



**HAL**  
open science

## De la pièce au matériau scénique

Marie-Christine Autant-Mathieu

► **To cite this version:**

Marie-Christine Autant-Mathieu. De la pièce au matériau scénique: Quelques exemples de politisation du répertoire au Théâtre de Meyerhold (Moscou, 1920-1923). La littérature aux prises avec l'autonomie: intellectuels et idéologies au XXe siècle (Russie et Occident), Elena Galtsova, Sep 2015, Moscou, Russie. halshs-01312802

**HAL Id: halshs-01312802**

**<https://shs.hal.science/halshs-01312802>**

Submitted on 9 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.

DE LA PIÈCE AU MATERIAU SCENIQUE.  
QUELQUES EXEMPLES DE POLITISATION DU REPERTOIRE  
AU THEATRE DE MEYERHOLD (MOSCOU, 1920-1923)

Marie-Christine Autant-Mathieu, CNRS, Eur'ORBEM, Paris

Dans *Le Roman théâtral* de Mikhaïl Boulgakov, l'alter ego de l'écrivain : Maksoudov, raconte sa surprise lorsqu'il signa son premier contrat au Théâtre d'Art : chaque alinéa commençait par : « L'auteur n'a pas le droit de... » Seul le point 57 différait : il stipulait que l'auteur était tenu de « faire subir à sa pièce, sur-le-champ et sans restrictions, toutes corrections, modifications, additions ou suppressions nécessaires, au cas où soit la direction, soit une commission, une administration, une organisation quelconque (...) viendraient à les exiger (...). »

Quant au paragraphe 15, intitulé «rétribution », il était resté vide<sup>1</sup>.

Boulgakov caricature ici la situation des auteurs russes, entrés dans un nouveau régime où le théâtre doit « rendre vivantes la propagande, l'éducation politique, la tendance »<sup>2</sup>, comme l'écrit Vladimir Maïakovski à propos de sa pièce *Les Bains*.

Au lendemain d'Octobre, une double pression va s'exercer sur l'auteur dramatique.

D'une part, dès 1923 avec la création du Comité de répertoire, le Glavrepertkom, puis avec l'instauration de conseils politico-artistiques dans les théâtres, l'ensemble de la production artistique est soumis à une censure de plus en plus paralysante. Konstantin Stanislavski, rentré en Russie durant l'été 1924 après deux ans de tournée à l'étranger, découvre que les nouvelles autorités culturelles ont interdit tout le répertoire du Théâtre d'Art<sup>3</sup>. La censure rallonge le temps de préparation des spectacles. Certaines pièces réécrites et coupées ne voient jamais le jour ou ont une existence éphémère. Le Théâtre d'Art passe un an de travail sur *Pougatchovchtchina* de Konstantin Treniov, un an sur *Ountilovsk* de Leonid Leonov, des années sans résultat sur *La Fuite*, *Le Suicidé*, *L'Audace* de Nikolai Pogodine (écartée après 189 répétitions), cinq ans sur *Molière*, interdit au bout de 7 représentations.

Mais d'autre part aussi, l'art scénique révolutionnaire affiche son indépendance par rapport à la pièce traditionnelle. Le metteur en scène devenu l'auteur du spectacle, comme s'auto-proclame Vsevolod Meyerhold, ne se contente pas seulement d'éclairer subjectivement un personnage ou de couper, de supprimer des passages : « il s'agit d'une refonte radicale du texte, capable de rapprocher l'œuvre de l'actualité, ce que souvent l'auteur n'avait pas prévu. »<sup>4</sup>.

La double aliénation subie par l'auteur, Meyerhold la décrit en 1928 lorsque Ilia Selvinski lui apporte sa pièce *Komandarm 2* : non seulement « nous nous sommes comportés comme des barbares envers l'auteur », dira le metteur en scène, mais « le Glavrepertkom dans ses exigences s'est comporté comme un tigre dont on ne peut refermer la gueule. »<sup>5</sup> Doublement

---

<sup>1</sup> Mihaïl Bulgakov, *Sobranie sočinenij*, T.4, Moskva, Hud. Literatura, 1990, p.448. En français *Le Roman théâtral*, trad. Claude Ligny, Paris, Laffont, 1966, chapitre IX.

<sup>2</sup> V. Majakovskij, « Čto takoe « Banja » ? Čto ona moet ? », in *Ogonek*, 30 nov. 1929. En français: *Les Bains*, in *Théâtre*, trad. de M. Wassiltchikov, Paris, Grasset, p.261.

<sup>3</sup> K. Stanislavskij, lettre à son fils Igor, vers le 3 juin 1925, in *Sobranie sočinenij*, t.9, Moskva, Iskusstvo, 1999, p.190.

<sup>4</sup> Pavel Markov, « O Vs. E. Mejerhol'de », in *Vstreči s Mejerhol'dom*, Moskva, VTO, 1967, p.17.

<sup>5</sup> *Mejerhol'dovskij sbornik*, t.2, Moskva, Tvorčeskij centr Mejerhol'da, 1992, pp. 120/121.

mutilé, et par le metteur en scène et par les censeurs, l'auteur dramatique restera sans protection juridique jusqu'en 1928.

Si le 9 février 1919 un décret du Commissariat à l'Instruction publique autorise les auteurs à percevoir des honoraires par l'intermédiaire d'agences d'Etat, le non-paiement ou l'anarchie dans le respect des contrats est courant. En décembre 1926, l'écrivain imaginaire Vadim Cherchenevitch dénonce « ce banditisme »<sup>6</sup> : n'importe quel metteur en scène peut prendre une traduction ou une pièce, réécrire dix phrases et se substituer au dramaturge sur l'affiche. Le véritable auteur ne peut se défendre que si son texte a été visé par le Glavrepertkom. Début mai 1928, le même Cherchenevitch se plaint de l'absence de contrat-type. Le théâtre ne donne aucune garantie à l'auteur que sa pièce sera représentée et ne lui verse aucune avance. Et la demande d'autorisation dure des mois, le texte passe entre les mains de multiples instances. Parfois la pièce revient au bout de six mois accompagnée d'une note : le théâtre a changé ses projets en matière de répertoire. ...

A la fin des années 1920, la pièce en tant que texte préalable au spectacle, porteur d'un contenu social et réaliste de préférence, retrouve ses lettres de noblesse. Mais si l'écriture de scénarios à partir de pièces cesse ou du moins ralentit, l'auteur n'en reste pas moins soumis à un contrôle idéologique rigoureux, tant dans les théâtres dits de gauche que dans les « académiques ».

Je voudrais examiner ici plus particulièrement la position de Meyerhold qui s'est proclamé chef de l'Octobre théâtral, et montrer comment il conçoit son rôle d'artiste révolutionnaire sous l'angle du rapport aux auteurs. Cette question est difficile à isoler dans les nombreuses études consacrées aux innovations scéniques du metteur en scène ; je l'aborderai à l'aide de documents publiés, mais une investigation dans les archives éclairerait sans doute mieux sa démarche<sup>7</sup>.

Une recherche serait à mener aussi sur le rôle majeur d'Aleksandr Lounatcharski dans le processus de transformation, d'adaptation aux temps nouveaux. En 1919, ceux qui restaient réservés face à la prise du pouvoir bolchevique, voyaient leur salut dans cet homme de culture éclairé et tolérant, capable d'accepter une pluralité d'orientations. Ainsi Stanislavski consignait-il dans ses notes :

« (...) tenter d'écrire des pièces sur commande sur les grands événements du jour (...) ne mène qu'à les parodier sans art. (Lounatcharski) ne nous oblige pas à profaner les œuvres des génies (...) dans de pitoyables œuvres écrites à la hâte pour un art nouveau qui n'est pas encore né. »

Lounatcharski souhaite, selon Stanislavski « que tout ce que nous avons traversé se cristallise dans des formes engendrées naturellement et belles, et non dans des formes fabriquées à la va-vite et monstrueuses. Il sait qu'il faut des dizaines d'années, des siècles pour créer les bases de l'art, pour créer des écoles, des traditions, des théâtres et qu'il suffit d'un décret pour les détruire. »<sup>8</sup>

A la lenteur d'une conversion que Stanislavski croit possible, Meyerhold opposera un engagement immédiat, passionné. Pressé d'inventer de nouvelles formes, à partir de l'actualité et des propositions des spectateurs, il veut « commander la naissance d'un enfant sur mesure »<sup>9</sup> ce qui relève de l'utopie pour les partisans d'une tradition rénovée.

---

<sup>6</sup> Vadim Šeršenevič, "Bor'ba s banditizmom", in *Žizn' i iskusstvo*, L., 1926, n°12, p.12.

<sup>7</sup> Voir A. Rjaposov, *Režisserskaja metodologija Mejerhol'da*, Skt-Peterborg, SPGATI, 2000, pp.83-85.

<sup>8</sup> K. Stanislavskij, *Iz zap. knižek*, t2, Moskva, VTO, 1986, p.234.

<sup>9</sup> K. Stanislavskij, *Ibidem*.

## 1. MEYERHOLD, CHEF DE L'OCTOBRE THEATRAL

Hormis David Zolotnitski qui dans son livre *Roman avec le pouvoir soviétique*<sup>10</sup> cible l'engagement révolutionnaire de Meyerhold, peu de chercheurs russes se sont intéressés au rapport de Meyerhold à l'idéologie et aux chefs politiques de son temps. Ce sujet semble tabou car l'artiste a été sacrifié par le pouvoir qu'il a soutenu et auquel il a dédié les vingt dernières années de son activité. Meyerhold a sincèrement cru à son rôle de créateur de nouvelles formes et d'éducateur- formateur d'hommes nouveaux, sur scène et dans la salle.

\*Il se considère comme un « travailleur **politique** » qui organise la « production » de spectacles évalués par les « masses laborieuses »<sup>11</sup>. L'apolitisme n'existe pas pour un créateur : le théâtre est lié à la société et devient inacceptable s'il ne répond pas à ses exigences<sup>12</sup>. En 1920, au congrès des ouvriers, paysans et montagnards de la région de la mer Noire, Meyerhold déclare que l'art ne se trouve en de bonnes mains que depuis l'instauration de la dictature du prolétariat. Le théâtre doit être une arme d'agitation et pour cela élaborer un nouveau répertoire révolutionnaire<sup>13</sup>. Mais Meyerhold condamne les pièces à thèse, articulées autour d'un schéma de lutte de classes et de phrases politiques ronflantes.

Tout à l'inverse des artistes de l'ancien temps, qui aspiraient à créer une communauté de spectateurs en empathie avec les comédiens, Meyerhold fait entrer la lutte des classes au théâtre, et y établit une ligne de front : l'Octobre théâtral doit *diviser* les prolétariens et les adversaires du communisme<sup>14</sup>. L'acteur prendra lui aussi parti face à son personnage dont il se fera l'avocat ou le procureur<sup>15</sup>.

\*S'il réécrit, seul ou en collaboration, les pièces anciennes parce qu'elles sont « bourgeoises », ou les soviétiques parce qu'elles sont médiocres, c'est parce qu'il est persuadé qu'il faut abandonner **l'idée de propriété intellectuelle** qui repose sur « la valeur mystique de l'individualité »<sup>16</sup>. Le principe d'inviolabilité du texte est aboli. La pièce prétexte peut être écrite à plusieurs. Pour le *Cocu magnifique* de Fernand Cromelyncq, dont il veut faire un spectacle de propagande, il ne gardera que le nécessaire, la carcasse<sup>17</sup>. Il renomme *La Maison de poupée* d'Ibsen qu'il monte en 1922, *Tragédie de Nora Helmer ou comment une femme préféra l'indépendance et le travail au poison de la famille bourgeoise*.<sup>18</sup> Lorsque Iouri German s'insurge contre la transformation de son roman en un scénario réduit de moitié, le metteur en scène ironise sur son « individualité créatrice » chatouilleuse...<sup>19</sup> Nikolai Erdman notera que le metteur en scène a fait du *Mandat* un superbe spectacle à partir de sa pièce...<sup>20</sup>

---

<sup>10</sup> David Zolotnitski, *Mejerhol'd. Roman s sovetskoj vlasti*, Moskva, Agraf, 1999, p. 35.

<sup>11</sup> I. Aksenov, "Pjat' let teatra im. V. Mejerhol'da", in "Pravda našego bytija". *Iz arhivov teatra Vs. Mejerhol'da*, Moskva, GII, 2014, p. 22.

<sup>12</sup> Au TIM chaque membre assume une activité politique dans la cellule du parti ou du komsomol et une activité sociale dans les campagnes d'agitation, l'animation de groupes auto-actifs dans les clubs d'étudiants, d'ouvriers et de soldats. B. Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, CNRS, Voies de la Création Théâtrale 17, 1990, p.150.

<sup>13</sup> Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, t.2, Lausanne, L'Âge d'Homme, réed.2009, p. 60.

<sup>14</sup> V. Mejerhol'd, "Doloj apolitičnost' teatra!", publ. B. Frezinskogo, in *Peterburgskij Teatral'nyj Žurnal*, 1995, n°8, pp.97-100.

<sup>15</sup> Cette approche marxiste-léniniste, Meyerhold la revendiquera encore dans les années trente. Voir V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, t.4, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, pp. 283-294.

<sup>16</sup> « *Pravda našego bytija* », *op. cit.*, p.115.

<sup>17</sup> I. Aksenov, *op. cit.*, p.69.

<sup>18</sup> « *Pravda našego bytija* », *op. cit.*, p. 163.

<sup>19</sup> V. Mejerhol'd, *Vstreči*, *op. cit.*, p. 448.

<sup>20</sup> V. Mejerhold, *Perepiska*, 1896-1936, Moskva, Iskusstvo 1976, 21-22 mars 1926. Souligné par moi.

\*Le théâtre doit être **utilitaire**, servir d'instrument de propagande : ainsi, pour qu'une pièce devienne scénique, elle doit subir une mise au point idéologique<sup>21</sup>. Lorsque Meyerhold fait réécrire le roman de Ilia Ehrenbourg : *Histoire de la fin de l'Europe* sans l'accord de l'auteur et que celui-ci proteste, le metteur en scène réplique :

« Si vous aviez fait l'adaptation (...), vous auriez écrit une pièce jouable dans une ville de l'Entente, mais dans mon théâtre qui sert la cause de la Révolution, il faut des pièces tendancieuses qui n'ont qu'un but : servir la cause de la révolution. Vous avez fermement refusé de suivre des tendances communistes, indiquant votre manque de foi dans la révolution sociale et votre pessimisme inné. »<sup>22</sup>

En octobre 1929, Meyerhold se félicite auprès de Selvinski d'avoir réussi à extraire de son manuscrit de *Komandarm-2* « une idéologie étrangère » et d'avoir remis le texte scénique sur de bons rails.<sup>23</sup>

#### \*Le rapport à l'Armée rouge et à Trotski

Pendant la guerre civile, Meyerhold affiche son admiration pour l'Armée rouge<sup>24</sup>. La nouvelle de la prise de Perekop qui sanctionne la défaite de l'Armée blanche de Wrangel est annoncée au milieu d'une représentation des *Aubes* d'après Emile Verhaeren et soulève une ovation. La mise en scène de *La Terre cabrée* d'après Marcel Martinet a été réalisée sur une proposition de Lev Trotski, chef des armées, qui connaissait le poète français et avait qualifié en 1922 sa pièce *La Nuit* de « tragédie politique de la classe ouvrière française »<sup>25</sup>. Le scénario soviétisé et rebaptisé de cette œuvre sera joué dans un équipement lourd fourni par les militaires, et dédié au cinquième anniversaire de l'Armée rouge et à Trotski le 23 février 1923. Le 2 avril 1923 le spectacle est donné au Bolchoï pour les 25 ans de l'activité scénique de Meyerhold. L'école de la 14<sup>e</sup> division d'infanterie, un escadron de cavalerie, une division d'artillerie légère, l'école supérieure de la flotte aérienne montent en scène, portant des drapeaux et accompagnés d'un orchestre. On remet à Meyerhold, nommé à cette occasion artiste populaire de Russie, l'ordre du Drapeau rouge.

Mais les rapports privilégiés de Meyerhold avec Trotski seront retenus comme chefs d'accusation en 1937-39.

## 2. LE METTEUR EN SCENE, REMPLACANT INTERIMAIRE DE L'AUTEUR<sup>26</sup>

Meyerhold ne cessera de réclamer la collaboration étroite avec les auteurs soviétiques. Il suppliera Maïakovski d'écrire pour son théâtre, se battra pour faire autoriser *Le Suicidé* d'Erdman, mais ces deux auteurs avec lesquels il se sent des affinités vont disparaître du paysage artistique. Avec Selvinski, Alekseï Faïko, Andreï Biely, Iouri German, Vsevolod Vichnievski, Iouri Olecha, les relations seront complexes, voire orageuses, car quel auteur

<sup>21</sup>V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, t.2, *op. cit.*, p. 284. V. Mejerhol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, T.2, Moskva, Iskustvo, 1968, p.154.

<sup>22</sup>Lettre à I. Erenburg, 18 mars 1924, in V. Mejerhol'd, *Perepiska*, *op. cit.*, pp.231-232.

<sup>23</sup>V. Mejerhol'd, 5 oct.1929, in *Perepiska*, *op.cit.*, p.301.

<sup>24</sup>Le 19 décembre 1920 *Les Aubes* sont dédiées à l'Armée rouge. Le 16 janvier 1921, Jour de la caserne rouge, le spectacle est donné uniquement pour un public de soldats. Meyerhold est fait « garde rouge d'honneur » en 1923.

<sup>25</sup>Sa préface est traduite dans Marcel Martinet, *Les Temps maudits* suivi de *La Nuit*, Paris, UGE, 10/18, 1975, p.199.

<sup>26</sup>Intervention de Meyerhold le 15 juin 1939, in *Mir iskusstv*, Moskva, GITIS, 1991, p.446.

accepterait de voir son texte refait par des personnes étrangères au milieu littéraire et selon des critères non de style<sup>27</sup> mais scéniques ? Comme le faisait observer un critique : « Meyerhold attend un dramaturge qui lui proposerait un matériau sur lequel déployer son puissant talent de metteur en scène », un dramaturge prêt à considérer sa pièce comme « un lit d'enfant » ajustable, transformable par le « géant » Meyerhold pour les besoins du spectacle<sup>28</sup>.

Transformer l'écrivain en « écrivain », Meyerhold s'y employa avec Marina Tsvetaeva à qui il demanda en 1920 de réécrire *Hamlet* et *Tête d'Or* de Claudel<sup>29</sup>. Celle-ci refusa tout net de se livrer à des pratiques qu'elle aurait réproouvées si elles s'étaient appliquées à ses propres œuvres.

Meyerhold est intimement persuadé qu'Octobre sonnera le glas d'une conception bourgeoise du théâtre qui se mettait au service de l'auteur. Désormais, les pièces qui appartiennent à la littérature seront reléguées dans les bibliothèques. La scène a besoin de « canevas pour ses constructions scéniques »<sup>30</sup>. Ces scénarios seront écrits dans des ateliers dramaturgiques ou bien résulteront d'un travail par improvisation des acteurs (Meyerhold anticipe ce que nous appelons aujourd'hui l'écriture de plateau).

Il n'est plus question de mettre le public en position d'écoute et de contemplation. Il faut le mobiliser non par un beau langage mais par des mots-actions (des slogans), et des montages associant le discours au mouvement, aux projections, aux interventions musicales. Meyerhold donne des consignes aux dramaturges des temps nouveaux : ne pas opposer deux types de personnages mais deux situations. Ne pas étirer les situations afin de maintenir l'attention. Soigner le début et la fin qui devront être attractifs<sup>31</sup>.

Le théâtre fabrique un matériau en l'éclairant d'une autre manière que le texte imprimé et en mobilisant tous les moyens scéniques.

Lorsqu'en 1936 Meyerhold se plaint de ne pas avoir trouvé son dramaturge<sup>32</sup>, on peut s'étonner de ce regret car il a toujours affirmé ne pas avoir en besoin. Le metteur en scène est le remplaçant intérimaire de l'auteur et « au fond un théâtre ne peut être parfait que lorsque son auteur dramatique est aussi son metteur en scène. »<sup>33</sup>

### 3. VERHAEREN, CROMMELYNCK, MARTINET MIS AU SERVICE DE LA REVOLUTION (1920-1923)

Entre 1905 à 1920, Meyerhold a changé radicalement de point de vue sur la place de l'œuvre dramatique. Après avoir affirmé, lorsqu'il travaillait sur la dramaturgie symboliste, que

---

<sup>27</sup> Andreï Biely proteste auprès de Meyerhold lors du travail sur *Petersbourg* : le style d'une phrase est parfois le résultat d'un long travail, il y a des phrases sur lesquelles on reste des mois. L'auteur est spécialiste du style alors que le metteur en scène est spécialiste de la mise en scène. Voir B. Picon-Vallin, « Meyerhold et le 'droit d'auteur du metteur en scène' », in *Théâtre/Public* n°92, mars-avril 1990, p.24.

<sup>28</sup> Ju. Juzovski, « Avtora, avtora ! » 1933, reproduit dans *O teatre i drame*, t.2, Moskva, Iskustvo, 1982, p. 88.

<sup>29</sup> D. Zolotnockij, *Mejerhol'd. Roman s sovetskoj vlasti*, op. cit. p. 41.

<sup>30</sup> V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, t.2, op. cit., p. 66.

<sup>31</sup> Consignes données à I. Selvinski pour *Komandarm-2*. V. Mejerhold, *Vstreči*, op. cit., p. 395-396.

<sup>32</sup> V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, t.4, op. cit., p.47.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 288.

le nouveau théâtre naissait de la littérature, puis qu'il était « suggéré » par elle, il en vient après 1917 à écarter le texte littéraire<sup>34</sup>.

Désormais, il revendique non seulement la totale autonomie de la mise en scène à l'égard du texte mais il instrumentalise le matériau verbal au profit de la composition scénique.

*Les Aubes*, premier spectacle-manifeste de la nouvelle fonction du théâtre, construit à partir d'une pièce d'Emile Verhaeren, deviendra une sorte de *Mouette* pour la scène révolutionnaire<sup>35</sup>. Cette pièce symboliste en vers, écrite en 1898, attira l'attention en 1917 car elle montrait comment la guerre se transformait en insurrection populaire et elle pouvait préfigurer pour certains artistes l'histoire de la révolution russe.<sup>36</sup>

Meyerhold justifia son action iconoclaste sur le texte en affirmant :

« On nous a reproché d'avoir défigurés l'œuvre admirable de Verhaeren. Je déclare que non, que le camarade Beboutov et moi-même ne sommes pas allés trop loin dans la voie des remaniements (...). »<sup>37</sup>

Dans *Les Aubes*, il fait apparaître la structure, les temps forts, il élague, dynamise, remonte des passages en tableaux contrastés. Il estime les mots moins importants que l'élan qui les porte. Pour faire exploser la déclamation froide par l'ardeur révolutionnaire, il prévoit un chœur qui questionne et commente l'action, des tracts lancés depuis le poulailler, des agitateurs qui orientent les réactions du public, des rayons de projecteurs mobiles qui rythment l'action, des tirs assourdissants, de la fumée, une odeur de poudre. Les nouvelles du front sont lues par les récitants et inscrites dans l'action, des ovations et l'Internationale saluent la victoire bolchevique. L'émotion collective ne vient pas du texte mais de la conception même du spectacle rapproché du **meeting**.<sup>38</sup>

Toutefois le texte désarticulé, obscur, tout autant que le décor inspiré des contrereliefs de Vladimir Tatline, laissèrent le spectateur perplexe. Le jeu, démultiplié par les composantes de la représentation ne provoqua pas toujours l'enthousiasme attendu. Il dépendait de la composition du public, de son humeur, de l'interprétation des personnages par des acteurs déroutés par les perpétuels changements du texte.

Ce spectacle révolutionnaire, à la forme grandiose et simple en perpétuelle adaptation à l'actualité, ne resta qu'une saison au répertoire, malgré une seconde variante réalisée un mois après la première<sup>39</sup>. Proche de la performance et de l'action de masse, sa valeur cathartique restait flottante, aléatoire. Pour qu'elle soit rejouée, la pièce-prétexte devait être fixée par l'écriture<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> Il faut cependant noter qu'avant 1917, il s'arrogeait le droit de ne pas respecter les didascalies des pièces qu'il montait car elles étaient selon lui trop liées aux techniques scéniques de leur temps.

<sup>35</sup> Markov, «Pis'mo o Mejerhol'de », (1934), reproduit in *O teatre*, t.2, Moskva, Iskusstvo, 1974, p. 62. Première le 7 novembre 1920 au Théâtre RSFSR-1.

<sup>36</sup> Meyerhold s'intéressa à la pièce durant sa période symboliste, en 1905. E. Vakhtangov voulait aussi la monter dès 1918, Platon Kerjentsév la donna en exemple au Proletkult où elle fut jouée.

<sup>37</sup> V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, t.2, op. cit., p 71 et 74. En russe Mejerhol'd, *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, T.2, op. cit., p.14 et 17.

<sup>38</sup> K. Rudnicki, *Mejerhol'd*, Moskva, Iskusstvo, 1981, p. 253.

<sup>39</sup> Dernière représentation le 1<sup>er</sup> mai 1921.

<sup>40</sup> *Mystère Bouffe* de Maïakovski, créé en 1918, actualisé par le poète en 1921, ne sera jamais plus mis à l'ordre du jour, quels qu'aient été les vœux de son auteur.

Avec *Le Cocu magnifique*, une farce du Belge Crommelynck, la déconstruction du texte passe inaperçue car c'est le dispositif constructiviste de Lioubov Popova et le jeu des acteurs acrobates vêtus de salopettes de travail, les *prozodejdy*, qui font sensation.<sup>41</sup> Ce spectacle caractérise l'**approche matérialiste**<sup>42</sup> de Meyerhold qui utilise la pièce comme le terrain d'étude d'une passion brute : la jalousie, et qui traduit la psychologie dans le langage des réflexes, de la physiologie et de la mécanique du corps. Le texte coupé et transformé en scénario, donne lieu à une cascade d'actions scéniques multipliées à partir du modèle de la gifle que Bruno donne à Petrus. Le texte est tellement noyé dans l'action que les critiques semblent être passés à côté du sujet sans s'en émouvoir outre mesure : « Qu'est-ce qu'on « joue » sur cette machine (...) ? Je ne sais pas. Aujourd'hui, un sketch politique, demain une tragédie, après-demain une farce ou une pantomime. »<sup>43</sup>

Comme pour *Les Aubes*, la critique se félicite de la réécriture de cette farce « bourgeoise » qui visait un public décadent, amateur de situations obscènes. Ainsi réagencée, elle peut s'adresser aux collectifs de travailleurs auquel elle montre les bases morales pourries de l'ancien monde...<sup>44</sup>.

*La Terre cabrée*<sup>45</sup> propose un troisième type de traitement du texte dramatique transformé et « monté » en matériau de **spectacle d'agitation**. Sergueï Tretiakov<sup>46</sup> met sens dessus dessous une pièce recommandée par Trotski mais que Meyerhold considère comme une « saloperie »<sup>47</sup>. Du drame en cinq actes de Marcel Martinet, il reste un scénario en deux parties et huit tableaux. Vidée de son lyrisme déclamatoire en vers, restructurée autour d'un héros sacrifié à la révolution alors que Martinet déplorait l'échec de l'insurrection des paysans et des soldats, *La Nuit* devenue *La Terre cabrée* est devenue un spectacle pour les masses, simple (les titres des huit tableaux sont projetés sur un écran) et mobilisateur : des slogans sont insérés dans le texte. Ils servent à mettre en relief les propos des ennemis de classe soulignés par des pauses ou une articulation particulière des mots. Le metteur en scène réalisa un montage visuel, spatial complexe où les projections faisaient pour la première fois leur apparition dans une tentative de « cinéfication » du théâtre.

Cette mise en scène productiviste, utilisant des objets réels, des appareils, des machines faisant partie du quotidien des soldats et des ouvriers, appelait à sortir du théâtre. Elle était le prolongement d'une action de masse que Meyerhold n'avait pu réaliser le 1<sup>er</sup> mai 1921 : *La Lutte et la Victoire*, avec 2300 fantassins, 200 cavaliers, du matériel militaire et les détachements des clubs de sport de l'Armée rouge, avec orchestres et chœurs. *La Terre cabrée* sera donnée en plein air à plusieurs reprises durant l'été 1923 et le 2 septembre 1923 devant 10 000 spectateurs dans le cadre de l'exposition d'agriculture et d'industrie. En juin 1924, lors du congrès du Komintern, 25 000 spectateurs assistèrent, au mont des Moineaux, à une représentation donnée par 1500 participants, avec défilés de cavalerie et d'infanterie.

---

<sup>41</sup> Première le 24 avril 1922, aux Ateliers libres de Meyerhold. Stanislavski a vu le spectacle en 1926 et selon Markov éprouva autant d'irritation que de déception. Nemirovitch-Dantchenko, lui, rejeta la construction mais apprécia Ilinski. D. Zolotnickij, *op. cit.*, p.102.

<sup>42</sup> D. Zolotnickij, *op. cit.*, p. 103.

<sup>43</sup> M. Zagorskij, in *Mejerhol'd v russkoj kritike*, *op. cit.*, p 34.

<sup>44</sup> Voir les articles de Jurij Sobolev, A. Gvozdev, *ibidem*, pp. 46 et 52-53.

<sup>45</sup> Première le 4 mars 1923 au Théâtre de la Révolution.

<sup>46</sup>Tretiakov traduisit le lyrisme de Martinet en phrases courtes, rythmées, et en isolant les mots importants. Voir l'étude de C. Hamon sur ce spectacle dans *Mises en scène des années 1920*, Paris, CNRS, VCT 7, 1979, pp. 45-60.

<sup>47</sup> Selon A. Fevralski, cité dans « Pravda našego bytija », *op. cit.*, p.200.



## CONCLUSION

Dès 1926, la double pression exercée sur les auteurs va se réduire en principe à une seule : celle de la censure car le Glavlitprosvet annonce qu'au théâtre la base est la pièce, le contenu, et commence à traquer le formalisme<sup>48</sup>. Meyerhold renonce aux spectacles-meetings, à l'agitation, à la guerre civile transposée au théâtre. Les autorités culturelles saluent *Le Mandat* en 1925 comme un premier pas vers un théâtre non plus ouvertement militant mais recentré sur la critique sociale<sup>49</sup>.

Mais Meyerhold n'en continuera pas moins, au nom du théâtre de gauche, d'avant-garde, révolutionnaire, à inféoder le texte à son projet de mise en scène.

Doit-on en conclure que les auteurs ont été particulièrement maltraités (asservis, utilisés, déformés) dans son théâtre, le TIM ? Un rapide tour d'horizon de la situation d'ensemble, et la comparaison entre un théâtre dit révolutionnaire comme le TIM, et un théâtre dit traditionnel comme le Théâtre d'Art, ne permet pas de dégager de fortes différences dans les pressions exercées sur eux<sup>50</sup>. Valait-il mieux être réécrit par le metteur en scène et mis au service du spectaculaire, ou révisé par des censeurs idéologiquement pointilleux et capables, par leurs retouches ineptes, de bloquer toute représentation ?

Beaucoup d'auteurs, lassés de servir de cible dans un permanent jeu de massacre, cessèrent d'écrire, estimant, comme ce personnage d'un vaudeville d'Erdman, que le sort des classiques était infiniment plus enviable que celui des auteurs contemporains :

« (...) la dramaturgie soviétique a fait d'énormes progrès. Cela se voit ne serait-ce que parce que l'on monte Shakespeare. Pourquoi, camarades, Shakespeare nous est-il proche ? Parce qu'il est mort. J'estime que la mort est une qualité irremplaçable pour un auteur. On enterre chez nous un auteur vivant après chaque représentation, c'est pourquoi, s'il veut continuer à vivre, l'auteur doit se dépêcher de mourir. »<sup>51</sup>

Cette blague, avec le recul du temps, résonne comme une sinistre prédiction.

---

<sup>48</sup> *Puti sovremennogo teatra*, M.-L, 1926, p. 19, cité par N. Pesočinski, « Mejerhol'd i 'marksistskaja kritika', in *Peterburgskij Teatral'nyj Žurnal*, 1995, n°8, p. 86.

<sup>49</sup> Anatoli Lounatcharski, « Toujours au sujet du théâtre de Meyerhold » (1926), *Théâtre et révolution*, Paris, Maspero, 1971, p.55.

<sup>50</sup> Voir mon étude dans recueil *Meyerhold. La mise en scène dans le siècle*, éd. B. Picon-Vallin, V. Ščerbakov, Moskva, OGI, 2001, pp. 195-212.

<sup>51</sup> A travers le personnage de Poustoslavtsev, dans un intermède actualisant, dans les années vingt, le vaudeville de D. Lenski, *Lev Gouritch Sinitchkine*. N. Erdman, *P'sesy, intermedy, pis'ma, dokumenty, vospominanija sovremennikov*, Moskva, Iskusstvo, 1990, p.173.