

« Meyerhold »

Micheline Cambron

Numéro 63, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28009ac>

[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. (1992). Compte rendu de [« Meyerhold »]. *Jeu*, (63), 173–175.

images fortes, des tableaux mouvants, respirant par les pores de plusieurs peaux, magnifiés par le souffle, le rythme et la musique et matérialisés au cœur d'un espace baigné de lumière. Pour en arriver à cette osmose complète entre les différents médias, Perreault s'entoure de collaborateurs qui enrichissent ses œuvres de leur savoir-faire et de leur intuition. Jean Gervais, qui a signé les éclairages de plusieurs chorégraphies de Perreault, nous révèle ce qui se manifeste entre les pas. On y apprend la magie de la lumière, son pouvoir de ciseler l'image, de lui donner vie car, nous dit Jean Gervais : «Il fait noir sur ses chorégraphies tant et aussi longtemps que l'évidence d'une lumière ne jaillit pas.» Le compositeur Michel Gonneville, de son côté, nous révèle les mécanismes imprévisibles de sa collaboration avec le chorégraphe et cette éternelle recherche de l'équilibre entre les éléments d'un spectacle.

Le centre du livre est occupé par une tranche humoristique où l'artiste visuel Richard Purdy dévoile sa «Perreaultgraphie». Il s'agit d'un amalgame d'anecdotes et de dessins qui retracent la vie et les voyages de l'artiste. La «Perreaultgraphie» nous ouvre la porte d'en arrière, celle des discussions dans la cuisine n'excluant pas un regard sur la bande dessinée fixée à la porte du réfrigérateur.

On redécouvre, dans cette courte monographie, la richesse poétique et formelle de l'univers de Perreault vue à travers une pluralité de regards. Si parfois les propos se recoupent, puisque les différents auteurs parlent des mêmes œuvres, c'est avec plaisir que l'on goûte la riche variété de nuances qui colorent l'interprétation des classiques que sont devenues les chorégraphies *Joe*, *Stella* ou *Iles*. Le ton est enthousiaste et les anecdotes biographiques s'insèrent d'une manière quasi organique aux commentaires analytiques.

Malgré ces analyses répétées, les œuvres de Perreault continuent de soulever de nombreuses questions. Ses personnages attirent et fascinent : où vont-ils? d'où viennent-ils? Le mystère reste intact.

Geneviève Dussault

«Meyerhold»

Ouvrage de Béatrice Picon-Vallin, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, coll. «les Voies de la création théâtrale», n° 17, 1990, 230 p.

Histoire et mise en scène, le cas Meyerhold

Vsevolod Meyerhold est l'un des metteurs en scène les plus importants du XX^e siècle. Infatigable novateur que les contradictions et les antithèses stimulaient, son parcours de créateur est représentatif non seulement des mouvances du théâtre contemporain et de ses modes d'inscription dans les champs culturel, social et politique, mais aussi des tragiques apories qui ont nourri une pensée marxiste que notre temps se hâte de liquider, peu soucieux du travail de la mémoire qui seul permet une véritable mise à distance. Et en effet, l'œuvre de Meyerhold¹ telle que nous la restituons de manière détaillée Béatrice Picon-Vallin, est d'une incroyable densité. Soucieux d'élaborations théoriques complexes (ceux qui croient que les metteurs en scène ne peuvent travailler que d'instinct seront ahuris), fasciné par la musique, pétri de convictions marxistes, Meyerhold traduit dans sa pratique scénographique des courants dramaturgiques divers, souvent même contradictoires : théorie du théâtre de la Convention et vertu de la stylisation; théâtre de foire et rôle organisateur du grotesque; constructivisme et biomécanique de l'Octobre théâtral; emprunts au folklore russe, à la tradition juive et au burlesque américain;

1. Béatrice Picon-Vallin avait déjà traduit, préfacé et annoté les *Écrits sur le théâtre* de Meyerhold (Lausanne, la Cité/l'Âge d'homme, [1973], 1975, 1980), textes essentiels pour qui veut connaître ce metteur en scène. J'en avais alors rendu compte dans *Jeu* 25, 1982.4, p. 257-265.

«surnaturalisme» et cinématisation du jeu. La diversité de ses expérimentations laisse pantois.

Vue de loin, cette activité multiforme pourrait donner l'impression d'un éclectisme opportuniste tournant un peu à vide. Et ce n'est pas le moindre des mérites de l'ouvrage de Béatrice Picon-Vallin que de dégager la continuité de l'œuvre sans en masquer les contradictions. Elle y parvient, à mon sens, en usant à la fois de la technique du gros plan et de celle du travelling — si l'on me permet de telles métaphores cinématographiques.

Le déroulement plutôt chronologique de l'ouvrage met en évidence la continuité de l'œuvre, grâce à une définition dynamique de ses concepts clés, et est scandé par l'insistance mise sur quelques points nodaux de l'œuvre de Meyerhold, soit les mises en scène du *Balmasqué* de Lermontov (1917), de *la Forêt* d'Ostrovski (1924), du *Mandat* de Erdman (1925) et du *Revizor* de Gogol. Des informations substantielles déploient alors largement tous les aspects du travail de Meyerhold : lecture active et travail sur le texte, gestation de l'espace dramaturgique, utilisation complexe de la musique, direction minutieuse des comédiens (selon des modèles variables), orientation de l'ensemble vers des effets — plastiques et idéologiques — précis. Les analyses de Béatrice Picon-Vallin, qui oscillent entre la reconstitution — grâce à des documents de travail, des maquettes et des photographies, des témoignages critiques et même, à l'occasion, des partitions musicales — et l'explicitation des intentions de Meyerhold, sont parfois un tantinet lénifiantes : les critiques négatives semblent toujours moins justes que celles des *supporters* chaleureux. Néanmoins, ces études fouillées permettent à la fois de saisir ce qui caractérise le travail de Meyerhold et d'imaginer (à l'aide d'une iconographie abondante et souvent fort belle) des spectacles dont certains me paraissent avoir été magiques et d'autres effrayants. Meyerhold s'y révèle un concepteur original qui cherche à saisir les œuvres à partir d'un point de vue précis, puis qui s'acharne, dans une sorte de corps à corps avec le texte et les autres matériaux scéniques, à résoudre les problèmes que son point de vue initial a soulevés. De sorte que les

processus de mise en forme du spectacle s'en trouvent fortement dynamisés (Meyerhold parle quant à lui de mouvement dialectique) et que l'achèvement paraît lointain, presque accessoire.

Ces gros plans de l'œuvre du metteur en scène sont posés sur une trame large, qui embrasse l'ensemble des interrelations qui nourrissent et



modèlent la pensée meyerholdienne. Se trouvent ainsi décrites : les relations étroites qu'il entretient, successivement, avec les décorateurs, les *constructeurs* et les architectes; ses fréquentations constantes avec les plus grands musiciens de son époque (Prokofiev, Chostakovitch, Glazounov, Scriabine, Gnèssine, Chebaline) et sa réflexion sans cesse reprise sur l'opéra et la synthèse des arts; son souci de développer les capacités techniques des acteurs; son ouverture aux textes étrangers, mariée à une volonté ferme de promouvoir ce que, faute de mieux, j'appellerai la *russité*. À travers tout cela transparaissent, en filigrane, de troublantes relations avec le politique et avec le pouvoir — ce qui n'est pas la même chose — dont les soubresauts marqueront les choix dramaturgiques de Meyerhold et le conduiront ultimement à être arrêté, torturé, mis à mort en 1939, puis effacé, les textes officiels soviétiques ayant rayé son existence de la mémoire collective jusqu'à sa réhabilitation en 1955.

Cet ouvrage me semble d'abord destiné à tous les passionnés de mise en scène et à tous ceux que les recherches sur les relations entre le théâtre et les autres arts (peinture, architecture, musique, cinéma) intéressent. De surcroît, les amoureux du cinéma y découvriront certaines des sources importantes du travail d'Eisenstein (qui fut l'élève de Meyerhold) et ceux que fascine le travail de l'acteur, une théorie et une pratique infiniment plus riche que ce que la vulgate biomécaniste laisse entendre.

Mais au-delà de son intérêt proprement théâtral, l'ouvrage de Béatrice Picon-Vallin fait voir sur le vif, grâce à des points de saisie extrêmement précis, la vie du milieu intellectuel et artistique russe. Il donne du relief aux convergences conceptuelles — par exemple celles qui marquent le concept-clé de «grotesque», emprunté à Hoffman, auquel un autre Russe, Bakhtine, donnera sa signification la plus achevée —, souligne des proximités idéologiques et affectives — ainsi pour *la Punaise* de son ami Maïakovski, Meyerhold commanda la musique à Chostakovitch —, rappelle enfin l'éparpillement final d'une intelligentsia condamnée à la mort ou à l'exil.

Pourtant, malgré ce travail magistral de Béatrice Picon-Vallin, tout n'a pas été dit sur Meyerhold. Son apport au développement du cinéma est mal connu, le rôle qu'il joua peut-être dans la gestation des opéras de Chostakovitch et de Prokofiev mériterait qu'on s'y arrête. De plus, l'ouvrage insiste assez peu sur certains des choix de Meyerhold. Pourquoi, par exemple, a-t-il monté tant de pièces des symbolistes belges et si peu de théâtre français contemporain? De même, si l'on excepte quelques pages remarquables à propos du travail textuel autour du *Revizor* (p. 270-278), sa conception du texte, et particulièrement du texte classique, partagée entre le respect maniaque et la volonté de reconstruction, reste à explorer. Il faut donc souhaiter que cette belle et riche publication ouvre la voie à d'autres travaux afin que l'histoire de la mise en scène contemporaine retrouve toute sa mémoire.

Micheline Cambron

Portrait de Meyerhold et son double, dandy aux gants blancs et archer en costume rouge, par Boris Grigoriev, 1916 (Musée Russe, Léninegrad. Doc. Musée Bakhrouchine, Moscou). Photo tirée de *Meyerhold*, publié par le C.N.R.S., dans la collection «Les voies de la création théâtrale».