

Subjectile

Béatrice Picon-Vallin

MEYERHOLD
LE COCU MAGNIFIQUE

SOMMAIRE

Remerciements	4	MEYERHOLD, LA BIOMÉCANIQUE	63
<i>Le Cocu magnifique,</i> distribution de la première (traduction de l’affiche du spectacle)	5	L’acteur du futur et la biomécanique (extrait) (12 juin 1922)	64
MEYERHOLD, LE COCU MAGNIFIQUE	6	Principes de biomécanique (1921-1922)	65
Un manifeste radical	7	L’entraînement biomécanique (s.d.)	69
Le choix de la pièce	9	BIOGRAPHIE DE MEYERHOLD	70
Du texte à la mise en scène	10	BIBLIOGRAPHIE	73
Une révolution scénographique	11	Livres et articles	74
Le travail de l’acteur biomécanicien	13	Sites internet et filmographie	75
DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES	16	Biographie de Béatrice Picon-Vallin	76
		Crédits	77

MEYERHOLD, *LE ÇOCU MAGNIFIQUE*
INTRODUCTION DE BÉATRICE PICON-VALLIN

1922. Il s'agit d'une date capitale dans l'histoire de la scène européenne, qui n'a sans doute pas encore été estimée à sa juste valeur. Loin d'être l'annonce de la mort du théâtre, la mise en scène du *Cocu magnifique* — qui est, après *Les Aubes* (1920) et *Mystère-Bouffe* (1921), le troisième manifeste de l'« Octobre théâtral » proclamé par Vsevolod Meyerhold — en présente les possibilités et les exigences nouvelles. Meyerhold fait là, dans Moscou capitale de la révolution soviétique, la démonstration d'un théâtre constructiviste et biomécanique, entièrement fondé sur le mouvement, la maîtrise de l'espace et du temps scéniques. C'est le résultat du travail conjoint des Ateliers de mise en scène et du Laboratoire des techniques de l'acteur, réunissant des jeunes gens, parfois déjà professionnels, mais le plus souvent étudiants, recrutés sur examen, à une époque où Meyerhold s'adonne totalement à la recherche et à la pédagogie. Le langage théâtral meyerholdien s'articule ici sur une mise à nu de ses éléments constitutifs, plastiques, gestuels et sonores, et sur leur combinaison signifiante dans le processus d'une action rapide, rythmée et collective.

UN MANIFESTE RADICAL

Le Cocu magnifique est présenté trois jours après la mise en scène d'*Une Maison de poupée* d'Ibsen, adaptée par Meyerhold sous le titre de *Nora*. Ce spectacle est joué sur une scène débarrassée de tous ses rideaux, lavée à grande eau et dans un « décor » hérissé de châssis hétéroclites, tirés des réserves, renversés ou disposés à l'envers, leur numéro d'inventaire bien en vue — dispositif réalisé par une brigade d'étudiants que Meyerhold a délégués, parmi lesquels se trouve Sergueï Eisenstein qui en conserve un souvenir ébloui. *Le Cocu* ne doit donc pas être envisagé sous un aspect négatif, comme une « tentative de meurtre

avec préméditation du théâtre ». En effet, par rapport à *Nora* qui lui déblaie la voie en « fusillant » le décor illusionniste, ses coulisses, ses toiles peintes et ses cintres, *Le Cocu* est un manifeste en trois points.

Sur le plan scénographique, c'est le premier spectacle où au décor se substitue une organisation du matériel scénique, une « construction », réalisée par une plasticienne d'avant-garde, Lioubov Popova, qui fait partie des cinq participants de l'exposition constructiviste $5 \times 5 = 25$ à l'automne 1921 et que Meyerhold a invitée à enseigner dans ses Ateliers de mise en scène. La biomécanique y est ensuite affirmée comme méthode d'entraînement et de jeu pour l'acteur nouveau, fondée sur des « prémisses physiques » et non psychologiques^[1] ; les exercices de cette méthode y sont utilisés de manière démonstrative,

[1] Cf. Meyerhold V., « L'Acteur du futur et la biomécanique », in Picon-Vallin B. *Meyerhold, Écrits sur le théâtre*. Tome 2 (1917-1930). Traduction, préface et notes de B. Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, nouvelle édition revue et augmentée, 2009. (Th 20), p. 136.

Exemple d'un exercice de biomécanique: « Les élèves sont alignés sur deux rangs à une distance d'un demi-pas l'un de l'autre, face à face en diagonale, les jambes symétriquement alignées, sur la pointe des pieds, le poids du corps également réparti sur les deux jambes (attitude du boxeur).

1. *Otkaz* total de l'acteur qui frappe (inclinaison vers l'avant de celui qui reçoit).
2. Coup (sans contact) et inclinaison vers l'arrière de celui qui reçoit le coup.
3. Petit *otkaz*, coup et réception du coup.
4. Déplacement des élèves pour un coup porté avec l'autre main. »

Meyerhold V., « Le Laboratoire biomécanique », in *Écrits sur le théâtre*, p. 98. *L'otkaz* (littéralement « refus ») est un concept essentiel de la biomécanique. Énoncé dès 1914 au Studio de Saint-Pétersbourg, il est à la fois défini comme un élément de fragmentation de la ligne principale de l'action (séparation d'avec le mouvement précédent et préparation du mouvement suivant) et comme un mouvement à contre-sens s'opposant à la direction du mouvement d'ensemble (recul avant d'avancer, flexion avant de se lever).

en tant que jeux de scène^[2]. C'est enfin un manifeste idéologique, où l'acteur est associé à l'ouvrier, sa création identifiée à un travail, à un processus de production consciente, la scène à un atelier d'usine, et le jeu à un modèle de comportement prolétarien, celui de l'homme nouveau dans une société nouvelle capable de gérer efficacement ses relations avec l'espace, les objets, et ses concitoyens.

La construction du *Cocu* est sans doute un des dispositifs les moins coûteux de l'histoire du théâtre ; elle est en bois brut, seuls quelques éléments sont passés, faute de peinture, à la suie ou au maquillage rouge. Les costumes, combinaisons de jeu, véritables « bleus de travail » de l'acteur (*prozodejda*), sont coupés dans une toile bleue très commune, identique pour tous. Mais l'ascétisme de ce spectacle de laboratoire, s'il doit être mis en rapport avec l'extrême pauvreté du groupe où chacun doit travailler au-dehors pour gagner sa vie, est d'abord déduit des principes qui font la radicalité de la mise en scène.

Le spectacle est à la fois un succès auprès du public et un scandale politique. Le choix de la pièce est très discuté, et les articles qui saluent la mise en scène comme un événement révolutionnaire condamnent souvent la pièce qu'ils tiennent pour une mauvaise farce bourgeoise. Les détracteurs mettent en pièces texte et mise en scène, s'en prennent à leur commune « décadence », d'autant plus odieuse que la pièce est montée par un membre du Parti. Les accusations pleuvent : bestialité, saleté, pornographie, sadisme, profanation de l'art et de l'amour ; les acteurs sont de « pitoyables babouins », des charlatans, des sauvages, des Hottentots qui se grimpent sur le dos,

[2] C'est le seul spectacle où Meyerhold se permettra cela.

font des culbutes, rampent sur le plateau^[3]. Ce type d'opinion émane souvent de communistes conservateurs tant dans le domaine de l'art que sur le plan des mœurs, et le Commissaire du Peuple à l'Instruction publique, A. Lounatcharski, cède lui-même à l'indignation : « J'ai honte pour le public qui s'esclaffe d'un rire animal aux gifles, aux chutes et aux grossièretés »^[4]. Il reviendra plus tard sur cette condamnation et fera amende honorable. Meyerhold fustige ses détracteurs qu'il traite globalement de « Tartuffes du communisme et de cocus de la morale »^[5].

Parmi les défenseurs de cette mise en scène : le poète V. Maïakovski, les théâtrologues de pointe (A. Gvozdiev), les théoriciens de l'avant-garde (O. Brik) ou du « productivisme » (A. Gan, A. Arvatov). Ces derniers sont partisans d'une nouvelle conception de l'art qui, au lieu de refléter la vie, doit au contraire l'organiser : l'art doit être produit et non consommé passivement ; il faut l'insérer dans le quotidien en vue de la transformation et de la réorganisation de la vie. Tous soulignent le caractère programmatique du spectacle. On parle d'un rire purifié, de l'air « de haute montagne » qu'on y respire et du sentiment de « joie artistique » qui s'en dégage, parce que pulsions et comportements sont montrés et non pas ressentis, que tout y est désigné de façon directe et qu'on y appelle les choses par leur nom. Certains insistent sur le caractère dynamisant de ce spectacle auquel on pourrait, avec profit, envoyer des enfants, ou notent : « il y a longtemps que, sur scène, on n'a su rendre avec une telle

[3] Rgali (Archives d'État russes de la littérature et des arts, Moscou), 963, 315 : dossier de presse sur *Le Cocu magnifique*.

[4] Cité par Meyerhold, « Meyerhold à Lounatcharski », in *Meyerhold, Écrits sur le théâtre*, p. 129.

[5] Titre d'un débat animé par Meyerhold. Cf. *Teatr i muzyka*, 1922, n° 1-7, pp. 23-25.

**DOCUMENTS
ICONOGRAPHIQUES**



Photo de Meyerhold
en *prozodejda* (1923).



Esquisse-plan de Liubov Popova pour la construction du *Cocu magnifique* (1922).

La complicité des
acteurs réactifs.
Au centre Stella
(Z. Raïkh) qui sépare
les deux hommes.
Mise en scène
de 1928.



Scène avec les gars du village,
suite de la précédente: Bruno
retient de sa jambe droite
les gars qui se précipitent
tous vers Stella (Z. Raikh).
Photo de la version de 1928
prise par A. Temerine,
acteur de la troupe.



La biomécanique :
cinq photos (ci-contre
et pages suivantes)
extraites d'une série
réalisée au début
des années 1930
sur le toit du Théâtre
dominant Moscou.

En action, les
deux meilleurs
biomécaniciens du
Théâtre : Z. Zlobine
et N. Koustov
(qui enseignera la
biomécanique chez
V. Ploutchek dans
les années 1970).



CRÉDITS

Rewind

Collection dirigée par Clarisse Bardiot

Direction éditoriale : Clarisse Bardiot

Conception graphique : Mylène Boyrie

Secrétariat de rédaction : Corinne Leconte Peñaherrera Consultante

Consultante graphisme : Émeline Brulé

Image de couverture : œuvre originale d'Anne-Marie Thouin

© Anne-Marie Thouin

Cet ouvrage a été publié grâce au soutien de la Région Hauts-de-France, de la Communauté d'Agglomération Valenciennes Métropole et du département du Territoire de Belfort — Espace Multimédia Gantner.



Région
Hauts-de-France



Cet ouvrage est disponible aux formats pdf, epub et mobi, en français et en anglais.

Crédits photographiques

Pages 17 - 19 - 21 - 25 - 28 - 29 - 30 - 31 - 33 - 37 - 38 - 39 - 40 - 41 - 42 - 44 - 45 - 46 - 47 - 48 - 49 - 54 - 57 - 58 :

© Collection B. Picon-Vallin.

Pages 20 - 22 - 23 - 24 - 26 - 27 - 32 - 34 - 35 - 36 :

© Federal State Budget Institution of Culture « A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum », Moscou.

Page 18 :

© Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Stock Photo

Aucune représentation ou reproduction, même partielle, autre que celles prévues à l'article L. 122-5 2° et 3° a) du code de la propriété intellectuelle ne peut être faite sans l'autorisation expresse de Subjectile ou, le cas échéant, sans le respect des modalités prévues à l'article L. 122-10 dudit code.

COLLECTION REWIND

Rewind est une collection qui réunit des études sur les œuvres majeures et les grandes figures de l'histoire du théâtre contemporain. Une large documentation iconographique, en grande partie inédite, constitue le cœur de chaque ouvrage.

Dans la même collection :

Kantor, La Classe morte. Introduction et traduction de Marie-Thérèse Vido-Rzewuska. Photographies de Jacquie Bablet.

Partagez votre lecture :



Collection Rewind

© éditions Subjectile / Clarisse Bardiot

www.subjectile.com

ISBN 978-2-36530-028-5

Première mise en ligne le 15/12/2017

Dépôt légal 12/2017

Subjectile