

La référence impossible : étude des traces du jeu musical Meyerholdien au Brésil

Raquel Castro de Souza

«Chaque expérience est composée de traits seulement»
Geoffrey Bennington

Présence (ou absence) de Meyerhold au Brésil

Ce n'est pas une tâche facile que d'analyser le contexte brésilien en ce qui concerne l'influence des propositions de Vsévolod Meyerhold. Dans la communication « Meyerhold et le « corps » théâtral brésilien : présence ou absence ? », présenté au Symposium¹ « Meyerhold. La mise en scène dans le siècle » réalisé en l'an 2000, à Paris, la chercheuse brésilienne Arlete Cavaliere (2002) a affirmé que trois courants pouvaient être détectés par rapport à l'étude et à la diffusion de l'œuvre de Meyerhold au Brésil :

- 1- L'étude historique et théorico-esthétique, qui inclut la réflexion, la traduction et la diffusion de textes de et sur Meyerhold.
- 2- Les recherches pratiques dans le domaine du travail de l'acteur, qui englobent l'enseignement dans des universités et des écoles de théâtre, et aussi l'expérimentation des techniques meyerholdiennes par

des groupes théâtraux, tout particulièrement pour ce qui a trait à l'interprétation de l'acteur.

- 3- La création de spectacles théâtraux et la recherche de directeurs brésiliens marqués par les expériences scéniques de Meyerhold et des avant-gardes russes de façon générale.

Cependant, Arlete Cavaliere pondère :

Mais, nous pouvons dire que beaucoup de la théorie et de la pratique théâtrale meyerholdiennes sont arrivées de façon transversale, peut-être plus par la pratique que par la théorie, principalement par le biais de certains de ses, pour ainsi dire, « successeurs ». Le théâtre pauvre de Grotowski, l'anthropologie théâtrale de Eugênio Barba, le théâtre plastique-visuel de Bob Wilson, par exemple, se firent connaître au Brésil sous forme de spectacles, *workshops* et débats qui ont eu lieu dans les dernières décennies, avec la présence, très souvent, des directeurs eux-mêmes, dont les propositions et expériences ont été absorbées et incorporées à une forme et à une pensée théâtrales brésiliennes (Cavaliere 2002: 68).

Pour Cavaliere, parler de la présence de Meyerhold au Brésil, c'est-à-dire de la résonance de ses propositions esthétiques sur la scène brésilienne, « nous amène

immédiatement à un paradoxe qui est exprimé dans le questionnement formulé dans le titre même de son article : présence ou absence ? » (Ivi: 67).

Pourquoi absence ? À première vue, l'approximation - même dans le domaine de la spéculation théorique - de deux univers culturels apparemment si distants et avec des spécificités aussi marquantes comme celles de la Russie et du Brésil, peut sembler difficile. D'un autre côté, en ce qui concerne en particulier la présence, ou au moins, la diffusion de la théorie et de la pratique meyerholdiennes au Brésil, l'on peut peut-être dire, si nous prenons en compte, principalement, la pratique théâtrale brésilienne, qui il a eu entre nous, pendant des décennies, une certaine méconnaissance de Meyerhold - en vertu, en grande partie, de la vigueur d'une esthétique dite "Stanislavskijenne", qui d'ailleurs n'opère pas qu'en Russie, mais, de façon générale, dans le monde entier (Ivi: 67).

Cette situation a eu tendance à se modifier à partir de la fin des années 1970 et au début des années 1980, résultat, certainement, de profondes mutations qui ont eu lieu dans l'ex-Union Soviétique. Nonobstant, si la relativement récente possibilité d'accès aux archives soviétiques et à la diffusion de nouveaux matériaux et documents sur la pratique et la théorie théâtrale meyerholdienne a favorisé dans divers pays, particulièrement en Europe et aux États-Unis, la traduction et publication de ses écrits, cela n'a pas été aussi rapide au Brésil. Cavaleire présente, en 2002, le panorama suivant :

Et ici, nous pouvons détecter une absence de plus : nous n'avons pas encore, en langue portugaise, une édition substantielle des écrits de Meyerhold et beaucoup de nos metteurs en scène, comédiens, professeurs et de connaisseurs de théâtre ont accédé à certains des textes diffusés en occident, par le

biais de traductions indirectes.

Cela ne signifie pas, cependant, que le mouvement théâtral brésilien des dernières décennies n'ait pas accompagné et absorbé, que ce soit du point de vue artistique ou de la réflexion théorique, les plus récentes recherches de l'esthétique théâtrale contemporaine, y compris en ce qui concerne le travail de Meyerhold. Dans le champ théorique et critique, par exemple, il faut mentionner l'énorme contribution de Jacó Guinsburg et de la maison d'Édition Perspectiva (Ivi: 72).

C'est justement sous l'orientation du professeur et éditeur Jacó Guinsburg² qu'une autre chercheuse et artiste brésilienne, Maria Thais Lima Santos, réalisa une grande partie de ses études sur le metteur en scène russe. En tant que chercheuse invitée au Centre de Recherche de l'œuvre de V. Meyerhold, de l'Institut Étatique d'Études de l'Art à Moscou, elle s'est consacrée au recensement des éditions russes, documents, articles de journaux et revues qui puissent élargir les signaux trouvés en occident, tout particulièrement sur la phase du Studio de la Rue Borondiskaia, entre 1913 et 1916. Maria Thais a traduit divers textes et articles, outre la traduction du livre *Sur le Théâtre* de Meyerhold, à partir de l'original russe et en la comparant avec l'édition française traduite par Béatrice Picon-Vallin.

À son tour, Picon-Vallin fut la directrice des recherches de maîtrise et de doctorat de Yedda Carvalho Chaves. Décédée en 2012, Yedda Chaves fut actrice et professeure à l'Université de São Paulo. Sa thèse, intitulée *Vsevolod Meyerhold: un parcours à travers les processus d'incorporation. Les traces d'un héritage* (2007), aborde tout particulièrement la biomécanique. Sa recherche a consisté à analyser les processus d'incorporation des



procédés artistiques de l'acteur meyerholdien par rapport, pour la première fois, aux neurosciences. L'étude expose l'élaboration de principes et le processus de la composition que Meyerhold apporte par le biais d'une approche aussi bien esthétique – en revisitant les formes authentique théâtrales – que scientifiques – en créant un dialogue direct et indirect avec les psychologues russes I. Sečenov, I. Pavlov, V. Bexterev et le psychologue américain W. James. La chercheuse a également examiné le mouvement biomécanique à partir de la ligne de transmission Kustov-Levinskij-Bogdanov.

Plus récemment, Diego Moschkovich (2012) a publié au Brésil, dans la maison d'édition Iluminuras, une autre traduction de *Sobre ou Teatro* ou *Do Teatro* directement du russe. Cependant, il existe des textes de Meyerhold qui n'ont pas encore été traduits au Brésil. Concernant les rencontres qui réunissent des artistes et des chercheurs de l'œuvre de Meyerhold au Brésil, j'ai cherché à retracer les séminaires, symposiums, colloques et autres événements, et j'en ai conclu que les initiatives ont été très ponctuelles dans les deux dernières décennies. Nonobstant, en 2010, deux importantes présences, celle de Aleksej Levinskij et d'Anatolij Vasil'ev, outre celles de six autres directeurs russes à l'Encontro Mundial d'Artes Cênicas, l'ECUM³, ont mis en exergue l'œuvre de Meyerhold, surtout la biomécanique avec l'atelier de A. Levinskij. L'événement a été organisé par Maria Thais Lima Santos, Béatrice Picon-Vallin et Jean-François Dusigne.

Je souligne également le « Séminaire International Eisenstein Meyerhold », organisé en 2015 par les chercheuses Flora Süssekind, Tânia Dias et Vanessa Teixeira

Oliveira, à l'Université de Rio de Janeiro, qui compta également sur la présence de Picon-Vallin.

En comparaison, il y a beaucoup plus d'événements autour de Stanislavskij réalisés dans des villes brésiliennes. Parmi les séminaires internationaux, je souligne « "Stanislavskij 150 anos", réalisé dans *São Paulo Escola de Teatro*, qui a débouché sur la publication du livre *Stanislavskij Revivido* (2014), avec la participation de la chercheuse française Marie-Christine Autant-Mathieu.

Pour revenir aux réflexions d'Arlete Cavaliere sur « l'absence » de Meyerhold au Brésil, la chercheuse affirme, cependant, qu'il y a des représentants importants qui dialoguent, bien que de façon oblique, non seulement avec les propositions esthétiques meyerholdiennes, mais avec tous les dédoublements théorico-pratiques que son expérience nous a légué :

Je pense ici en particulier au « théâtre essentiel » de Denise Stoklos⁴ et à la recherche et à la création théâtrale meyerholdiennes des actrices Maria Thais Lima Santos et Yedda Chaves. En ce qui concerne les expérimentations dans le champ de la mise en scène, il convient de rappeler, dans une perspective historique, le travail pionnier de Ziembinski⁵ (1908-1978) et aussi, plus récemment, les directions d'Antunes Filho, Beth Lopes, Gerald Thomas, Ulisses Cruz et Gabriel Vilela⁶ (Ivi: 73).

À partir de ces éléments, Cavaliere en vient alors à l'autre pôle de la réflexion que nous proposons ici : par où s'opère, de façon plus organique et profonde, la présence meyerholdienne au Brésil ? Elle affirme que si certaines contingences historico-politiques et culturelles ont déterminé, pendant de longues années, l'éloignement esthétique de Meyerhold au Brésil, « il est plus que temps maintenant

de percevoir ses connexions profondes avec un mode spécifique de l'expression artistique et culturelle brésiliennes ». Aussi, Cavaliere fait la synthèse de ce qui pour elle est la plus grande résonance du metteur en scène russe dans le théâtre brésilien : le grotesque, principe fondamental du théâtre de Meyerhold.

Il ne reste aucun doute sur le fait que le thème de la fête populaire, de l'atmosphère carnavalisée, du rire régénérateur, du corps révolutionnaire, offre dans le domaine de la culture et du théâtre brésiliens, d'innombrables possibilités pour une « plasmation artistique » selon les principes de l'esthétique grotesque de Meyerhold. Mais il convient de percevoir également, comme d'ailleurs le prétend le propre metteur en scène russe, que, sous-jacente à cette dense polyphonie informative plastique-visuelle, nuancée de contrastes inespérés et déconcertants qui forment beaucoup de nos spectacles actuels, viennent aussi montrer le ridicule et le sinistre d'une réalité et d'un univers tragicomiques qui sont devenus aliénés et la marque de notre temps [...].

Et ici, les leçons de Meyerhold par rapport à la fonction et au travail du comédien en tant qu'expression artistique, qui donnent une base à tout le phénomène théâtral, ont des dimensions dont les conséquences restent encore, dans une large mesure, insoupçonnées et trouvent dans la scène brésilienne un terrain fertile et propice, principalement en ce qui concerne la rupture absolue avec le naturalisme scénique défendu par le metteur en scène russe (Ivi: 74).

Ainsi, pour Cavaliere, les idées et la « praxis » théâtrale de Meyerhold présentent, dans le contexte brésilien, des virtualités dont la puissance est encore imprévisible. C'est ce mouvement que l'on cherche à faire dans cet article : retracer les espaces où cette puissance imprévue puisse *devenir* une réverbération du théâtre

de Meyerhold dans le théâtre brésilien contemporain.

Traits de Présence

La recherche des traits du jeu musical du théâtre de Meyerhold dans la scène contemporaine, particulièrement dans des créations et activités de formation théâtrale réalisées au Brésil, ont débouché sur la dissertation de maîtrise et la thèse de doctorat que j'ai effectué au Brésil à l'Université Fédérale de Minas Gerais. Ce sont ces résultats qui sont réunis dans le présent article.

Dans la thèse intitulée : *La référence impossible : traits du jeu musical meyerholdien*⁷ (2018), nous sommes partis du présupposé selon lequel il y a une incorporation des principes et des procédés musicaux développés par le metteur en scène russe du début du XX^e siècle dans le théâtre du XXI^e siècle et j'ai proposé un regard sur de filiation artistique sur l'histoire de cet héritage, en cherchant des *Références, Interférences ou Entrecroisements et Résonnances* entre Meyerhold et divers artistes de son époque et postérieurs à lui.

J'ai en outre présenté la possibilité de *Référence impossible ou d'influence par ricochet*, inspirée par l'idée de « trait », de Jacques Derrida – ce qui m'a permis de prendre en compte la « présence invisible » des idées de Meyerhold dans l'œuvre d'artiste qui ont développé des propositions qui partagent des similitudes sans qu'elles aient eu un contact direct avec ces idées et sans y avoir fait référence, dévoilant des faisceaux de contamination présupposés qui seraient restés implicites et occultes.

Cette recherche a impliqué l'analyse de la trajectoire d'artistes de la scène contemporaine brésilienne qui se

démarquent par le jeu musical dans la scène, y compris la metteuse en scène, pédagogue de théâtre et chercheuse Maria Thais Lima Santos – dont nous analysons et décrivons l'une de ses œuvres dans cet article.

L'opérateur méthodologique qui a soutenu le rapprochement entre ces artistes et le théâtre de Meyerhold fut le « panorama de principes et de procédés de jeu musical meyerholdien sur les plans du jeu, de la mise en scène et de la dramaturgie », travail analytique et descriptif développé dans ma dissertation⁸, avec le recensement et la classification de 19 principes et de 41 procédés de jeu musical développés par l'artiste russe. Il s'agit d'une proposition de délimitation des ressources et stratégies développés par Meyerhold dans lesquelles la musique opère en tant qu'élément constructif de la scène théâtrale – découpage sur lequel s'appuie, dans cette recherche, l'observation de la présence meyerholdienne dans le théâtre contemporain.

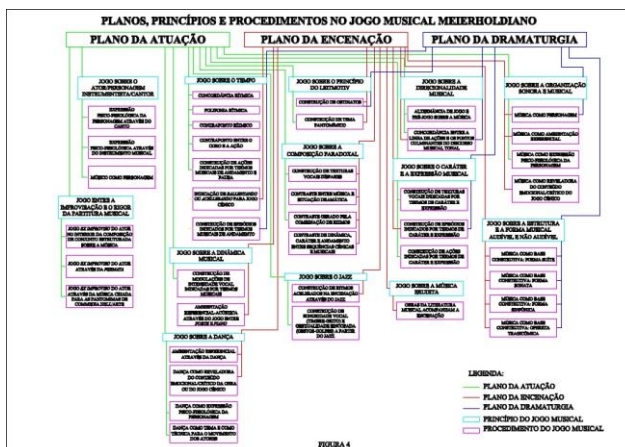


Fig. 1 Panorama des principes et des procédés dans le jeu musical meyerholdien.

Extraite de : Thèse « Le jeu musical dans le théâtre de Meyerhold: principes et procédés sur les plans du jeu, de la mise en scène et de la dramaturgie ».

À propos de l'idée de « trait » selon Derrida – loin d'être approfondie ici, où elle sera à peine évoquée – j'ai pu

comprendre que le mot écrit étend vertigineusement la portée du langage dans l'espace et dans le temps et assure la communication de la pensée de quelqu'un même après sa mort (ce qui ne va pas sans risques). L'écriture et ses « traits » de présence sera la condition de possibilité de la répétition du signe et de la conception du texte comme un événement.

Aux yeux de Derrida, un texte n'est jamais fermé en soi, restant essentiellement ouvert à la lecture de l'autre. On peut considérer que sur les textes théoriques de Meyerhold, ce type de lecture est valable et que, s'il est possible d'étendre cette vision du texte et du mot écrit à d'autres formes d'« écriture » - l'écriture théâtrale, par exemple, au travers de la mise en scène, le spectre est encore plus ample.

Le « trait » sera toujours perçu dans la grammaire et dans le lexique déjà institués et dans les divers styles de pensée. En outre, dans le sillon de la pensée de Meyerhold, qui met fortement en évidence l'idée de contraste (ce n'est pas par hasard si son principe le plus important est le grotesque, structure de contraste en elle-même), je cherche, par reconnaissance et différenciation, à identifier les traits de présence du jeu musical de Meyerhold dans les propositions de l'artiste brésilienne Marie Thais Lima Santos.

Le Maître Imaginaire ou l'Influence par Ricochetes

« Ne suit pas la trace des anciens, cherche ce qu'ils cherchaient »
Proverbe japonais

Je choisis, dans cet article, d'aborder le trait le plus défini parmi ceux que j'ai pu identifier au cours de mes recherches. Il n'est pas difficile de mettre en lumière les traits de présence de Meyerhold dans la production artistique de la metteuse en

scène Maria Maria Thais Lima Santos⁹, de la *Compagnie. Balagan* (São Paulo/Brasil). Bien que l'artiste ne mette pas l'accent sur la relation d'« influence » du maître russe dans son théâtre, le fait est qu'une grande partie de sa trajectoire en tant que chercheuse fut consacrée aux études du théâtre de Meyerhold, et tout particulièrement concernant ses activités pédagogiques dans la période des premières Studios (1911-1916) – et cela s'est toujours reflété dans les activités artistiques et pédagogiques de la metteuse en scène et professeure.

Dans la première partie de cet article, nous avons souligné la contribution de Maria Thais dans le champ des recherches sur l'héritage du théâtre russe, particulièrement celui de Meyerhold, et sa diffusion au Brésil par le biais de traductions, publications, cours et ateliers. Cependant, dans l'ouverture d'un mini-cours¹⁰ auquel j'ai participé, l'artiste parle de façon plus informelle du maître russe :

Le maître imaginaire pour moi est le sujet qui, quand tu lis ces écrits ou entend parler de ce qu'il a fait, tu as envie de faire tes propres questions. [...] Meyerhold fut et sera toujours celui qui m'a aidé à me poser des questions (Maria Thais 2016).

L'idée de « maître imaginaire » trouve des échos dans les mots d'Ariane Mnouchkine, directrice du Théâtre du Soleil, dont le travail pourrait également être abordé par le biais des traits du jeu musical meyerholdien. Maria Thais affirme que Meyerhold est celui qui l'« aide à faire ses propres questions » et Ariane Mnouchkine dit, à propos du théâtre du metteur en scène russe, que « cette œuvre multiforme, ardente, en constant dialogue avec soi-même, nous aide à poser les bonnes

questions¹¹ ».

Le spectacle intitulé *Recusa*, de la *Cia. Balagan*, peut être considéré comme un exemple significatif des traits des propositions de Meyerhold dans la scène contemporaine brésilienne et constitue, pour cette raison, le point focal de cette analyse. Cependant, d'autres spectacles de la compagnie, comme le plus récent, *Cabras*, sont également passibles de ce regard sur les traits de l'artiste. L'étude des propositions de Vsévolod Meyerhold fut d'ailleurs l'une des motivations qui ont donné naissance à la rencontre des artistes qui ont formé la *Cia. Balagan*, et tout particulièrement la metteuse en scène Maria Thais et le scénographe Márcio Medina, il y a vingt ans, dans la ville de São Paulo. De telles propositions se constituent encore, selon Maria Thais, comme un axe qui oriente le travail de jeu et de mise en scène pour ces artistes.

Recusa a été lancée en octobre 2012, à São Paulo. Ayant reçu d'importantes indications et prix des entités artistiques brésiliennes, le spectacle intègre le répertoire de la Compagnie.

La recherche pour le montage de *Recusa* débuta en 2009, à partir d'une nouvelle dans le journal : « la FUNAI (Fondation Nationale de l'Indien) recourt au procureur de la République pour protéger une aire de deux indiens isolés » - qui parlait de l'apparition de deux survivants indiens – de l'ethnie *Piripkura*, considérée comme disparue depuis plus de 20 ans. Ils ont été trouvés dans la forêt, riant à gorge déployée, avec un reste de chasse. Ils vivaient en nomades, déambulant de fermes en fermes productrices de bois dans le Nordeste du Mato Grosso, aux alentours de la municipalité de Ji-Paraná, à Rondônia, dans le nord du Brésil. Ils se refusaient à établir quelconque contact



avec les non-indigènes. « Ils furent trouvés alors qu'ils mangeaient une chasse, si grande, que probablement, ils y seraient restés jusqu'à la terminer, en discutant et riant », selon le récit du groupe dans les archives du processus (Maria Thais 2014). Plusieurs critiques du spectacle *Recusa* ont été publiées, outre un « Cahier Pédagogique » qui relate son processus de création. La lecture de ce Cahier permet de connaître les motivations, les références, les principes et le parcours du travail élaboré par l'équipe du spectacle. Ainsi, il est possible d'entrevoir des échos du théâtre de Meyerhold dans le travail de la *Cia. Balagan*. Le titre même du spectacle fait référence au terme *otkaz* (en russe, refus), l'un des principes fondamentaux de l'action et du mouvement dans les *études biomécaniques*, organisés par le metteur en scène russe. Comme pour lui, tout mouvement commence dans le sens contraire, l'*otkaz* peut être défini comme un mouvement contraire ou la direction dans laquelle le mouvement se développe. Dans les mots de Maria Thais :

Quand nous entrons dans la salle de travail pour faire [le spectacle] *Recusa*, nous n'avions pas la moindre idée de par où commencer, et j'ai dit : « on va commencer par la chasse ». Alors, j'ai été parlé avec un anthropologue sur le projet et il m'a dit que ce que nous étions en train de vouloir faire avait à voir avec un thème très important de la culture amérindienne qui est le refus [...], le refus amérindien. Il s'agit du refus de l'État et il fait référence à un texte fondamental appelé « La société contre l'État ». L'auteur, Pierre Clastres, élabore toute une lecture sur les modes d'organisation amérindien, en particulier *guarani*, de refus de l'organisation de l'État. Mais quand il dit le mot refus, j'ai été surpris car refus est un terme de la biomécanique de Meyerhold. La biomécanique, qui est une autre fonction corporelle de gestes et d'actions, elle a des

principes. Et un principe fondamental est l'*otkaz*, en russe, qui veut dire refus, signal de refus. L'idée selon laquelle tout commence dans le mouvement contraire, pour moi, à ce moment-là, illuminait ma vie. D'une certaine manière, ce mot, refus, réunissait toutes ces voix qui étaient impliquées dans le spectacle. Et je trouvais, disons, la Russie et le monde amérindien dans un lieu absolu inusité, non théorique, mais comme principe poétique et créatif. Et le projet a adopté ce nom. Il y a, par exemple, une scène qui renvoie à la situation d'indiens seuls et à la chasse, et qui, bien que cela paraisse amérindien, son fond commun est le théâtre meyerholdien, cela n'a rien à voir avec la culture amérindienne (*ibidem*).

En ce qui concerne les propositions liées à la pensée musicale, le titre du spectacle est également intéressant étant donné que le concept développé par Meyerhold pour la réalisation du mouvement est à son tour lié au terme musical *znak otkaz*, en russe, un signe de refus, un bécarre, qui signifie le refus provisoire d'une altération ascendante ou descendantes de la note dièse ou bémol.

Cependant, bien que je lance ce regard d'une certaine filiation artistique sur le travail de la *Cia. Balagan*, je préfère laisser la parole à Maria Thais elle-même, qui ne considère pas que son théâtre soit « meyerholdien » et affirme qu'elle ne pourrait pas déterminer avec certitude en quoi consiste cette influence :

Je sais que certaines personnes voient mon travail et identifient certaines choses, et parfois identifient la biomécanique, parfois n'identifient pas, et parfois identifient le goût pour un spectacle plus polyphonique, et parfois identifient cette précision de la mise en scène par rapport au travail du comédien, ou la question d'être une directrice qui s'occupe de la pédagogie de l'acteur et cela est une question de l'école russe et Meyerhold est l'un de ces disciples. Mais je n'aurais pas la prétention de dire que quelque chose m'influence. J'étudie cela, c'est

mon thème de passion, de goût, de volonté, parce que ce qu'il a fait laisse un héritage (*ibidem*).

En prenant les expériences que j'ai pu accompagner et analyser durant le processus de recherche, je crois que c'est exactement ce type de relation avec les interférences et les influences des maîtres du théâtre du XX^e siècle, qui semble avoir plus de sens dans la création artistique qui s'éloigne d'eux dans le temps et dans l'espace : la relation qui re-signifie le « mythe », qui ouvre de nouvelles perspectives à partir de celles qui sont déjà établies, en opposition à la reproduction vide de telle ou telle technique ou esthétique.

Échos: *Professeur Bubus* (Meyerhold/1925) - *Refus* (Balagan/2012)

Sous l'hypothèse selon laquelle les procédés musicaux utilisés dans le processus de *Recusa* sont de possibles échos dans le théâtre contemporain du jeu musical proposé par Meyerhold, je cherche à rapprocher des aspects de ce spectacle avec ceux du spectacle *Professeur Bubus*, mis en scène par Meyerhold en 1925.

Pour commencer une réflexion sur cette question, je présente une brève analyse de *Professeur Bubus* dans le but spécifique de trouver des résonances du jeu musical meyerholdien dans le travail de la compagnie brésilienne *Balagan*.

Entièrement construit sur la base d'un matériel musical *Professeur Bubus* représente avant tout un travail de laboratoire. Selon Béatrice Picon-Vallin (2013), Meyerhold a inauguré un nouveau statut du théâtre d'agitation politique affinant les exigences de l'Octobre Théâtral, lequel propose de

donner un nouveau souffle, en s'éloignant du modèle plus simpliste du pamphlet pour s'appuyer prioritairement sur la musique.

La pièce d'Aleksej Fajko porte sur le thème de la vision soviétique de l'Occident. Elle se déroule dans une villa anonyme d'Europe, dans un milieu cosmopolite confronté à une crise politique et à un soulèvement populaire.

En ce qui concerne la mise en scène, trois éléments de base compose un espace de jeu dans *Professeur Bubus*, un espace presque abstrait, où de rares objets situent le lieu de l'action et la position sociale des personnages : des bambous, un tapis et un piano.



Fig. 2 Photo de scène. *Professeur Bubus* de A. Fajko. Mise en scène de Meyerhold. 1924. GOSTIM, Moscou. (Extrait de: B. Picon-Vallin, *Meyerhold*, CNRS Paris 2004).

Je mets en exergue le fait que les bambous sont aussi un choix scénographique du spectacle *Recusa*.



Fig. 3 Photo de scène. *Recusa*, da Cia. Balagan. 2012. (Extrait de site officiel de la Cia. Balagan: www.ciateatrobalagan.com.br).

Les bambous, dans *Professor Bubus*, offraient un labyrinthe de portes d'entrées et de sorties. Un piano à queue est suspendu dans une espèce de coque entourée de lampions électriques. Constamment en scène, le pianiste occupe très souvent une position centrale et dominante. Au sol, un grand tapis ovale étouffe les bruits de pas des acteurs et assure le maximum de qualité possible en termes d'écoute sonore. Le rôle de la musique est clair : ce dispositif empêche que la musique soit appréhendée en tant simple piste sonore ou illustration temporaire. *Bubus* est un « *tempodrama* », un nouveau genre scénique que Meyerhold se propose de créer, au lieu de l'opéra qu'il considère comme étant obsolète sous de nombreux aspects.

L'originalité de "Bubus" est de se placer à mi-chemin entre la scène dramatique et la scène lyrique. La musique est le scénario, elle transforme en salon l'espace abstrait de bambous et de tapis. Elle structure, soutient la création des acteurs et stimule son attention active. En ce qui concerne le spectateur, elle modifie sa qualité de perception. « *Professor Bubus* est une symphonie théâtrale », affirme le critique A. Gvozdev (Meyerhold 2009 :126). Enfin, *Bubus* inaugure une série de spectacles profondément musicaux où les relations entre scène et musique s'affinent et se diversifient.

En ce sens, toujours en ce qui concerne la pensée musicale dans la scène théâtrale, j'identifie des correspondances entre les propositions de Meyerhold et le processus de création de la *Cia. Balagan*, au travers du travail de Marlui Miranda¹², directrice musicale de *Recusa* et spécialiste en culture et musique indigène. Miranda a attiré l'attention des acteurs quant à la façon dont les indigènes communiquent en portugais – qui est très souvent leur deuxième langue – les invitant à faire l'expérience de cet « autre portugais » qui comporte également une autre mélodie.

Le groupe s'est consacré, à partir de cette curiosité et du choix de travailler « entre langues », à l'expérimentation d'une construction verbale qui, d'une certaine façon, déstructure la langue portugaise – quand elle est parlée. Les mots sont en portugais, mais le langage parlé est construit et se base sur la grammaire, sur les sons et sur le rythme d'un idiome indigène, le *guarani* par exemple. Aussi, la sonorité créée à la frontière une langue et une autre révèle des points de vue partiels, une polyphonie de discours, des multiplicités de corps, de perspectives du monde.

Parallèlement à l'expérimentation avec le texte parlé, les comédiens ont suivi la recherche de chants d'origine de plusieurs peuples amérindiens.

Marlui Miranda n'a pas seulement apporté des chansons des peuples *Karajá*, *Kaiapó*, *Guarani*, *Bororo*, etc. mais la nature de la voix et du verbe par la reconnaissance des éléments sonores et de la fonction du chant dans l'univers amérindien. Selon Miranda le chant occupe un sens spécial dans ce travail. Les membres du groupe affirment dans les récits qui apparaissent dans le Cahier Pédagogique, qu'ils n'aimeraient pas « que le chant exerce une fonction décorative, illustrative, mais qu'il se constitue en tant que verbe, qu'acte. C'est par l'action de chanter que des mondes diversifiés s'interpénètrent et dialoguent entre eux, que différentes perspectives se retrouvent » (*Cadernos pedagógicos, autoria coletiva* 2011: sans pages).

Tout comme le temps, les comédiens sont passés du chant au langage, du langage à la prière, aux murmures, aux sons de la forêt, à l'environnement, au paysage, et c'est seulement d'elle – de la constitution du paysage par la voix – qu'ils ont été emmenés, une fois de plus, à revenir au chant. Selon les termes de Marlui Miranda : « dans la mesure où nous insérons les chants dans les études scéniques, nous avons appris que la musique, art du temps, créé des spatialités » (*ibidem*).

Ainsi, l'idée selon laquelle le chant et la parole créent le paysage de la scène – de façon complexe, vigoureuse et construire avec la rigueur d'une partition musicale – présente des similarités avec le principe de composition de Meyerhold, que j'ai identifié comme étant le « Jeu sur l'organisation sonore et musicale » et qui peut se développer dans la scène par le

biais, par exemple, des procédés suivants : « la musique comme personnage » ou la « musique comme création d'ambiance référentielle ».

Pour Maria Thais, l'une des prémisses de la création de l'acteur dans ce projet fut le fait de travailler à partir de la composition de la scène : « Son action [celle de l'acteur] est d'agir dans l'imagination du spectateur comme une pause dans la musique, qui suspend et laisse résonner, se prolonger, grandir les notes et la mélodie antérieure, préparant également l'écoute pour la prochaine composition » (*ibidem*).

L'une des sources d'inspiration et d'étude fut la propre reconnaissance des modes de transmission de savoirs entre les peuples indigènes. Différemment de la culture blanche, où le mot écrit est gardien d'une part considérable de sa mythologie, la grande majorité des peuples amérindiens sont agrafes et leur mythologie vit et se transforme dans l'oralité et la corporité. Les questions suivantes surgissent pour la Cia. : « quelle pratique dialogue avec la complexité du thème ? Comment choisir un matériel technique et poétique qui puisse nous conduire à trouver une tradition scénique homologue à l'univers amérindien ? » (*ibidem*).

Les pratiques choisies furent : un travail technique à partir du *Yoga*, du *Butoh*, et des principes du mouvement expressif proposés par le metteur en scène russe V. Meyerhold dans l'étude biomécanique « Le tir-à-l'arc ». Au fil du processus, des jeux de traditions indigènes ont aussi été incorporés. Ces pratiques corporelles ont toujours précédé le travail et de création des « Études Scéniques », et en plus de diffuser une certaine organisation corporelle, elles faisaient émerger des cellules particulières qui, plus tard, allaient faire partie de la structure du spectacle.



Il convient de noter que l'utilisation de pratiques corporelles orientales traditionnelles ont également eu de l'écho dans la manière de travailler de Meyerhold qui alliait, dans la construction de sa pédagogie théâtrale, les techniques traditionnelles (ou « authentiquement théâtrales ») des cultures orientales à des expériences d'avant-garde au début du XX^e siècle.

Il convient en outre de souligner que le contact et la pratique des « Études Biomécaniques » a eu lieu de façon systémique – dans des périodes condensées d'entraînement ou dans des laboratoires plus longs – dans les différentes phases de la trajectoire de la *Cia. Balagan*.



Fig. 4 Photo. Étude biomécanique « Tir-à-l'arc » (Extrait de: B. Picon-Vallin, *Meyerhold*, CNRS Paris 2004).

Dans *Recusa*, le choix de l'Étude « Tir-à-l'arc », initialement appelé par Meyerhold « La Chasse », durant la période de travail au Studio de la Rue Borodinskaja, est dû en première instance à la synchronie du thème. Selon Maria Thais, la seule référence qu'ils avaient du couple d'indigènes décrit dans le reportage de journal qui a inspiré le projet est qu'ils riaient en mangeant la viande d'une chasse récemment abattue. La chasse fut l'action et la situation qui a déplacé le début de la

recherche et s'est transformé en une devise, un thème d'innombrables improvisations. Selon les mots de la metteuse en scène :

Depuis le début, nous avons ajouté aux improvisations du thème de la « Chasse », le vocabulaire qui compose l'Étude Biomécanique « Tir-à-l'arc », qui a catalysé le travail de l'imagination créatrice. En plus de matérialiser l'image poétique qui est le thème de la création, le refus biomécaniques rend possible la pratique d'autres principes expressifs du mouvement. « Tir-à-l'arc » est construit, comme la plupart des Études Biomécaniques, à partir du travail avec un objet imaginaire – dans ce cas, l'arc et la flèche – dans le but de mettre en évidence dans le corps de l'acteur les artifices, la théâtralité. Ainsi, la responsabilité de donner de la visibilité à l'invisible ne revient qu'exclusivement à l'acteur, celle d'être en même temps le créateur (Le tireur à l'arc), l'instrument (l'arc), et donc de se transmuter » (*ibidem*).



Fig. 5 Photo de scène. « Tir-à-l'arc » dans *Recusa*, da Cia. Balagan. 2012. (Extrait de site officiel de la Cia. Balagan: www.ciateatrobalagan.com.br).

Maria Thais et les acteurs de *Recusa* racontent qu'ils ont découvert, à partir de leurs recherches sur le thème, que, pour les amérindiens, le monde a toujours existé – il n'y a pas eu de commencement – mais que, simplement, les choses et les être ne

l'habitaient pas. Et le monde s'est déjà terminé plusieurs fois, configurant un cycle perpétuel de construction et de destruction. Et la question suivante fut soulevée :

[...] comment construire un monde de « poésie », de mythes, médié par le corps de l'acteur, par l'action du comédien dans l'espace, qui nous conduise à des histoires qu'ils ne possèdent pas, nécessairement, un début ou une fin ; mais qui, au contraire, sont des images, des passages qui s'accumulent dans la mémoire. C'est-à-dire, qui n'apportent pas une « fin », car le temps, la chronologie des actions ne sont pas organisateurs des sens (*ibidem*).

À partir de ces questions, le pari dramaturgique de Luís Alberto de Abreu¹³ dans *Recusa* fut celui de structurer la composition comme une rhapsodie, une forme narrative composée de fragments épiques sans hiérarchie entre eux, où chaque unité épique a de la valeur en soi, et pouvant se situer dans n'importe quel point de la rhapsodie.

Soulignons que le terme rhapsodie est également approprié par la musique, amplement utilisé au long de son histoire et fait référence à une juxtaposition, de peu d'unité formelle, de mélodies populaires et de thèmes connus, fréquemment extraits d'opéras et d'opérettes. Ainsi, par le biais du regard musical, la structuration formelle du spectacle qui se base sur la rhapsodie peut configurer un écho des propositions de Meyerhold pour le jeu musical concrétisé par le principe de « Jeu sur la structure et la forme musicale audible ou inaudible ». C'est ce que Meyerhold fait quand il s'inspire de la forme sonate pour créer la *Dame aux Camélias*, de 1932, ou avec l'idée de « symphonie » pour *Professeur Bubus*.

Pour résumer, voici les traits possibles de la

présence meyerholdienne dans *Recusa*, identifiés par la reconnaissance des mêmes traits dans *Professeur Bubus* :

- La scénographie est aussi une construction sonore (Bambous) ;
- La composition à partir de fragments ;
- Le jeu corporel composé de segments vocaux strictement contrôlés ;
- Le « moyen-terme » entre la scène dramatique et la scène lyrique ;
- La musique utilisée pour modifier la qualité de perception du spectateur ;
- La référence à la forme musicale pour organiser le spectacle (rhapsodie dans *Recusa* et symphonie dans *Bubus*).

Enfin, si le processus de création de *Recusa* de la *Cia. Balagan* nous offre l'opportunité de reconnaître des traits spécifiques de procédés du jeu musical meyerholdien, d'une façon plus générale, toute la trajectoire artistique de la metteuse en scène et pédagogue Maria Thais semble être traversée par ce qu'elle appelle le « goût d'un spectacle plus polyphonique ». Et sous divers aspects, il s'agit d'un principe énormément caractéristique de la scène et de la pédagogie théâtrale de Vsevolod Meyerhold.

Il faut mettre en exergue, outre la polyphonie, la composition par fragments dans la mise en scène et l'importance du principe fondamental *otkaz* (signe de refus). Pour les artistes de la *Cia. Balagan*, le terme refus, qui apparaît au fil de la création du spectacle – et qui finit par lui donner son nom et s'affirme dans plusieurs matériaux du travail (dans la musique, dans les répétitions de la



biomécanique, dans la nouvelle de journal, dans le *Butoh*, etc.), n'est pas une négation. C'est avant tout « une affirmation perspective », selon Maria Thais (2016). Un refus avec un potentiel affirmatif. La fertilité du concept, selon l'équipe de création du spectacle, s'étend à plusieurs sphères du travail créatif : la thématique, la technique et la poétique.

Je pense aussi en termes de perspectives en ce qui concerne les résonances tracées dans cette analyse, non pas comme tentative de classification, mais comme une note de possibilités de rénovation des concepts du théâtre du XX^e siècle et de croisements avec le travail créatifs des comédiens, metteurs en scènes et dramaturges du XXI^e siècle.

Bibliographie

- Bennington, Geoffrey - Derrida, Jacques, *Jacques Derrida*, Jorge Zahar, Carvalho, Yedda, *Vsevolod Meyerhold: un parcours à travers les processus d'incorporation. Les traces d'un héritage* - École Doctorale Arts et Médias, Institut de Recherches en Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris 2007.
- Castro, Raquel, *A referência impossível: traços do jogo musical meyerholdiano*, Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2018.
- Castro, Raquel, *O jogo musical no teatro de Meierhold: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2013.
- Cavaliere, Arlete, *Meyerhold e o corpo teatral brasileiro presença ou ausência*, Sala Preta, São Paulo 2002.
- Derrida, Jacques, *Gramatologia*, Perspectiva, São Paulo 1999.
- Maria Thais (ed), *Balagan - Companhia de Teatro - Caixa-livro com treze mapas e cinco "sanfonas"*, Balagan: Cia de Teatro, 2014.
- Maria Thais, *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*, Perspectiva: Fapesp, São Paulo 2009.
- Meyerhold, Vsevolod, *Do Teatro/Vsevolod Meyerhold*, tradução e notas Diego Moschovich, Iluminuras, São Paulo 2012.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre*, T. I, 1891-1917 (traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin), L'Age d'Homme, Lausanne 1973.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre*, T. II, 1917-1930 (traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin), L'Age d'Homme, Lausanne [1975] 2009.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre*, T. III, 1930-1936 (traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin), L'Age d'Homme, Lausanne 1980.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre*, T. IV, 1936-1940 (traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin), L'Age d'Homme, Lausanne 1992.
- Piacentini, Ney - Fávares, Paulo, *Stanislavskij Revisado*, Giostri, São Paulo 2014.
- Picon-Vallin, Béatrice, *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*. L'Université de Haute Bretagne, Rennes 1981.
- Picon-Vallin, Béatrice, *Le Théâtre du Soleil: les cinquante premières*, Actes Sud, Arles 2014.
- Picon-Vallin, Béatrice, *Meierhold* (tradução de Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy), Perspectiva, São Paulo 2013.

Picon-Vallin, Béatrice, *Meyerhold*, Paris, CNRS Éditions, 2004. Rio de Janeiro 1996.

Sitography

Cavaliere, Arlete,

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57076> (last accessed 07/06/2021).

Cia. Teatro Balagan,

<http://www.ciateatrobalagan.com.br/> (last accessed 07/06/2021).

¹Symposium international organisé par le Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle – CNRS, réalisé du 06 au 12 novembre 2000.

² Jacó Guinsburg fut éditeur, critique et essayiste. Il est né en Riscani, dans la Bessarabie, en Roumanie. À trois ans, il déménagea à São Paulo avec ses parents. Il reçut, en autres prix, le Mérite Intellectuel Judaïque. Il s'est éteint en 2018, à 97 ans, en pleine activité professionnelle.

³ Edition de 2010 de l'“Encontro Mundial de Artes Cênicas” (Rencontre Mondiale d'Arts Scéniques), connu ECUM, réalisé dans les villes de Belo Horizonte et São Paulo.

⁴ Denise Stoklos est dramaturge, metteuse en scène et performer, considérée comme l'une des artistes les plus importantes au Brésil.

⁵ Zbigniew Ziembinski (Wieliczka, 1908 - Rio de Janeiro, 1978) fut directeur et acteur. En dépit de son origine européenne, il est considéré comme étant l'un des metteurs en scène les plus importants du Brésil.

⁶ Antunes Filho, Beth Lopes, Gerald Thomas, Ulisses Cruz et Gabriel Vilela sont des directeurs de renom dans le théâtre brésilien des deux dernières décennies.

⁷ Thèse réalisée dans le Programme de Post-Graduation de l'École des Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG/Brésil), sous la direction du Professeur Dr. Maurilio Andrade Rocha, et d'un stage doctoral supervisé par la Docteure Marie Christine Autant-Mathieu au Centre De Recherche EUR'ORBEM (Université Sorbonne - CNRS).

⁸ Dissertation de maîtrise réalisée dans le Programme de Post-Graduation de l'École des Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG/Brésil), sous la direction du Professeur Dr. Maurilio Andrade Rocha, soutenue en 2013.

⁹ Fondatrice de la *Cia Teatro Balagan*. Professeur émérite du Département des Arts Scéniques et du Programme de Post-graduation en Arts Scéniques de l'Université de São Paulo. Elle a collaboré (de 1999 à 2006), en tant que directrice-pédagogue – avec la Moscow Theatre – Scholl of Dramatic Art, Moscou/Russie, dirigée par Anatoli Vassiliev, où elle fut coréographe du spectacle *Iliada*. Elle est l'auteur du livre *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold*, Editora Perspectiva, SP, 2010.

¹⁰ Mini-cours “Sair do Território - Arte Cênica, Tradição e Transdisciplinaridade”, au 48^{ème} Festival d'Hiver de l'UFMG, du 15 au 17 juin 2016, à Belo Horizonte.

¹¹ “*Au théâtre d'Ariane Mnouchkine*”, entretien de B. Picon-Vallin avec A. Mnouchkine - *Le Monde*, Paris, 4 de março de 1975, p.17.

¹² Chanteuse, compositrice et chercheuse, Marlui Miranda est une référence internationale de la musique indigène du Brésil.

¹³ Dramaturge, scénariste et professeur, auteur de plus de soixante pièces de théâtre. Auteur récompensé, Luis Alberto de Abreu a également écrit des scénarios pour le cinéma et la télévision.