

Béatrice Picon-Vallin  
MEYERHOLD ET LES MARIONNETTES

C'est dans ces pièces muettes [...] que se révèle tout l'impact des éléments primordiaux du théâtre: l'impact du masque, du geste, du mouvement et de l'intrigue, tous éléments que l'acteur contemporain ignore complètement.

Vsevolod Meyerhold (1912)<sup>1</sup>

Une marionnette javanaise avait élu domicile chez le grand metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold. Le dernier à en avoir évoqué l'existence fut Sergueï Eisenstein, qui l'avait admirée, voire jalouée du vivant de son Maître, lorsqu'en 1941 il vint chercher ses archives qu'il avait courageusement accepté de mettre à l'abri. Cette marionnette devait, selon lui, traîner quelque part, dans la datcha où Tatiana Essenine, la fille adoptive de Meyerhold, qui y avait remis, loin du pouvoir soviétique, les dossiers renfermant toutes les recherches de Meyerhold, craignait cette fois les bombes allemandes.

Car la datcha de Gorenki se trouvait à proximité d'une usine que pilonnait l'aviation ennemie. Les archives qui avaient échappé au NKVD lors de l'arrestation de Meyerhold en 1939 pouvaient cette fois brûler sous le feu ennemi... Eisenstein vint avec un camion et emporta donc les archives, mais il n'osa pas demander la pauvre marionnette qui aurait dû se trouver là, «quelque part, dans ce fatras et ce bric-à-brac/Au milieu de la vaisselle cassée, des urinoirs et des lavabos fendus/ Des fauteuils de paille défoncés et des bouquets délavés de camélias artificiels»<sup>2</sup>. Ce sont

<sup>1</sup> Vsevolod Meyerhold, *La baraque de foire*, in *Écrits sur le théâtre*, tome I, traduction, préface et notes Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, nouvelle édition revue et augmentée, coll. th 20, 2001, pp. 178-179.

<sup>2</sup> Sergueï Eisenstein, *Sokrovisce (Le trésor)*, 10 septembre 1944, in *Memuary (Mémoires)*, Moskva, izd. Redakcija gazety *Trud*, Muzej kino, 1997, tome 1, pp. 224-227. Trad. française Valérie Posener.

les mots d'Eisenstein qui imagine ainsi la poupée qu'il ne voit pas lors du déménagement des archives: elle est peut-être, pense-t-il, désarticulée, salie, misérable, à l'image de cet ennemi du peuple qu'était devenu le Maître disparu, et dont le destin demeurerait alors inconnu, n'avait pas été révélé, ni officiellement, ni officieusement (il ne le sera qu'en 1988).

C'est plus tard, en 1944, qu'Eisenstein relate ce fait, cette émotion et ce regret dans un poème intitulé *Le trésor*. Il y évoque les archives de Meyerhold, ce qu'il appelle «le trésor», et fait revivre la poupée, l'enchanteresse qu'il aurait tant voulu alors retrouver et emporter avec lui:

Je me souviens de tes petits bras dorés, tout fins, savamment fragmentés aux points de flexion de tes futures attaches, calculés avec une précision mathématique.

Les doigts fins des maîtres orientaux (j'ai vu leurs confrères sur d'autres rivages de l'océan Pacifique) assemblent les fragments dorés de ces extrémités en articulations. Comme en hypnose, les baguettes dorées actionnent les charnières de bois, les bras s'animent. Les mains sombres des artisans ont entreposé leur âme sombre dans les flèches étincelantes des membres des marionnettes, et voilà que ces flèches tressaillent, tels des rayons de soleil, s'écartant du petit corps fragile de la princesse.

Petite. Blanche. Une petite tête de serpent surmontant un cou fin.

Deux flèches noires au dessus des yeux – les sourcils.

Deux petits traits de carmin enserrant des dents miniatures.

O, princesse! Tu tends les bras avec langueur. Soudain tu les plies aux coudes. Et harmonieusement, tu les fais glisser parallèlement au plan de ton corps, le long de ton propre torse.

Pour ensuite changer l'angle qu'ils forment en un nouveau tressaillement.

Ta petite tête frissonne au même moment et se tourne....

Et nous voilà voguant sur une mer enchanteresse<sup>3</sup>.

Il évoque aussi l'«enchanteur» lui-même – Meyerhold qu'il ne peut alors nommer, puisqu'on est en pleine période stalinienne. Il décrit la façon dont «les mains étonnantes du plus étonnant des Maîtres ayant jamais vécu» se substituaient à celles des marionnettistes javanais. Hommage rendu à celui qu'Eisenstein considère comme un des plus grands acteurs qu'il ait vu jouer et qui se révèle aussi être un très habile marionnettiste:

Par les mouvements à peine perceptibles de ses doigts, il prête son âme au petit corps blanc et or de la féérique princesse qui prend vie.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Et elle s'anime à son souffle.

Elle frissonne et tressaille.

Lève les bras au ciel d'un mouvement hypnotique et semble flotter devant les yeux fascinés des prosélytes du grand maître<sup>4</sup>.

Le souvenir est précis. Ce qu'évoque Eisenstein, c'est un des temps forts de sa jeunesse, lorsqu'en 1921-1922, il est élève puis laborantin de Meyerhold pour le spectacle *La Mort de Tarelkine*. En ces années-là, Meyerhold manipulait donc parfois – pour les élèves de ses Ateliers qui s'entraînaient à la biomécanique qu'il venait de formaliser –, devant l'écran étincelant du poêle russe en faïence blanche de son appartement, boulevard Novinski, la fine poupée qui déménagea avec lui par la suite, rue Brioussov, là où se trouve aujourd'hui l'appartement devenu Musée-Meyerhold.

D'où venait cette marionnette? La description que donne Eisenstein fait comprendre qu'il s'agit d'une figure du *wayang golek* indonésien (marionnettes à tige, à la tête mobile sur un axe de bois, aux bras dorés finement articulés, manipulés par de fines et longues baguettes, originaires de Java)? Qui l'avait donnée à Meyerhold? La source reste mystérieuse, et Tatiana Essenine, interrogée à ce sujet, n'a pu fournir aucune piste<sup>5</sup>. Aujourd'hui, dans l'appartement de Meyerhold devenu musée, où l'on a cherché à rassembler des objets qui appartenaient au metteur en scène, la «Princesse» a deux remplaçantes: posées tout en haut de la bibliothèque vitrée, elles viennent du Musée Sergueï Obraztsov, le célèbre marionnettiste. Mais ni l'une ni l'autre ne correspondent à la description faite par Eisenstein. Elles appartiennent bien au *wayang golek*, mais ces sont d'autres personnages. Et si l'on y regarde d'un peu plus près, la princesse décrite par le cinéaste semble être en réalité Yudistira, le fils aîné des frères Pandawa, époux de Draupadi – des caractéristiques féminines distinguant dans cette culture les figures masculines les plus importantes<sup>6</sup>. La Princesse si finement observée est donc sans doute un Prince...

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Lettre de Tatiana Essenina à Konstantin Roudnitski in *Teatr*, 1993, n°4, Moskva, p. 147. Dans cette lettre, Tatiana Essenina croit qu'Eisenstein aurait bien pu apercevoir la marionnette au milieu du désordre qui régnait à la datcha. Elle a lu *Le trésor* en 1963, et à la suite de cette lecture, elle a écrit à Eisenstein que si elle avait su, elle lui aurait évidemment fait cadeau de cette poupée. Ce qui laisse entendre qu'elle avait bien été emportée, avec les archives, à Gorenki.

<sup>6</sup> Merci à la spécialiste Kathy Foley pour ses identifications.

Les liens avec Sergueï Obraztsov ont été clairement identifiés, ce qui explique la présence des poupées. C'est à lui que, le 23 avril 1939, soit deux mois avant son arrestation, Meyerhold a offert le livre *Marionnettes et guignols en Tchécoslovaquie*<sup>7</sup>, et il le lui a dédié en ces termes:

Vous maîtrisez l'art de diriger l'acteur du théâtre de marionnettes. Cela veut dire (et je me rappelle ce qu'Hoffmann et Oscar Wilde ont raconté sur ce théâtre) que vous connaissez les secrets de ces merveilles théâtrales que – malheureusement! – les “théâtreux” que nous sommes ne connaissent pas. V. Meyerhold, qui vous admire et qui vous aime<sup>8</sup>.

Un des derniers textes autographes du metteur en scène est donc un hymne aux poupées, ces «merveilles théâtrales», dont l'interrogation stimule son œuvre et ses recherches, l'accompagnant tout au long de sa vie. Et la poupée javanaise que décrit avec tant d'amour et de précision Eisenstein est sans doute pour ce dernier aussi précieuse que les précieux dossiers bleu gris arrachées à la cachette d'un faux grenier qui risquait de se transformer en brasier...

Les marionnettes sont arrivées chez Vsevolod Meyerhold par le *balagan*, mot magique qui deviendra un des concepts-clés de son théâtre. De ce *balagan* ou théâtre de foire, il voit d'abord des manifestations à Penza, sa ville natale: les Chinois qui jonglent avec des couteaux, les joueurs d'orgue de barbarie avec leurs perroquets, «les grandes marionnettes de taille humaine qui racontent une histoire ancienne et touchante d'amour et de mort»<sup>9</sup>, et bien d'autres encore...

Les marionnettes frappent de nouveau à sa porte quand il lit, puis monte en 1905, au Théâtre-Studio qu'il a fondé avec Stanislavski à Moscou, *La Mort de Tintagiles*, une des pièces de Maurice Maeterlinck, sous-titrées «petits drames pour marionnettes»<sup>10</sup>. Avec Maeterlinck, il s'engagera de façon radicale dans la voie d'un théâtre différent, résolument anti-naturaliste. C'est la dramaturgie de Maurice Maeterlinck – l'auteur qui

<sup>7</sup> Henri Veselý, *Marionnettes et guignols en Tchécoslovaquie*, Prague, Institut Masaryk pour l'éducation populaire, 1930. Ce livre est l'une des pièces du fonds Meyerhold réunies à la Bibliothèque de la STD à Moscou par V. Netchaïev.

<sup>8</sup> Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tome IV, traduction, préface et notes Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. th 20, 1992, p. 279.

<sup>9</sup> Aleksandr Gladkov, *Gody ucenija Vsevoloda Mejerhol'da* [Les années d'apprentissage de V. Meyerhold], Saratov, Privolzskoe kniznoe izdatel'stvo, 1979, p. 15.

<sup>10</sup> Maurice Maeterlinck, *Alladine et Palomides, Intérieur et La Mort de Tintagiles, trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, Edmond Deman, 1894.

avoue que sa *Princesse Maleine* «est une pièce à la façon de Shakespeare, pour un théâtre de marionnettes»<sup>11</sup> et dont le théâtre est nourri par l'intention de remplacer l'acteur vivant par des figures archétypales, androïdes ou marionnettes –, qui fait entrer sur la scène meyerholdienne le souffle de la mort. Et ce souffle la débarrasse de la quête d'«une vérité inutile» comme l'écrit le poète Valeri Brioussov<sup>12</sup>, qui fut conseiller littéraire de Meyerhold en ces années-là, comme de celle de la «vie vivante», selon la formule consacrée de Stanislavski. Maeterlinck rêve: «Il faudrait peut-être écartier entièrement l'être vivant de la scène. [...] L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans en avoir la vie? Je ne sais, mais l'absence de l'homme me semble indispensable. [...] Il me semble que tout être qui a l'apparence de la vie sans voir la vie fasse appel à des puissances extraordinaires. [...] Il est possible enfin que l'âme du poète ou du héros ne se refuse plus à descendre un moment en un être dont une âme jalouse ne vient pas lui défendre l'entrée»<sup>13</sup>. Meyerhold metteur en scène tente de réaliser ces rêves, expérimente et rêve aussi, lui qui saura plus tard si bien «prête(r) son âme au petit corps blanc et or de la féérique princesse qui prend vie», pour citer encore Eisenstein.

On sait que *La Mort de Tintagiles* ne verra pas le jour au Théâtre-Studio en 1905, mais que cet échec est riche, aux dires mêmes de Meyerhold, de tout son parcours à venir. L'année suivante à Tiflis avec sa Confrérie du Drame nouveau, il présente cette pièce dans une lecture böcklinienne, mais il songe à une autre variante possible, qui exigerait cependant de tout autres acteurs, dans le style des marionnettes. A Poltava, un peu plus tard, *Le Fou (Le Miracle de Saint Antoine)* de Maeterlinck est monté dans l'esthétique du théâtre de marionnettes, drôles autant que tragiques et cauchemardesques<sup>14</sup>, malgré des comédiens qui peinent et dont le jeu tend plus vers la caricature et la charge. Ces travaux sont des essais pour le programme qu'il se propose de réaliser au Théâtre de Vera Komissarjevskaja qui l'a invité à Pétersbourg. Difficile pourtant de parler de marionnette à

<sup>11</sup> C'est ce que dit Maeterlinck à Jules Huret, se souvenant de la façon dont il a conçu *La Princesse Maleine*, in *Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret*, Paris, José Corti, 1999, p. 158.

<sup>12</sup> Valeri Brioussov, *Une vérité inutile*, in *Les symbolistes russes et le théâtre*, trad. Claudine Amiard-Chevrel, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 181.

<sup>13</sup> Maurice Maeterlinck, *Menus propos. Le théâtre*, in *La jeune Belgique*, IX, septembre 1890, réédité in Maurice Maeterlinck, *Œuvres I*, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Editions Complexe, 1999, pp. 462-463.

<sup>14</sup> Cf. V. Volkov, *Mejerhol'd*, tome 1, Moskva-Leningrad, Academia, 1929, p. 246.

la grande actrice, même si elle sent le besoin de renouveler son art. C'est d'ailleurs cette accusation (transformer l'acteur en marionnette) qui sera déterminante pour lui permettre de licencier, un an plus tard le metteur en scène-chercheur. Dans une nouvelle version du *Miracle de saint Antoine*, voulant unir le général, l'universel, et le particulier, le quotidien, il dirige les acteurs presque immobiles, «comme des marionnettes».

La référence aux marionnettes apparente même la scène au castelet avec *La Baraque de foire* – 1906, toujours – du poète symboliste russe Alexandre Blok. Les décors et les objets sont capables de disparaître en s'envolant dans les cintres, les Mystiques ont des costumes de carton, les personnages de Colombine, la fiancée de papier, et de l'Auteur, manipulés depuis les coulisses par des mains ou par une corde, sont conçus comme des marionnettes. Meyerhold y interprète le rôle de Pierrot comme un personnage de bois avec des gestes désarticulés qui impressionnent les spectateurs<sup>15</sup>. Ce spectacle fera hurler les critiques défenseurs du naturalisme au théâtre, mais un certain nombre de témoins sont frappés par la nouveauté du jeu meyerholdien qui, par la virtuosité mécanique de la plastique, la visualité graphique du dessin sonore, atteint un lyrisme bouleversant.

Au moment-même où Meyerhold expérimente sur ce type de jeu pour les comédiens, Edward Gordon Craig parle de revaloriser les marionnettes qui «traversent une ère de disgrâce» et invente le concept de sur-marionnette, qui résulte de son intérêt pour les *pupazzi* et de sa détestation «de ce qu'on nomme le réalisme au Théâtre». La sur-marionnette, écrit Craig, «ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà [...] et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se vêtira d'une beauté de mort»<sup>16</sup>. Un peu plus tard, dans la troisième partie *Le théâtre de foire* (1912) de son livre *Du théâtre*, Meyerhold pose et résout le problème de façon paradoxale, à travers l'exemple de deux théâtres de marionnettes. Le directeur du premier veut perfectionner le jeu de ses petites créatures au point qu'elles ressemblent de plus en plus aux hommes, leurs modèles, et qu'en fin de compte ceux-ci prennent leur place; le second au contraire tient à ce que, sans contrefaire les hommes, elles demeurent ce qu'elles sont, dans leur monde enchanté, inventé. Dans ce texte fascinant, Meyerhold répond à ses détracteurs qui l'accusent de vouloir rabaisser l'acteur au rang de ma-

<sup>15</sup> Cf. V. Verigina, *Po dorogam iskanij* [Par les chemins de la recherche], in *Vstreci s Mejerhol'dom* [Rencontres avec V. Meyerhold], Moskva, VTO, 1967, pp. 40-41.

<sup>16</sup> Edward Gordon Craig, *L'acteur et la sur-marionnette* (1907), in *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier, Librairie théâtrale, s.d., p. 72, p.74, p. 81.

riionnette en valorisant le second théâtre de poupées, que celles-ci ont su se conquérir, sans vouloir s'identifier à l'homme, sur un tréteau qui «est la table d'harmonie où se trouvent les cordes de (leur) art»<sup>17</sup>. Il décrit:

quand la marionnette pleure, sa main tient un mouchoir qui ne touche pas ses yeux, quand la marionnette tue, elle frappe si délicatement son adversaire que la pointe de l'épée n'atteint pas sa poitrine, quand la marionnette donne une gifle, la joue de la victime ne perd pas son fard et dans les étreintes des marionnettes amoureuses règne une telle circonspection que le spectateur, admirant leurs caresses délicates et pleines de respect, ne songe pas à demander à son voisin comment peuvent se terminer ces étreintes<sup>18</sup>.

Ce sont donc les acteurs qui doivent acquérir les techniques des marionnettes et pour *Le Miracle de saint Antoine* (1906), ces techniques auraient pu, s'ils les avaient maîtrisées, leur permettre de trouver «toutes les couleurs nécessaires pour que leurs masques grossiers pussent se situer sur le même plan que le lit de mort de la défunte enveloppée de son linceul»<sup>19</sup>. C'est toujours à l'occasion du travail sur *Saint Antoine* que Meyerhold écrit:

Le théâtre de marionnettes se manifeste comme le micro-monde qui nous donne le reflet le plus ironique du monde réel. Dans les théâtres japonais, les mouvements et les poses des marionnettes sont aujourd'hui encore tenus pour l'idéal vers lequel doivent tendre les acteurs. Et je suis convaincu que l'amour de ce peuple pour les marionnettes a sa source dans la sagesse de sa vision du monde<sup>20</sup>.

En 1909, Meyerhold traduit de l'allemand *Terakoya*, fragment de pièce de kabuki. Comme beaucoup d'autres, cette pièce a été écrite au départ pour la forme du bunraku, où les marionnettes sont manipulées par des montreurs habillés de noir qui sont bien visibles sur la scène, affairés autour d'elles. Les signes de l'intérêt du metteur en scène russe pour les poupées de théâtre – sous toutes leurs formes, tant occidentales qu'asiatiques – sont donc multiples. Mais bien sûr il n'est pas le seul artiste en Russie à s'y intéresser alors. Il s'agit de tout un courant. Les artistes de l'Age d'argent, les Stravinski, Nijinski, Benois (pensons en particulier à *Petrouchka*), et surtout les écrivains symbolistes qui se passionnent pour

<sup>17</sup> Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tome 1, cit., pp. 181-182.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 209.

la scène, comme Andrej Bielyi ou Fedor Sologoub, voient dans les marionnettes une issue à la crise du théâtre et la seule voie pour réaliser le drame symboliste dans toute sa plénitude. Sologoub écrit:

Et pourquoi donc [...] l'acteur ne devrait-il pas se comporter comme une marionnette? Cela ne fait pas offense à l'homme. C'est la loi immuable du jeu universel: l'homme est comme une marionnette merveilleusement organisée. Il ne peut pas y échapper et il ne peut même pas l'oublier<sup>21</sup>.

Meyerhold a monté des pièces de Sologoub, et c'est d'ailleurs l'une d'elles qu'il aurait voulu présenter à Paris au Chatelet, en 1913 lorsque, dans un premier temps, le projet était d'accompagner *La Pisanelle* de d'Annunzio d'un autre spectacle. Seule *La Pisanelle* sera montée dans l'unique "saison étrangère" de Meyerhold<sup>22</sup>.

S'il n'est donc pas le seul à se tourner vers les marionnettes, son questionnement est durable et traverse en profondeur toute sa biographie artistique. Ainsi il interroge en 1917: «Oh, où es-tu *balagan* russe? Où s'est caché Petrouchka? (...) Où sont les théâtres de marionnettes?». Avec le cirque, ces formes pour lui valent beaucoup mieux que la «soupe» décadente jouée par les «théâtres d'hommes», où le public s'ennuie<sup>23</sup>. Ainsi en 1926 des poupées à taille humaine seront installées sur le plateau du finale muet, si difficile à jouer du *Revizor* que Gogol décrit en une longue didascalie. Ces figures immobiles, à l'effigie des personnages du spectacle, qui mettront dans le plus grand malaise le public interdit, hésitant entre applaudir ou demeurer coi, répondent aux lignes de *Menus propos* où Maeterlinck comprend l'effroi que de tels «êtres, semblables à nous, mais visiblement pourvus d'une âme morte» pouvaient inspirer<sup>24</sup>.

On terminera cette rapide approche en empruntant encore à Eisenstein, et à l'amplitude de sa pensée imagée. Dans ses *Notes autobiographiques* où il se souvient des cours de Meyerhold au début des années vingt, «mi-

<sup>21</sup> Fiodor Sologoub, *Le Théâtre d'une seule volonté* (1908), trad. in Claudine Amiard-Chevrel, *Les Symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 237.

<sup>22</sup> Cf. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold au Châtelet*, in *Le spectaculaire du Romantisme à la belle Époque*, sous la dir. de Isabelle Moindrot, Paris, CNRS Editions, 2006, pp. 215-230.

<sup>23</sup> Cf. Vsevolod Meyerhold, *Vive le jongleur!*, in *Écrits sur le théâtre*, tome 1, cit., p. 290.

<sup>24</sup> Maurice Maeterlinck, *Menus propos. Le théâtre*, cit., p. 463.

rages et rêves» plus que cours dans le sens généralement usité du terme, Eisenstein embrasse, dans une puissante ondulation ternaire de sa mémoire, trois périodes de la vie artistique de son Maître qu'il saisit à travers le mouvement de ses mains particulièrement expressives (Meyerhold ne disait-il pas, après avoir vu en scène, en 1935, l'acteur Mei Lanfang qu'il faudrait couper les mains des acteurs russes parce qu'elles ne leur servaient à rien dans le jeu...). Il évoque donc successivement ses «mains d'or qui font bouger les petits bras d'or de la marionnette javanaise», puis ses mains qui, lui semble-t-il, animèrent le corps mince et anguleux de l'actrice-danseuse Ida Rubinstein (peint par Valentin Serov en un célèbre portrait) pour son rôle totalement muet de la première partie de *La Pisanelle* au Châtelet, et enfin ses doigts brusquement arrêtés en l'air qui figent «la scène morte» du *Revizor*, groupant en demi-cercle des pantins immobiles après qu'une danse sauvagement endiablée ait emmené hors scène ceux dont ils sont l'image et qui tenaient le plateau durant tout le spectacle<sup>25</sup>... En cherchant à percer les secrets de la puissance expressive et émotionnelle des marionnettes – ces «merveilles théâtrales» qui furent une de ses sources d'inspiration –, Meyerhold a repensé, enrichi et transformé le jeu de ses comédiens, leurs relations aux spectateurs, et il a trouvé des solutions aux problèmes de mise en scène les plus ardues – tel celui que pose Gogol avec la fameuse «scène muette» d'une minute et demie de la fin de son *Revizor*:

<sup>25</sup> Cf. Sergueï Eisenstein, *Iz avtobiograficeckih zapisok (Extraits autobiographiques)*, in *Vstreci s Mejerhol'dom*, cit., p. 220.