

Sébastien CAGNOLI

## LE STUDIO KOMI DE LENINGRAD (1932-1936) Une nouvelle génération pour le théâtre komi

---

*Les arrestations de 1937 font disparaître la quasi-totalité des dramaturges komis, et elles coïncident avec la mise en place d'une nouvelle génération d'artistes qui viennent d'être formés à Leningrad. L'article étudie l'organisation des enseignements dispensés à Leningrad et cherche à évaluer leur impact sur le développement du théâtre komi à ce carrefour des générations. À cet effet, je m'interroge d'abord sur les avantages et inconvénients que présente une telle formation centralisée, pour le pouvoir central et pour les peuples d'U.R.S.S., au sujet des studios nationaux en général et du studio komi en particulier. La dernière partie dresse un panorama des nouveaux axes de création dramatique à travers l'exemple de deux élèves du studio komi de Leningrad : Nikolaj D'âkonov et Stepan Ermolin.*

---

### I. LE TOURNANT DE 1936

Après Staline et la « Grande Guerre patriotique », les Komis deviennent minoritaires dans leur propre État. La langue russe prend de plus en plus d'importance dans tout le pays, et le komi, dans la littérature, n'a plus du tout le même prestige que dans les années 1920.

Les années de purges (1936-1937) et de guerre (1941-1945), comme on va le voir dans cette première partie, constituent une véritable révolution culturelle. Le théâtre, lieu de rencontre par excellence des artistes et du peuple, illustre précisément cette transformation.

*De nouveaux auteurs*

Entre 1937 et 1953, on assiste à la disparition de la quasi-totalité des dramaturges de la génération précédente : Öñö Agñi<sup>1</sup> était morte en 1925, Nòbdinsa Vittor<sup>2</sup> est déporté en 1937 et meurt en Sibérie quelques années plus tard, T'ima Veñ<sup>3</sup> est arrêté en 1937 et meurt en captivité, Žugyl<sup>4</sup> est exilé en 1937 (il reviendra après la mort de Staline). Quant à Lebedev<sup>5</sup>, il a cessé spontanément d'écrire des opérettes, et il se consacre plus que jamais à des hymnes aux tracteurs et autres poèmes politiquement corrects, jusqu'à sa mort en 1951.

Pendant ce temps, une nouvelle génération a été formée pour prendre la relève : Leningrad a organisé un « studio komi », pour faire bénéficier les jeunes Komis d'enseignements « de haut niveau »... et pour leur apporter des idées neuves quant aux bases mêmes de la création dramatique.

*Une nouvelle population*

En raison des déportations massives qui font émigrer les Komis et immigrer des Russes de toute l'Union, on assiste à une forte russification de la population : de 92 % en 1926, les autochtones de l'État

---

<sup>1</sup> Agniâ Andreevna Suhanova (1884-1925), qui a écrit plusieurs pièces pour enfants entre 1919 et 1924.

<sup>2</sup> Vittor Savin (1888-1943), écrivain et politicien, qui a abordé tous les genres littéraires et qui a joué un rôle fondamental dans l'essor de la littérature komie depuis les années de guerre civile jusqu'aux années 1930. Sa chanson « Le nid des faucons » (« *Варыш ноз* ») est aujourd'hui l'hymne officiel de la République de Komi.

<sup>3</sup> Veniamin Timofeevič Čistalëv (1890-1939). Sa dernière pièce, *Les noces* [*Nyv šetôm*], est créée en 1936. Il s'agit d'un spectacle sur des thèmes traditionnels qui va à l'encontre de tous les principes du réalisme socialiste. Il me semble que c'est la dernière pièce komie « non soviétique » avant longtemps.

<sup>4</sup> Nikolaj Pavlovič Popov (1901-1971).

<sup>5</sup> Mihail Nikolaevič Lebedev (1877-1951) : cf. *ÉFO* n° 40.

komi passent à 30 % en 1959<sup>6</sup>. Dans le domaine du théâtre, bien sûr, il en résulte une transformation du public et de ses repères culturels.

#### *Un nouveau système d'écriture*

Dans le cadre du projet d'uniformisation de l'écriture des peuples de l'Union soviétique entrepris dans les années 1930, une tentative de latinisation du komi avait été menée par les autorités entre 1931 et 1935, mais sans succès (Toulouze 1997, pp. 63-65). Après quelques années de confusion, l'alphabet de Molodcov — dans lequel s'était développée toute la littérature nationale depuis 1918 — est finalement remplacé en 1939 par le système cyrillique qui est toujours en vigueur aujourd'hui. Dans ces conditions, les nouvelles générations n'auront plus accès à ce qui avait été écrit auparavant.

#### *Une nouvelle ère soviétique*

Le 5 décembre 1936 est proclamée la R.S.S.A. de Komi, en même temps qu'est adoptée la nouvelle constitution de l'U.R.S.S. (qui restera en vigueur jusqu'à celle de Brejnev en 1977) : l'État komi entre ainsi de manière inéluctable dans le vaste système stalinien.

L'année 1936 marque donc un tournant, qui est la concrétisation des menaces qui se profilaient depuis le début des années 1930. Une page est définitivement tournée après les années d'espairs de l'*oblast'* autonome : on passe d'un communisme volontaire (voulu, du moins, par les vainqueurs de la Guerre civile), actif et créatif, à un communisme soviétique subi.

C'est justement en 1936 que la première promotion d'un « studio komi » rentre de Leningrad — avec des idées neuves, de nouvelles règles du jeu, et la vie devant soi : en 1936-1937, on fait table rase de tout ce qui a été élaboré depuis la Révolution, et le monde du théâtre, par la volonté du pouvoir central soviétique, est mis entre les mains d'une nouvelle distribution, *sans aucun lien avec ce qui précède*. Étudions cette transformation à travers l'exemple de deux jeunes drama-

---

<sup>6</sup> Chiffres issus des recensements réalisés en Union soviétique.

turges : Nikolaj D'âkonov et Stepan Ermolin. En quoi leur formation à Leningrad consistait-elle ? Quelles furent leurs activités théâtrales à leur retour au pays ? Comment ont-ils trouvé un équilibre entre les obligations soviétiques et les préoccupations nationales pendant les années de guerre ?

## II. LE THÉÂTRE KOMI INSTITUTIONNALISÉ À LENINGRAD

### II.1. Les studios nationaux du *Technicum* des arts scéniques

Dès la fin des années 1920, le *Technicum* des arts scéniques de Leningrad envisage de mettre en place un enseignement standardisé pour les peuples non russophones d'U.R.S.S. Après quelques années de débats pour définir les méthodes pédagogiques, une première expérience est réalisée en 1928, avec un studio carélien. À cet effet, de jeunes comédiens caréliens sont recrutés pour suivre à Leningrad une formation professionnelle diplômante (sous la direction de Konstantin Tverskoj<sup>7</sup>).

Fondée sous Catherine II, l'École théâtrale de Pétersbourg (*Peterburgskaâ teatral'naâ škola*) était devenue en 1918 l'École du métier d'acteur (*Škola aktërskogo masterstva*, abrégé en ŠAM). En 1922, elle a élargi son activité à la musique et à la danse pour devenir l'Institut des arts scéniques (*Institut sceničeskikh iskusstv : ISI*). En 1926, cet Institut est rebaptisé *Technicum* des arts scéniques (*Tehnikum sceničeskikh iskusstv : TSI*). Lorsque les Caréliens sortent du *Technicum* en 1932, l'expérience s'avère convaincante : désormais, on va monter régulièrement et simultanément plusieurs « studios d'acteurs nationaux » (*nacional'nye aktërskie studii*). Entre 1932 et 1940, le *Technicum* héberge ainsi des studios quadriennaux finnois, biélorusse, kazakh, komi, nénétsse, sud-ossète, khakasse et iakoute (Romanov 2000, p. 36).

Ces studios semblent partir d'une belle intention, qu'on peut résumer ainsi : il s'agit de dispenser une bonne formation technique

---

<sup>7</sup> Konstantin Konstantinovič Kuz'min-Karavaev, dit « Konstantin Tverskoj » : metteur en scène, enseignant et critique né à Tver' en 1890. Arrêté en 1937, il est mort en déportation en 1944.

aux artistes des peuples de l'U.R.S.S. pour leur permettre d'exploiter au mieux leur identité nationale dans leurs arts dramatiques professionnels. Mais la définition même de cet objectif fait apparaître immédiatement plusieurs obstacles. Qu'est-ce qu'une « bonne » formation ? Les techniques sont-elles universelles ? Les enseignants affectés à ces studios ont-ils la neutralité et l'ouverture d'esprit que requiert cette démarche ? Qu'est-ce que l'identité nationale ? Peut-on développer une identité nationale dans une langue étrangère (en l'occurrence, le russe) ? À toutes ces questions s'ajoutent des problèmes pratiques liés aux conditions de vie, dans un pays comme l'U.R.S.S. où les climats sont aussi variés que les cultures. Voyons comment ces difficultés se sont manifestées au *Technicum* de Leningrad et dans quelle mesure les objectifs des studios nationaux ont pu être atteints (i.e. quels ont pu en être les bénéfices pour les peuples d'U.R.S.S. et pour le pouvoir central soviétique).

#### *L'adéquation des enseignements aux besoins nationaux*

La question du choix de la méthode pédagogique a été débattue à la fin des années 1920 pour monter le studio pilote. En principe, l'objectif étant de répondre à des besoins nationaux spécifiques, les méthodes adoptées devraient refléter les spécificités nationales. Aussi les enseignants étaient-ils réticents lorsqu'ils ont adopté, à titre d'expérience, le système de Stanislavski, qui leur était familier. Finalement, les résultats obtenus avec le studio pilote et les premiers studios réguliers les ont convaincus que ce système donnait satisfaction (Romanov 2000, p. 34). En effet, si Stanislavski a d'abord élaboré ses techniques avec des étudiants russes, sa démarche se situe en dehors de tout contexte culturel. En s'appuyant sur des bases psychologiques et en faisant appel précisément à l'individualité du comédien, il propose un « système » qui fonctionne dans n'importe quel environnement : l'acteur y apprend à trouver en lui seul — dans sa mémoire et dans son imagination — les ressources émotionnelles lui permettant d'apporter vie et vérité aux personnages et aux situations. De fait, le système de Stanislavski a fait ses preuves, depuis, dans des cultures variées, où il s'est décliné et développé.

Mais une formation, quelle qu'elle soit, même en s'appuyant sur des techniques solides, ne saurait être un gage de succès total sur une

classe de vingt-cinq personnes : fatalement, certains comédiens se laissent « posséder » par les personnages comme le chamane par les esprits, tandis que d'autres se bornent à imiter. À l'inverse, il me semble qu'un bon comédien pourra accomplir de beaux résultats, quelle que soit la formation. Et malheureusement, il en va sans doute de même pour les enseignants : n'y a-t-il pas ceux qui délivrent un message et ceux qui répètent le message qu'ils ont reçu ?

Il semble donc que la méthode choisie soit *a priori* favorable à des formations spécifiques respectant les identités nationales — sous la réserve considérable que les enseignants aient un esprit aussi « universel » que la méthode elle-même...

#### *Le problème linguistique*

Sur les neuf studios mis en place à Leningrad avant la guerre, quatre seulement bénéficient de cours donnés intégralement dans la langue nationale : le pilote carélien (en finnois), puis les studios finnois, biélorusse et kazakh. À cet effet, le *Technicum* travaille en étroite collaboration avec des conseillers linguistiques professionnels. Pour les étudiants komis, nénétses, sud-ossètes, khakasses et iakoutes, en revanche, les enseignements sont dispensés intégralement en russe. L'Institut en décline la responsabilité et explique cette situation par « un développement insuffisant des formes littéraires de ces langues et/ou la diversité des dialectes » (Romanov 2000, p. 36).

Il me semble qu'aucune de ces deux justifications ne peut raisonnablement s'appliquer à la langue komie, qui était normalisée depuis 1918 (sur la base du dialecte de la capitale) et qui avait fait l'objet d'un nombre non négligeable de publications littéraires, lectures publiques et représentations théâtrales pendant toutes les années 1920. Au demeurant, les étudiants du studio komi de Leningrad étaient tous des élèves du « Théâtre komi instructif itinérant » de Savin (*Komi inštrukčivnõj peredvižnõj teatr*, abrégé en *KIPT*<sup>8</sup>), où l'on travaillait

---

<sup>8</sup> Savin, dans ses articles, désigne la troupe sous ce sigle *KIPT*. On rencontre plus fréquemment le sigle *KIPPT*, où le second *P* représente *po-kaza'el'nõj*, c'est-à-dire « exemplaire », épithète qui paraît un peu superflue.

dans la langue nationale le plus naturellement du monde, sans que la diversité des dialectes semble avoir posé de problèmes.

Il faut toutefois reconnaître que l'activité littéraire de l'époque était entièrement concentrée dans la région de Syktyvkar et du cours de l'Ežva (Vyčegda), de sorte que les autres dialectes n'étaient guère représentés dans le paysage littéraire. Peut-être la disparité des dialectes explique-t-elle en partie cette concentration géographique ; mais c'est surtout la proximité de la Ville, bien sûr, qui était ici un facteur politique favorable. Et quelle que soit la réalité de cette disparité des dialectes, l'intercompréhension entre ceux-ci était telle que je doute qu'elle ait pu constituer un obstacle : il était infiniment plus facile pour n'importe quel Komi de s'habituer au komi standard de Syktyvkar qu'au russe de Leningrad.

À la décharge du *Technicum*, on peut supposer que l'instabilité de l'écriture, ces années-là, aura causé quelques soucis aux équipes pédagogiques : à une époque où les autorités veulent éradiquer l'alphabet habituel (celui de Molodcov, élaboré en 1918, officiel depuis 1920) et imposer l'alphabet latin (Toulouse 1997, pp. 63-65), comment mettre en place un enseignement cohérent dans une langue nationale qui est étrangère aux enseignants ? Cela dit, cette réserve est purement graphique et ne change rien à la possibilité de *dire* les cours en komi...

Bref, on peut comprendre qu'il fût difficile de trouver à Leningrad des enseignants avec la double compétence linguistique et théâtrale ; mais avec un peu de bonne volonté, on aurait trouvé sans peine des interprètes.

Or les étudiants qui arrivent à Leningrad n'ont suivi généralement dans leur région que des études élémentaires — certains n'ont même que treize ou quatorze ans —, de sorte qu'ils ne maîtrisent pas forcément le russe. Le fait que tout se passe dans une langue étrangère a donc pu constituer un véritable obstacle. Dans le cas des Komis, la directrice du studio, dans ses mémoires, se souviendra des premiers ateliers, où les enseignants demandèrent aux nouveaux étudiants de réciter, en russe, n'importe quel fragment qu'ils connaissaient. Il apparut que les jeunes Komis connaissaient quelques textes russes par cœur, mais qu'ils les récitaient d'une façon tout à fait mécanique. Quand ils leur demandèrent alors de dire des textes dans leur langue, les enseignants furent frappés par leurs intonations vivantes et par la qualité de leurs voix (Komarovskaâ 1965, pp. 211-212). Cette anecdote

confirme que les jeunes étudiants, même s'ils connaissaient le russe, n'en avaient qu'une compréhension superficielle.

En 1936, le *Technicum* devient l'École centrale de théâtre (*Central'noe teatral'noe učiliše : CTU*)<sup>9</sup>. Après 1945, cette École centrale sera un établissement résolument « bilingue ». Mettre l'accent sur le « bilinguisme », dans ces années-là, c'est en fait mettre l'accent sur l'enseignement du russe : du fait de la profonde russification des R.S.S.A., le russe va devenir la principale langue de communication, et les langues nationales passent au second plan. L'École centrale en fait fatalement la constatation, et il devient évident qu'une école qui forme des comédiens professionnels doit donner à ceux-ci les moyens de répondre aux besoins qui se présentent dans leurs pays : or, chez eux, les comédiens de certains théâtres nationaux (Adyguéens, Bouriates, Maris, Oudmourtes, Mordves, Komis, Permiaks, Kal-mouks, Khakasses, etc.) sont appelés à jouer aussi bien dans leur langue maternelle qu'en russe, puisque la population des R.S.S.A., de fait, est déjà devenue très hétérogène. Cette politique de russification des enseignements après la Guerre ne peut donc être imputée à l'École centrale : c'est plutôt une conséquence inévitable de la russification des R.S.S.A.

Mais revenons-en aux années 1930, et voyons les autres difficultés que rencontraient ces étudiants dépayés.

### *Les difficultés pratiques*

On a vu que les étudiants qui arrivent à Leningrad n'ont généralement qu'un niveau d'études élémentaire et que certains d'entre eux n'ont que treize ou quatorze ans. Les plus âgés ont jusqu'à trente ou trente-cinq ans. Certains ne savent lire et écrire qu'à grand-peine. Les Komis, par exemple, avaient quitté l'école et le village assez tôt pour

---

<sup>9</sup> En 1962, l'enseignement va se diversifier, et l'école devient l'Institut d'État de théâtre, de musique et de cinématographie de Leningrad (*Lenin-gradskij gosudarstvennyj institut teatra, musiki i kinematograpgii : LGITMiK*). Depuis 1993, c'est l'Académie d'État d'art dramatique de Saint-Pétersbourg (*Sankt-Peterburgskuû gosudarstvennuû akademiû teatral'nogo iskusstva : SPbGATI*) : <http://www.tart.spb.ru/>.

aller travailler au Théâtre de Syktyvkar. Cette hétérogénéité des classes ajoute encore quelques difficultés pour l'enseignement : les besoins des uns et des autres étaient probablement très différents. Dans ces conditions, comment, en quatre ans, faire de jeunes gens aussi disparates des acteurs professionnels complètement opérationnels ?

D'autres difficultés méritent d'être soulignées ici, bien qu'elles ne se présentent pas pour les Komis. Elles sont liées au dépaysement nordique et concernent surtout les étudiants en provenance du sud de l'U.R.S.S., qui, souffrant du climat et du régime alimentaire, s'avéraient plus vulnérables aux maladies.

L'accumulation de ces différentes difficultés expliquent sans doute, au moins partiellement, que le taux d'abandon fût sensiblement plus élevé dans les studios nationaux que dans les cours russes.

#### *Les bénéfices*

Voyons maintenant les bénéfices que les étudiants et leurs peuples pouvaient tirer de ces studios nationaux.

Tout d'abord, pour certaines promotions (les studios kazakh, sud-ossète et nènètse), cette formation à Leningrad constitue la première opportunité de formation théâtrale professionnelle (Romanov 2000, p. 35). Ce n'est pas le cas des Komis, par exemple, qui avaient déjà des institutions théâtrales bien établies grâce à Savin.

Les enseignements se voulaient adaptés à chaque studio (chaque studio bénéficiait d'une « approche ethno-pédagogique spéciale », selon Romanov). Non seulement je pense que cette volonté était bien réelle, mais il me semble qu'il ne pouvait absolument pas en être autrement, puisque chaque promotion, de toute évidence, avait des habitudes propres, des dispositions particulières, et plus généralement une *weltanschauung* originale : l'équipe pédagogique a certainement été obligée de s'adapter pour se faire comprendre.

Je ne sais pas si les enseignants étaient réceptifs à la créativité originale de chaque groupe, mais il est évident que des Iakoutes travaillant une scène de Gorki devaient avoir des intuitions émotionnelles ou physiques tout à fait nouvelles et inattendues à Leningrad. Plus précisément, il était de la responsabilité de l'enseignant d'identifier, pour chaque classe, les moindres particularités nationales, et de les con-

server, de les encourager, de les développer — *afin de toucher le public national*. Nous reviendrons sur cette démarche dans un instant, mais il fallait au moins la mentionner ici puisqu'elle n'est pas sans bénéfices pour le développement des arts dramatiques nationaux.

Plus généralement, au-delà de la mise en valeur des caractéristiques nationales, le cursus de formation cherche manifestement à enrichir la culture des étudiants par la confrontation avec d'autres cultures : outre les classiques russes (Gogol, Ostrovski, Leskov<sup>10</sup>, Tchekhov, et bien sûr Gorki), les jeunes comédiens étudient les œuvres de Shakespeare, Molière, Gozzi, Goldoni, Lope de Vega, Schiller... Les enseignants comptent sur les étudiants pour apporter des idées neuves, un regard neuf, sur ces classiques.

La *confrontation à l'autre* est toujours nécessaire, à un moment donné, pour prendre conscience de ses propres caractéristiques et pour les renforcer : c'est bien sûr le cas dans tout essor national comme pour tout processus d'individuation. « L'expérience a prouvé que la confrontation des studios avec la psychologie, l'esthétique, les usages d'autres nations, enrichit l'art national. Les travaux sur les œuvres étrangères ont enrichi les compétences psychologiques et physiques des acteurs sans saper les bases organiques » (Romanov 2000, p. 37)<sup>11</sup>.

De la même manière, on peut supposer aussi que les jeunes des différents studios nationaux se sont côtoyés pendant quatre ans, qu'ils ont peut-être partagé une partie de leur vie quotidienne d'« expatriés », et qu'ils ont pu apprendre à se connaître.

Il ressort de ces observations que les peuples d'U.R.S.S. avaient réellement de bonnes choses à attendre de ces années à Leningrad, à la fois pour le développement personnel des étudiants et pour celui des théâtres nationaux. Mais les limites de ces bénéfices apparaissent avec autant de netteté — si ce n'est plus —, et c'est sur ce point que nous allons nous pencher maintenant.

---

<sup>10</sup> Leskov a écrit en 1867 une pièce en cinq actes intitulée *Le prodigue* [*Rastočitel'*].

<sup>11</sup> Là encore, la confrontation à la culture russe n'est pas une mauvaise chose en soi mais pourrait renforcer l'identité nationale si cette confrontation était bien menée. Malheureusement, dans le contexte qu'on a vu, avec des enseignants russes qui enseignent en russe, on peut commencer à douter.

*Russification et soviétisation*

De toute évidence, quel que soit le caractère « national » de la formation, quatre ans d'études à Leningrad sont le gage d'une certaine russification. On l'a vu, la plupart des enseignements des studios nationaux étaient dispensés en langue russe.

De fait, les enseignants étaient eux-mêmes majoritairement russes — ou, du moins, issus de grandes villes russes<sup>12</sup>, et quelle que fût leur bonne volonté, leurs enseignements devaient s'en ressentir.

Le théâtre russe restait bien sûr la base des enseignements. Si l'on cherchait à respecter les caractères nationaux, c'était pour pouvoir atteindre au mieux les publics nationaux : mais les pièces étudiées étaient surtout tirées du répertoire russe — avec une attention particulière portée au théâtre soviétique.

En somme, il me semble que cette démarche de studios nationaux — consistant à dispenser une bonne formation technique aux artistes des peuples d'U.R.S.S. pour leur permettre d'exploiter au mieux leur identité nationale dans leurs arts dramatiques professionnels — a servi à former des messagers pour aller transmettre dans tous les recoins de l'Union un message soviétique homogène sous la forme la plus adaptée pour toucher au mieux chaque population<sup>13</sup>. Ces studios semblent donc s'inscrire (peut-être à l'insu d'une partie des enseignants) dans un vaste plan de soviétisation des peuples d'U.R.S.S.

Voyons maintenant comment se déclinent ces années de formation chez les Komis.

---

<sup>12</sup> Je tire cette observation de recherches biographiques, sur la base des noms d'enseignants énumérés par Romanov (2000, p. 34).

<sup>13</sup> On reconnaît là l'illustration d'une politique générale de formation d'intermédiaires destinés à relayer l'idéologie : de la même manière, quelques représentants des « petits peuples du Nord » sont envoyés étudier à la Faculté ouvrière de l'Université de Leningrad en 1926.

## II.2. Le studio komi de 1936

Dans le cadre des studios nationaux, le *Technicum* de Leningrad ouvre ses portes à des étudiants komis en 1932<sup>14</sup>. Les meilleurs élèves du *KIPT*<sup>15</sup> y sont envoyés pour une formation de quatre ans.

La direction du Studio komi est confiée à Nadežda Ivanovna Komarovskaâ (1885-1967), une ancienne comédienne du Petit Théâtre de Moscou (*Malyj Teatr*) qui avait rejoint la troupe du Grand Théâtre dramatique de Leningrad en 1919 et avait déjà travaillé à la *ŠAM* en 1919-1922<sup>16</sup>. Nadežda Komarovskaâ est secondée par un autre enseignant, Ân Borisovič Frid (de son vrai nom Âkov Boruhovič Fridland, 1908-2003). Jeune metteur en scène diplômé du *Technicum* en 1932, celui-ci collaborera à l'Institut jusqu'en 1961 (en se spécialisant dans le cinéma à partir de 1938).

Conformément à la politique multiculturelle évoquée précédemment, les élèves du studio komi étudient des auteurs komis, russes et étrangers. Parmi les pièces au programme, on trouve notamment (selon Oplesnina 1990, p. 6) : *Le bilan* [*Art*] (1931) de Savin, *La forêt* d'Ostrovski, *L'alliage merveilleux* [*Čudesnyj splav*] (1934) de

---

<sup>14</sup> Moscou, qui observait l'expérience des studios nationaux de Leningrad avec circonspection, va tout de même suivre l'exemple un peu plus tard (à l'Institut d'État d'art dramatique — *Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva*, abrégé en *GITIS*). On y trouvera notamment un studio komi en 1938-1942 (parmi les jeunes diplômés, on retiendra Glafira Sidorova et le futur grand dramaturge Vasilij Lekanov).

<sup>15</sup> Vingt-cinq filles et garçons selon Oplesnina (1990, p. 6) ; seulement vingt selon Komarovskaâ (1965, p. 211). LTK 1951 (p. 7) et Encyclopédie RK 1997-2000 (entrée « Tearp », pp. 187-190) en énumèrent quinze (les mêmes) : Ivan Ivanovič Avramov, Pantelejmon Anufrievič Mysov, Stepan Ivanovič Ermolin, Nikolaj Mihajlovič D'âkonov, Anna Stepanovna Rusina, Aleksandr Grigor'evič Zin (Dan'šikov), I.N. Popov, N.V. Urodov, T.F. Pune-gova, E.K. Kyzrodeva (ou Kyz'ûrova), S.A. Pylaev, Ivan I. Potolicyn, F.G. Ūraneva, A.P. Sitkarev, N.I. Ârapov, A.N. Pylaeva.

<sup>16</sup> Elle avait joué aussi dans des films avant 1917 ; à Leningrad, en 1923, elle joue aussi dans le film *Le palais et la forteresse* [*Dvorec i krepost'*] des studios Lenfil'm. Nadežda Komarovskaâ a publié ses mémoires en 1965.

Kiršon<sup>17</sup>, ainsi que *Le serviteur de deux maîtres* de Goldoni<sup>18</sup>. La dernière année à Leningrad culmine avec la pièce de Gorki *Egor Boulytchov et les autres* [*Egor Bulyčov i drugie*] (1932), que les jeunes Komis donnent sur la scène du théâtre du *Technicum* au printemps 1936, avec beaucoup de succès.

À l'issue des quatre années de formation, la promotion rentre au pays et retourne dans les rangs du *KIPT*. Le 30 août 1936, la troupe donne *Egor Boulytchov* en pays komi. Cette date est historique : c'est le premier spectacle issu des enseignements professionnels de Leningrad à avoir été représenté en pays komi. Dans ses mémoires, Komarovskaâ se souvient avec émotion de cette première komie et de la satisfaction des deux enseignants devant l'aboutissement de quatre années « de dur labeur » (Komarovskaâ 1965, p. 213). L'Institut se glorifie du fait que « de nombreux spectateurs voyaient pour la première fois une représentation théâtrale dans leur langue maternelle ». C'est peut-être vrai — tout dépend de ce qu'on entend par « de nombreux spectateurs » —, mais il faut tout de même nuancer cette affirmation un peu hâtive : la troupe de Savin donnait régulièrement des représentations en langue komie à la capitale et en tournée dans les villages depuis 1921 (sans parler des spectacles d'amateurs qui étaient donnés dans la région dès 1918-1919).

La première était donnée dans la version komie d'Ivan Iz'ûrov. Ensuite, la même pièce a été jouée en russe... et les comédiens se sont empressés de montrer leur capacité à aborder les répertoires russe et étrangers en jouant *Le Révizor* de Gogol (traduit par Ivan Osipov), *Cabale et amour* [*Kabale und Liebe*] de Schiller et *George Dandin* de Molière (traduits par Savin), etc. (Popova 1965, p. 94 ; Ermolin 2004b, « Репертуар Драмтеатра (1931-1961).XLS »)<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Vladimir Mihajlovič Kiršon (1902–1938), dramaturge soviétique russe, né à Nal'čik (Kabardino-Balkarie). Ses pièces glorifient la « construction socialiste » stalinienne.

<sup>18</sup> Goldoni est abondamment traduit en russe en 1933 par Aleksej Dživelegov (1875–1952). Savin traduit *Le serviteur de deux maîtres* en komi (Popova 1965, p. 93).

<sup>19</sup> LTK 1951 retient les pièces suivantes : *Egor Boulytchov*, *La forêt*, *Le Révizor*, *Le serviteur de deux maîtres*, *Cabale et amour* (p. 8).

Ainsi s'achèvent les années komies à Leningrad. La nouvelle génération est « formée » et va pouvoir prendre les commandes.

### III. UNE NOUVELLE GÉNÉRATION DE DRAMATURGES KOMIS

Parmi les jeunes comédiens envoyés à Leningrad, il y en a bien sûr qui ont aussi envie d'écrire des pièces. Si l'écriture dramatique n'était pas une véritable préoccupation du *Technicum*, certains étudiants n'en donnent pas moins libre cours à leur volonté d'enrichir le répertoire du théâtre national. Parmi les Komis qui sortent en 1936, il y a effectivement plusieurs dramaturges, dont deux vont être particulièrement remarquables pendant les années de guerre : Nikolaj D'âkonov et Stepan Ermolin.

#### III.1. 1936 : le Théâtre d'État komi

Avant de regarder de plus près la carrière de D'âkonov et Ermolin en tant que dramaturges, faisons le point sur la situation du théâtre professionnel à la veille de la proclamation de la R.S.S.A.

En 1921, après quelques années d'expérience avec des compagnies de théâtre amateur, Savin avait créé en ville un théâtre komi résident : le *Sykom'evčuk* (*Sykyvkarsa komi teatryn vorsys' čukör*, c'est-à-dire « troupe d'acteurs du Théâtre komi de Sykyvkar »), destiné à monter des pièces écrites ou traduites en langue komie. En 1930, la compagnie s'est transformée en *KIPT*, avec pour mission d'aller jouer dans les villages pour « instruire » le peuple.

À ses débuts, le *KIPT* comprenait : un directeur et metteur en scène, un instructeur, dix comédiens et un musicien<sup>20</sup>. L'activité de la troupe diminue considérablement après 1932, puisque ses meilleurs éléments sont partis à Leningrad : le *KIPT* va s'éteindre lentement, et Savin avec lui. Au moment où la nouvelle génération se met en place,

---

<sup>20</sup> Savin présente la composition et l'activité de sa troupe dans les articles « Коми театрлөн подув эм » (*Ордым*, 1930, № 20) et « Медводдза туй Коми театрлөн » (*Ударник*, 1931, № 3-4) (Savin 1998, pp. 258-268 et notes de Gennadij Torlopov pp. 329-331).

les « anciens » sont arrêtés en 1937. Savin est détenu quelques années dans la région de Vorkuta et mourra en Sibérie en 1943.

À leur retour de Leningrad, les « enfants prodiges » trouvent un Théâtre d'État qui n'attendait plus qu'eux pour ouvrir ses portes : le Théâtre dramatique d'État komi (*Komi gosudarstvennyj dramatičeskij teatr*) inaugure sa première saison le 30 août 1936 avec *Egor Boulytchov*, dans le cadre des célébrations du quinzième anniversaire de l'Autonomie. Un nouveau bâtiment vient d'être construit à cet effet. C'est là que vont être montées la plupart des œuvres dramatiques des décennies à venir — en komi et en russe.

Cette institution existe encore aujourd'hui. Elle a pris le nom de Savin en 1978. Depuis 1995, elle s'appelle officiellement « Théâtre académique d'État Viktor Savin » (*Gosudarstvennyj akademičeskij teatr dramy imeni Viktora Savina*).

### III.2. La collaboration de D'âkonov et Ermolin (1938-1945)

Nikolaj Mihajlovič D'âkonov est né en 1911 à Jemdin (Ust'-Vym'). Stepan Ivanovič Ermolin est né en 1914 dans le village de Čas (Časovo), sur la rive droite de l'Ežva entre « la Ville » (Ust'-Sysol'sk) et Jemdin. En 1931, tous deux sont élèves au *KIPT*<sup>21</sup>, où ils donnent leurs premiers spectacles. D'âkonov a tout juste vingt ans, et Ermolin n'en a que dix-sept.

En 1932, D'âkonov fait partie des jeunes comédiens komis les plus prometteurs, qui sont envoyés à Leningrad pour étudier au studio komi du *Technicum* des arts scéniques. Ermolin ne se joint au groupe qu'en 1934 (il aura donc manqué les deux premières années de formation)<sup>22</sup>.

D'âkonov et Ermolin reçoivent leur diplôme en 1936 et retournent en pays komi. En 1939, tous deux deviennent membres de l'Union des écrivains d'U.R.S.S.

---

<sup>21</sup> Le 25 mars 1931, le jeune Nikolaj D'âkonov arrive à pied à Syktyvkar pour y suivre les cours de théâtre du *KIPT* (Oplesnina 1990, p. 6).

<sup>22</sup> Dans la même promotion, il y a un troisième futur dramaturge komi : Ivan Potolicyn.

À cette époque, plus que jamais, les artistes sont bien sûr soumis à des contraintes thématiques et esthétiques : le réalisme socialiste, établi comme doctrine par Jdanov et Gorki lors du 1<sup>er</sup> congrès des écrivains soviétiques, se met au service de l'héroïsme des citoyens soviétiques en temps de guerre, et de l'éloge des politiques staliennes de collectivisation et d'industrialisation. Voyons comment s'y prennent D'âkonov et Ermolin dans ce cadre pour le moins étroit.

Leur première pièce commune s'intitule *Le grand flottage* [*Džudžyd zapań*]. Plus précisément, il s'agit d'un grand *zapan'* (mot russe), c'est-à-dire un grand barrage destiné à retenir le bois de flottage. L'action y est contemporaine, et la mécanisation y est illustrée par l'industrie forestière, qui est la principale activité de la R.S.S.A.

Ensuite, D'âkonov et Ermolin glorifient l'héroïsme des paysans komis de l'Empire russe dans la pièce *L'insurrection de Kulömdin* [*Kulömdinsa vosstańije*]. Le thème est celui de la révolte du prolétariat rural contre le pouvoir tsariste, mais il est traité par le biais d'un épisode historique local, dans lequel le peuple komi peut immédiatement se reconnaître : le soulèvement de Kulömdin (Ust'-Kulom) en 1842-1843, qui avait requis l'intervention de l'empereur et avait été finalement réprimé par l'armée dans un bain de sang.

Quand il s'agit de parler de la guerre et des combats du peuple pour la liberté, les événements de la Guerre civile sont bien sûr les plus symboliques, à l'époque. Ceux-ci servent donc naturellement de cadre à trois pièces de D'âkonov et Ermolin, qui prennent soin de situer les conflits en pays komi, dans des décors familiers et avec des problématiques nationales propres à la région (*Les corneilles* [*Kyrnyšjas*]; *Le courage* [*Mužestvo*]). Le meilleur exemple en est la pièce *Domna Kalikova* [*Id.*], dont le personnage éponyme, héroïne rouge de la Guerre civile, est omniprésent dans la littérature nationale comme modèle de la résistance des jeunes bolcheviks komis face à la Garde blanche (incarnée par le gouverneur Stepan Latkin).

En somme, les sujets soviétiques obligés, D'âkonov et Ermolin les déclinent dans l'histoire nationale et l'environnement naturel komis. On remarque au passage que leurs pièces de guerre mettent surtout en scène des sujets *historiques*, plutôt que la guerre contemporaine. Si Ermolin, de son côté, écrit seul quelques pièces sur la « Grande Guerre patriotique », celles-ci n'ont pas de caractère komi évident,

mais sont situées dans un contexte soviétique neutre (c'est-à-dire russe).

## CONCLUSION

Pendant les années de guerre, la nouvelle génération de dramaturges mise en place en 1936-1937 pour remplacer la génération réprimée commence donc à élaborer un nouveau répertoire de théâtre komi. Sur la forme, les nouvelles pièces sont écrites en langue nationale, les personnages et les histoires y sont précisément situés en pays komi. Sur le fond, en revanche, l'éloge du communisme n'y est plus du tout le même que du temps de Savin : ce sont maintenant de pures pièces soviétiques staliniennes. L'exemple des Komis semble ainsi confirmer que le *Technicum* de Leningrad a bien réussi à former des professionnels pour construire un *répertoire national soviétique*. Et à ce titre, D'âkonov et Ermolin ont été « de bons élèves » : ils se sont avérés de brillants « messagers » du pouvoir central vers la R.S.S.A. komie.

En revanche, après 1945, D'âkonov et Ermolin vont suivre des chemins séparés, et ils pourront aborder des sujets plus variés qu'en temps de guerre. Après la *soviétisation* du théâtre komi dans le respect des caractéristiques nationales, il serait intéressant d'étudier, chez D'âkonov, la *russification* de ce théâtre soviétique par la perte progressive des caractéristiques nationales. En particulier, sa pièce la plus célèbre, *Un mariage avec dot* [*Svad'ba pridannöjön*], a été immédiatement adaptée en russe et portée à l'écran : le succès international de ce film s'explique certainement par son « universalité » — c'est-à-dire par un réalisme socialiste d'où la moindre référence nationale a été scrupuleusement gommée<sup>23</sup>. Quant à Ermolin, il continuera sa carrière

---

<sup>23</sup> Les étapes successives de ce passage de la scène à l'écran mériteraient d'être analysées en détail : quelles sont les différences de fond et de forme entre la version originale komie de 1948, la version russe de 1949, la version komie révisée de 1950 et le film de 1953 ? À quel moment la russification s'est-elle produite ?

de comédien au Théâtre d'État, mais ses propres œuvres dramatiques, pour la plupart, n'ont jamais été montées<sup>24</sup>.

Avec le studio komi de 1932-1936, on assiste donc à l'enclenchement d'un mécanisme de transition conduisant les peuples d'U.R.S.S. d'une identité *nationale*, qui s'était épanouie depuis l'autonomie, vers une « identité soviétique » internationaliste, qui ne fera que s'exacerber dans les années post-staliniennes.

### BIBLIOGRAPHIE

- D'ÂKONOV Nikolaj, 1990 = ДЪЯКОНОВ Николай Михайлович, *Свадьба приданной: Пьесаяс* [*Un mariage avec dot : Pièces*], Сыктывкар, Коми кн. изд-во.
- Encyclopédie RK, 1997-2000 = Республика Коми. Энциклопедия в 3-х томах [*République de Komi. Encyclopédie en 3 tomes*], Сыктывкар, Коми кн. изд-во.
- ERMOLIN Stepan, 2004a = С.И. Ермолин – Куслытӧм ним [*S.I. Ermolin – Un nom inextinguible*], Сыктывкар, 2004.
- ERMOLIN Stepan, 2004b = С.И. Ермолин – Куслытӧм ним [*S.I. Ermolin – Un nom inextinguible*], Сыктывкар, 2004 [CD-ROM].
- КОМАРОВСКАА Надежда, 1965 = КОМАРОВСКАЯ Надежда Ивановна, *Виденное и пережитое* [*Choses vues et choses vécues*], Ленинград-Москва, Искусство.
- LTK, 1951 = Люди Театра Коми. 20 лет [*Les gens du Théâtre de Komi. 20 ans*], Сыктывкар, Коми Государственное изд-во. 112 р.
- OPLESNINA Lûdmila, 1990 = ОПЛЕСНИНА Людмила, «Водзкыв пыдди» [*« En guise d'avant-propos »*], in D'âkonov 1990, pp. 5-11.
- РОРОВА С.М., 1965 = ПОПОВА С.М., *Страницы истории Коми театра* [*Pages de l'histoire du théâtre komi*], Сыктывкар, Коми кн. изд-во.
- ROMANOV P.V., 2000 = РОМАНОВ П.В., «Национальные студии» [*« Les studios nationaux »*], in *Страницы истории: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства* [*Pages d'histoire : l'Académie d'État d'art dramatique de Saint-Petersbourg*], Санкт-Петербург, pp. 33-37.

---

<sup>24</sup> Les pièces de Ermolin, dans de nombreuses variantes, manuscrites et dactylographiées, sont conservées aux Archives nationales de la République komie (ф. р.-1324, ед. хр. 1-40, 1936 – 1961 гг.).

- SAVIN Viktor, 1998 = САВИН Виктор Алексеевич, *Гажӧдчӧй, кор томӧсь : Бӧрйӧм гижӧдъяс [Amusez-vous quand vous êtes jeunes : Œuvres choisies]*, Сыктывкар, Коми кн. изд-во, 1998.
- SIDOROVA Glafira, 1992 = СИДОРОВА Графира Петровна. *Teamp – это жизнь! Записки актрисы [Le théâtre, c'est la vie ! Mémoires de l'actrice]*, Сыктывкар, Коми кн. изд-во.
- TOULOUZE Eva, 1997, « Les alphabets des langues ouraliennes de Russie et l'expérience de la latinisation », *ÉFO*, N° 29, pp. 47-83.

## RÉSUMÉS

### Коми студия в Ленинграде (1932-1936)

#### Новое поколение коми театра

Аресты 1937 года почти целиком истребили коми драматургов, и этот период совпал со становлением нового поколения артистов, которые получили образование в Ленинграде. Представленная работа посвящена изучению организации образования в Ленинграде и попытке оценить его значение для развития коми театра на данном этапе. Для достижения указанной цели вначале ставится вопрос о преимуществах и недостатках такого централизованного образования для центральной власти и народов СССР в области национальных студий, в общем, и коми студии, в особенности. В заключительной части рассматривается вопрос, является ли это панорамой новых направлений в драматургии на примере двух учеников Ленинградской коми студии – Николая Дьяконова и Степана Ермолина.

### Коми студия Ленинградын (1932-1936)

#### Коми театрлӧн выль поколение

1937 вося арестъяс пӧшти вужвйӧн бырӧдӧсны коми драматургъясӧс, но тайӧ жӧ кадӧ заводитӧны петкӧдчыны Ленинградын велӧдчӧм помалӧм бӧрын выль ворсысьяс. Тайӧ уджын видлавсьӧ Ленинградын велӧдчӧм котыртӧм да донъявсьӧ тайӧ туйвежын коми театр сӧвмӧдӧмын сылӧн тӧдчанлуныс. Та могысь медводз пасйӧма ӧтилаӧ котыртӧм велӧдчӧмлӧн верктуй да тырмытӧмторъяс, мый инмӧны шӧр власьтлы да Советскӧй Союзса войтыръяслы, национальнӧй студия сӧвмӧдан юкӧнын дзоньнас да торйӧн нин коми студия юкӧнын. Удж помын видлавсьӧ, лӧб-ӧ тайӧ драматургияын выль нырвизьяс сӧвмӧмлӧн ӧтувъя петкӧдчӧмӧн Ленинградса коми студиялӧн кык быдтас – Николай Дьяконов да Степан Ермолин – пример вылын.