



HAL
open science

1941-1945: la mobilisation des théâtres soviétiques et la redéfinition de l'ennemi

Marie-Christine Autant-Mathieu

► To cite this version:

Marie-Christine Autant-Mathieu. 1941-1945: la mobilisation des théâtres soviétiques et la redéfinition de l'ennemi. Circulations intellectuelles en temps de guerre. Espace européen et Union soviétique (1939-1945), Université Paris 8, Jun 2015, Paris, France. halshs-01310579

HAL Id: halshs-01310579

<https://shs.hal.science/halshs-01310579>

Submitted on 2 May 2016

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.

1941-1945 : LA MOBILISATION DES THEATRES SOVIETIQUES ET LA REDEFINITION DE L'ENNEMI

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, CNRS/Eur'ORBEM, 18 juin 2015

S'interroger sur la mobilisation des théâtres soviétiques (compris dans leur dimension administrative, dramaturgique et scénique) entre 1941 et 1945 ne permettra de répondre que très partiellement à la question des circulations intellectuelles, de la mobilité des patrimoines et des œuvres : en effet, il n'y a pas eu d'étude approfondie et globale des conséquences de l'évacuation des compagnies à l'est du pays, des séjours au front des artistes correspondants ou des brigades et filiales théâtrales¹.

Toutefois, le théâtre demeure un bon point d'observation des enjeux politiques : je vais tenter de montrer comment, après la traque des ennemis du peuple et autres espions de l'intérieur dans les années trente, les autorités politiques redéfinissent l'ennemi à des fins d'union nationale.

Le théâtre durant la « Grande Guerre Patriotique » (GGP) est aussi un cas de figure de total asservissement de la culture pour les besoins de la défense nationale. On pourra s'interroger sur les raisons pour lesquelles cette période semble être devenue depuis la perestroïka un angle mort, un blanc dans l'histoire du théâtre² alors qu'elle constitua un chapitre obligatoire, et identique d'un livre à l'autre, jusqu'en 1991.

LA MOBILISATION

Les spectateurs de cette période ont tendance à l'idéaliser : le sang, les larmes versées ensemble auraient balayé les conflits de classe : « les gardes blancs et les soldats rouges font la paix, Denikine soutient financièrement l'armée de Staline »³ affirme un témoin qui voit ces années comme marquées par le désir de recréer une grande nation unie, en oubliant les différences, les offenses.

C'est en tous cas ce que suggère le fameux appel au rassemblement diffusé sur les ondes par Staline le 3 juillet 1941 : « Camarades ! citoyens ! frères et sœurs ! combattants de notre armée et de la flotte ! Je m'adresse à vous, mes amis ! » lance-t-il à la population peu habituée à un discours si chaleureux.

La Patrie soviétique redevient russe. Dès l'automne 41, on voue un culte aux grands stratèges du passé : Nevski, Donskoï, Minine et Pojarski, Souvorov, Koutouzov. Des médailles à leur effigie sont coulées en 43. La grandeur de la russité (*russkost*), du passé glorieux, peuplé de

¹ Seul le Théâtre Vakhtangov a publié un ouvrage consacré aux journaux des artistes envoyés sur le front, de 1942 à 1945. *Vakhtangovskij frontovoj teatr, frontovye dnevniki*, Moskva, Teatralis, 2015.

² On n'en parle pas du tout dans la nouvelle histoire du théâtre publiée par l'Institut d'Etat d'Art théâtral (GITIS) : *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra ot ego istokov do konca XX veka*, Moskva, GITIS, 2013.

³I. Višnevskaja, « Muzy i puški », in *Muzy i puški, prirodnoe i kul'turnoe nasledie Moskvy, Teatral'naja Moskva vremen velikoj Otečestvennoj vojny*, red. I. Višnevskaja, Moskva, Santa-Optima, 2002, p.10.

grands tsars, d'illustres généraux et de fameux artistes (les théâtres sont pris d'engouement pour les classiques) sert de ciment patriotique.

Est symptomatique le retour de Tchekhov, longtemps interdit⁴. Le Théâtre d'Art joue *Les Trois Sœurs* à Moscou en juillet 41, en matinée en raison du couvre-feu, puis en évacuation à Saratov en 1942. Ses pièces évoquent la douceur du foyer, la compassion, l'esprit de sacrifice, la sensibilité à fleur de peau. Ostrovski sera l'autre grand favori de la période de guerre avec ses personnages ancrés dans la Russie profonde, attachés aux usages, à la terre-mère et dont la langue si riche fascine les spectateurs confrontés aux acronymes de la novlangue soviétique⁵.

Mais ce qui caractérise surtout la scène soviétique des années de guerre, c'est son asservissement total à la propagande, sous la houlette de Staline qui commande les pièces, les lit, les annote et les défend contre le comité de censure et les autorités artistiques.

Le titre de la pièce de Konstantin Simonov *Les Russes* n'aurait pas pu passer sans son aval. Cette pièce qui valorise l'une des nationalités de l'Union soviétique a valeur d'exemple pour tous les soldats de l'Armée rouge. Mais dans *Le Front*, pièce que Staline commande à l'Ukrainien Korneïtchouk, la première scène réunit dans une tranchée des combattants de diverses républiques qui rêvent d'inviter après la guerre leurs compagnons d'armes autour de leur plat national : le plov asiatique, les galouchki ukrainiens ou les chachliki caucasiens...

Korneïtchouk, et Simonov incarnent deux lignes de propagande opposées et pourtant compatibles : l'union des peuples pour obtenir la victoire, et la défense de la patrie par les Russes, unis par une histoire commune. L'expression « frères et sœurs » employée par Staline remplace la lutte des classes par la fraternité. En usant du vocabulaire religieux, l'ex-séminariste Djougachvili invite l'Eglise à soutenir le combat. En 1943, on élira d'ailleurs un patriarche en grande pompe.

Alors que depuis le milieu des années 1930 les théâtres vivent sous la menace de la fermeture et de l'arrestation de leurs meilleurs artistes⁶, il va devenir dès 1941 un espace protégé : on conserve les collectifs en les envoyant en évacuation de l'automne 41 à l'automne 42⁷, ce qui permet à des milliers de spectateurs de voir les représentations des prestigieuses compagnies de Moscou et Leningrad.

Mais la médaille a un revers. Le devoir des artistes est de servir la patrie dans la mesure de leur compétence, de se rendre utiles, tant sur le front qu'à l'arrière, pour divertir et soutenir le public, de créer, le temps des représentations, un climat de joie collective.

Le Parti envoie les écrivains sur le front comme correspondants de guerre pour qu'ils y puisent leur inspiration. On consacre aux pièces, publiées dans la *Pravda* pour les plus stratégiques, des

⁴ Considéré par la gauche révolutionnaire comme un auteur bourgeois, il disparaît des scènes au début des années 1920. Le Théâtre d'Art tente de le réhabiliter en montant *Oncle Vanja* sur sa petite scène en 1926, puis en 1928 en jouant des extraits des *Trois Sœurs*. Tchekhov reviendra sur les scènes à la toute fin des années 1920, mais le Théâtre d'Art dont la fondation est liée à la création triomphale de *La Mouette* en 1898 sera rebaptisé du nom de Gorki en 1931.

⁵ Voir E. Strel'cova, « Russkaja klassika na scene (1934-1945) », in *Muzy i puški, op. cit.*, pp. 133-185.

⁶ En 1936 le Théâtre d'Art-2 est fermé, en 1938 le Théâtre Réaliste est fusionné avec le Théâtre de Chambre, en 1939, le Théâtre de Meyerhold est liquidé.

⁷ A Perm : le Kirov, à Novossibirsk : le théâtre Pouchkine, à Stalinabad : le théâtre de la Comédie de Leningrad, à Barnaoul : le Théâtre de Chambre, à Kirov : le BDT Gorki, à Kouïbichev : le Bolchoï, à Sverdlovsk, puis Saratov, le Théâtre d'Art de Moscou, à Tcheliabinsk : le Maly, à Alma-Ata : le Mossovet, à Omsk : le Vakhtangov, à Tachkent : le Lenkom et le Théâtre de la Révolution, à Magnitogorsk : le Théâtre de la Satire.

conférences, des débats, des articles. On crée une commission de dramaturgie, on organise un congrès et des concours de dramaturges dotés de prix conséquents. Cette production sur commande ne générera aucun chef d'œuvre, mais jouera un rôle certain dans l'entretien du moral de la population civile.

La mobilisation concerne aussi les compagnies qui envoient au front des brigades d'acteurs⁸. Le Maly, le Vakhtangov, le Théâtre de l'Armée rouge⁹ créent des filiales sur le front qui suivront parfois les combattants jusqu'à Berlin. Fin 1944, on compte 25 théâtres de front professionnels dans l'Armée rouge qui jouent des drames, des comédies, des montages, des sketches. On aménage des scènes de fortune sur des caisses, de la paille, des bennes de camions¹⁰.

DES OEUVRES DE PROPAGANDE

Pour parler de la « Grande Guerre Patriotique », les auteurs doivent absolument abolir l'exploit individuel, l'acte d'héroïsme. L'action collective, où chacun joue un rôle modeste, est de mise. La guerre n'est pas un récit d'aventures, il faut riposter aux bombardements et à l'invasion sans grandes phrases. Les auteurs qui ont souvent exalté les exploits de la guerre civile ont cette fois pour consigne de souligner le côté ordinaire des sacrifices quotidiens. La « Grande Guerre Patriotique » n'a pas de héros mais « des soldats discrets aux pieds endoloris » (comme le déclare un personnage de la pièce de Nikolaï Virta : *Mon ami, le colonel*). On se bat comme en famille, les personnages retrouvent un voisin, un parent, un frère, en se lançant dans la bataille. La mort est noyée dans les tâches à accomplir : la guerre est traitée comme une pièce de production, on s'affaire, on obéit, on accomplit des tâches, le combattant a conscience d'être une vis dans la machine militaire. La guerre est le quotidien auxquels tous participent, il est naturel de mourir pour défendre son pays sans questionnement existentiel, avec tout juste une pensée émue pour ceux que l'on laisse.

L'horreur des combats et la nécessité des sacrifices sont neutralisés par une dramaturgie conjoncturelle, fanfaronne. Les auteurs assurent que les Allemands seront rapidement vaincus, que leur technique militaire, leur armement sont obsolètes : on a vaincu Wrangel, Koltchak, on vaincra les Allemands, assurent les personnages. Cependant, au fur et à mesure de l'avancée des troupes ennemies, les acteurs doivent modifier leur réplique : « Nous vaincrons dans un mois ». Ils corrigent : « dans deux », puis « dans trois mois », et finissent par dire : « Nous vaincrons bientôt »¹¹. Le schématisme est de règle. Dans *Les Etoiles ne peuvent s'éteindre* de Romachov, Génia veut fuir Moscou mais voyant le Théâtre Vakhtangov bombardé, elle décide de rester pour venger la culture russe¹². On parle de littérature et de poésie dans ces pièces, et des artistes : compositeurs, écrivains, peintres participent aux combats. C'est une manière de

⁸ On dénombre près de 3800 brigades de théâtre, variétés et cirque, composées de 4200 artistes qui ont joué sur le front. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, t.5, Moskva, Nauka, 1969, pp. 80-91.

⁹ Le Théâtre de front de l'Armée rouge est situé sur la frontière moldave et les acteurs resteront dix mois sous le feu donnant 800 spectacles dont dix dans les hôpitaux.

¹⁰ Khaïtchenko cite les mémoires de Boris Polevoï qui assiste aux représentations de la filiale du Vakhtangov. La scène est installée sur des caisses de munitions, entourée d'odeurs de poudre, de fumée et de manteaux mouillés. G. Hajčenko, *Stranicy istorii sovetskogo teatra*, Moskva, Iskusstvo, 1983, p. 104.

¹¹ I. Višnevskaja, « Muzy i puški », *op. cit.*, p. 22-23.

¹² *Ibidem*, p.33. Les pièces qui échappent aux schémas seront interdites. On citera *Le Dragon* 1943-44 de Schwartz, interdit jusqu'en 1962 pour son questionnement du totalitarisme, *Vivants pour l'éternité* de Rozov, 1941, censurée jusqu'en 56 car le héros positif mourrait dès le premier acte.

réhabiliter, et de rallier, après l'Eglise, l'intelligentsia jusque-là suspectée de tiédeur idéologique. « L'Etat a besoin de propagandistes aussi doués que sincères. Les intellectuels reprennent la place qu'ils estiment devoir occuper et espèrent ouvertement une rénovation politique du système »¹³. Dans ces pièces, l'art mis de côté au profit d'actions concrètes, devient un horizon d'attente. Il y aura le retour aux joies de l'esprit, à la créativité, après l'horreur des corps-à-corps barbares et l'engagement mécanique et discipliné au service de la cause : « Tue sans pitié si tu aimes ta patrie » chante-t-on pour se donner du courage¹⁴.

Parmi la bonne centaine de pièces écrites durant cette période, trois se distinguent tout particulièrement par la spécificité de leur orientation. Toutes trois : *Le Front*, *Les Russes*, *L'Assaut* visent des objectifs didactiques et stratégiques très particuliers, que seuls des auteurs très célèbres (Korneïtchouk, Simonov et Leonov) pouvaient viser sous le très haut patronage de Staline.

► *Le Front* (*Front*, 1942) d'Alexandre Korneïtchouk (1905-1972)

Korneïtchouk est un auteur soviétique modèle, un faiseur bien dressé selon Tvardovski¹⁵, un opportuniste sincère qui suit scrupuleusement les consignes du Parti¹⁶. Mais avec *Front* il fait sensation, car il ose critiquer l'Armée rouge, au moment même où celle-ci est en pleine débâcle.

Envoyé au front en juin 41, il écrit la pièce en un mois, l'adresse début juillet à Staline qui reçoit l'écrivain deux fois au Kremlin¹⁷ et corrige le texte. Ainsi, le Guide insère un dialogue entre le commandant en chef du front Gorlov, auréolé de ses hauts faits pendant la guerre civile et son frère Miron qui lui dit :

« MIRON : On a encore beaucoup de commandants incultes, qui ne comprennent pas la guerre moderne et tout notre malheur vient de là... Pour gagner la guerre, il faut du courage, mais il faut aussi savoir se battre, savoir se battre de façon moderne, il faut apprendre à se battre de façon moderne. L'expérience de la guerre civile ne suffit pas. »¹⁸

A Gorlov, Korneïtchouk oppose un jeune général sans passé glorieux mais qui a une bonne formation, et qui n'accepte pas l'ignorance technique, la suffisance, la grossièreté et l'ivrognerie qui règnent à l'Etat-major¹⁹.

Les 24-27 août 1942, la *Pravda* publie la pièce qui crée un choc. Korneïtchouk reçoit des lettres de menace, les responsables des affaires artistiques exigent l'interdiction et les hauts commandants de l'armée le dénoncent publiquement... Le maréchal Timochenko écrit à Staline

¹³ Alexandre Sumpf, *De Lénine à Gagarine*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2013, p. 560.

¹⁴ I. Višnevskaja, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵ Ju. Rybakov, « Front », in *Muzy i puški*, *op. cit.*, p. 110.

¹⁶ Il cumule les titres honorifiques et les fonctions : Député de soviét suprême d'URSS et d'Ukraine, membre du CK du PC URSS et Ukraine, ministre des affaires étrangères d'Ukraine, vice-président du conseil pour la paix, président de l'Union des écrivains d'Ukraine, héros du travail socialiste, lauréat de prix Staline. Quand la guerre commence il est correspondant du bureau politique sur le front sud-ouest. Son épouse Wanda Vassilievskaja écrit *L'Arc en ciel* durant cette période au front.

¹⁷ Le 24 juillet et le 20 août. Le 23 août 1942, le nord de Stalingrad est pris par les Allemands.

¹⁸ Cité sur <http://inosmi.ru/history/20120330/189377137.html>

¹⁹ Lorsque Gorlov est démis de ses fonctions, il s'écrit : « Bien, un ordre est un ordre. Je suis un militaire, habitué à obéir. On verra bien comment vous allez vous battre sans moi. Vous le regretterez, mais ce sera trop tard ». Staline rajoute la riposte du militaire qui le met à pied : « Ne vous en faites pas, les bolcheviks n'ont pas froid aux yeux, chez nous personne n'est irremplaçable. Nombreux sont ceux qui ont cherché à nous faire peur, mais ils sont depuis longtemps dans les poubelles de l'histoire alors que le parti est solide comme l'acier. »

que la pièce est dangereuse, qu'il faut la retirer sans tarder et placer l'auteur devant ses responsabilités. Pour protéger Korneïtchouk, Staline a écrit sur la page de titre du manuscrit : « Ce sont mes corrections dans le texte. St. » et il organise la défense du *Front* dans la presse, allant jusqu'à rectifier lui-même les articles qui lui sont consacrés.

Il répond au général Sergueï Chtemenko : « Vous avez tort dans votre évaluation de la pièce. Elle aura une grande importance éducative pour l'Armée rouge et pour les communistes qui la constituent²⁰. Elle pointe avec justesse les défauts de l'armée sur lesquels on aurait tort de fermer les yeux. Il faut avoir le courage de les reconnaître et de prendre des mesures pour les liquider. C'est la seule façon de l'améliorer et de la perfectionner. Staline »²¹

Front remporte sans surprise le Prix Staline en 1943, 100 000 roubles que l'auteur offre à l'armée pour construire une série de tanks.

- Une satire aux normes

La pièce est une satire, un genre condamné avec la comédie depuis dix ans, mais les normes du réalisme socialiste : courage du simple soldat, rouerie de l'ennemi de classe, dévouement des combattants de toutes nationalités et incontournable motif lyrique (une infirmière avant d'aller au front se souvient des yeux bleus de son bien-aimé) sont scrupuleusement respectées.

Korneïtchouk a reçu pour mission de condamner les militaires héros de la guerre civile (ceux qui n'avaient pas déjà été décimés comme Toukhatchevski) que Staline veut rendre responsables de la déroute des premiers mois d'hostilités. Gorlov ne se rend pas compte que le savoir-faire, l'expérience de la guerre civile ne suffisent plus et « qu'il faut savoir combattre de façon moderne ». Son entêtement et son esprit de gloriole sont lourds de conséquences en vies humaines (son fils tombera au combat).

Quels sont les prototypes de Gorlov ? Vorochilov avait été écarté du commandement direct. Boudionny n'avait aucune action sur le cours des opérations. Peut-être le général Gordov de Stalingrad ? Peut-être le maréchal Joukov ? Celui-ci dans ses mémoires raconte son différend avec Staline pour la répartition des forces armées au tout début de la guerre²².

Partout en URSS, *Le Front* diffuse son message qui disculpe Staline. A Kiev, occupée par les Allemands, les metteurs en scène vont jusqu'à transformer la pièce en pamphlet contre l'Armée rouge qu'ils jouent sous le titre *Voilà comment ils combattent...* Mais dès que la situation se renverse et que l'Armée rouge résiste vaillamment à l'agresseur, la pièce devient gênante. Le 3 novembre 1943, le responsable du comité des affaires artistiques demande son retrait progressif des affiches. Il n'est plus question de se moquer de l'armée et de ses commandants, il faut au contraire désormais encourager l'élan de résistance à l'envahisseur.

²⁰ Alexandre Sumpf souligne que l'armée est non professionnelle. Le recrutement se base sur la fiabilité idéologique plus que sur la compétence. L'omniprésence de la direction politique développe le sens du devoir. Chaque officier a un homologue politique qui le contrôle et assure sa carrière. A. Sumpf, *op. cit.*, pp. 581-582.

²¹ Ju. Rybakov, *op. cit.*, p. 101, et <http://inosmi.ru/history/20120330/189377137.html>. Il s'agit d'une lettre chiffrée qui circula parmi les maréchaux et généraux.

²² Voir Maréchal G. Joukov, *Mémoires : des années de jeunesse à la bataille de Moscou*, t.1, Paris, Fayard, « Les grandes études contemporaines », 1970.

Durant les nombreux mois où elle sera représentée, *Le Front* remportera un énorme succès, comme d'ailleurs la plupart des œuvres de Korneïtchouk qui plaisent par leur simplicité d'images d'Épinal, sans méandres psychologiques.

► *Les Russes (Russkie ljudi, 1942)* de Konstantin Simonov (1915-1979)

Comme *Le Front*, la pièce *Les Russes* de Konstantin Simonov est publiée dans la *Pravda* les 13-16 juillet 1942.

Cette pièce patriotique incite la population à mourir plutôt que de collaborer avec les Allemands (dans les villes occupées, les envahisseurs réquisitionnent les immeubles, s'installent chez les habitants, cherchent à établir un réseau d'alliés ou de sympathisants). Il faut se méfier des traîtres et des espions tant russes qu'allemands et obéir aux ordres, quels qu'ils soient. Simonov utilise avec aisance toutes les ficelles de la pièce bien faite : les mères de soldats, à l'arrière, font de la résistance et meurent en criant leur haine à leurs bourreaux. Les jeunes filles sorties du rang traversent les fleuves à la nage, font sauter des ponts et se taisent sous la torture. Les intellectuels partent au combat en « oubliant ce qu'est la douceur ». Les vieillards réclament un fusil. Les anciens combattants de la guerre civile, invalides réservistes, reprennent du service. Les épouses renient leurs maris quand elles découvrent qu'ils ont pactisé avec l'ennemi et elles les envoient à la pendaison. Les nazis sadiques apprennent le russe pour mieux manipuler leurs victimes et torturent moralement les lâches prêts à tout, pourvu qu'ils aient la vie sauve. La phrase clé de la pièce « Tu entends comment les Russes vont à la mort » – qui salue le départ en chantant d'un des personnages sacrifiés pour que le plan de libération de la ville puisse réussir – résume le propos de l'auteur. Il est question ici des Russes, et non des Soviétiques. Des Russes comme métonymie de l'URSS, des Russes comme nation-somme, enracinée dans un passé séculaire et nation-phare, annonciatrice d'un avenir radieux.

► *L'Assaut (Našestvie, 1942)*, de Leonid Leonov (1899-1994)

La pièce la plus intéressante dans cette moisson d'œuvres appelant à une mobilisation sans faille est sans conteste *L'Assaut* de Leonid Leonov, un drame satirique et grotesque atypique à plusieurs titres.

Atypique par son style grotesque, par son atmosphère fantastique qui transforme la déroute en apocalypse, avec ses disparus ressuscités, sortis de la clandestinité ou de l'émigration, ses démons sadiques qui torturent, violent, marquent au fer, pendent et fusillent, ses traîtres bouffons. Certes, ces figures goyesques appartiennent au camp des traîtres, des collaborateurs et des envahisseurs. Mais la pièce reste ambiguë car les renversements carnavalesques touchent aussi les patriotes, eux aussi contaminés par la duplicité, le dédoublement, voire la schizophrénie. Leur implication dans la résistance n'est pas seule responsable de l'atmosphère de dissimulation, du jeu de cachettes et de mensonges qui rend difficile, non pas seulement le repérage des bons et les méchants, mais la définition même du personnage positif, ici peu sympathique, méfiant, louvoyant.

Cette pièce surtout est l'une des rares à oser poser la question de la réinsertion des prisonniers, et à démontrer qu'elle est impossible, dans la société comme dans la famille. Le prisonnier ne

peut racheter sa faute, –l’opprobre qu’elle a fait peser sur les siens et le soupçon qui l’accompagne désormais dans la vie publique–²³. Et c’est seulement lorsqu’il meurt pour la patrie que la mère d’un prisonnier peut s’écrier : « Il est revenu, il est mien, il est avec nous ». Et cette vérité cruelle, monstrueuse, l’auteur la présente, l’analyse, sans que l’on sache vraiment s’il la condamne ou l’approuve²⁴.

Leonov avouera n’avoir pas osé faire ouvertement de Fiodor un prisonnier politique. Son personnage, questionné par sa sœur, sa nounou, son père, refuse obstinément de révéler la cause de son arrestation en 1939. Mais l’auteur sème des signes. La veste de cuir qu’il porte, l’accusation provocatrice d’un collaborateur qui laisse entendre que Fiodor, fils d’un célèbre médecin avant la révolution, est un ennemi du peuple²⁵ et surtout la peur de la dénonciation et la manie du soupçon qui tenaillent Fiodor, son sentiment d’injustice qui le rend intolérant, hostile, misanthrope. Ses rapports familiaux dénaturés s’expliquent-ils par le cadre fantastique de la pièce ou par une vision des choses dictée par des considérations idéologiques ? Rentré chez lui après trois ans d’incarcération en Sibérie, Fiodor demande à sa sœur qui recule en le voyant : « Tu as peur de me tendre la main ? » Il est déchiré de quintes de toux mais son père, médecin, refuse de le soigner. Il pose son manteau au sol parce qu’il n’est plus digne de le suspendre à une patère. Fiodor doit produire à sa famille l’attestation de sa libération, prouver qu’il n’est pas un fuyard, un lâche. Son père estime malgré tout « avoir enterré son fils » au moment où celui-ci a été arrêté. Fiodor quitte la maison paternelle avant qu’on ne le chasse en disant comme dans les romans : « Et le méchant s’en alla en baissant la tête. Vous avez déshonoré cette noble demeure ! Dehors ! »²⁶

L’étranger (*čujoi*) ici est celui qui n’appartient pas au cercle (le mouchard parmi les prisonniers, l’émigré revenu en URSS avec les Allemands) mais aussi celui dont on emprunte l’identité pour la bonne cause, en entrant dans la résistance. Dans cette pièce étrange, on se méfie de tous. L’ennemi de classe, que l’on combattait à l’intérieur par la délation, l’espionnage et l’arrestation, menace toujours car il s’est allié à un adversaire étranger (*vrag*), un envahisseur à la langue barbare, que seule la mobilisation permettra de bouter hors du territoire.

UN IMPACT FORT MAIS SANS CONSEQUENCES

Lors des représentations, les théâtres pleins à craquer ressemblent à des salles d’hôpital : des béquilles encombrant les rangées, la blancheur des bandages et des plâtres tranchent sur les

²³ « Je vous ai offert ma vie et je ne demande pas de quittance en échange » L. Leonov, *Našestvie*, 1942, acte 4, en ligne <http://www.mirleonova.org/leonov_c_naschestvie3.html>, consulté le 4/05/2015. Cette réplique a été coupée dans la réécriture de 1962, in *Sobranie sočinenij, t.7, P’esy*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1971, p.541.

²⁴ Ex-compagnon de route, proche des symbolistes et de la prose ornementale à des débuts, Leonov, surtout célèbre pour sa prose, se range avec le temps à l’univocité du réalisme socialiste. Les ambiguïtés de *L’Assaut* pourraient être la trace de son écriture polyphonique des années 1920. On notera qu’en 1927, il a écrit un récit *Priključenie s Ivanom (Une aventure d’Ivan)* où il présente un innocent fusillé par nécessité historique. Voir Ivan Verč, « Léonide Léonov » in *Histoire de la littérature russe, Le XXe siècle. Gels et dégels*, sous la dir. de E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Paris, Fayard, 1990, pp. 107-115.

²⁵ A-t-il été condamné à cause des origines sociales de son père ? C’est ce que laisse entendre la didascalie : « Une ombre de coupable illumination passe dans le regard [de son père] » (rédaction de 1962, p.483). Fiodor de son côté s’indigne du rôle subalterne auquel est réduit son père depuis 1917 : « Tu es devenu la propriété de la ville, tu fais partie de l’inventaire ». *Ibidem*, p. 484.

²⁶ *Idem*, fin de l’acte 2, p.511.

uniformes. Les toux sont incessantes. Le théâtre, art vivant et en prise direct avec un public complice, joue ici à plein son rôle : au-delà des messages qu'il doit délivrer, il offre le plaisir de partager un moment idéo-artistique dans un lieu éclairé à l'électricité, chauffé, propre, et dévoué au beau. Il rend ces quelques heures de répit indispensables, précieuses, inoubliables.

Le jeu des acteurs transcende bien souvent l'indigence du texte, l'interprétation rend humain et sympathique un personnage que le dramaturge doit condamner. C'est le cas dans *Le Front* joué au Théâtre d'Art où Gorlov est interprété par le grand acteur Ivan Moskvine : cette compagnie qui a porté jusqu'en 1931 le nom de Tchekhov, essaie de nuancer les prises de position, de peser le pour et le contre, de comprendre les comportements, de donner le contexte des événements²⁷. Le public apprécia la première scène muette, rajoutée par les metteurs en scène, qui montrait brutalement la menace de l'invasion : un tank ennemi noir avançait dans une tranchée enneigée et détruisait les défenseurs de la terre russe, encerclés, qui lançaient leurs dernières grenades. Les combattants affrontaient la mort devant le public qui se sentait immédiatement en empathie avec eux. Cette scène très forte qui se déroulait dans une forêt blanche de givre, au sein d'une nature violée par la barbarie de l'assaut, faisait des spectateurs les témoins impuissants de la force de destruction ennemie.

Le Théâtre du drame de Moscou qui jouera cette même pièce lui donnera une dimension tragique d'une tout autre façon, en situant l'état-major d'Ognev dans une école bombardée, entre un gibet et des bâtiments en feu.

Malgré certaines mises en scène restées fameuses, les pièces de ces années-là disparurent sans laisser de traces, alors que les poèmes, les chansons, les films engendrés durant la guerre restèrent en usage et feront partie du patrimoine culturel²⁸. Leurs millions de spectateurs les oublièrent dès la paix revenue, et leurs auteurs enrôlés de force, dès la fin de leur service commandé, revinrent à leurs thèmes de prédilection.

La brève étude de la situation théâtrale pendant les années de guerre offre un démenti à l'affirmation de Chostakovitch : 1941-45 ne fut pas un espace de respiration²⁹, ni pour la population qui traversa de terribles épreuves, ni pour les artistes qui furent enrôlés dans une opération de propagande intense et de grande envergure. Certes, la machine répressive des années trente avait suspendu ses coups, mais l'effort de guerre et les sacrifices qu'il exigea ne rendirent pas plus supportables ces années. Elles constituèrent une parenthèse non une accalmie, parce que les souffrances inouïes qui les marquèrent, bien qu'infligées par un ennemi extérieur, marqueront au fer rouge les hommes et les femmes qui réussirent à survivre.

²⁷ La pièce fut créée pour l'anniversaire l'Octobre, le 7 novembre 1942, par un collectif de metteurs en scène, le directeur du Théâtre, Nemirovitch-Dantchenko, se trouvant en évacuation.

²⁸ Par la suite, pour parler de la guerre, les metteurs en scène n'utiliseront pas la dramaturgie, mais feront des compositions à partir de la prose, de la poésie et des chansons de guerre. C'est le cas par exemple des *Aubes sont ici calmes* mises en scène par Lioubimov à la Taganka en 1971.

²⁹ Cité par A. Sumpf, *op. cit.*, p. 559-560.