

LE COCU MAGNIFIQUE

(25 AVRIL 1922)

A. GVOZDIEV :

Ces deux premières mises en scène établirent un contact entre le Théâtre RSFSR et le nouveau spectateur et déterminèrent la voie de l' « Octobre théâtral ». Mais pour continuer à progresser, il était nécessaire de se retirer dans un laboratoire de recherches afin d'y analyser l'expérience acquise.

On ferma le Théâtre RSFSR et Meyerhold se confina pendant un certain temps dans un travail de recherches, s'installant dans les Ateliers Supérieurs d'Etat de Mise en scène (GVYRM), 32, boulevard Novinski. C'est dans cet atelier où se forgeait un nouvel art théâtral que des metteurs en scène comme S. Eisenstein, V. Fiodorov¹ et d'autres firent leurs études, et c'est de là que sortit *Le Cocu magnifique* qui exerça sur le nouveau théâtre russe une influence décisive.

Le projet de mise en scène, dû à un élève de Meyerhold, V. Lioutsé, est à la base du dispositif de L. S. Popova² qui bâtit une construction inconnue jusqu'alors, la première machine-outil scénique au sens propre du terme. Elle marquait un refus total de la peinture sur scène, des plans et des cubes, de l'utilisation des cintres, elle rompait avec le décor conçu pour donner à l'œil un spectacle agréable et indiquait la soumission totale de ce dispositif, dépouillé de toute intention figurative et excluant les accessoires, aux tâches du jeu de l'acteur. C'était, pour l'acteur, un tremplin qu'on comparait à juste titre à l'équipement et aux appareils d'un acrobate de cirque. De même que le trapèze de l'acrobate n'a pas en soi de valeur esthétique, de même qu'il est indifférent à l'artiste de cirque qu'il ait ou non un bel aspect, pourvu qu'il soit rationnellement adapté à son travail, de même la construction du *Cocu magnifique* était tout entière destinée au développement du jeu de l'acteur, et ne prétendait à aucune signification décorative. La rupture avec les traditions du théâtre de la Renaissance franco-italienne était désormais consommée, sous une forme précise.

La scène de l'ex-Théâtre Zone, 20 rue Sadovaïa, où, pour la première, on apporta des Ateliers la machine-outil scénique, était mise à nu, et son mur de briques brutes servait de fond, remplaçant l'ancienne toile peinte. La machine-outil scénique, installée sur un plateau sans rampe ni rideau, comprenait un certain nombre d'éléments conçus pour fonctionner : escalier, descente, plate-forme, deux portes articulées autour d'un axe médian, des grilles qui s'ouvraient, autant d'éléments dont l'ensemble constituait un dispositif unique, dont toutes les parties étaient adaptées au jeu de l'acteur. Derrière cette machine tournaient deux roues et des

ailes de moulin qui, lors des montées dramatiques de l'action, accélèrent leur mouvement. Ainsi s'affirmait le *constructivisme* sur scène, et la machine-outil scénique remplaçait les décors, mettant ainsi fin à leur règne prolongé et sans partage. L'application d'une économie très rigoureuse pour la construction de la machine-outil scénique et l'absence de tout ornement superflu signifiaient une rupture radicale avec la fausse théâtralité de l'acteur d'antan et imposait, à sa place, un nouveau type de jeu de l'acteur, fondé sur la biomécanique.

Sur la nouvelle machine-outil scénique apparut donc aussi pour la première fois, un acteur nouveau, qui abandonnait le costume décoratif du vieux théâtre pour revêtir un vêtement spécialement mis au point pour lui, la fameuse *prosadejda*, blouse de travail bleue, identique pour les hommes et les femmes. C'était le corps tout entier, libéré par la biomécanique de Meyerhold, qui, sans aucun maquillage, construisait le jeu.

Trois acteurs remarquables présentèrent pour la première fois les techniques de ce nouveau jeu de l'acteur : Ilinski, Babanova et Zaïtchikov qui, créant de concert un jeu collectif à trois, définirent la formule du nouveau théâtre « Il-Ba-Zaï ». Tout en conservant son individualité, chacun d'entre eux témoignait d'un sentiment si subtil du partenaire, chacun savait si bien accorder ses mouvements au jeu de ses partenaires que la critique parla d'un nouvel acteur « à trois corps », ensemble où trois acteurs se fondaient d'une manière indissoluble, ce qui modifiait radicalement l'idée que l'on se faisait jusqu'alors d'un ensemble et d'un jeu collectif. Chacun intensifiant le jeu des autres et réciproquement, tous trois se croisant continuellement, ils formaient une chaîne de mouvements et de sons qui exerçait sur le spectateur une nouvelle force d'impact. Dans un rôle presque muet, Zaïtchikov (Estrugo) donnait par son jeu corporel un accompagnement pantomimique précis à tous les actes excentriques du jaloux (Bruno) et, comme le chœur de la tragédie grecque, il accompagnait et expliquait par sa pantomime tout ce que ressentait ce furieux « cocu magnifique ».

Pour le rôle de Bruno, Ilinski déplaça sa voix, lui donnant un ton artificiel et pas du tout naturaliste³; il enchaînait rapidement les différentes nuances du discours, en les montant, comme un metteur en scène de cinéma ses cadres, dans un ordre insolite. Babanova (Stella) stupéfiait par sa musicalité extraordinaire qui lui permettait de jouer sans erreur sur des rythmes rapides, développant dans le mouvement l'image d'une femme persécutée par la jalousie et qui, d'une idylle sans nuages, en arrive à un total déchirement de l'âme⁴.

Les scènes de masse révélaient, avec une joie de vivre exubérante, l'adresse gymnique des jeunes acteurs, et, dans un tourbillon de gestes acrobatiques, remplissaient l'escalier et les plates-formes de la construction.

En somme, c'était un spectacle dans lequel tout exprimait une santé alerte et vigoureuse, une initiative audacieuse et une victoire remportée sur la routine théâtrale⁵. La farce typiquement française de Crommelynck, avec son thème paradoxal (le mari jaloux, pour découvrir l'amant de sa femme, la fait passer dans le lit de tous les hommes du village), se transforma dans la mise en scène de Meyerhold en un drame bouleversant, mais sans qu'en souffrent la gaieté et le comique de l'action. Cependant, le rire du spectateur était purifié comme l'air de la montagne, et sonnait frais et jeune. La mise en scène avait supprimé l'arrière-goût fade de théâtre bourgeois et l'avait remplacé par l'entrain et le dynamisme du jeune acteur qui construisait consciemment son art, son travail artistique, en dehors du cadre de l'esthétique mystérieuse du théâtre d'illusion. Les acquisitions formelles issues de ce travail de laboratoire marquaient le triomphe d'une organisation scientifique et technique du travail scénique et du spectacle, qui par là même apparaissait comme un outil socialement utile, permettant au théâtre révolutionnaire de lutter contre le dilettantisme et le relâchement anarchique de la scène bourgeoise. L'influence de cette mise en scène ne tarda pas à se faire sentir dans le travail des cercles et des clubs, où le refus de l'aspect décoratif prit figure de principe directeur. Les théâtres professionnels inaugurèrent aussi une période d'assimilation des principes fondamentaux du constructivisme scénique étudiés systématiquement pour la première fois dans *Le Cocu magnifique*. Le succès extraordinaire remporté par cette mise en scène installa pour longtemps ce spectacle au répertoire du théâtre. *Le Cocu magnifique* ne fut présenté à Léninegrad que beaucoup plus tard, alors que le TIM avait déjà largement dépassé ce travail qui lui avait permis d'organiser ses forces et qui l'avait placé sur un terrain solide.