



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Meyerhold. Ses étonnants projets de l'année 1932

Meyerhold. His astonishing projects of the year 1932

Autor: Béatrice Picon-Vallin

Edição: RUS Vol. 13. Nº 21

Data: Abril de 2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.195435>

PICCON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold. Ses étonnants projets
de l'année 1932. RUS, São Paulo, v. 13, n. 21, pp.11-18, 2022



Meyerhold.

Ses étonnants projets de l'année 1932

Béatrice Picon-Vallin*

Résumé: À partir d'une recherche dans les archives de V.E.Meyerhold, cet article analyse l'un des sténogrammes retrouvés au Musée Bakhrouchine, à Moscou, datant de 1932, dans lequel le réalisateur d'avant-garde russe expose des postulats novateurs concernant l'interprétation et la mise en scène des textes de Tchekhov, des concepts très éloignés de la tradition réaliste du Théâtre d'Art de Moscou.

Abstract: Based on research from Meyerhold's archives, this article analyzes one of the stenograms found in the Bakhrouchin Museum, in Moscow, dating from 1932, in which the Russian avant-garde director exposes innovative postulates concerning the interpretation and theatrical staging of Chekhov's plays, conceptions far from the Realist tradition of Moscow Art Theater.

Mots-clés: Meyerhold; Tchekhov; Théâtre russe

Keywords: Meyerhold; Chekhov; Russian theater

* Ex-directrice du Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et professeur d'histoire du théâtre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (CNSAD), elle dirige aux éditions du CNRS et à L'Âge d'homme des collections consacrées aux arts du spectacle.
beatrice.picon-vallin@cnrs.fr

En dépouillant des documents datés du début des années trente dans les archives de Vsevolod Meyerhold, je me suis plongée dans le sténogramme d'un exposé fait à sa troupe, le 2 octobre 1932, conservé au Musée Bakhrouchine.¹ Meyerhold y parle de la situation de son théâtre et de ses projets pour la saison à venir. A la fin du texte dactylographié, un petit paragraphe intrigant et bouleversant concerne Anton Tchekhov. Mais commençons par le commencement, et présentons cet exposé et son contexte.

C'est le début de la saison 1932, Meyerhold concentre son attention sur le répertoire du GOSTIM. La situation est difficile. *Le Suicidé* de N. Erdman vient de subir ce que Meyerhold appelle délicatement un « fiasco » – ce n'est pas une interdiction : « nous l'avons presque terminé, nous l'avons montré à nos camarades, nos supérieurs, des membres du parti qui n'ont pas jugé possible d'autoriser à cause de toutes les bizarreries qui selon eux s'y trouveraient, et il n'en a plus été question »,² dit sobrement Meyerhold. Privé d'une première importante, le GOSTIM doit répondre à nouveau à l'accusation qu'on lui fait de ne pas avoir de répertoire.

C'est donc de cette accusation que Meyerhold se lave en énumérant ses projets, sur un ton calme, assuré : le climat politico-artistique s'est en effet allégé : en avril 1932 la RAPP a été dissoute, ce qui ouvre des espoirs pour un développement normal de la création artistique. C'est là une période de pause, entre les batailles de 1928 (année où l'on a tenté d'enlever à Meyerhold son théâtre et où se joue ainsi comme une sinistre répétition générale des événements de 1938-39), et les années à venir, où son formalisme sera violemment stigmatisé.

1 Le sténogramme, alors inédit, est conservé au Musée Bakhrouchine, Fonds 688, 20, 180171/20. La séance a été enregistrée et corrigée par N. Grintukh. Meyerhold prend la parole à une réunion sur la création et la production du GOSTIM.

2 Cf. *supra*, note 1.

Meyerhold détaille les multiples facettes qu'il aimerait pouvoir travailler au GOSTIM qu'il identifie avec détermination comme « expérimental », et qu'il revendique comme tel. On peut distinguer dans son discours trois types de projets. Une *dramaturgie politique* : *L'Adhésion* de I. Guerman, qui sera répété et bientôt monté ; *Le feu de l'effondrement* de V. Volkenshtein qui traite du terrorisme,³ et une pièce sur les *bezprizorniki* de P. Jeleznov,⁴ pour l'instant sans titre. Des *classiques* ensuite : *Les Noces de Kretchinski* de Soukhovo-Kobyline qui sera réalisé, *Hamlet* qui s'inscrit au repertoire chaque année comme un leitmotiv lancinant, et la reprise avec modifications du *Bal masqué* qui aura lieu l'année suivante. Des *expériences* enfin : *Carmen* de G. Bizet avec un libretto repris par I. Babel et N. Erdman, et... *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov dont le nom revient inopinément après avoir été tu pendant plus de vingt ans!

Les projets de Meyerhold, qu'on peut compléter à l'aide d'un autre sténogramme, daté du 10 septembre de la même année⁵ sont destinés à maintenir le GOSTIM aux avant-postes du paysage théâtral : *L'adhésion*, adaptation du roman de I. Guerman, devrait être monté pour le quinzième anniversaire de la révolution où le GOSTIM veut « se montrer à l'avant-garde ».⁶ Ils semblent d'une actualité stupéfiante et pourraient s'inscrire, semble-t-il, dans une programmation contemporaine. Les thèmes choisis ne manquent pas d'écho aujourd'hui : critique du capitalisme en crise, terrorisme, familles décimées et enfants abandonnés. La façon même dont il est prévu de travailler les

3 La pièce part d'une célèbre lettre de Lénine concernant la terreur (tout acte terroriste qui émane d'individus isolés, si profondément révolutionnaires qu'ils soient, est un acte nuisible si ces terroristes ne sont pas liés au mouvement ouvrier). Le titre renvoie à la scission du groupe Naroda i volja.

4 Pavel Zeleznov né en 1907. En 1922-1929, il travaille en usine et commence à publier en 1928 des vers évoquant la vie difficile des *bezprizorniki*, enfants abandonnés, à la rue, dont les parents ont péri pendant événements révolutionnaires (il en a été un lui-même) et leur rééducation par leur pouvoir soviétique. Ces poèmes attirent l'attention de M. Gorki : celui-ci l'aide à entrer à l'université qu'il termine en 1934.

5 « Réunion générale des travailleurs du GOSTIM », Musée Bakhrouchine, Fonds 688, 20, 180 171/19.

6 - Cf. *supra*, note 5. La première aura lieu plus tard fin janvier 1933.

pièces fait également écho à des pratiques actuelles. Ainsi celle du jeune poète Pavel Jeleznov, écrite dans le foyer universitaire où il séjourne grâce à une avance (une bourse dirait-on aujourd'hui) versée par le GOSTIM, doit être retravaillée ensuite par une « petite brigade dramaturgique » dirigée par une actrice du GOSTIM, E. Loguinova.

Meyerhold insiste ici sur le travail dramaturgique approfondi que, de son point de vue, nécessite toute écriture d'une pièce de théâtre à l'époque où le metteur en scène a affirmé ses positions. Il propose d'ailleurs en 1932 quatre méthodes différentes : la brigade d'écriture, on l'a vu ; mais l'auteur lui-même peut aussi prendre en charge ce travail : « dans notre théâtre il n'y a pas une seule pièce dont l'auteur n'ait pas écrit entre trois et cinq variantes ». Volkenstein, lui, en est à sa troisième variante, souligne Meyerhold.⁷ Il indique aussi une troisième forme de travail d'écriture dramaturgique avec l'adaptation de romans par un tiers (*La guerre* de Nikolaï Tikhonov⁸), ou par l'auteur : ainsi Guerman est mis à contribution pour l'adaptation de son roman, et ne cesse de réécrire les épisodes.⁹ Enfin, Meyerhold a affirmé en septembre que, pour l'ouverture du nouveau théâtre qui doit être édifié à la place de l'ancien, Place Triomphale, et où les travaux viennent de commencer sur des plans réalisés par S. Vakhtangov, M. Barkhine, et lui-même, il faudrait que tout le collectif écrive, sous la direction d'un « auteur-maître », une pièce d'un genre nouveau qui tienne compte des possibilités et des spécificités du nouvel espace scénique, en forme de stade.¹⁰ Il s'agit là d'une quatrième voie : celle de la création collective et de ce qu'on appelle maintenant l'écriture de plateau, pour un nouvel espace scénique où le rapport scène-salle peut se modifier.

7 - Cf. *supra*, note 5 puis note 1.

8 Nikolaï Tikhonov, 1896 -1979, est dans les années vingt un des poètes soviétiques les plus populaires. Auteur de longs poèmes, de recueils de vers et d'œuvres prosaïques comme *La Guerre* paru en 1931.

9 Cf. Musée Bakhrouchine, Fonds 688, 180171 /129, Lettre de I. German à Meyerhold 28 décembre 1932.

10 Cf. *supra*, note 5. C'est l'époque où Meyerhold réfléchit avec les architectes à une troisième variante du projet architectural de son futur théâtre.

Meyerhold se montre aussi, dans cet exposé, très attentif à ses acteurs. Il cherche, avec *Le Mariage de Kretchinski*, un rôle pour I. Ilinski qui a perdu celui de Podsekalmikov avec l'abandon du *Suicidé* ; il trouve que dans la pièce de Volkenstein il y a un beau rôle pour N. Bogolioubov. Il a d'ailleurs souligné en septembre son étonnement et sa satisfaction devant la façon dont travaillent ses acteurs dans *La liste des bienfaits* de I. Olecha (première en février 1931) : « On a cessé de percevoir la main du metteur en scène. Les acteurs se sont tellement épanouis sur le plan de la mise en scène que je m'inquiète de me sentir simple spectateur, en voyant les finesses que donnent Martinson, Bogolioubov, Raïkh, Govorkov, Chtraukh. »¹¹

Une des expériences que propose Meyerhold, c'est un travail sur le théâtre musical qui, depuis *Le Professeur Boubous*, en 1925, est un de ses objectifs. Sans doute les échos de *L'Opéra de quat'sous* réalisé en août 1928 à Berlin par B. Brecht et K. Weil relancent-ils le projet *Carmen*, avec lequel il veut poursuivre dans la voie indiquée par S. Prokofiev quand il a vu *Le Révizor*, c'est-à-dire la composition de spectacles d'opéra interprétés par des acteurs dramatiques et non par des chanteurs d'opéra.¹² Et il énonce un audacieux projet de révision de l'oeuvre de Bizet – libretto et musique – qui malheureusement n'aboutira pas. Enfin, il termine par *La Cerisaie*.¹³

Découverte étonnante ! On sait l'amitié qui a lié l'auteur de *La Mouette* au premier interprète du rôle de Treplev. On sait comment le premier a conseillé le second, l'a soutenu en 1902 au moment où il quittait le Théâtre d'Art. On connaît les lettres que le jeune acteur adressait à Tchekhov, qui le poussait à écrire parce qu'il lui trouvait des qualités d'écrivain. On sait la façon dont Meyerhold comprend en 1904 *La Cerisaie*, non comme une pièce réaliste et psychologique, mais comme une pièce symboliste, comment il l'envisage dans la globalité d'un

11 Cf. *supra*, note 5.

12 Cf. *supra*, note 1. On peut rapprocher les objectifs de Meyerhold avec ceux de Kurt Weill (les mêmes mots utilisés), cf. K. Weill, « Korrespondanz über *Die Dreigroschenoper* », in *Anbruch*, Vienne, janvier 1929.

13 On aborde ici la question des relations entre Vsevolod Meyerhold et Anton Tchekhov. C'est là un thème riche, digne d'un ouvrage particulier que je prépare.

mouvement musical, symphonique, et non dans les détails de la vie quotidienne, ajoutés les uns aux autres, juxtaposés. Voir sa lettre à A. Tchekhov du 8 mai 1904 :

Votre pièce est abstraite comme une symphonie de Tchaïkovski. Et le metteur en scène doit, avant tout, y percevoir des sons. Au troisième acte, sur le fond d'un trépignement bête – et c'est ce trépignement qu'il faut entendre –, l'Horreur pénètre les personnages insensiblement, sans qu'ils s'en aperçoivent : « la Cerisaie est vendue ». Ils dansent. « Vendue ». Ils dansent. Et comme ça jusqu'à la fin. Quand on lit la pièce, le troisième acte produit la même impression que ce tintement dans les oreilles du malade de votre nouvelle, *Le Typhus*. Comme une démangeaison. Une gaieté dans laquelle se font entendre les bruits de la mort. Il y a dans cet acte quelque chose de terrible, à la Maeterlinck. Je ne fais cette comparaison que faute de pouvoir m'exprimer avec davantage de précision. Votre grand art est incomparable. Quand on lit des pièces d'auteurs étrangers, votre originalité vous situe tout à fait à part. Et pour ce qui est de la dramaturgie, il faudra que l'Occident prenne des leçons chez vous.¹⁴

On doit d'ailleurs dire que cette lettre a une importance extrême dans l'histoire du théâtre puisqu'elle indique dès 1904 une autre façon de monter les pièces de Tchekhov, une voie totalement différente de celle du Théâtre d'Art, et parce qu'elle inspirera, beaucoup plus tard, des metteurs en scène comme Peter Brook.

L'attitude de Meyerhold à l'égard de l'œuvre tchekhovienne va changer radicalement en 1911. Dans « Les auteurs dramatiques russes »,¹⁵ Meyerhold exclut Tchekhov de la grande tradition du théâtre russe. « Le théâtre de Tchekhov meurt en même temps que l'apathie sociale enterrée par l'année 1905 », y écrit-il, et il fustige les épigones du théâtre d'états d'âme qui « ont opéré une mainmise sur le théâtre russe » (...) « grâce à la propagande énergique qu'en a fait le Théâtre d'Art de Mos-

14 Cf. V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, édition revue et augmentée, traduction, présentation et notes Béatrice Picon-Vallin, L'Âge d'homme, Lausanne, 2001, p. 62.

15 Un des chapitres de son livre *Du Théâtre*, 1913.

cou ». On a cru que Tchekhov ne réapparaissait dans l'œuvre de Meyerhold qu'en 1934, quand celui-ci se décide à mettre en scène trois petites farces, *Le Jubilé*, *L'Ours* et *La Demande en mariage*, sous le titre comico-médical de *33 évanouissements* : il a en effet dénombré 33 états de malaise chez les personnages masculins et féminins, clairement décrits à travers leurs symptômes par l'auteur-docteur Tchekhov. En fait, on se trompait. C'est ce que le sténogramme d'octobre 1932 nous fait découvrir : ce retour à Tchekhov aurait pu et dû se faire avant, et par la grande porte, avec la légitimité que la correspondance adressée à Meyerhold par Tchekhov conférait à une remise en question radicale de la méthode et de l'esthétique appliquées par le Théâtre d'Art à *La Cerisaie*. En s'appuyant sur l'attitude critique de l'auteur dramatique – « Il lui a toujours semblé qu'ils avaient monté sa pièce d'une façon fautive et inexacte », résume Meyerhold¹⁶ –, il compte justifier son expérience.

Par les Notes de son secrétaire A. Gladkov (datées de 1934-1939), on peut avoir connaissance de l'histoire de ces lettres auxquelles Meyerhold tenait beaucoup : « Tchekhov m'aimait. C'est l'orgueil de ma vie (...). J'avais pas mal de lettres de lui, huit ou neuf je crois. (...) Quand j'ai quitté Leningrad, je les ai laissées en dépôt à un musée, mais à mon retour l'homme à qui je les avais confiées était mort. Je ne peux me pardonner cette perte ».¹⁷

Ce serait alors au moment où ces lettres lui seraient très utiles pour défendre une nouvelle interprétation de *La Cerisaie* que Meyerhold va s'apercevoir de leur disparition, puisqu'il dit dans l'exposé d'octobre 1932 qu'il les a en sa possession. Il va les chercher, ne plus les trouver. Et ne pouvant plus s'en remettre à l'autorité de Tchekhov, il abandonne ce projet et commencera plus tard ce qu'on pourrait appeler la « révision meyerholdienne de Tchekhov » par ses petites pièces. Il faut ajouter pour comprendre jusqu'au bout l'abandon de *La Cerisaie* que la pause, dont nous avons parlé au début de cet arti-

16 Cf. *supra*, note 1.

17 A. Gladkov, *Meyerhold*, 2 vol., Moskva, Sojuz teatral'nih dejatelej 1990, vol. 2, p. 319. Cette note date au plus tôt de 1934.

cle et qui lui permet de faire de tels projets, est de courte durée.

Ces hypothèses sont bien sûr à vérifier, comme il faudrait définitivement s'assurer de la perte de ces lettres capitales que Tchekhov envoya à son jeune ami metteur en scène débutant, talentueux et digne de sa confiance. Il reste aussi à rêver de cette mise en scène, à l'imaginer ...

Références

MEYERHOLD, V. *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, édition revue et augmentée (Traduction, présentation et notes Béatrice Picon-Vallin). Lausanne: L'âge d'homme, 2001.

GLADKOV, A. *Meyerhold*, 2 vol. Moskva: Sojuz teatral'nih dejatelej 1990.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda-Meyerhold e a cena contemporânea* (org. Fátima Saadi). Rio de Janeiro: Ed. Teatro do Pequeno Gesto/ Fundação Casa Rui Barbosa, 2006.

PICON-VALLIN, B. *Meyerhold*. São Paulo : Editora Perspectiva, 2013.

Recebido em: 04/03/2022

Aceito em: 28/03/2022