

× MEYERHOLD

« Le plus dangereux pour le théâtre, c'est de servir les goûts bourgeois de la foule. Il ne faut pas prêter l'oreille à sa voix, sous peine de tomber du sommet dans l'abîme. Le théâtre est grand lorsqu'il fait monter la foule à lui, ou, s'il ne la fait pas monter, alors au moins l'attire vers les hauteurs.

Si on écoute la voix de la foule bourgeoise, on peut très facilement dégringoler. Le désir des hauteurs n'a de raison d'être que s'il est sans compromis. Il faut se battre, coûte que coûte. En avant, en avant, toujours en avant ! Tant pis s'il y a des erreurs, tant pis si tout est extraordinaire, criard, passionné jusqu'à l'horreur, désespéré au point de choquer, de faire peur, tout sera mieux qu'une médiocrité dorée.

Il ne faut jamais transiger, mais toujours innover, jouer de feux multicolores, nouveaux, jamais vus. Ces feux aveuglent d'abord, mais ils se mettent à flamber en vifs brasiers et ils nous habituent à leur lumière »

Vsevolod Meyerhold

Le grand enseignement, pour mon travail, de la pensée et de l'expérience de Meyerhold est la prise de conscience de la nécessaire construction d'un projet de scène global modifiant la réalité du monde et proposant une nouvelle imagination à celle dominante ou acceptée comme telle.

J'ai vécu la lecture de ses textes dans une joie rare. Des idées et des intuitions que j'avais pu expérimenter dans des travaux d'acteurs concernant la musicalité du texte mais aussi et surtout la musicalité du jeu, ont soudainement pris corps dans l'inquiétude similaire que semble manifester Meyerhold.

Ma première découverte est celle d'un jeune acteur se confrontant dans les écoles à l'acte du « revivre », c'est-à-dire, où il s'agit de convoquer et de rassembler des sentiments, des humeurs, déjà vécus pour les revivre en scène dans une palette de nuances et servir ainsi un caractère de personnage (la nuance et le caractère, comme parangons de l'art petit-bourgeois). Cela m'a toujours rendu assez malheureux (« comment revivre les sentiments ou les états d'un Titus ? ») et, cette théorie étant encore souvent enseignée ou acquise par défaut dans les écoles et les cours (en France du moins), je ne vois autour de moi que des acteurs malheureux, se torturant, « construisant sur du sable », et cherchant évidemment à un endroit où il n'y a rien à chercher, c'est-à-dire à l'intérieur d'eux-mêmes. Il m'est apparu que cette impossibilité était proche de celle, fondatrice, de la pensée du jeune Meyerhold, critique et en rupture avec la théorie de son maître Stanislavski.

Cette idée du « revivre » m'est étrangère car il m'a toujours semblé clair que la réalité d'une œuvre était avant tout une réalité théâtrale liée à la construction d'un artifice, d'un divertissement de l'esprit, d'un art forain, archaïque et localisé. C'est justement cet endroit de construction et de production qui m'intéresse, c'est-à-dire, pour l'acteur, l'endroit d'un véritable travail lié à la mécanique globale de scène qui s'organise autour de lui et avec lui, et mettant en jeu sa sensibilité rythmique, corporelle, comme ses connaissances picturales, musicales et cinématographiques.

J'ai par ailleurs toujours été attiré par les formes de représentation populaire, le cirque, les arts forains et les formes traditionnelles du masque ou du grimage (comme la commedia dell'arte, le théâtre japonais), de la marionnette, formes codifiées et extrêmement ritualisées, directement liées au regard du public. Là encore, j'ai trouvé dans l'expérience de Meyerhold une vision de la réunion et de l'utilisation de ces différentes formes servant la création d'une convention d'un art de scène contemporain.

J'ai beaucoup rêvé et rêve toujours beaucoup sur les photos des spectacles de Meyerhold, notamment sur celles du Cocu magnifique. L'utopie des corps apparaît de façon joyeuse et ludique et non pas comme un ensemble de

figures imposées et laborieuses. Cette joie se voit sur les visages des acteurs. Et si nous voyons encore cette joie et cette tension dans l'œil et le visage des acteurs aujourd'hui sur des photos qui auront bientôt près d'un siècle, je me plais à imaginer que c'est parce l'ensemble de la forme proposée, le projet de mise en scène, est avant tout d'une architecture ouverte. Il crée une sorte de loupe, d'accélération de la réalité en direction du spectateur sans imposer le 4e mur, tente au contraire de l'oublier.

Meyerhold, mais aussi le travail d'autres artistes de théâtre (Vitez, Régy), la proximité du travail d'écriture de certains auteurs (Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Christophe Huysman, Eugène Durif...), les projets cinématographiques de cinéastes (Ozu, Godard, Kaurismäki...) m'ont appris à développer l'obsession de la ligne, du cadre et du plan dans toutes les compositions de scène. Une scène ne peut être composée que pensée globalement comme un bloc général de son / lumière / mouvements, où l'ensemble des éléments de jeu sont en intelligence les uns par rapport aux autres. Les acteurs font donc partie de ces éléments de jeu, au même titre qu'une petite musique venant du lointain ou bien qu'un espace de lumière. Ils sont les porte-paroles de l'interprétation générale d'une partition.

Après ce bref constat d'un héritage vivant et en toujours en mouvement, la pensée sur le théâtre à venir reste à construire et à développer. Il est pour cela nécessaire et urgent de faire l'inventaire des outils dont nous disposons pour imaginer les formes à venir. Le 20^e siècle, siècle des théories sur la mise en scène, fossoyeur des idéologies, est passé. Il a laissé un champ politique et esthétique dévasté et une époque aride. Les pères de théâtre n'ont d'évidence pas su inventer la filiation de leur savoir-faire et laissent des outils totalement inadaptés à la souplesse que demandent les formes d'aujourd'hui (je pense notamment au multimédia). Les cadres de la production artistique restent rigides, trop souvent arc-boutés sur des principes économiques de plus en plus libéraux (en France, le théâtre pour tous de la décentralisation s'est changé en dogme du remplissage comptable et obligatoire des salles de spectacle). La starisation obligatoire du théâtre public, commencée dans les années 80, se poursuit. Difficile de mettre en œuvre un projet de mise en scène sans « tête d'affiche » ou « produit d'appel ». Dans une atmosphère générale de réaction à l'art contemporain, les esthétiques nouvelles marquent le pas. Une certaine forme de naturalisme télévisuel dont les codes pourraient être la parole dialoguée et rapide, les corps relâchés et l'agitation des bras, s'est généralisée, par défaut. Les nouvelles dramaturgies obéissent à cette doxa implacable : avec la mode des écritures anglo-saxonnes, les textes ne sont bien souvent que des scénarios à sujets (misère, drogue, homosexualité, handicaps...) pour produire des images fortes et médiatiques.

Les projets d'artisans, les projets de labeur et d'expérimentation de formes sont trop souvent ignorés. Face à la difficulté et à l'aridité de l'époque, des artistes en recherche s'organisent. Ils mettent en place des laboratoires mobiles (je pense au projet de Christophe Huysman sur le Monde HYC), des unités de production, des laboratoires du désir artistique (c'est ainsi que j'ai nommé le travail que nous réalisons depuis deux ans sur Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux, le long texte-fleuve de Noëlle Renaude) en cela assez proches du studio-théâtre d'un Meyerhold. Chacun de ces projets porte en lui-même ses propres règles de production, développe son esthétique, sa méthode de travail, sa règle du jeu, l'apprentissage de son propre savoir-faire, créant à chaque fois une école provisoire de théâtre à l'épreuve de la scène.

C'est peut-être dans l'existence de ces studios d'apprentissage de nouvelles théâtralités, prenant en compte les évolutions des techniques, au service d'un projet global de scène portant une vision du monde, que réside le mieux l'héritage du travail de Meyerhold.

Août 2002