

**Au coeur du tumulte**  
*Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*

Dennis O'Sullivan

Numéro 92 (3), 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16478ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

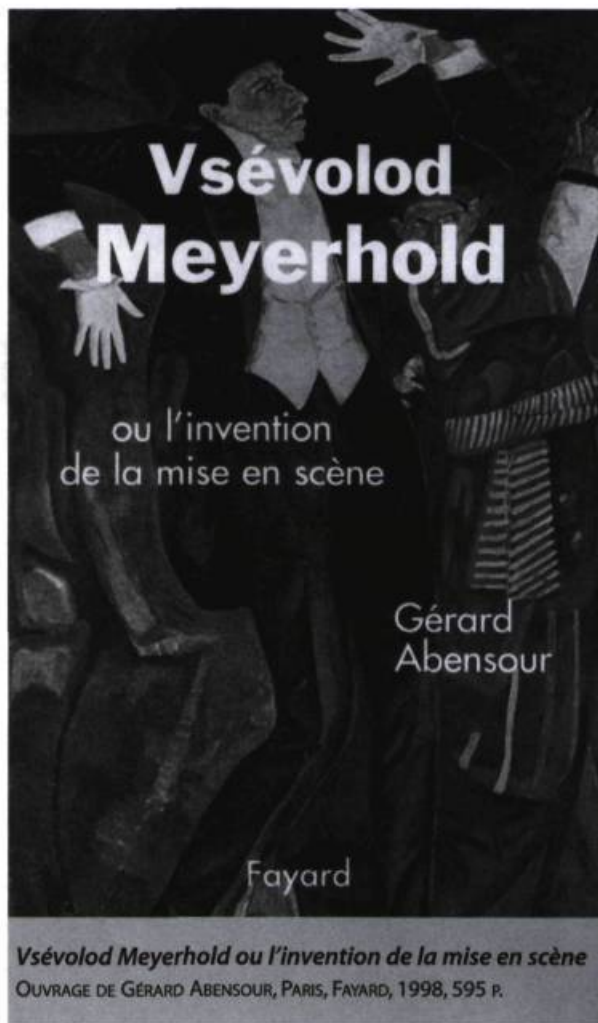
Citer ce compte rendu

O'Sullivan, D. (1999). Compte rendu de [Au coeur du tumulte : *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*]. *Jeu*, (92), 148–152.

## Au cœur du tumulte

Dès les premières pages de ce livre, foisonnant de détails sur le travail de Meyerhold, Gérard Abensour nous plonge au cœur de l'enfer qu'ont été les dernières années de la vie du metteur en scène russe. Nous sommes en 1938 et, alors que Meyerhold dirige depuis quinze ans son propre théâtre, qu'il a connu d'innombrables succès, que le public reconnaît en lui un artiste accompli et qu'il est encore en pleine activité créatrice, préparant une nouvelle saison théâtrale, on lui enlève son théâtre, on l'isole, on l'accuse de « formalisme ». Et ce n'est là que le début du cauchemar, car les autorités, non contentes de ses rétractations et de son autocritique, et voulant punir son esprit d'indépendance, portent contre lui des accusations beaucoup plus lourdes, aux conséquences d'autant plus graves : on l'accuse d'espionnage, d'activités antisoviétiques et d'être un trotskiste. Accusations absurdes et impossibles à prouver mais, dans cette URSS de Staline, « [q]uel besoin était-il de preuves... du moment que nous savions pertinemment que ces gens étaient des ennemis et qu'ils étaient coupables ? » (p. 516), explique Viatcheslav Molotov. Ces accusations mèneront à l'incarcération, à des interrogatoires « musclés » et à d'autres plus subtils, et inévitablement à l'exécution de Meyerhold, âgé de 66 ans, le 2 février 1940. De plus, sa famille n'en sera informée que plusieurs années plus tard ; on avait fait croire à ses filles qu'il avait été envoyé en Sibérie. On reconnaîtra en novembre 1955 que les accusations portées contre Meyerhold étaient fausses. Il est donc réhabilité à cette date, mais sa petite-fille n'en sera notifiée officiellement qu'en 1988.

Cette triste fin d'une carrière aussi brillante que tumultueuse, racontée au début et en conclusion du livre, encadre donc le récit de la vie de Meyerhold et établit clairement dès le départ les enjeux qui avaient cours à cette époque. Une fois ce cadre installé, Abensour retrace dans le détail, production par production, la vie artistique de Meyerhold. Il ne s'attarde pas à sa jeunesse passée à Penza, sans histoire, dans une famille bourgeoise d'origine allemande. Outre le fait qu'il a délaissé son héritage allemand pour mieux embrasser sa « russéité » (il change son nom de Karl Théodor Kasimir Meyergold à





Meyerhold en 1930. Photo tirée du livre de Gérard Abensour, *Vsevolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène* (Fayard, 1998).

Vsevolod Émiliévitch Meyerhold et se convertit à l'orthodoxie), qu'il fut un élève médiocre, amoureux d'une amie d'enfance, Olga Munt qu'il épousera, et qu'il fut initié à l'idéologie socialiste et marxiste par un ami, Alexeï Rémizov, on n'apprend pas grand-chose au sujet de sa première jeunesse. Ce n'est qu'après l'arrivée de Meyerhold à Moscou, en 1895, pour y poursuivre des études de droit, études qu'il abandonnera rapidement au profit de cours d'art dramatique où il excelle et se fait immédiatement remarquer, qu'Abensour s'intéresse au jeune Meyerhold.

### De Treplev au Théâtre national

Ses études terminées, Meyerhold est engagé au Théâtre artistique de Moscou (Théâtre d'art) qui naît à cette époque. Il obtient dès le départ des rôles importants, dont Treplev dans *la Mouette* de Tchekhov. Mais Meyerhold a une propension pour les rôles de composition, ce qui cadre mal avec la philosophie du Théâtre artistique à ses débuts, et on ne lui offre qu'occasionnellement des rôles aussi intéressants. Il finit par se brouiller avec Némirovitch-Dantchenko et, à la suite d'un malentendu, avec Stasnislavski. Il décide alors de fonder sa propre troupe. Nous sommes en 1902. Meyerhold animera ainsi des compagnies théâtrales de province jusqu'en 1905. Cela lui permettra d'expérimenter ses théories sur le *Nouveau Drame* et un *Art nouveau du théâtre*, inspirées de Stanislavski mais s'éloignant du naturalisme. Meyerhold s'intéresse à des auteurs symbolistes, comme Maeterlinck, qui exigent un style de jeu fort différent du naturalisme pratiqué au Théâtre artistique : « Au lieu de représenter un tableau de vie objective sur la scène, une image directe du monde extérieur, Meyerhold va s'efforcer de représenter la relation de l'artiste à l'égard du monde et de la réalité, de lui donner chair. » (p. 89) Stanislavski a suivi le travail de Meyerhold et il lui reconnaît du talent. Il lui donne, en 1905, le nouveau Studio du Théâtre artistique à diriger. Pendant six mois, Meyerhold travaille sur *la Mort de Tintagiles* de Maeterlinck. Mais, à la répétition générale, Stanislavski n'est pas satisfait et interrompt le travail. Les deux hommes poursuivent deux routes différentes. Là où l'ainé place l'acteur au centre du travail théâtral, le jeune Meyerhold le considère comme un élément qui doit s'intégrer à une image scénique.

Cette expérience, pour ratée qu'elle fût, lança Meyerhold sur la voie qu'il allait suivre pendant de nombreuses années. Il poursuivra son travail à Saint-Pétersbourg où, avec les Gorki, Blok et Sologoub, il trouve un milieu plus ouvert à sa vision. Véra Komissarjevskaja, une comédienne très populaire de l'époque, l'engage à titre de codirecteur à son Théâtre dramatique. Il y restera un an et demi et aura l'occasion de connaître de bons succès, mais non sans soulever la controverse. Il y développe un travail qui « combine approche esthétique et revendication sociale » (p. 107). Sur le plan esthétique, il « s'est particulièrement attaché à l'aspect plastique du jeu des acteurs » (p. 109), afin de développer un style pictural et hiératique précis. Il continue également à jouer, se mettant en scène lui-même, et ses talents sont fort appréciés.

Par contre, Meyerhold ne fait pas que susciter l'enthousiasme, ses audaces inquiètent, ses succès ne font pas l'unanimité, et Komissarjevskaja, incitée par les administrateurs

du théâtre, le congédie. Meyerhold a pu tout de même, grâce à ses nombreuses mises en scène, établir les bases de son esthétique, qu'il développera encore pendant trente ans. Il délaisse cependant le symbolisme, tout en demeurant attaché à l'aspect plastique et gestuel du travail du comédien, car, selon lui, « les paroles au théâtre ne sont que la broderie sur le canevas des gestes » (p. 190). Son théâtre en sera un de conventions, quitte à les inventer, en contraste avec le travail de Stanislavski.

Après cette deuxième déception, Meyerhold a une chance inouïe : il est nommé metteur en scène au théâtre impérial Alexandra. Là, il devra composer avec des comédiens traditionnels qui ont l'habitude d'imposer leurs vues (selon leur notoriété) ; de plus, la fonction de metteur en scène est encore nouvelle, vaguement définie, mal comprise et souvent contestée. Pendant dix ans, avec Alexandre Golovine comme scénographe, Meyerhold imposera peu à peu, au fil des productions (certaines fort critiquées), son esthétique au théâtre impérial. Il abordera des pièces du répertoire classique russe en les déconstruisant, les refaçonant pour satisfaire ses objectifs de mise en scène, pour en faire des œuvres modernes.

1917 : tout est bouleversé en Russie. Meyerhold, qui a toujours été contestataire et engagé socialement, s'enthousiasme. Il participe à l'organisation d'un syndicat d'artistes du théâtre, il veut mettre sur pied une grande fête révolutionnaire, l'Octobre théâtral. Mais, s'il croit à un art engagé, il luttera toute sa vie pour un théâtre indépendant des lignes directrices imposées par la hiérarchie du parti : « J'ai parlé de séparation entre l'art et l'État... Mon propos était d'affirmer l'indépendance de l'art par rapport à la politique... » (p. 276) Cette philosophie est appuyée, dans les premières années du régime soviétique, par Lounatcharski : « Le commissariat du peuple à l'Éducation et à la Culture doit être impartial... Que se développent librement tous les groupes et toutes les individualités artistiques. » (p. 286) Ce climat d'ouverture ne tardera pas à changer, et le fait que Meyerhold, par le choix de monter certaines œuvres dont celles de Maïakovski, s'affiche ouvertement probolchévik le desservira cruellement.

En cette première année de la révolution, il se dessine deux grandes tendances dans le monde artistique. D'une part, il y a les artistes d'avant-garde, dont Meyerhold, et, d'autre part, il y a les populistes, comme Karpov, appuyés par Maria Andreïeva (la femme de Gorki), responsable des théâtres de l'Union des communes de la région du Nord.

Meyerhold se lance alors dans de nombreux projets grandioses : l'Octobre théâtral, un réseau de théâtres révolutionnaires parcourant la Russie, et on lui confie le poste de Directeur des théâtres. Selon Lounatcharski, « [il] ne s'est pas tout de suite mis aux idées révolutionnaires, mais lorsque cela a été le cas, son enthousiasme fougueux en a fait une figure remarquée de notre monde théâtral » (p. 295). Cependant, comme l'impétueux metteur en scène est un piètre administrateur, on lui retire le poste six mois plus tard.

Meyerhold prend alors la direction du théâtre ex-Sohn, où il poursuivra son travail d'avant-garde avec le groupe des futuristes, notamment avec Maïakovski. Il tentera



Portrait de Meyerhold  
par Golovine (1917), tiré  
de l'ouvrage de Gérard  
Abensour, *Vsévolod  
Meyerhold ou l'invention  
de la mise en scène*  
(Fayard, 1998).

le rideau et la rampe, en éliminant la fosse d'orchestre, en reliant le plateau au parterre par une série de marches que les comédiens occupent. Mais, en 1923, « [l]es autorités décident d'en finir avec le gauchisme, le futurisme et l'avant-gardisme qui, s'ils correspondaient à la phase héroïque de la révolution, nuisent à l'image de respectabilité que la Russie nouvelle veut donner au monde. Il est temps de renouer avec les traditions nationales... » (p. 337) Meyerhold ne voit pas les choses ainsi. Il veut bien reprendre des textes classiques car, pour lui, « [p]eu importe la fable, ce qui compte, c'est son déroulement, son traitement, qui suppose révision, remaniement, transformation. L'œuvre fait l'objet d'une lecture entièrement nouvelle pour aboutir à une composition révolutionnaire. » (p. 338) On lui reprochera alors à la fois ses choix d'auteurs, tel Ostrovski, considérés comme étant bourgeois, et son traitement de ces œuvres, qu'on juge trop osé.

Entre-temps, le théâtre ex-Sohn a été rebaptisé Théâtre Meyerhold et deviendra en 1926 le Théâtre national Meyerhold. C'est là que le metteur en scène poursuivra son travail jusqu'en 1938, année où, sous le prétexte d'accusations absurdes, on le lui enlèvera.

d'y développer un véritable théâtre populaire, sans faire de compromis sur le plan de l'innovation formelle. Certaines productions, telle *les Aubes* (1920), seront de véritables réussites. « Jamais comme dans *les Aubes* l'ambition de Meyerhold de célébrer le triomphe de la révolution n'a été exprimée avec une telle force... » (p. 298) Mais la lutte est serrée ; on tentera à plusieurs reprises d'éloigner Meyerhold du théâtre ex-Sohn malgré ses nombreux succès d'estime et populaires.

Abensour décrit, de production en production, l'évolution du travail de Meyerhold, son combat constant pour demeurer indépendant des politiques culturelles imposées, ses tentatives inlassables pour développer un théâtre véritablement populaire, progressiste, d'avant-garde, tant sur les plans de la forme que du contenu. En ce qui concerne le jeu, c'est au début des années 1920 que Meyerhold développe une méthode d'entraînement physique pour l'acteur, la « biomécanique ». C'est aussi à cette époque qu'il tente de développer un théâtre « constructiviste », mais le passage à la scène d'un art plastique, visuel, se fait difficilement, et ses expériences ne sont pas immédiatement très concluantes. Sur le plan de la scénographie, Meyerhold innove en enlevant

## Un milieu foisonnant

Une des grandes qualités de cette biographie est qu'Abensour ne se contente pas de raconter la vie et l'œuvre de Meyerhold en nous livrant de juteuses anecdotes démontrant le fort tempérament ou le caractère autoritaire du personnage. Certes, celles-ci ne manquent pas, mais l'auteur place avant tout Meyerhold dans son contexte : il met son travail en relation avec ce qui se faisait ailleurs, au Théâtre artistique de Moscou, aux théâtres impériaux de Saint-Petersbourg et également en province. Après 1917, Abensour détaille les politiques culturelles ayant cours, les tendances des autres théâtres à Moscou et à Leningrad, les courants artistiques européens qui eurent une forte influence sur les avant-gardes russes. Ce n'est pas une vie et une œuvre qui nous sont racontées, mais tout un milieu foisonnant d'activité où se mêlent poètes, auteurs dramatiques, metteurs en scène, comédiens, administrateurs, personnages officiels de la cour impériale, bureaucrates inquiétants d'une administration paranoïaque.

C'est aussi un milieu où les nouvelles écoles esthétiques s'opposent à la tradition, non sans s'entrechoquer rudement (naturalisme vs expressionnisme, réalisme vs symbolisme, réalisme socialiste vs avant-gardes), où quelques individus s'érigent, au nom de la liberté artistique, contre la machine étatique qui voudrait imposer ses diktats. Abensour nous plonge dans ce monde où les Maïakovski, Blok, Pasternak, Chostakovitch, Stanislavski, Rodtchenko, Boulgakov, Tsvetaïeva, Vakhtangov, se croisent, s'allient, s'opposent, luttent. Cette biographie est quasiment prétexte à dévoiler toute cette tumultueuse époque. De plus, l'auteur ne s'égare pas trop dans des récits romancés de la vie de Meyerhold, détestable tendance qu'on rencontre trop souvent chez les biographes. Tout est rigoureusement documenté, et Abensour cite largement Meyerhold lui-même en plus de nombreux témoins, dont sa petite-fille, Maria Valenteï-Vorobiova. La bibliographie, sans être très volumineuse, est précise et porte autant sur Meyerhold que sur l'époque et les mouvements théâtraux du début du siècle.

Par contre, le luxe de détails donnés sur presque chacune des réalisations de Meyerhold ainsi que les très nombreuses citations, s'ils nous permettent de retracer précisément l'évolution esthétique du metteur en scène, alourdissent le texte et rendent la lecture parfois ardue. Il faut savoir que c'est un livre pour spécialistes et, en tant que tel, l'ouvrage est important.

Il y a dans l'approche d'Abensour un effort de réhabilitation évident. Meyerhold ne jouit pas de la réputation d'un Stanislavski. L'eût-il eue s'il n'avait été victime d'un régime totalitaire qui tenta d'effacer toute trace de son travail ? Ce livre complète remarquablement les écrits de Meyerhold lui-même (*Meyerhold. Écrits sur le théâtre*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1973-1992) et nous donne tous les éléments pour juger de la pertinence du travail d'un des premiers grands metteurs en scène. **■**

**Ce n'est pas une vie et une œuvre qui nous sont racontées, mais tout un milieu foisonnant d'activité où se mêlent poètes, auteurs dramatiques, metteurs en scène, comédiens, administrateurs, personnages officiels de la cour impériale, bureaucrates inquiétants d'une administration paranoïaque.**