



HAL
open science

L'acteur poète (sur l'acteur meyerholdien)

Beatrice Picon-Vallin

► **To cite this version:**

Beatrice Picon-Vallin. L'acteur poète (sur l'acteur meyerholdien). Théâtre/Public, 2002, 164, pp.14-26. hal-01707438

HAL Id: hal-01707438

<https://hal.science/hal-01707438>

Submitted on 12 Feb 2018

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.

L'acteur poète

Approches de l'acteur meyerholdien

Béatrice Picon-Vallin

*L'acteur est un oiseau qui d'une aile dessine sur le sol
et de l'autre atteint le ciel.*

Vsevolod Meyerhold¹

De même qu'Edward Gordon Craig affirme au Congrès mondial du théâtre à Volta en 1934 que le seul théâtre qui compte n'est pas l'édifice solide, bâti en bois, en pierres ou en briques, mais celui que constituent les expressions du visage, les mouvements du corps et le son de la voix de l'acteur², de même Vsevolod Meyerhold fait du comédien le noyau de sa recherche – qu'il écrive en 1914 : « Si on ôte au théâtre la parole, le costume, la rampe, les coulisses, l'édifice théâtral enfin, tant qu'il reste l'acteur et ses mouvements pleins de maîtrise, le théâtre demeure le théâtre »³, ou qu'il confie, au début des années 1930, l'avenir de cet art au seul trio acteur-musique-lumière, dans un immense espace nu, délivré de toute boîte scénique. Ainsi deux grands réformateurs de la scène, comptant parmi ceux qui ont, avec le plus de force, affirmé la nécessité de la mise en scène et réfléchi au jeu des marionnettes, fondent leur théâtre sur l'acteur.

Acteur, Meyerhold l'est au départ, et son élève Sergueï Eisenstein le considérera, alors qu'il ne fait plus partie d'aucune distribution, comme « l'acteur idéal »⁴. Son discours sur l'acteur est nourri d'un discours d'acteur, même s'il ne s'y réduit pas. Dès 1914, il fait du comédien le « roi » de son théâtre de metteur en scène dont il consacra cependant la puissante et capitale fonction d'« auteur du spectacle ». Fonction qui sera difficile à défendre et imposer face à la critique de théâtre, à tout un pouvoir littéraire – surtout dans certains contextes comme celui de la culture française où prévaudra longtemps un « théâtre de texte » dans lequel l'auteur de la pièce doit nécessairement occuper la première place (voir les réactions au moment de la tournée de la troupe de Meyerhold à Paris en 1930⁵).

Effroi devant la force des images et des corps où l'écrivain résonne autrement et prend un sens ou une ampleur inattendus, effroi devant la liberté d'un art en constant mouvement ? Meyerhold l'a noté : dans son oralité et son infinie transformabilité, ce théâtre-là est « plus dangereux que le feu ». Quand, à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e, cette fonction se voit de nouveau contestée au profit de l'acteur (ou de

l'auteur) – les metteurs en scène deviennent « les metteurs en trop », « les metteurs en chef » –, l'expérience historique meyerholdienne montre en fait que, en dépit de tous les conflits possibles, les deux pouvoirs, loin d'être incompatibles, sont complémentaires, et qu'il s'agit d'une « collaboration »⁷ : leur gestion difficile, conflictuelle, provient d'une redéfinition permanente – d'autant plus douloureuse que l'instabilité est grande – des relations personnelles et artistiques dans un processus créatif où, à l'intérieur d'un groupe, chacun des deux doit, à tour de rôle, s'effacer devant l'autre, sans abdiquer jamais. Elle est encore compliquée par une forte charge affective (dont Meyerhold souligne d'ailleurs dans son « autocritique » de 1937 le caractère inéluctable) : car dans une troupe dont l'essence *collective* est pourtant bien posée, c'est souvent un *seul* acteur qui incarne, pour une période donnée, la voie où le metteur en scène peut aller le plus loin possible dans sa recherche et qui cristallise ainsi toute son attention, tout son « amour », au risque de le perdre lors du spectacle suivant⁸.

Pour évoquer l'acteur, Meyerhold utilise en 1937 l'image de tel bloc de marbre précis dont Michel-Ange se mettait en quête pour telle sculpture rêvée. Mais il répète avec insistance qu'il n'a pas besoin de simples imitateurs de ses *pokazy* (ses constantes et extraordinaires démonstrations de jeu) où, dans sa direction d'acteur, il explicite par le corps ce qu'il ne peut dire avec les mots, et qui sont orientations, indications matérialisées, sources de pensée plastique, et non directives autoritaires. S'il n'a pas besoin d'imitateurs, il ne veut pas non plus de purs techniciens : il cherche des *individus* qui sachent aussi penser, dialoguer avec lui et qui possèdent avant tout une *forte personnalité*⁹. Certains de ses textes (*La baraque de foire, Les gloses du Docteur Dapertutto...* (1914), la préface d'*Alinour* (1918)), sont, comme plusieurs de ses spectacles (en particulier *La forêt*), de purs hymnes à l'acteur-inventeur, à l'acteur de métier. Dans *Les gloses du Docteur Dapertutto*, texte qui répond à celui d'un essayiste russe s'achamant à démontrer la mort du théâtre, c'est uniquement à travers la défense d'un acteur créateur qu'il affirme la vitalité de la scène et croit son avenir possible. En fait, loin de broyer l'acteur dans la poigne de fer du metteur en scène, Meyerhold cherche à lui donner les moyens de devenir son propre met-



La baraque de foire d'A. Blok, 1906. Meyerhold dans le rôle de Pierrot. Portrait peint par N. Oulianov. [D.R.]

teur en scène, en le rendant pleinement responsable de son jeu, auteur de son personnage scénique.

Au centre, l'acteur... et le spectateur

Il est une chose dont l'homme n'a pas encore appris à se rendre maître (...); une chose qui attend la venue des hommes appropriés, prête à s'enlever avec eux au-dessus du monde terrestre : et ce n'est rien d'autre que le Mouvement.

E.G. Craig, *Le théâtre de l'avenir* (1907)⁹

Dès 1905, Meyerhold radicalise le changement de point de vue accompli par Stanislavski dans le monde du théâtre européen. Car si son maître a mis au centre du travail théâtral, en lieu et place du "rôle", le personnage fictif dans sa complexité et sa continuité psychologique, tel que le comédien doit, à travers un long apprentissage, apprendre à le réincarner, dans l'illusion de la vie, Meyerhold élabore la théâtralité autour de l'acteur lui-même, ou plus précisément de *l'acteur au travail*, en tant que créateur – producteur dans la terminologie des années 1920 – d'une nouvelle réalité. Cherchant, par le développement de la mise en scène, à établir à la fois la valeur artistique du théâtre – que certains contestent vivement au début du siècle – et l'autonomie de cet art dont il veut consacrer la séparation d'avec la littérature (le « drame-livre »), il découvre parallèlement toutes les dimensions de l'art de l'acteur qui ne doit ni reproduire, ni imiter, ni recréer, mais *créer*. Dans son nouveau théâtre, mise en scène et jeu de l'acteur répondent à une même exigence et se répondent.

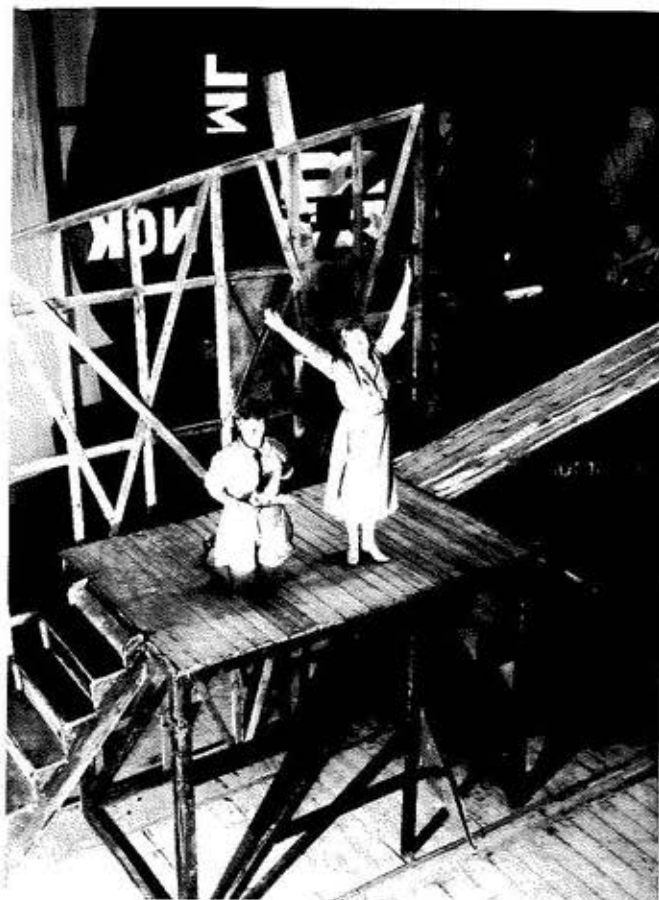
Plus encore, en posant le théâtre comme un art autonome, non soumis à l'écrit, il le définit en même temps comme « quelque chose de plus qu'un art »¹¹. Et en identifiant l'acteur

à un artiste complet, dont la formation et le perfectionnement continu – dans une école, dans son atelier personnel, en répétitions¹² – sont en rapport avec la formation et le perfectionnement de l'homme, individuel et social qu'il est, il lui fait obligation d'être un « homme exceptionnel » (expression des années 1910), avant de l'imaginer en « homme nouveau » (formule du début des années 1920).

« En dehors du texte que prononce l'acteur, il existe encore sur la scène une très puissante sphère qui est celle du geste et des mouvements », affirme Meyerhold en 1914¹³. Libérant la scène dramatique de la tyrannie littéraire du texte qui, s'il contient les germes du spectacle, ne peut jamais en être la mesure exacte, il la rapproche des autres arts du corps – théâtre de foire, variétés, ballet classique et moderne, cirque –, élargissant donc les compétences qu'il requiert du comédien. C'est bien à travers un metteur en scène – et plus précisément l'un de ceux qui en Europe, comme le dira Jovet en 1930, « incarnent le mieux l'idée qu'il est permis de se former du metteur en scène »¹⁴ –, qu'ont lieu non seulement le retour à l'acteur polyvalent, mais une complexification de ses tâches, dans une prise en compte, par le jeu, de la globalité des arts, de leur histoire et de leur état au début du XX^e siècle. Des arts du corps, dits « arts mineurs » dans la culture européenne – du « théâtre de foire » ou *balagan* dans le vocabulaire meyerholdien. Mais aussi de la littérature en général (et pas seulement dramatique), de la peinture, de la sculpture, de la musique et du cinéma.

« A bas le théâtre de l'acteur gramophone ! » écrit Meyerhold en 1914¹⁵. L'acteur-gramophone, l'« acteur-commode », c'est celui qui ne prend en compte que « sa nature d'être parlant », celui « dans la bouche duquel on met un texte, comme on pose un disque sur un gramophone »¹⁶. Meyerhold affirme : « l'élément dramatique sur scène, c'est avant tout l'action, la *tension de la lutte*. Les paroles ici ne sont (...) que les harmoniques de l'action »¹⁷. Ainsi, *le travail du corps est capable de donner à l'acteur son propre texte*, constitué de regards, de pauses, d'arrêts, de mouvements scéniques, de gestes et de raccourcis. Pour l'acquérir, c'est à côté du théâtre, vers l'équilibriste ou vers celui qui pratique le *salto mortale* (à l'instar de Vassia Velikanov, artiste d'un petit cirque russe ambulante) que l'acteur doit dans un premier temps se tourner, c'est vers le jongleur. La métaphore de l'acteur-jongleur ne substitue pas l'artiste de cirque à l'acteur de théâtre, mais elle confère à ce dernier le savoir, la technique et la discipline qui lui manquent au début du siècle en Europe – ce qui fait que le spectateur serait aussi incapable de remplacer le comédien que le jongleur, le funambule ou le violoniste... Elle porte en elle la volonté de « sculpter un corps merveilleux » à partir de son corps quotidien : « Le théâtre commencera à devenir quelque chose de grand quand l'acteur dotera le matériau divin qui lui a été donné d'une nouvelle forme, que la nature n'a pas donnée à l'homme et que seul l'acteur peut créer en lui, ciseler et montrer. Si seulement l'acteur regardait plus souvent le travail de l'acrobate ! » écrit le metteur en scène-pédagogue¹⁸. Aux élèves de son Studio de la période pré-révolutionnaire qu'il emmène régulièrement au cirque, Meyerhold lit des passages de la nouvelle d'Anatole France *Le jongleur de Notre-Dame* qui met en avant l'intelligence et la spiritualité du corps du jongleur.

Ses propres expériences d'acteur chez Stanislavski l'ont amené à se méfier du « revivre ». Plus radicalement encore, il affirme, avec Sybil Vane, l'actrice du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (dont il a fait un film), l'impossibilité pour le



Le cocu magnifique, 1922. Photos ci-dessus : l'acteur Igor Ilinski et sa virtuosité corporelle. [D.R.]

Photo ci-contre : vue plongeante sur la machine-outil de jeu et les difficultés qu'elle impose aux acteurs. [D.R.]

comédien de jouer une passion qui le brûlerait de ses feux¹⁹ et qui perturberait la précision, l'éclat de son interprétation. Délivré de la tâche de ressentir des émotions – par une plongée dans la mémoire affective et dans une concentration qui l'isole du public –, l'acteur meyerholdien cherche très tôt à « atteindre l'intérieur par l'extérieur »²⁰ en exécutant des actions physiques contrôlées et maîtrisées, et en interrogeant la mémoire des grandes époques de théâtre.

« Fonder un théâtre analogue à celui que la marionnette a su se conquérir »²¹

Ce corps non réaliste s'apparente-t-il, comme on l'a reproché à Meyerhold, à celui de la marionnette, pur mécanisme

sans âme et sans passion ? Le modèle de la marionnette est utilisé par Meyerhold lui-même, de la même façon que Craig avançait le concept de « surmarionnette ». Modèle : à la fois dans son inaptitude à être jolie – la « joliesse », la grâce sont traquées par Meyerhold et c'est en grande partie le sens de ses attaques contre la pratique d'Alexandre Tairov²² – et dans la perfection sobre, économe, de ses mouvements dégraissés du fortuit et de l'inutile. Comme Kleist, Meyerhold considère que la perfection du mouvement ne peut être atteinte que dans la plus parfaite inconscience (animaux, poupées) ou dans la plus totale conscience. Il souligne la façon dont seule une organisation consciente du mouvement de l'acteur engendre chez le spectateur une émotion dramatique – inorganisé, natu-

rel, son mouvement produit des émotions d'un autre ordre et d'abord esthétiques. Or le but clair de l'acteur meyerholdien n'est pas de ressentir, mais de maîtriser les moyens de transmettre au public une partition d'émotions, de suggestions, de questionnements, d'impulsions, de déclencher les processus qui convoquent l'imagination et réflexion, de mettre en jeu une forte activité associative de son *partenaire-spectateur* sans qui le spectacle n'existerait pas : c'est en lui que doivent naître les émotions liées aux sentiments que l'acteur, sans les éprouver, est à même de susciter²³. Ni naturaliste, ni psychologique, craignant plus que tout le « sentimental », le jeu de l'acteur meyerholdien se développe à partir d'un état scénique de base, la *joie* (Brecht parlera aussi du plaisir de jouer). Cependant il ne se détourne pas de la psychologie. Mais la « construction des émotions » est d'abord du côté de la salle.

C'est donc sur l'interaction scène-salle, ou plutôt sur le couple acteur-spectateur que Meyerhold met d'emblée l'accent dans son « théâtre de la convention », qu'il nommera ensuite « théâtre réaliste de la convention » ou théâtre du « réalisme musical ». Il forme le comédien à la *co-présence* du public, lui faisant apprivoiser la proximité du spectateur, « quatrième créateur », au lieu d'élever un quatrième mur pour le protéger de la terrible gueule noire de la salle²⁴. Aussi réussit-il qu'il puisse être, ce qui se passe sur scène n'a de valeur que par ce qui se passe dans la salle. C'est ce que Meyerhold exprime dans la critique qu'il fait de *La cerisaie* au Théâtre d'Art en 1904 : « Sur scène, il y a des personnages vivants, de nombreux traits magnifiques et intéressants : une vraie lune, de la vraie terre, un vrai mobilier, mais l'essentiel – le coup frappé sur les cordes malades de l'âme du spectateur – est absent »²⁵.

Autrement dit et métaphoriquement parlant, ce ne sont pas les pleurs du comédien qui importent, mais celles du spectateur, et aux représentations données dans son théâtre, Meyerhold regardait plus souvent la salle que la scène... Essentiel, ce rapport au public est d'autant plus exigeant : le comédien ne doit ni flatter le public, ni se faire mener par le bout du nez par un spectateur dépourvu de goût. Il craint les effets faciles, travaille avec cette partie du public qui est son collaborateur, voire son « correcteur », et maintient un contact actif avec lui, prend en compte ses réactions, ses « répliques »,

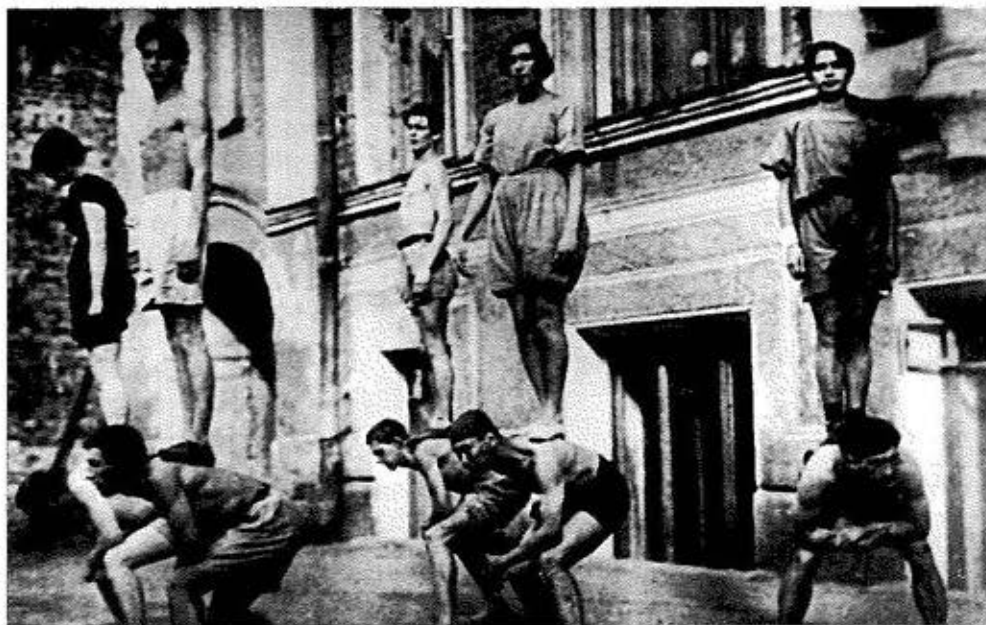
dont il sera établi dans les années 1920 une liste potentielle, précise et développée²⁶.

Relation de l'acteur et du personnage

Je considère ici l'« acteur meyerholdien » comme une fiction qui correspondrait à une synthèse des conceptions du metteur en scène sur le jeu de l'acteur à différents stades de son trajet artistique, telles qu'elles se découvrent, non seulement dans ses articles et livres, dans ses interventions orales, ses programmes d'école – et ils sont nombreux –, mais aussi dans les sténogrammes de répétitions où le travail et son évolution sont soigneusement consignés par ses collaborateurs.

A la mesure du rapprochement opéré entre l'« acteur nouveau » et le spectateur, a lieu une distension remarquable du lien d'identification entre acteur et personnage noué par Stanislavski, et une complication des relations qu'ils entretiennent dans le processus du jeu. Ne pas entrer dans la peau du personnage sans savoir en sortir...

La création des personnages qui peuplent la scène meyerholdienne comporte sans aucun doute un stade de fine et profonde analyse, mais trois éléments définissent ses spécificités. Et d'abord, l'éclatement de la conscience moderne se reflète dans le théâtre meyerholdien (forme, technique, contenu) – le système et le théâtre stanislavskiens demeurant dans cette perspective héritiers du XIX^e siècle. Meyerhold est sans doute plus proche de Joyce que de Tolstoï, en tout cas de la ligne de Gogol et Dostoïevski tels que la critique russe les a compris quand elle a commencé à renouveler leur interprétation au début du siècle. Ensuite, Meyerhold sait que la psychologie est une science jeune, en mouvement, et qu'il convient de la suivre dans ses découvertes les plus actuelles. Enfin, le mode de travail théâtral, qui considère tous les éléments d'analyse et d'observation comme *des matériaux pour une composition poétique, de type conventionnel*, brise toute continuité psychologique en soulignant les ruptures par un *montage* « cubiste » des différentes facettes du personnage. Dans le traitement de son (ou de ses) personnage(s) – car l'acteur meyerholdien peut en jouer plusieurs dans le même spectacle, parfois dans la même séquence –, le comédien est plus proche de Picasso que de Venetsianov, portraitiste russe du XIX^e siècle.



Exercice de biomécanique sur le poids du corps du partenaire, 1922. La première promotion des acteurs meyerholdiens. [D.R.]

De même que l'écrivain Korneï Tchoukovski sera frappé par la profondeur psychologique des spectacles meyerholdiens, l'acteur Mikhaïl Tchekhov écrira que, si Stanislavski est psychologue, Meyerhold, lui, est « super-psychologue » : en ce sens que, loin d'être niée, la psychologie est dépassée dans un système de jeu où le comédien est placé face à des tâches psychophysiques de création d'images spatio-rythmiques, sans fonction illustrative par rapport au texte. Pour devenir metteur en scène, il faut cesser d'être illustrateur, écrit Meyerhold. Il pourrait faire la même constatation à propos du comédien. Très tôt, il a d'ailleurs souligné que le corps peut exprimer le contraire de ce que dit le texte : « ce qui distingue l'ancien théâtre du nouveau, c'est que dans ce dernier la plastique et les mots sont soumis chacun à leur rythme propre et divorcent même à l'occasion »²⁷.

Présente dans l'analyse du texte et des situations, l'approche psychologique du personnage n'est donc qu'un outil de travail. Car, dans ce théâtre-là, la représentation de la vie passe par la mort. Historiquement parlant d'abord, puisque Meyerhold a fait passer son acteur par le niveau d'existence ou plutôt de non-existence qu'exigeait la scène symboliste, happée par le souffle de la mort, l'immobilité et le silence. Mais il s'agit bien d'une méthodologie globale : en fait, le personnage de théâtre tel que Meyerhold le conçoit doit « tuer »

l'individu quotidien. Celui-là vit dans les limites de la scène – espace-temps où rien n'est comme dans la vie, où la musique par exemple peut devenir son souffle, ou même son émotion. Le plateau est un lieu expérimental, voire fantastique, par la concentration spatio-temporelle qu'il implique, comme l'est l'espace-temps où des écrivains comme Gogol et Dostoïevski « secouent » leurs créatures, en les plaçant dans des situations non réalistes dont ils devront se tirer effectivement²⁸.

Ce personnage de théâtre est un masque tel que, par exemple, derrière le Khlestakov (*Le Revizor*) du plateau va se profiler toute une kyrielle de Khlestakov possibles. Il se construit à partir de sa *fonction scénique*. Le renouvellement de la définition de l'*emploi* conçu comme la forme de la participation du personnage à la mécanique de l'action dramatique donne à l'acteur les modalités de son influence sur la dynamique de l'intrigue, selon sa relation particulière à la succession des obstacles qui la composent²⁹ et selon ses propres données corporelles et vocales. La connaissance de ces formules de base lui permet aussi bien de les mettre en pratique que de les casser, pour tenter une « approche paradoxale » (utilisation du *contre-emploi*).

Face au personnage, l'acteur ne doit « jamais se perdre », mais moduler la distance qui le sépare de lui. Le « texte » de l'acteur n'est pas le même que celui du personnage qu'il évalue, dont il se fait avocat ou procureur, et à l'égard duquel il exprime ses propres intentions créatrices. Le « pré-jeu », phase muette avant de donner le texte³⁰, a d'abord pour fonction d'éveiller l'artiste en l'acteur.

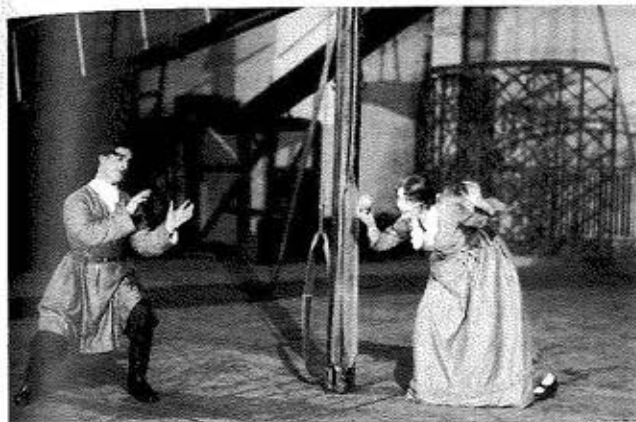
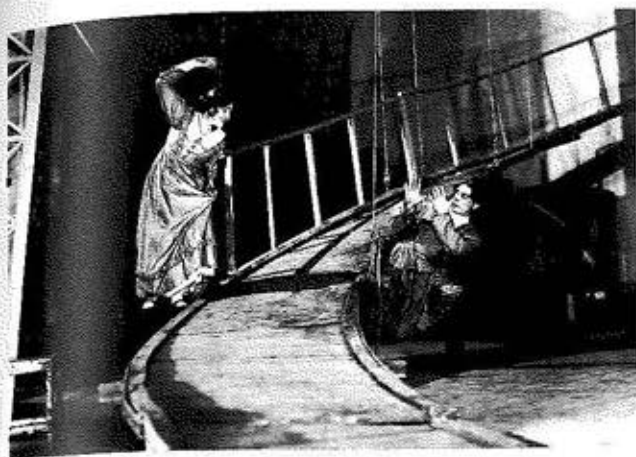
Entre terre et ciel...

Après l'avoir ainsi mis à distance de son personnage, Meyerhold place le comédien au cœur de trois espaces-temps emboîtés. Le premier : *l'histoire du théâtre*, de ses traditions, transmises par les légendes orales sur le jeu de ses prédécesseurs – d'autant plus impressionnantes qu'elles sont plus floues dans l'évocation des prouesses et des secrets techniques, exigeant de l'apprenti qu'il se dépasse pour imaginer des équivalents – et par les livres qui lui permettent de se faire chercheur, en l'incitant à mettre ses pas dans les traces qu'ont laissées les grands acteurs d'un passé lointain, avant d'assurer sa propre démarche. Le second : *le présent de son époque*, vécu dans un espace géographique et politique précis, celui d'une ville – ce seront Pétersbourg, puis Moscou –, et dont l'acteur doit rendre compte devant et avec le public. Le troisième : *l'œuvre qu'il interprète* et qui ne se limite jamais à la pièce jouée – elle n'est qu'un « tremplin »³¹ –, dans la mesure où elle est élargie à la totalité du monde de l'auteur mis en scène, voire des auteurs qui constituent le répertoire cohérent du théâtre.

Le plateau, qu'il situe métaphoriquement entre ciel et terre, Meyerhold le transforme ainsi en un vaste champ d'opérations largement ouvert, parfois un peu plus sur l'histoire du théâtre, parfois un peu plus sur le monde, selon les décennies et son évolution dans la Russie en révolution. Il dynamise ce champ d'action par les tensions d'une dialectique qui féconde le travail artistique dans toutes ses strates, où les innovations les plus avant-gardistes se nourrissent des plus anciennes traditions, et qui rend le jeu de l'acteur le plus « aigu » possible. Celui-ci doit construire son existence scénique *entre* improvisation et auto-limitation – l'évolutivité et l'inachèvement inhérents à la pratique théâtrale, et la perfection, la fixité de la



Une place lucrative, 1923. La danse de l'acteur D. Orlov, interprète du rôle de loussov dans la pièce d'A. Ostrovski. Cette danse exécutée au cabaret, à l'Acte III, retravaille les motifs d'une chorégraphie folklorique russe pour que l'acteur puisse tracer un portrait plastique de la servilité et de l'obséquiosité du personnage. [D.R.]



La forêt, 1924. Le jeu avec une balle entre Piotr (P. Koval-Sambovski) et Aksioucha (Z. Raïkh). [D.R.]

forme visée. *Entre* conservation et innovation – la *magie* d'un art ancien, ses *secrets*, et la *rationalité* d'une « science de la scène » (*scenovedenie*). *Entre* la fougue d'un art populaire et le raffinement d'un art élitiste. *Entre* la figure de l'acteur-passeur, celui qui revient d'entre les morts, qui ranime les techniques d'un Mamont-Dalski, d'un Di Grasso, d'un Salvini ou d'un Sadovski, et celle du citoyen engagé. *Entre* l'éternité du théâtre de foire³² et l'actualité des planches constructivistes. *Entre* le tragique et le comique, *entre* le familier et l'étrange, *entre* le comique et l'horrible, *entre* le beau et le monstrueux (« Le beau doit toujours surgir dans un certain rapport avec le monstrueux, de même que la fleur lumineuse est redevable de sa beauté à la couleur noire de la terre »³³). Organiser son corps, penser son jeu et le structurer en fonction de ces séries d'oppositions dont la liste donnée ci-dessus est loin d'être exhaustive sont des opérations génératrices de *distances variables*, nécessaires à la *création* – pour le spectateur – de *dispositifs de vision active*, non fusionnelle, étrangéissante.

Si Stanislavski appelle l'acteur à créer à partir de soi et de la vie quotidienne qui l'entoure, Meyerhold, lui, enseignera toujours à puiser au moins à deux sources : la vie dont l'observation attentive nourrit constamment son imaginaire, et l'histoire du théâtre marquée par les grandes époques et les célèbres « Anciens ». Il dote ainsi l'acteur d'une identité professionnelle où s'associent les devoirs de l'héritier à qui revient de faire fructifier l'héritage, et ceux de l'homme public dont la mission est de concentrer le quotidien pour rendre manifeste ce qui n'est pas visible, tout en communiquant au spectateur d'aujourd'hui l'énergie qui lui fait défaut et dont il a besoin pour reconstruire le monde.

Meyerhold désigne sa recherche sous le terme générique de « grotesque » – procédé ou style – qu'il définit symptomatiquement par son impact sur le public, par « la façon constante dont il tire le spectateur hors d'un plan de perception qu'il vient juste de deviner pour le mener dans un autre qu'il n'attendait pas »³⁴. Ce déplacement constant des plans de perception est tributaire d'un jeu des contradictions, des oppositions, des contraires, qui articule à la fois l'expressivité corporelle de l'acteur et son projet signifiant. A la maîtrise d'un tel jeu correspond à la fois la recherche d'une formation générale, le désir sans cesse réaffirmé de trouver les principes de base sur lesquels repose toute théâtralité, et la quête de techniques requises par un théâtre bien particulier, celui de la tragicomédie de l'*imposture*, thème privilégié de la créativité meyerholdienne, telle qu'elle apparaît dans ses œuvres majeures.

Une quête : l'histoire comme réservoir du nouveau

Je désire reconstruire sur d'anciennes vérités
qui en art ne vieillissent jamais.

E.G. Craig

Nous devons condenser au théâtre toutes les meilleures
techniques des époques authentiquement théâtrales.

V. Meyerhold³⁵

Renoncer à l'accidentel, au fortuit, au dilettantisme, à tout ce qui est contraire à l'art. Chercher, comme l'indique Craig dans *De l'art du théâtre des lois pour le théâtre*³⁶, ou plus précisément découvrir pour un théâtre posé comme autonome ses propres lois. Elles concerneront d'abord le jeu et ce que Meyerhold désigne par le terme « *mouvement scénique* » qui, sous la plume d'Eisenstein, deviendra « le mouvement expressif ». Cette recherche demeurera ouverte, et l'absence de toute publication définitive à ce sujet – indépendamment de la disgrâce de Meyerhold dans les années 1930, puis de sa condamnation à mort par un tribunal militaire – le confirme. Il n'y a pas eu dans les années 1920 de publication conséquente sur la biomécanique (en-dehors de ce que contiennent la brochure *L'emploi de l'acteur* et quelques articles comme « Critique du livre d'A. Tairov »), malgré un dossier dactylographié bien préparé et conservé dans les archives du GosTIM, puis aux archives de Moscou RGALI. Sans doute parce que, séparée du contexte de la riche formation de l'acteur telle que l'envisageait Meyerhold, son utilisation pour tenter de transformer rapidement « une commode parlante » en comédien paraissait problématique, voire dangereuse, au Maître dès les années 1920. En fait, les lois du théâtre (*zakony*) ne sont pas des recettes, et davantage peut-être que les études et exercices de biomécanique, plus que l'entraînement pris au pied de la lettre, demeurent intéressants les « énoncés » qui président à leur exécution, exprimés comme s'il s'agissait d'arts martiaux³⁷.

Pour déchiffrer « les hiéroglyphes secrets » du théâtre³⁸, Meyerhold pressent très tôt qu'il faut pour l'acteur une étude longue et attentive de *tout le théâtre* : il doit « se plonger dans l'étude des fabuleuses techniques des époques où le théâtre était théâtral »³⁹, grâce à une approche comparative des différentes traditions. Ainsi, dans différents lieux, les acteurs travaillent sous la conduite du metteur en scène à une recherche expérimentale immédiatement appliquée. Destinés à vérifier mathématiquement l'ensemble du passé théâtral – mondial et pas seulement russe – et à préparer le matériau pour la scène



Création du *Revizor* en 1926. A gauche, Khlestakov, interprété par Eraste Garine, s'est assis à côté du gouverneur de la ville (P. Starkovskii). Ses bras occupent l'espace, une cigarette voltige entre les doigts de sa main gauche et ses jambes sont étrangement croisées. [D.R.]

Khlestakov / Eraste Garine

Le Khlestakov-pantin, comme fait de papier mâché, le Khlestakov somnambule de Garine ne marche pas, mais nage sur la scène. Décoré d'un *boublik* [gâteau de pâte dure en forme d'anneau - *N.d.T.*] qui ballote absurdement sur sa poitrine, il brille dans les vêtements d'autrui, en extase, et dans un demi-oubli débite ses bêtises et ses vantardises, rote de façon répugnante en parlant des "fleurs du plaisir", regarde autour de lui avec des yeux qui ne voient rien. Toutes ses actions indiquent qu'il est tout simplement stupéfait de son mystérieux succès, et qu'il n'a pas la force de résister à ce succès, de garder son équilibre psychique. Des forces inconnues font que tous s'inclinent devant lui [...] Avec enthousiasme, il se persuade du fait que, peut-être pour la première fois de sa vie, on l'écoute, on le prend au sérieux, on suit chacun de ses mouvements, et en lui s'éveille un artiste qui, dans une semi torpeur, crée sa propre grandeur. Il ne parle déjà plus, mais il chante presque, ou au contraire chuchote de façon énigmatique, étouffant son propre discours pour ne pas se réveiller ni interrompre son doux rêve. Il devient poète, et l'objet de sa poésie, c'est lui-même : avec inspiration, il s'incarne dans le personnage créé par les fonctionnaires écrasés sous l'effet de la peur ; il improvise, comme en transes, et se transforme enfin en ce qu'il est en réalité : un mirage, une erreur optique, une apparence.

S. Tsimbal, "Sur E. Garine", in *Raznye teatral'nye epohi*, Iskustvo, Leningrad, 1969, pp. 42-43

Khlestakov / Serge Martinson

Le Khlestakov de Martinson faisait tout après mûre réflexion, mais chaque action semblait inepte, absurde, alogique. L'acteur accumulait si rapidement dans le personnage les détails, les uns contredisant les autres, qu'il arrivait à faire passer la sensation d'instabilité, d'irréalité, de fantasmagorie, qu'exigeait le metteur en scène.

La concentration lucide de ce Khlestakov peu souriant voisinait d'une étrange manière avec un jeu excentrique. Dans la scène du mensonge, son discours n'était plus dirigé, le corps n'était pas soumis à la tête. Les yeux fixes exprimaient l'étonnement et la peur de ce que disaient les lèvres. Mais les jambes vivaient d'une vie indépendante : tantôt elles s'envolaient, tantôt elles dessinaient des spirales fantastiques ou vibraient, comme un appel à se retirer en son particulier avant qu'il soit trop tard. Le rythme de ces actions n'était pas simplement mécanique. La vie du corps était amenée à une non-concordance tragico-bouffonne avec la nature de la raison. [...] On ne voyait pas seulement une maîtrise unique, mais le développement d'une pensée qui polissait, aiguisait le personnage.

I. Romanovitch, "S. Martinson", in *Teatr*, 1979, n°2, pp. 91-92

Ici le comique est amené jusqu'à l'horreur. [...] Martinson n'utilise que ses lèvres pour parler, parfois comme un somnambule. Il ment de façon fantastique, conservant un sérieux immobile sur le visage et une foi profonde dans la veulerie de son mensonge. Ses mouvements et son comportement sont inattendus et non coordonnés. On ne sait pas ce qu'il fait - s'il embrasse ou s'il viole. S'il va pleurer ou... non, il ne rit pas [...]. L'amertume du rire gogolien l'a empoisonné. Il est comique sans sourire, jusqu'à l'horreur, jusqu'à nous faire frémir.

V. Tchagovets, "Les sommets de l'art", 23 avril 1929, RGALI 998, 1, 364



En 1930, Khlestakov est interprété par Sergueï Martinson. [D.R.]

Le Revizor, 1926. Pour donner une idée du jeu de l'acteur *en mouvement*, on a joint ici, aux photos du spectacle, des textes de critiques de théâtre soviétiques (trad. B. Picon-Vallin). Dans le rôle de Khlestakov, deux acteurs aux physiques assez différents se sont succédé entre 1926 et 1937 : Eraste Garine et Sergueï Martinson.

de demain, ces lieux sont nommés, selon les années : Studio, Atelier, Ecole, Laboratoire, Institut, Technicum. C'est à l'intérieur de ces « laboratoires » très liés à son théâtre⁴⁰ que, de façon à leur faire un *corps de théâtre*, Meyerhold organise pour ses acteurs des « expéditions » mentales et physiques entre Orient et Occident, entre Asie et Europe – que l'on dirait aujourd'hui « transculturelles » –, attirant autour d'eux des historiens du théâtre, spécialistes de différentes aires linguistiques, à qui il propose un type de recherches nouvelles. Cette démarche annonce les grands voyages au Japon, en Corée, ou en Chine, des metteurs en scène et des acteurs qui, à la fin du XX^e siècle, auront les moyens de se déplacer réellement.

Les références concrètes qui balisent les intérêts de Meyerhold sont : le théâtre de foire, le *balagan* de son enfance, le cirque qui abrite les derniers vestiges de ce théâtre de foire, les prestations de Sada Yakko et Hanako, transfuges peu orthodoxes d'un kabuki adapté au regard occidental, les danses des indigènes des îles Samoa, rituels du Pacifique Sud qu'il a pu voir à Hambourg, les tournées russes de comédiens comme le Sicilien Di Grasso, le contact direct, mais plus tardif avec une troupe de kabuki en 1930 à Paris⁴¹, les rencontres avec les acteurs turkmènes ou ouzbeks lors des déplacements du GosTIM dans le sud de l'URSS ou encore le travail de quelques acteurs de cinéma, et en premier lieu Chaplin qu'il rapprochera des interprètes du kabuki. A travers ces expériences de spectateur et la consultation d'une très abondante documentation iconographique et textuelle concernant le théâtre élisabéthain, celui du Siècle d'or espagnol, l'ensemble du théâtre japonais (voir par exemple la façon dont il se réfère au nô quand il monte *Dom Juan* de Molière), ou la *commedia dell'arte*, il s'agit d'interroger les traditions dans une tentative de reconstruction qui n'est ni restauration, ni décongélation : ainsi, la *commedia dell'arte* est étudiée dans le processus de son évolution historique. Selon la belle formule d'Eugenio Barba, l'histoire du théâtre apparaît comme le réservoir du nouveau, et le savoir acquis sur le mouvement est immédiatement réinvesti dans un corps d'aujourd'hui, sans aucun relent de nostalgie. Au tout début des années 1920, les travaux des physiologues, psychologues, réflexologues russes (Pavlov, Setchenov, Bekterev, Belenson, Boublikov...) et américains (James et sa « théorie périphérique des émotions ») ou

même français (le médecin Duchenne de Boulogne) fournissent des grilles pour formuler ces découvertes dans le langage contemporain, en donner des schémas dynamiques dans les exercices et études de biomécanique dont l'origine se trouve précisément dans le travail sur la *commedia dell'arte* au Studio de Petersbourg (1913-1916). Eisenstein poussera plus loin la théorisation en s'appuyant sur d'autres sources scientifiques⁴². Histoire et science nourrissent le jeu du comédien.

Un art requiert des techniques : l'approche biomécanique

Pour tirer à l'arc, il faut d'abord le bander.

V. Meyerhold⁴³

Le cocu magnifique constitue en 1922 le manifeste de la biomécanique sur un dispositif constructiviste conçu comme une machine à jouer pour l'acteur. L'approche biomécanique du jeu, déduite d'un long travail de recherche concentré, dans un processus créateur qui conduit de la pensée au mouvement, du mouvement à l'émotion, de l'émotion au mot, un certain nombre de caractéristiques à l'œuvre dans les théâtres traditionnels, tout comme dans la *boxe* (dont la pratique pourra en 1924, pour les comédiens du Théâtre Meyerhold, remplacer l'atelier de biomécanique). J'en signalerai rapidement quelques-unes.

– Participation totale du corps au moindre geste exécuté en scène : « Si le bout du nez travaille, tout le corps travaille aussi. »⁴⁴ Principe de l'*otkaz* (« signe de refus »), fondamental, qui rejoint ce que Barba appelle dans son anthropologie théâtrale « le principe des oppositions ». L'*otkaz* est l'indication plastique et dynamique d'une séparation entre deux mouvements, celui qui s'achève et celui qui commence, un moment bref à contre-sens s'opposant à la direction générale de l'action : c'est un recul avant de s'avancer, une flexion avant de se lever, un élan de la main qui s'élève avant de frapper.

– Travail sur un équilibre continuellement perturbé et sur le déplacement du centre de gravité. Importance du jeu économique, retenu : une réserve d'énergie doit constamment être maintenue « sous la pédale » (maximum d'intensité pour un minimum d'activité). Concept de freinage désignant tout



Etude de biomécanique, fin des années vingt. « Le coup de poignard », une des phases de l'étude : l'*otkaz*. La photo est prise sur les toits de Moscou, les deux acteurs sont N. Koustov et Z. Zlobine. [D.R.]



La grande lessive, 1930. Ci-contre : danses parodiques et collectives. [D.R.]
 Ci-dessous : un des personnages interprété par A. Charikov à la manière de Chaplin. [D.R.]



ralentissement de l'action avant une explosion, un paroxysme.

– Valeur pratique et expressive du regard qui soutient l'intention et ponctue tout geste. Les jambes sont des ressorts. Les mains sont entraînées à la manipulation d'objets réels, ou imaginés – la flèche que le tireur à l'arc oriental saisit avec dextérité dans un carquois rempli, les tissus de différentes textures que la main en mouvement suffit à faire surgir devant le

spectateur rendu attentif. Les objets sont les partenaires de l'acteur, ils ont aussi leur "texte". Entre ses mains, ils deviennent « une partie de son corps »⁴⁵. Quant au costume, il est également une extension du corps – comme les *water-sleeves* de l'opéra chinois ou les larges manches de l'habit blanc de Pierrot. Ici, l'action plastique est la base de l'art de l'acteur : le mouvement n'est pas accessoire, il est la phase principale



La lutte finale, 1931. La danse du marin américain, exécutée par S. Martinson, dessin de N. Kourganov. [D.R.]

du jeu. Le mot, et d'abord l'exclamation, jailliront d'une configuration corporelle bien trouvée dans l'espace. « Les mots sont des broderies sur le canevas des mouvements », écrit Meyerhold dès 1907.

L'acteur meyerholdien découpe la partition gestuelle d'une action, comme Pavlov l'a fait pour le réflexe, en intention/action/réaction, et ces articulations sont destinées à accroître la précision du jeu individuel à l'intérieur du *jeu collectif*. Le mouvement scénique est précédé d'une intention ou répond à une tâche que le corps de l'acteur doit être préparé à accomplir. La pose, l'arrêt sont conçus comme un stade intermédiaire entre deux mouvements : l'immobilité du *raccourci* est pleine de leur dynamisme.

L'entraînement biomécanique est lié à « un théâtre où agit non pas le personnage, mais l'acteur qui le représente »⁴⁶. Il ouvre à l'acteur « la connaissance de soi dans l'espace »⁴⁷. Exécutées en musique, les études de biomécanique sont des gammes qui enseignent l'importance du *dessin*, de la plastique du rôle. Démarche qui part de l'extérieur pour aller vers l'intérieur ? La formule meyerholdienne des années 1910 est sans doute trop simpliste. La recherche d'une perception interne et virtuose de l'image du corps en mouvement – conscience des équilibres, des tensions et des rapports entre les différentes parties du corps-matériau – n'est-elle pas aussi celle d'une technique intérieure non psychologisante ? Le matérialisme revendiqué toucherait alors à des types d'expériences spirituelles auxquelles s'apparente celle du pianiste qui, dominant complètement la technique et la construction d'une œuvre, peut la penser en la jouant.

Si elle assimile le corps à un moteur actionnant des leviers⁴⁸, l'approche biomécanique du jeu dans le projet meyerholdien ne réduit absolument pas l'acteur à l'état de machine (même si elle peut lui permettre de montrer le mécanisme, la marionnette dans le personnage). Elle le conduit vers un travail théâtral conscient, l'entraîne à *se voir* dans l'espace, à montrer le personnage sous tous les angles. Elle ne nie pas sa capacité d'improvisation (dont les conditions imprescriptibles sont « la connaissance de l'art du théâtre et la complicité d'une troupe »⁴⁹, d'un ensemble). Enfin, comme l'a noté M. Tchekhov, alors que Stanislavski, qui semble insister sur l'importance de l'imagination, guide en fait l'acteur vers un type de jeu réaliste, Meyerhold, à partir d'un canevas extrêmement matériel et concret, le fait toujours dériver vers le fantastique. Boris Pasternak parlera, à propos de son *Revizor*, d'une

« musculature de l'imagination ». Loin de le museler, cette maîtrise du mouvement scénique développe au contraire chez le comédien un « scintillement de l'imagination » qu'elle libère, en lui offrant des réserves de combinaisons variées pour nourrir des improvisations efficaces. A travers l'utilisation rationnelle et consciente de son corps, l'acteur qui s'impose sur le plateau, est libre de toute imitation de la vie et pense en images. Le jeu physique est associé, voire assimilé, à une activité intellectuelle.

Le « tragicomédien » et la musique

Epuré dans l'ascèse du « théâtre-meeting » (1920-1921), le jeu deviendra par la suite de plus en plus complexe, soumis à la forme musicale. L'acteur meyerholdien⁵⁰ est un être double – à la fois *organisateur et matériau organisé*, principe actif et principe passif, porteur à la fois d'un personnage contemporain et d'un masque théâtral traditionnel. Si la première partie de cette formulation est redevable au vocabulaire productiviste, l'idée est loin d'être nouvelle, mais ici cette dualité est *radicalisée*, elle est pleinement vécue par le comédien à tous les niveaux de son existence scénique, de son travail corporel, de ses propres tâches de composition. Elle structure les tensions du jeu individuel et collectif, la forme polyphonique des jeux de scène comme de l'ensemble de la mise en scène.

Agir sur les tréteaux d'une machine à jouer construite et étagée ou dans la contrainte d'une aire de jeu très réduite, arracher le geste au mimétisme, ne pas reproduire la vie au théâtre, ne jamais illustrer le texte. Le corps quotidien est considéré comme un matériau à perfectionner au point d'en faire un instrument non pas tant au service du metteur en scène que de l'acteur lui-même, acteur-musicien, « acteur-compositeur » (métaphore qui, remplaçant celle de l'« acteur-jongleur », rendra compte de la complexification progressive du jeu). Au corps naturel s'oppose un corps entraîné et organisé, un corps presque « versifié ». Le comédien doit craindre la « formophobie » et faire passer les exigences de la forme avant l'expression du tempérament⁵¹.

Si la vie scénique de l'acteur se développe « dans la forme d'un dessin », celui-ci est à la fois plastique et sonore, *musical*. Le jeu est le plus souvent accompagné de musique qui peut exprimer des sentiments à la place de l'acteur ; celui-ci peut d'ailleurs aller jusqu'à jouer le texte en s'accompagnant en scène au piano. Les voix sont réparties selon leur tessiture et



La dame aux camélias, 1934. Acte IV. Jeu avec les objets (éventail pour Marguerite, bouquet de fleurs pour Prudence, au premier plan). Importance de l'escalier qui ajoute un quatrième plan de jeu, multiplié par chacune de ses marches. [D.R.]

savent intervenir en duo, trio, quatuor ou en chœur. Mais surtout le jeu est soumis au *rythme*, capable de désengluer du quotidien et d'« enchanter » le temps. Il peut devenir danse, chorégraphie (*Dom Juan* est perçu comme un ballet, l'actrice Maria Babanova comme « la Pavlova du drame »); les moments paroxystiques s'expriment par des danses – de salon, inspirées du jazz, ou proches parfois des expériences dadaïstes (telle la performance du poète Valentin Parnakh dans *D.E.*). Il peut s'agir de passages où, interrompant son jeu par une séquence dansée, l'acteur expose l'état lyrique de son personnage ou bien le met à nu de façon satirique. Dans le petit fragment filmé du *Revizor* que les archives ont conservé, on peut voir Eraste Garine danser littéralement l'ivresse et le délire de Khlestakov sur une surface de jeu exiguë et encombrée.

Créateur de formes plastiques dans l'espace, l'acteur selon Meyerhold se distingue par sa santé, sa solidité, ses qualités d'excitabilité (rapidité de réactions), son esprit d'invention, sa présence d'esprit, son goût, le sens de la mesure, son oreille musicale et la finesse de sa perception de l'espace et du temps scénique, calculé en centimètres et en secondes. C'est un acteur tragicomique, qui sait que tragique et comique sont inséparables³², qui use de l'asymétrie, du contrepoint pour *déstabiliser* le spectateur, qui construit son « travail » sur des contrastes et des dissonances, multipliant les plans pour produire des *accords* tant avec les autres éléments du spectacle qu'avec ses partenaires, et qui, à travers la légèreté joyeuse de son jeu, inquiète.

Mais l'entraînement musculaire que l'acteur impose à son corps n'a de valeur que s'il le complète par un entraînement verbal et intellectuel, s'il cultive son esprit et surtout sa « pensée par images » (visuelles ou sonores), s'il continue aussi cet « entraînement » dans les musées (tableaux), les

concerts, les bibliothèques. L'acteur selon Meyerhold est celui qui fait du plateau comme de la salle un *milieu* extrêmement *réactif* et qui, s'il considère le texte comme une partie (au sens musical) d'un ensemble scénique, est armé jusqu'au bout des doigts pour jouer une dramaturgie russe dont jusque-là la mise en scène a été un échec (les pièces de Pouchkine, de Lermontov, de Gogol...), celle-là même « qui n'a pas affaire à des personnages, mais à des fantômes théâtraux »³³. C'est dans ce projet synthétique qui vise à trouver la forme scénique du grand répertoire classique tout en contribuant au développement d'un répertoire contemporain que prennent sens tous les morcellements, fragmentations et ruptures dont l'acteur doit se rendre maître. En dépit des conflits qui l'ont opposé à certains de ses comédiens qui le quittaient, mais cherchaient la plupart du temps à revenir travailler sous sa direction, Meyerhold pense bien à un *acteur-poète*, engagé dans son époque comme dans l'histoire de son art, et « libre dans la soumission ».

L'acteur poète et la technique

Meyerhold est l'acteur idéal. Je le place plus haut que tous les autres. Plus haut même que Chaplin qui règne sur les 5/6 du globe terrestre.

S. Eisenstein, 1931, RGALI, 1923, 2, 818

En répétition. Qui, plus léger et plus jeune que le plus jeune improvise une danse en scène, qui s'envole sur le praticable,

faisant preuve d'un allant d'adolescent ? Meyerhold, et ses 60 ans. [...] Qui pleure sur scène, en jouant le rôle d'une jeune fille de 16 ans bafouée ? Et ses élèves, retenant leur souffle, regardent la scène, sans voir les cheveux blancs, le nez fort ; ils voient devant eux une jeune fille aux gestes jeunes et féminins, ils entendent les intonations si fraîches, si inattendues que les larmes qui perlent aux yeux de chacun se mêlent à la joie d'un enthousiasme sans limites devant ces sommets géniaux de l'art de l'acteur [...] Qui n'a jamais vu Meyerhold en répétition ignore ce qu'il y a de plus précieux en lui...

I. Ilinski (1934), in *Sam o sebe*, Moscou, 1973, p. 311

La musique constitue toujours le canevas des mouvements, qu'elle soit réellement présente au théâtre, ou supposée, comme fredonnée par l'acteur qui agit sur scène.

V. Meyerhold, in *Ljubov' k trëm apel'sinam*, 1914, n°1, cf. *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, p. 234

L'acteur qui dit ses répliques non seulement entre dans le personnage, mais simultanément il réussit à montrer son attitude à l'égard de celui qu'il joue. Cette attitude double est nouvelle [...]. Le nouvel acteur, par un sourire, par un clin d'œil, bondit hors de ce personnage et le public commence à comprendre non seulement le personnage de la pièce, mais aussi celui qui le représente. Chez nous sur 50 personnes, seules 4 ou 5 commencent actuellement à bien utiliser cette technique – et encore pas sur toute la durée de la pièce, sur de petits morceaux isolés.

V. Meyerhold (1927), RGALI 998, I, 674

Chaque jeu de scène excentrique de Meyerhold trouve son origine dans une analyse des fonctions psychiques, morales et émotionnelles des personnages.

E. Gabrilovitch (1925), RGALI 963, I, 1547

L'art de la mise en scène, c'est savoir harmoniser par les jeux de scène le tissu mélodique du spectacle, c'est-à-dire le jeu des acteurs.

V. Meyerhold (1934-1939), noté par A. Gladkov

Quand Gordon Craig a parlé de la surmarionnette, il n'a pas vraiment dit qu'il fallait se débarrasser des acteurs et les remplacer par des poupées. Il a dit que l'acteur devait acquérir la technique de la marionnette. Gordon Craig n'est pas le seul à s'être exprimé sur ce thème. Cette pensée n'est pas étrangère au théâtre de Goethe. Goethe a dit que l'acteur devait ressembler au funambule. Cela ne veut pas dire évidemment que celui qui joue Hamlet doit faire un numéro de fil de fer.

Quand nous regardons une marionnette, nous voyons qu'elle conserve la même expression du visage, le même costume. La possibilité que l'acteur a de ressembler à une poupée lui permet d'atteindre des effets inaccessibles à celui qui ne la prend pas en compte.

Un des contes d'Oscar Wilde a pour thème une représentation où des acteurs vivants côtoient des poupées. Interrogée sur ses impressions, une des spectatrices répond que les acteurs l'ont moins touchée que les poupées qui, elles, l'ont émue aux larmes. Qu'est-ce que cela signifie ? Cela veut dire que, bien que les poupées ne ressentent rien, le seul fait qu'elles montrent ce qui est prévu leur permet d'atteindre avec précision le but projeté. C'est exemplaire. Que doit dire l'acteur ? Je peux entrer en scène, souffrir, pleurer avec de vraies

larmes, mais si dans le même temps mes moyens expressifs ne correspondent pas à mon but, mes souffrances n'auront aucun résultat. Je peux sangloter, mourir en scène, et pourtant le public ne ressentira rien si je ne connais pas les moyens de lui communiquer ce que je veux. En évoquant la surmarionnette, Gordon Craig voulait dire qu'on ne va pas très loin avec le jeu ressenti, avec le jeu de l'intérieur. Il faut se soucier d'acquérir des moyens techniques, d'élaborer des procédés qui vous donnent la possibilité de transmettre vos desseins.

V. Meyerhold, Cours des 3-8 octobre 1921, notes de K. Khersonski. RGALI 998, I, 772

– Dans l'art de l'acteur, nous distinguons la partie acrobatique, musicale, chorégraphique, l'art de porter un costume et l'art de traiter les objets sur la scène.

– Un acteur n'est jamais laid, il est seulement incapable de se supporter ou incapable d'utiliser son corps.

– On peut distinguer un bon acteur d'un mauvais par les yeux. On ne voit pas les yeux d'un mauvais acteur. Il faut entraîner ses yeux, concentrer le regard sur des objets précis et si l'œil glisse et s'éloigne de l'un d'entre eux, l'obliger à y rester par la force de la volonté.

– Le travail de l'acteur, c'est la connaissance de soi dans l'espace. Il faut étudier son corps de telle sorte que, après avoir pris telle ou telle position, on puisse savoir avec précision de quoi il a l'air en cet instant précis.

– L'étude du corps pour l'acteur signifie aussi l'étude du costume qui est pour lui comme une partie de son corps.

V. Meyerhold au GEKTEMAS (Ateliers d'Etat expérimentaux), notes de N. Basilov

L'acteur doit connaître la construction de l'action sur la loi des contrastes. Le metteur en scène doit redouter le maintien d'un ton identique et constant, la monotonie des morceaux. La scène exige toujours des mouvements paradoxaux – il faut que cela aille vers le haut, puis vers le bas.

V. Meyerhold, Cours à la faculté d'acteurs du GEKTEMAS, 18 janvier 1929, Musée Bakhrouchine

– Tous les mouvements de nos mécanismes physiques dépendent d'un centre principal, le cerveau.

– Les textes, les mouvements appris par le nouvel acteur seront mécanisés s'il les fait passer sur la scène sans la participation de son cerveau.

– En chaque acteur, il doit y avoir un metteur en scène.

V. Meyerhold, "Exposé sur les techniques de l'art de l'acteur" (1925), RGALI 998, I, 507

Soient deux acteurs de talent équivalents. Le premier maîtrise le mouvement et connaît tous les secrets dans ce domaine, le second ne les connaît pas. Qui prononce le mieux les mots ? Bien entendu, celui qui maîtrise le mouvement.

V. Meyerhold, Congrès des travailleurs du CosTIM, 1933, RGALI 963, I, 58

L'entraînement biomécanique est pour l'acteur la même chose que celui du musicien. Le musicien s'entraîne, il a des exercices pour délier ses doigts, travailler la position de tout son corps. Il entraîne le hochement rythmique de sa tête, sa façon de jouer avec la pédale, etc. Il y a des interprètes qui, lorsqu'ils jouent en concert, ne savent pas se libérer de ces éléments d'entraînement. Nous disons alors : "Bon pianiste, mais trop de gymnastique, d'acrobatie, de virtuosité." [...] Mais il y a

des pianistes qui savent mettre une frontière nette entre les exercices d'hier et le concert d'aujourd'hui. En concert, il n'y a plus aucune trace de ces exercices. Ils sont extraordinairement préparés à exécuter une œuvre musicale déterminée. Leur technique ne cache pas leur vision du monde, mais au contraire la révèle.

Éléments pour un dictionnaire terminologique
élaboré par des étudiants, autour de 1935,
à partir d'interventions, conférences et entretiens de V. Meyerhold,
RGALI 998, 1, 674

Béatrice Picon-Vallin

- 1 – Notes de S. Eisenstein prises aux Cours de Meyerhold au GVIYM (1921-1922), cité dans *Teatral' naja zizn'*, Moscou, 1990, n°2, p. 27.
- 2 – E.G. Craig, "Discussioni sulla relazione di Gaetano Ciocca", in *Convegno di lettere*, 8-14 octobre 1934, XII, Roma, Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti dei Convegni, 1935, XIII, p. 211. « But that Theatre which preceded the drama (and that is the only Theater which count) was no building... it was the sound of the voice – the expression of the face – the movements of the body – of the person – say the actor if you like. »
- 3 – "Les gloses du Docteur Dapertutto en réponse à *La négation du théâtre de Iouri Aïkhenwald*", in *Ljubov' k trëm apel'sinam (L'Amour des trois oranges)*, Saint-Petersbourg, n°4-5, 1914.
- 4 – Cité dans *Les Cahiers du cinéma*, n°226-227, 1971, p. 61.
- 5 – Sur la réception du théâtre russe des années 1920, cf. B. Picon-Vallin, "Regards français sur le théâtre russe", in *Les conférences d'une saison russe*, Actes Sud-Papiers, 1995, pp. 149-171.
- 6 – Cf. J.M. Piemme, in *L'Année du théâtre 1993-1994*, sous la direction de P. Laville, Paris, Hachette, 1994.
- 7 – V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre 1936-1940*, vol. IV, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 95. Les critiques de Meyerhold contre Piscator visent la façon dont ses techniques de mise en scène (utilisation des écrans) écrasent des acteurs peu formés.
- 8 – *Idem*, pp. 202-203 : « Il est inévitable pour un créateur qui pense par images de tomber amoureux de tel ou tel acteur. »
- 9 – *Ibid.*, p. 318.
- 10 – In *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier, s.d., p. 46.
- 11 – "Les gloses...", in *Ljubov' k trëm apel'sinam*, 1914, n°4-5, p. 68.
- 12 – Cf. "L'atelier de l'acteur" (1921), traduit par B. Picon-Vallin, in *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, 1993, n°44.
- 13 – Cf. *supra*, note 11, p. 71.
- 14 – L. Jouvet, "Défense de Meyerhold", in Paris-Soir, 12 juillet 1930, repris in B. Picon-Vallin, "Meyerhold vu par Jouvet", in *Les Cahiers théâtre*, Paris, Comédie-Française/Actes Sud, n°11, 1994, p. 102.
- 15 – "Les gloses...", *art.cit.*, p. 75.
- 16 – *Idem*, p. 75. En 1930, Meyerhold identifie l'acteur Ioujine à une « comode » et réitère : « Un acteur ne peut se déplacer sur scène comme un gramophone », in *Ecrits sur le théâtre 1930-1936*, vol. III, p. 85.
- 17 – *Ecrits sur le théâtre 1891-1917*, vol. I, nouvelle édition revue et augmentée, 2001, p. 177.
- 18 – "Les gloses...", *art.cit.*, p. 88.
- 19 – « Peut-être pourrais-je jouer une passion dont j'ignorerais le trouble, mais je ne puis jouer celle qui me brûle de tous ses feux », dit Sybil Vane. La phrase est citée dans *Ljubov' k trëm apel'sinam*, 1915, n°4-5-6-7, p. 209.
- 20 – "Cours de mise en scène n°13 (Science de la scène) – Notes sur le grotesque", 23 août 1918, in V. Meyerhold, *Lekcii 1918-1919*, sous la direction d'O. Feldman, Moscou, OGI, 2000, p. 149.
- 21 – *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, *op.cit.*, p. 182.
- 22 – Meyerhold parle de ses acteurs comme d'« une bande de matelots » par opposition à ce qu'il considère comme la mièvrerie formelle, esthétisante des acteurs de Taïrov, cf. *Ecrits sur le théâtre*, vol. III, p. 150. Voir aussi comment Craig dans "Reproches à quelques danseurs", in *Le théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964, leur propose de s'« exercer en armure légère », « afin de réfréner les mouvements inutiles ».
- 23 – Cf. le jeu de M. Tchekhov qui pouvait bouleverser la salle, tout en menaçant gravement le sérieux de ses partenaires qu'il perturbait dans le même temps par ses pitreries.
- 24 – Cf. en particulier V. Soloviev, "Histoire de la technique scénique de la commedia dell'arte", in *Ljubov' k trëm apel'sinam*, 1914, n°4-5, p. 65, qui parle d'« éduquer ce sentiment de non-crainte de la salle au moyen d'exercices complexes effectués en bordure du proscenium ». Cf. aussi B. Picon-Vallin, "Meyerhold et le théâtre russe du XX^e siècle", in *Les Conférences*

d'une saison russe, op.cit., pp. 72-74.

- 25 – Notes de Meyerhold, été 1904, RGALI (Archives russes de littérature et d'art). 998, 1, 385.
- 26 – Cf. en particulier Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, vol. III, p. 116.
- 27 – V. Meyerhold (1907), *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, *op.cit.*, p. 111.
- 28 – Cf. B. Picon-Vallin, *Meyerhold. Les Voies de la création théâtrale*, vol. 17, Paris, CNRS Editions, réimp. 1999, p. 245.
- 29 – *Idem*, p. 135.
- 30 – Meyerhold souligne l'incapacité de ses acteurs à se servir du pré-jeu, dans le spectacle *Boubous*, dans la mesure où ils ne sont pas encore assez rapides.
- 31 – "Les gloses...", *art.cit.*, p. 71.
- 32 – *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, *op.cit.*, p. 187: "Le Théâtre de foire est éternel".
- 33 – "Cours de mise en scène n°13 (Science de la scène) – Notes sur le grotesque", 23 août 1918, in V. Meyerhold, *Lekcii 1918-1919, op.cit.*, p. 152.
- 34 – *Rampa i zizn'*, Moscou, 1911, n°34.
- 35 – *Ecrits sur le théâtre*, vol. II, p. 114.
- 36 – *De l'art du théâtre, op.cit.*, p. 69.
- 37 – Cf. "Enoncés sur la biomécanique", traduits in *Bouffonneries*, Lecture, n°18/19, 1989.
- 38 – *Ljubov' k trëm apel'sinam, op.cit.*, p. 70.
- 39 – *Ecrits sur le théâtre, vol. I, op.cit.*, p. 260.
- 40 – Cf. *Ecrits sur le théâtre, vol. III*, p. 89 : Meyerhold parle de son théâtre comme d'un lieu particulier que l'on doit considérer comme un établissement de recherches scéniques doté d'un laboratoire efficace. Il parle également du plateau comme d'un laboratoire ("Exposé sur les techniques de l'art de l'acteur", Leningrad (1925). RGALI, 998, 1, 507).
- 41 – La troupe de Tokujiro Tsutsui que Meyerhold a vue à Paris n'est pas une troupe de kabuki authentique, elle a été réunie pour des tournées aux USA et en Europe par le danseur Michio Ito (cf. B. Picon-Vallin, *Meyerhold. Les Voies de la création théâtrale, op.cit.*, réimp. 1999, p. 426).
- 42 – Tels Rudolf Bode, Jean d'Udine, Klages, Havelock Ellis (*The dance of live*, 1923) etc.
- 43 – *Ecrits sur le théâtre, vol. III*, p. 156.
- 44 – "Enoncés sur la biomécanique", *op.cit.*, p. 215.
- 45 – Cf. Leçon au GVIYM, octobre-novembre 1921, RGALI, 998, 1, 734.
- 46 – Interview d'A. Levinskij, in *Teatral' naja zizn'*, 1989, n°6.
- 47 – RGALI, 998, 1, 739.
- 48 – Relevés de textes de Meyerhold pour la constitution d'un dictionnaire de termes de théâtre, RGALI, 998, 1, 674.
- 49 – *Idem*.
- 50 – Les acteurs sont désignés sur l'affiche du *Cocu magnifique* (1922) comme « tragicomédiens ».
- 51 – Cf. E. Vakhtangov qui insistait : « Nous n'aimons pas assez la forme ».
- 52 – *Ecrits sur le théâtre, vol. III*, p. 116.
- 53 – Cf. *supra*, note 45. RGALI, 998, 1, 734.