

« Mises en scène — Années 20 et 30 »

Bernard Andrès

Number 25 (4), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29150ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

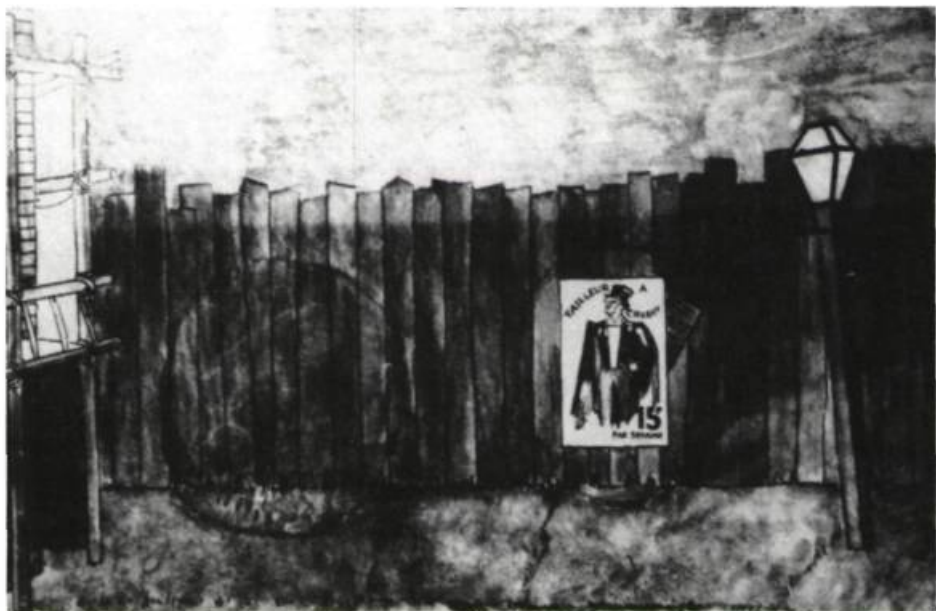
0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Andrès, B. (1982). Review of [« Mises en scène — Années 20 et 30 »]. *Jeu*, (25), 266–270.



L'Opéra de quat'sous de Brecht, mise en scène, décors et costumes de Gaston Baty, création du 13 octobre 1930, fin du prologue. Sur la palissade de droite on voit « l'affiche grandeur nature » que traverse Mackie.

« mises en scène — années 20 et 30 »

Les Voies de la création théâtrale, Tome VII, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1979, 557 p., ill.

On connaît l'orientation générale des *Voies de la création théâtrale*. Il s'agit d'une recherche ambitieuse consistant, « à partir d'une série de spectacles particulièrement représentatifs de notre temps, d'analyser des processus créateurs, de comparer l'oeuvre dramatique dans son existence littéraire et sa (ou ses) réalité(s) scénique(s), de mettre en rapport des structures, de dégager des points de rencontre et de mesurer des distances ». Dans son VII^e tome, l'équipe du C.N.R.S. aborde systématiquement les mises en scène des années vingt et trente. Des noms aussi prestigieux que Meyerhold, Evreïnof, Pitoëff, Jessner, Piscator, Engel, Brecht et Baty apparaissent au sommaire de cet ouvrage collectif portant sur les pratiques théâtrales de

l'époque en U.R.S.S., France, Pologne, Tchécoslovaquie et Allemagne. Le choix de l'époque s'imposait par des conditions de production qui, de l'avis de Denis Bablet, n'étaient pas si éloignées des nôtres. Qu'on songe à notre économie comparée à celle de 1930, aux problèmes internes que vivent les États, aux tensions internationales (Malouines, Proche-Orient), à la polarisation idéologique entre les deux blocs, etc. Seule manquerait encore pour établir un parallèle rigoureux, la montée du fascisme (encore que...).

C'est dans ce contexte que les treize auteurs du volume ont tenté de reconstituer des phénomènes théâtraux à partir, non d'observations directes, bien entendu, mais de patientes recherches d'archives. Le résultat dépasse les espérances. Chacune des études parvient

comme par miracle à ressusciter les productions défuntes, par un travail de relecture et de réécriture des documents de base: notes de régie, souvenirs, critiques, témoignages et iconographie. Cette dernière l'emporte naturellement sur les autres en pouvoir suggestif et par sa mise en perspective avec la documentation écrite. À ce sujet, l'étude de Félicie Pastorello sur les mises en scène de *l'Opéra de quat'sous* par Erich Engel et Gaston Baty reste un exemple de rigueur méthodologique par ses réflexions théoriques sur la mise en scène comme lecture, pratique signifiante et système de sens (dans l'optique des travaux de Schaff, de Jakobson, de Certeau, Kristeva et autres). Les problèmes de segmentation du texte théâtral et d'utilisation de la documentation en fonction de traces graphiques hétérogènes (photos, dessins, cahiers de régie, machinerie, entrevues, musique, etc.), y sont traités de façon préliminaire. Ils permettent de rendre compte des stratégies de lecture antinomiques de Baty (1930) et de Brecht-Engel (1928): éthique d'une part et politique de l'autre¹.

F. Pastorello compare ces orientations dans l'organisation de l'espace: «d'un côté un espace *clos, statique* et donc d'une certaine manière sécurisant, de l'autre un espace dynamique, *générateur de tension*». Le caractère «lêché», propre, ordonné de Baty, répond au «désordre organisé» de Brecht-Engel. Remarques correspondantes au plan

1. De telles divergences sont à la base des mises en scène du *Dreigroschenoper* au Québec. Ici, l'opposition se fait moins au plan éthique qu'esthétique dans les spectacles les plus récents qui mettent plus l'accent sur la beauté formelle du show, en faisant presque des comédies musicales américaines (celle du Trident en 1977 et, dans une moindre mesure, celle des finissants de Concordia, à l'hiver 1981-1982). D'autres, à la faveur d'un dépouillement plus marqué, préservent la portée politique du spectacle: celle, récente, des finissants du Collège français (printemps 1982) ou, encore plus évidente, la mise en scène de pièces didactiques brechtiennes au Sadye Bronfman (1977).



des accessoires, déplacements, décors, costumes, du gestuel, de l'éclairage et même du texte (affaiblissement du *JE* de Mackie chez Baty). Comme pour les autres études, l'analyse du discours critique enrichit celle du texte théâtral par la perspective d'une réception convergente ou divergente qui définit «les mouvances du texte».

On ne saurait ici rendre compte de chacune des études composant le volume. J'insisterai davantage sur certains problèmes de mise en scène différemment réglés par les écoles ou mouvements esthétiques de l'époque (constructivistes, productivistes, expressionnistes, futuristes, etc.). Remarque intéressante, la plupart de ces mises en scène d'avant-garde portent sur des textes dramatiques «classiques», l'absence d'auteurs nouveaux ne portant nullement préjudice à la vitalité du théâtre, comme on tend parfois à le croire (notamment au Québec). Comme l'explique D. Bablet, «le texte d'origine (...) est souvent un matériau qui appelle la construction ou la reconstruction, le modelage et l'insertion».



La Princesse Brambilla, d'après Hoffmann, mise en scène par Taïrov. Décors et costumes de G. Yakoulov. Création, le 4 mai 1920. Le duel de Giglio et de son double.

tion dans un ensemble sonore et visuel » (j'ajouterai: et idéologique). Cette problématique est soulevée par la mise en scène du *Cocu magnifique*, à Moscou, en 1922. Vsevolod Meyerhold procède alors à une adaptation de cet Othello moderne qui échappe aussi bien à la tragédie qu'au boulevard. Avant Brecht, il introduit, par un jeu de stylisation de la mise en scène, le fameux effet de distanciation. Cette stylisation repose avant tout sur des contraintes économiques. Forcé de recourir à un décor peu coûteux, Meyerhold emprunte aux constructivistes l'idée d'échafaudages, d'escaliers et de plans inclinés, qui lui permet de mettre en valeur sa technique de formation des acteurs, fondée sur la rationalité des déplacements scéniques (l'influence de Taylor et de la réflexologie sur la « biomécanique » ne fait pas de doute). Comme le rappelle l'auteur de cette étude, la biomécanique, « issue de la période post-révolutionnaire, provenait du besoin de former de façon rapide

et économique un grand nombre d'acteurs pour les troupes théâtrales prolétariennes » (p. 26). A.H. Law insiste beaucoup sur l'interaction constante entre le jeu des acteurs et l'environnement scénique, l'un étant projeté dans l'autre et le tout échappant systématiquement au gadget et à l'effet gratuit.

Cette conception de la mise en scène comme *dispositif* se retrouve dans l'adaptation que Tretiakov fit de *la Nuit de Martinet* (devenue *la Terre cabrée*, à Moscou, en 1923). L'analyse de Christine Hamon situe bien le spectacle comme expérience limite du genre, dans le contexte des débats de la revue *L.E.F.* (Front gauche de l'art). Il s'agit d'une pièce écrite par un écrivain communiste français. Montée d'abord à Moscou, *la Nuit* « évoque une révolution avortée qui éclate dans l'armée à la fin d'une longue guerre ». *La Terre cabrée* abandonne le caractère symboliste et un peu déclamatoire de *la Nuit*. Segmentée



En février 1923, la deuxième mise en scène de *Guillaume Tell* de Schiller par Léopold Jessner qui se tourne vers un certain naturalisme mais en renonçant encore le plus possible aux accessoires. Décors: E. Pirchan.

en tableaux dotés de titres projetés sur scène, la pièce introduit des slogans qui « dynamisent » le texte traduit. Le dispositif scénique réside dans une sorte de grue stylisée munie d'un écran pour les projections, le tout complété par des machines que manipulaient les acteurs. On était loin des techniques stanislavskiennes de formation et de jeu des acteurs. Restait un certain nombre d'ambiguïtés que signale C. Hamon en concluant sur les limites de cette expérience (biomécanique *c.* texte vieilli et pathétique révolutionnaire). En se penchant sur *le Revizor* de Gogol-Meyerhold, Béatrice Picon-Vallin soulève la fameuse question de l'héritage dans la problématique de l'art prolétarien. Faut-il « balancer les classiques par-dessus bord » (Maïakovski), ou les actualiser comme le fit Eisenstein avec *le Sage d'Ostrovski*? Peut-on confier des « tâches d'agitation » à des pièces académiques? La réactualisation à laquelle procède Meyerhold passe par une auda-

cieuse relecture de l'oeuvre de Gogol qui se trouve ainsi à commenter *le Revizor*. On aboutit à un nouveau type de réalisme confinant au burlesque, dont le jeu des comédiens assurera la cohérence: « la bouffonnerie tragique » ou le « grotesque » (conçu comme un montage d'éléments comiques et tragiques, réels et fantastiques, à base parodique). L'étude sur *la Princesse Brambilla* d'après E.T.A. Hoffmann (mise en scène de Tairov, 1920), permet à Claudine Amiard Chevrel de reposer le problème de la reprise des « classiques » dans le cadre du Théâtre de Chambre de Moscou, caractérisé par l'apparition du cubisme sur scène et le renouvellement du jeu de l'acteur (expression corporelle, pantomime). Tant dans l'adaptation du théâtre juif à Moscou (*le Dibbouk*, par Vakhtangov), que dans les actions de masse à Petrograd en 1920, les spectacles étudiés frappent par leur imagination et l'audace de leurs mises en scène. Comment jouer en hébreu une pièce ini-



«Une des « mises en signes » les plus surprenantes»: *les Aventures du brave soldat Schwejk* d'après le roman de Hašek. Adaptation: collectif Piscator. Mise en scène: Erwin Piscator. Décors: George Grozz. Création le 23 janvier 1928 à la Piscator-Bühne, Berlin.

tiatique devant un public russe anti-idéaliste? Comment canaliser les réactions d'un public de 45 000 personnes face à une reconstitution historique impliquant un millier d'interprètes (rarement professionnels)³? Autant de gageures que seuls permettaient l'audace, le travail et la foi (théâtrale et idéologique).

Le reste du recueil présente d'autres mises en scène tout aussi passionnantes comme celle d'un futuriste italien montée à Paris⁴ ou Henri-René Lenormand monté par Georges Pitoëff. La première présente l'intérêt d'intégrer des « robots » dans la scénographie (il s'agit de mannequins manipulés par des comédiens). L'autre nous ramène à « l'extrême pointe de l'avant-garde » avec les figures de Georges et Ludmilla Pitoëff, dans le sillage des recherches d'Appia, de Craig, de Fuchs, Max Reinhardt et Jacques Dalcroze⁵. Deux études de Julia Simalty-Temerson et Danièle Monmarte rendent compte d'expé-

riences originales en Pologne et en Tchécoslovaquie, alors que Helga Vorinus analyse les mises en scène de *Guillaume Tell* par Léopold Jessner à Berlin, en 1919 et 1923. Une des « mises en signes » les plus surprenantes reste sans conteste celle des *Aventures du brave soldat Švejk*, par Erwin Piscator, à Berlin, en 1923. C'est toute l'adaptation du roman à la scène par un collectif auquel collabora Brecht, qui est analysée par Jeanne Lorang. Ne mentionnons brièvement que l'idée du double tapis roulant emportant comédiens et décors dans une procession ininterrompue de tableaux et d'anecdotes bien fidèles à l'esprit de Hašek. On imagine la multiplicité des combinaisons et des effets possibles selon que les tapis se meuvent dans le même sens ou à contresens, à vitesse variable, et que les personnages s'y déplacent de même. Il est vrai que la machinerie risque un peu de prendre la première place, mais qu'importe. À la lecture de ce recueil, on se prend à rêver au moment où l'imagination reprendra le pouvoir sur les scènes occidentales... et l'on songe tristement à la dernière saison montréalaise, à peine égayée par de royales claudications ronfardiennes.

2. *Le Döbbouk* d'Anski par Vakhtangov, étude d'Odette Aslan, p. 155-243.

3. *Les Actions de masse à Petrograd en 1920*, par Claudine Amiard-Chevrel, (p. 243-277).

4. *L'Angoisse des machines*, de Ruggero Vasari, par Giovanniliska, p. 277-307.

5. Cf. l'étude de Jacqueline Jomaron, p. 307-338.

bernard andrès