МИСИ-КЛУБ », in *Мы из МИСИ*, Москва, Центр экономики и маркетинга, 2001 p. 199-218 (Surjenko, Ljev « Club MISI », dans *Nous sommes du MISI*, Moscou, 2001).

Филиппов, Борис, *Творческие встречи. Очерки о деятельности ЦДРИ*, Москва, 1951 (Filippov, Boris, *Rencontres artisitques*, Essais sur l'activité du CDRI, Moscou, 1951).

Шульпин А.П., *Театральные опыты « Манекена »*, Челябинск, Библиотека А. Миллера, 2001 (Šul'pin, A.P., *Les expériences théâtrales du « Maneken »*, Tcheljabinsk, 2001).

4) ŒUVRES CITEES

Кирсанов, Семен, *Однажды завтра: стихи, поэмы*. Москва, Сов. писатель, 1964 (Kirsanov, Semjon, *Il était une fois demain : poèmes, romans en vers*, Moscou, 1964).

Некрылова, Анна, Савушкина, Нина, *Народный театр [сборник текстов]*, Москва, Сов. писатель, 1991 (Njekrylova, Anna et Savuškina, Nina, *Théâtre populaire [recueil de textes]*, Moscou, 1991).

Шварц, Евгений, *Дракон. Сборник,* Москва, АСТ, 2005 (Jevgenij Švarc, *Le Dragon. Recueil*, Moscou, 2005).

BIBLIOGRAPHIE

1) OUTILS DE TRAVAIL : DICTIONNAIRES, ENCYCLOPEDIES

Даль, Владимир, *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва, Санкт-Петербург, Издание М.О.Вольфа, 1881 (Dal', Vladimir, *Dictionnaire de la langue vivante grand-russe*, Saint-Pétersbours, 1881).

Михельсон, М.И. *Русская мысль и речь, Свое и чужое. Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний*, Санкт-Петербург, 1904 (Mihel'son, M.I., La pensée et la langue russe, l'instinsèque et l'emprunté. Essais sur la phraséologie russe: recueil d'usages imagés de mots et de phrases, Saint-Pétersbourg, 1904).

Фасмер, Макс, *Этимологический словарь русского языка:* Пер. с нем — Москва, Прогресс, (1967-1973), (с доп.) (Fassmer, Maks, *Dictionnaire étymologique de la langue russe*, traduit de l'allemand, Moscou, 1967-1973).

Черных, Павел, *Историко-этимологический словарь русского языка* (3-е изд.), Москва, Русский Язык, 1999 (Т. 1, 2) (Černyh, Pavel, *Dictionnaire éthymologique et historique de la langue russe* (3ième édition), Moscou, 1999).

Большая Советская Энциклопедия, второе издание, Москва, БСЭ, 1950-1958 (*Grande Encyclopédie Soviétique* (2ième édition), Moscou, 1950-1958).

Словарь русского языка в четырёх томах, Академия Наук СССР, Москва, издательство русский язык, 1984 (Dictionnaire de la langue russe en quatre volumes, Moscou, 1984).

Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1-6. Ленинград, 1984-1991, Вып. 7-11. С-Петербург, 1992-2000 (*Dictionnaire de la langue russe du XVIIIe siècel*, St-Pétersbourg, 1992-2000).

2) OUTILS THEORIQUES

1) OUTILS D'ENQUETE ET D'ANALYSE DU MATERIEAU RECOLTE

Beaud, Stéphane, Weber, Florence, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2010.

Becker, Jean-Jaques, « Le handicap de l'a posteriori », *Cahier N 4 de l'IHTP, CNRS, Paris*, 1987.

Descamps, Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone: de la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001.

De Sardan, Jean-Pierre Olivier, « Émique », *L'Homme* 38, no. 147 (1998), p.151-166.

Veillon, Dominique, « Technique de l'entretien historique », Cahier de l'IHTP n°21 : *La bouche de la Vérité ? La recherche historique et les sources orales*, November 1992.

Wallenborn, Hélène, « Analyser un fonds de témoignages audiovisuels de survivants des camps nazi », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* 27, no. 27. Bulletin n°27, mars 2005.

———, « L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire. L'exemple d'un fonds de témoignages audiovisuels de survivants des camps nazis », Doctorat en philosophie et lettres, Université Libre de Bruxelles, 2004.

2) CONCEPTS ET APPROCHES EMPRUNTES AUX SCIENCES SOCIALES

Augé, Marc, *Ethnologue dans le métro*. Paris, Hachette Littératures, 2008.

Bauman, Richard, « Performance », dans *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*, edited by Richard Bauman, New-York, Oxford: Oxford University Press, 1992, p.42-49.

Becker, Howard Saul, *Art worlds,* Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California press, 1982.

Berger, Peter Ludwig et Luckmann Thomas, *La construction sociale de la réalité*. Traduit par Pierre Taminiaux, 2ième éd., Paris, Méridiens Klincksieck Masson, 1996.

Bergson, Henry, *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

Bourdieu, Pierre, « Espace social et genèse des « classes » », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1984.

———, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

———, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

Bourdieu, Pierre et Chartier, Roger, *Le sociologue et l'historien*, Marseille, Paris, Agone, 2010.

De Certeau, Michel, *L'Invention du quotidien*, Collection Folio, Paris, Gallimard, 1990.

Corbin, Alain, *L'avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Champs, Histoire, 2009.

Cuche, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2004.

Dumazedier, Joffre, *Sociologie empirique du loisir : critique et contre-critique de la civilisation du loisir*, Paris, La Découverte, 1974.

Eco, Umberto, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989.

Goffman, Erving, *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, New York, Harper Colophon Books, 1971.

———, *The Presentation of Self in everyday Life*, London, The Penguin Press, 1971.

Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Presses universitaires de France, 1952.

Lahire, Bernard, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris, Hachette Littératures, 2006.

———, *La culture des individus: dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

Tönnies, Ferdinand, *Communauté et société*, traduit et annoté par Mesure Sylvie et Bond, Niall., Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Weintraub, Jeff Alan et Kumar Krishan, *Public and private in thought and practice : perspectives on a grand dichotomy*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Wendling Thierry, « Perspectives comparatives sur les joutes oratoires », *ethnographiques.org,* no. Numéro 7 - avril 2005.

3) *Sociologie et histoire de la jeunesse*

Bourdieu, Pierre, « La jeunesse n'est qu'un mot », dans *Les jeunes et le premier emploi*, Paris, Association des âges, 1978, p.p. 520-530.

Cavalli, Alessandro et Galland Olivier, éd. *L'allongement de la jeunesse. Changement social en Europe occidentale*, Arles, Actes Sud, 1993.

Galland, Olivier, *Sociologie de la jeunesse: l'entrée dans la vie adulte*, Collection U. Paris, A. Colin, 1991.

Galland, Olivier et Oberti, Marco, *Les étudiants*, Paris, La Découverte, 1996.

Galland, Olivier et Roudet, Bernard, éd., *Les valeurs des jeunes: tendances en France depuis 20 ans*, Paris Budapest Torino, l'Harmattan, 2001.

Gauthier, Madeleine, and Jean-François Guillaume, éd., *Définir la jeunesse ?: d'un bout à l'autre du monde*, Paris Sainte-Foy (Québec) Laval (Québec), l'Harmattan Éd. de l'IQRC, Presses de l'université de Laval, 1999.

Lasen, Amparo, *Le temps des jeunes: rythmes, durée et virtualités*, Paris, Montréal (Québec), Budapest: l'Harmattan, 2001.

Levi, Giovanni, and Jean-Claude Schmitt, *Histoire des jeunes en Occident. 2, L'époque contemporaine*, Traduit par Jean-Pierre Bardos and Paul-Louis Thirard, Paris, Seuil, 1996.

4) SOCIOLOGIE ET ESTHETIQUE DE LA CREATION THEATRALE

Bablet, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Collection Arts du spectacle, Paris, CNRS, 1965.

———, *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, Paris, Société internationale d'art XXe siècle, 1975.

Charton, Hervé, « La Construction de l'action dramatique dans la perception du spectateur de théâtre », thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne nouvelle, 2006.

Dizier, Anna, « Le travail du metteur en scène avec le comédien : D. Mesguich, A. Vitez, S. Seide, et la troupe de l'Aquarium ». Thèse de 3e cycle, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1978.

Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique: « Les Choéphores » d'Eschyle, « Électre » de Sophocle, « Électre » d'Euripide*, Paris, le Promeneur, 2001.

Hodge, Alison éd., *Twentieth century actor training*, London, New York Routledge, 2000.

Mauger, Gérard, *L'accès à la vie d'artiste : sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Edition du Croquant, 2006.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

———. *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.

Nicolas-Le Strat, Pascal, *Une sociologie du travail artistique : artistes et créativité diffuse*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998.

Norman, Sally Jane, « La mise en scène du corps : vers une nouvelle plastique scénique, 1900-1930 », Thèse de doctorat d'Etat, Paris, Université de Paris III, 1990.

Plassard, Didier, « Robots, marionnettes, mannequins le rôle de l'effigie dans le théâtre des avant-gardes historiques en France, en Italie et en Allemagne », thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, 1989.

Redon, Gaëlle, « Les troupes, les compagnies théâtrales et leurs organisations ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, 2004.

———, *Sociologie des organisations théâtrales*, Paris, L'Harmattan, 2006.

5) *Approches du theatre amateur*

ADEC-Maison du théâtre amateur, Théâtres en Bretagne, et Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, éd. *Le théâtre des amateurs, un théâtre de société(s)*, actes du colloque international des 24, 25 et 26 septembre 2004, Le Triangle, Rennes, Saint-Brieuc, Théâtre s en Bretagne, 2005.

Allard, Laurence, « L'amateur: une figure de la modernité esthétique », Communications 68, no. 1 (1999), p.9-31.

Bordeaux, Marie-Christine, Caune, Jean, Mervant-Roux, Marie-Madeleine éd., *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art: accompagnement et autonomie*, Montpellier, l'Entretemps, 2011.

Bourdieu, Pierre, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

Coutant, Philippe, ed., *Le Théâtre Des Amateurs*, Les Carnets Du Grand T, n° 11, Nantes, le Grand T Éd., 2007.

Delaunay, Léonor, *La scène bleue: les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France*, de la Grande guerre au Front populaire, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Donnat, Olivier, *Les Amateurs: Enquête sur les activités artistiques des français,* Paris, Ministère de la culture, Département des études et de la prospective, 1996.

Dubois, Vincent, *Les mondes de l'harmonie: enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, la Dispute, 2009.

Ducrot, Jacques et Fonnet, André, *Quand les amateurs entrent en scène: une histoire du théâtre amateur, 1907-1997*, Paris, Fédération nationale des compagnies de théâtre et d'animation, 1997.

Houque, Patrick, éd. *Théâtre universitaire...: Phénix ou Arlésienne?*, Actes de la journée de réflexion organisée le 29 mars 2001 à l'université de Lille 3, Villeneuve d'Ascq, Action Culture-Université de Lille 3, 2001.

Leveratto, Jean-Marc, *La mesure de l'art: sociologie de la qualité artistique*, Paris, la Dispute, 2000.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine, éd. *Du théâtre amateur: approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004.

3) HISTOIRE POLITIQUE ET SOCIALE DE L'URSS, CULTURE, MEDIAS

Blum, Alain, *Naître, vivre et mourir en URSS*, Paris, Payot & Rivages, 2004.

Blum, Alain et Mespoulet Martine, *L'anarchie bureaucratique : pouvoir et statistique sous Staline*, Paris, La Découverte, 2003.

Brooks, Jeffrey, *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 2000.

Depretto, Jean-Paul, éd., *Pouvoirs Et Société En Union Soviétique*, Collection Mouvement Social, Paris, Éd. de l'Atelier-Éd. ouvrières, 2002.

Dullin, Sabine, *Histoire de l'URSS*, Paris, La Découverte, 2008.

Feigelson, Kristian, *L'URSS et sa télévision*, Paris, Champ Vallon INA, 1990.

Ferro, Marc éd., *Culture et Révolution*, Paris, Éd. de l'École des Hautes études en sciences sociales, 1989.

Field, Deborah A., *Private Life and Communist Morality in Khrushchev's Russia*, New York, Peter Lang, 2007.

Filtzer, Donald A., *Soviet Workers and De-Stalinization: The Consolidation of the Modern System of Soviet Production Relations, 1953-1964*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

———, *The Hazards of Urban Life in Late Stalinist Russia: Health, Hygiene, and Living Standards, 1943-1953*, New York, Cambridge University Press, 2010.

———, *The Khrushchev era : de-Stalinisation and the limits of reform in the USSR, 1953-1964*, Houndsmills, Basingstoke, Macmillan, 1993.

Fitzpatrick, Sheila, *Commissariat of Enlightenment*, Londres, Cambridge University Press, 1970.

———, *Education and social mobility in the Soviet Union*, London, Cambridge university press, 2002.

Gilburd, Eleonory, « « To See Paris and Die »: Foreign Culture in the Soviet Union, 1956-1968 », PhD dissertation, UC Berkeley, 2004.

Godet, Martine, *La pellicule et les ciseaux : la censure dans la cinéma soviétique du Dégel à la Perestroïka*., Paris, CNRS éd., 2010.

Harasymiw, Bohdan, *Education and the mass media in the Soviet Union and Eastern Europe*, New York, Praeger, 1976.

Hoffmann, David L., *Stalinist values : the cultural norms of Soviet modernity, 1917-1941*, Ithaca, London, Cornell University Press, 2003.

Hopkins, Mark W., *Mass media in the Soviet Union*, New York, Pegasus, 1970.

Jones, Polly, *The dilemmas of de-stalinization : negotiating cultural and social change in the Khrushchev era*, London, New-York, Routledge, 2006.

Kharkhordine, Oleg, « Révéler, dissimuler. Une généalogie de la vie privée en Russie soviétique », *Politix* 8, no. 31 (1995), p. 203-227.

Lesage, Michel. *Les institutions soviétiques*. Paris, PUF, 1983.

Lewin, Moshe, *Le siècle soviétique*, traduit par Denis Paillard et Florence Prudhomme, Paris, Fayard, 2003.

Mond, Georges, *Régime de l'information dans les pays socialistes*, Paris, Institut Français de Presse, 1970.

Rai, Shirin, Pilkington Hilary and Phizacklea Annie, *Women in the face of change : the Soviet Union, Eastern Europe, and China*, London, New-York, Routledge, 1992.

Rittersporn, Gábor T, « Le Régime Face Au Carnaval », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003, 471-496.

Roth-Ey, Kristin, « Finding a home for Television in the USSR, 1950-1970 », *Slavic Review*, Summer 2007.

———, « Mass Media and the Remaking of Soviet Culture, 1950s-1960s », PhD dissertation, Princeton University, 2003.

———, *Moscow prime time : how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War*, Ithaca, Cornell University Press, 2011.

Sériot, Patrick. *Analyse du discours politique soviétique*, Paris, Institut d'études slaves, 1985.

Sériot, Patrick éd., *Essais Sur Le Discours Soviétique: Sémiologie Linguistique, Analyse Discursive*, Saint-Martin-d'Hères, Université de Grenoble III, 1981).

———, « Officialese and Straight Talk in Socialist Europe of the 1980s », In *Ideology and System Change in the USSR and East Europe*, London, Macmillan, 1992, p.202-212.

Shlapentokh, Vladimir, *Public and private life of the Soviet people : changing values in Post-Stalin Russia*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

———, *Soviet public opinion and ideology: mythology and pragmatism in interaction, New York London*, Praeger, 1986.

Shlapentokh, Vladimir, Shiraev Eric, and Carroll Eero, *The Soviet Union : internal and external perspectives on Soviet society*, Palgrave, Macmillan, 2008.

Siegelbaum, Lewis H, ed., *Borders of Socialism: Private Spheres of Soviet Russia*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

Steinholt, Yngvar, *Rock in the Reservation. Songs from the Leningrad Rock Club, 1981-1986*, New York, Bergen, Mass Media Music Scolars' Press, 2005.

Sumpf, Alexandre, « « Le visage vers la campagne ». Les bolcheviks et l'éducation politique de la paysannerie dans les années 1920 », Thèse de doctorat, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2006.

———, *Bolcheviks en Campagne: Paysans et éducation politique dans la Russie des années 1920*, Paris, CNRS éd, 2010.

Turpin, Jennifer E., *Reinventing the Soviet self : media and social change in the former Soviet Union*, Wesport, London: Praeger, 1995.

Vaissié, Cécile, *Les ingénieurs des âmes en chef : littérature et politique en URSS (1944-1986)*, Paris, Belin, 2008.

Werth, Alexander, *Scandale musical à Moscou: la Jdanovschina en musique, 1948*. Traduit par Nicolas Werth, Paris, Tallandier, 2010.

Werth, Nicolas, *Histoire de l'Union soviétique*, Paris, PUF, 2007.

———, « Pour une nouvelle historiographie de l'URSS », *Cahier de l'IHTP*, 1996.

White, Anne, *De-Stalinization and the House of Culture: Declining State Control Over Leisure in the USSR*, Poland, and Hungary, 1953-89, London, Routledge, 1990.

Yurchak, Alexei, *Everything was forever, until it was no more : the last Soviet generation, Princeton (N.J.)*, Princeton University Press, 2006.

Zakharova, Larissa, « S'habiller à la soviétique. La mode sous Khrouchtchev : transferts, production, consommation », thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2006.

Аксютин, Юрий, *Хрущёвская « Оттепель » и общественные настроения в СССР в 1953-1964 гг.*, Москва: Росспэн, 2004 (Aksjutin, Jurij, Le « Dégel » khroutchévien et l'état d'esprit de la population soviétique, 1953-1964, Moscou, 2004).

Бойм, Светлана, *Общие Места, Мифология Повседневной Жизни*, Москва, НЛО, 2002 (Bojm, Svetlana, Lieux communs: la mythologie de la vie quotidienne, Moscou, 2002).

Вихавайнен, Тимо, сост. *Нормы и ценности повседневной жизни: становление социалистического образа жизни в России, 1920-30-е годы*, Санкт-Петербург, Нева, 2000 (Vihavainen, Timo éd., *Normes et valeurs de la vie quotidienne : la mise en place du mode de vie soviétique en Russie dans les années 1920-1930*, St-Pétersbourg, 2000).

Грушин, Борис, *Четыре жизни России в зеркале опросов общественного мнения : Очерки массового сознания россиян времен Хрущева, Брежнева, Горбачева и Ельцина. Жизнь 1-я: Эпоха Хрущева*, Москва, Прогресс-Традиция, 2001 (Grušin, Boris, *Quatre vies de la Russie sous le prisme d'enquêtes d'opinion publique : essais sur la conscience collective des russes du temps de Hruščjov, de Brežnjev, de Gorbačjov et de Jel'cin. Première vie : l'époque Hruščjov*, Moscou, 2001).

———, *Четыре жизни России в зеркале опросов общественного мнения : Очерки массового сознания россиян времен Хрущева, Брежнева, Горбачева и Ельцина. Жизнь 2-я: эпоха Брежнева (1)*, Москва, Прогресс-Традиция, 2003 (*Quatre vies de la Russie sous le prisme d'enquêtes d'opinion publique : essais sur la conscience collective des russes du temps de Hruščjov, de Brežnev, de Gorbačjov et de Jel'cin. Deuxième vie : l'époque Brežnjev (1)*, Moscou, 2003.

Козлова, Наталья, *Советские люди. Сцены из истории*. Москва, Европа, 2005 (Kozlova Natalia, *Les Soviétiques. Tableaux historiques*, Moscou, 2005).

Орлов, Игорь, *Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления*, Москва, Издательский дом Государственного университета — Высшей школы экономики, 2010 (Orlov, Igor', *Le quotidien soviétique : les aspects historique et sociologique de sa mise en place*, Moscou, 2010).

Пихоя, Рудольф, *Советский Союз: история власти, 1945-1991*, Москва, Изд-во РАГС, 1998 (Pihoja, Rudol'f, *Union Soviétique : histoire d'un pouvoir, 1945-1991*, Moscou, 1998).

Плаггенборг, Штефан, *Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма*, Санкт-Петербург, Журнал Нева, 2000 (Plattenborg, Stefan, *Révolution et culture. Les points de repère culturels entre la Révolution d'Octobre et l'époque stalinienne*, St-Pétersbourg, 2000).

Пыжиков, Александр, *Оттепель: идеологические новации и проекты (1953-64 гг.)*, Москва, Социум, 1998 (Pyžikov, Aleksandr, *Le Dégel : innovations idéologiques et projets*, Moscou, 1998).

———, *Хрущевская « оттепель »*, [1953-1964], Москва, ОЛМА-Пресс, 2002 (*Le « Dégel » khroutchévien*, [1953-1964], Moscou, 2002).

4) THEATRE RUSSE ET SOVIETIQUE

Abensour, Gérard, *Vsévolod Meyerhold ou L'invention de la mise en scène*, Paris, Fayard, 1998.

Amiard-Chevrel, Claudine, Marie-Christine Autant-Mathieu éd., *L'ouvrier au théâtre : de 1871 à nos jours*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain, 1987.

Autant-Mathieu, Marie-Christine, éd., *Le Théâtre D'art De Moscou: Ramifications, Voyages*, Paris, CNRS, 2005.

Autant-Mathieu, Marie-Christine, *Le Théâtre Soviétique Durant Le Dégel, 1953-1964*, Paris, CNRS, 1993.

———, *Le théâtre soviétique après Staline : 1953-1964*, Paris, Institut d'études slaves, 2011.

Baer, Nancy Van Norman, *Theatre in Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design*, 1913-1935, New York, Thames and Hudson, 1991.

Baudin, Antoine et Heller, Leonid, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne*, 1947-1953. Vol. 2, Usages à L'intérieur, Image à Exporter, Bern, Peter Lang, 1998.

Bogdan, Lew, *Stanislavski: le roman théâtral du siècle*, Saussan, L'Entretemps, 1999.

Carnicke, Sharon Marie, *Stanislavsky in focus : an acting master for the twenty-first century*, London, New-York, Routledge, 1998.

Gauss, Rebecca B., *Lear's daughters: the studios of the Moscow Art theatre, 1905-1927,* New York, Peter Lang, 1999.

Gourfinkel, Nina, *Constantin Stanislavski*, Paris, L'Arche, 1955.

Hamon-Siréjols, Christine, *Le constructivisme au théâtre*, Nouv. éd., Paris, CNRS Editions, 2004.

Heller, Léonid, « Le réalisme socialiste », Dictionnaire des idées, Encyclopaedia Universalis, 2005.

Heller, Léonid et Baudin, Antoine, « Le réalisme socialiste comme organisation du champ culturel », *Cahiers du Monde Russe*, Septembre 1993, p. 307-343

Hoover, Marjorie L., *Meyerhold : the art of conscious theater*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1974.

Kleberg, Lars, *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, Macmillan Press, 1993.

Laboratoire d'études théâtrales (Rennes) éd, *Le Jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. *Etudes et documents,* Rennes, l'Université de Haute Bretagne, 1981.

Leach, Robert, éd., *A History of Russian Theatre,* Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Mally, Lynn, Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia, Berkeley, University of California Press, 1990.

Marcadé, Jean-Claude, *L'avant-garde russe, 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1995.

McReynolds, Louise, Neuberger Joan, *Imitations of life : two centuries of melodrama in Russia*, Durham, Duke University Press, 2002.

McReynolds, Louise, *Russia at Play: Leisure Activities at the End of the Tsarist Era*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.

Patouillet, Jules, *Le théâtre de mœurs russes des origines à Ostrovski : 1672-1850*, Paris, H.Champion, 1912.

Picon-Vallin, Béatrice, « L'ouvrier spectateur, acteur et personnage », dans *L'ouvrier au théâtre : de 1871 à nos jours*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain, 1987.

Picon-Vallin, Béatrice, *Lioubimov, la Taganka*. Paris, CNRS éditions, 1997.

———. *Meyerhold*. [Nouv. éd., augm.], Paris, CNRS éditions, 2004.

Poliakov, Stéphane, « Interactions esthétiques. Les fondements figuratifs du système de Stanislavski », thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2006.

Robin Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

Rudnitsky, Konstantin, *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*, New York, Thames & Hudson, 2000.

Schuler, Catherine, *Theatre and Identity in Imperial Russia*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009.

Slonim, Mark, *Russian theater from the empire to the Soviets*, Cleveland, World Pub. Co, 1961.

Smeliansky, Anatoly, *The Russian theatre after Stalin*, Translated by Patrick Miles, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Swift, Eugène Anthony, *Popular theater and society in Tsarist Russia*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 2002.

Symaniec, Virginie, *Le théâtre en Biélorussie: fin du XIXe siècle-années 1920*, Paris Budapest Torino, l'Harmattan, 2003.

Varneke, Boris, *History of the Russian Theatre, Seventeenth Through Nineteenth Century*, New York, Macmillan, 1951.

Warnet, Jean-Manuel, « Le Laboratoire théâtral: : un espace de recherche pour le théâtre d'art », thèse de doctorat, Rennes, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2005.

Whyman, Rose, *The Stanislavsky system of acting : legacy and influence in modern performance*, Cambridge, New-York, Cambridge University Press, 2008.

Асеев, Б.Н., *Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века*, Москва, Исскуство, 1977 (Asjejev, *Théâtre dramatique russe des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Moscou, 1977).

Грузовская Людмила, Русский Театр. *Иллюстрированная Хроника Российской Театральной Жизни (в 2 Кн.)*, Москва, Интеррос, 2004 (Gruzovskaja Ljudmila, *Théâtre russe, Chronique illustrée de la vie théâtrale en Russie (en 2 volumes)*, Moscou, 2004).

Гуревич, Любовь, *История русского театрального быта*, Москва, Искусство, 1939 (Gurjevič, Ljubov', *L'Histoire du quotidien théâtral russe*, Moscou, 1939).

Дмитриев, Юрий, *История русского и советского драматического театра (от истоков до современности)*, Москва, Просвещение, 1986. (Dmitriev, Jurij, *Histoire du théâtre dramatique russe et soviétique (des origines à nos jours)*, Moscou, 1986).

Дмитриев, Юрий, Рудницкий, Константин и Анастасьев, Аркадий. *История русского советского драматического театра: 1945-1980-е*. Просвещение, 1987. (Dmitriev, Jurij, Rudnickij Konstantin et Anastasjev, Arkadij, *Histoire du théâtre dramatique de la Russie soviétique : 1945-1980*, Moscou, 1987).

Коваленко, Георгий, *Авангард и театр 1910-1920 годов*, Москва, Наука, 2008 (Kovalenko, Georgij, *Les Avant-gardes et le théâtre des années 1910-1920*, Moscou, 2008).

Мордисон, Григорий, *История театрального дела в России: Основание и развитие гос. театра в России (XVI-XVIII вв.)*, СПб, СПАТИ, « Сильван », ИЧП « Чарли », 1994. (Mordison, Grigorij, *Histoire de l'entreprise théâtrale en Russie : début et développement du théâtre d'Etat dans le Russie des XVIe-XVIIIe siècles*, St-Pétersbourg, 1994).

Стрельцова, Елена, *Частный театр в России : от истоков до начала XX века*, Москва, ГИТИС, 2009 (Strel'cova, Jelena, *Le théâtre privé en Russie : des origines au début du XXe siècle*, Moscou, 2009).

Тихвинская, Людмила, *Кабаре И Театры Миниатюр В России, 1908-1917*, Москва, РИК « Культура », 1995 (Tihvinskaja, Ljudmila, *Les cabarets et les Théâtres de miniatires en Russie*, 1908-1917, Moscou, 1995).

———, *Повседневная Жизнь Театральной Богемы Серебряного Века: Кабаре И Театры Миниатюр В России 1908-1917*, Москва, Молодая гвардия, 2005 (*Vie quotidienne de la Bohème théâtrale du siècle d'argent, Les cabarets et les Théâtres de miniatires en Russie, 1908-1917*, Moscou, 2005).

5) Theatre amateur russe et sovietique

Amey, Claude, Amiard-Chevrel, Claudine, Aslan, Odette, *Le théâatre d'agit-prop de 1917 a 1932*, Montreux, La Cité - l'Âge d'homme, 1977.

Bablet, Denis (1930-1992), éd. *Le Théâtre d'agit-prop : de 1917 à 1932*, Tome II, *l'URSS, écrits théoriques, pièces*, Montreux, La Cité - l'Âge d'homme, 1977.

Costanzo, Susan, « Amateur Theaters and Amateur Publics in the Russian Republic, 1958-71», *The Slavonic and East European Review* 86/2 (April 2008): p. 372-394.

———, «Reclaiming the Stage: Amateur Theater-Studio Audiences in the Late Soviet Era », *Slavic Review* 57/2 (Summer 1998), p. 398-424.

———, «Setting the Stage : Control and consumption in amateur theatres in the Khrushchev Era», communication présentée à la conférence «Dégel : la société et la culture soviétique», Berkeley, University of California, mai 2005.

———, «The Emergence of Alternative Culture: Amateur Studio-Theatres in Moscow and Leningrad, 1957-1984», PhD dissertation, Chicago, Northwestern University, 1994.

Mally, Lynn, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, Berkeley, University of California Press, 1990.

———, *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.

Ostromoukhova, Bella, « La réappropriation de l'espace par les activités artistiques amateurs des étudiants moscovites (fin des années 1950 - années 1960) », *ethnographiques.org,* Numéro 10 - juin 2006.

———. « Le Dégel et les troupes amateur. Changements politiques et activités artistiques des étudiants, 1953-1970 », *Cahiers du Monde Russe*, no. 47/1-2, Repenser le Dégel, Janvier 2006.

Picon-Vallin, Béatrice, « L'ouvrier spectateur, acteur et personnage », dans *L'ouvrier au théâtre : de 1871 à nos jours*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain, 1987.

Swift, Eugène Anthony, *Popular theater and society in Tsarist Russia*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 2002.

Thurston, Gary, *The Popular Theatre Movement in Russia, 1862-1919*, Evanston, Northwestern University Press, 1998.

Warner, Elizabeth, *The Russian Folk Theatre*, The Hague, Mouton, 1977.

Каштанова Елена, Окулов Сергей, « Поленов и народный театр. Письма В. Д. Поленова к Д. А. Толбузину. 1913 — 1923 », in *Русское искусство*, 2006 (Kaštanova Jelena, Okulov Sergej, « Polenov et le théâtre du peuple. Lettres de Polenov à Tolbuzin, 1913-1923 », dans *Russkoje Isskustvo*, 2006).

Солнцева, Лариса, Богемская, Ксения, сост., *Самодеятельное Художественное Творчество В СССР: Очерки Истории, 1917-1932 Гг*. СПб, Дмитрий Буланин, Гос. ин-т искусствозания, 2000. (Solnceva, Larisa,

Bogemskaja, Ksenia, éd. *L'art amateur en URSS : essais sur l'histoire, 1917-1932*, Saint-Pétersbourg, 2000).

Солнцева, Лариса, Богемская Ксения, сост., *Самодеятельное Художественное Творчество В СССР: Очерки Истории, 1930-1950 гг.* СПб, Дмитрий Буланин, Гос. ин-т искусствозания, 2000 (Solnceva, Larisa, Bogemskaja, Ksenia, éd. *L'art amateur en URSS : essais sur l'histoire, des années 1930 aux années 1950*, Saint-Pétersbourg, 2000).

Солнцева, Лариса, Богемская Ксения, сост., *Самодеятельное Художественное Творчество В СССР: Очерки Истории, Конец 1950-Х - Начало 1990-Х Годов*. СПб, Дмитрий Буланин, Гос. ин-т искусствозания, 1999 (Solnceva, Larisa, Bogemskaja, Ksenia, éd. *L'art amateur en URSS : essais sur l'histoire, fin des années 1950-début des années 1990*, Saint-Pétersbourg, 2000).

Шульпин, Алексей, *Молодежные Театры России*. СПб: Дмитрий Буланин, 2004 (Šul'pin, Aleksej, *Théâtres de jeunes en Russie*, St-Pétersbourg, 2004).

6) JEUNESSE SOVIETIQUE, MONDE ETUDIANT

Alvarez, Luis, *The Power of the Zoot: Youth Culture and Resistance During World War II*, Berkeley, University of California Press, 2008.

Coumel, Laurent, « « Rapprocher l'école de la vie » : Dégel et réformes dans l'enseignement soviétique (1953-1964) », thèse de doctorat, Paris 1 - Panthéon La Sorbonne, 2010.

Fitzpatrick, Sheila, *Education and social mobility in the Soviet Union*, London, Cambridge university press, 2002.

Fürst, Juliane, *Stalin's Last Generation: Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

———. « Stalin's last generation: Youth, State and Komsomol, 1945-1953 », PhD dissertation, London School of Economics and Political Science, 2003.

Gorsuch, Anne E., *Flappers and Foxtrotters: Soviet Youth in the « roaring Twenties »*, Pittsburgh, Pa, Center for Russian & East European studies, University of Pittsburgh, 1994.

———, *Youth in Revolutionary Russia: Enthusiasts, Bohemians, Delinquents*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

Hughes, Albert, *Political Socialization of Soviet Youth*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 1992.

Krylova, Anna, « Soviet modernity in life and fiction: the generation of the « new Soviet person » in the 1930s », PhD dissertation, Baltimore, Johns Hopkins University, 2000.

Morrissey, Susan K, *Heralds of Revolution : Russian Students and the Mythologies of Radicalism,* New York, Oxford University Press, 1998.

Pilkington, Hilary, *Russia's youth and its culture : a nation's constructors and constructed*, London, New-York, Routledge, 1994.

Tromly, Benjamin, « Re-imagining the Soviet intelligentsia: Student politics and university life, 1948—1964 », PhD dissertation, Harvard University, 2007.

Tsipursky, Gleb, « Pleasure, Power, and the Pursuit of Communism: State-sponsored Youth Popular Culture in the Soviet Union, 1945-1968 », PhD dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 2011.

Vladimir Shlapentokh, « Soviet Youth: The Pioneers in Ideology and Behavior », In *Soviet public opinion and ideology: mythology and pragmatism in interaction*, New York, London, Praeger, 1986, p.135-161.

Андреев, Дмитрий, « « Красный студент » и политика пролетаризации высшей школы », *Новое Литературное Обозрение*, 2008 (Andrejev, Dmitrij, « L'étudiant rouge » et la politique de proltarisation de l'éducation supérieure », dans *Novoje Literaturnoje Obozrenije*, 2008).

Борзенков, Алексей, *Молодежь и политика: возможности и пределы студенческой самодеятельности на востоке России, 1961-1991 гг,* Том 1. Новосибирск, НГУ, 2002 (Borzenkov, Aleksej, *Jeunesse et politique : les possibilités et les limites de l'activisme étudiant à l'Est de la Russie, 1961-1991*, vol. 1., Novosibirsk, 2002).

———. *Молодежь и политика: возможности и пределы студенческой самодеятельности на востоке России, 1961-1991 гг*, Том 2. Новосибирск, НГУ, 2003 (Borzenkov, Aleksej, *Jeunesse et politique : les possibilités et les limites de l'activisme étudiant à l'Est de la Russie, 1961-1991*, vol. 2., Novosibirsk, 2003).

Герасимова, Ольга, « Общественно-политическая жизнь студенчества МГУ в 1950-е - середине 1960-х гг. », Кандидатская диссертация, МГУ, 2008 (Gerasimova, Olga, « Vie sociale et politique des étudiants du MGU dans les années 1950-milieu des années 1960 », thèse de doctorat, MGU, 2008).

Громов, Дмитрий, *Молодежные субкультуры Москвы*, Москва, Институт этнологии и антропологии РАН, 2009 (Gromov, Dmitrij, *Les subcultures de jeunes à Moscou,* Moscou, 2009).

Марков, Алексей Ростиславович, *Что значит быть студентом. Работы 1995-2002 гг.,* Москва, НЛО, 2005 (Markov, Aleksej, *Etre étudiant. Travaux de 1995-2000*, Moscou, 2005).

Остромоухова, Белла, « КВН - молодежная культура шестидесятых? » *Неприкосновенный Запас,* №36, сентябрь 2004 (Ostromoukhova, Bella, « KVN : une culture de jeunes des années 1960 ? », dans *Neprikosnovennyj zapas,* n36, septembre 2004).

Риттерспорн, Габор, « Формы общественного обихода молодежи и установки советского режима в предвоенном десятилетии », in Тимо Вихавайнен (сост.)*, Нормы и ценности повседневной жизни. Становление социалистического образа жизни в России, 1920-1930-е годы*, Санкт-Петербург, Нева, p.p.347-367 (Rittersporn, Gábor, « Usages des jeunes par la société et les dispositifs du régime soviétique dans la décennie précedant la guerre », dans Vihavainen, Timo (éd.), *Normes et valeurs de la vie quotidienne : la mise en place du mode de vie soviétique en Russie dans les années 1920-1930*, St-Pétersbourg, 2000).

Рот-Ай, Кристин, « Кто на пьедестале, а кто в толпе? Стиляги и идея советской молодёжи в эпоху оттепели », *Неприкосновенный Запас*, 2004 (Roth-Ey, Kristin, « Qui est sur le podium, et qui est dans la foule ? Stiljagi et l'idée de la jeunesse soviétique à l'époque du Dégel », dans *Neprikosnovennyj zapas,* n36, septembre 2004).

Силина, Лада, *Настроения советского студенчества: 1945 - 1964 гг.*, Москва, Рус. Мир, 2004 (Silina, Lada, Les états d'esprit des étudiants soviétiques : 1945-1964, Moscou, 2004).

7) Rire en URSS

Oushakine, Serguei. « Laughter under Socialism: Exposing the Ocular in Soviet Jocularity », *Slavic Review*, summer 2011.

Regamey, Amandine, *Prolétaires de tous pays, excusez-moi !: dérision et politique dans le monde soviétique*, Paris, Buchet-Chastel, 2007.

Юнисов, Милихат, *Мифопоэтика Студенческого Смеха: СТЭМ И КВН*, Москва, Гос. ин-т искусствознания, 1999 (Junisov, Milihat, *Poétique et mythologie du rire étudiant : STEM et KVN*, Moscou, 1999).

ANNEXES

Annexe I

Traduction de l'emploi du temps de « Notre Maison »
Date : 25-31 mars 1963
Source : archives de « Notre Maison », traduit par l'auteur

Date et jour de la semaine	Heure	Lieu	Ce qui est répété ou thème du cours	Metteur en scène ou professeur	Qui est convoqué	Les responsables	Remarques
25 mars **lundi**	19h00 21h00	Pièce n5	Cours de diction Pantomime	Čerkassova et Burova Ilja R.	(8 acteurs un par un, toutes les 20 minutes)		
26 mars, **mardi**	18h30 20h00		Répétition du « feu » Cours « le mouvement dans pantomime	Ilja R. Burova	Réunion des vieux avec Dvorin à 18h00 PRECISES		
27 mars, mercredi	19h	présidium	L'art de l'acteur dans la pantomime Pantomime	Lagovskii Ilja R.			
28 mars, **jeudi**	13h30 19h00	présidium	Cours sur la technique de la parole avec N.A. Čerkassova, sur convocations individuelles Pantomime avec Ilja R. Cours avec Adoskin pendant la nuit				
29 mars, **vendredi**	21h00	Pièce n3	Répétition *Soirée maudite*	Mark R.			
30 mars, samedi	20h00	club	pantomime	Ilja R.			
31 mars, dimanche	12h00-14h30	Pièce n7	Cours sur le sujet « l'antithéâtre de Beckett, Ionesco et Rozovski » Lecture d'une pièce de Ionesco				

Annexe II

Le rire de nos pères : exemple d'un descriptif de pièce destiné aux autorités universitaires.
Date : 1966 (approximativement)
Source : archives de « Notre Maison »

СМЕХ ОТЦОВ

/план и режиссерская разработка нового спектакля лауреата I-го Всесоюзного Фестиваля студенческих театров Эстрадной Студии МГУ "Наш дом" /

"Смех отцов" - новый спектакль Эстрадной Студии МГУ "Наш Дом" выйдет в начале юбилейного, 1967-го года и будет посвящен 50-летию Советской власти.

I. ПРОЛОГ

Под мемориально звучащую /настоящая запись 1908-1910гг/ музыку дореволюционных кафешантанных песенок, носящих откровенно пародийный, пошлый характер, - высвечиваются на сцене щиты с подлинной буржуазной рекламой тех лет. Расцвет староросийского бюргерства, дурной мещанский вкус, духовная пустота и вырождение - вот что будут символизировать /или обозначать/ эти песенки и эти рекламы.

Неожиданно - вспышка и грохот. На сцене - революционный матрос. На бескозырке - "Аврора". В руке красный флаг, за поясом граната. Громовым голосом, широким жестом он останавливает всю эту дореволюционную музыку:

- А ну, буржуи, повеселились и хватит!

Своррра-зачивай балаган!

/В один миг щиты и в самом деле послушно, как по команде, сворачиваются/.

ВЕЧЕР СОВЕТСКОЙ САТИРЫ!

На сцену тотчас выбегают актеры в синих блузах.

АКТЕРЫ /хором/. Смех отцов! Эстрадный спектакль в двух действиях!

2. РЕВМОНТАЖ

В стык с объявлением - хоровое пение традиционного марша синеблузных бригад.

Мы синеблузники, мы профсоюзники,
Мы не баяны-соловьи...
Мы только гайки
Великой спайки
От всей трудящейся земли.

Далее - короткие отрывки из сцен бригад "Синяя блуза" и отдельные строчки стихов Владимира Маяковского "Окна Роста", "Советская азбука", "Приказ по армии искусств", "Посмеемся", "Взяточники", "Хулиган", "Разговор на одесском рейде десантных судов "Советский Дагестан" и "Красная Абхазия","Не юбилейте"- вместе с документальными речами и абзацами статей основоположников и теоретиков "Синей блузы" Бориса Южанина, Сергея Третьякова, Владимира Мрозовского - вот что будет составлять основу монтажа из произведений революционной сатиры. В него так же будут включены /тоже отрывочно/ произведения Александра Безыменского, Смирнова-Сокольского.

Монтаж будет поставлен в традиционных для агиттеатра 20-х годов формах - с использованием хоровой декламации под музыку, сценической акробатики, ритмизованной пластики. Яркая плакатная зрелищность массовки, эмоциональная, оптимистическая подача репризного текста будут характерны для Ревмонтажа, который в ряду других сцен спектакля выполнит роль передовицы и даст направление для правильного идейного восприятия зрителем всех других сцен спектакля.

3. МИХАИЛ КОЛЬЦОВ. ФЕЛЬЕТОН "ИВАН ВАДИМОВИЧ - ЧЕЛОВЕК НА УРОВНЕ"

Написанное крупнейшим нашим журналистом-правдистом в 1933 году, это произведение давно стало классическим образцом боевой советской сатиры.

Предметом осмеяния здесь являются карьеризм, чиновничество, пошлость, приспособленчество, пустословие - все то, что глубоко чуждо духу нашего общества.

Фельетон представляет из себя серию коротких монологов от лица одного - единственного персонажа - Ивана Вадимовича, играть которого будут играть сразу шесть актеров /каждый чисает свой монолог/. Этот прием облегчит восприятие текста зрителями, подчеркнет обобщающий характер образа, сделает его более условным, зрелищным, театральным.

Монологи будут сопровождаться музыкой, характерной для 30-х годов - всевозможные танго, фокстроты, романсы в записи с настоящих пластинок тех лет. Это подчеркнет "временной адрес" Ивана Вадимовича, как типа, и покажет ту мещанскую

атмосферу, в которой он чувствует себя этаким неопобедоносиковым.

4. АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ. "ГОРОД ГРАДОВ"

Это произведение выдающегося русского советского писателя, у которого, как известно, учился языку и стилю сам Хемингуэй, - блестящая сатира на бюрократизм. Общественная лень и равнодушие, бессмысленность и скука бездуховной жизни глухой провинции, пустозвонство, прожектерство и бесхозяйственность - вот что рождает слепое преклонение перед канцелярщиной и бумаготворчеством.

Тонкая, медленная" проза Андрея Платонова - писателя истинно народного, всегда глубоко и верно передающего высокую правду жизни, - будет сохранена в спектакле посредством радиоголоса. А все персонажи - герои "Города Градова" - будут действовать на сцене в соответствии с законами самого традиционного реалистического театра. Актеры будут одеты в костюмы тех лет /20-ые годы/, в гриме и париках... Никакой условности! Никакой плакатности! Всё, как в жизни!

Именно этого требует от нас строгая и психологически точная проза Андрея Платонова.

5. ИЛЬЯ ИЛЬФ. ЗАПИСНАЯ КНИЖКА

В заключение спектакля будет исполнен веселый номер, совершенно неожиданный, экспериментальный по форме. Мы взяли 8-10 смешных записей из знаменитой "Записной книжки" Иль-

фа и положили каждую на музыку. Тем самым усилилась авторская ирония, всякий раз из строчки мы получили целый пародийный романс.

Актеры исполняют эти шутливые музыкальные этюды почти всегда всерьез, без желания насмешить, и именно от этого пародия должна быть смешной.

На этой веселой, жизнерадостной ноте спектакль предполагается закончить. Конечно, в процессе создания спектакля возможны те или иные изменения в деталях, в порядке произведений, кроме того, уже сделаны отдельные сокращения длиннот и перестановки некоторых абзацев, но иначе быть не может: ведь мы делаем не готовую пьесу, а инсценируем известные литературные произведения.

Спектакль "Смех отцов", составленный из классических и общепризнанных образцов советского юмора и советской сатиры в случае творческой удачи станет для Эстрадной Студии МГУ "Наш Дом" большим этапом в ее художественной биографии и несомненно, окажется полезен для зрителя в идейно-политическом смысле, ибо будет воспитывать в нем ненависть ко всему тому, что мешает нашему движению вперед.

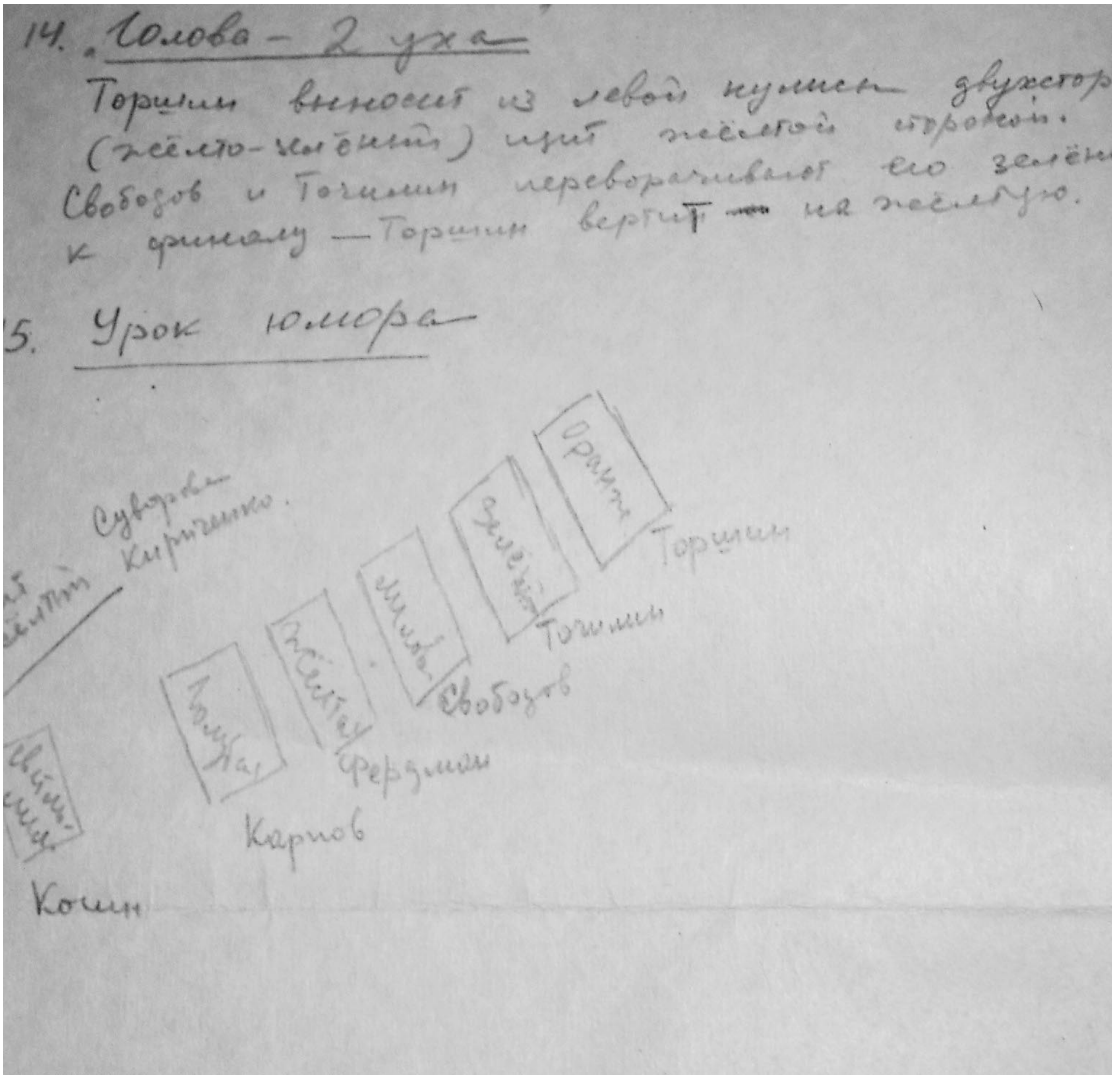
Марк РОЗОВСКИЙ,

художественный руководитель и режиссер Эстрадной Студии МГУ "Наш Дом"

Annexe III

Documents préparatifs pour le spectacle *Tra la la*
Date : 1962 (approximatif)
Source : archives de « Notre Maison »

a) Exemple d'un plan de mise en scène

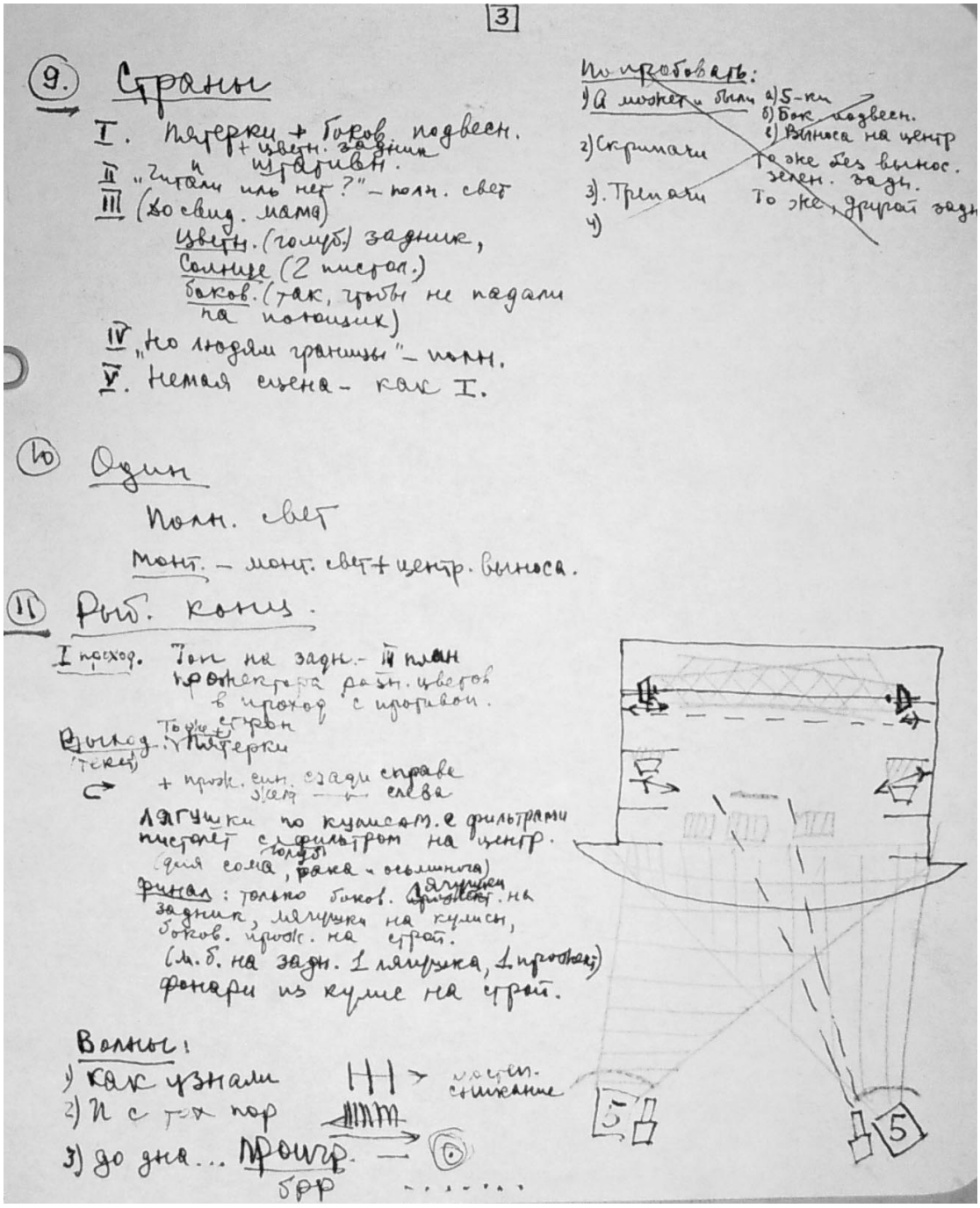

14. Голова – 2 уха
Торшин выносит из левой кулисы двухстор
(жёлто-зелёный) щит жёлтой стороной.
Свободов и Тогишин переворачивают его зелён
к финалу — Торшин вертит на жёлтую.

15. Урок юмора

Суворов
Кирпичико.

Орлик
Торшин
Тогишин
Свободов
Фердман
Карпов
Кошин

b) Conduite lumière



3

9. Страны

I. Пятерки + боков. подвесн. + цвет. задник и прожектор.
II „Читали иль нет?" – полн. свет
III (со свид. мама)
цвет. (голуб.) задник,
Солнце (2 пистол.)
боков. (так, чтобы не падали на потолок)
IV „Но людям границы" – полн.
V. Немая сцена – как I.

Попробовать:
1) а) 5-ки
б) Бок подвесн.
с) Вынос на центр
2) Скрипали То же без вынос. зелен. задн.
3). Трепали То же, другой задн.
4)

10 Один

Полн. свет

Монт. – монт. свет + центр. вынос.

11 Рыб. конц.

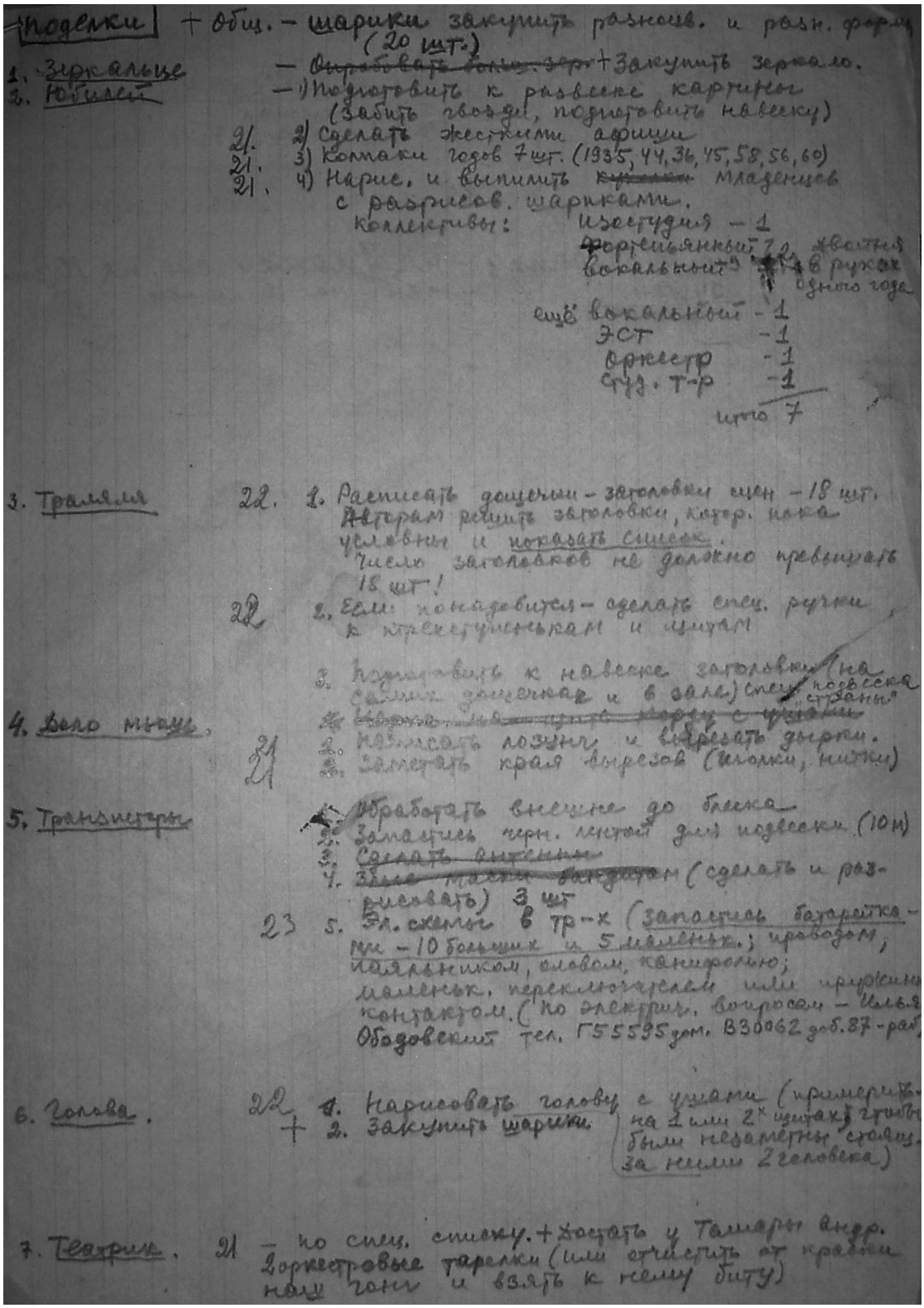
I проход. Тон на задн. – II план
прожектора разн. цветов
в проход с прорвой.

Выход (текст) То же + сгрон + Пятерки
+ прож. син. сзади справа
зелен — слева

Лягушки по кулисам. с фильтрами
пистолет с фильтром на центр.
(для сома, голуб. рака и осьминога)
Финал: только боков. Лягушки прожект. на
задник, лягушка на кулисы,
боков. прож. на страт.
(м.б. на задн. 1 лягушка, 1 прожект.)
фонари из кулис на страт.

Волны:
1) как узнали ||| > постепенное снижение
2) И с тех пор
3) до дна... Прожр. — бор

c) Elements de décor et de costumes à fabriquer



1. Зеркальце
2. Юбилей

+ Общ. – шарики закупить разнооб. и разн. формы (20 шт.)
– ~~Вырабовать больш. зерк.~~ + Закупить зеркало.
– 1) Подготовить к развеске картины (забить гвозди, подготовить навеску)
21. 2) Сделать жесткие афиши
21. 3) Копаки годов 7 шт. (1935, 44, 36, 45, 58, 56, 60)
21. 4) Нарис. и выпилить ~~куклы~~ младенцев с разрисов. шариками.

Коллективы: Изостудия – 1
Фортепьянный – 1 } в руках одного года
Вокальный – 1
ещё вокальный – 1
ЭСТ – 1
Оркестр – 1
Студ. Т-р – 1
итого 7

3. Трамвай

22. 1. Расписать дощечки – заголовки сцен – 18 шт. Авторам решить заголовки, которые пока условны и показать список. Число заголовков не должно превышать 18 шт!
22 2. Если понадобится – сделать спец. ручки к прожекторщикам и щитам
3. Подготовить к навеске заголовки (на самих дощечках и в зале) спец. подвеска "страны"
~~Нарис. на щите перед с. щитами~~

4. Дело мыльное.

21 2. Написать лозунг и вырезать дыры.
3. Заделать края вырезов (иголки, нитки)

5. Транспаранты

1. Обработать внешне до блеска
2. Запастись черн. лентой для подвески (10 м)
3. ~~Сделать внутрен.~~
4. ~~Зеле. маски выдерам~~ (сделать и разрисовать) 3 шт
23 5. Эл. схемы в тр-х (запастись батарейками – 10 больших и 5 маленьк.; проводом, паяльником, оловом, канифолью; маленьк. переключателем или прерывателем контактом. (По электрич. вопросам – Ильяш Ободовский тел. Г55535 дом. В30062 доб. 87-раб.)

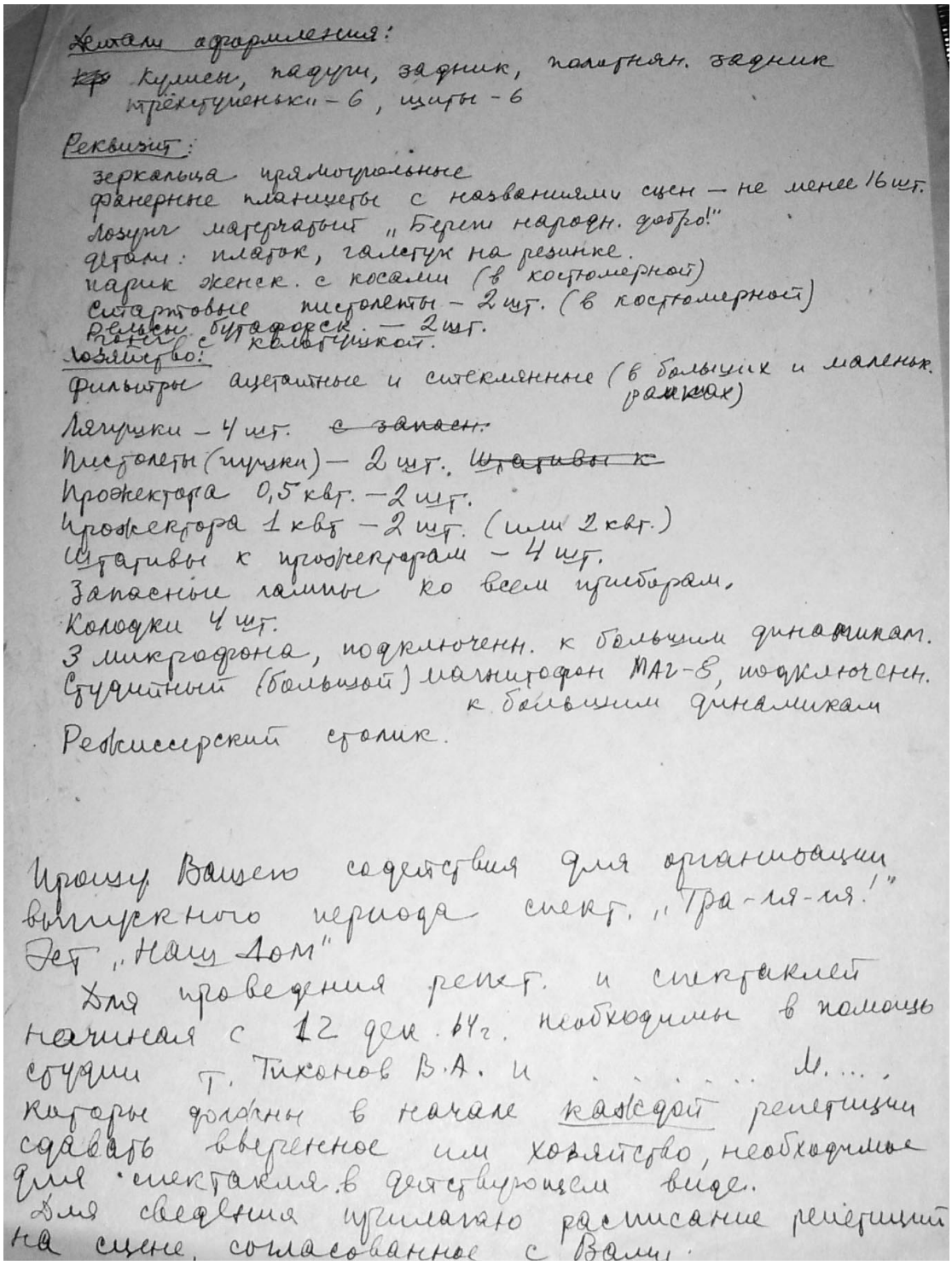
6. Голова.

22 + 1. Нарисовать голову с ушами (примерить на 1 или 2х щитах, чтобы были незаметны стоящ. за ними 2 человека)
2. Закупить шарики.

7. Театрик.

21 – по спец. списку. + Достать у Тамары Андр. 2 оркестровые тарелки (или очистить от краски наш гонг и взять к нему биту)

d) Liste d'accessoires et demande d'aide d'un technicien à l'intention du directeur de la maison de la culture du MGU



Декам оформления:
~~Кр~~ кумач, падуги, задник, полотнян. задник
трёхцветный – 6, щиты – 6

Реквизит:
зеркальца прямоугольные
фанерные планшеты с названиями сцен – не менее 16 шт.
лозунг матерчатый „Берем народн. добро!"
декам: платок, галстук на резинке.
парик женск. с косами (в костюмерной)
стартовые пистолеты – 2 шт. (в костюмерной)
рельсы бутафорск. – 2 шт.
поезд с квадрициклом.

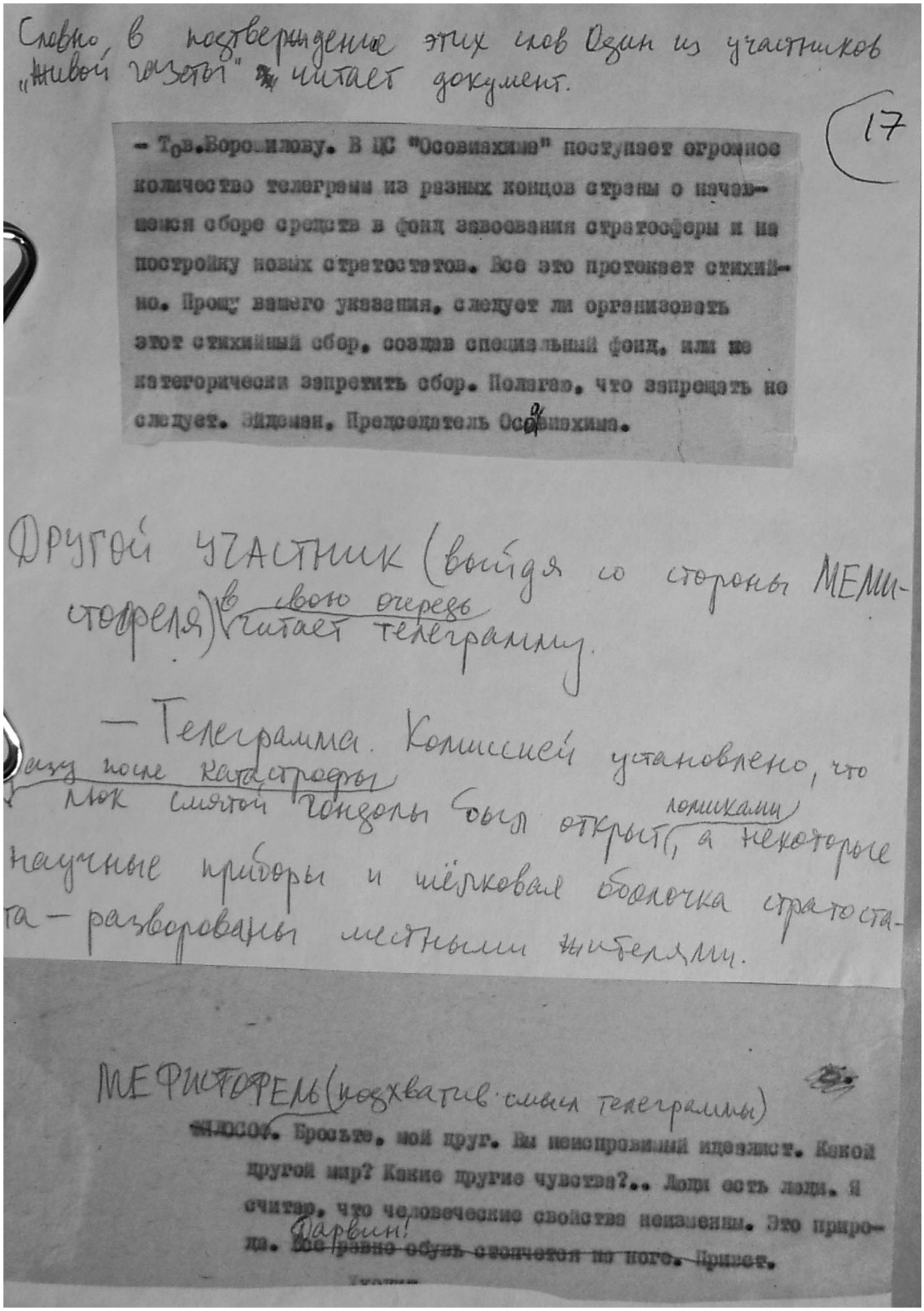
Хозяйство:
фильтры ацетатные и стеклянные (в больших и малых рамках)
Лампы – 4 шт. ~~с запасн.~~
Пистолеты (пушки) – 2 шт. ~~Штативы к~~
Прожектора 0,5 квт. – 2 шт.
Прожектора 1 квт – 2 шт. (или 2 квт.)
Штативы к прожекторам – 4 шт.
Запасные лампы ко всем приборам.
Колодки 4 шт.
3 микрофона, подключенн. к большим динамикам.
Стационарный (большой) магнитофон МАГ-8, подключенн. к большим динамикам
Режиссерский столик.

Прошу Вашего содействия для организации выпускного периода спект. „Тра-ля-ля!" Эст. „Наш дом"
Для проведения репет. и спектаклей начиная с 12 дек. 64г. необходимы в помощь сцены т. Тихонов В.А. и ..... М.....
которые должны в начале каждой репетиции сдавать вверенное им хозяйство, необходимое для спектакля в действующем виде.
Для сведения прилагаю расписание репетиций на сцене, согласованное с Вами.

Annexe IV

Documents préparatoires pour *Rivière dont le nom est Fait*
Date : 1968 (approximatif)
Source : archives du groupe « Notre Maison »

a) La genèse du texte : collage



Словно в подтверждение этих слов Один из участников „живой газеты" читает документ.

17

— Тов.Ворошилову. В ЦС "Осовиахима" поступает огромное количество телеграмм из разных концов страны о начавшемся сборе средств в фонд завоевания стратосферы и на постройку новых стратостатов. Все это протекает стихийно. Прошу вашего указания, следует ли организовать этот стихийный сбор, создав специальный фонд, или же категорически запретить сбор. Полагаю, что запрещать не следует. Эйдеман, Председатель Осоавиахима.

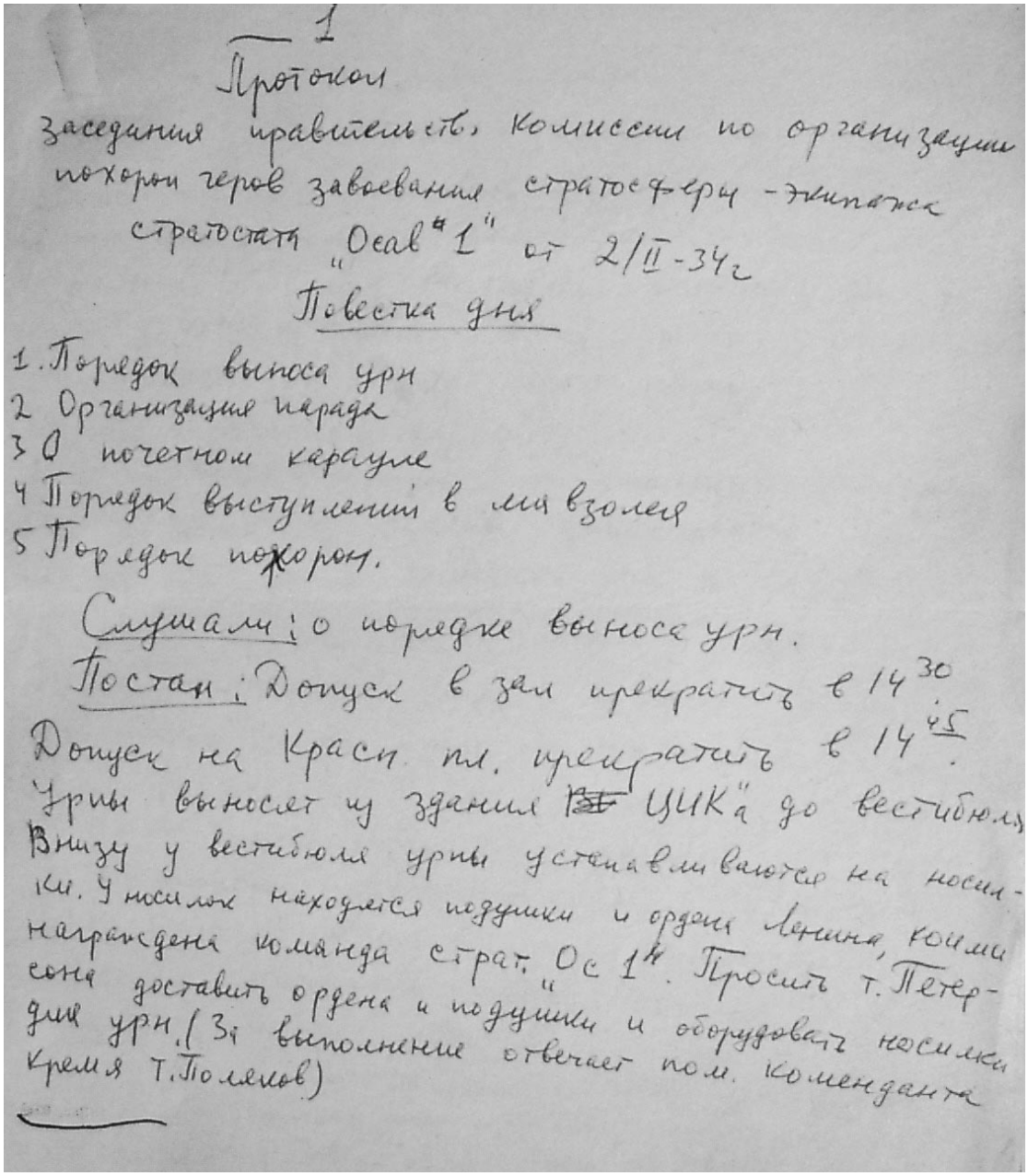
Другой участник (выйдя со стороны Мефистофеля) в свою очередь читает телеграмму.

— Телеграмма. Комиссией установлено, что люк смятой после катастрофы гондолы был открыт лошадьми, а некоторые научные приборы и шёрковая оболочка стратостата — разворованы местными жителями.

МЕФИСТОФЕЛЬ (подхватив слова телеграммы)

Философ. Бросьте, мой друг. Вы неисправимый идеалист. Какой другой мир? Какие другие чувства?.. Люди есть люди. Я считаю, что человеческие свойства неизменны. Это природа. Дарвин! ~~Все равно обувь стачается на ноги. Привет.~~

b) Copie d'une note d'archives concernant le protocole d'obsèques des stratonautes, destinée à être insérée dans la pièce



1

Протокол

заседания правительств. комиссии по организации похорон героев завоевания стратосферы - экипажа стратостата „Осав" 1" от 2/II-34 г

Повестка дня

1. Порядок выноса урн
2 Организация парада
3 О почетном карауле
4 Порядок выступлений в мавзолея
5 Порядок похорон.

Слушали: о порядке выноса урн.

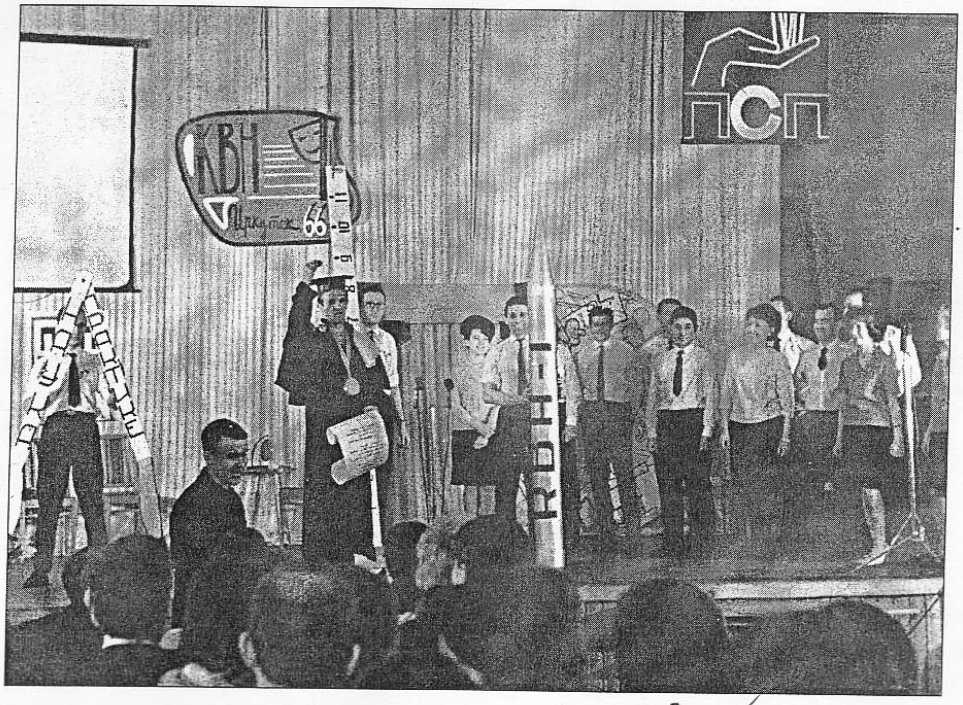
Постан.: Допуск в зал прекратить в 14^30.
Допуск на Красн. пл. прекратить в 14^45.
Урны выносят из здания ЦИК'а до вестибюля. Внизу у вестибюля урны устанавливаются на носилки. У носилок находятся подушки и орден Ленина, коими награждена команда страт. „Ос 1". Просить т. Петерсона доставить ордена и подушки и оборудовать носилки для урн. (За выполнение отвечает пом. коменданта Кремля т. Поляков)

Annexe V

La « Pièce numéro cinq », vue actuelle
Source : photographie prise par l'auteur
Date : le 04.10.2005

Annexe VI

Photographies du KVN à Irkoutsk
Date : 19 février 1966
Source : Archives de l'équipe de KVN de l'Institut Energétique de Sibérie



Первый иркутский телевизионный КВН, 19 ~~января~~ февраля 1966 г.
Вверху – команда СЭИ: И.А.Шер, Ю.Д.Кононов, В.В.Абрамов, С.М.Каплун, И.Н.Таничев, В.Г.Карпов, Б.П.Андреев, Р.И.Ивановский, А.И.Шварцберг, Г.В.Войцеховская ; ведущая – Е.Люстрицкая.
Внизу – капитан команды СЭИ А.А.Кошелев приветсствует команду Промстройпроекта; с циркулем - В.В.Абрамов, с линейкой - И.А.Шер, с карандашом – С.М.Каплун; в центре команды ПСП – её лидер А.Кузнецова.

Annexe VII

Bordereau de notes destiné aux membres d'un jury de KVN
Date : 22 janvier 1967
Source : Archives de l'équipe de KVN de l'Institut Energétique de Sibérie

"УТВЕРЖДАЮ"
Председатель жюри

ВЕДОМОСТЬ

оценок и очков за выступления команд "Кнопка" и "Солнечные пятна" во встрече № 4 Иркутского КВН 22.I.67г.

№№ пп	Название номера	Оценка Кнопка	Оценка Солн. пятна	Коэффициент	Кнопка очки за номер	Кнопка Σ	Солн. пятна очки за номер	Солн. пятна Σ
I.	Выход	1,9	1,7	2	3,8	3,8	3,4	3,4
2.	Приветствие	2,2	2,3	I	2,2	6,0	2,3	5,7
3.	Скульптура	2,7	1,6	I	2,7	8,7	1,6	7,3
4.	Разминка вопросы			I/3		-		-
	ответы					-		-
	сумма	-	-	-	6,5	15,2	8,2	15,5
5.	Домашнее задание	1,56	2,87	3	4,7	19,9	8,6	24,1
6.	Сон и танцы	2,5	1,0	I	2,5	22,4	1,0	25,1
7.	I-ый конкурс болельщиков (ОРУД)	2,38	1,2	0,5	1,2	23,6	0,6	25,7
8.	Вручение подарков 23.II	1,7	2,5	0,5	0,85	—	1,25	—
	8.III	1,25	3		0,6	—	1,5	—
	I.IУ	2,4	2,2		1,2	—	1,1	—
	сумма	-	-	-	2,6	26,2	3,8	29,5
9.	Самодеятельность	2,8	1,1	I	2,8	29,0	1,1	30,6
I0.	Мы, драматурги	1,68	3	3	5,0	34,0	9,0	39,6
II.	2-ой конкурс болельщиков (физ.)	1,8	1,4	I	1,8	35,8	1,4	41,0
I2.	Дуэль капитанов литер.			2		-		-
	приятное			0,5		-		-
	шить			0,5		-		-
	сумма	-	-	-	4,2	40,0	7,0	48,0
I3.	Самодеятельность	1,5	1,4	I	1,5	41,5	1,4	49,4
I4.	Работа болельщиков	9	6	1	9	50,5	6	55,4

Председатель счетной комиссии
Секретарь счетной комиссии

Вероятно, Юрий Андреевич Стирнов

Annexe VIII

Le premier entretien avec Mark R., l'un des co-fondateurs de la troupe « Notre Maison »
Date: Le 22 septembre 2004
Source: effectué par l'auteur

- Во-первых, если вы можете рассказать немного о себе : где вы родились, когда...
- Значит, я вам дам синопсис, и всё. Я терпеть не могу вот этого всего...
- Ладно, хорошо. Просто если до... Если вам какие-то вопросы не нравятся, вы можете сразу говорить и не отвечать. Просто мне важно понять каким образом вы подошли к созданию вот этой студии...
- Родился я в 1937г в городе Петропавловске-Камчатке.
- А кто Ваши родители?
- Мои родители не имеют никакого отношения к театру, они были инженерами-строителями, кончили строительный институт в Москве и поехали строить социализм к чёрту на рога, на Камчатку. Там я у них и родился. Не успел я родиться, как через несколько месяцев буквально, отца моего арестовали, потому что это был 37 год. Он отсидел в сталинских лагерях 18 лет. Воспитывался я мамой и бабушкой. Безотцовщина такая.
- Там же, в Петропавловске?
- Нет, они когда... У мамы закончился контракт и она вернулась в Москву, а бабушка приехала и забрала меня когда мне был годик, всего лишь годик. Потому что грудного ребёнка маленького...
- Ну понятно. Она вас забрала в Москву?
- Да, мы переехали, бабушка сначала забрала в Москву, а потом приехала мама по окончанию контракта. И мы жили здесь, в Москве. Жили в коммунальной квартире, в полуподвале. Потом началась война. (с раздражением) Ну не знаю насколько подробно всё рассказывать... Б.Ну, скажем, ваши школьные годы.
- А... Ну, значить, во время войны в 44 году я поступил в школу. Школа была в самом центре Москвы, она была рядом с МХАТом, рядом с другими театрами... Но это было военное время, голодное время, нищета. И вот эта коммунальная квартира, в которой я жил, там было... 83 человека жило! [смеётся]
- В квартире в одной?
- Ну да, да. А вот наш театр – это коммунальная квартира, одна. Весь этот театр это бывшая коммунальная квартира. Квартира №8. Мы так и говорим: зал квартира №8. Это вот и есть старые московские коммуналки.
[перерыв: входит секретарша – потом телефон]
- В школе – ну как все дети...
- Вы занимались где-нибудь в кружке?...
- Да, вообще-то я любил стихи читать, и были такие конкурсы на лучшего чтеца. Я очень любил читать стихи Маяковского, других поэтов
- А в какой момент вы [перерыв] в какой момент вы стали заниматься театром, это уже в институте было?
- Ну в школе как я мог... Это ведь ещё нельзя назвать театром, занятием. Но интерес уже был. Во-первых я как зритель бегал в театры. Как мальчишки, многие московские спектакли видел. Так они у меня и в памяти отложились какой-то. Дальше я в школе участвовал в школьном аматорском – любительском драмкружке, играл в разных пьесах. Помню Гулькова играл – актёра, который повесился на площади... вот, ну, ходил, бегал по улице в школу, а мне навстречу шли какие-то очень большие люди – как-то вот так запомнилось, в каких-то таких пальто с бобровыми воротниками, с шапками, в шапках – это зимой, с бархатным верхом шапки, они мне казались какими-то очень богатыми людьми,Какими-то

очень непонятными. Только потом я догадался, что это были те самые великие артисты МХАТа, которые направлялись... я бежал в школу, а они направлялись к себе на работу. Это всё на улице Москвина было, Москвин- это такой старый русский актёр, ещё со Станиславским работавший. Вот... Ну, конечно, я их тогда по именам не знал, но встречался с ними (смеётся) лоб в лоб. Они, конечно, тогда тоже не понимали.что навстречу им бежит Марик Розовский будущий режиссёр и руководитель театра. (смеётся).
- А куда вы поступали после школы?
- Конечно мне хотелось поступить в театральный институт, но мама настояла на том, чтобы... Ну, как все мамы она говорила «ты должен иметь настоящую профессию», что такое актёр, да ещё в советское время... Понимаете? Она хотела. чтобы... она говорила «вот стань инженером, получи профессию, а потом – захочешь заниматься театром – ну значит продолжишь заниматься театром. А сначала надо профессию иметь, иначе ты пропадёшь». И она всё-таки настояла, ради мамы я пошёл в строительный институт. Год я мучился там...
- В МИСИ?
- В МИСИ! Да, год я мучался в МИСИ. Она сама кончила МИСИ, понимаете, поэтому как и всем родителям, ей хочется, чтобы дети шли по их стопам. Ну многим во всяком случае родителям. Вот, но это меня обрекло... Потому что я год потерял во-первых, во-вторых меня стали забирать в армию, то есть вот опасность, что меня заберут в армию – значит, что я потеряю 4 – 5 лет своей жизни, потому что тогда в армию уходили надолго и всерьёз. А из института – с очного отделения – в армию не брали. Вот. Ну, я поступал во все театральные институты. Меня никуда не взяли. Тем не менее, значит...
- Было сложно поступить?
- Ну, было, конечно. было сложно потому что было как всегда, был жуткий конкурс, чуть лине по 300 – 500 человек на одно место. Я, правда, прошёл, я помню, два тура, и меня даже на третий тур в ГИТИСе взяли, но я помню тогда мне принимавший такой профессор Раевский – я что-то уж очень издалека начал.
- Нет-нет, всё хорошо...
- ..профессор Раевский мне сказал: «а вы знаете, что сказал Станиславский когда он посмотрел гастролёра великого итальянского артиста Сальвини? Вы знаете, что он сказал?» Он спросил так, риторически, я помню, и я его буквально потряс, потому что я ему ответил « он сказал «голос, голос и голос»». Такую фразу бросил Станиславский, потому что я действительно где-то читал про эту фразу, в какой-то театральной книжке про это. Я помню, он испытал, Раевский испытал какое-то жуткое потрясение, что какой-то мальчонка процитировал ему Станиславского. И после того, как я процитировал ему Станиславского, он сказал: «да, так вот у вас сиплый голос, но может быть его можно исправить? »-сказал мне Раевский. Я говорю «Ну я не знаю... А что такое?» - «У вас не смыкаются связки, видимо, вы сипло говорите, какой актёр с сиплым голосом? Ну может вы пойдёте вот тут у нас при институте врач, который, значит, отолоринголог, который посмотрит ваши связки, и который мне напишет справку, что у вас связки нормальные, может это вы так сейчас сипите?» Я понял, что обречён, наверное действительно у меня несмыкание связок, всё такое, и артистом мне не стать. Я действительно пошёл к врачу, он сказал «артистом вы быть не можете», я ужасно огорчился, был раздавлен. Помню, когда я поступал ещё, держал эти туры, мне казалось, что я такой невысокого роста, а мне казалось, что как артисту мне надо быть повыше, и я помню я подкладывал под пятки какие-то... Ну, в общем, подкладки, чтобы там на три или четыре сантиметра быть выше. В общем идиот полный был, конечно, при этом, но читал стихи неплохо, насколько я понимаю. Я очень любил читать стихи..
- Вас не взяли в театральный институт и куда вы...?

- В театральный институт меня не взяли ещё и из-за моей еврейской внешности, так будем говорить прямо, потому что я не соответствовал представлениям о... о тех героях, которые выходили на сцену советского театра. Это... Вообще-то и слава богу. Слава богу, что я не стал актёром в этом смысле, потому что какой я актёр? У меня бы тогда была совсем другая судьба. Но театр я продолжал любить, и поэтому я... Ну я поступил, после строительного, после года в строительном институте, я пошёл поступать в московский университет, и поступил, окончил его, и вот факультет журналистики в московского университета.
- А в МИСИ ...?
- И учась уже в университете, я организовал театр, университетский, вместе с друзьями, это была эстрадная студия МГУ «НД», 57-58 гг. Я учился, я был студентом тогда, в то время.
- А можете рассказать как, с чего вы начинали, с чего началась идея...
- Ну, начиналось, понимаете, начиналось с капустника, с эстрадных номеров. Ну капустник – это такой был весьма распространённая надо сказать тогда форма такой неофициальной сатиры на внутренние темы, и я сам писал эти шутки, эти хохмы, вы понимаете, на внутренние темы. Они разыгрывались, я их начал ставить, короче я был как бы автором. Ну я чуть-чуть читал стихи, то есть я как бы был продвинутым. Играть мне не слишком хотелось, но я с удовольствием выступал, я ещё подражал Аркадию Райкину. У меня был номер с масками, я показывал всех педагогов – ну, профессоров разных факультетов московского университета, у меня был номер «водные лекции» - не «вводные», а «водные», такая игра слов по-русски, и я значит изображал этих профессоров, это был фантастический успех, который меня развратил, я почувствовал этот чудовищный запах успеха, потому что когда я выходил и начинал исполнять свой номер, который я сам написал и сам исполнял, зал неистовствовал, и это, конечно, на меня действовало абсолютно разрушающе, в том смысле, что я уже потерял какую-либо ориентацию в пространстве, все люди говорили «вот он, новый Райкин, новый Райкин родился», и я ему подражал, я играл, ну у меня была энергия, я тогда был помоложе, пообаятельнее, поживее – поскольку это была эстрада, голос сиплый, даже сиплый голос, как говорится, помогал, в общем я вот имел вот этот успех, несколько номеров я имел и выступал на эстраде.
- А как, вот эти капустники, они когда устраивались?
- А вот это одновременно, потому что ещё были капустники на факультете журналистики, ну мы, например, поехали на целину...
- А по каким случаям их устраивали?
- По случаю Нового Года, по случаю ну вот... У меня было три знаменитых капустника, то есть не три, а было несколько новогодних капустника, потому что был же, например, новогодний вечер факультета, вы понимаете, и на новогоднем вечере факультета я делал капустник. И я там играл вовсю...
- А кем это организовывалось?
- Да никем, мною!
- Нет, а вообще, вас кто-то приглашал ведь...
- Нет, это на факультете, на факультете журналистики.
- Сами же студенты и организовывали?
- Сами же студенты... Ну я набрал какую-то команду сумасшедших ребят...
- Из сокурсников?
- Не только, сначала сокурсники, потом пришли со всего нашего, потому что успех был. Я сразу стал известной личностью на факультете, я выходил – и, там, первый мой капустник – дело в том, что я учился на... Я вышел и говорю, что вот я автор – ну чтобы вы представляли себе уровень шуток – у всех было праздничное настроение, я вышел на авансцену и сказал « сейчас мы начнём играть капустники. Между прочим я – автор этого капустника, но я вышел вначале, потому что в конце меня уже не вызовут, а если вызовут, то только в деканат.

« Ясень Николаевич - обратился я к декану – я сам, сам перейду на заочное отделение!» Ну то есть за этот капустник я пострадаю, и зал хохотал, аплодировал, смеялся сам Ясень Николаевич.
- А никогда не влетало за капустники?
- Влетало, а как же. Потому что капустники были очень острыми, потому что я показывал педагогов, ну студенческие темы – экзамен, вот... Но потом я поступил в эстрадный коллектив МГУ, потому что мне это было интересно, а там был такой Гоги Вардзиели, замечательный режиссёр, он был режиссёр оперетты московской, он меня ужасно полюбил, и у меня тут был номер с масками... Дальше я изображал какого-то...
- Вы там могли писать?
- Писать, да! Стилягу я изображал, там какой-то номер...
- Да? А как вы его изображали?
- Ну пел... Как я изображал? Танцевал, там потом... Как я изображал стилягу? Очень просто. Я делал себе такой кок, откидывал свой пиджак, обыкновенный пиджак, его если откинуть, то он как бы такие плечи, понимаете...Ну потом я танцевал, рок-н-ролл, понимаете, там были какие-то хохмы... Это уже как раз неважно. Это был паршивый номер, но он тоже имел успех, потому что я там джаз пел, под стилягу, пародируя джаз, я тем не менее пел джаз.
- А народу что нравилось, что вы пели джаз или что вы пародировали стилягу?
- Ну им всё нравилось! Они неистовствали... Зал неистовствовал, понимаете. Потом у меня был номер « пародия на детектив » - это был очень острый номер, уже был со смыслом, потому что... с социальным я имею в виду смыслом, потому что там была пародия якобы на детективов, но там участвовали все КГБшники, полковник там КГБ, понимаете... И я это всё спародировал, ну это были полные идиоты эти КГБшники...
- И на вас никто не наехал.
- Нет, наехали на меня ещё за «Вводные лекции». Есть журнал «Художественная самодеятельность», где один из самых страшных журналистов, он в правде писал фельетоны, такой Давид Заславский, мерзавец из мерзавцев, который участвовал в этой... кампании против космополитизма. Он, сволочь такая, он посмотрел... он был в жюри какого-то фестиваля, понимаете. И он увидел мой номер, и даже он написал в журнале, что вот студент факультета журналистики Марк Р. дошёл до того, что он оклеветал своих педагогов, преподавателей, и вот молодой человек с такой, мол...
- Деятельности?
- Вот-вот! Вот с чего начинает, и, мол, куда смотрят партком, местком...
- А куда смотрел партком?
- Ну куда, они смотрели, хохотали. Они не могли, это ведь всё было неподцензурно, понимаете...
- А где это происходило? Конкретно, географически?
- Это было везде! Меня стали приглашать, я выступал по всей Москве.Я выступал, причём выступал там... Например мьюзикл был, этот самый, в театре оперетты, заключительный концерт лауреатов московского фестиваля, ну вот я был лауреатом московского фестиваля, в конце я изображал вот этих профессоров под бурю аплодисментов в большом, огромном зале оперетты, где, ну конечно там сидела молодёжь преимущественно.
- А лауреатом какого фестиваля вы были?
- Да там были... Дело в том, что в 57 или 8, когда был фестиваль молодёжи и студентов?
- В 57.
-Вот на волне подготовки к этому фестивалю художественная самодеятельность разрасталась. И вот 55 и 56 год как раз и был расцветом этой самой художественной самодеятельности. Ну мне было 19 лет, 20 лет, понимаете, я...

- А вы можете немножко рассказать о том, как этот фестиваль организовывался? Как вы в него попали?
- Я никак не попал. Я просто выступал.
- Но это нужно было куда-то обращаться, чтобы выступать?
- Вот этот самый Давид Заславский, я же недорассказал вам... Потому что это был страшный опыт. Потому что он написал такой памфлет против меня. Причём он был очень видный журналист, был очень видный журналист «Правды», фельетонист «Правды», а я был студент факультета журналистики, я боялся, что меня сейчас выгонят, понимаете, с факультета журналистики, понимаете, я был обвинён буквально в антисоветчине. Я первый, первый мой шаг был серьёзный на эстраде, и я получил страшнейший зубодробительный удар, понимаете, от – повторяю - официального критика. Повторяю, это был фельетонист «правды». Если ты попадал в фельетон «правды» - благо это только не в «правде» было напечатано, но сама фамилия «Заславский» - это был правдист, понимаете. А я был факультет. Я боялся, что на факультете прочитают, и меня действительно вызовут и действительно меня прикончат, понимаете?
- И что вышло? На факультете прочитали?
- Я помню, что я написал в газету, то есть в этот самый журнал, письмо этому Заславскому, с опровержением всего того... Я там спорил с ним. Конечно, его никто не напечатал, где это письмо сейчас я не знаю, уже и журнала этого нет давным-давно, но тем не менее это был такой... очень такой опыт. Благо меня из факультета никто не выгнал, ничего мне за это не было, и я между прочим продолжал-таки играть этот свой номер дальше. Мне все говорили «сейчас тебе играть нельзя, а я говорил «а почему нельзя-то? Кто мне запретил? Я играл его и буду играть, это его мнение, ну и пусть его, провались он со своим мнением ». Понимаете? То есть был такой момент первого столкновения. Но это всё было... Это были семечки по сравнению с тем, что было потом!
- А что было потом?
- Что было потом, вот это уже действительно было по-настоящему. Вардзиели заболел, я помню, и я написал целую пьесу для вот эстрадного коллектива и даже начал её репетировать вот в этом клубе, и отрывки из этой пьесы мы где-то показали, чего-то такое было по-моему. Но всё это было предтече «НД». Но я ходил, и тогда уже на волне этого фестиваля в Москве были настоящие капустники. Настоящие. Это было очень много капустников, капустники были на факультетах, капустники были на курсах, были капустники в разных научных учреждениях, во всех... К празднику готовились вот эти капустные дела. Был капустник знаменитый «Весна в ЛЫТИ» - это был ленинградский электротехнический институт какой-то, который написали будущие авторы Райкина, это в Ленинграде, понимаете. В Одессе Жванецкий тоже начинал в капустниках. Понимаете, все начинали в капустниках.
- А как вы...?
- Вот секунду. Вот капустник Алика Аксельрода, моего друга, его уже нет в живых, вот он [показывает на фотографию А., которая висит у него над столом] с которым мы потом делали «НД» вместе, А.А., это был знаменитийший капустник 1го медицинского института. Кстати они же меня взяли с моим номером в свой капустник. Как гость. Потому что их приглашали, туда – сюда, по всей Москве, и мой номер они... «вот друг наш из московского университета», и я заполнял свои 15-20 минут хохота... Номер был сильный очень. И это укрепляло их...
- Это были опять эти «вводные лекции»?
- Да, это были «вводные лекции», потом я читал «пародию на детектив». Понимаете?
- А как вы знакомы вообще с Аксельродом?

- На каком-то вечере... но Алик был гораздо старше, я был первокурсник, а Алик был на 6м курсе медицинского института, и Алик был зрелый человек, Алик был... Ну я к нему... Хоть мы потом были друзья, но я его считаю своим учителем, потому что он был потрясающей так сказать личностью. Он многих создал. Он Гришу Горина создал. Он нашёл его на волейбольной площадке, Григория Горина, нашего знаменитого драматурга, знаете о ком я говорю? Григорий Израилович Горин, которого уже нет в живых, к сожалению. И Алика же нет в живых. Вот, а Алик нашёл Гришку – они в волейбол играли, ион говорит «вы тот самый Апштейн, который написал какю-то заметку в стенную газету?» «Да, я» «ну приходите, у нас завтра авторы капустника собираются, приходите, может что-нибудь напишите...» Он пришёл в этот жанр, и потом стал работать с НД, и потом, кода я уже стал работать в жрнале «Юность», я его впервые Гришу Горина опбликовал, но началось-то всё на этой волейбольной площадке. Дальше, третий – Илюша Рутберг – он был порясающий артист, он был в капустнике «первый шаг» при Центральном Доме работников исскуств. Понимаете, вот там он играл «экзамен на первом курсе» - убойно смешной номер, как он там лазает за шпаргалкой – понимаете, это всегда смешно...
- И вы его тоже там в первый раз увидели?
- Я его там увидел, да. А потом мы с ним познакомились. И я помню, что была выставка польского плаката в Библиотеке Ленина, и мы впервые встретились для разговора. Инициатива принадлежала мне. Я сказал (Алик, или я) а давайте сделаем на базе Московского университета, где я вот, где заболел Вардзиели, где я начал же действовать, но я предворительно говорил с директором. Директор у нас был Савелий Михайлович Дворин, замечательный человек...
- Директор чего, клуба?
- Директор клуба, да. это был такой старый человек из старой когорты старых администраторов, такой еврейский человек, которого потом тоже били за нас, он бегал по всем парткомам нас защищал, но это было... эх, что я вообще вам рассказываю...
- Нет, мне это как раз очень интересно!
- Ах вам интересно... Это же была жуть какая-то, а не... это была неофициальная культура, понимаете? Тех лет. Она возникала так спонтанно, вот. У нас не было никаких далеко идущих планов. У нас сразу же, когда мы только собрались, предложение было какое – отказаться от капустника. Сделать некий эстрадный театр, который бы вобрал в себя всё лучшее от капустника – то есть форму, энтузиазм, студийность, но избавиться от мелкотемья капустнического, вот от этой от пародий, от сценок про экзамены, от сценок как мы говорили про пирожки в столовой, что вот плохие пирожки, плохого качества, в столовой нашего факультета. Нашего университета, понимаете?
- А какая форма капустника?
- Формы были самые разнообразные, у каждого капустника была своя форма.
- Вы просто говорили. Что хотели взять форму от капустника.
- Нет. Острую форму, а не какую-нибудь театральную форму. Ну был капустник, где действие было в аду, в раю, земля обетованная, в аничное время. Кроме этих сценок на обычные темы, про студенческую жизнь. Которые милые, весёлые. смешные... Давайте сделаем театр, который говорил бы о проблемах времени, который бы затрагивал гораздо более острые вопросы. Капустники были тоже разные, и уже в капустниках было уже кое-что другое. Вот в моих трёх капустниках новогодний капустник был, конечно, весёлый...
- А про что он был?
- Ну. Про студенческую жизнь. Но уже там была, например, сценка в общежитии. И там, в общежитии жили стукачи, понимаете? Которые там стучали в деканат. Там была сценка в общежитии, я помню я сделал там такого стукача, понимаете... я помню буря аплодисментов вызвала вот такая реплика, когда Жора Радченко –

он, кстати, до сих пор работает, он очень видный журналист Магадане, очень хороший артист был, когда молодой – в моём капустнике, он играм там этого самого стукача. И когда у него спросили «ты чё сдесь делаешь» когда он там подслушивал, так были двери – двери – двери, и вот у лдной из дверей он подслушивал, что там студенты говорят. Это была очень острая тема.

- И вам никто за это ничего...?

- Да, так вот когда ему говорят «ты чё здесь делаешь?» он говорит «исподтишка служу народу».

Annexe IX

Extraits de l'entretien avec Arnol'd B., organisateur du STEM municipal à Irkoutsk
Date: le 25.05.2006
Source: effectué par l'auteur

- [Прошу рассказать про себя]
- Про себя легче, чем про других. Я родился здесь, в Иркутске. [1937год] Так сложилась моя судьба, что я всю жизнь сидел не на одном кресле по наклонностям. С одной стороны я пишущий человек, не только газетного материала, но и вообще. Поэтому идея была пойти в государственный университет на филологический факультет. Но в тот год когда я закончил школу вышло постановление, что госуниверситеты тоже готовят педагогов. Потом слава богу это уже исчезло, но поначалу это было. Я очень не хотел быть педагогом. Со второго класса играл на сцене драмкружка во дворце пионеров, и хотел быть актёром. У меня была даже направительная бумага от актёров иркутских Корчакову – это был любимый ученик Станиславского, тогда он был живой и преподавал в ГИТИСе. И все полагали, что я должен поехать туда. Но так случилось к сожалению в моей судьбе, что в тот год, когда я закончил школу, парализовало маму, и я никуда не поехал естественно, оставить я её не мог. А так как еврейская мама хотела, чтобы её сын был или юрист, или врач, а юристами в нашей семье были все кроме меня, и специальность эта радости в тот период не приносила, то они сказали «через наш труп ты будешь юристом», и я пошёл сначала втихаря в филологию, но когда я узнал, что такая ситуация – я завернул за угол и подал документы в мединститут. И стал медиком. В мединституте был хороший драматический коллектив, который возглавляли очень хорошие артисты нашего драматического театра, такой был Александр Николаевич Терентьев, заслуженный артист, и его жена, завлит она была, Раиса Васильевна Курпатова. А мединститут был специфический институт в смысле самодеятельности. Там был блестящий хор, которым руководил очень известный человек в Иркутске хормейстер Дмитрий Алексеевич Патрушев, и это была звезда Иркутской области и потом Российской федерации [профессионально ставили оперы – Евг Оненин]. Это было такое избирательное состояние медицинского института. И вот театральный коллектив. Я сначала не очень хотел идти туда, не хотел играть опять в драмкружке, мне всегда хотелось большего. Но у нас была замечательная завкафедры анатомии, она тоже играла, когда она узнала обо мне, потому что слава шла обо мне, с дворца пионеров – во дворце пионеров я уже играл большие роли, классического жанра... Она подошла и говорит : ты хочешь анатомию сдать? Я говорю – хочу. – Иди в драмкружок. Таким образом я пришёл в драмкружок, 2 года я у них проиграл...
- А что там у них ставили?
- А там ставили и Арбузова «Таню», и «Город на заре», и «Шторм» (...) и «Взрослые дети». То есть я не могу сказать, что я был обделённый в этом плане, всегда играл, хотя внешность у меня никогда не была героической, и поэтому в своей жизни я сыграл только один раз роль героя-любовника, это вот в «Доходном месте» Жадова, а так это был городничий, это был Хилин у Чехова, такие роли хорошие, блестящие, о которых можно только мечтать. Всё это было.
И в 1957 году обком Комсомола собрал нас инициаторов всех к себе, там была прекрасная заведующая культмассовым скетором Богословская Элла, она собрала инициативу с точки зрения создания совета молодых учёных. Я вошёл в этот совет молодых учёных, стал руководить идеологической секцией...
- А по какому принципу она вас отобрала?

- По принципу – она отбирала активистов молодых учёных...
- То есть Вы были активистом?...
- Я был и в этом плане, да. Я не был в кружках, но выступал с докладами по проблематике микроэлементов, тогда никто этим не занимался, я первый начал эти элементы изучать, не только в Иркутске но и вообще. И когда мы собрались там – все ребята такие, академического плана, все друг друга знаем. Сидим-сидим, и говорим чего-то такая грусть-тоска, чего мы ничего не делаем. Давайте устроим вечер для первокурсников - я был на 3м. Но чтобы было нестандартно. Кто пишет? Собрали мы такую кампашку, которая стала вот таким ядром. Мы написали свой сценарий, в котором было всё что хотите: и музей исторического первокурсника археологический, различные всяческие эксцентрические моменты. Полуторачасовое ревю. Я играл основного не очень любящего первокурсников и боящегося какую это всё форму примет организатора, как Огурцова – если Вы Кранавальную ночь смотрели. Только в таком студенческом варианте.
- А сколько вас тогда человек было?
- Нас тогда было много, человек 18. Естественно были инициаторы, группка. Я это начал режиссировать, и мы сделали этот вечер, вечер был на ура. Делали в ТЮЗе. Ломились как могли туда потому что это был совершенно непривычный вариант.
- А как вы договорились, чтобы это было в ТЮЗе?
- Это было просто, потому что обком комсомола договорился с театром юного зрителя, они нам дали понедельник, они в этот день не играли. Я думаю, что-то обком комсомола им заплатил конечно за аренду помещения, но нас это тогда не касалось, потому что мы в это не вникали. Мы сделали сценический вариант и сыграли. Бум был, шум был, реакция была колоссальная. И когда эта реакция спала немножко, на 3й-4й день после премьеры, мы снова все собрались – говорим, всё – а всё не хочется. И тогда я предложил ребятам; давайте сделаем театр миниатюр. Все театры в Иркутске есть, а театра миниатюр нет. Тем более что мы можем писать, что-то делать. И из тех 18ти многие разошлись, но осталось со мной 5 человек из различных вузов. То есть идея была объять всю самодеятельность, всех талантливых ребят со всех ВУЗов. И мы тогда объединившись объявили конкурс, написали объявление, его в комитете нам позволили поместить как таковое. На организационном собрании меня избрали директором театра, и началась эта подготовительная работа, надо было открыться чем-то совершенно необычным, причём обком комсомола нам дал указание, что мы должны открыться в день рождения комсомола как подарок иркутской комсомолии и съезду, с одной стороны. С другой стороны у нас на тихоокеанском флоте был наш подшефный корабль (...) ребят, которых набирали в морской флот, их брали на этот корабль. И Иркутск ездил туда в качестве шефов, возили какие-то подарки... Периодически ребята оттуда, матросы, приезжали сюда (...) Вот решили, что к этому событию – их прибытию – надо сделать такой бум, открытие театра миниатюр, тем более что по России таких не было ещё тогда
- Это какой год был?
- 59 год. Тогда чуть чуть начиналась оттепель. Потому что официально она пришла в 60-61м году, но в этот момент вроде как-то просвечивала, уже можно было как-то придумывать необычное. И вот мы нашли эстрадное обозрение Владимира Полякова – автора Карнавальной ночи тоже, и это был ближайший сподвижник Райкина тогда, (...) и мы взяли у него спектакль, который нигде не шёл, не знаю по каким причинам, но напечатан он был. Назывался он Ах, сердце. Мы его немножечко свежевали, написали вступление, и осталось только написать гимн. Гимн к сожалению некому было писать, потому что мы все были такие сатирики, но не гимнового порядка. И нам в комитете комсомола говорят : Марка Сергеева надо пригласить. (...). Он личность монументальная в литературе,

в культуре не только Иркутска. Во-первых он замечательный поэт, взрослый и детский (…) нам сказали идите к Марку Сергееву и он вам всё сделает. Тогда мы узнали, что он денег не берёт. Я звоню Марку Давыдовичу, говорю такая ситуация, и он назавтра у нас на репетиции.

- А репетировали вы где?

- Ночью – это у нас была система, все 10 лет театра миниатюр. Где попало. Это могли быть клубы, которые к тому времени закончили... Это могли быть театральные подмостки, театр оканчивал свою работу – и мы до утра могли репетировать а потом шли на занятия, на работу. Все были молодые, ни у кого не было никаких проблем ещё тогда, неженатые, незамужние, поэтому никого никто не держал ни за что. Поэтому мы спокойно этим делом занимались.

- А Вы договаривались, или комитет комсомола?

- Нет, это я уже ходил и договаривался, со всеми театрами. Но поскольку со всеми был в хороших отношениях, уже с 55го года, [звонит телефон].

- Он сделал гимн, на мелодию Райкина, у него был номер про пожарного, и там была такая припевка: нет дыма без огня... И мы открылись этим спектаклем. Приехали наши подшефные, телеграмма ушла в Москву съезду о том, что в подарок съезду комсомола иркутская комсомолия дарит театр миниатюр, и всё это прошло, и всё это было громко, помпезно. И так получилось, что в лето это меня наградили путёвкой, первый и последний раз, в нашем мединституте, по инициативе конечно обкома комсомола, путёвкой в (...) курортное место под Сочи. Я поехал отдыхать, недели 2 успел, и вдруг мне попадается газета, что в Москве приехал театр миниатюр Аркадия Райкина, и работает в саду Эрмитаж. Я легкомысленно бросил отдых, приехал в Москву, в сад Эрмитаж, встал на аллее, и стал ждать когда будет идти Аркадий Исакович Райкин. Дождался, идёт он со своей женой, я выскочил, встал поперёк дороги, и говорю, что я из театра миниатюр Иркутского и т.д., мы мечтаем быть его учениками. Мало того, я тогда привёз с собой, написанное с ещё одним малым, который уже закончил мединститут, новое обозрение, которое называлось «чтоб зло пресечь», которое касалось борьбы с теми пороками и недостаткам, которые на тот период казались достаточно яркими.

- Это что, бюрократизм?

- Это бюрократизм, и всякие студенческие ненормальности, поборы профсоюзные когда членские взносы не могли сдать, такие у нас были миниатюры, целый комплекс, тёмных миниатюр – так они назывались.

- А почему тёмных?

- Там была такая ситуация – у этих миниатюр – что на ярком свете... Ход такой был театральный, что вдруг в процессе спектакля гаснет свет. И что делать – зритель ведь сидит, и актёры тоже есть на месте. Если сказать товарищи идите домой – это не дело. И тогда ведущий говорит – товарищи, если при свете мы играем светлые миниатюры, то почему бы не играть без света тёмные миниатюры? Там был целый набор. Одна была любовная миниатюра – мужчина говорит «киса, я тебя люблю, завтра я приду снова», она говорит «завтра нельзя, завтра муж у меня» - какой муж??? Его же нету??? – как, он есть! – простите, это квартира 2213 ? Нет 2214...

Другая была миниатюра – человек в маске, тёмный весь, останавливает прохожего, пистолет ему в спину, говорит давай рубль 28, тот говорит а рубль 25 можно? Тот говорит – нет рубль 28. В конце концов тот даёт, и тут голос за кадром «иванов профвзносы сдал». Ну вот такие были миниатюры. Они игрались без света, немножко на задней стене [рассказывает, как один раз во время такой миниатюры упал со сцены в Доме Культуры завода Куйбышева]. И вот я интермедийные все дела – заначки возил с собой, потому что думал писать – и тут А.И. Райкин... Он видимо остолбенел от наглости (...) и говорит «хотите посмотреть спектакль?» - тогда посмотреть спектакль Райкина – это легче было

спрыгнуть с Эйфелевой башни и остаться живым. Поэтому он говорит идите к администратору и скажите, что я велел вас посадить (...) я сидел в первом ряду, смотрел этот спектакль, а после пошёл к Райкину за кулисы. Он ко мне хорошо, по-человечески отнёсся и назавтра пригласил меня в гостиницу Москва где они обычно жили на гастролях. И я пошёл, и фактически неделю имел удовольствие почти прожить с Райкиным, потому что я каждый день там бывал и каждый день присутствовал на репетиции – они тогда готовили спектакль «за чашкой чая» (...) я тогда очень похоже ему подражал. Единственное, я маски не носил как он, но я играл по 15 ролей в одном обозрении. (...) потом я приехал сюда окрылённый, хотели мы присвоить имя нашему театру Аркадия Райкина, но тогда это было не как сейчас, никто нам этого не позволил. НО отношения продолжались достаточно хорошие до его смерти. Потом я через него имел удовольствие с писателями познакомиться, с Дыховичным, с Лопотской, и мы потом спектакли ставили у себя их, «Москва – Венера – далее везде». И вот этот театр по сути дела стал театром...

- А когда вы говорите был контакт с Райкиным – вы с ним переписывались, или...?

- Да, я уже не ездил больше, мы переписывались периодически, на одну премьеру он нам поздравление прислал. Ну во всяком случае шлейф знакомства с Райкиным над нами был, в чём-то он нам помогал, в чём-то нет, но было противоборство, потому что все актёры, особенно драматического театра, были возмущены тем, что мы назвались театром, и многие даже ходили в обком партии жаловались, что как это так, люди выстрадали это звание, а тут какие-то там собрались, и устраивают это дело... Но театр всё равно существовал, его просто так закрыть было невозможно, хотя сложности были колоссальные. У нас регулярно сидел полномочный представитель из органов, на наших репетициях, спектаклях. Спектакли были нестандартные, они всё время были на грани маневрирования такого... И поэтому и зрители валили на наши спектакли, и каждый спектакль рецензировался в газете, каждый спектакль заканчивался тем, что либо я стоял в бюро горкома партии, либо вместе с режиссёршей. Мы потом приняли к себе на работу режиссёром актрису театра музыкальной комедии, которая (...). Потом, когда мы закрылись как театр городского масштаба, я её пристроил в мединститут – опять же мединститут, где был театр миниатюр студенческий, она ими долго руководила, и тоже ребята стали уже многие профессорами, и всем кем хотите. Но это был уже другой театр, они уже не ставили такие спектакли, как мы, они уже ставили в основном комедии, притчи такие. Это был скорее театр комедии, чем театр миниатюр, хотя они так назывались (...) [сейчас оно умерло].

- А когда вы стали театром, у вас была какая-то зарплата, какой-то официальный статус?

- Нет, ни у кого не было ничего. Мы кроме зарплаты руководителю, режиссёру, балетмейстеру, хормейстеру или концертмейстеру чаще всего, вот эти 3 человека – это люди получающие деньги.

- Это при каком ведомстве?

- Не при каком, при театре. И мы продавали билеты. У нас были очень своеобразные билеты, они соединены были с программой, это тоже в истории было впервые. Мы впервые в Союзе стали выпускать клишированные афиши – раньше это только одни буквы были, а мы делали всякие картиночки, у нас буквы были даже в виде изображения. У нас был спектакль который назывался «Ко всем чертям» - но такое название нам не дали поместить, и мы назвали его «не надо слёз». И эти афиши все были декорированы людьми этими, тунеядцами...

- А не осталось афиш?

- Всё осталось, у меня альбом целый есть, посвящённый этому театру. Текстов спектаклей, записей не осталось, но фотографии есть. [хронология спектаклей, фотографии актёров, рецензии – всё это есть в альбоме].

Почти последний спектакль – это я привёз из Москвы Голого короля. Я был в Москве, но уже будучи научным сотрудником. Поехал на конференцию – и там был спектакль в Современнике *Голый король*, я тогда имел счастье встретиться с Ефремовым и попросил у него вот этот текст. Пошёл в театр совершенно спокойно, не будучи знакомым. Пришёл к Олег Николаичу, он мне говорит «что у вас есть потребность получить инфаркт?» Ну инфаркт не инфаркт, но в общем дал. И мы этот спектакль ставили здесь, это был последний крамольный спектакль который мы поставили. В театре Современник его сделали как бы противостояние культу личности, но когда мы его стали ставить был уже культ личности Хрущёва, то мы побоялись естественно выступить именно с этой точкой зрения, и мы сделали этот спектакль как антидиктаторский спектакль, который можно было понимать как культ личности, и вообще, всё зарождающееся, что может быть диктаторским. В таком духе мы его трансформировали, осовременили немножечко, и вот мы его вместе с Волошиной поставили. Был достаточно большой бум, афиша гласила, что детям до 20ти лет смотреть не разрешается, что это сказка для взрослых. Было много всяких смешных историй в связи с этой афишей, потому что меня вызвал завотдела агитации и пропаганды обкома партии, такой был серый кардинал Евстафий Антипин, он начинал с города, потом обкомом закончил, ну и говорит: почему весь советский союз не допускает до 16 лет, а ты до 20ти? Начали ему объяснять, что это сказка, поэтому и афиша сказочная, и нормативы все сказочные. Нет! Если вы завтра по всему городу не изменишь это – значит спектакль играть не будете. Вот такие штуки были

- И что вы сделали?

- Я ничего не сделал – всё что рядышком висело с обкомом партии – мы там заклеили, а остальное не стали. Ну и самый последний спектакль это уже был Москва Венера – далее везде, хороший спектакль такой, весёлый, тоже такой фантезийный спектакль, за который я тоже много получал по шее, потому что там начинался спектакль : на сцене стоит коробка цветных карандашей – которые были девочки, одетые в купальных костюмах – впервые в истории мы их раздели до купальных костюмах, а на головках были заточенные карандашики. И вот они выходили и танцевали танец, который больше походил на Монмартр [канкан] и они рисовали воображение, будущие сцены, которые развивались уже на этом фоне. А Москва-Венера, потому что квинтэссенция – запуск ракеты от Москвы до Вненры. (...) программа и билет дают право участия в этом рейсе, проезд до старта дирекцией не оплачивается. Вот в таком духе это всё было сделано, ну и вот меня сразу вызвали в обком, нет, не в обком, тогда ещё вызвали на Бюро – говорят как ты мог советскую девочку раздеть, как последнюю проститутку! Мы долго объясняли, что раздеть до купального костюма – это ещё не проституция. Но всё равно, был грандиозный скандал, требовали одеть, мы так и не одели к счастью, и так и сыграли этот последний спектакль. Но уже все стали кем-то. Кто женился, у кого уже дети стали нарождаться, кто стал деканом факультета, кто защитил диссертацию. Начинали мы все студенты. И начали уже вырастать.

- А состав у вас менялся?

- Практически почти нет. 10 лет мы играли по-настоящему вместе, до момента когда начали заканчивать институты. И когда мы в обком партии обратились с просьбой, чтобы те, кто заканчивал – не были разосланы кто куда – тогда же распределение было, они не пошли на это, сказали, что Советская власть вам платит деньги за то, что вы заканчиваете, получаете образование. В общем, это был ужасно неприятный момент, хотя мы уже съездили на гастроли на свой счёт, в свой отпуск, от Красноярска до Иркутска, всю область, на попутных машинах причём...

- А как вы маршрут определяли?

- Это было очень просто: мы брали карту иркутской области и говорили, что всю её мы освоим. У нас был замечательный царство ему небесное администратор – он мало играл, больше был администратором, Саша Дитрих, для которого не существовало слова нет. Он мог ночью приехать – и ему открывали столовую, нас кормили. (...) вот он ехал вперёд, продавал билеты, организовывал все встречи, а потом мы уже подъезжали и играли.
- А что это было – по городам, по сёлам?
По сёлам, по деревням, на полевых станах, где угодно. Концертные программы у нас были. Закончили мы в Тайшите, недалеко от Красноярска, и мы себе позволили купить места в мягком вагоне – и от Тайшита до Иркутска проехали в таком благостном положении.
- И хорошо вас принимали?
- Принимали отлично. Это было необычно. Очень многое делалось впервые. У нас впервые появился вокально-инструментальный ансамбль – его практически ещё нигде не было. у нас спектакль шёл под собственный оркестр, джазовый. Те же самые студенты. Руководил Борис Осипенко, который закончил мединститут, сейчас профессор. Пела Аида Гедищева, которая начинала в Иркутске и мы её забрали к себе, такая личность в нашей истории весьма одиозная (...) невоспитанный человек, испорченный финансово (...) папа профессор (...) деньги были немереные. Плюс она не очень устойчивых моральных взлядов была, хотя девка была талантливая (...) тогда она была Аида Вайсс. Она была студенткой института иностранных языков (...) у нас она начинала свою карьеру, потом она уехала. И все разошлись [напарник уехал под Читу и скоро умер, другой на даче взорвался на котле]. Но это уже был такой период, когда мы практически прекращали свою деятельность, потому что все стали заниматься чем-то. Кому надо было диссертацию творить... Я тогда занимался тоже диссертацией, я в 68м году защитил кандидатскую диссертацию, [театр ещё существовал]. Реанимироваться не удалось (...) тогда пошли в мединститут, отдали туда Елену Константиновну, и они там всё это делали. А мы уже стали научными делами заниматься. (...) Я сначала работал как медик в институте травмотологии и ортопедии. А в инязе открылась кафедра медико-биологического плана, они меня пригласили часовиком [потом закрылась его лаборатория] (...) потом перешёл к ним туда на кафедру. (...) Потом было знакомство с Игорем, началось всё с того, что – тогда были конкурсы патриотической песни – и мы начали с того, что создали ансамбль патриотической песни и я с ними ездил в Ереван на всесоюзный конкурс, завоевали там почётное место, и институт дал карт бланш – дескать делай что хочешь лишь бы хорошо.
- А кто дал?
- Ректорат. И тогда мы стали проводить революцию: нельзя было выходить в сапогах на сцену, нельзя было выходить не в платьицах, а чёрт знает в каких джинсах оборванных. Стали это всё модернизировать, приводить в соответствие, появился Игорь, появились ребята, которые поддержали меня в этом отношении. Пошли КВНы...
- Кстати, ваш театр к КВНу никакого отношения не имел?
- Нет, театр к КВНу никакого отношения не имел. К КВНу имел отношение я, я участвовал в первых КВНах, когда ещё был мединститут и я эту команду представлял. Потом я очень быстро сошёл с КВНа первого этапа (...) это был [не может сказать год, но ему кажется, что то было на второй год после того, как он был организован во всесоюзном масштабе] – [посылает меня к Александру Кошелеву из СЭИ, у основ иркутского КВНа, недавно статью написал, до сих пор сохранил задор молодости]. А я быстро сошёл со сцены КВНовской и сидел в жюри. В жюри входили обязательно представители из обкома комсомола, часто бывали капитаны команд, которые уже сошли, театральные деятели были, Марк Давыдович обязательно присутствовал. В доме народного творчества у нас были

ребята, которые тоже входили в этот состав. Режиссёры, из ТЮЗа - он с нами тоже пытался работать, фанатично преданный человек и молодости и театры. Вот такая была команда, (...) обязательно редакторы радио и телевидения (...) [про прямой эфир - показывали по иркутскому телевидению, редакторы сидели в страхе кто что скажет потому что вырезать нельзя]. И обком пошёл на это дело. Надо отдать им должное – в обкоме комсомола сидели хорошие ребята, которые не были зачуханными на этом деле. (...) Это ребята которые могли на авантюру любую податься. (...)
- А команды были – ну вот академического института, мединститута, государственного университета. Сначала сталкивали студенческие команды, потом академические, потом был правый берег / левый берег. Но в основном были молодёжные. [сейчас – придуманное, отрепетированное, тогда] вся прелесть выла в том, что он создавался на глазах, и придумывался на глазах, даже домашних заданий по сути дела настоящих не было. Нельзя было выйти с заготовкой (...) приветствия были. А уж конкурс капитанов – такие были конкурсы капитанов, это было феерически (...) А домашнее задание было – тематика определена, и надо была действовать на публике. Поэтому и страх был, поэтому и народ балом валил.
- А где это происходило?
- По-разному. Несколько было в драматическом театре КВНов, несколько в театре юного зрителя. ТО есть давали театры, хорошее помещение, и это обком комсомола договаривался, и под эгидой его мы всегда это работали. Это всё было на большом уважительном состоянии.
- А как часто?
- В году раза 2-3. Но потом, когда его придушили в Москве, сейчас же его придушили и в Иркутске [сейчас это деньги, сегодня мы были бы миллионеры].
- А в команде мединститута Вы что делали?
- [всё: тексты, играл] Не был капитаном команды, потому что было хитро всё было придумано, потому что можно было ещё быть советником, иногда это было выгоднее, чем просто капитаном, поэтому иногда мы подставляли кого-нибудь. Ребят, которые умели что-то делать (...) [говорит про политехнический институт – здорово: поддерживается высокий уровень, но это исключение. просили посидеть на новом КВНе] я ушёл больной. шутки были грубые, даже не эротические а по-подлому сексуальные... (...) а тогда это было всё, что хотите, но никакой сексуальности. Была например из-за которой мы все чуть не посидели: у нас напротив церкви Крестовоздвиженской стоял большой плакат, который призвал (...) к каким-то учебным подвижка. Это всё сфотографировали, был конкурс «что бы это значило», и победитель получил за объяснение, что это философский закон единство и борьба противоположностей – потому что церковь и под линией партийных органов куда-то идти. Ну и был кошмарный конечно скандал, редактора сразу на ковёр вызывали – ну а что делать, не вырежешь же обратно... Вот такие вещи делались. Конечно, никто не говорил против партии и правительства, никто не смеялся над лидерами как сейчас это принято, там было всё очень чётко, жёстко.
- Последний КВН, к которому я имел отношение – это инязовский КВН, когда мы заняли 1ое место в Иркутске с этим КВНом, там мы выиграли на художественности, на постановочной части, на очень добром варианте – мы никого не уничтожали, не убивали, но могли посмеяться над Марком Давыдовичем даже, который был тогда ещё жив, я писал на него эпиграммы и их со сцены читали. То есть в этом отношении всё было хорошо, тогда получил 1ое место иняз. (…)
[Прошу показать фотографии – обещает найти альбом - хотел перед смертью отдать всё в музей].

[Ходил в « Наш дом », многих очень знал. Участвовал в первом конкурсе студенческих миниатюр.]
- Там Райкин тоже был, да?
- Да, он там был в жюри. Миров там был в жюри. Много там, Сёва Ковинский приезжал из Казани со своим театром, и Товстоногов привозил тогда Зримую песню, - я участвовал в этом процессе. И совершенно потрясающий спектакль, который поставил тогда Наш Дом – это был Сон Попова, они так поставили это фантастически, что мы думали, что вот сейчас откроются двери и нас всех отвезут на Лубянку. Так смогли не изменив ни одного слова в классическом тексте показать 38 год, эту всю репрессивность. Фантастически было. На этот спектакль пускали по былетам с печатью ЦК комсомола. То есть те, кто руководители были. Ну и плюс по блату как всегда. Гробовая тишина. Когда всё закончилось, все встали в подавленном таком состоянии, и с с ощущением, что там за дверью стоят чёрные вороны, что всех погрузят и повезут.
- Но ничего не было?
- Нет, всем разрешили играть, но не разрешили на широкую публику играть этот спектакль.
[Говорю, что видела архивы заседания жюри фестиваля].
[*Муха цокотуха* была поприличнее] Я думаю Вы в анналах нигде не нашли ничего об этом спектакле...
- Нет.
- Я так и думал, потому что нельзя было акцентировать внимание на этом спектакле, потому что тогда нужно было сказать – или хорошо, или уничтожать. Уничтожать нельзя было, сказать хорошо тем более нельзя было.
(...) [спрашивает, что это будет – книга, диссертация. спрашивает, откуда я, рассказываю. спрашивает где учусь – эта тематика – она оттуда идёт, там будете защищать]
– У нас сейчас принято всё ругать, раз советское, значит ужасное [я говорю, что не буду оценивать]. Иногда мне бывает страшно обидно: те, кто со мной рядом шли, теперь – оголтелые ненавистники коммунистических идей, партии. Я так не озверел. В принципе, многое же было позволено. Например, первое молодёжное кафе мы открывали в Иркутске здесь. Это были 63-65 года. Мы два открыли.
– А мы – это кто?
– Ну, это была такая инициатива. Мы открывали молодёжное кафе в Иркутске, первое заседание провели, потом другим его отдали, и они его угробили. Но первое кафе – это было кафе заседания бардов и менестрелей. Такое было столкновение поэтическое. Тогда этого тоже никто не делал вообще. Вышли люди, которые пели свои песни, – у них совершенно потрясающие были песни. [Боря Величанский писал песни в 1000 раз сильнее Галича, никому не давал записывать, пел сам и ушёл с ними вместе. И Вампилов, и начинающий Распутин] [Вампилов к ним приходил на репетиции].
– [кафе] Инициатива это была наша – обком комсомола и трое нас. Я вёл этот вечер, у нас было молодёжное жюри и молодёжная часть эта, которую я возглавлял, и «взрослая», которую Марк Сергеев возглавлял. И мы это столкновение провели. Вечер был очень хороший. Впервые на столиках стояло сухое вино, никто это не запрещал. Впервые стояли маленькие закусочки, впервые люди могли выйти к трибуне и петь что хотели, а жури и эта вся публика, которая там сидела, это всё оценивали. И вот это кафе мы первое провели, и когда мы открыли это кафе, то приехали с Ангарска ребята из «Нефтехимика» и «Современника» – там два таких мощных клуба есть, Дворца культуры, вернее. Приехали и попросили открыть у них тоже такое же молодёжное кафе. Мы поехали к ним туда, они практически всё подготовительное сделали, мы только приехали и вели весь этот вариант открытия этого кафе. У них программа была тоже культурологическая, но она была направлена… Ангарск

– это был город Победы, как его называли; он открылся в 1945 году, и там была большая прослойка людей – строители. Они – очень патриотичные ангарчане, по сути, и молодёжное кафе открывали на основе великого патриотизма ангарских строителей. Вот это ещё одно было кафе, но, к сожалению, и в Иркутске, и в Ангарске, после того, как мы их открыли, их практически закрыли. То есть, их никто не закрывал, они не стали... Надо было, чтобы кто-то был в основе, какой-то штаб, который бы всё время это бы вёл. Потому что ни я, никто другой, не могли всё время разъезжать и чего-то делать – нужно было бросить работу, а мы все были уже задействованы в каких-то серьёзных исследованиях. Мы были генераторами идей, но не могли это вести во всех местах сами. И это уже превратилось не в интеллектуальный вариант, а в распивочную какую-то. И их стали притеснять, что вот алкоголики собираются всякие. Действительно, там потом собирались кто попало, и потихонечку они все погибли. (...) Но никто их не запрещал, наоборот, поощрялось это всё. И в этом отношении я ничего не могу сказать. Конечно, на каждом спектакле сидел КГБшник. Причём, у нас в структуре театра, как потом оказалось, был мальчик, который был стукачом, – это я уже потом узнал, поздно, на закате этого театра. (...) Но нас никуда не вызывали, никуда не садили, значит, всё это было лояльно. Но что всё отслеживали, – это было совершенно точно.

– А Вы спектакли должны были куда-то сдавать?

– На литование, Вы имеете в виду? Нет, мы этого не делали, мы в обкоме комсомола собирали совет под руководством Эллы Богословской, там прочитывали этот вариант, но чаще всего и это не делали, никто нас так не обижал. Чаще всего мы выходили на репетиционный период, репетировали всё это на сцене, ну кто-то придёт, посмотрит... Первое своё произведение, которое я литовал, это оперетту по «Золотому телёнку». Вот это потребовали Обллита, мы носили туда, сдавали, получали штамп Обллита.

– А Дом народного творчества какую-то роль играл?

– Нет. Идея была в том, когда мы всё это создавали, чтобы не подчиняться никаким домам народного творчества. Но, к сожалению, они все принимали в этом опосредованное участие. И последнее – что вдруг, когда стали создаваться комитеты народного контроля (такой был период в истории нашего государства), то первое, что стал делать комитет народного контроля с посыла Дома народного творчества – это они начали проверять нашу финансовую деятельность. Потому что вдруг появилась такая идея, что мы воруем... Хотя источников никаких не было, ну где-то деньги хранили с сейфе в обкоме комсомола, Волошина зарплату приходит получать, расписывается – и ей выдают. Или я выдаю, а она получает.

– То есть, это была какая-то структура? Как оно юридически существовало?

– Никаких юридических, ничего этого не было. Делался билет, чаще всего на нём даже не было штампа обкома комсомола. Мы это всё делали, печатали, допустим, 500 билетов – тираж был готовый; (...) печатала государственная типография (...), мы платили за это. Вот эти деньги, которые получали с билетов, – этого нам хватало на то, чтобы платить постановщикам, заказывать афиши, заказывать билеты, иногда я ещё премировывал ребят в связи с каким-то событиями, премьерой, там, и т.д. И вот если ехали на гастроли, то билеты оплачивали поездку.

– Ну а Вы вели какую-то отчётность?

– Обязательно, конечно, мы составляли ведомости все, и отчитывались, сколько билетов продано, сколько отдано. Это меня обязательно контролировали.

– А кто?

– Тот же Дом народного творчества иногда приходил проверял, куда девались билеты. Это все знали, обком комсомола это всё знал. Но потом им вдруг показалось, что куда-то делись деньги. Ну, слава богу, никуда они не дошли, там нечего было находить просто, но нервы помотали хорошо. Это была, по-моему,

последняя капля, которая привела к тому, что мы сказали: «Ну всё, ребята, мы заканчиваем эту деятельность». Потому что нас таскали-таскали по всем инстанциям: сначала районной, потом городской – вот этот «комитет народного контроля». И на каждом на нас смотрели, как на потенциальных воров. Ну и во главе ещё и стояли 2 еврея...
– А это чувствовалось вообще?
– Практически нет. Но когда начали проверять финансовую деятельность, то особенно этот вот Саша Дидрих (он у нас был больше администратором), и там одна дама на заседании сказала, что это невозможно, чтобы Дидрих возглавлял финансовую деятельность и ничего себе в карман не положил. А так вообще антисемитизма не было никакого, достаточно интернациональный был театр (...), практически все национальности были [украинцы, евреи, русские, татарского происхождения].
– А как-то это обыгрывалось?
– Нет, вообще не касались. В Иркутске для этого была благодатная основа, конечно, существовал негласный закон, что дальше заместителя директора еврея не надо брать, допустим. Но в науке все – евреи, врачи – все евреи, в руководстве самодеятельности (...). Я за всю свою жизнь один раз получил антисемитский урок [в школе, хорошая школа, как сейчас говорят элитарная. Директор-еврей отбирал учеников. «Дело врачей»… Нас было 2 еврейских мальчика…Он увидел на доске «бей жидов, спасай Россию!», он бежал, а класс бежал за ним, он еле успел добежать до дома и не ходил в школу до конца «Дела врачей». А потом всё вернулась, снова стали друзьями, до сих пор. Ну, на улице, естественно, жидёнком звали].
– А в театре, КВН?
– Никогда, потому что там самые яркие личности были еврейские ребята. Ну, и русские были хорошие. Саша Кошелев – это русский парень. Умнейший из умнейших человек. (...) Все были нормальные ребята. Ну, вот в обкоме комсомола нас собирали – я же заведовал молодёжным движением научным, биологическая вся секция на мне висела. Никто мне ничего не сказал. А в театре я вообще был непререкаемый авторитет: если я сказал, будет так. Они могли хоть вниз головой прыгать, всё равно это будет так.
– [Студийность? Или Вы всё решали?]
– Очень редко могли сказать: «А нельзя ли сделать так-то?». Это было очень редко, диктаторство было изначально заложено в этом деле. Я вообще приверженник того, что в театре не может работать худсовет, на постановке должен быть человек, который несёт за всё это ответственность. У нас это всё жестоко эксплуатировалось. У нас были собрания даже, на которых мы обсуждали какие-нибудь ненормальные выходки актёров, и они воспринимали это как горестное событие. У нас были знаки почётные, которыми мы награждали за бдительную работу в нашем театре. Специальные жетоны были серебряные с эскизом театра.
– А на собрания кто собирался?
– Весь коллектив. Вот это было всегда, не дирекция собиралась, а весь коллектив. Потому что дирекция обычно, если она чего хотела решать, она никого не собирала, она решала. Это я, Саша Дидрих и Елена Константиновна. Но часто мы решали с ним вдвоём, потому что Елена Константиновна художественные вопросы решала. А так: мы соберёмся, обсудим: «на пользу? на пользу!», поехали и всё сделали. Ни у кого не возникало сомнений, что если что-то делается, это делается на благо. Мы никогда не спекулировали никем и ничем в этом отношении.
– А собрания Вы собирали по каким поводам, например?
– Ну, бывало так, что не пришёл на репетицию. Или была у нас девочка, талантливая девочка, она пошла на вечер в институт и с мальчишками там

выпила – это было не очень принято. Естественно, мы сразу доложили, что вот актриса театра пьяная. Она, может, там и не была пьяная, но она подвергла себя какому-то сомнению. Мы тогда собрали собрание и сказали: «Когда в театре находишься, тут пей, сколько хочешь. А выходишь отсюда – ты несёшь уже на себе другое отношение». К нам очень внимательно относились, всё время были кривотолки. Мы репетировали ночами, и всегда говорили, что у нас там публичный дом. Что там девочки есть, мальчики есть, можем раздеваться до трусов, когда переодеваемся – как это... Хотя у нас в этом отношении было всё нормально, мы были удивительные все друзья, мы, ездя на гастроли, могли спать в одной комнате все, но ни у кого не возникало сомнения к кому-то залезть в кровать.
– А были пары?
– Нет, у нас никто так и не поженился. Всё было на стороне. Но те, кто находил девочек, – мальчишки – они их приводили на репетиции. Или мальчишек девчонки. У нас это не возбранялось: пожалуйста, пусть приходят. Мы их всегда нежно и ласково принимали, опекали, чем могли, на гулянки их всегда приглашали (...). Но супружеских пар не организовалось, просто не до этого было, я так думаю.
– А вот импровизированные гастроли Вы говорили... А ещё были какие-то гастроли? В каких-то смотрах Вы участвовали?
– Нет, мы в смотрах не участвовали, мы только участвовали... у нас тут в Иркутске есть конференция «Молодость, творчество, современность», она проходит теперь раз в 2 года, а тогда была раз в год. Там была театральная секция, политические секции. Мы в этом участвовали обязательно. (...) А в какие-то города поехать на гастроли мы просто не могли, нам никто ничего не платил никогда. А «Молодость, творчество, современность» – это комсомол организовал [сейчас Комитет по молодёжной политике].
– А что это давало?
– Ну, мы получали звания лауреатов. В фестивалях мы участвовали. Мы не доехали до Москвы, скажем. Фестиваль молодёжи и студентов был, нас двое, в том числе и я, получили звание лауреатов: я лауреат, а он – дипломант был. В 57-м году. Я выступал как пантомимист. Там был конкурс такой.
– А где Вы пантомимой занимались?
– Нигде. Вообще. Я самоучка. Но [ездил в Чехословакию, был в театре пантомимы] Марсо видел на экране, а чешскую труппу – в театре. Но ничего не перенял, потому что так – целый спектакль, а я играл сценические зарисовки. У меня был номер в ресторане, в бане. Такие вот вещи, бытовые. Я один был. Ну, фестивали были в Иркутске, мы в них участвовали всегда. (...) На Москву денег не давали. На этот фестиваль студенческих миниатюр я тоже ехал один, без театра (...), не показывали спектакль, я был представителем и всё, потому что денег не дали на весь театр. (...) Я привёз поставленные спектакли и новый спектакль; тексты, которые я писал или в соавторстве, или в одиночестве. Там была небольшая секция эстрадных драматургов. Вот я там присутствовал в этом деле. А в сценическом варианте мы ничего не могли показать. Мне просто присвоили звание участника Первого всероссийского фестиваля театров миниатюр. Ну и всё.
(...)

Annexe X

Extraits de l'entretien avec Ljudmila T., première chanteuse du studio d'opéra « Archimède » dans les années 1950
Date: le 19.09.2006
Source: effectué par l'auteur

– По этому поводу есть публикации [Гапонова, «Ты помнишь физфак»]. Но все эти книги страдают необъективностью. Вот, например, эта Светлана – несомненно, очень талантливый человек [старший научный сотрудник]. Она написала о том, что видела и знала, она пришла уже в 60-м или в 61-м году. Естественно, она написала о том, что знала, к нам она не обращалась. А из тех первых, кто создавал, фактически осталась я одна. Юра Гапонов на том первом этапе [тоже не участвовал]. Потом он уже на творческом уровне подсоединился, в «Сером камне». Вот я могу Вам дать, это очень интересно... Началось это всё когда... В преддверии Международного фестиваля студентов и молодёжи в Москве в 57-м году был всплеск художественной самодеятельности. Вообще, надо сказать, что в те времена художественная самодеятельность была очень на высоком уровне. Вы представляете себе, что происходило на нашем курсе, когда я поступила...
– А в каком это было году?
– В 54-м году. Это было время огромного подъёма и любви к физике – ну сами понимаете, да, водородную бомбу, как известно, первые испытали русские, и физики – это было что-то. Поэтому весь цвет молодёжи, вся интеллектуальная элита шли в физику. [припев – нынче физики в почёте, нынче лирики в загоне] Так вот, на физфаке было столько лириков замечательных, и никак не уступавших самым настоящим «лирическим» факультетам. И на смотре художественной самодеятельности в 57-м году мы решили выдать что-нибудь такое. И пришлось это всё на наш курс. Опера «Дубинушка» – это Вы, наверное, знаете. Она была поставлена ещё раньше, главным инициатором, идеологом, композитором и всем на свете там был такой Всеволод Балашов, сейчас он профессор физического факультета. Это постарше меня на насколько поколений; он был в присутствии Ландау, и было это нечто вроде капустника. А первое сценическое воплощение оперы «Дубинушка» – это был 57 год. Для этого должен был появиться Степан Солуян, с нашего курса – режиссёр, который это поставил. Кроме того, у него оказались подходящие солисты. Это вот я [смеётся] и такой был Коля Полин. Такой совершенно замечательный типаж, но... Сейчас я Вам покажу, у меня тоже было интервью одно… вот это – Коля Полев, блондин, кудрявый, тенор, есенинского типа… Восторг, да?... А вот это – я. Это сцена из «Дубинушки» – два моих соблазнителя. Пара наша была очень хороша. Я – 52 кг, брюнетка, весьма прилично, можно сказать профессиональным голосом, это я говорю смело, так как я после окончания физфака поступила в Гнесинскую музыкальную академию…
– А Вы до этого занимались?
– Да, у нас был замечательный кружок в клубе, у нас там преподавали народные артисты... А курировал клуб Арам Хачатурян – знаете, да? Один из знаменитых советских композиторов – Шостакович, Прокофьев, Хачатурян. Так вот, он говорил, когда он прослушивал наш класс, что таким вокалистам может позавидовать любой театр Советского Союза. И это было так.
– Значит, для Вас это начиналось в клубе, кружке... Или Вы где-то ещё участвовали в самодеятельности?
– В самодеятельности я участвовала здесь, в клубе, в клубе я здесь училась... И была поставлена эта вот опера «Дубинушка». [содержание Гапонов расскажет] Кроме того, она издана – вот в этой книжке [«Ты помнишь физфак»] (...) изданы

все либретто опер. И тут уже главным либреттистом был такой Александр Кессених. Говорить об успехе…это было что-то замечательное! Прорыв был через все охраны, стулья ломались во дворце культуры, вой стоял необыкновенный. Потом мы стали разъезжать по разным научно-исследовательским институтам, в частности в Дубну. Всего лишь год исполнился городу Дубна – знаете, где Институт ядерных исследований.
– Это когда было?
– Это было уже в мае 57-го года. У меня есть всяческие фотографии, я могу Вам показать. Поездка в Дубну, вот это, к примеру, я сижу в Дубнинской столовой Дома учёных [смеётся], там [успех, курьёзные случаи]: например, как я выскочила петь и танцевать со своей там арией «Нет в мире очей и милей и нежней, чем его», и вдруг у меня вываливается из-под моего вечернего платья накрахмаленная, вполне приличная по нынешним масштабам юбка нижняя, я её отшвыриваю ногой за кулисы, продолжаю петь. А потом в антракте у меня совершенно дикие рыдания – ну всё довела. Ну а потом нас так уж принимали эти академики, как говорится «каким вином нас угощали, какой обед нам подавали». Это была опера «Дубинушка» – ну это тоже такой капустник [57 год]. А на следующий год, ну, конечно, мы все завелись – такой успех, куда ещё дальше...
– Извините, а вот Вы сказали, что сначала это был капустник, а потом...
– Нет, это было что-то вроде капустника на выпускном вечере предшествующих нас курсов, лет на 5 нас старше [Всеволод Балашов].
– А чем оно отличалось?
– Я не видела ничего... Но понимаете, там не было никаких особых ни арий, ни исполнителей – ну вот из студенческой жизни что-то. А «Дубинушка», она так и оставалась потом. Особой сюжетной линии там, конечно, нет: всё заканчивалось прекрасно в конце. Там есть фотографии дуэтом: всё хорошо, хор подпевает «желаем именем актива мы счастье личное найти вам...». Вот. А потом мы задумали серьёзную вещь. Надо сказать, что Солуян – это был уникальный человек, он был потом доктор, профессор, любимый ученик Рэма Викторовича Хохлова – наверное, Вы слышали, такой был академик, который трагически погиб (...), крупный очень наш учёный. И задумали он, Кессених, там уже и Юра Гапонов принимал участие в создании либретто, оперу с критикой существующих порядков. То есть, главный герой – это пятикурсник, комсомольский деятель такой. У него всё по полочкам разложено, всё, как положено. А она второкурсница такая – очаровательная стройненькая девочка. Вот они влюбляются друг в друга. Ну, а потом обстоятельства так разные складываются, что чувство общественного долга и карьеры у него начинают преобладать, и они вынуждены расстаться. Кончается всё страшной трагедией, я пою там: «Он говорил мне: “будь ты моею”, но не любил он меня!», рыдаю и убегаю. Кстати, это рыдание и убегание и отрывок из этой оперы – сцену – мы исполнили совершенно недавно. Уже, конечно, с последующим поколением теноров. Это было в честь 70-летия физфака МГУ. Был вечер в ЦДРИ и там старички тряхнули стариной и разыграли сцену из «Дубинушки» и «Серого камня». Надо сказать, что в 60-м году я уже закончила физфак, и в это время начал готовиться «Архимед». «Серый камень» – это, конечно, вершина оперного творчества, вершина исполнительского творчества. Мы сами подбирали все арии, которые нам были доступны и наиболее эффектные. И уже хор спелся – у нас прекрасный был хормейстр – Трофименко, можно сказать, почти профессиональный. Это все люди с высоким музыкальным образованием, пианист у нас был потрясающий. У нас, например, на нашем курсе были такие пианисты, которые [один на конкурсе профессиональном исполнителей Скрябина занимал первое место, а потом стал теоретиком]. Ну, я тоже после окончания физфака работала и поступила на вечерний в Гнесинский институт, но год проучилась и быстренько... Надо было выбирать. Надо было переходить на дневное и становиться в этой профессиональной области, но,

конечно, я не смогла бросить физику... И главным образом из-за окружения, потому что я вот так подумала, что я буду с теми же всю жизнь проводить, с которыми я училась; и сравнила с тем [смеётся], что у меня было. Тем более, к тому времени я уже успела выйти замуж, мой муж учился на одном курсе с Гапоновым, даже в одной группе (...), кроме всего прочего ещё он [смеётся] – ну Вы там увидите в мемуарах Гапонова, хотя вообще я несколько на него обижена, потому что он везде там написал, что это народное творчество, на самом деле это стихи моего мужа. Но это он писал в 70-м году, тогда он боялся про такие фривольности – вдруг что-нибудь будет моему мужу (...).
– А какие фривольности?
– Ну, понимаете... (...) [ищет в книге] [смеётся], что мне вам показать наиболее такое... «гнойник луны на небе вспух, нависли каменные своды» [просит соседку по бюро сделать ксерокопию воспоминаний] [улыбающимся голосом] «а к столу большим шурупом привинтили мертвеца». Это называлось «Тайны склепов и могил» – это стихи моего мужа (...). Это всё ходило в списках, подражательских поэтов очень много было на физфаке, тут же подражание Бобу Тверскому вовсю было (...) [мог сочинять палиндромы-поэмы]. Это такое студенческое творчество подпольное – это андеграунд, выпускалась такая газета «Вентилятор». Моего мужа дважды выгоняли с физического факультета, потом он стал учёным, его защищали академики, защищала наша передовая комсомольская организация, но его выгоняли и грозили ему даже волчьим билетом – что он никуда больше не поступит.
– А кто?
– Замдекана физфака. Но так его ни разу и не выгнали, хотя дважды выгоняли. Он не ходил на занятия – тогда это было недопустимо, хотя он, ещё будучи студентом 1-го курса, сдавал экзамены Ландау... Он андеграунд был, неофициальная студенческая самодеятельность был (...). И мне надо было решать: с одной стороны сцена, с другой стороны – гениальный муж. И я хотела, естественно, рожать сыновей – которых я потом двоих и родила. И общество физиков-теоретиков, исключительно все друзья от начала жизни и до конца у нас были из этой группы, в которой он учился. Поэтому, конечно, перейти в то общество – это было очень сложно, и я решила раз и навсегда. Потом продолжала всё время петь в нашем клубе, в самодеятельности очень много, и сейчас продолжаю, вот езжу на конференции (...). Как настал пенсионный возраст, я ушла со сцены такой вот, как мы в клубе выступали, на больших сценических площадках. Но вот сейчас до сих пор, когда приходится, пою. (...) Но я особенно хотела подчеркнуть роль Степана Солуяна, потому что в той книжке Королёвой, у неё – гениальный режиссёр Юра Гапонов. Юре Гапонову мы все должны быть страшно благодарны, потому что когда выгнали оперу с физического факультета за моральные недостатки, то Юра сохранил. Там было прогрессивное руководство в Институте атомной энергии, и он там сохранил все эти традиции. Но вот нового ничего не пришло, как остались три оперы – и всё, потому что не нашлось вот такого Стёпы Солуяна. Я покажу Вам эти фотографии, дам Вам (...), о создании «Серого Камня» пишет сам Солуян – это материалы газеты «Московский университет» 13 ноября 58-го года к Девятой комсомольской конференции физфака. (...) Без него не было бы ничего, ничего с творческой точки зрения в эти оперы не было добавлено. (...) Всеобщее мнение и профессионалов, и людей интересующихся – это, что вершиной сценического искусства по системе Станиславского [смеётся] является «Серый Камень». По сквозному действию (это терминология Станиславского, так что, Стёпа такое вот применял).
– А он как-то учился этому?
– Нет, он не учился.
– А каким образом он об этом знал?

– Ну, как… читали, изучали. Всё на природной одарённости было основано. И на темпераменте.
– Мне интересно, как проходил сам процесс репетиций. Это было совместное творчество?
– Нет [смеётся, весёлым голосом]. Это была диктатура режиссёра. А поскольку я была настоящей, первой и единственной, незаменимой примадонной, так вот, на этом «Сером камне» был страшный конфликт. Такой, что могло бы всё развалиться, и из-за чего, если я Вам скажу (вообще он здесь даже описал это). Была сцена такая в деканате: она опоздала на занятия, её вызывают в деканат и должны наказать. Она приходит в деканат и говорит: «Я к вам пришла, чего же боле, что я могу ещё сказать, теперь я знаю в вашей воле мне в дело выговор вписать». А тут стоит этот будущий её возлюбленный, Обыкновенников. И он сразу в неё влюбляется, защищает её: «Пою тебе, инспектор деканата, как прекрасны её очи, как светло её чело» – это из... знаете, да? И тут же инспектрисы ей помогают и не дают ей никакого выговора, она поёт арию Людмилы – «там, в деканате, с тобой мне пришлось повстречаться...» И Солуян велел мне поцеловать этого Колю, Вы понимаете?! Для советской девушки моего воспитания это было абсолютно невозможно. Я сказала: «Это не в образе, я целовать его в первой же сцене не буду. И вообще целовать не буду», Вы понимаете? Ну, это вот мне 20 лет.
– И как, пришлось?
– Да, пришлось в конце концов, потому что к этому приложил страшные усилия такой величайший дипломат Писменный – был секретарём у нас комсомольской организации. Сейчас он правая рука Велихова, тоже очень долго у нас работал в институте, сейчас он в Троицке институтом каким-то заведует. Короче говоря, меня уговорили. На самом деле несколько более глубинные причины у всего этого были, потому что – сейчас я могу об этом говорить, Стёпы нет, – Солуян был влюблён в свою примадонну. А примадонна ему не отвечала взаимностью, а была влюблена, и только Боб Тверской для неё был звездой всю жизнь, его уже нет. Короче говоря, вот такие были конфликты. Абсолютная диктатура режиссёра. Ну что Вы, он этого не потерпел, во всём. Хотя сам какими-то музыкальными способностями не обладал, он типа Эльдара Рязанова, сам может не петь, даже не иметь слуха музыкального, но саму постановку вёл. И она ни разу не была повторена хоть в каком-нибудь достойном виде. Хотя потом там были замечательные солисты: что Дубенчук профессиональнейший тенор, даже у него диапазон огромный больше, чем у Коли Полева; потом, через несколько лет, пришла такая Любовь Богданова – она потом всё-таки бросила физфак и ушла в профессионалы и была солисткой Большого театра. Но повторить с тем ароматом «Серый камень» не удалось. Что-то там однажды возобновляли – может, Вам Гапонов расскажет, но, в общем, не удалось.
– То есть, оно просуществовало сколько времени? Сезон? Год?
– Я думаю, что несколько лет мы его представляли. Мы, например, давали бесплатные концерты. Вернее, не бесплатные, а сборы, деньги с постановки шли в пользу целинного... наш курс был ко всему ещё и первоцелинный. Первый целинный отряд – и опять же, когда пишет Ковалёва про целину, про всё, – это всё более поздние годы, а первый – бескорыстный – целинный отряд, это были мы. Следующие – это уже были стройотряды, с оплатой; там выросла наша нынешняя коммерческая элита, а мы – это другое поколение.
– Вы ездили, да, на целину?
– Нет, я не ездила.
– А кто ездил с курса? Как это отбиралось?
– Кто хотел. Я не могла поехать по состоянию здоровья. Ну вот... Но «Серый камень» – это именно для того поколения – эта проблема общественных нагрузок, общественного долга, часто нарочитого и мешающего человеку, она непонятна следующему поколению. Как сказал мой муж: «Самая хорошая опера – это “Серый

камень", но бессмертным будет "Архимед"», потому что фабула сама, и туда можно встроить всё, что вы хотите. Теперь с «Архимедом» как было. Началась деятельность в пользу «Архимеда» в 60-м году. Тоже Солуян постановщик, естественно. Прекрасный был первый Архимед, который играл в «Сером камне» инспектора деканата («Инспектор я деканата, я деканата, я деканата, студентов опекун-пекун-пекун») – такой Николай Шкурский. Сейчас жив и здоров. Автор его Валерий Канер – тоже уже ушедший, очень талантливый физик, и тоже ученик Хохлова, как Солуян, тоже доктор наук, тоже рано ушёл, как многие талантливые люди. Он приходил сам ко мне, ужасно хотел, чтобы я пела там Венеру. Там арию Кармен надо было петь, и ещё Рубинштейна – «Мой голос для тебя и ласковый и томный». Но я уже закончила тогда, поступила в Гнесинский институт и работала днём, и это надо было вечером возвращаться. Хотя мой муж, он и позже сидел с детьми, он очень хотел, чтобы я пела, у него у самого двоюродная бабушка умерла в Америке, будучи солисткой «Метрополитен опера». Он всё это понимал и чувствовал и хотел, чтобы я этим занималась. Поэтому я отказалась, но привела к ним из нашего музыкального класса… я была 52 кг, а это была Дина Критская – во-первых, рыжеволосая; во-вторых – пышнотелая; как у всех рыжеволосых замечательное такое меццо-сопрано. В своё время даже слюнки текли у писателя Симонова, когда они представляли «Архимед», и Дина выходила на сцену в виде Кармен. Так что, я в «Архимеде» больше не участвовала. И после этого я ко всему этому уже не имела отношения. Но пока сохранялся там Солуян, ещё всё это было. Но у нас несколько разладились отношения. Понимаете, я была примадонной первой, у меня было много поклонников, даже можно сказать все [смеётся]. У нас сменилось несколько курсов: и аспирантов, и преподавателей – ну просто поклонников моего таланта, что поделаешь, так положено. И я отошла, со Стёпой так произошло. Потом я участвовала в 10-летии оперы, было ужасно забавно. Я пришла послушать это всё, и вдруг объявляют – там Гапонов вышел, Кессених – что солистка заболела, и если Люда Беспалова здесь, пусть поднимется. Я поднялась, и, конечно, мы изобразили сходу, без единой репетиции, с этим же самым тенором прекрасно. Притом Гапонов отменил в сцене – это уже дальше было, поцелуй этот. А я, без всякой репетиции чмокаю на сцене моего возлюбленного [смеётся]. Он так опешил, потому что когда уже он участвовал, его никто не целовал. И наш ближайший друг до самой смерти не поверил, что это не было разыграно. (...) Потом было ещё 25-летие оперы в Институте атомной энергии, опять я там участвовала, с тем же солистом Дубенчуком, потому что мой солист в Африке преподавал, а потом он вскоре скончался. [пели арии из опер, блеснула в нескольких сценах] Я ещё была в приличном возрасте в 82-м году – мне тогда всего было 45. Там даже такой случай (может, это даже лучше не надо): мой муж сидел в зале, я выскакиваю на сцену в чёрном платьице с кружевами, с косой, и рядом с мужем говорят: «Неужели это та самая Беспалова?», а муж отвечает: «Не волнуйтесь, это та самая, это моя жена». А в следующем году уже будет 50 лет нашей первой постановки. Наш курс собирается ежегодно, поскольку люди уходят и уходят, и мы решили все 70-летия (наш курс – 36-37 год) отметить. Ну, все, кто в Москве, по крайней мере. Наш курс особенный – мы поступили в 54-м году, 54-55 год – это было 200-летие МГУ, и на 250-летие мы собрались и с тех пор решили собираться каждый год. В следующем году мы посвятим опере наше сборище.

– А где Вы собираетесь?

– В столовой, просто застолье такое. Это у нас традиция такая в Университете – каждые 5 лет, после 35-летия начинает ускоряться всё. (...) Вот у меня есть речь Солуяна «Тезисы обзорного ненаучного доклада о жизни нашего курса с 54 по 60 год». Несколько тут резковатые есть вещи, но вы уж разберётесь.

– А где это было напечатано?

– Это нигде не было напечатано. Понимаете, это наш курс, у нас же есть профессиональные писатели, члены Союза писателей, которые просто стали писателями. И вот собирались делать какую-то книжку. И одна прелестная девочка с нашего курса, она и сейчас ещё такая крошечная, изящная – Светочка Корецкая – у некоторых личностей взяла интервью. Вот есть со мной интервью, я Вам его тоже могу дать, поскольку у неё финансовые возможности исчезли и вряд ли эта книжка вообще-то выйдет [просит сослаться С.Корецкая]. Она довольно талантливая журналистка (...), это аромат жизни (...) [показывает фотографии – заключительная сцена из оперы «Дубинушка»]. Могу показать либреттиста главного. Мы все очень дружили, вместе ездили отдыхать в Крым. Вот Саша Кессених, это я, а это – главный наш скрипач. Вот ребята из нашего оркестра, вот он на всех инструментах играл (...), из замечательных личностей вот Валерий Сойфер – он был в коллективе пятёрок в опере «Серый камень» (...).
– А я смотрю костюмов не было, одеты...
– В обычные платья, да. Потому что это реальная жизнь. Ну, вот только у меня было парадное платье из тафты.
– А вам его кто-то шил?
– Сама... Нет, оно у меня было, оно такое короткое, нормальное вечернее платье, в нём можно было пойти потанцевать в клуб и так далее...
– А кто вообще, Вы выбирали или режиссёр должен был одобрить, в чём Вы будете?
– Вы знаете, тогда ещё была такая нищета сравнительная. Я, когда поступила на физфак, у меня была одна юбка и две кофточки, понимаете... Поэтому что было – то было.
– А Вы жили в общежитии вообще-то?
– Да, я не москвичка. Вон там Вы увидите, откуда я родом. Я приехала очень издалека, из южного Казахстана. Я казачка, моя мама казачка – не казашка, это большая разница. (...)
– А Ваши родители какое-то отношение имели к опере?
– Никакого. Зато у обоих были великолепные голоса. И они…самодеятельность процветала в нашей стране тогда, народная самодеятельность процветала. Вообще, у меня точка зрения на историю нашей страны примерно такая же, как у Александра Зиновьева, что Советский период – это есть период максимальных достижений России, дальше она только будет катиться вниз. Так вот, была самодеятельность, и в железнодорожном клубе они пели. Например, опера «Запорожец за Дунаем» [у папы украинская кровь, они оба там пели]. А меня держали в это время члены этой оперы на руках, я орала нещадно – сказали, будет певицей. Так что, я с полутора лет уже выступаю на сцене.
– А как Вы поступали в университет?
– С медалью, я проходила собеседование.
– А физика – это потому что престижно?
– Физика – там написано. Понимаете, я могла поступать куда угодно. Литераторша с физиком год не разговаривала, когда узнала, что я поступила не на филологический. Англичанка наша считала, что мне надо по английскому идти. Ну, в общем, у меня медаль была, понимаете. Нет, я на мехмат приехала поступать, и чисто случайно попала на физфак. (...)
– Вы говорите, что Ваш курс фактически поставил «Дубинушку». А как пришла идея? Как Вас туда втянули? Как отбиралась группа?
– Нет, ну я уже участвовала в самодеятельности, выступала, пела, все знали, что есть такая... Мы в общежитии все жили, мы вот с Гапоновым и с моим мужем – они на 2 курса старше нас, мы жили на одном этаже. Мы жили в так называемых аспирантских комнатах, по двое, первокурсники; а они, третьекурсники, жили по одному. Ну, спасибо, как говорится, товарищу Сталину за наше счастливое детство, потому что такое отгрохать, такой памятник себе поставить не каждый

может. Поэтому уже было известно, я уже выступала в конкурсах; начиная с первого курса, я сразу подключилась; поэтому знали, что есть такая в общежитии. Кроме того, я непрерывно пела в общежитии, (...) у меня было прозвище в общежитии «радиола», потому что я выходила на кухню и пела. Поэтому было известно, что солистка есть. Коля был так же известен, как тенор прекрасный. Так что, солисты были готовые.
– А остальные?
– Группу сколотили. Солуян, Писменный. Писменный участвовал с одной стороны как комсомольский секретарь, но такой, неформальный, это был, конечно, прекрасный руководитель талантливый, каких не было...
– А почему не было?
– Ну, понимаете, всякие бывают комсомольские руководители, а Слава был демократичным и очень талантливым организатором.
– А он работал секретарём?
– Как работал? Он был секретарём, он с их курса, у них была своя кампания – он, Кессених, и ещё такой Владислав Иванов (...). А ещё что у нас было замечательно – Юра Гапонов Вам этого рассказать не мог, он не участвовал, – была радиогазета физического факультета. То есть, мы по радио откалывали тоже всяческие хохмы – всё это заправлял этим такой Леонид Сильвестров, который уже умер. И я там тоже принимала участие. Всё это передавалось прямо по университету, все эти прибамбасы студенческие. (...) Вот они как-то замыслили всё это. А мы очень много общались. Через этаж гостиные такие были – ну шикарно всё было, везде стоял хороший инструмент – и мы там общались. Каждую субботу-воскресенье там были танцы. Какое это было замечательное время! Ведь когда мы облетели вокруг Луны, это уже было во времена нашего студенчества, Вы не представляете себе, что было. Все выскочили – кто в папильотках, кто в чём. Причём, у нас там два американских студента было, мы вот такие им носы показывали непрерывно. В общем, энтузиазм был невероятный. Сами подумайте – уже Гагарин полетел в 61-м году... Так что, энтузиазм, запал такой был мощный. И вот эти ребята, в основном. Потом ещё Юра Гапонов присоединился на «Сером Камне» как либретист (...).
– А репетировалось где?
– Всё прямо в клубе, нам предоставлялось... Это сейчас там коммерция, за деньги, зал снимается за деньги, а тогда свободно предоставлялось, по-свободному мы могли репетировать. Ещё об одной замечательной вещи я Вам должна сказать – это нигде здесь не написано, это я всё рассказывала в ЦДРИ в 2003-м г. Было ещё такой замечательное явление – цыганский хор, как мы его называли имени Тамма – Вы слышали, наверное, был такой лауреат Нобелевской премии, выдающийся физик наш. Это в общежитии было, Валерий Сойфер был там большим активистом, он был биофизиком, а Тамм тогда возглавлял [первую кафедру биофизики]. И он приводил Игоря Евгеньевича к нам в общежитие, в этот цыганский хор, там с гитарой пелись такие надрывные, страстные романсы (...) [она тоже пела там]. Окна, распахнутые настежь, со всего общежития орут, что им надо спеть… И все из солистов, хористов, исполнителей, все мы с отличием закончили, все потом стали... я не скажу, что я крупный учёный, но кое-что я сделала, я старший научный сотрудник и до сих пор работаю, у меня одна из интереснейших областей физики – космическая погода (...). Дочка драматурга – Погодина – училась на нашем курсе; и видим, из её рассказов он создал образ теоретика: в роговых чёрных очках, небрежно одетый, в какой-то ковбойке, и читал стих Бориса «С неба свесилась верёвка – кто повесил там её? А в окно влезает ловко волосатое зверьё». Это прямо в спектакле было и пользовалось неизменным успехом (...). К нам приезжал режиссёр театра, актёры (...). Они приезжали, с нами общались.
– А где они с вами общались?

– В общежитии, там же, где у нас был наш цыганский хор, в гостиной – там было много места. Гостиная это было место общественной жизни, там прокручивались магнитофонные на этих катушках всякие хохмы, всякие ехидства в адрес руководства факультета, а замдекана Соломатов ходил и говорил: «Говорят, в опере там и меня выставили» таким серьёзным тоном. В общем, было замечательно. Тогда строгая посещаемость была. В общежитии ходили бригады содействия милиции и студенческая, и она фотографировала всех, кто не ходил на занятия. И вот фотографии самых красивых девочек мы специально вывешивали на физфаке – там, где комсомольское бюро. Такие хохмы были. Как-то приехал нашу оперу смотреть – я уже запамятовала – то ли председатель горкома Гришин, то ли кто-то ещё. Партбюро специально постановило: «Беспалову освободить от занятий, чтобы она сидела, сохраняла голос». Поскольку, как у всякого певца – Шаляпин этим страдал, перед тем, как выйти на сцену, он всё время говорил: «Всё, я потерял голос», – так и я каждый раз, конечно, капризничала, говорила, что я не в форме, мне нужно пополоскать горло или что-то ещё... (...)
– А вообще, как Вы успевали всё – с обязательной посещаемостью ещё и репетировать?
– А это вечером всё было. Я была очень такая отличница, которая всё посещала, на всё ходила. Были у нас и так называемые стиляги, настоящие, но они осуждались, причём довольно искренне, мы так были воспитаны.
– А как их осуждали?
– Бывало всякое. Бывали даже иногда и собрания, так осуждали тем, что сторонились как-то. Потом, конечно, это всё прошло. В опере, когда их всех выставили, оказалось, они все – такие хорошие ребята [смеётся]. Ну, это когда там брюки клёш, стрижка не та, или ещё что-то... (...) Тогда они ещё были отрицательными (...), были многим, большинству неприятны. Замечательная была пора, я считаю, что моё поколение было очень счастливым. Действительно, мы видели напряг, энтузиазм нашего народа невероятный (...). 45-й год – страна в полной разрухе, а в 57-м году, 17 лет спустя, мы запускаем первый в мире спутник. Что это сделало? Только энтузиазм народа. Единение полное и всех национальностей... Сейчас со времён революции уже сколько прошло, не 17 лет, – страна в разрухе, народ умирает (...).
– Вокруг оперы у Вас много пар сформировалось? Супружеских?
– Это не вокруг оперы, это просто... Например, наш курс с курсом моего мужа – несколько семейных пар организовалось. (...)
– А почему? У Вас было много девочек?
– Нет, у нас было очень мало девочек (...). В общежитии несколько пар образовалось, а вообще наши девочки пользовались очень большим успехом. Очень много ходили в туристические походы, это особое ещё – туристическая песня. (...) Мы до сих пор [это особое творчество]. Там, правда, был большой привкус ещё тюремной песни, «тюрьма Таганская» и всё такое (...).
–А Вы ходили в турпоходы?
– Да, с рюкзачком. У нас была кампания с курса моего мужа и несколько наших девочек. (...) [рассказывает про случай, когда Писменный попросил её прочитать речь от имени студенчества на вручении премии учёному. Потом был банкет и она пригласила мужа и Гапонова. Потом Писменный её пытался «заарканить, на какой-то съезд партии, куда-то ещё», но она отказывалась]. Я говорила: «Делать надо один раз красиво, и всё». И больше я ни на каких общественных мероприятиях закликалой-зазывалой не была.
– А вообще, Вы в какой-нибудь общественной работе участвовали?
– Я всегда. Обязательно агитсекора комсомольского бюро в общежитии.
– А что делал агитсектора комсомольского бюро?
– Всяческие мероприятия проводили. Вот в опере «Дубинушка», видите. Я вообще была с детства, можно сказать, общественной работницей. Как моя мама говорит,

впервые я в полтора года встала на стул в ресторане и запела. А была председателем комсомольской дружины, секретарём комсомольской организации. Причём, я немножко по возрасту была моложе, я перескочила там через класс, поэтому меня – ещё 14 не исполнилось – в комсомол не взяли, и такие были рыдания, страдания! Нет 14 и всё, не положено, на следующий год только. Поэтому, когда я сюда уже приехала, это всё было в общественной анкете написано, я думаю, в значительной мере поэтому меня поселили с китаянкой. Потому что я такая очень выдержанная идеологически, ну и осталась такой же [смеётся]. Я никогда не была коммунисткой, естественно, у нас было не вступить в партию, интеллигенцию не брали, но взгляды мои отнюдь не современные, видимо. Вообще-то, демократические, конечно, – как может человек-участник таких событий быть не демократом? Но я не сторонник Ельцина, Горбачёва, более того, очень жёстко к ним отношусь. (...) Это виновники развала нашей страны, и, возможно, её будущей вообще полной гибели. (...)
[спрашиваю её номер Неудачина]
– Это был наш комсомольский деятель. Как раз, когда я начинала, он был секретарь комсомольской организации. Он был одним из крупных деятелей, таких очень прогрессивных. И крупный учёный (...) [спрашивает, когда я уехала, пытается вычислить мой возраст].
– С кем бы Вы мне ещё посоветовали встретиться?
– Уже никого не осталось (...). Можно было бы пообщаться с Балашовым Всеволодом (отчества не помнит) – он был у истоков, «Дубинушку» ставил первую. Он очень активный, завкафедрой, профессор физфака. Это – главный идеолог, первый...
(...)

Annexe XI

Iconographie mentionnée dans le travail

a) Viktor Ivanov, « Lenin lors de travaux volontaires au Kremlin »

Date : 1964
Source :https://picasaweb.google.com/110738321384102773936/FKHHlD#5583712259777578626

b) Ivan Repin, « Les bateliers de la Volga »

Date: 1873
Source : http://jivopis.org/repin-ilya-efimovich--burlaki-na-volge-ne-zhdali/

INDEX DES TABLEAUX ET GRAPHIQUES

Tableau 1 Distribution des clubs en fonction du nombre de places dans la salle 181
Tableau 2 : Principales caractéristiques des collectifs théâtraux et d'estrada 248
Tableau 3 : Critères de sélection lors d'une audition du groupe "Notre Maison", premier jour 339
Tableau 4 : Critères de sélection lors d'une audition du groupe Notre Maison, deuxième jour 340
Tableau 5: Equipe KVN MISI : récapitulatif de caractéristiques sociales de quelques membres 348
Tableau (graphique) 6 : Evolution des appartenances institutionnelles des membres du studio entre 1958 et 1969 351
Tableau (graphique) 7: Composition du studio "Notre Maison" en 1969 en fonction de l'année de recrutement de ses membres 354
Tableau (graphique) 8: Répartition des âges dans le groupe « Notre Maison » avant 1960 355
Tableau (graphique) 9: Répartition des âges dans le groupe "Notre Maison" en 1961-1962 356
Tableau (graphique)10: Répartition des âges dans le groupe "Notre Maison" en 1969 357
Table 11: Récapitulatif des spectacles de « Notre Maison » 499

INDEX DES FIGURES

Figure 1: Théâtre amateur étudiant au croisement de trois sphères d'activité 47
Figure 2 : L'amateur et le professionnel dans différentes sphères théâtrales, début XXe siècle 73
Figure 3 : STEM de la Faculté de médecine d'Irkoutsk. Photo de groupe 249
Figure 4: STEM de la Faculté de médecine d'Irkoutsk. Autour d'une table de répétition 249
Figure 5: STEM de la Faculté de médecine d'Irkoutsk. Répétition sur la scène 250
Figure 6: STEM de la Faculté de médecine d'Irkoutsk. Festivités 251
Figure 7 : Club du MGU rue Herzen, schéma dessiné par Ilja R. 269
Figure 8: Club du MISI, schéma dessiné par Mihail L. 270
Figure 9 : Club du MGU, couloir du rez-de-chaussée. Vue actuelle 274
Figure 10: "Notre Maison" dans la "Salle des Colonnes" du Palais des Syndicats 282
Figure 11 Carton d'invitation pour une soirée de spectacles d'étudiants à la Maison de culture du VTO 283
Figure 12 Ilja R. sur l'estrade du café " Molodjožnoie " 284
Figure 13 : Réunion commémorative su STEM de la faculté de médecine d'Irkoutsk, tablée 308
Figure 14: Réunion commémorative du STEM de la faculté de médecine d'Irkoutsk. Piano et chant 309
Figure 15: Carton d'invitation au dixième anniversaire de "Notre Maison" 310
Figure 16: Carton d'invitation au trentième anniversaire du groupe "Notre Maison" 311
Figure 17: Affiche du cinquantième anniversaire du groupe "Notre Maison" 312
Figure 18 Affiche annonçant des auditions pour entrer dans le studio "Notre Maison" 328
Figure 19: Programme du spectacle Tra la la, 1965 371
Figure 20: Programme du spectacte Journée portes ouvertes du VTEK, 1955 384
Figure 21: Emploi du temps de "Notre Maison", 25-31 mars 1963 392
Figure 22: Programme du palais de la culture Kirov de Léningrad pour la période de vacances universitaires 411
Figure 23: Affiche pour le spectacle Cinq nouvelles dans la pièce numéro cinq 412
Figure 24: Affiche pour le spectacle La résistible ascention d'Arturo Ui par le théâtre étudiant du MGU 413
Figure 25: Le public du KVN 420
Figure 26: Compte rendu de la réunion du STEM de la faculté de médecine (Irkoutsk) concernant la naissance du fils de deux de ses membres 430

Figure 27: Kapustnik de "Notre Maison" avec "les enfants de la troupe" 431
Figure 28 : « Nos enfants » : page de l'album-photo de l'équipe de KVN du MISI 432
Figure 29 : l'équipe de KVN du MISI au strojotrjad 433
Figure 30 : « Notre Maison » jouant au football 434
Figure 31: "Notre Maison": le ski de fond 435
Figure 32: "Notre Maison": le jeu d'échecs 436
Figure 33: "Notre Maison": visite de musée 437
Figure 34: Mihail K. et le lion 438
Figure 35: Ilja R. et le nu féminin 438
Figure 36 : « Notre Maison » à la plage » (1) 440
Figure 37: "Notre Maison" à la plage (2) 440
Figure 38: "Notre Maison" à la plage (3) 441
Figure 39: Oksana K. dans la forêt 443
Figure 40: "Notre Maison": pique-nique en forêt 443
Figure 41: "Notre Maison" sous la tente 444
Figure 42: Le couple des héros dans Dubinuška 464
Figure 43 : Opéra archimède (1) 466
Figure 44: Opéra Archimède (2) 467
Figure 45: Archimède sur les marches du grand escalier à l'entrée du MGU 468
Figure 46 : Costumes dans Archimède 469
Figure 47: Vassilij Tjorkin. Soldats au repos 485
Figure 48: Vassilij Tjorkin. Danse avec les bouleaux 486
Figure 49 : Nous construisons notre maison, « Le Parc de l'amour » 504
Figure 50: Nous constuisons notre maison, "Parc de l'amour" (2) 505
Figure 51: Nous construisons notre maison, "Mariage bourgeois" 507
Figure 52: Nous construisons notre maison, "Mariage bourgeois", la bouteille 508
Figure 53: Nous construisons notre maison, "Mariage Bourgeois", au-dessus de la foule 509
Figure 54: Nous construisons notre maison, "Magasin d'insolence" 510
Figure 55: Nous construisons notre maison, "Magasin d'insolence" : la cracheuse 511
Figure 56: Nous construisons notre maison, "Magasin de l'insolence" : le bus 512
Figure 57: Nous construisons notre maison, "Les examens" 514
Figure 58: Nous constuisons notre maison, "Les exames" (2) 514
Figure 59: Nous construisons notre maison: "l'incubateur" 516
Figure 60: Nous construisons notre maison: "L'incubateur", le boogie-woogie 516
Figure 61: Nous construisons notre maison, les épuisettes 518
Figure 62: Nous construisons notre maison: "la fin" 522
Figure 63: Ecoutez le temps: scène d'ouverture 528
Figure 64: Ecoutez le temps : le bourgeois à la lampe de chevet 529
Figure 65: Ecoutez le temps: les soldats 530
Figure 66: Ecoutez le temps: les cibles 531
Figure 67 : Ecoutez le temps: "L'homme et la guerre" 532
Figure 68: Ecoutez le temps: "Fables en couleurs" 534
Figure 69: Ecoutez le temps: "Fables en couleurs" (2) 535
Figure 70: Ecoutez le temps: "Monsieur Fauteuil" 541
Figure 71: Ecoutez le temps: Monsieur Fauteuil (2) 541
Figure 72: Ecoutez le temps: scène finale 545
Figure 73: Tra la la: "Prends soin du bien public" 552
Figure 74: Tra la la: dispositif d'éclairage (1) 556
Figure 75 : Tra la la: dispositif d'éclairage (2) 556
Figure 76: Rivière dont le nom est Fait : présentateurs du journal vivant 564
Figure 77 : Rivière dont le nom est Fait : présentateurs du journal vivant (2) 565

Figure 78: Soirée maudite : sous la toile 578
Figure 79: Soirée maudite: les deux couples à table 579
Figure 80: Un mauvais appartement 581
Figure 81 : Un mauvais appartement (2) 581
Figure 82 : Un mauvais appartement (3) 581
Figure 83 : Soirée de la satire soviétique: une pyramide humaine 593
Figure 84: Soirée de la satire soviétique : les jambes artificielles 597
Figure 85 : Soirée de la satire soviétique : « battre / bataille» 598
Figure 86 : Soirée de la satire soviétique : « club ouvrier = > URSS » 598
Figure 87 : La Geste du tsar Max-Emilian : l'estrade sur la scène 608
Figure 88 : La Geste du tsar Max-Emilian : Anika et Agrippa 609
Figure 89 : La Geste du tsar Max-Emilian : Agrippa et la Mort 610
Figure 90 : La Geste du tsar Max-Emilian : le tsar 610