Eugene A. Swift, Popular theater and society in Tsarist Russia

Emilia Koustova

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/4108>

DOI : 10.4000/monderusse.4108

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2003

Pagination : 721-724

ISBN : 2-7132-1833-0

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Emilia Koustova, « Eugene A. Swift, Popular theater and society in Tsarist Russia », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 44/4 | 2003, mis en ligne le 19 juin 2009, consulté le 03 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/4108> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.4108>

Ce document a été généré automatiquement le 3 septembre 2022.

Tous droits réservés

Eugene A. Swift, Popular theater and society in Tsarist Russia

Emilia Koustova

RÉFÉRENCE

Eugene A. SWIFT, **Popular theater and society in Tsarist Russia**. Berkeley, University of California Press, 2002, xv-346 p.

- 1 En russe, les expressions qui contiennent l'adjectif *narodnyj* prêtent facilement à malentendu. Aussi faut-il préciser avant toute chose que le « théâtre populaire » étudié par Eugene A. Swift est essentiellement – même s'il ne l'est pas exclusivement – un théâtre « pour le peuple ». Sa création s'est faite à l'initiative des élites russes, soucieuses d'abord d'élargir la zone d'influence de la société civile en disputant le pouvoir culturel à l'autocratie, et ensuite de supprimer ce que, d'après l'auteur, elles percevaient comme une différence culturelle les séparant du « peuple ».
- 2 Après un panorama rapide de l'histoire du théâtre russe aux XVIII^e et XIX^e siècles, Eugene A. Swift consacre son deuxième chapitre à l'analyse du champ discursif du théâtre populaire. L'idée de la mission civilisatrice à l'égard du peuple y est centrale. Parallèlement à la conviction concernant le potentiel émotionnel, donc éducatif, du théâtre, elle sert de dénominateur commun à une multitude de réflexions et de projets que ce sujet suscita dans les milieux cultivés de la société russe dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Cependant, au-delà du partage de ces quelques convictions fondamentales, la vision des objectifs finaux et des voies que devrait emprunter le théâtre populaire pour les atteindre était très variable. Ainsi pouvait-il s'agir d'utiliser le théâtre comme instrument didactique pour éduquer les masses et les intégrer à la culture des élites ; ou encore pour démocratiser cette dernière et aboutir à la naissance d'une culture nationale unique ; ou enfin pour proposer au peuple des « distractions raisonnables », en combattant ainsi les mauvaises mœurs, notamment l'alcoolisme.

- 3 L'un des désaccords majeurs portait sur le répertoire du théâtre populaire. L'analyse de celui-ci dans le chapitre suivant permet à Swift, d'une part, d'approfondir la connaissance du discours sur le théâtre populaire et, d'autre part, d'aborder le deuxième grand thème de son ouvrage, à savoir l'étude des expériences concrètes dans ce domaine. Le répertoire est étudié ici de pair avec la censure tsariste. L'auteur révisé un certain nombre de clichés contemporains et postérieurs, notamment ceux qui voyaient dans la censure un facteur décisif de l'histoire du théâtre populaire russe, voire un obstacle insurmontable à tout développement de celui-ci. Le recours à un large ensemble de sources lui permet de constater que, malgré des difficultés réelles causées par les restrictions censoriales, particulièrement sévères dans le cas des théâtres destinés à un public « populaire », le répertoire de ces derniers était relativement riche et varié, et, surtout, proche de celui des théâtres des « élites ».
- 4 Le rôle de l'État dans le développement du théâtre populaire russe ne s'est pas limité au contrôle du répertoire. C'est là l'un des principaux paradoxes de l'histoire. Si l'idée de théâtre populaire fut largement véhiculée par l'intelligentsia radicale ou libérale qui y voyait un moyen de disputer le monopole de la vie publique au régime tsariste, ce n'en fut pas moins l'État – par le biais de « patronages pour la sobriété publique » (*popečitel'stvo o narodnoj trezvosti*) fonctionnant auprès du ministère des Finances – qui, de pair avec les industriels, devint le principal organisateur des théâtres pour le peuple. Au cœur de cet engagement se trouvait le concept de loisirs « utiles » ou « raisonnables » (*poleznye ou razumnye razvlečeniia*), né, d'après Swift, d'un mélange des idées paternalistes traditionnelles et de l'intérêt pragmatique de l'industrie russe. Pour appuyer son essor, celle-ci avait besoin d'inculquer des savoirs élémentaires et des bases d'autodiscipline aux ouvriers ; dans cette perspective, des loisirs sains et, en premier lieu, un théâtre didactique apparaissaient comme des outils de première importance.
- 5 Les tentatives pour recourir à cet instrument se multipliaient et, à partir des années 1890, des « kermesses sobres », des théâtres de fabriques, des maisons du peuple, organisés et financés par les industriels et les « patronages pour la sobriété publique », connurent un essor et un succès remarquables à Saint-Petersbourg et à Moscou (ces deux villes représentant le principal terrain de l'étude). Cette étude de cas, menée dans le quatrième chapitre à partir de sources variées, fournit des résultats inattendus et précieux. Elle démontre, par exemple, à quel point les nouveaux théâtres représentaient une continuité par rapport aux théâtres forains traditionnels (*balagany*) qu'ils étaient pourtant censés remplacer, en raison du niveau esthétique et moral de ces derniers, jugé insuffisant par la société lettrée. À partir de ces observations, quelques conclusions d'ordre plus général sont esquissées : les théâtres populaires y apparaissent comme un lieu de synthèse de cultures, aussi bien qu'un nouvel espace public démocratique, unique dans les villes russes.
- 6 En s'approchant du cœur de son sujet, Swift fait entrer en jeu le *narod*, figure à la fois idéalisée et suspecte, centrale et néanmoins le plus souvent effacée du discours des élites qui lui assignent un rôle de consommateur passif de la production culturelle. Dans les deux derniers chapitres, le « peuple » arrive sur le devant de la scène, d'abord en qualité d'acteur (au sens littéral du terme) agissant au sein de quelques compagnies d'amateurs ouvriers, puis, dans son rôle principal, celui de public du théâtre populaire.
- 7 Si, dans l'histoire du théâtre populaire russe, le théâtre ouvrier – c'est-à-dire organisé, financé et animé par des amateurs ouvriers – représenta un phénomène plutôt marginal, au moins du point de vue quantitatif, il n'en est pas moins un élément important de cette

histoire en tant qu'initiative venue d'en bas et souvent construite en opposition par rapport aux attitudes paternalistes des élites. Ainsi la question cruciale, surtout pour la période postérieure, était-elle posée et confrontée à la pratique : lors de l'élaboration de la nouvelle « culture prolétarienne », les ouvriers devaient-ils utiliser ou rejeter l'ancienne culture « bourgeoise » ?

- 8 Le dernier chapitre, intitulé « The people at the theater : audience reception », représente sans doute la partie la plus originale et passionnante du travail de Swift qui fait ici une tentative pour briser le silence des masses, pour faire entendre leur voix, pour rendre compte du spectateur et de sa réception de la production théâtrale. Il ne s'agit pas là seulement de relever un défi méthodologique, systématiquement posé par ce genre d'étude, mais aussi de pouvoir progresser sur les questions centrales de la présente recherche, notamment celles qui portent sur l'effet réel et sur l'efficacité des tentatives « acculturatrices » des élites, aussi bien que sur la place occupée par le théâtre populaire dans la vie des classes urbaines inférieures.
- 9 Dans cette tâche difficile, l'auteur a la chance rare de pouvoir compléter les informations puisées dans les descriptions des spectateurs et de leur comportement, faites par les observateurs contemporains, par le recours à une source particulière : les matériaux des enquêtes menées auprès du public dans trois théâtres populaires dans les années 1890-1900. Par ailleurs, dans la lignée de ceux qui ont étudié le processus de la lecture et de la communication écrite, tels W. Iser ou H. R. Jauss, il souligne l'impact des attentes préalables et du profil socio-culturel du spectateur sur sa réception du spectacle. Ceci permet de réviser l'image d'un consommateur passif et facile à manier, gobant un « prêt-à-assimiler » issu des ateliers civilisateurs des élites.
- 10 Ainsi des éléments supplémentaires viennent confirmer l'une des thèses majeures de l'ouvrage concernant l'écart entre les objectifs initiaux des promoteurs du théâtre populaire et les réalisations concrètes dans ce domaine. Quelques-uns des décalages relevés par l'auteur ont déjà été mentionnés ici, comme l'État tsariste devenu l'un des principaux promoteurs du théâtre populaire ou les ressemblances troublantes entre *balagany* et les théâtres créés par les « patronages pour la sobriété du peuple ». Mais l'écart le plus fondamental est celui qui fit des théâtres populaires non pas un instrument docile d'acculturation et d'inculcation de la discipline, mais un « carrefour de cultures », un lieu de devenir d'une nouvelle culture des masses urbaines.
- 11 La volonté de rendre compte du caractère complexe du phénomène et le refus de considérer l'histoire du théâtre populaire d'un point de vue réducteur qui consisterait à n'y voir que velléité et instrumentalisation de la part des élites, constituent une approche intelligente et mesurée qui participe au grand intérêt de l'ouvrage. Celui-ci, cependant, n'est pas totalement exempt d'éléments moins convaincants. Ainsi, bien qu'annoncée dans l'introduction (p. 2), une vision prenant en compte les logiques du développement interne du théâtre russe, qui, à ce moment même, cherchait des publics nouveaux et une ouverture majeure sur le monde, semble absente de l'étude de Swift. Par ailleurs, les hommes de théâtre, acteurs et metteurs en scène, qui, probablement, représentaient l'un des agents privilégiés des processus d'interaction et de synthèse de cultures en place au sein du théâtre populaire, n'ont pas attiré suffisamment l'attention de l'auteur. Ceci aurait pourtant permis de rendre plus souples et plus nuancés certains schémas historiographiques, tels que le binôme élites/peuple, utilisé avec profusion dans les pages de ce livre.

- 12 Les critiques qui peuvent être adressées à l'ouvrage de Swift n'enlèvent rien à son mérite de fournir une image intense et passionnante d'un phénomène encore peu connu de l'historiographie¹, aussi bien que de revisiter, à partir d'une perspective renouvelée, les questions fondamentales de la modernisation culturelle de la Russie tsariste, du rôle de la société civile, de l'État et du « peuple » dans ce processus. Cet ouvrage fournit également une des clés de voûte du chantier historiographique, actuellement en expansion, qui s'intéresse à la sphère récréative et au devenir de la culture de masse dans la Russie urbaine à la veille de la révolution². Sa portée va, d'ailleurs, bien au-delà de l'Ancien Régime, car la connaissance de l'histoire du théâtre populaire prérévolutionnaire s'avère indispensable pour la compréhension d'une part de l'essor du théâtre d'amateurs après la révolution, et d'autre part de la politique des bolcheviks dans le domaine de la culture et de l'instruction publique³.
-

NOTES

1. À notre connaissance, dans l'historiographie récente, russe ou occidentale, seul l'ouvrage de G. Thurston se penche sur le même sujet, mais à partir d'approches différentes (*The popular theater movement in Russia, 1862-1919*, Evanston, Northwestern University Press, 1998).
2. Pour ne citer que quelques ouvrages : R. Stites, *Russian popular culture : entertainment and society since 1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 ; L. McReynolds, *Russia at play: leisure activities at the end of the tsarist era*, Ithaca – Londres, Cornell University Press, 2003.
3. Nous renvoyons à un autre ouvrage récent, qui prend en partie le relais de Swift, pour parler du développement du mouvement théâtral après la révolution : L. Mally, *Revolutionary acts: Amateur theater and the Soviet state, 1917-1939*, Ithaca – Londres, Cornell University Press, 2000.