

## « Écrits sur le théâtre »

Micheline Cambron

Numéro 25 (4), 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29149ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cambron, M. (1982). Compte rendu de [« Écrits sur le théâtre »]. *Jeu*, (25), 257–265.



Finale de l'acte IV de *la Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils mise en scène par Meyerhold au Gostim, mars 1934.

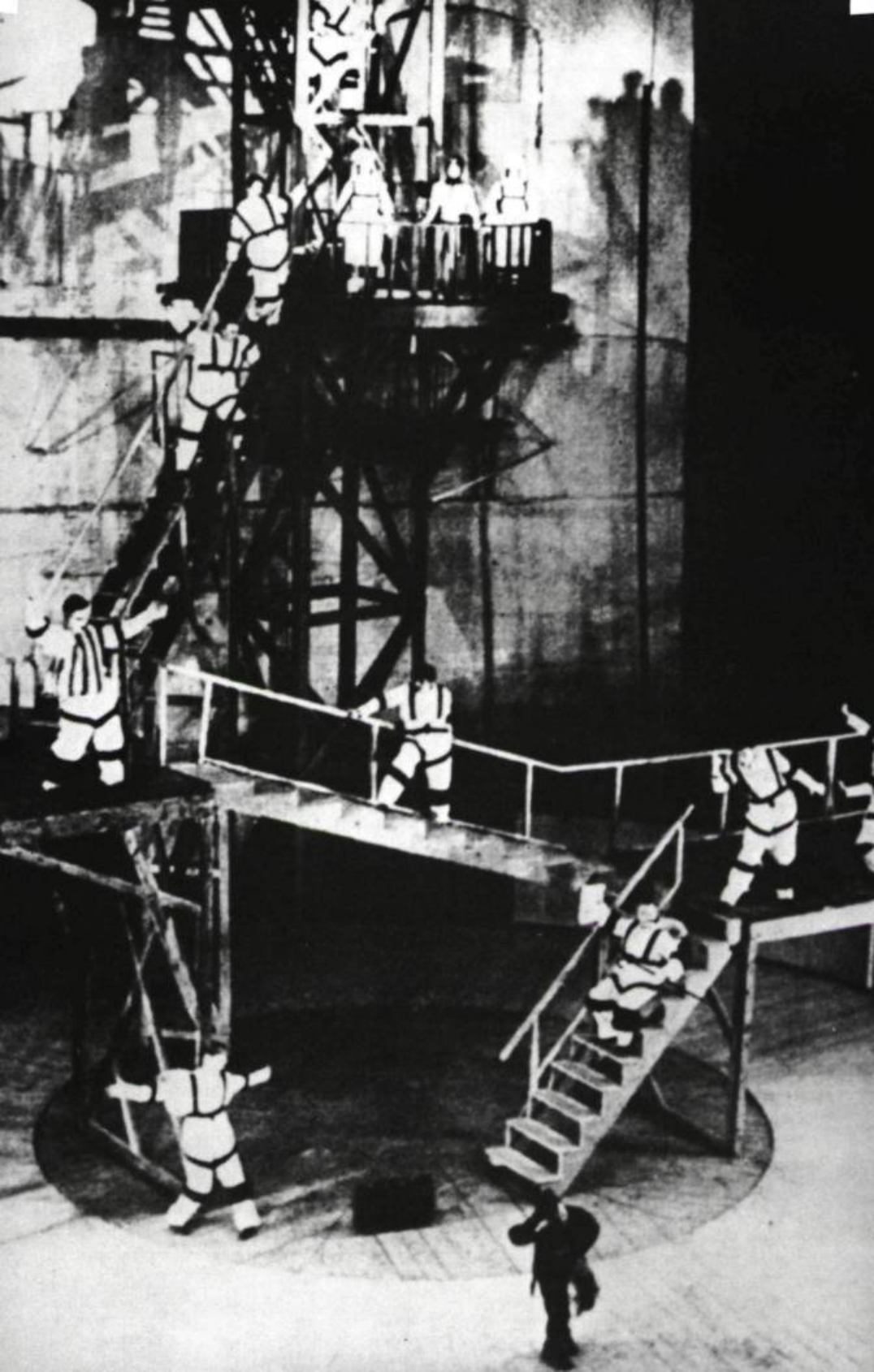
## « écrits sur le théâtre »

Écrits et propos de Vsevolod Meyerhold, Lausanne, LaCité/L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », t. I, (1891-1917), 1973, 338 p.; t. II, (1917-1929), 1975, 330 p.; t. III, (1930-1936), 1980, 330 p. Préfaces, traduction du russe et notes de Béatrice Picon-Vallin.

### à la découverte de meyerhold

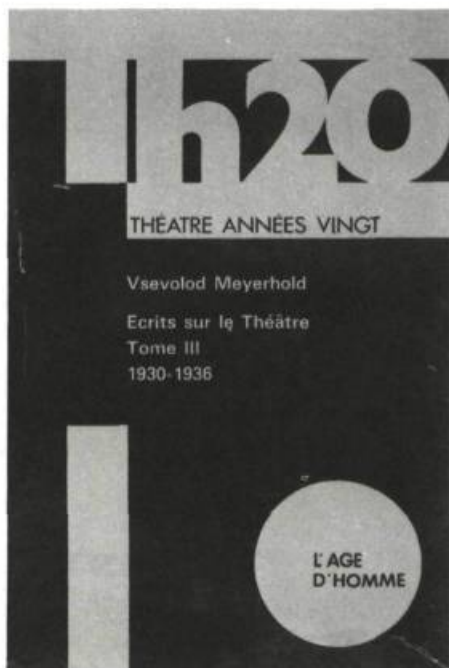
Beaucoup de metteurs en scène écrivent. Généralement, il s'agit d'essais dans lesquels une réflexion plus ou moins rigoureuse sur le théâtre donne lieu à des développements méthodologiques sur la formation de l'acteur, l'art de (ré-)interpréter les classiques ou, plus globalement, sur la démarche scénographique elle-même. Les *Écrits sur le Théâtre* de Vsevolod Meyerhold (1874-1940) sont d'une toute autre facture: il s'agit de textes divers (lettres, sténogrammes de conférences et de séances de travail, articles de revues et reprise du

célèbre *Du Théâtre*) qui ont été rassemblés de façon posthume (par on ne sait qui!) et qui sont présentés dans l'ordre chronologique. Tous les textes ne sont pas de Meyerhold (il faut souvent aller dans les notes pour le savoir) et rien dans les préfaces pourtant intéressantes de Béatrice Picon-Vallin ne nous permet de comprendre les motifs présidant au choix des textes retenus pour cette édition. Aucune théorie « organisée » donc, sinon peut-être dans quelques textes privilégiés. C'est dire que les considérations théoriques doivent ici être suivies à la trace dans une matière touffue qui est souvent difficile à pénétrer. Tout contribue à rendre la lecture ardue: les notes (placées à la fin des tomes, sans être toujours numérotées), les diverses appellations des personnes et le peu d'informations fournies sur



elles — il y a dans la vie de Meyerhold autant de personnages que dans un roman russe! — ou sur les organismes, le caractère allusif de certains commentaires sur des pièces inconnues de nous (parfois le lecteur a droit en note à un résumé, mais pas toujours), sans compter certaines dispositions fantaisistes des titres, dont on ne sait d'ailleurs s'ils sont de Meyerhold ou de ses compilateurs. De plus, il est difficile de se retrouver au simple plan matériel, car les titres des textes ne sont pas repris en haut de page et les informations bibliographiques sont éparpillées. Seuls un index onomastique et des tableaux synoptiques des mises en scène de Meyerhold (il manque cependant les années 1912 à 1917) mettent un semblant d'ordre dans cette édition-fouillis. Bref, la lecture de ces trois tomes demeure fastidieuse, à peine égayée par les trop rares photographies tenant lieu à la fois d'iconographie et de notes explicatives sur les dispositifs scéniques. Malgré tout, cette lecture vaut la peine d'être faite, car elle ravive certains débats qui sont encore très actuels. Quelle relation doit exister entre la scène et la salle? Quels rapports doivent être établis entre les textes et la forme dramaturgique? Qu'est-ce que le jeu du comédien? Quel rôle joue la musique au théâtre? Les *Écrits...* nous permettent de saisir sur le vif l'importance de ces questions dans la pratique quotidienne de Meyerhold. Ils nous révèlent le caractère essentiellement dynamique de ses élaborations théoriques, sans cesse reprises et modifiées, jamais achevées.

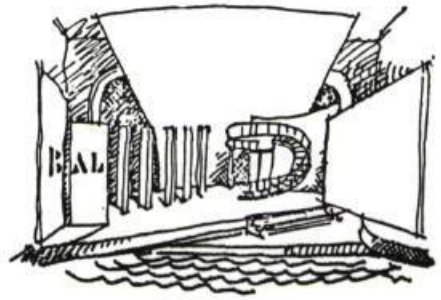
Un bref résumé de la carrière théâtrale de Meyerhold donne une bonne idée de cette mouvance. D'abord collaborateur de Stanislavski au Théâtre artistique — il y est acteur et metteur en scène —, Meyerhold remet rapidement en ques-



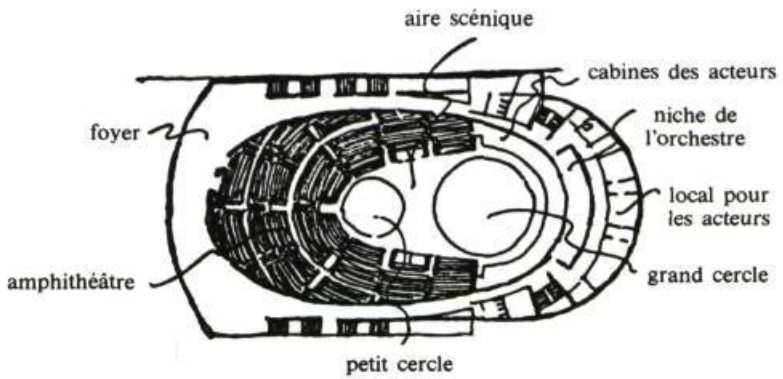
tion le naturalisme au théâtre et la technique du «re-vivre». Dès 1905, alors qu'il est responsable du Théâtre-Studio — lequel, affilié au Théâtre artistique, ne présentera jamais de spectacle —, il rejette le principe de la maquette et prend ouvertement parti pour la stylisation au théâtre; il parle alors durant plusieurs années d'un «théâtre de la convention». À travers ses multiples activités, à la Confrérie du Drame Nouveau, au Théâtre des Flambeaux, au Théâtre Kommissarjevskaja, à son Studio musical — où il enseigne que la musique est à la base du mouvement scénique —, il met au point une théorie théâtrale dite du «théâtre de la ligne droite», selon laquelle le théâtre est avant toute chose la rencontre entre le comédien et le spectateur. Puis, en 1908, il devient metteur en scène aux Théâtres Impériaux. Il s'y sent isolé dans sa volonté de renouveler les classiques et, malgré quelques



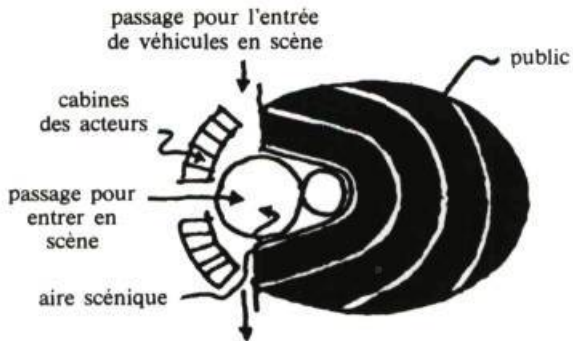
1. *Le Commandant de la Seconde armée*, 1929.



2. *La Liste des Bienfaits*, 1931.



3. Plan du Théâtre Meyerhold, 2<sup>e</sup> variante, 1932.



4. Variante définitive de la salle, 1932-1933.

mises en scène importantes (*Tristan et Isolde* de Wagner, *Dom Juan* de Molière), c'est surtout le travail de Dottore Dappertuto qui permettra à Meyerhold de poursuivre son cheminement. Ce Dottore Dappertuto, qui n'est autre que Meyerhold lui-même, travaille sur de petites scènes, explore la commedia dell'arte et, dans une certaine mesure, le théâtre japonais, fait jouer ses acteurs près du public — sans rampe donc — et découvre le grotesque. Le théâtre, dit-il en substance, doit retrouver le sens de la fête populaire, il doit retrouver l'usage du masque, de la pantomime, du « contraste » et délaisser le quotidien<sup>1</sup>. De plus, simultanément, il s'intéresse au cinéma — il tournera *le Portrait de Dorian Gray* d'après Wilde (1918) — et il est à la recherche d'un nouveau spectateur, moins casanier, plus populaire, avide de nourrir son esprit au théâtre.

Puis vint la Révolution de 1917. Meyerhold, croyant pouvoir enfin travailler à la formation de ce nouveau spectateur, manifeste beaucoup d'enthousiasme et se hâte de proclamer un « Octobre théâtral ». Il prononce des conférences, publie des textes sur le renouveau théâtral, sur l'importance de la culture pour la Révolution. Il cite souvent Lénine et propose comme ce dernier d'utiliser les matériaux de la tradition et de leur conférer un poids révolutionnaire. C'est l'époque des grandes mises en scène constructivistes avec des sections de l'Armée rouge comme figurants (*Les Aubes*, d'après Verhaeren, 1920; *D.E.*, collage de textes, 1924), ou encore le passage d'un camion de la salle à la scène (*La Terre cabrée*, d'après Martinet, 1923). Meyerhold, intéressé par l'agitation au théâtre, semble, comme tant d'autres, à la recherche de la « ligne juste ». Il fustige les autres metteurs en scène, emploie un jargon marxisant de façon abusive

(pour moi) et il modifie les pièces — souvent médiocres — sur lesquelles il travaille afin qu'elles mettent bien en relief le caractère exécrationnel de la petite bourgeoisie. Il y a à ce sujet des textes savoureux où sont exposés les remaniements « mineurs » pratiqués en toute « innocence » sur certaines pièces — entre autres, *la Forêt* d'Ostrovski. Mais, dès 1926, Meyerhold commence à en avoir assez de la façon dont ses épigones traitent le théâtre: « Nous nous sommes rendu compte qu'il ne fallait pas se contenter d'agiter des drapeaux rouges et d'affirmer qu'il n'existe qu'un seul schéma au monde.<sup>2</sup> » Il adapte alors *le Revizor* de Gogol, puis monte deux pièces de Maïakovski, *la Punaise* (1929) et *la Grande Lessive* (1930), trois comédies satiriques qui n'épargnent pas la bureaucratie soviétique. Ce sont peut-être les œuvres les plus achevées de Meyerhold, quoique *la Punaise* ait été montée en six semaines. Ce sont en tout cas des œuvres dont il est très fier. Il déclare: « Avec Maïakovski c'est une nouvelle époque qui commence.<sup>3</sup> »

Mais, malgré quelques productions capitales pour Meyerhold (entre autres, *la Dame aux camélias* de Dumas fils et *la Dame de pique* de Tchaïkovski), cette nouvelle époque sera marquée par l'échec: une fructueuse collaboration prend fin abruptement lorsque Maïakovski se suicide en 1930; la censure se déchaîne, interdisant, en 1929, *Je veux un enfant* de Tretiakov puis, en 1932, *le Suicidaire* d'Erdman; la critique devient soupçonneuse à l'égard du patriotisme d'un Meyerhold qui ose monter des pièces non russes, non marxistes et trop nuancées. On ne lui accorde à peu près plus de subsides pour son théâtre délabré et, sans refuser ouvertement de lui

2. *Écrits sur le Théâtre*, tome II, exposé du 24 janvier 1927, sur *le Revizor*, p. 198.

3. *Id.*, « Intervention au conseil politique et artistique du GOSTIM », 23 septembre 1929, tome II, p. 260.

1. Voir à ce sujet « Le Théâtre de foire », *Du Théâtre*, 1912.

en construire un nouveau, on fait traîner ses demandes dans les poussières bureaucratiques. Meyerhold, le metteur en scène de « l'Octobre théâtral », celui dont les mises en scène sont copiées à travers l'U.R.S.S., est peu à peu écarté de la vie théâtrale. Son refus de figer sa recherche en un seul schéma en fera un paria que seul Stanislavski aura le courage de recueillir dans son théâtre quelques mois avant de mourir. Meyerhold disparaîtra en 1940 dans les camps tristement célèbres du régime stalinien et ne sera réhabilité qu'en 1956. La préface du troisième tome nous annonce un quatrième recueil de textes (1936-1940) dont il faut espérer qu'il regroupe les déclarations de Meyerhold contre ses adversaires et des textes rendant compte des échanges avec Stanislavski au moment où celui-ci mettait au point la théorie des « actions physiques ». Ainsi aurions-nous en main des informations plus complètes sur les recherches de Meyerhold à la fin de sa vie. Nous serions ainsi mieux à même de mesurer son influence sur le théâtre contemporain.

La lecture des *Écrits...* permet bien sûr de suivre à la trace l'aventure théâtrale de Meyerhold, de connaître ce metteur en scène de « première main » et non plus à travers le prisme des critiques. Cependant, il n'y a pas que l'historien du théâtre qui puisse tirer parti de cette lecture. En effet, les textes entourant certaines productions importantes sont tout à fait passionnants. Je pense en particulier à ceux sur *le Revizor* (tome II), *la Dame aux camélias* (tome III) et *la Dame de pique* (tome III) qui permettent de comprendre à la fois l'approche dramaturgique de Meyerhold et son fonctionnement concret en répétition et qui, à ce titre, intéresseront le praticien autant que le théoricien. Il faut ajouter que beaucoup de documents concernant des pièces qui n'ont jamais été montées; les *Écrits...* mettent donc l'accent sur le

travail de conception mené par Meyerhold et permettent de découvrir l'ampleur des recherches à la fois historiques et dramatiques entreprises à l'occasion de chacune des productions. Loin de limiter ses explorations au seul texte d'une pièce, Meyerhold se documentait largement sur l'auteur et ses diverses oeuvres, sur la période artistique à laquelle l'oeuvre se rattachait et, plus largement, sur les conditions socio-politiques dans lesquelles l'oeuvre avait émergé. Ce type de documentation préliminaire rappelle Lukács et Brecht qui, comme Meyerhold, se rattacheront à une vision historique et révolutionnaire de la culture. Cependant, l'évolution théorique de Meyerhold demeure la principale source d'intérêt des *Écrits...* En effet, à partir d'une conception du théâtre empruntée à Pouchkine, selon laquelle le théâtre doit être à la fois conventionnel et populaire, Meyerhold développe graduellement une réflexion sur l'acteur, l'architecture scénique et le rôle de la musique au théâtre.

Meyerhold évoque pour beaucoup de chercheurs un système de jeu nommé « biomécanisme » dont on ne sait pas grand-chose, si ce n'est qu'il s'oppose à l'introspection stanislavskienne première manière pour s'organiser autour d'exercices physiques. Il y a peu de textes portant sur le biomécanisme dans les *Écrits...* Cependant, Meyerhold revient souvent sur la formation et le jeu de l'acteur puisque l'acteur est pour lui l'élément central au théâtre. Avant la Révolution, il se plaint de ce que les acteurs ne se préoccupent que de leur visage, de leur « moi ». Il en vient à poser que l'acteur doit avant tout être capable de manifester le « grotesque » — grâce à des contrastes — et de centrer son interprétation sur le mouvement; on sent nettement l'influence de la *commedia dell'arte* et du théâtre japonais sur lesquels il fait d'ailleurs reposer l'enseignement qu'il donne à son studio. Dans la foulée

de la Révolution, ce travail empirique prendra appui sur les théories matérialistes et comportementales de Pavlov: l'acteur doit posséder une exceptionnelle excitabilité des réflexes et construire son jeu *du dehors au dedans*, le rôle social devenant la clef de tout personnage. Cette théorie de la « biomécanique » demeure embryonnaire et elle circulera en U.R.S.S. sous la forme étriquée d'une série d'exercices que Meyerhold se contente d'évoquer, conscient sans doute de la tournure instrumentale qu'a prise sa théorie. Néanmoins, emporté par la fièvre didactique de la Révolution, il met au point des tableaux des « emplois » au théâtre<sup>4</sup> qui sont des chefs-d'oeuvre d'humour involontaire. Cependant, Meyerhold lui-même se lassera vite de ces acteurs-acrobates incapables de faire la part des choses entre « une fiction pédagogique » — les exercices — et le jeu. Ce système tel qu'on l'applique contribue de plus à évacuer le texte, aussi Meyerhold est-il fort peu « meyerholdien ». D'ailleurs, en 1933, il affirme: « quoi qu'on fasse sur scène, c'est toujours la pensée qui est première »<sup>5</sup>, refusant ainsi de réduire le geste de l'acteur à n'être que celui d'une marionnette.

Si l'acteur n'est pas une marionnette et que le spectateur est vivant, le théâtre doit donc essentiellement leur permettre de communiquer. Mais cette communication a ses exigences. Dès les débuts de sa carrière, Meyerhold sent que la « boîte scénique » est une entrave au théâtre dont il rêve. Il commencera par éliminer la rampe, faisant jouer les acteurs sur le proscenium. Le proscenium, croit-il alors (1912), est au coeur de toute recherche sur le théâtre. Il tentera ensuite par tous les moyens de briser la « boîte scénique », créant des pas-



Exercice de biomécanique: « Le coup de poignard (sur la poitrine) ».

sages entre la salle et la scène, faisant « disparaître » l'arrière-scène grâce à des décors constructivistes. Enfin, il aboutira à la conclusion qu'il faut repenser l'architecture scénique et travaillera en collaboration avec des architectes pour proposer les plans d'un nouveau lieu théâtral. Il imagine alors une vaste salle où un amphithéâtre à gradins entoure une double scène mobile derrière laquelle sont les loges des acteurs, enfin en mesure de suivre confortablement la pièce dans son entier<sup>6</sup>. Ce théâtre, conçu après un long mûrissement, Meyerhold ne l'occupera jamais.

4. *Id.*, tome II, p. 81-91, 1922.

5. *Id.*, « Idéologie et technologie au théâtre », tome III, p. 150.

6. Voir à ce sujet: « Un projet inachevé », tome III, p. 209-214. Les auteurs de ce texte sont sans doute M. Barkhine et S. Vakhtangov, la date est inconnue et il est tiré de *Rencontres avec Meyerhold; op. cit.* nous affirme la note!...



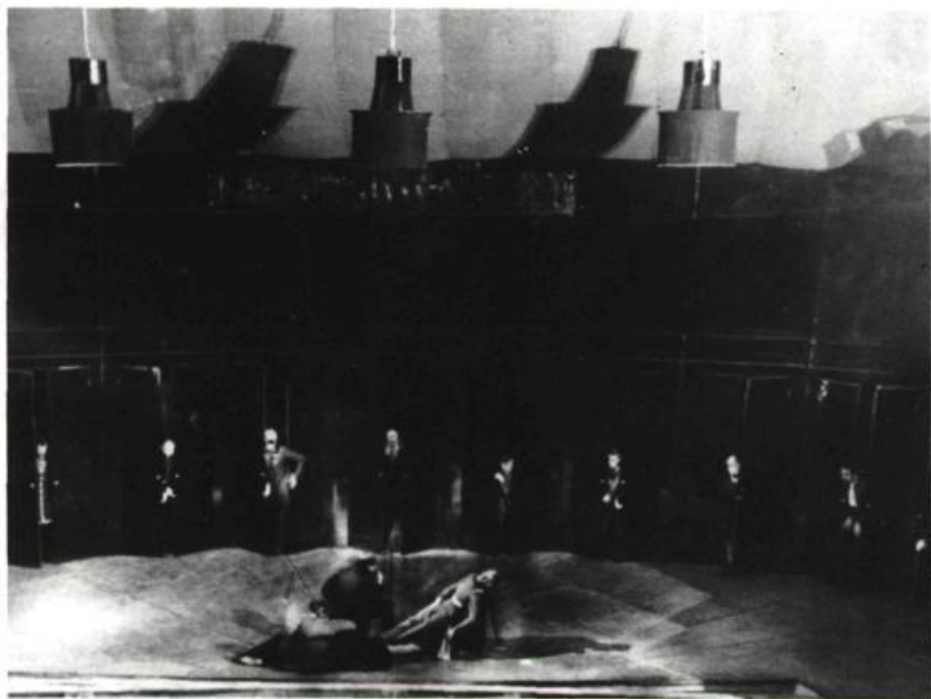


*Le Cocu magnifique* de F. Crommelynck mis en scène par Meyerhold dans un décor constructiviste de Ljubov Popova. Première le 25 avril 1922 au Théâtre de l'Acteur de Moscou. La photo montre une représentation de 1928 où les jeunes gens dansent la « chechotka ».

Il y a cependant un aspect de la recherche de Meyerhold qui n'est pas connu et qui représente sans doute la partie la plus achevée de son oeuvre ; il s'agit de l'utilisation de la musique au théâtre. Je n'aborderai pas ici ses théories sur la mise en scène d'opéra, qui évoluent énormément entre *Tristan et Isolde* (1909) et *la Dame de pique* (1935). Elles mettent en cause les rapports à établir entre le libretto et la musique et tentent de dépasser la tradition italienne. Tout amateur d'opéra prendra plaisir à lire les réflexions de Meyerhold et pourra mesurer le caractère novateur de ses mises en scène<sup>7</sup>. Je voudrais plutôt parler ici de la passion de Meyerhold pour la musique, qui l'amène à intégrer celle-ci de façon radicale au coeur de sa recherche. Pour lui, la musique est à la

source même du jeu dramatique, par l'intermédiaire du rythme, de la durée et du temps. En effet, Meyerhold n'est pas intéressé par un théâtre où la musique n'aurait qu'un rôle descriptif et accessoire. Au contraire, il croit que la musique doit intervenir dans l'action, et contribuer à maintenir la salle dans un état de tension. Il va jusqu'à utiliser la musique pour l'élaboration même des spectacles, faisant répéter ses comédiens sur des musiques qui disparaissent au moment de la représentation, la musique agissant alors comme support au travail rythmique et mélodique des comédiens. Et lorsqu'il commande de la musique pour une pièce, il ne se contente pas de commentaires vagues, il précise le nombre de mesures, le type de rythme, l'atmosphère et les associations que doit créer chacun des morceaux. Cette passion pour la musique est d'ailleurs perceptible de façon diffuse dans l'ensemble des *Écrits...*, car le

7. *Id.*, « la Mise en scène de *Tristan et Isolde* au Théâtre Mariinski », *Du Théâtre*, tome I, p. 125-142 et les textes sur *la Dame de pique*, tome III, p. 172-186.



*Le Revizor* de Gogol (épisode 9: « les Pots de vin »), mis en scène par Meyerhold au Gostim en décembre 1926. Décors de Meyerhold et Kissiliev.

vocabulaire dramaturgique de Meyerhold emprunte largement au domaine musical: l'acteur joue « en sourdine », il met la « pédale forte », il cherche le « rythme » de son personnage... Il n'est pas étonnant d'apprendre dans la préface du troisième tome que pour être certain de rencontrer Meyerhold il suffisait d'aller au concert! On a peu réfléchi en Occident sur le rôle de la musique au théâtre et Meyerhold me semble ouvrir cette voie de façon stimulante.

Ce trop bref survol des *Écrits sur le Théâtre* permet, je crois, de mesurer toute la richesse de l'oeuvre de Meyerhold. Il est dommage que l'édition en soit si négligée, car les documents ainsi révélés au lecteur francophone sont précieux à plus d'un titre. Ils apportent un nouvel éclairage sur l'histoire du théâtre en U.R.S.S. et sur le rôle que Meyerhold y a joué; ils permettent de découvrir la

pensée à la fois dynamique et articulée d'un praticien ayant la passion de son art. Enfin, ils nous font découvrir un homme curieux de tout — un texte porte sur le style de jeu de Charlie Chaplin<sup>8</sup> qui pour Meyerhold était un génie —, plein d'un humour parfois suicidaire — il ironise souvent sur les administrateurs-censeurs du régime —, qui refuse tout dogmatisme. Il me reste à souhaiter que le quatrième tome voie le jour dans une meilleure édition et sans que la grosse patte de la censure soviétique intervienne pour nous offrir une version expurgée des dernières années de la vie d'un grand révolutionnaire devenu dissident.

**micheline cambron**

8. *Id.*, « Chaplin et le chaplinisme », tome III, p. 219-236.