



LE “MESSAGER DU THEATRE” (“ВЕСТНИК ТЕАТРА”), UNE REVUE MILITANTE AU SERVICE DE “L’OCTOBRE THEATRAL” (1919–1921)

© 2021. Marie-Christine Autant-Mathieu

CNRS, Eur’ORBEM (CNRS–Sorbonne Université), Paris, France

Annotation: La revue “Вестник театра” (“Le messenger du théâtre”) apparaît avec la restructuration des affaires théâtrales par les Bolcheviks, elle est l’organe militant du département théâtral (TEO) placé, à Moscou, sous la tutelle de Lounatcharski, commissaire à l’Instruction publique. La révolution de février 1917 avait laissé espérer une autonomie des affaires théâtrales qui seraient prises en mains par les principaux acteurs des grandes compagnies. Mais, dès Octobre 1917, c’est une nationalisation qui se profile. Le milieu théâtral doit être repris en mains et converti à la politique socialiste qui combat les intellectuels bourgeois et cherche à promouvoir un nouveau théâtre prolétarien. Meyerhold prend en mains “Le messenger du théâtre” à l’automne 1920 et le transforme en un lieu de polémique et d’attaques contre l’apolitisme, les traditions réalistes, psychologiques. Il introduit la guerre civile au théâtre au nom de “l’Octobre théâtral”. Durant trois années, “Le messenger du théâtre” présente les enjeux de la reconstruction du théâtre: l’amélioration des conditions matérielles, notamment en province, les étapes de la centralisation, la révision du répertoire, la réforme de la formation de l’acteur. La revue fait aussi la chronique des principaux événements politico-artistiques: congrès des théâtres ouvriers-paysans, du Proletkult, célébrations du 1^{er} mai et d’Octobre par de grandioses actions de masse.

Mots clés: Révolution d’Octobre 1917, théâtre prolétarien, théâtre autoactif, Proletkult, Meyerhold, Système de Stanislavski, biomécanique, Armée rouge, culture physique.

Information sur l'auteur: Marie-Christine Autant-Mathieu, Directrice de recherche, CNRS, Eur'ORBEM (CNRS–Sorbonne Université), 9 rue Michelet, 75006 Paris, France.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2189-7406>

E-mail: autant.mathieu@gmail.com

Pour citation: Autant-Mathieu M.-C. “Le ‘Messager du théâtre’ (‘Вестник театра’), une revue militante au service de ‘l’Octobre théâtral’ (1919–1921).” *Codex manuscriptus*, issue 3. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 360–375. (In French) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-360-375>

«ВЕСТНИК ТЕАТРА», БОЕВОЙ ЖУРНАЛ НА СЛУЖБЕ «ТЕАТРАЛЬНОГО ОКТЯБРЯ» (1919–1921)

© 2021. М.-К. Отан-Матье

CNRS, Eur'ORBEM (CNRS–Sorbonne Université), Париж, Франция

Аннотация: Журнал «Вестник театра» возник в момент реорганизации большевиками театрального дела, он был боевым органом театрального отдела (ТЕО), созданного в Москве под руководством Луначарского при Наркомпросе. Февральская революция 1917 г. породила надежды на независимость театральной деятельности, которую могли бы возглавить ведущие актеры крупных театров. Но с октября 1917 г. встал вопрос о национализации. Необходимо было взять в свои руки театральное дело, привлечь его к участию в строительстве социализма, борьбе с буржуазной интеллигенцией и созданию нового пролетарского театра. Мейерхольд возглавил «Вестник театра» осенью 1920 г. и превратил его в площадку для споров и борьбы с аполитичностью и традициями реалистического психологического искусства, начал гражданскую войну в театре во имя «Театрального Октября». В течение трех лет «Вестник театра» писал о ключевых вопросах преобразования театра: улучшении материальных условий, в частности в провинции, этапах централизации, новом репертуаре, реформе актерской подготовки. Журнал также освещал основные политические и художественные события: съезды рабоче-крестьянских театров, Пролеткульта, грандиозные массовые празднества в честь 1 мая и Октябрьской революции.

Ключевые слова: Октябрьская революция 1917 г., пролетарский театр, самодеятельный рабоче-крестьянский театр, Пролеткульт, Мейерхольд, система Станиславского, биомеханика, Красная Армия, физическая культура.

Информация об авторе: Мари-Кристин Отан-Матье — доктор театроведения, ведущий научный сотрудник, CNRS, Eur'ORBEM (CNRS-Sorbonne Université), ул. Мишле, д. 9, 75006 Париж, Франция.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2189-7406>

E-mail: autant.mathieu@gmail.com

Для цитирования: Отан-Матье М.-К. «Вестник театра», боевой журнал на службе «Театрального Октября» (1919–1921) // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2023. Вып. 3. С. 360–375. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-360-375>

La révolution de février 1917 avait laissé espérer une autonomie des affaires théâtrales, prises en mains par les principaux acteurs des grandes compagnies [1]. La revue “*Teamp u iskusstvo*”¹ (“*Teatr i iskusstvo*”, “*Le théâtre et l’art*”) qui, de 1897 à 1918, a fait le point sur la situation théâtrale depuis la capitale impériale St-Petersbourg-Petrograd, exprime l’opinion de l’intelligentsia cultivée hostile aux bolcheviks². Entre Février et Octobre, elle proteste contre toute politisation de l’art. “Si l’acteur est remplacé par un politicien, le théâtre deviendra alors de l’agitation politique et le spectacle sera un meeting” (“Если же вместо актера будет политик, то место театра займет партийная агитация, спектакль станет митингом”)³.

Après le 25 octobre / 7 novembre selon le nouveau calendrier, les numéros expriment les humeurs catastrophistes des milieux artistiques, qui déplorent l’effondrement de la culture, les vols de matériel, les agressions, les arrestations d’aristocrates philanthropes ou d’artistes fameux, la ruine financière qui touche tous les citoyens, le délabrement

¹ Son rédacteur Aleksandr Kougel défend l’art de l’acteur et se montre hostile au pouvoir du metteur en scène et réticent à l’égard des nouveaux courants futuristes, symbolistes, expressionnisme, apparus fin du XIXe siècle. Il fonda le cabaret Le Miroir courbe en 1908 et collabora avec Evreinov, notamment pour l’organisation d’une action de masse en 1921.

² Borzenko, Viktor. “Russkie teatral’nye zhurnaly i gazety XIX veka”. *Nashe nasledie*, Internet journal. https://www.nasledie-rus.ru/red_port/001700.php (consulté le 13 juillet 2020); Borzenko, Viktor. “Teatral’nye zhurnaly i gazety. Ot revoliutsii do voiny”. *Nashe nasledie*, Internet journal. https://www.nasledie-rus.ru/red_port/tea.php (consulté le 13 juillet 2020).

³ *Teatr i iskusstvo*, no. 41, 8 octobre, 1917, p. 706. *Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia teatral’naia biblioteka: elektronnaia biblioteka*. <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/659-teatr-i-iskusstvo-1887-1918/> (consulté le 27 juin 2020).

des bâtiments: “Nous avons perdu la Russie dans notre quête de paradis socialiste” (“Мы потеряли уже Россию в погоне за социальным раем”) — peut-on lire à propos des espoirs portés par la première révolution⁴.

Cette critique ouverte de la situation théâtrale ne dure qu’un an. Si en mai 1918, on pouvait encore lire:

Etant donné la direction prise par notre “révolution sociale” qui a transformé le monde de la liberté en caserne ouvrière, l’union des acteurs doit se donner un but opposé: conserver la personnalité de l’artiste, ne pas l’écraser par un égalitarisme absurde dans le domaine de la création et du talent.

(При том направлении, какое приняла наша “социальная революция”, превращающая мир свободы в рабочую казарму, — союз актеров должен поставить себе совершенно противоположную задачу — охрану актерской личности, а не подавление ее бессмыслицей равенства в области творчества и таланта)⁵.

Le dernier numéro du 13 octobre 1918 présente les changements, devenus inéluctables: après un compte rendu de la première conférence de la culture prolétarienne, il est question de développer l’improvisation et de permettre la création collective... On est loin des appels à l’élitisme des débuts.

En 1918, la création du Département théâtral (TEO) au sein du Commissariat à l’Instruction publique concrétise la centralisation du réseau théâtral [2, pp. 34–83]⁶. “Вестник театра” (“Vestnik teatra”, “Le messager du théâtre”) en est, dès le 1^{er} février 1919, l’organe militant placé sous la tutelle d’Anatoli Lounatcharski, commissaire à l’Instruction publique. Vsevolod Meyerhold, ce “célèbre bolchevik”⁷ qui, ironise-t-on, a monté de somptueux spectacles dans deux ex-théâtres impériaux jusqu’à l’automne 1918 [5, pp. 308–309], prend en mains la nouvelle revue à l’automne 1920 et la transforme en un lieu d’attaques contre l’apolitisme, les traditions réalistes et les acteurs professionnels. Il introduit la guerre civile dans les arts de la scène au nom de “l’Octobre théâtral” [7, pp. 30–40]⁸,

⁴ Ibid., no. 47, 19 novembre, 1917, p. 782.

⁵ Ibid., no. 16–17, 19(6) mai, 1918, p. 167.

⁶ Dès février 1918, le soviet théâtral, dirigé par O. Kameneva (avec 22 représentants syndicaux, 4 du Narkompros, 3 du Proletkult et d’autres organisations prolétariennes), l’avait amorcée.

⁷ Liubimov, A. “Izvestnyi ‘bol’shevik’ (V.E. Meierkhol’d): sharzh” [“The Famous ‘Bolshevik’ (V.E. Meyerhold): Caricature”]. *Teatr i iskustvo*, no. 4–5, 17(4) février, 1918, p. 58.

⁸ Le 11 octobre 1920, Meyerhold prononce un discours devant ses collaborateurs du TEO intitulé “Octobre théâtral”.

une attitude qui tranche avec sa position d'esthète à la rédaction de *“La Revue des trois oranges”* seulement quatre ans plus tôt⁹. Durant deux ans et demi, *“Vestnik teatra”* présente les objectifs de la reconstruction du théâtre. Ceux qui s'expriment dans la revue sont des dirigeants des organisations théâtrales fraîchement mises en place: Narkompros, responsables des théâtres ouvriers et paysans (RKT), du Proletkult, de l'Armée rouge, parfois des metteurs en scène, beaucoup de spectateurs dans les pages réservées au courrier des lecteurs. Les comédiens, professionnels ou amateurs, s'expriment peu alors qu'ils font l'objet d'études et d'expérimentations [3, pp. 11–21]¹⁰.

1. De la nocivité des acteurs de l'Ancien Régime

La dégradation des conditions de vie et de travail (pénurie de bois, de produits alimentaires, coupures d'électricité, problèmes de logements et de transports) démobilise les acteurs qui voyagent à la campagne pour se procurer de quoi manger et en reviennent porteurs de maladies infectieuses. Beaucoup se livrent au “bousillage” (*халтура*) de leur art en multipliant les prestations pour additionner les gratifications et les rations. En septembre 1919, dans un article sur “l'acteurisme et le nouveau régime” (*“Актёрство и новый строй”*) Lounatcharski met sur le compte de l'immaturité idéologique les maux récurrents qui gangrènent la vie théâtrale: l'indiscipline, l'apathie, la désorganisation, la négligence. L'acteur reste en dehors de la reconstruction s'il prône l'apolitisme¹¹. Cette attitude n'est plus de mise car, s'il n'est pas en osmose avec son environnement, l'artiste s'étiole, exploite une virtuosité vide, un métier sec et devient un pur spécialiste technique, un “teatrspec”¹².

⁹ Entre 1914 et 1916, *“L'Amour des trois oranges. Revue du Docteur Dapertutto”* avait été le manifeste des recherches de Meyerhold au studio de la rue Borodine où naquit l'idée d'un théâtre de pantomime, basé sur la mécanique du mouvement, antipsychologique, annonciateur de la biomécanique. Neuf numéros dont 5 doubles parurent de 1914 à 1916.

¹⁰ Lounatcharski considère qu'il faut honorer les grands acteurs russes du passé, autrefois mal vus par l'armée et l'église, en leur édifiant des monuments. Jusqu'à l'automne 1920 (arrivée de Meyerhold), la revue consacre des articles aux comédiens actuels, fameux avant la Révolution: Katchalov, Sadvokaiia, Moskvine, Komissarjevskaiia, Ermolova, qui sera la première artiste à recevoir le titre d'artiste populaire de Russie.

¹¹ *Vestnik teatra*, no. 33, 14–21 septembre, 1919, p. 3. *Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia teatral'naia biblioteka: elektronnaia biblioteka*. <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/1898-vestnik-teatra-1919-locale-nil-33> (consulté le 15 novembre 2021)

¹² *Ibid.*, no. 53, 17–22 février, 1920, p. 2. Les Bolcheviks constatent cependant que l'éducation politique des acteurs ne suffit pas: elle doit être relayée par une amélioration des salaires, mais aussi par des sanctions (tribunaux de camarades distribuant des blâmes est des exclusions).

Meyerhold déclare pour sa part refuser tout contact avec ces professionnels qui brandissent l'apolitisme, une "pure foutaise car nous sommes tous des produits de notre milieu"¹³. A l'automne 1920, l'intolérance s'affiche à la une de la revue qui déclare: "Ce qui est mort au théâtre, ce qui n'est pas avec nous est contre nous et comme l'ange de l'apocalypse, nous sommes prêts à 'vomir ces tièdes' sans hésitation ni pitié" ("То, что в театре омертвело, что не с нами, то уже против нас — и мы, подобно апокалипсическому ангелу, готовы 'изблевать из уст' наших это 'только теплое'. Без колебаний и без сожалений!")¹⁴. Les "teatrspec", même cantonnés à la seule formation technique, sont considérés par les activistes révolutionnaires comme des esclaves roués et paresseux qui collaborent parce qu'ils ont faim. Or il faut des spets de choc qui renieront leur milieu et renaitront communistes¹⁵.

A partir 22 octobre 1920, Meyerhold déclare la guerre à ces ennemis de classe qu'il accuse de se cacher dans les théâtres académiques d'Etat et, de ce fait, échappent à sa tutelle (ils dépendent directement du Narkom)¹⁶. Meyerhold enrage contre ces privilégiés qui disposent de bâtiments bien équipés, chauffés, d'ateliers de costumes, d'accessoires, de décors et dont les barèmes de salaires prévoient la rémunération des heures supplémentaires, des primes et



Fig. 1. Caricature de Vsevolod Meyerhold, metteur en scène dans deux théâtres impériaux, par A. Lioubimov, 1918.

¹³ "O sovremennom teatre". *Vestnik teatra*, no. 70, 9–17 octobre, 1920, p. 11.

¹⁴ Anonyme. "Vivos vocamus!" *Ibid.*, no. 71, 22 octobre, 1920, p. 1.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ "Grazhdanskaia voina v teatre". *Ibid.*, no. 80–81, 27 janvier, 1921, p. 1. La réunification des affaires théâtrales d'août 1919, moins contraignante que la totale nationalisation réclamée par la gauche, a permis aux "Académiques" dits "Aki" de conserver une certaine autonomie, notamment financière.

suppléments pour les rôles hors emploi. Conséquence de ces avantages: les acteurs refusent de jouer s'ils n'ont pas reçu leurs rations ou leurs salaires: c'est du sabotage qui trahit l'inculture politique, assène Meyerhold. Il faut éduquer l'acteur: la grève, quand le capitalisme a disparu, est criminelle¹⁷.

L'omniprésence des professionnels, très sollicités pour enseigner aux innombrables troupes d'amateurs qui poussent comme des champignons au lendemain d'Octobre, est considérée par les communistes comme nocive. Les acteurs du Théâtre d'Art (MXAT) sont en particulier très actifs, notamment ceux du premier studio qui se lancent dans des activités pédagogiques et répandent donc le Système de Stanislavski. Les partisans d'une révolution radicale du jeu contestent cette professionnalisation par des méthodes "idéalistes" qui prône un travail intérieur allant du conscient vers l'inconscient¹⁸.



Fig. 2. Vsevolod Meyerhold en 1921.

¹⁷ "Akter, gosudarstvo, profsoiuz". *Vestnik teatra*, no. 70, 9–17 octobre, 1920, p. 3.

¹⁸ Un disciple de Stanislavski, membre du premier studio: Valentin Smychliaev, publie sans l'aval de son maître un ouvrage sur la technique de l'acteur qui est une version simplifiée du Système à destination des acteurs amateurs du Proletkult où il est metteur en scène et instructeur. Il s'attire les foudres de Stanislavski qui se sent trahi: Smychliaev va contre le credo du Théâtre d'Art qui défend l'apolitisme en art et un grand professionnalisme.

Meyerhold s'oppose ouvertement à la politique de Lounatcharski: celui-ci protège les théâtres d'Etat et préconise l'utilisation des méthodes du Théâtre d'Art durant une période intermédiaire car ces principes, tout "bourgeois" qu'ils soient, ont le mérite de constituer une formation de base. Aux amateurs de prendre ce qui leur est utile, de choisir des exemples de travail prolétarien, et d'improviser, à partir de la technique donnée, pour découvrir de nouveaux principes. Les amateurs sans formation ne créeront pas de nouvelle culture. C'est de cette imprégnation et des impulsions nées de la création collective et des improvisations que naîtront de nouveaux acteurs professionnels. La tolérance de Lounatcharski est combattue ouvertement par la gauche. Maïakovski, à l'occasion de la reprise de sa pièce "Mystère-Bouffe" ("Мистерия-буфф") au printemps 1921, accuse le Narkom de soutenir "la puanteur tchekhov-stanislavskienne" ("чеховское-станиславское смердение") d'Oncle(s) Vania joués "à jour fixe"¹⁹.

2. "Le prolétariat n'a pas besoin d'un Picasso" ("Не нужно искать какого-то Пикассо для пролетария")²⁰

A peine nommé directeur du TEO, Meyerhold s'empare du slogan "Octobre théâtral" lancé en août 1920 par V. Tikhonovitch, un des chefs de file du Théâtre autoactif ouvrier et paysan (RKT)²¹. En six mois, il remanie l'organisation des théâtres, les orientations politico-culturelles, les relations avec les institutions, et par sa propre activité scénique (réécriture des pièces transformées en canevas, spectacles-meetings, expérimentations en ateliers, multiplication des débats publics), il bouleverse profondément les habitudes des milieux théâtraux. Il favorise la démultiplication des lieux de spectacle afin de sortir du huis clos de la scène "bourgeoise". L'acteur est encouragé à jouer en plein air, dans d'énormes actions de masse, à se déplacer en troupes itinérantes qui sillonnent les villes et les campagnes dans des trains, bateaux, camions d'agitation, à jouer sur le front de la guerre civile. Pour les militants, les fêtes et les agitki:

Peut-être que tout cela n'est pas "de l'art". Mais c'est plus de l'art. Parce qu'il y a quelque chose sans quoi il n'y a pas d'art — l'âme, libérée un instant pour

¹⁹ Maïakovskii, V. "Otkrytoe pis'mo A.V. Lunacharskomu". *Vestnik teatra*, no. 75, 30 novembre, 1920, pp. 2–3.

²⁰ "Beseda o 'Zoriakh'. V teatre RSFSR: Rech' t. Lunacharskogo". *Ibid.*, p. 14.

²¹ Tikhonovich, V. "Tochki nad i". *Ibid.*, no. 66, 24 août, 1920, p. 2: "Mais le RKT est un octobre théâtral" ("Но ведь РКТ — это театральный октябрь").

la joie et l'impulsion créatrice irréfléchie. Voici le prototype encore informé du futur de l'humanité libre.

(Может быть, все это не “искусство”. Но это больше искусства. Потому что здесь то, без чего нет искусства, — душа, на минуту освободившаяся для радости и безраздумного творческого порыва. Здесь еще не оформившийся прообраз будущего свободного человечества)²².

Sur le front théâtral trois groupes s'affrontent. A droite, le théâtre professionnel hérité de l'Ancien Régime dont plusieurs compagnies sont devenues en décembre 1919 “académiques”; au centre, le théâtre ouvrier et paysan (RKT) qui maintient des liens avec les professionnels pour la formation de ses acteurs amateurs; à gauche, les avant-gardes qui prônent la “tabula rasa”²³. Celles-ci estiment que la coupure radicale avec les professionnels est nécessaire pour préserver la pureté de classe du théâtre prolétarien. Elles visent la création de nouvelles formes, vierges des techniques des prêtres de l'art et de leur esthétique esthétisante. Meyerhold les soutient, sans toutefois renier tout l'héritage ni approuver la déprofessionnalisation. Quand il facilite la création du premier théâtre de l'Armée rouge autoactif, il exige qu'il fusionne avec un théâtre professionnel existant²⁴.

En cette période de chaos et de guerre civile, le modèle de l'armée, de son organisation, de sa discipline fascine alors le metteur en scène qui est très proche des projets d'actions de masse du *Всевобуч* (*Vsevobouch*, *всеобщее военное обучение*; *formation militaire universelle*) et de son directeur Nikolai Podvoiski²⁵. Il voue une grande admiration à Lev Trotski, aime arborer l'uniforme et se comporte en chef autoritaire: la direction de son théâtre est comparée à un Etat Major militaire.

²² [Kerzhentsev, P.] “Po ulitsam”. *Vestnik teatra*, no. 64, 11–16 mai, 1920, p. 6.

²³ Gan, A. “Nasha bor'ba”. Ibid., no. 67, pp. 1–2; Tikhonovich, V. “Golaia zemlia”. Ibid., pp. 2–3. Gan est contre l'héritage culturel et l'activité éducatrice menée par les spets qui utilisent de vieux manuels. Il faut totalement rejeter le théâtre professionnel (répertoire, méthodes), fermer les “théâtres temples”, leurs écoles et studios, prendre tous leurs livres et les brûler.

²⁴ “V teatre b. Nezlobina: Rech' Vs. Meierkhol'da”. *Vestnik teatra*, no. 76–77, 14 décembre, 1920, p. 11.

²⁵ Ils avaient conçu un projet d'action de masse grandiose pour le 1^{er} mai 1921: “La Lutte et la Victoire” qui devait convier 2000 fantassins, 200 cavaliers, ainsi que l'artillerie, des tanks, motocyclettes, fanfares et chœurs. Meyerhold dédia à L. Trotski son spectacle “La Terre cabrée” (“Земля дыбом”) d'après Martinet en 1923, spectacle à l'occasion duquel il fut fait soldat d'honneur pour les 25 ans de son activité théâtrale. Le spectacle, retravaillé, fut joué en plein air en 1924 avec 1500 participants et 25 000 spectateurs.

Dès la création de sa propre compagnie, en septembre 1920, Meyerhold décide de numéroté les théâtres révolutionnaires comme des bataillons. Celui qu'il dirige, le RSFSR-1 est le 1^{er} théâtre d'agitation politique qui a salué la victoire de l'Armée rouge à Perekop; il sera dédié à la tragicomédie révolutionnaire; le 2, à l'héroïsme romantique; le 3, à la comédie révolutionnaire, etc.²⁶ A cette époque, Meyerhold considère que l'acteur-soldat est à l'avant-garde car dans les clubs et les cercles de l'Armée rouge, sans l'aide des spets, il a réussi à se passer de la boîte scénique, de la rampe et, en actualisant les pièces d'auteurs classiques, il a trouvé le contact et fraternisé avec le nouveau public. En février 1921, après un congrès houleux, les théâtres de l'Armée rouge conservent le soutien du TEO alors que le secteur des collectifs ouvriers et paysans est liquidé²⁷.

Lounatcharski essaie de tempérer ces décisions arbitraires qui divisent au lieu de rassembler et rappelle que les processus culturels sont longs à infléchir. L'agitation n'est pas de l'art; elle est utile mais ne fait rien avancer. Les anciens théâtres sont porteurs de traditions importantes²⁸.

Mais les slogans de l'Octobre théâtral, affichés à la une début février 1921, prouvent que Meyerhold refuse les concessions et soutient les adversaires des traditions, du passé culturel russe:

L'Octobre des Arts, c'est surmonter l'hypnose des pseudo-traditions qui dissimule le rejet des nouvelles formes, la routine nocive, et souvent l'hostilité pour les principes de la construction communiste. / L'Octobre des Arts, c'est lutter contre la tendance aux clichés pseudo éducatifs qui attirent de force le prolétariat dans la prison de l'idéologie de la féodalité, du servage et de la bourgeoisie / L'Octobre des Arts, c'est installer une vraie approche marxiste de l'art dans le domaine de sa production / L'Octobre des Arts, c'est chercher des formes pour vulcaniser le contenu de l'actualité. / Vive le grand Octobre des Arts!

²⁶ Le RSFSR-2 résulte de la réunion du théâtre Nezlobine (professionnel) et d'un collectif d'amateurs de l'Armée rouge. Le RSFSR-3 rassemble la troupe du théâtre Korch. Le RSFSR-4 est un studio auto-actif, dirigé par Alekseï Diki, qui a recruté en février 1921 quinze personnes issues des quartiers ouvriers et du Proletkult. Le RSFSR-5 devait réunir quatre collectifs de Nijny Novgorod (Meierkhol'd, V. "Instruktura. Pis'ma na mesta. [...] Pis'mo tret'e. Nizhegorodskoi gubteseksii". *Vestnik teatra*, no. 85–86, 15 mars 1921, pp. 7–8).

²⁷ Meierkhol'd, V. "Instruktura. Pis'ma na mesta. Pis'mo pervoe. Samarskoi gubteseksii". *Ibid.*, no. 83–84, 22 février, 1921, p. 12.

²⁸ "V teatre b. Nezlobina: Rech' A.V. Lunacharskogo". *Ibid.*, no. 76–77, 14 décembre, 1920, pp. 12–13.

(Октябрь Искусств — преодоление гипноза мнимых традиций, прикрывающих собой неприятие новых форм, вредную косность, а зачатую вражду к принципам коммунистического строительства.

Октябрь Искусств — борьба с шаблонной узко-просветительной тенденцией, которая насильственно втягивает пролетариат в плен феодальной, крепостнической и буржуазной идеологий.

Октябрь Искусств устанавливает подлинно марксистский подход к искусству в области его производственных отношений.

Октябрь Искусств — это искание форм для вулканизирующего содержания современности.

Да здравствует Великий Октябрь Искусств!)²⁹

3. Former un acteur — ouvrier

Ce n'est pas du théâtre d'agitation, pragmatique, qui n'inculque qu'un savoir-faire, mais c'est du théâtre révolutionnaire en quête de nouvelles formes qu'un nouvel acteur naîtra³⁰. Les nouvelles orientations de la pédagogie du jeu conjuguent considérations industrielles et artistiques. Il faut augmenter la productivité en assimilant la technique; former des acteurs-ouvriers qualifiés, les entraîner à un travail consciemment régulé, placer les élèves au contact de la "production", c'est-à-dire de la création des spectacles. La force et la solidarité du collectif permettront de construire de nouvelles formes.

L'enseignement sera profondément modifié et résultera non plus d'un rapport d'autorité de maître à élève mais de collaborations, de discussions. Il reposera sur un travail actif physique et non plus sur la mémorisation de textes ou de jeux de scène. Il faut supprimer la barrière entre art et science, entre entraînement physique et préparation cérébrale.

Le salto mortale de l'acrobate sauteur contient la haute sagesse des mathématiques. [...] Le théâtre doit être enseigné comme une discipline exacte.

("В сальто-мортале акробата-прыгуна заключена высшая мудрость математики. [...] театр должен быть постигаем в его школе как организм, имеющий все свойства точной дисциплины")³¹.

²⁹ "Lozungi Oktjabria Iskusstv". Ibid., no. 82, 8 février, 1921, p. 1.

³⁰ Shapirshtein (Lers), Ia. "Agitatsiia i revoliutsiia v teatre". Ibid., no. 83–84, 22 février, 1921, p. 2.

³¹ Derzhavin, K. "Puti teatral'nogo obrazovaniia". Ibid., p. 3.

La formation sera dispensée dans de nouveaux types d'écoles, dans des studios professionnels ou auto-actifs, et dans des ateliers expérimentaux³². Etant donné que les élèves des écoles de formation sont majoritairement des bourgeois intellectuels, il faut prolétarianiser les effectifs en apportant un soutien financier aux étudiants.

Le nouvel acteur, détaché de la littérature, maîtrisera son corps afin de créer des spectacles héroïques, romantiques, excentriques. Il s'entraînera dans des ateliers ou théâtres expérimentaux comme ceux de Meyerhold qui y enseigne la biomécanique et la scénométrie. Celui-ci souhaite chasser la pantomime et le dalcrozisme "à la Taïrov", s'appuyer sur des méthodes basées sur les lois de la physique, de la mécanique et de l'architecture. Il met en place une collaboration avec le Vsevobouch pour organiser un nouveau théâtre fondé sur la "tefizkult" ou la théâtralisation de la culture physique³³. Il collabore aussi avec Ippolit Sokolov qui fait des recherches sur une nouvelle gymnastique industrialo-rythmique qui associe les principes de Ford, Taylor et Gilbreth. Outre ces recherches sur le mouvement scénique, nombre d'artistes s'intéressent à l'articulation du verbe avec l'expression plastique: cette conjonction, dite "ton-plast" fait l'objet d'investigations menées notamment dans l'atelier de métro-rythme de Vadim Charchenevitch et Boris Ferdinandov. Le jeu, immobile et dépourvu d'émotion consiste en une scansion rythmée, accompagnée au piano. La déconnexion entre le Verbe et le mouvement permet à l'acteur de construire de façon mathématique sa partition rythmique.

Les expérimentations de Meyerhold ne se distinguaient pas à cette époque de celles de nombre de ses collaborateurs et collègues qui souvent sont allés avant lui plus loin dans la quête d'un acteur ouvrier, mécanisé, sportif et économe et efficace dans sa gestuelle (Sokolov, Ferdinandov, Nikolai Forreger ou encore Solomon Nikritine ont réalisé d'intéressantes expériences dans ce sens [6]). Quant à la biomécanique qui est passée à la postérité comme le signal fort de l'Octobre théâtral, on constate que, jusqu'à l'été 1921, elle est moins mise en avant que la *tefizkult*, pratiquée dans les théâtres de l'armée et très valorisée par Meyerhold que le modèle de l'armée fascine.

³² Les écoles ou studios près les théâtres forment les acteurs selon leurs propres méthodes en vue de leur professionnalisation. Dans les studios amateurs, les travailleurs jouent et apprennent sur le tas. De nouvelles écoles d'Etat enseigneront la théâtralité, le mouvement, sur des bases scientifiques.

³³ I. Sokolov décrit "Театрализация Всевобуча" ("La théâtralisation du Vsevobouch") et montre ses liens l'Institut du travail (TSIT) qui mène des recherches pour une organisation scientifique du travail, et avec son théoricien Alekseï Gastev (*Vestnik teatra*, no. 89-90, 1 mai, 1921, p. 3).



Fig. 3. La une de "Vestnik teatra", janvier 1921, annonçant "la guerre civile au théâtre".

4. Trois ans d'hallucination collective?

La "guerre civile" au théâtre se calme dès que Meyerhold est écarté de la direction du TEO en février 1921 en raison de son extrémisme. Les attaques contre des artistes ou des théâtres particuliers se raréfient et des critiques se font de plus en plus entendre contre l'Octobre théâtral qui n'aurait généré que bureaucratie, clientélisme, commérages, calomnies, méfiance, haine. Les masses n'auraient ni accepté ni compris cette révolution théâtrale, présentée désormais comme le désir personnel de Meyerhold de détruire les valeurs culturelles du vieux théâtre et ses traditions. Cette volonté d'en découdre avec le passé et de tout reconstruire en fonction d'un programme

radical et directif, n'est-elle pas "la mise en scène fantastique d'un seul artiste génial qui a troublé et forcé à halluciner toute la Russie" ("фантастическая театральная постановка отдельного гениального режиссера, смутившего и заставившего галлюцинировать всю Россию")?³⁴

Mais si Meyerhold est resté dans l'histoire comme le chef de file de la révolution au théâtre, c'est parce qu'il a su dépasser les apories que ces trois années de lutte ont fait apparaître. "Vestnik teatra", au fil de ses 94 numéros, expose la difficile conciliation des extrêmes: l'utilisation des acquis ou la création ex-nihilo; la formation d'acteurs inventeurs ou l'embrigadement de collectifs disciplinés sur le modèle ouvrier ou militaire; la fabrication d'une culture de classe ou l'immersion dans un art théâtral sans frontières.

Avec la mise en scène du "Великолепный рогоносец" ("Cocu magnifique"), créée sept mois *après* la disparition de la revue, en août 1921 [4, pp. 44–47], Meyerhold apparaît comme le seul réalisateur des quatre slogans de l'Octobre théâtral, publiés à la une du journal en février 1921. Lui seul donnera, a posteriori, une réalité à une révolution théâtrale à laquelle la plupart de ses collègues ne croient pas, ou plus³⁵.

³⁴ Khrisanf, Kh. "Dovol'no!" Ibid., p. 5.

³⁵ Le dernier numéro de "Vestnik teatra" présente le travail d'éducation-agitation mené dans le théâtre de Meyerhold, démolisseur de ce qui est ancien et bâtisseur de nouveautés, appelées à créer la culture du communisme. Un bureau de Lit-agitka traduit en concepts théoriques les enquêtes menées auprès du public. Dans ce théâtre révolutionnaire modèle, les couloirs sont constellés d'affiches sur l'actualité, de slogans, de bulletins de l'agence ROSTA. Les entractes ne sont pas dédiés aux bavardages mais à l'information politique et scientifique. Les nouvelles publications sont exposées dans des vitrines, et le spectateur peut emprunter ces livres. Les enquêtes auprès du public sont analysées et utilisées. Il y en eut 1500 pour "Les Aubes" ("Зори"), 500 (entre mai et août 1921) pour "Mystère Bouffe". Tous les documents de travail sont archivés en vue de leur utilisation par les historiens (Zagorskii, M. "Prosvetitel'no-agitatsionnaia rabota v teatre". Vestnik teatra, no. 93–94, août 1921, pp. 13–16).

**“THE MESSENGER OF THE THEATER” (“ВЕСТНИК ТЕАТРА”),
A COMBAT MAGAZINE AT THE SERVICE OF THE “THEATRICAL
OCTOBER” (1919–1921)**

© 2021. Marie-Christine Autant-Mathieu

CNRS, Eur'ORBEM (CNRS–Sorbonne Université), Paris, France

Abstract: The magazine “Вестник театра” (“The messenger of the theater”) appears with the restructuring of theatrical affairs by the Bolsheviks, it is the militant organ of the theatrical department (TEO) placed, in Moscow, under the tutelage of Lunacharsky, commissar for Public Enlightenment. The February 1917 revolution had raised hopes of an autonomy of theatrical affairs which would be taken in hand by the main actors of the big companies. But, from October 1917, a nationalization is looming. The theatrical milieu must be taken over and converted to the socialist policy which fights bourgeois intellectuals and seeks to promote a new proletarian theater. Meyerhold took over “The messenger of the theater” in the fall of 1920 and transformed it into a place of controversy and attacks against apoliticism, realistic and psychological traditions. He introduced the civil war to the theater in the name of “Theatrical October”. For three years, “The messenger of the theater” presents the challenges of the reconstruction of the theater: the improvement of material conditions, particularly in the provinces, the steps of centralization, the revision of the repertoire, the reform of actor training. The magazine also chronicles the main politico-artistic events: congress of worker-peasant theaters, Proletkult, celebrations of May Day and October with grandiose mass actions.

Keywords: October Revolution of 1917, proletarian theatre, Amateur theatre, Proletkult, Meyerhold, Stanislavsky system, biomechanics, Red Army, physical culture.

Information about the author: Marie-Christine Autant-Mathieu, Chief Research Fellow, CNRS, Eur'ORBEM (CNRS–Sorbonne Université), 9 rue Michelet, 75006 Paris, France.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2189-7406>

E-mail: autant.mathieu@gmail.com

For citation: Autant-Mathieu, M.-C. “‘The Messenger of the Theater’ (‘Вестник театра’), a Combat Magazine at the Service of ‘Theatrical October’ (1919–1921).” *Codex manuscriptus*, issue 3. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 360–375. (In French) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-360-375>

REFERENCES

1. Autant-Mathieu, Marie-Christine. "De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée. Le patrimoine théâtral russe entre 1917 et 1922." *Revue des études slaves*, t. 90, fasc. 1–2, *Les révolutions russes de 1917. Enjeux politiques et artistique*, sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu, 2019, pp. 199–213. (In French)
2. Iufit, A.Z., editor. *Sovetskii teatr: dokumenty i materialy, 1917–1967. Russkii sovetskii teatr 1917–1921 [Soviet Theater: Documents and Materials, 1917–1967. Russian Soviet Theater 1917–1921]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1968. 548 p. (In Russ.)
3. Lunacharskii, Anatolii V. *Teatr i revoliutsiia [Theater and Revolution]*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1924. 484 p. (In Russ.)
4. Meierkhol'd, Vsevolod E. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy [Articles, Letters, Speeches, Conversations]*. vol. 2: 1917–1939. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 643 p. (In Russ.)
5. Volkonskii, Sergei. *Moi vospominaniia: v 2 t. [My Memories, in 2 vols.]*, vol. 2: *Rodina [Homeland]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1992. 383 p. (In Russ.)
6. Zolotnitskii, David I. *Budni i prazdniki teatral'nogo Oktiabria [Weekdays and Holidays of Theatrical October]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1978. 255 p. (In Russ.)
7. Zolotnitskii, David I. *Meierkhol'd. Roman s sovetskoi vlast'iu [Meyerhold: An Affair with Soviet Regime]*. Moscow, Agraf Publ., 1999. 382 p. (In Russ.)