HAL
open science

Les Bains de Maïakovski, mise en scène d'Antoine Vitez (1967)

Anne-Françoise Benhamou

To cite this version:

Anne-Françoise Benhamou. Les Bains de Maïakovski, mise en scène d'Antoine Vitez (1967). Olivier-René Veillon. Vitez, toutes les mises en scène, Jean Cyrille Godefroy, 1981. hal-01099470

HAL Id: hal-01099470

https://hal.science/hal-01099470v1

Submitted on 5 Jan 2015

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.

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

Les Bains de Maïakovski (1967) [1]

[*Vitez, toutes les mises en scène*, sous la direction d'Olivier-René Veillon, J.-C. Godefroy éditeur, 1981]

Annoncée dès 1965, la mise en scène des *Bains*[2] a été précédée de plusieurs approches de l'œuvre de Maïakovski. En 1964, Vitez réalise au Théâtre-Maison de la Culture de Caen une "émission Maïakovski" : trois acteurs (dont Gilbert Vilhon qui sera le Pobédonossikov des *Bains)* lisent des textes du poète ; en seconde partie, ils interprètent sans costumes, en échangeant les rôles, *Les Bains.* En 1964-65, Vitez fait travailler un atelier de l'Université Internationale de Théâtre sur Maïakovski.

Le spectacle de 1967 sort donc à la fois d'une pure écoute du texte poétique et d'une pratique pédagogique. Il conservera cette double empreinte : lecture – Vitez cherchera à faire entendre le plus clairement possible un texte qu'il définit comme "un énorme télégramme"[3] ; expérience de jeu – l'écriture de Maïakovski est intimement liée à la pratique de Meyerhold, dont Vitez prolonge ici la recherche sur l'acteur : en faire un montreur plutôt qu'un interprète, en pratiquant dans la mise en scène un montage de jeux fortement codés, cirque, marionnettes, cinéma muet... Il s'agit bien de refaire un

---

[1] *Les Bains* de Vladimir Maïakovski ; texte français d'Eisa Triolet ; dispositif scénique et costumes : Michel Raffaelli ; musique : André Chamoux ; assistant : Salah Teskouk ; mouvements d'ensemble réglés par Jacques Giraud.

Avec : Lise Martel (Madame Mésalliansova), Gilbert Vilhon (Pobédonossikov), Jacques Lalande (Optimistenko), Claude Lévêque (Ivan Ivanovitch), René Renot (Momentalnikov), André Lacombe (Belvédonski), Daniel Dubois (Pont Kitch), Georges Tournaire (un agent), Agnès Vanier (Polia), Florence Guerfy (Underton), Ariette Bonnard (la femme phosphorescente, une solliciteuse), Alain Mac Moy (Tchoudakov), Claude Aufaure (Vélocipedkine), Jacques Giraud (Dvôikine), Salah Teskouk (Troïkine), Marcel Champel (Notchkine), Antoine Vitez (Le Metteur en scène, un solliciteur).

Distribution de la tournée *:* Michel Robin (Ivan Ivanovitch), Raymond Studer (Belvédonski), Denis Gunzbourg (Pont Kitch), Jean-Pierre Gérard (un agent),Frèdérique Meininger (la femme phosphorescente, une solliciteuse), Abbés Faraoun (Tchoudakov), Claude Yersin (Vélocipedkine), Pierre Frag (Notchkine), André Lacombe (un solliciteur, le metteur en scène).

Production : *Théâtre-Maison de la Culture de Caen* dirigé par Jo Tréhard ; *Productions d'Aujourd'hui* pour la tournée. 50 représentations à Caen, Sartrouville, Liège, Mons, Saint-Denis, Montreuil, La Chaux de Fonds, Neuchâtel, Lausanne, Bienne, Oran, Tlemcen, Sidi Bel Abbes, Alger, Bougie, Skida, Constantine, Annaba, Avignon, Villejuif, Nîmes, Saint-Etienne. 1967-1968.

[2] La plupart des informations contenues dans cet article proviennent du travail très complet de N. Papandréou, *Les Bains dans la mise en scène d'Antoine Vitez,* mémoire de maîtrise sous la directionde B. Dort soutenu à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III, 1970.

[3] Antoine Vitez, "Conversation avec Lili Brik ", in *Loisir* n° 1, revue du T.M.C. de Caen, février 1967.

"théâtre de la convention consciente" : "nous nous tiendrons aussi loin que possible de la simple satire de mœurs, pensant ainsi être fidèle à l'auteur, qui transmuait la vie quotidienne en mythologie et en ménagerie [...]. L'espace scénique sera traité comme tel et non comme le lieu d'une action fictive. La construction de Raffaelli ne *représente* rien ; on y joue comme on joue au football sur un stade, on l'utilise. La musique de Chamoux *n'accompagne* pas, elle parle. Et les acteurs, quand il faut, lancent des mots dans la salle, contre toute vraisemblance."[4]

La référence, ou plutôt l'hommage à Meyerhold apparaît donc clairement dans le dispositif spiraloïde, d'esprit constructiviste, conçu par Raffaelli. Au sol, quatre anneaux concentriques, alternativement rouges et jaunes, qui peuvent être animés d'un mouvement de rotation dans les deux sens ; le dernier s'élève en un toboggan circulaire, porté par des arceaux de métal terminés par une tour métallique, haute de quatre mètres. Fixé à cette tour, comme un gigantesque cadran, un écran rond et blanc, où un seul rayon est dessiné ; il peut tourner sur lui-même quand la "machine du temps" se met en route, et reçoit parfois des projections. Cette scénographie à plusieurs niveaux rappelle celles utilisées par Meyerhold dans *La Grande lessive*[5], *Le Cocu magnifique* (passerelle surélevée, toboggan) dans *Le Mandat* (tournettes concentriques) ; la circularité de cette machine à jouer évoque la cirquisation des spectacles des années vingt.

L'importance du dispositif est limitée par ses dimensions : alors que les décors constructivistes jouaient la monumentalité, il n'occupe qu'une partie du plateau. Entre la machine et le cyclorama blanc qui lui fait fond, se trouve donc ménagé un espace intermédiaire, sur lequel l'action peut déborder, mais qui, le plus souvent, permet de distinguer l'apparition de l'acteur de l'entrée du personnage : le "pré-jeu" cher à Meyerhold. Car cet espace non mimétique interdit une interprétation réaliste. Les déplacements n'obéissent qu'à la logique interne du spectacle, à son ludisme propre. Arbitraires par rapport aux codes quotidiens, ils n'en sont pas moins en relation avec le texte, décrivant son fonctionnement plus qu'ils n'illustrent son contenu : Pobédonossikov, chef bureaucrate, est satellisé par le mouvement d'une tournette chaque fois qu'il réentonne son discours bien-pensant ; Optimistenko, son second, mis en présence de solliciteurs qu'il refuse d'écouter, tourne de même – figures d'une "bureaucratiade" radoteuse et inaccessible. Ce mouvement perpétuel du sol, c'est finalement l'image d'une révolution enlisée, d'une histoire qui tourne en rond. Inversement, la dimension verticale apparaît liée à l'avenir : la femme phosphorescente, venue du futur, surgit du haut de la tour ; c'est en remontant le toboggan que les voyageurs s'embarquent pour l'an 2030. L'axe vertical est aussi la dimension de l'imaginaire – ce qui dénonce peut-être l'avenir positif comme illusion, machine de

---

[4] Antoine Vitez "Notes de mises en Scène, *in L'Avant-scène*, *Les Bains*, 1968.

[5] Premier titre des *Bains*.

théâtre : le metteur en scène de l'acte d'intermède s'était lui aussi placé en haut du décor. Souvent, cependant, escalades ou rotations ne comportent aucune connotation, et ne servent qu'à détacher une réplique insolente, ou menaçante. Le code n'a pas d'autre raison d'être que son étrangeté même.

En cela, Vitez et Raffaelli retrouvent les axiomes formalistes : Chklovski "avançait le procédé de singularisation *(ostranenié),* et le procédé de forme difficile qui augmente la difficulté et la durée de la perception ; le procédé de perception en art est une fin en soi, et doit être prolongé. L'art est compris comme un automatisme perceptif ; l'image ne cherche pas à faciliter la compréhension de son sens mais elle cherche à créer une perception singulière de l'objet, la création de sa vision et non de sa reconnaissance"[6].

La simplification imposée au dispositif en tournée accentue encore les effets d' "étrangeté" : au lieu des tournettes, des cercles sont simplement dessinés sur le sol, et c'est le mouvement même des acteurs, circulaire et mécanique, qui se substitue aux rotations ; trois échelles légères remplacent le toboggan[7], renforçant encore la référence au cirque et la gratuité des règles de jeu.

Parallèlement, le texte de Maïakovski, dont la parenté avec la satire gogolienne a souvent été signalée, est plutôt poussé vers sa limite poétique et burlesque ; les costumes renvoient, plus qu'à une époque ou à un gestus social, à la forme naïve du *Mistère-Bouffe*[8], dont les protagonistes sont divisés en "purs" et "impurs". Seront ici vêtus de blanc ou de beige les ouvriers, l'inventeur, la dactylo, tous ceux qui feront le voyage de l'avenir ; tandis que les bureaucrates et leurs alliés portent des costumes noirs étriqués... avec une pochette rouge. Même stylisation dans les objets : les bureaux sont minuscules, un téléphone suffit à les encombrer ; phénomène comique de disproportion redoublé quand, à chaque sonnerie, un énorme téléphone est projeté sur l'écran. L'objet joue le même rôle que dans un dessin satirique ou une "fenêtre Rosta". "Le théâtre, disait Maïakovski, n'est pas un miroir, mais un verre grossissant".

Issu aussi du formalisme, et conforme à la pratique d'écriture de Maïakovski, le système de montage qui régit le spectacle : la pièce comprenait un acte de parodie de l'art officiel ; parodie que Vitez "actualise par de continuelles citations de spectacles soviétiques, ballets folkloriques, défilés patriotiques, fêtes sportives…"[9]. Des tableaux vivants réfèrent à l'esthétique du réalisme socialiste, marquant l'aspect prophétique d'une pièce de 1930. Et les collages s'étendent aux autres actes : gags de film muet – à chaque fois qu'on prononce le nom de Notchkine, le dilapidateur, il traverse le plateau poursuivi par un policier ; ou encore collage anachronique qui donne à la femme

---

[6] T. Todorov, *Théorie de la littérature,* textes des formalistes russes réunis, présentés, et traduit par T.Todorov, Seuil, 1965, p. 45.

[7] Ce dispositif donnera naissance à celui d'*Andromaque,* qui comprend aussi une échelle.

[8] La première pièce de Maïakovski.

[9] M. Parfenov, "Les Bains à Caen ", *France-URSS,* avril 1967.

phosphorescente un "côté Beatnik" : l'avenir de Maïakovski, ce devrait être notre présent. Enfin, selon une méthode proprement vitézienne, l'équilibre du spectacle procède d'un "montage des acteurs"[10] ; chacun est poussé dans son registre de jeu ; la mise en scène est faite de la récupération, esthétique et dramaturgique, des heurts et des différences : le spectacle comme *bricolage,* au sens de Lévi-Strauss – le metteur en scène utilise des matériaux préexistants, qu'il détourne selon un but qui lui est propre. Ainsi, Gilbert Vilhon (Pobédonossikov), acteur corpulent, de style plutôt traditionnel, signifie dans sa manière même de jouer, son appartenance aux valeurs petites-bourgeoises ; et c'est sans doute cette présence physique réaliste, très réussie, qui donne au groupe des bureaucrates son véritable poids : Vilhon, très remarqué par tous les critiques, occupe un centre autour duquel peuvent évoluer des personnages au réalisme plus indécis – Polia, femme du bureaucrate, à la situation sociale plus floue – ou plus souvent très stylisée – le journaliste Momentalnikov, est à l'inverse svelte, sautillant; sa mobilité est à l'image de son opportunisme, et l'usage qu'il fait de sa voix de ténor à celle de sa démagogie. Seuls à être vêtus de couleur, le metteur en scène et la femme phosphorescente, encore une fois rapprochés, sont aussi les seuls à être "naturels" : "Il faut que dans son costume et dans ses manières, la femme de l'avenir soit vraiment libre [...] [son] allure doit contraster avec la tenue rigide des bureaucrates, et l'air convenable quand même des autres"[11].

Dans le compte-rendu qu'en 1963, Vitez fait d'une représentation des *Bains* à Paris, par le Théâtre de la Satire[12], il met en cause un certain affadissement du texte. Le spectacle de Caen, plein d'allusions à l'esthétique stalinienne, militant implicitement pour une réhabilitation de Meyerhold, est de ce point de vue beaucoup plus percutant. Mais Vitez a affirmé aussi sa volonté de "démilneufcentrentiser" la pièce : "Pour Maïakovski, je pense bien que le bureaucratisme était un monstre universel"[13]. À côté de Pobédonossikov, le personnage d'Optimistenko prend alors une grande importance : sadique, inquiétant, versant par moments dans l'hystérie de la violence, il ressemble à un personnage de film noir, policier aux mœurs de gangster ; et, par ricochet il se rapproche d'*Arturo Ui*[14] de Brecht, et d'une critique du totalitarisme en général. La présence policière est d'ailleurs une des seules additions de mise en scène : un certain nombre de rôles secondaires, un gérant, un contrôleur, un milicien, tous opposés à la machine du temps, sont remplacés par un même policier à la présence obsédante.

Ni historicisation véritable, ni sociologisation – de ce point de vue Maïakovski est l'anti-Brecht ; et Vitez s'est toujours opposé à ce qu'il appelle le courant vraisemblabiliste, né

---

[10] N. Papandrèou, op. cit.

[11] Antoine Vitez, "Conversation avec Lili Brik ", *art. cit.*.

[12] *Théâtre populaire,* 1963.

[13] Antoine Vitez, "Conversation avec Lili Brik ", *art. cit.*

[14] "*Les Bains*, c'est l'*Arturo Ui* prophétique du stalinisme ", déclarait Vitez dans un débat.

du brechtisme ; quel est alors le lieu politique d'un spectacle qui ne fait pas le détour par l'individu (Vitez a dit son refus de "kafkaïser" *Les Bains,* c'est-à-dire de montrer la réfraction du grotesque au pouvoir dans la conscience tragique qu'il engendre) et qui ne joue pas non plus l'intervention (à la création, la pièce de Maïakovski était probablement plus proche d'un théâtre d'agit-prop) ? *Les Bains* rejoignent ici le projet d'*Électre* : "projeter dans la société des images, des fables, des modèles mythiques : ainsi il peut agir sur la mémoire de ses contemporains, enrichir le capital de mythes de la société de façon que telle histoire racontée devienne une image commode de notre langage intérieur, un raccourci, un instrument de pensée"[15].

Le théâtre de Vitez ne tient pas de discours, il fournit des métaphores, suggère des analogies, découvre des résonances. Et s'il s'essaie à débusquer des mécanismes, c'est qu'il cherche à situer la compréhension de l'Histoire sur le terrain de l'Imaginaire.

.

[15] Antoine Vitez, "La guerre et la mémoire", *Loisir* n° 27, novembre 1966.