

UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE  
PARIS 3

**« Le théâtre politique de Maïakovski  
d'après l'étude de ses deux versions de  
Mystère-Bouffe (1918-1921) »**

MARJORIE GAUDEMER

Directeurs de recherche :

MME BEATRICE PICON-VALLIN

MR JEAN-FRANCOIS PEYRET

MEMOIRE DE MAITRISE  
DEPARTEMENT DES ETUDES THEATRALES  
(Sciences Humaines)  
Année universitaire 1999-2000

A défaut d'une maîtrise suffisante de la langue russe, je n'ai travaillé qu'à partir d'une documentation restreinte en langue exclusivement française, ce qui, du point de vue scientifique, représente une lacune certaine, puisque je n'ai pu découvrir l'ensemble des écrits de Maïakovski et profiter de la majorité des études faites sur ce dernier ou concernant, tout particulièrement, des formes traditionnelles de théâtre spécifiquement russes ayant pu influencer ses créations. J'ai travaillé en tentant de préserver la conscience de ces limites. Cela dit, cette carence m'a été en un sens bénéfique : elle m'a obligé à penser essentiellement à partir de l'objet étudié, à découvrir donc beaucoup par moi-même, à laisser libre cours aux hypothèses, ce qui, peut-être, m'a permis de poser un regard différent – juste ou biaisé - sur l'œuvre, sur son auteur. C'était le défi de leur jeter un regard naïf, presque vierge, puisque je garde tout de même là encore conscience des influences cette fois des ouvrages écrits ou traduits en français.

« Parmi les tumulus des livres  
où ils seront enfouis  
découvrant par hasard le métal de mes poèmes  
vous les palperez avec déférence  
comme une arme ancienne  
mais terrible. »

V. MAIAKOVSKI, A Pleine Voix (1930)

## INTRODUCTION

### LE CHOIX DU SUJET

A porter son attention sur le théâtre militant d'obédience communiste, court est le chemin qui mène aux lendemains de la révolution russe de 1917, l'établissement du régime soviétique coïncidant avec « le début d'une grande fièvre théâtrale »<sup>1</sup>, « une sorte de théâtromanie »<sup>2</sup>. A cet état de fait, plusieurs raisons<sup>3</sup> s'imposent. D'abord, le théâtre, appartenant avec force à la tradition populaire russe, se déploie spontanément après les événements de 1917 par l'action même du peuple vainqueur qui, baignant le pays dans une atmosphère de fête, éprouve une soudaine soif de spectacles, comme pour célébrer sa propre victoire, se représenter collectivement, comme pour aussi rapidement, par effet compensatoire, substituer au pays ravagé par la guerre civile la représentation d'une vie fabuleuse tâchant de préserver les espoirs. Mais cet engouement pour le théâtre est aussi celui du nouveau gouvernement qui voit en ce dernier, faute de ressources économique et culturelle suffisantes<sup>4</sup>, un moyen approprié pour la diffusion des idées politiques et l'éducation des masses illettrées, un outil privilégié de persuasion et de fortification des convictions. C'est ainsi qu'à la croisée d'une mobilisation gouvernementale et d'un désir populaire spontané, les effets de la révolution bolchevique vont se répercuter sur le théâtre dont l'adjonction avec l'idéologie communiste va constituer une « libération »<sup>5</sup> artistique. En effet, ces années suivant les événements d'octobre 1917 correspondent à une période très florissante du théâtre populaire de masse, un

<sup>1</sup> B. PICON-VALLIN, Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt, La Cité – L'Age d'Homme, 1973, p. 9

<sup>2</sup> A. M. RIPELLINO, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, L'Arche, 1965, p. 102

<sup>3</sup> Les arguments développés dans ce paragraphe s'inspirent largement de : B. PICON-VALLIN, Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt, op. cit., p. 9-14 ; A. M. RIPELLINO, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, op. cit., p. 102 ; J.-P. MOREL, « Les phases historiques de l'agit-prop soviétique », in Equipe « Théâtre Moderne » du GR 27 du CNRS, Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, La Cité – L'Age d'Homme, 1977, p. 31-32.

<sup>4</sup> Pendant la période révolutionnaire, la radio et le cinéma – dont la production ne reprendra vraiment qu'en 1924 – sont, faute d'électrification et à cause du blocus, peu développés ; la presse elle-même est gênée par le manque de papier et l'analphabétisme des masses, les illettrés représentant alors 70% de l'ensemble de la population.

<sup>5</sup> B. PICON-VALLIN, « Le théâtre de rue dans les premières années de la révolution russe », Travail théâtral, oct. – déc. 1970, n° 1, p. 92

théâtre d'agitation, de propagande, aux formes variées, opérant un bouleversement artistique apparent à la mesure du renversement social qu'il accompagne.

Dans ce décor explosif, jaillit Maïakovski, figure emblématique de cette rencontre du théâtre et de la révolution russe. Poète futuriste, il est, à compter de 1918, le « bolchevik de l'art », dont l'engagement idéologique et le travail créatif s'y rapportant seront sans interruption jusqu'à sa mort en 1930. Sa production artistique, de type propagandiste, est abondante et concerne divers domaines : le dessin par l'élaboration d'affiches, les poèmes – entre autres 150 000 000 en 1920, Aux ouvriers de Kursk qui ont extrait le premier minerai en 1923 et Le prolétaire volant en 1925 -, le théâtre. Quatre œuvres marquent essentiellement ce dernier : Vladimir Maïakovski, tragédie futuriste de 1913, Mystère-Bouffe dont il existe deux versions, l'une de 1918 et l'autre de 1921, La Punaise en 1929 et enfin Les Bains en 1930<sup>6</sup>. Il ne faut pas oublier pour autant ses courtes pièces de propagande, dont Petite pièce sur les popes qui ne comprennent pas ce qu'est une fête, Et quoi ? Si ?... et Qui comment passe le temps les fêtes fêtant, toutes les trois écrites en 1920 à l'occasion des célébrations du 1<sup>er</sup> mai<sup>7</sup>. L'activité dramatique militante de Maïakovski est pluridisciplinaire<sup>8</sup> : auteur surtout, il est également acteur, et participe activement à la mise en scène de ses pièces. A noter particulièrement sa coopération dynamique à la réalisation scénique de Meyerhold, dont il est l'auteur fétiche, de trois de ses pièces. Cette implication dramatique plurielle se ressent dans l'ensemble de ses pièces engagées portant en elles la perspective de la scène. La lecture de celles-ci permet alors de percevoir toute une conception du théâtre, et c'est là un intérêt non moindre qui explique en partie l'attachement de ce mémoire au travail théâtral de Maïakovski, dont l'engagement et la radicalité de la vision furent à l'origine de nombreuses batailles. En abordant le travail dramatique du poète, il s'agit donc de découvrir et de tenter une définition générale d'une forme de théâtre partisan ayant eu des répercussions concrètes. Toutefois, il serait trop vaste et interminable d'étudier l'ensemble de ces oeuvres pour répondre à ce projet, d'autant plus qu'une pièce

---

<sup>6</sup> Cette pièce est aussi éditée sous le titre : La Grande Lessive.

<sup>7</sup> Ces pièces ont été traduites en français dans : Equipe « Théâtre Moderne » du GR 27 du CNRS, Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, op. cit..

<sup>8</sup> Pour exemple probant, en 1913, il est l'acteur principal – jouant son propre rôle, celui du poète – et le metteur en scène de sa propre pièce Vladimir Maïakovski.

éminente semble à elle seule à même de répondre à ce large dessein : il s'agit de Mystère-Bouffe. Ne reste qu'à en expliciter les raisons.

Tout d'abord, Mystère-Bouffe, historiquement parlant, a un statut très particulier : écrite pour le premier anniversaire de la révolution d'octobre 1917, remaniée en 1921, cette pièce appartient à la période révolutionnaire la plus paroxystique et est considérée comme la première pièce soviétique, célébrant ainsi l'officialité du régime bolchevique. Elle marque donc la naissance du théâtre soviétique, et fait de son auteur le promoteur, l'initiateur d'une nouvelle ère. Mystère-Bouffe est, dans le théâtre de Maïakovski, la première pièce combinant très ouvertement et radicalement engagement politique et avant-garde artistique, opérant la refonctionnalisation de l'art, inaugurant une conception radicale de celui-ci perçu dans son rapport et son action sur le réel ; elle apparaît ainsi comme sa première pièce militante, accomplissant le passage à l'acte d'une conception propagandiste de ses écrits, même si Vladimir Maïakovski, poème d'essence futuriste qui la précède de cinq années, porte déjà en germe la révolte idéologique de l'auteur et est véritablement sa première création dramatique. Ainsi, Mystère-Bouffe, située à l'orée de l'édification communiste, aux lendemains des événements transitoires de 1917, entre l'ancien et le nouveau, est, par l'expression combinée de sa forme et de son contenu, une « pièce-manifeste », puisqu'elle s'inscrit dans un double mouvement de destruction, d'achèvement et de construction, d'institutionnalisation. Cette pièce militante inaugure une double lutte : *pour* une idéologie, une politique, *contre* une autre, et cela se rapportant au combat *pour* un art, un théâtre, et cela *contre* d'autres conceptions. Opérant la fusion de deux avant-gardes, politique – le communisme – et artistique – le futurisme -, dont le recoupement correspond à un projet commun de transformation radicale du monde, Mystère-Bouffe est une pièce combative par excellence, doublement incisive. A travers cette œuvre inaugurale, Maïakovski expose sa conception dramatique, ses attentes artistiques, et, en ce sens, cette dernière porte en elle les pièces qui lui succéderont, jusque dix ans plus tard, tant il est manifeste qu'elles relèvent toutes ensemble d'une même idée du théâtre. Ajoutons finalement à la portée de cette œuvre son impact retentissant, puisqu'elle est véritablement à l'origine de la fondation d'une nouvelle dramaturgie

: « prototype »<sup>9</sup> d'un art nouveau, elle a influencé les représentations populaires, actions de masses, spectacles d'agitation, qui couvriront le pays pendant plusieurs années.

Dans le projet d'aborder le théâtre militant communiste, il était donc plus que tentant de s'arrêter à Maïakovski et, plus particulièrement, à Mystère-Bouffe, la seule de ses œuvres dont il ait écrit deux versions – ce qui tend à accentuer son importance -. Ce choix a surtout été motivé par la volonté de défendre une conception militante du théâtre dont les manifestations ont été et sont très souvent systématiquement dénigrées, comme si inévitablement l'adage prévalait : plus le taux agitateur d'une pièce est élevé, plus la valeur artistique de celle-ci est faible. Or, ce que démontre Mystère-Bouffe de Maïakovski, c'est justement que la qualité d'une œuvre se calcule non pas à son degré de retranchement du réel mais à son impact effectif sur celui-ci. Ce que cette pièce révèle, c'est que la grandeur d'une création se mesure davantage à la correspondance existant entre le projet que se donne l'auteur avant de l'élaborer et le résultat de celle-ci une fois achevée. Autrement dit : « l'œuvre a-t-elle les effets que l'auteur a voulu lui donner ? », « correspond-elle à ce qui l'a fait naître ? ». Pour Mystère-Bouffe, oui. C'est une œuvre accomplie, démontant nombre de préjugés. Une œuvre militante qui n'est pas fatalement ratée artistiquement.

Ce mémoire a donc pour objectif de définir le théâtre politique de Maïakovski, et ce d'après l'étude de ses deux versions de Mystère-Bouffe. A noter qu'il est organisé selon deux questions sous-jacentes, étroitement liées, soulevées au cours du travail de recherche, à savoir : le désir d'un art socialiste exprimé précocement par l'auteur correspond-il à ce qu'il a accompli artistiquement de 1917 à 1930 ? Et, selon lui, ce théâtre coïncide-t-il avec celui de l'avenir communiste ? La réponse à ces questions participent évidemment au projet général de cet écrit.

---

<sup>9</sup> Cl. FRIOUX, « Présentation de Mystère-Bouffe », in V. MAIAKOVSKI, Poèmes, Messidor, tome 2, 1987, p. 16

## RESUME DE MYSTERE-BOUFFE

Ce résumé correspond au canevas de base des deux versions ; seul l'acte 5, rajouté entièrement en 1921 et dactylographié ici *en italique*, appartient exclusivement à la seconde variante.

Fuyant le Déluge, Purs et Impurs des quatre coins du monde se réfugient au pôle nord, dernière étendue terrestre à échapper encore à la submersion. Là, les Purs profitant de la force de travail des Impurs, ils construisent une arche pour échapper au Déluge et atteindre l'Ararat (acte 1). Une fois sur le navire, les Impurs s'organisent pour reprendre des forces ; les Purs eux aussi ont faim, mais ils sont incapables de se procurer eux-mêmes de la nourriture. Ils décident alors de ruser pour assujettir les Impurs et réquisitionner leurs aliments : ils instaurent l'autocratie. Mais le Négus, proclamé roi, à défaut de partager comme prévu avec les autres Purs, dévore tout ce qu'on lui apporte. Purs et Impurs renversent l'autocratie, le Négus est jeté par-dessus bord. Les Purs, toujours affamés, établissent le pouvoir démocratique, s'autoproclament ministres et font des Impurs les citoyens de la nouvelle république. Ils organisent la réquisition des dernières réserves de nourriture promettant un partage en parts égales, mais mangent tout, y compris la ration des Impurs. En colère, ces derniers se révoltent, déclarent la révolution et jettent les Purs par-dessus bord. Les Impurs, tenaillés par le froid, la faim et la fatigue, sont alors désespérés. Mais ils reprennent courage et foi en l'avenir avec l'apparition surnaturelle d'un homme annonçant la Terre Promise des travailleurs à portée de main. Leur apprenant que l'arche va succomber et qu'il est vain d'attendre l'Ararat, il les exhorte à agir pour atteindre le Paradis terrestre. Exaltés, les Impurs quittent l'arche et escaladent le mât pour traverser les nuages (acte 2). Ils atteignent l'Enfer où règne la famine. Les diables tentent de leur faire peur, mais ce sont finalement eux qui sont effrayés par l'horreur que provoque en eux le récit de la vie sur terre. Les Impurs détruisent l'Enfer (acte 3), faisant route pour le Paradis céleste où les attend un repas de nuages préparé en leur honneur. Mais, là encore, ils sont

déçus, insatisfaits, et se révoltent contre le Paradis qu'ils dévastent. Apparaît Dieu voulant défendre les Saints, mais dépité, il se retrouve sans ses éclairs ; les Impurs les lui ont pris et s'élèvent encore plus haut dans les nuages (acte 4). *Ils arrivent au Pays des Débris, où les montagnes de décombres de tout ce qu'ils ont détruit leur barrent le chemin. Mais ils décident de se frayer un passage, et déblaient le plâtras. C'est ainsi qu'ils déterrent la locomotive et le navire qui gisent à l'agonie. Les Impurs renouvellent leurs efforts pour trouver le charbon et le pétrole pouvant réanimer les machines. Mais surgissent soudainement la Ruine et son armée opposant leur résistance à la force des Impurs. Ceux-ci redoublent de travail, détruisent les ennemis et découvrent au bout d'un puits de mine la porte de l'avenir. A bord de la locomotive et du navire revigorés, les Impurs se dirigent, encore un peu hésitants, vers la lumière (acte 5).* Enfin, ils parviennent à un portail derrière lequel s'offre la Terre Promise qui n'est autre que la terre transformée ; d'abord sceptiques, puis émerveillés, ils sont accueillis par les Choses qui les attendaient pour se mettre à leur service et les invitent à s'installer. Les Impurs et les Choses s'unissent fraternellement dans un hymne final (acte 6).

ART ET POLITIQUE JUSQU'A LA REVOLUTION  
D'OCTOBRE 1917

## LE PROJET DE COMBINER ART ET REVOLUTION PRECEDE LES EVENEMENTS DE 1917

Maïakovski est exalté par la révolution d'octobre 1917. Il décide aussitôt de se consacrer à la fondation du communisme. Il se met alors au service du régime bolchevique en tant que poète, associant art et Révolution. Ce ralliement spontané est condamné par certains milieux qui lui reprochent, à lui comme à Blok et Meyerhold, de s'être « vendu(s) aux bolcheviks »<sup>1</sup>. Mais rien n'est moins sûr ! Maïakovski attend depuis longtemps cette Révolution. Marxiste depuis l'adolescence, il s'est comme préparé à sa venue, tâchant toutes ces années d'être prêt le jour fatidique à la servir en tant qu'artiste. C'est ainsi qu'en 1910, il exprime son désir de « faire un art socialiste », de combiner art et politique, lui qui a toujours été fasciné par la rencontre du mot et de la révolte. De la sorte, le grand projet du futuro-communiste est de rejeter la société capitaliste, de promouvoir et participer à la transformation radicale du monde. Il apparaît que rien ne l'ait plus préoccupé que l'accomplissement de ce dessein. Il semble que la détermination de Maïakovski ait été assez entêtée pour qu'il soit lui-même prêt à temps pour répondre poétiquement au soulèvement prolétarien. L'attachement du poète à la révolution est alors évident tant celle-ci apparaît comme l'expression de son propre accomplissement. « C'était ma révolution à moi. »<sup>2</sup> Il y a adéquation du poète et de la Révolution. Avec elle, instant de tous les possibles, l'application, la mise à exécution de ce à quoi il s'est préparé, ce pourquoi il se bat depuis plusieurs années, n'attend plus que lui. Au jour de la révolte, Maïakovski s'affirme comme le poète bolchevique dont la maîtrise concomitante du vers et du réel<sup>3</sup> apparaît comme le fruit d'un double et long apprentissage, artistique et politique. L'histoire de Maïakovski jusqu'en 1917 est alors comme la longue maturation du poète révolutionnaire. C'est ce que tendent à révéler en tous les cas son parcours et ses propres écrits.

---

<sup>1</sup> in Cl. FRIOUX, *Maïakovski par lui-même*, Seuil, 1966, p. 9

<sup>2</sup> V. MAIAKOVSKI, *Moi-même*, in *Vers et proses*, Les Editeurs français réunis, 1967, p. 97

<sup>3</sup> Dans son autobiographie, Maïakovski fait part tant de la justesse de son point de vue sur l'univers (p. 88), que de sa dextérité poétique (p. 93).

*Vers et Révolution jusqu'à la veille d'Octobre*

Dans son autobiographie Moi-même, écrite en 1922, puis complétée en 1928, les souvenirs que relate Maïakovski se rapportent essentiellement à son expérience littéraire et politique. Ces deux préoccupations, qui marquent fortement sa vie, sont intimement liées au contexte historique mais aussi à l'environnement familial dans lequel il grandit et à la place importante que prend dès son plus jeune âge la lecture en général. Des vers appris par cœur pour le contentement de la famille à la découverte du roman fantastique, la littérature fait très tôt partie du quotidien de Maïakovski. De même, la curiosité le pousse précocement à parcourir les revues et journaux lus par son entourage. Dans ses souvenirs, alors même que la guerre russo-japonaise est commencée, c'est à l'occasion de la lecture de feuillets rapportés par sa sœur de Moscou que, pour la première fois, il prend conscience de la forte exaltation que produit en lui l'imbrication du mot et de la révolte. « Ceci était la révolution. Ceci était en vers. Vers et révolution se sont comme associés dans ma tête. »<sup>4</sup> Maïakovski est alors âgé d'à peine douze ans. En 1905, happé par la révolution, il découvre le socialisme, lisant brochures et ouvrages divers, participant, émerveillé, aux manifestations et meetings d'alors<sup>5</sup>. Frappé, impressionné par le dynamisme de la révolte, Maïakovski s'éprend de l'idéologie marxiste dont il fait l'apprentissage. « Je lis comme on se saoule. Premièrement : *A bas les sociaux-démocrates*. Deuxièmement : *Entretiens sur l'économie*. (...) »<sup>6</sup> Les années suivantes, ses lectures sont exclusivement consacrées aux ouvrages scientifiques, à la philosophie et au marxisme, Maïakovski ne se préoccupant pas, comme il l'écrit lui-même, du genre fictif en général. « Aucune considération pour les romans. La philosophie. Hegel. Sciences naturelles. Mais surtout le marxisme. »<sup>7</sup> « Il n'y a pas d'œuvres d'art qui m'ait jamais passionné autant que la « préface » de Marx. »<sup>8</sup> De ses plus lointains souvenirs de socialiste, il relate la littérature illégale, son insertion dans un cercle

---

<sup>4</sup> V. MAIAKOVSKI, Moi-même, in Vers et proses, op. cit., p. 82

<sup>5</sup> idem, p. 82-83

<sup>6</sup> ibid., p. 83

<sup>7</sup> ibid., p. 86

<sup>8</sup> ibid., p. 86 – La préface à laquelle Maïakovski fait allusion est, visiblement, celle de Contribution à la critique de l'économie politique de K. Marx.

marxiste, la rencontre de bolcheviques, et en particulier d'étudiants partisans occupant les chambres louées par sa mère dans leur appartement à Moscou. Ses préoccupations, après l'échec de la révolution de 1905, vont essentiellement au marxisme. Alors lycéen, il s'adonne à l'écriture d'un premier poème qu'il veut révolutionnaire, mais il est, après deux essais successifs, déçu : une fois le résultat est révolutionnaire, mais l'agencement des vers « hideux », l'autre fois, il est « lyrique » mais il considère sa « dignité socialiste » blessée<sup>9</sup>. Dans l'autobiographie, cette anecdote correspond à la première tentative de Maïakovski, alors adolescent, d'exprimer par le biais de la poésie l'élan révolutionnaire qui lui correspond. Mais, insatisfait, malgré son attirance pour la poésie, il décide d'abandonner ses brouillons, convaincu alors de son incompetence en la matière.

En 1908, alors même que la répression post-révolutionnaire est très forte, Maïakovski, âgé de quinze ans, adhère au parti social-démocrate, où il s'occupe surtout de propagande. Militant actif, il est arrêté à deux reprises, la première fois lors d'une souricière survenue dans une imprimerie clandestine, la seconde pour avoir été complice de l'évasion de femmes condamnées au bagne. C'est ainsi qu'advient « les onze mois des Boutirki » (la prison de Moscou). « Pour moi, d'une importance capitale. Après trois ans de théorie et de pratique, je me jette sur les romans. »<sup>10</sup> En prison, Maïakovski se consacre essentiellement à la fiction, à la découverte des classiques (Shakespeare, Tolstoï...) et des contemporains. C'est ainsi qu'il s'intéresse aux travaux des symbolistes (Biéli, Balmont...). Il pense alors trouver ce qu'il manquait à son « premier demi-poème » : une forme poétique moderne correspondant à ce qu'il veut toujours exprimer. « La nouveauté formelle m'excitait. Mais cela m'était étranger. Les thèmes, les images n'appartenaient pas à ma vie. J'ai essayé d'écrire de même, mais sur autre chose. Je constatai que « de même mais sur autre chose » était impossible à faire. Résultat boursoufflé et larmoyant. »<sup>11</sup> Dans sa recherche d'une adéquation de la forme et du contenu, Maïakovski se rend ainsi compte que les formes existantes qu'il a tenté de reprendre à son compte ne peuvent répondre à ses attentes, et que beaucoup d'efforts seront nécessaires encore pour que celles-ci soient

---

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 86

<sup>10</sup> *ibid.*, p. 87

<sup>11</sup> *ibid.*, p. 87-88

satisfaites. « Déjà mon point de vue sur l'univers est juste. Mais il me faut de l'expérience dans l'art. Où la prendre ? Je suis un ignorant. »<sup>12</sup>

A sa libération se produit « ce qu'on appelle un dilemme »<sup>13</sup> ; les années 1910-1911 sont une période transitoire et décisive pour Maïakovski, car s'ouvrent à lui, dès sa sortie de prison, deux possibilités : soit il réintègre le parti, et par-là même l'illégalité, ce qui rend impossible à ses yeux tout enseignement, soit il se consacre à des études, se permettant ainsi d'atteindre à la maîtrise qu'exigent ses recherches. Face à cette alternative, le choix de Maïakovski est finalement irrévocable : il décide de suspendre provisoirement son activité militante et de se consacrer à l'apprentissage artistique, espérant par-là parvenir au fusionnement artistico-politique escompté. Il s'agit également par cette résolution d'atteindre à la connaissance, à l'expérience que requiert le soulèvement prolétarien. Maïakovski attend la Révolution dont il veut être digne, se prépare à sa venue comme pour être prêt à la servir, à lui proposer du nouveau pour un autre monde. Bien que sans carte de parti, Maïakovski demeure un marxiste convaincu. « Que puis-je opposer à l'esthétique de ces vieilleries ? Est-ce que la révolution n'exigera pas de moi d'avoir passé par une école sérieuse ? »<sup>14</sup> Dans son autobiographie, cette idée d'une combinaison de l'art et de l'idéologie marxiste est clairement exprimée par un souvenir datant de 1910 où il annonce à un compagnon sa résolution : « Je suis allé voir un camarade, qui alors était pour moi un camarade du parti, Medvédiev : « Je veux faire un art socialiste. ». Sérioja a longuement ri : « T'as les yeux plus gros que le ventre. ». Je crois tout de même qu'il a sous-estimé mon ventre. »<sup>15</sup>. Il est cependant certain que les germes de ce projet précèdent largement cette année transitoire qui apparaît davantage comme la confirmation de ce dessein.

Maïakovski se consacre dès lors à sa formation artistique. « J'arrêtai mon travail de militant. Je me suis mis à étudier. »<sup>16</sup> Se sentant incapable de devenir poète, il fait comme par défaut le choix de la peinture, prend des cours auprès de plusieurs professeurs, puis entre à l'Ecole des Beaux Arts où il fait la connaissance déterminante de David Bourliouk avec qui il partage le même

---

<sup>12</sup> *ibid.*, p. 88

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 88

<sup>14</sup> *ibid.*, p. 89

<sup>15</sup> *ibid.*, p. 89

<sup>16</sup> *ibid.*, p. 89

désintérêt, le même ennui pour les classiques. « David a la colère du maître qui a dépassé ses contemporains, moi, c'est le pathos du socialiste qui est sûr que la chute des vieilleseries est fatale. Le futurisme russe est né. »<sup>17</sup> Encouragé, « poussé » par celui qu'il considère comme son maître et ami, Maïakovski devient poète. Commence alors une période de recherches, pendant laquelle les idées se modèlent progressivement. « Pour moi, ces années étaient celles du travail sur la forme, sur la maîtrise du mot. »<sup>18</sup> En 1914, émerge le « Sentiment de ce que c'est que la maîtrise. Suis capable de dominer un thème. De le serrer de près. Je pose la question du thème. Du thème révolutionnaire. Je songe au Nuage en Pantalon. »<sup>19</sup>. Doué d'une certaine compétence poétique, ayant fait l'expérience de sa dextérité verbale, Maïakovski se sent dès lors, et à l'aube seulement de l'écriture de son deuxième grand poème, prêt à associer le contenu révolutionnaire à une forme moderne, adéquate, radicalement nouvelle elle-aussi. Reste que la maturité de l'homme n'attend plus que l'avènement révolutionnaire pour que son ouvrage s'accomplisse pleinement. Et cette venue, il la pressent, très proche. De l'année 1915, il se souvient : « J'écris Le Nuage. L'approche de la révolution se fait pour moi certitude. »<sup>20</sup>. La Première Guerre mondiale est pour lui l'occasion d'une approche progressive de ce qu'il veut atteindre finalement : éprouvant « Dégoût et haine pour la guerre. »<sup>21</sup>, il aborde et se rapproche du fait d'actualité et réagit, se soulève en poésie. Puis, arrivent les événements de février 1917 ; Maïakovski plus que jamais préconise alors l'arrivée au pouvoir des sociaux-démocrates : « Il est clair pour moi que, tout de suite après, doivent inévitablement arriver les socialistes. Les bolcheviks. »<sup>22</sup>.

### *Futurisme et marxisme (1912-1917)*

L'adhésion de Maïakovski au futurisme russe, dont il deviendra rapidement une des figures de proue, n'est pas fortuite. Cette appartenance aux voies de l'art

---

<sup>17</sup> ibid., p. 90-91

<sup>18</sup> ibid., p. 93

<sup>19</sup> ibid., p. 93

<sup>20</sup> ibid., p. 94

<sup>21</sup> ibid., p. 94

<sup>22</sup> ibid., p. 96

moderne en Russie de 1910 à 1930, du cubo-futurisme dont il devient membre actif dès 1912 à son départ du LEF<sup>23</sup> en 1928, est fondamentale puisqu'elle correspond à ses préoccupations et répond dès le départ à ses exigences artistiques. Le futurisme exalte la civilisation moderne, éprouve une véritable passion frénétique pour la vie contemporaine marquée par l'urbanisme et l'industrialisme, par le mouvement, la vitesse et la machine. Le projet constitutif de ce courant avant-gardiste est d'être en prise directe avec cette modernité dont il se propose d'anticiper le devenir, établissant par là-même un nouveau rapport entre la vie et l'art, devenant le terrain d'expérimentation d'une ère inédite. Dans Le Vivier des Juges (1914), un des nombreux manifestes futuristes, dont Maïakovski est co-signataire, il est proclamé : « Nous sommes les hommes nouveaux de la nouvelle vie. »<sup>24</sup>. Ainsi, le principe du futurisme est, globalement, d'élaborer des formes artistiques mieux accordées aux réalités modernes qu'il veut exprimer et influencer. Fonctionnaliste, ce travail sur des formes nouvelles correspond tout à fait aux tentatives de Maïakovski, précédant initialement les années 1910, d'adapter les vers à son propre élan révolutionnaire, d'exprimer le socialisme, d'agir de fait par la poésie sur le réel. Ce besoin fondamental de changement, de rupture avec un ordre dominant et rétif au nouveau, nécessite la radicalité de ses membres vis-à-vis des formes passées : « Nous seuls sommes le visage de notre temps... Le passé est étroit. »<sup>25</sup>. Pour que la modernité soit traduite sous une forme appropriée, la vieilleries esthétique doit être dépassée. Les futuristes vont hâtivement rejeter la vocation figurative de l'art, les traditions décoratives consacrées – expressions harmonieuses et conventionnelles, et donc trompeuses, du monde -, pour prôner la liberté créatrice de l'artiste et provoquer le bouleversement des goûts et des habitudes d'alors. En ce sens, la relation entre le futurisme et le marxisme, en tant que mouvements révolutionnaires « parallèles », est évidente : tous les deux sont la promotion d'une vie et d'un homme absolument différents, l'expression de refus de tout compromis, ils préconisent la valeur du nouveau absolu, entendant dresser leurs innovations sur les ruines du

---

<sup>23</sup> LEF (Front gauche de l'art) : revue d'art et de littérature futuriste, engagée politiquement auprès du nouveau régime, fondée en partie par Maïakovski en 1923

<sup>24</sup> Le Vivier des Juges, D. BOURLIOUK, V. MAIAKOVSKI et al., in Manifestes futuristes russes, Les Editeurs français réunis, 1972, p. 36

<sup>25</sup> Une Gifle au goût public (1912), D. BOURLIOUK, A. KROUTCHONYKH, V. MAIAKOVSKI et al., in Manifestes futuristes russes, op. cit., p. 13

passé. L'un comme l'autre vantent la réalité urbaine et technologique, louant le renversement complet des valeurs bourgeoises auxquelles ils substitueraient un nouveau système. L'affinité du futurisme et du marxisme est telle, dans leur volonté de transformation radicale du monde, dans leur portée prospective, que rien ne peut moins surprendre que le ralliement spontané du courant artistique à Octobre 1917. Le cubo-futurisme d'ailleurs, auquel appartient Maïakovski, - le futurisme russe comprenant plusieurs groupes distincts -, fut le premier à voir ses membres consacrer artistiquement la Révolution, Tatline projetant d'élever une « Tour » en hommage à la Troisième Internationale, Kamenski écrivant Stenka Razine (1918), etc.. Et c'est en masse que les futuristes intégreront en 1918 l'organe officiel du commissariat à l'Instruction publique, la revue *Art de la Commune*, la révolution prolétarienne s'avérant l'occasion opportune de mobiliser et développer leurs expérimentations artistiques. Ainsi, Maïakovski ne se révèle pas plus futuriste que communiste, n'abandonnant pas l'un pour se consacrer à l'autre, mais retrouvant en l'un la possibilité de poursuivre l'autre, luttant obstinément, par son investissement dans l'un comme dans l'autre, contre toujours un même réseau de valeurs qu'il veut abolir et dont les répercussions sont tant d'ordre social qu'artistique. Maïakovski est un futuro-socialiste dont l'affiliation artistique intègre un projet politique ; son combat futuriste correspond à sa vocation de révolutionnaire, et l'art coïncide avec la place qu'il s'est décidé d'occuper en tant que tel. Le fonctionnalisme de l'art, qui constituait l'une des bases du futurisme à son commencement, ne se transformera jamais chez Maïakovski en formalisme gratuit et replié sur lui-même, éloigné des préoccupations extérieures. Toujours ses revendications artistiques auront des répercussions politiques, plus ou moins évidentes. Toujours, Maïakovski tentera de donner un sens, une utilité, à son exercice artistique. Et c'est ainsi qu'au cœur même de ses poèmes précédant l'avènement révolutionnaire de 1917, il est possible de déceler non seulement des revendications esthétiques, mais également une mise en cause de l'ordre social et politique d'alors.

*Révolte poétique (1913-1917)*

Entre 1913 et 1917, Maïakovski écrit cinq grands poèmes où est contenue, dans chacun d'entre eux mais à des échelles diverses, la révolte artistique du poète, fruit d'une forte contestation sociale, contre un monde qu'il juge inacceptable. Se manifestent ainsi, avant date, les germes de ce qu'il expérimentera dès la Révolution sous le nom d' « art socialiste ». Ces œuvres sont les suivantes : Vladimir Maïakovski (1913), Le Nuage en Pantalon (1915), La Flûte des Vertèbres (1915), La Guerre et le Monde (1916) et L'Homme (1917)<sup>26</sup>. Ce qui caractérise essentiellement ces poèmes pré-révolutionnaires, c'est l'obsession de Maïakovski de l'établissement d'un autre monde. En cela, il encourage systématiquement la démolition de l'ancien et la conquête du nouveau, ce credo radical motivant tant le courant futuriste que l'utopie marxiste. Les écrits de Maïakovski sont l'expression d'un réel où la douleur humaine est telle que seule peut y répondre l'insatisfaction du poète. « Une immense peine est tombée sur la ville / des centaines de petites peines. » (Vladimir Maïakovski)<sup>27</sup> ; le poète souffre de la misère humaine, de la pauvreté, des plaies morales, jusqu'au constat d'un monde infernal qu'il décrit dans La Guerre et le Monde :

« tout est trempé d'un flot de sang humain.

Partout

les pas

clapotent également,

brassant la purée fumante du monde. »<sup>28</sup>.

Maïakovski rêve d'autre chose, d'un monde de paix et de justice. Mais pour atteindre ce monde, il faut vaincre l'ennemi, et le poète futuro-socialiste l'a identifié très tôt :

« le Maître de tout,  
mon rival,  
mon ennemi invincible »,

c'est un « dandy », un « homme gros » qui est « au centre du monde de l'argent », et dont le serviteur est dieu, « son cuisinier zélé » (L'Homme)<sup>29</sup>. « Le nez

---

<sup>26</sup> Toutes les références, excepté pour Vladimir Maïakovski, et Le Nuage en Pantalon, sont empruntées à : V. MAIAKOVSKI, Poèmes, Messidor, tome 1, 1984.

<sup>27</sup> V. MAIAKOVSKI, Théâtre, Grasset, 1989, p. 28

<sup>28</sup> V. MAIAKOVSKI, Poèmes, op. cit., p. 171

<sup>29</sup> idem, p. 225

capitaliste », l'opposant du futuriste et du bolchevique, c'est le bourgeois dont les armes de domination sont la religion et l'argent. Déjà, en 1913, Maïakovski lance dans sa tragédie la révolte contre les bourgeois et leurs symboles. Tandis qu'il les décrit comme des « athlètes de la graisse », « luisants, empiffrés jusqu'à l'os » (Le Nuage en Pantalon)<sup>30</sup>, il s'attaque dans le même poème au domaine céleste :

« je vois que tu n'es qu'un petit raté,  
un dieusaillon minime.

(...)

Tas de fripouilles ailées !

Garez vos plumes dans votre paradis !

Je vais vous faire trembler ! »<sup>31</sup>.

L'athéisme de Maïakovski prend toute son ampleur quand il dénonce dans La Guerre et le Monde la lâcheté des dieux, toutes religions confondues, qui ont fui devant le spectacle de la guerre, abandonnant les hommes<sup>32</sup>. De même, le poète dénonce le règne omnipotent de l'argent, comme s'il n'y avait plus d'autre valeur existante ; dans ce monde étouffé où il n'y a que « du fric, toujours du fric ! » (Vladimir Maïakovski)<sup>33</sup>, « la terre pourrit (...) les gens meurent » car, dans l'âme de l'homme, ne « vibronne » plus que le rouble (La Guerre et le Monde)<sup>34</sup> ! Tout se noie dans « le tourbillon doré » où se mêlent les francs, les yens, les marks, etc. (L'Homme)<sup>35</sup>. A cet état de choses, Maïakovski n'appelle qu'à une seule solution : la réaction, le dépassement, la révolte. Dans Vladimir Maïakovski,

« Chaque ruelle retrousse ses manches :  
bagarre ! »<sup>36</sup>

car « il faut briser les choses », tout détruire. Cherchant à bousculer, déranger la passivité bourgeoise, Maïakovski menace le passé lui-même, voulant tout effacer, pour tout recommencer :

« Sur tout ce qui s'est fait  
j'écris le mot *nihil*. » (Le Nuage en Pantalon)<sup>37</sup>.

<sup>30</sup> V. MAIAKOVSKI, Le Nuage en Pantalon, Mille et une nuits, 1998, p. 38-39

<sup>31</sup> idem, p. 45-46

<sup>32</sup> V. MAIAKOVSKI, Poèmes, op. cit., p. 175

<sup>33</sup> V. MAIAKOVSKI, Théâtre, op. cit., p. 40

<sup>34</sup> V. MAIAKOVSKI, Poèmes, op. cit., p. 153

<sup>35</sup> idem, p. 223

<sup>36</sup> V. MAIAKOVSKI, Théâtre, op. cit., p. 28

<sup>37</sup> V. MAIAKOVSKI, Le Nuage en Pantalon, op. cit., p. 19

Sur tout ce qui fut et est encore, Maïakovski veut tirer un trait, pour qu'advienne un monde nouveau que seule peut permettre l'utopie marxiste, soutenue par la modernité artistique. A propos du Nuage en Pantalon, le poète écrit : « Je le considère comme le catéchisme de l'art moderne : à bas votre amour, à bas votre art, à bas votre société, à bas votre religion – ce sont les quatre cris des quatre parties. »<sup>38</sup>. Nous sommes alors en 1915, et il exalte dans ce même poème la révolte terrible et vengeresse du peuple opprimé qu'il présage pour l'année 1916 :

« Sortez, promeneurs, les mains de vos poches !  
Empoignez bombes, poignards ou pavés,  
et si par hasard vous êtes nés manchots,  
venez quand même et foncez front baissé !

Venez, les affamés,  
les suants,  
les dociles,  
encrassés dans vos puciers puants !

Abreuvons de sang les lundis et mardis,  
pour qu'ils prennent enfin une couleur de fête !  
Car il faut que la terre égorgée paye sa dîme  
pour tous ceux qu'elle a traités en bêtes ! »<sup>39</sup>.

Maïakovski pressent la Révolution toute proche. Dans L'Homme, à la veille de la révolte, il est encore dans l'attente d'une nouvelle lumière, du soulèvement libérateur qu'il encourage sans cesse :

« L'aube bat du tambour,  
en avant !  
Dépassez cette boue terrestre ! »<sup>40</sup>.

Dès les premiers mois de 1917, art et Révolution se combinent plus qu'alors dans l'esprit du poète. De ses souvenirs de février, il écrit : « Dès les premiers jours de

---

<sup>38</sup> V. MAIAKOVSKI, in W. Berelowitch, « postface » in Le Nuage en Pantalon, op. cit., p. 55

<sup>39</sup> V. MAIAKOVSKI, Le Nuage en Pantalon, op. cit., p. 31-32

<sup>40</sup> V. MAIAKOVSKI, Poèmes, op. cit., p. 213

la révolution, j'écris un chronico-poème, « La Révolution ». Je fais des conférences : « Les bolchéviks et l'art ». »<sup>41</sup>.

Le fort esprit de révolte de Maïakovski le détermine totalement. Il est un insatisfait, mais, loin d'être l'objet exclusif de frustrations, il est avant tout un utopiste. Il ne s'agit pas chez lui d'une rébellion passagère, mais d'une véritable dissidence intérieure, disciplinée et exigeante. Son désir de toujours est celui d'une transformation radicale de la vie. Son double engagement avant-gardiste, artistique et politique, répond à cette perspective révolutionnaire, à cette résolution de changement brusque et complet de direction du monde d'alors. La combinaison de l'art et de la révolte caractérise complètement Maïakovski dans ce combat. Les vers et la lutte entretiennent dans sa ferveur poétique une relation inextinguible. Tout son art est inspiré de ce double militantisme, fruit d'une bataille esthétique et sociale. Pour Maïakovski, la fonction du poète est importante dans la transformation de la vie, et son intérêt pour l'art se porte avant tout sur sa démarche combative. C'est ainsi que son projet d'un « art socialiste » n'émerge pas en 1917, au jour de l'insurrection victorieuse, mais la précède vivement. Les grandes lignes de son cheminement jusqu'à la révolution, dans les faits comme à travers ses écrits, révèle un homme à l'instinct révolutionnaire qui a eu foi très tôt en l'avènement bolchevique auquel il s'est préparé, s'étant décidé à le servir en tant que poète. Maïakovski n'est pas un opportuniste ; il est juste un poète prométhéen. Il agit en marxiste par le biais de la poésie, mais il n'est pas poète avant d'être bolchevique, il est les deux en même temps, parce que là est le terrain de lutte qui lui correspond, parce que la vie telle qu'elle se présente, injuste et déloyale, est pour lui insatisfaisante mais transformable. Maïakovski est un amoureux de la vie, un révolté du bonheur, voulant contribuer en tant que poète à l'instauration d'un autre monde.

---

<sup>41</sup> V. MAIAKOVSKI, Moi-même, in Vers et proses, op. cit., p. 96

## L'ADHESION A LA REVOLUTION : CONTRIBUTION ARTISTIQUE

« Maintenant que c'est tout l'ensemble de la vie russe qui se réorganise de fond en comble, chaque citoyen doit savoir que la construction du nouvel Etat socialiste requiert de grandes réserves de forces. Chacun se fait ouvrier, dans quelque atelier qu'il travaille, atelier de travail intellectuel ou atelier de travail manuel. On a besoin partout d'une exceptionnelle réserve de forces ainsi que de courage et d'enthousiasme joyeux. »

V. Meyerhold<sup>42</sup>

*Promotion d'un art révolutionnaire*

Les attentes de Maïakovski sont satisfaites le 25 octobre 1917 : les bolcheviques prennent le pouvoir. La Russie soviétique est proclamée. Dès le 26 du même mois, les premiers décrets fondamentaux<sup>43</sup> sont ratifiés, et les modalités du principe du « contrôle ouvrier » fixés. S'ouvre une période d'euphorie, d'espoirs, de foi en la transformation de la société. Le pouvoir étant au peuple, la Révolution doit désormais entamer la construction du socialisme. A cet instant, au milieu de l'aversion dominante des intellectuels, nombre d'artistes se rallient au régime et décident de participer activement à cet élan en se mobilisant artistiquement. Apparaissant comme le meneur du futurisme révolutionnaire, Maïakovski s'inscrit évidemment et de façon radicale dans ce contexte. Il cautionne spontanément le nouveau régime qu'il a promu bien avant les événements d'octobre. « Octobre. Faut-il y adhérer ou pas ? Cette question ne se posait pas pour moi (ni pour les autres futuristes moscovites). C'était ma révolution à moi. J'allai au Smolny. J'ai travaillé à tout ce qui se présentait. »<sup>44</sup> Maïakovski s'engage dans la Révolution en tant que poète - « Je suis poète. C'est

---

<sup>42</sup> V. MEYERHOLD, *Ecrits sur le théâtre*, L'Age d'homme, tome 2, p. 28

<sup>43</sup> Il s'agit du Décret sur la Paix et du Décret sur la Terre.

<sup>44</sup> V. MAIAKOVSKI, *Moi-même*, in *Vers et proses*, op. cit., p. 97

ce qui fait mon intérêt. »<sup>45</sup> -, et décide de se faire le chantre et le porte-parole de l'art révolutionnaire consacré à la construction socialiste. C'est en officialisant un art nouveau et moderne qu'il veut promouvoir la fondation d'un autre monde, profitant du contexte pour propager, légitimer et développer ses conceptions futuristes. Il organise alors des débats, intervient publiquement dans les usines ou au Café des poètes de Moscou au cours desquels il expose ses théories de l'art révolutionnaire. De même, dans le journal « Art de la Commune »<sup>46</sup>, il publie des poèmes, véritables manifestes poétiques et chants de ralliement artistique et politique, dans lesquels il clame sa conception nouvelle du poète, métier qu'il assimile à celui de l'ouvrier car, même si le support de son labour est différent, son travail doit être aussi profitable, aussi utile que celui du prolétaire. Pour Maïakovski, l'ouvrier et le poète travaillent alors conjointement à la construction du socialisme.

« Nous sommes des égaux.

Camarades d'une masse ouvrière.

Prolétaires du corps, de l'esprit. »<sup>47</sup>

### *Investissement dans la propagande artistique*

La période suivant le coup d'Etat d'octobre 1917 est donc euphorique et pleine de promesses. Mais elle est aussi colorée d'incertitudes. En effet, le nouveau régime, pas encore stabilisé, doit faire face à de nombreuses difficultés. L'économie est en ruine, la misère, la famine, les épidémies ravagent le pays, et celui-ci doit faire face dès novembre 1917 à toutes sortes d'hostilités anti-communistes. Au lendemain même d'une première étape victorieuse de la Révolution, il est donc déjà question de sa survie. Le chemin menant au socialisme s'avère dès lors très épineux, mais pas infranchissable : pour Lénine, la troisième révolution russe doit forcément mener à la victoire et il appelle jour après jour au renforcement sur tous les fronts de la mobilisation de la population

---

<sup>45</sup> *idem* p. 77

<sup>46</sup> « Art de la Commune » : journal du Commissariat de l'Education nationale qui paraissait à Petrograd en 1918-1919 ; Maïakovski y publie plusieurs poèmes dont Ode à la révolution, Marche de gauche, Décret à l'armée de l'art, Il est trop tôt pour se réjouir, Le poète c'est un ouvrier.

<sup>47</sup> V. MAIAKOVSKI, Le poète c'est un ouvrier (1918), in Vers et proses, op. cit., p. 167-168

pour mener à bien cette phase de transition. Lors du 3<sup>e</sup> Congrès des Soviets des députés ouvriers, soldats et paysans de Russie, en janvier 1918, il déclare : « Le passage du capitalisme au régime socialiste s'accompagne d'une lutte longue et tenace. (...) les Soviets, attisant l'incendie de la révolution, dictent au peuple cet ordre impératif : lutte, prends tout en main et organise-toi. »<sup>48</sup>. L'issue est donc dans le renforcement de l'union des masses et l'organisation du peuple travailleur. Pour cela, la propagande est de première importance, mais à l'époque les moyens de communication sont limités et le pourcentage d'illettrés élevé. Toutefois, il reste les moyens d'expression artistique. Et, ayant fermement décidé de servir le gouvernement soviétique, Maïakovski répond là aussi immédiatement présent. « Prendre la plume seulement quand il n'y a pas d'autre moyen d'expression que le vers »<sup>49</sup>, qu'il n'y a plus d'autre solution, tel est l'un de ses principes. En ce sens, il oriente sa création artistique de façon radicalement utilitaire dans la lutte pour la survivance par une action mobilisatrice sur les masses. Il s'engage alors dans un rôle d'intermédiaire : au service du gouvernement communiste, le poète adopte le principe de la « commande sociale », pour communiquer au peuple les attentes du régime et le convaincre, affermir sa foi en l'avenir avec plus de forces que ne saurait le faire le discours non artistique. Offrant sa participation au sauvetage de la Révolution, Maïakovski s'engage à pousser le peuple à accroître ses efforts par des œuvres artistiques exemplaires, donatrices d'espoirs et de courage. Il s'agit là évidemment d'un engagement dans la propagande artistique, qui s'affiche sans complexe comme tel.

Dès les premiers jours, Maïakovski veut participer artistiquement à l'édification communiste, et ce sur tous les fronts : « Je suis avant tout un homme qui a mis sa plume (je vous prie de bien noter ce mot), au service de la minute présente, de la réalité présente et de son conducteur : le gouvernement soviétique et le parti. »<sup>50</sup>. Il s'engage à la fois contre la marche en arrière de ce qui a été acquis et dans la construction du communisme. Il veut alors promouvoir un art nouveau et faire acte de propagande, « faire avancer d'un même pas art et

---

<sup>48</sup> V. LENINE, « Discours sur la dissolution de l'assemblée constituante prononcé à la séance du comité exécutif central (6 (19) janvier 1918) », *Pravda*, n°6, 22 (9) janvier 1918, in *La grande révolution socialiste d'Octobre*, Edition du Progrès, 1967, p. 53

<sup>49</sup> V. MAIAKOVSKI, *Comment faire les vers*, in *Vers et proses*, op. cit., p. 363

<sup>50</sup> in Cl. FRIOUX, *Maïakovski par lui-même*, op. cit., p. 11

révolution, en liquidant le passé ». C'est dans cet esprit qu'il aborde Mystère-Bouffe qui est sa première œuvre importante du genre. Ecrite au cours de l'été 1918 et mise en scène le 7, 8 et 9 novembre de la même année, cette pièce de théâtre, envisagée au cours de l'été 1917, est d'autant plus représentative du caractère créateur et propagandiste du travail du poète qu'elle est la première à combiner aussi radicalement avant-garde artistique et avant-garde politique<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Cette pièce Mystère-Bouffe est remaniée en 1921 par Maïakovski ; la nouvelle version est alors représentée le 1<sup>er</sup> mai 1921 et reprise jusqu'au 7 juillet 1921.

## CONSTRUCTION DE MYSTERE-BOUFFE

(fondation d'un théâtre militant)

## CONTRE UN THEATRE ET POUR UN AUTRE

### *deux prologues : une même opposition à l'art institutionnel pré-révolutionnaire*

<sup>1</sup>Maïakovski a écrit un prologue pour chacune de ses deux versions de Mystère-Bouffe. Dans le premier<sup>2</sup>, il lance au théâtre l'assaut contre l'abstrait et l'incorporel, et ce au nom de ce qu'exige le monde nouveau affranchi des promesses trompeuses d'hier : le palpable, le concret, le matériel, le plaisir immédiat. Il revendique ainsi au théâtre la lutte contre les scènes impériales, académiques – figurées par Goethe et l'opéra - au profit d'un théâtre prolétarien, inédit, adapté, dont le signe inaugural est l'appropriation de celui-ci par les masses, y faisant leur entrée en tant que spectateur, acteur et personnage. Dès 1918, Maïakovski positionne donc radicalement sa pièce dans l'opposition de principe de l'ancien et du nouveau, suivant l'avant et l'après prise de pouvoir de 1917. Il concilie sa lutte artistique au combat idéologique, se dressant contre le théâtre institutionnel du passé, reflet de l'idéologie repoussée. Dans le second prologue<sup>3</sup>, celui du 1921, il réitère son « Tout à neuf ! » d'un « ceci est quelque chose de nouveau » et lance une attaque similaire contre l'ancien : rien d'autre à faire des classiques que de « les balancer par dessus bord ». Mais son opposition théâtrale se fait plus précise. Ses positions reflètent celles du théâtre RSFSR 1<sup>er</sup> de Meyerhold dont il est le poète. Il assimile par des allusions ironiques le théâtre du passé au Théâtre d'Art de Moscou, véritable représentant de la culture dominante pré-révolutionnaire, « le pilier de l'édifice théâtral russe », « joyau des vingt dernières années de l'ancien régime »<sup>4</sup>. Même si cette hostilité à l'égard du théâtre dirigé par Stanislavski, caractérisé par ses « tantes Mania » et ses « oncles Vania »<sup>5</sup>, est avant tout repérable dans le second prologue, cela ne signifie pas qu'elle ne soit pas tacitement présente dans la première variante :

---

<sup>1</sup> Les arguments développés dans ce chapitre concernant le Théâtre d'Art de Moscou s'inspirent largement de : Ch. AMIARD-CHEVREL, Le Théâtre Artistique de Moscou (1898 – 1917), CNRS, 1979, p. 315-322.

<sup>2</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, Messidor, tome 2, 1987, p. 31-33 – Sauf précision, toutes les références à la pièce s'appuient sur cette traduction de Claude Frioux.

<sup>3</sup> idem, p. 35-39

<sup>4</sup> Ch. AMIARD-CHEVREL, L'évolution du théâtre russe de 1917 à 1930, thèse de doctorat, Paris, 1966, p. 288

<sup>5</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, op. cit., p. 37 (version 2)

l'esthétique de la pièce dans son ensemble le démontre dès le départ. Toujours est-il que ce prologue de 1921 est théâtralement plus précis, se situant davantage dans la confirmation, l'affirmation esthétique plus détaillée d'un théâtre dont le prélude de 1918 ne soulignait sommairement que l'appropriation fondatrice et le baptême, l'élan. Le temps explique beaucoup. En 1921, cela fait trois ans que Meyerhold et Maïakovski travaillent ensemble, ce dernier a donc certainement depuis 1918 aiguisé, sans les contredire, ses connaissances et ses positions théâtrales. De plus, ces deux artistes composent simultanément l'écriture et la mise en scène de la deuxième variante de la pièce, chacun coopérant à l'activité spécifique de l'autre : le prologue se fait ainsi l'écho du travail du metteur en scène d'avant-garde auquel adhère Maïakovski et qui se démarque nettement depuis plusieurs années des conceptions stanislavskiennes. Aussi et surtout, Maïakovski a assurément ressenti le besoin d'explicitier davantage son travail dramaturgique dans ce dernier prologue, pour répondre aux reproches d'incompréhension et d'inaccessibilité aux masses faits à sa première version par nombre d'intellectuels et membres du gouvernement<sup>6</sup>. Il nomme ainsi plus nettement dans un second temps ce qu'il rejette déjà assurément en 1918. Ces deux prologues sont donc le recoupement d'un même manifeste théâtral, reposant sur le bannissement du passé dramatique professionnel incarné par le Théâtre d'Art. Cette désignation n'est pas fortuite, ce théâtre occupe une place considérable en Russie, et elle est même plus que symbolique, puisque la condamnation de ce dernier est l'objet d'un véritable enjeu, artistique et idéologique.

### *Appartenances idéologiques opposées*

Le Théâtre d'Art de Moscou est d'appartenance bourgeoise. Bien que Stanislavski et Dantchenko, fondateurs du théâtre, aient déclaré leur activité « accessible à tous », leur public de fait se limite surtout à la bourgeoisie moscovite, industrielle et libérale, et à l'intelligentsia du même ordre, à de nombreux intellectuels, d'origine aisée ou modeste. Il bénéficie alors pendant ses années de prospérité – de 1900 à 1917 - d'un appui financier des libéraux

---

<sup>6</sup> Les reproches essentiels faits à la première version seront les mêmes pour la seconde : intrusion du politique au théâtre, expression formelle pas adaptée aux masses ouvrières, pièce incompréhensible pour le prolétariat.

important, et son travail artistique est fortement soutenu par les critiques journalistiques du parti constitutionnel-démocrate<sup>7</sup>. De ce fait, le trouble que connaît le Théâtre d'Art suite au coup d'état bolchevique d'Octobre s'explique facilement : la bourgeoisie fuit le nouveau régime, émigre, et voit ses biens confisqués, le théâtre est ainsi déserté par son public et manque rapidement d'argent. Contrastant nettement avec ce désarroi idéologique, le théâtre d'obédience communiste explose à la même période. Le théâtre naissant de Maïakovski veut alors toucher les masses populaires, incultes, jusque là absentes des salles, mais aussi les couches culturelles et qualifiées du pays et les membres du gouvernement que le poète cherche surtout à convaincre du bien-fondé de ses théories. De fait, Mystère-Bouffe s'adresse prioritairement aux camarades de la Révolution. Les conditions de vie de tel ou tel théâtre sont alors proportionnelles à son identification, à son appartenance à l'idéologie en place. Sur ce point, le Théâtre d'Art et le théâtre impulsé par Maïakovski divergent radicalement. Quand l'un périlite, l'autre s'édifie, car ils sont idéologiquement opposés. De plus, exerçant pour des classes antagonistes qui attendent forcément un théâtre qui leur corresponde, le sujet de leur activité respective est, comme par suite logique, dissemblable. D'un côté, le Théâtre d'Art se préoccupe des problèmes de la bourgeoisie d'avant la Révolution : il centre son intérêt sur l'individu dans son quotidien, ses souffrances personnelles, traduisant le mal de vivre du « moi », tiraillé entre conflits intérieurs et relationnels, la famille étant le lieu essentiel de ces tourments. Ces interrogations correspondent aux angoisses du particulier, de l'homme bourgeois du début du siècle, qu'exprime avec force Tchekhov, auteur de prédilection du Théâtre d'Art, dans des pièces où l'action est quasiment nulle. De l'autre, et à l'inverse, Mystère-Bouffe est centré sur le général, focalisant non pas son intérêt sur la complexité des individualités et leur psychologie mais sur les types sociaux, et, plus particulièrement, le peuple, grand protagoniste embrassant l'Histoire. La pièce exprime alors les masses et leur situation au lendemain de la victoire prolétarienne. Dans les deux cas, l'art est en prise sur son temps, correspondant à l'époque à laquelle il appartient. Mais la différence s'amplifie toutefois entre le Théâtre d'Art et le théâtre de Maïakovski, avec, d'un côté, un

---

<sup>7</sup> Le parti K. D. (appelés aussi les « Cadets »), parti des libéraux et conservateurs fondé en 1903, forme en mars 1917 le premier gouvernement provisoire, renversé en avril de la même année. Impérialiste, il est pour l'abolition de l'autocratie tsariste, mais contre la révolution populaire.

théâtre intimiste, privé, sentimental, anecdotique, et, de l'autre, un théâtre public, social, historique. De plus, c'est la fonction qu'ils attribuent à l'art, défini selon sa position vis-à-vis du réel, qui poursuit leur distinction. Le Théâtre d'Art donne à sentir la complexité de l'homme, il peint son mal-être, donne au spectateur ce qu'il veut voir : lui-même. L'art doit donc rendre avec justesse, il doit être à la mesure du réel, lui être fidèle. Ce théâtre s'oppose complètement à l'intrusion de l'agitation politique dans son champ d'activité, et, de la sorte, va à l'encontre de Maïakovski, affirmant la nature politique du théâtre et déclarant la guerre à toute fiction apolitique<sup>8</sup>. Les conceptions du poète sont radicalement fonctionnalistes : le théâtre doit directement intervenir dans la vie. Le but de Mystère-Bouffe est de rendre au théâtre le réel tout en le dépassant pour provoquer sa transformation. L'art dramatique est dans les deux cas un théâtre de l'identification, mais il est alors davantage pour l'un un lieu d'observation, d'apitoiement, de compassion, et il est plutôt chez l'autre un outil, un moyen manifeste de propagande, de changement, de réaction. Et, forcément, à ces deux projets radicalement divergents coïncident deux esthétiques opposées, répondant de façon adéquate à chacune des attentes ordonnées vis-à-vis de l'art.

### *Esthétiques opposées*

Le Théâtre d'Art de Moscou est l'héritier du réalisme du 19<sup>e</sup> siècle. Cet attachement à la tradition s'exprime par le réalisme psychologique que développe très tôt Stanislavski. Le théâtre est alors une illusion : il se traduit par la reproduction exacte de la vie sur scène et opère une rupture entre la scène et la salle. En effet, la qualité esthétique du théâtre s'évalue à son degré maximal de perfection dans l'imitation du cadre matériel et social du réel, mais aussi de l'intériorité de l'homme. Ce souci de précisions exactes engendre un univers complexe. Chaque décor scénique multiplie les détails, chaque acteur étudie minutieusement toutes les facettes psychologiques de son personnage, se concentrant sur le « revivre » intérieur, allant jusqu'à déprécier le travail du corps. Il s'agit d'une exigence de vraisemblance, de conformité au visible de la réalité, du

---

<sup>8</sup> V. MAIAKOVSKI, Comment faire les vers, in Vers et proses, Les Editeurs français réunis, 1967, p. 363 (« Il faut briser en mille morceaux la fable de l'art apolitique. »)

reflet de la vie recréée, répétée par l'art. Stanislavski mène un théâtre naturaliste et psychologique, novateur à sa fondation en 1898. La scène voulant s'afficher comme la vie même, le spectateur est alors mis à l'écart ; passif, il est l'observateur de sa propre vie, captant ce qui se passe devant lui comme à travers le trou d'une serrure, lui dont la scène feint d'ignorer la présence en l'assimilant à un mur, le quatrième manquant pour achever l'illusion. Le Théâtre d'Art répond de la sorte aux attentes : il a pour effet de reproduire la « vie vivante » sur scène. Mais cette esthétique s'avère en 1918 plus que jamais sclérosée pour Maïakovski : il ne veut ni servir le goût bourgeois, ni reproduire au théâtre l'état catastrophique de la Russie au sortir de la révolution. Il souhaite au contraire donner une autre vision du réel pour offrir aux masses un regard optimiste sur la vie. Mystère-Bouffe doit célébrer la vie : « (...) toutes les forces sont nécessaires à l'humanité ouvrière pour continuer la révolution, qui exige – malgré les difficultés rencontrées sur le chemin, malgré les durs contrastes de la NEP – que nous glorifions la vie, la joie de la plus difficile des marches : celle vers le communisme. »<sup>9</sup>. C'est pour cela que le théâtre doit montrer la « vie véritable » mais non telle quelle, la vision primaire du réel tendant alors au pessimisme, mais intensifiée, « transformée par le théâtre en un spectacle tout à fait extraordinaire »<sup>10</sup>. Ainsi, mis au service de l'agitation révolutionnaire, l'art dramatique doit pour Maïakovski prendre la forme d'un spectacle. C'est là que sa conception de la qualité artistique, en tant qu'avant-gardiste, va épouser et correspondre à ses attentes propagandistes. Le second prologue est l'affirmation, l'annonce, et la pièce, en tant que tel, la démonstration de cette fusion réfléchie et productive. Rejoignant les idées novatrices de Meyerhold réaffirmant son rejet, au nom des principes de « l'Octobre Théâtral »<sup>11</sup>, de l'illusion scénique, Maïakovski, futuriste majeur, adhère au « théâtre de la convention consciente » ayant pour principe de réhabiliter l'art en tant que tel.

### *Un théâtre-spectacle*

---

<sup>9</sup> *idem*, p. 353

<sup>10</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, op. cit., p. 37 (version 2)

<sup>11</sup> « Octobre Théâtral » est le slogan adopté par Meyerhold pour qualifier l'engagement propagandiste du théâtre d'avant-garde rattaché au TEO, Département théâtral du gouvernement, dont il est le directeur.

Pour Maïakovski, le théâtre s'affirme avant tout comme tel : autre et différent de la vie, même s'il s'y rapporte, poétique et ayant donc ses propres règles. En ce sens, revendiquant un art de la représentation, et en abordant directement le réel dans son travail d'agitation, sa préoccupation n'est pas de rendre la vie telle quelle, mais de la montrer sans la reproduire. « L'art n'est pas une copie de la nature. »<sup>12</sup> La pièce ne calque pas précisément la réalité : elle est sous-titrée « représentation » « de notre époque », et non « reproduction ». La vie doit être rendue de façon poétique : Mystère-Bouffe présente ainsi un réel théâtralisé. Il y a rejet des formes naturalistes au nom de la création de formes stylisées, théâtrales, faisant fortement allusion au réel, le suggérant, évitant scrupuleusement de le répéter. Et le souci d'imiter le réel est d'autant plus absent que Maïakovski a pour projet, référant au symbolisme<sup>13</sup>, de montrer ce qui n'est pas évidemment visible de la vie, de rendre palpable ce qui, de fait, ne l'est pas par nature. Mystère-Bouffe montre aux masses ce que le quotidien les empêche de voir : en proie à la misère, les yeux du peuple ne perçoivent pas l'enjeu que représente le présent pour l'avènement communiste. Ce théâtre, plus que sa photographie fidèle, se veut alors un révélateur de la vie. Cette caractéristique-clé est liée à la mission didactique que le poète donne à son travail. Pour cela, il focalise son œuvre sur la mise en évidence du parcours révolutionnaire des prolétaires. Il oriente son regard sur l'essentiel, évitant soigneusement l'abondance des détails et la description de l'intériorité humaine, sources de dispersion pour le spectateur dont l'attention serait inutilement détournée. Le théâtre prend alors pour Maïakovski le sens d'une loupe ; il écrit lui-même : « Le théâtre n'est pas un miroir que l'on campe, c'est un verre qui amplifie... »<sup>14</sup>. Dans cette optique, l'art grossit le réel, le schématise, le simplifie, pour le rendre plus perceptible, plus concis, facilement intelligible. Ce qui en est exprimé, par souci d'efficacité, est réduit à l'essentiel. Le théâtre se présente de la sorte comme la synthèse de la vie qu'il concentre ; il en restitue finalement la totalité, sans jamais en rendre directement la dimension matérielle. Mystère-Bouffe est la synthèse, ici positive, de la Révolution, elle est le concentré, clair, de cette histoire. Sans copier

---

<sup>12</sup> V. MAIAKOVSKI in A. SOLA, Le futurisme russe, PUF, 1989, p. 219

<sup>13</sup> Le théâtre symboliste, rejetant l'imitation du visible, s'appliquait à en révéler l'invisible.

<sup>14</sup> V. MAIAKOVSKI (mot d'ordre écrit pour le spectacle Les Bains) in exposition internationale, p. 81

l'époque de la Révolution, mais en en rapportant quelques traits, elle en donne le « reflet »<sup>15</sup>. Ce théâtre de l'allusion stimule l'imagination du spectateur, accomplissant, complétant lui-même, puisqu'il y est invité, les rapprochements avec le réel. Cette conception globale d'un théâtre-loupe a pour effet final apparent de se distancier du réel, mais, en organisant ce recul, de fait s'en rapproche d'autant plus, le rendant plus perceptible.

D'autre part, si Maïakovski prône un théâtre-spectacle, comme il l'énonce dans le second prologue<sup>16</sup>, c'est que l'art dramatique doit être selon lui synonyme de plaisir, ce dernier étant atteint par l'omniprésence du jeu. Le théâtre rompt avec la vie sans se substituer à elle. L'art dramatique s'assimile alors à la fête, s'opposant radicalement aux idées développées par Stanislavski. Il cherche à divertir, amuser, faire plaisir, mais aussi dépayser, susciter l'activité créatrice, l'imagination du spectateur qu'il veut étonner, émerveiller par le spectaculaire et la nouveauté que ses yeux doivent capter de la représentation. Quand Maïakovski appelle à l'implication active du spectateur, c'est pour provoquer en lui le maximum de plaisir. Cette collaboration est tacitement source d'adhésion, de communion idéologique. Le décroisement scène-salle est donc indispensable : pour convaincre, stimuler, enthousiasmer, il faut que la joie et le jeu inondent les lieux, il faut « jeter bas les cloisons entre l'art et la vie » et réhabiliter le spectateur au cœur du mouvement théâtral. Dans le second prologue, un spectacle intéressant est pour Maïakovski synonyme d'omniprésence du plaisir, partout et non seulement sur scène. Tout, la scène comme la salle, doit être en jeu : le théâtre se rapporte ainsi à une fête-action dynamique. Mystère-Bouffe, en l'occurrence, s'inscrit au programme des festivités révolutionnaires, en 1918 pour le premier anniversaire de la Révolution, qui ont pour but essentiel de divertir et louer les masses pour régénérer leurs forces et leur faire provisoirement oublier la dure réalité quotidienne. Ce déploiement du théâtre-spectacle doit donc pour Maïakovski servir son travail agitationnel puisqu'il met tout en œuvre pour élaborer « une propagande joyeuse, une propagande qui ait du chien ». « Nous avons oublié que le théâtre est un spectacle. Nous ne savons pas comment

---

<sup>15</sup> A. GVOZDIEV, in V. MEYERHOLD, Écrits sur le théâtre, L'Age d'Homme, 1975, p. 67

<sup>16</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, op. cit., p. 35-37 (version 2)

utiliser ce spectacle pour notre action. La tentative de retourner à un théâtre-spectacle, tel est le fondement de mon œuvre théâtrale. »<sup>17</sup>

*La création du nouveau par l'élimination de l'ancien*

Ce n'est donc pas par simple esprit de contradiction que, au niveau de l'art professionnel national, le théâtre de Maïakovski condamne le Théâtre d'Art. Comme l'écrit Claudine Amiard-Chevrel : « Les intellectuels qui se rallient immédiatement à la Révolution sont précisément ceux qui sont à l'opposé du Théâtre Artistique quant à leurs positions esthétiques et idéologiques. »<sup>18</sup>. Les invectives de Maïakovski contre ce théâtre sont fondées : lorsque le poète substitue au théâtre naturaliste et d'état d'âmes le spectacle-tribune, c'est parce qu'il ne peut pas récupérer l'esthétique d'un théâtre répondant au goût bourgeois pour la souder à un contenu radicalement opposé à celui qu'elle servait antérieurement. Il s'agit là de deux conceptions esthétiques différentes du théâtre découlant d'une fonction donnée à l'art distincte, due à une position temporelle et idéologique divergente. Maïakovski voudra à tel point rompre avec la boîte scénique qu'il essaiera entre autres d'amener le théâtre hors des lieux proprement dramatiques, tentant par exemple, mais en vain, de faire jouer en 1919 Mystère-Bouffe en plein air. Le nouveau est alors promu par Maïakovski pour que l'art corresponde aux préoccupations et désirs du peuple, pour qu'il participe à la transformation immédiate du réel. Le poète lutte pour que le théâtre change, la façon d'atteindre radicalement à cette mutation, de provoquer le nouveau, étant d'éliminer l'ancien. La didascalie finale du premier prologue, ouvrant la fiction, est la traduction scénique de cette destruction edificatrice : « Ils (les Impurs) se dispersent et déchirent le rideau barbouillé avec les vestiges du vieux théâtre. »<sup>19</sup>. Mystère-Bouffe se découvre alors comme l'élaboration du nouveau, c'est-à-dire d'un théâtre-spectacle s'apparentant à la fête. Pour cela, Maïakovski fait reposer la pièce sur une ambivalence, combinant le *Mystère* – le merveilleux, l'héroïque –

---

<sup>17</sup> V. MAIAKOVSKI, « Qu'est-ce que La Grande Lessive et qui y lave-t-on ? », in Théâtre, Grasset, 1989, p. 261

<sup>18</sup> Ch. AMIARD-CHEVREL, Le Théâtre Artistique de Moscou (1898 – 1917), op. cit., p. 316

<sup>19</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, op. cit., p. 33 (version 2)

et le *Bouffe* – le rire –. Cette association est le moyen pour lui de rendre par excellence la révolution car : « Le *Mystère*, c'est ce que la révolution a de grand, le *Bouffe* ce qu'elle a de drôle. »<sup>20</sup>. La pièce s'assimile alors au grotesque de Meyerhold, à son mélange productif des contraires sur scène. Elle est, selon son propre intitulé, une « représentation héroïque, épique et satirique de notre époque ».

---

<sup>20</sup> V. MAIAKOVSKI, « Extrait du livret pour le programme du spectacle en l'honneur du 3<sup>e</sup> Congrès du Komintern » (fin juin 21), in *Mystère-Bouffe*, in *Poèmes*, op. cit., p. 25 (version 2)



### *Totalité cosmique*

Au premier abord, Mystère-Bouffe apparaît comme une œuvre cosmique, monumentale, parce qu'elle se présente sous le signe de la totalité. En effet, son sujet grandiose est l'histoire entière de la révolution universelle accomplie par les Impurs. Cette aventure convoque toute l'humanité, le chiffre « sept » des paires de personnages organisées par Maïakovski<sup>5</sup> signifiant bibliquement la totalité. Aux hommes s'ajoute l'autre entité de personnages, les êtres surnaturels : puissances divines et infernales - diables, saints, Dieu -, apparitions christique ou allégorique – l'Homme Tout Simplement / de l'Avenir, la Ruine – mais aussi personnages fantastiques – les Choses, les Machines, les Nourritures, toutes humanisées<sup>6</sup> -. A ce brassage correspond quasi forcément un éclatement temporel et spatial. La révolution est saisie de façon panoramique et entière, de son début à son terme. A l'examen de la pièce, il est impossible d'évaluer exactement la durée écoulée entre ces deux extrêmes. Les repères temporels semés çà et là au gré des dialogues sont imprécis, vagues – pour exemple, des indices tel l'indicatif « l'autre jour »<sup>7</sup> de l'Italien à l'acte 2 en évoquant sa dispute avec l'Allemand à l'acte 1 -. De plus, le poète a créé des ellipses temporelles entre les actes au cours desquels il produit à plusieurs reprises des effets d'accélération du même type : « La lune passe en courant. »<sup>8</sup>, opérant la transition entre la nuit et l'aube. Ce sont ainsi des jours, des mois, peut-être des années ou des siècles qui passent en quelques cent vingt pages d'écriture sans qu'il soit possible d'estimer vraiment l'échelle temporelle de la légende. Ce qui laisse paradoxalement ce sentiment à la lecture d'une aventure historique et intemporelle, en cela tout à fait imposante, colossale. Mais Mystère-Bouffe est aussi immense par la traversée spatiale qu'elle offre. Son environnement monumental est « tout l'univers » comme l'indique les « lieux des actions » de chaque version<sup>9</sup>. Au début de l'acte 1, deux morses soutiennent le monde<sup>10</sup>. Et les frontières sont brisées les unes après les autres : le passage s'effectue du globe terrestre – le pôle nord -, aux lieux bibliques - l'Enfer, le

<sup>5</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère Bouffe, in Poèmes, Messidor, tome 2, 1987, p. 27 et 29 (liste des personnages)

<sup>6</sup> idem Les Choses (p. 261), les Machines (version 2, p. 267) et les Nourritures (version 2, p. 269) parlent et ont des membres inférieurs et supérieurs (p. 259).

<sup>7</sup> ibid., p. 95

<sup>8</sup> ibid., p. 113 et p. 141

<sup>9</sup> ibid., p. 27 (version 1) et p. 29 (version 2)

<sup>10</sup> ibid., p. 41 (didascalie)

Paradis -, puis il y a rencontre de localités imaginaires, horribles ou splendides – le Pays des Débris, la Terre Promise -. Ces espaces sont l’objet d’événements et de manifestations extraordinaires, féeriques. Le début de l’acte 2 offre le spectacle du Déluge. Les éléments de la nature se déchaînent : l’« arche énorme » des humains doit faire face au « grand piétinement »<sup>11</sup> ; « un panorama de terres qui s’effondrent dans les vagues »<sup>12</sup> stupéfie les témoins de la tempête. Puis apparaît sur le pont, de façon surnaturelle, un homme venant du futur<sup>13</sup>. Les éclairs de Dieu menacent les Impurs au Paradis<sup>14</sup>. Le Pays des Débris est un amoncellement gigantesque de détritrus. Là, les hommes doivent résister à l’agression de la « Ruine-impératrice »<sup>15</sup> qui,

« de son immense bouche béante  
broie et dévore »<sup>16</sup>,

et qui, soutenue par son armée, leur barre le chemin<sup>17</sup>. En ce même endroit, la locomotive et le navire, machines énormes, tels des êtres vivants, agonisent et parlent<sup>18</sup>. De ces manifestations de puissances se déploie finalement un dernier spectacle, magnifiquement féérique cette fois-ci : celui de la Terre Promise avec ses arcs-en-ciel aux « couleurs brûlantes », ses fleurs démesurées, son portail immense, ses multiples rues et places terrestres occupées par des Choses vivantes<sup>19</sup>. Combinaison de tout cela à la fois, Mystère-Bouffe est véritablement un poème cosmique et féérique. Son univers est magique. Plusieurs autres éléments d’ailleurs, plus petits et appartenant au merveilleux, ponctuent la pièce. Pour exemples, l’acte symbolique du forgeron qui cuirasse les corps des Impurs pour les endurcir<sup>20</sup>, le brisement merveilleux des nuages qui servent de moyens de transport<sup>21</sup>, ou le lait et le pain de nuage servis au Paradis<sup>22</sup>, plats féériques propres au conte.

---

<sup>11</sup> ibid., p. 37

<sup>12</sup> ibid., p. 85

<sup>13</sup> ibid., p. 153

<sup>14</sup> ibid., p. 219

<sup>15</sup> ibid., p. 233

<sup>16</sup> ibid., p. 39

<sup>17</sup> ibid., p. 235

<sup>18</sup> ibid., p. 231-233 et p. 239-245

<sup>19</sup> ibid., p. 247

<sup>20</sup> ibid., p. 141 (version 1)

<sup>21</sup> ibid., p. 197 et p. 229

<sup>22</sup> ibid., p. 205

### *Action épique*

L'action de Mystère-Bouffe appartient assurément au genre épique. L'histoire est centrée sur une action unique qui forme l'ossature de la pièce : c'est un parcours héroïque, ascendant, violent et constructif, un mouvement collectif vers la victoire. L'action, démesurément étendue dans le temps et dans l'espace, est relatée de façon linéaire, chronologique. Elle est saisie schématiquement par le passage cosmologique du désordre à l'ordre, de la perdition des hommes suite au Déluge, à la victoire prométhéenne de l'humanité. La structure de la pièce est ainsi achevée, fermée, bouclée, tel un cercle. De l'exil au retour sur la planète Terre, le voyage est « initiatique » : il effectue la révélation, l'accomplissement et la consécration du Bien félicité, les Impurs passant du chaos au bonheur, et dénonce le Mal, les Purs connaissant la perdition après avoir gouverné. L'unité thématique de la pièce tourne autour de la guerre, du conflit, entre les personnages, entre les mondes. Autre point particulier à l'épopée : le sens de l'action est connu avant même le début du déroulement de celle-ci. Ainsi, entre autres preuves, Maïakovski introduit dans le prologue de la seconde variante un résumé de la pièce, contant le contenu des actes les uns après les autres<sup>23</sup>. L'incertitude quant à l'issue de la pièce est donc éliminée, son orientation est invariable. L'action est comme balisée par les signes du destin, de la fatalité, c'est en tous les cas ce que tendent à démontrer le discours prophétique et la présence même de l'Homme tout simplement / de l'avenir<sup>24</sup>. L'intérêt de l'intrigue se porte alors sur la façon dont les héros surmontent les épreuves, les obstacles qui se présentent à eux. Le plaisir est alors davantage dans le déroulement que dans l'issue dont celui-ci détermine l'appréciation. Il s'agit véritablement d'un plaisir de la fiction, des relations entre personnages, des paroles échangées, mais aussi de la démonstration de l'effort vainqueur ; l'intérêt de l'œuvre est en ce sens non seulement sensoriel, émotionnel, mais aussi intellectuel : il se dégage de la pièce un sens des valeurs, une morale, permis par le spectacle de bravoure donné par les héros.

---

<sup>23</sup> ibid., p. 37-39

<sup>24</sup> ibid., p. 153-161

### *La réconciliation cosmique finale*

Les actants héroïques de Mystère-Bouffe sont les Impurs, représentants d'une communauté idéologique transnationale caractérisée par des compétences naturelles, guerrières, promues parmi les qualités les plus hautes : la force de travail, l'esprit de fraternité, le courage et les capacités organisationnelles. Ce héros collectif est un conquérant, il joue un rôle libérateur : il débarrasse le monde de sa boue ennemie. Son type est exemplaire, il est un modèle de comportement. Serviteurs du bonheur qu'ils recherchent, les Impurs répondent aux agressions qui leur sont portées. Au départ en proie à l'incertitude, ils reprennent soudainement foi en le futur grâce à l'Homme Tout Simplement / de l'Avenir qui leur donne pour mission de trouver la Terre Promise, et cela par le combat. Conscients de leur charge historique, ils avancent, de destruction en destruction, puis atteignent l'issue positive : à force de victoires partielles, ils obtiennent finalement leur deuxième naissance. Au début de leur périple, les Impurs entretenaient un rapport dégradé à la Terre qu'ils trouvaient laide, synonyme de détresse : cet état de fait était lié à la domination des ennemis, aliénant et les Choses et les travailleurs à qui la vie n'apportait alors sur cette planète aucune joie. Mais leur découverte de la Terre épurée, débarrassée des Purs, les réconcilie avec elle. Image fantastique, celle-ci est devenue « une comète brûlante avec une queue de trains »<sup>25</sup>. Ayant acquis gloire et renommée, devenus maîtres de l'univers, les Impurs ont par la même occasion conquis l'apaisement cosmique. L'acte 6 peint les retrouvailles des hommes avec le cosmos, les Choses, la Terre, le Ciel et les Planètes. C'est la réconciliation : le pardon des Choses accepté par les hommes, et réciproquement. La lumière, soleil et électricité, baigne cette communion universelle et joyeuse. Les paroles de paix sont dites en chœur, tous s'unissent formant un cercle « autour d'un jardin ensoleillé » par le Soleil et les corps sphériques allumés<sup>26</sup>. L'omniprésence du rond est le symbole de cette communion cosmique, de cette célébration du nouveau monde et de son créateur : l'homme dont la grandeur est à la hauteur de l'univers. Les Impurs sont alors les « bâtisseurs des terres », « les décorateurs des planètes », « les faiseurs de miracles », « les adorateurs du Soleil

---

<sup>25</sup> ibid., p. 275

<sup>26</sup> ibid., p. 275

dans le temple du monde »<sup>27</sup>. L'apothéose de cette fusion mystique survient avec un chant entonné en chœur et intitulé : les « psaumes au Soleil »<sup>28</sup>. L'univers atteint alors comme à une immortalité splendide.

Imposante, cette œuvre dramatique l'est d'autant plus si l'on pense à sa perspective scénique : mobilisant plus de quarante-sept personnages pour la première version, et plus de soixante pour la seconde, elle exige du plateau de multiples espaces, tous aussi fabuleux, grands, hauts, débordants, aptes à supporter dans ses cadres un train, un navire, des montagnes de détritrus... Ces suppositions, fruits d'impressions données par la lecture, confirment l'idée que Mystère-Bouffe est avant tout un spectacle, une démesure. Cette pièce a donc certainement pour effet d'agir immédiatement sur l'interlocuteur, impressionné, émerveillé par ce spectacle sublime, magique et symbolique, et l'appelant à laisser librement voguer son imagination et ses émotions. Elle permet à son destinataire de s'évader, d'oublier son quotidien douloureux, vu qu'elle l'éblouit, le séduit et l'emmène dans son voyage féerique. C'est alors que le récepteur, encore à travers elle, se rapproche plus que jamais de sa propre histoire et peut retrouver courage : il est forcément flatté par la représentation héroïque qui est dessinée de lui-même. En ce sens, la pièce lui redonne une énergie perdue. Mêlant le vrai et le merveilleux, Mystère-Bouffe célèbre ainsi la Révolution et son conducteur héroïque, le peuple. Rapportant au théâtre les récents événements glorieux, extraordinaires et mémorables survenus en Russie, le poète est de la sorte le chantre de la fondation du nouvel ordre social. En créant cette « fresque monumentale »<sup>29</sup>, à la hauteur des événements insurrectionnels, Maïakovski signe le mythe moderne de la révolte idéologique.

---

<sup>27</sup> ibid., p. 277

<sup>28</sup> ibid., p. 277

<sup>29</sup> A. M. RIPELLINO, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, L'Arche, 1965, p. 91

## UNE PIECE COMIQUE

Maïakovski porte un véritable intérêt au cirque<sup>1</sup>. Il écrit à compter de 1919 plusieurs oeuvres pour la piste : Alphabet soviétique, Le Championnat de la lutte des classes universelle (1920) et Moscou en flammes (1930). A la même époque, cette admiration se répercute sur son activité théâtrale. Dans Mystère-Bouffe, à l'acte 1, les deux morses, animaux courants des chapiteaux, soutiennent le monde comme s'ils faisaient leur numéro de ballon<sup>2</sup>. Le rond, rappelant la forme de la piste, est omniprésent, du globe au cercle polaire en passant par la dynamique circulaire de la pièce, de terre à terre. De plus, l'ami clown-acrobate du poète, Vitaly Lazarenko, est associé en 1921 à la mise en scène de la pièce dans laquelle il joue le rôle d'un diable. En composant Mystère-Bouffe, Maïakovski fait ainsi pénétrer le cirque dans son théâtre. Cette infiltration de l'art de la piste dans la pièce est capital tant il la détermine. En effet, elle s'affiche, pour une part considérable, comme une énorme parade, dynamique, comique et spectaculaire. Les recherches personnelles de Meyerhold et sa mise en scène de la pièce appuient fortement cette affirmation.

### *Décors et accessoires*

On retrouve dans Mystère-Bouffe le matériel appartenant au cirque, répondant au développement à la fois de l'habileté physique et du jeu proprement dit. Ainsi, les espaces décrits suggèrent des constructions simples mais spectaculaires, hautes et faites de lignes verticales, horizontales et diagonales. Les câbles des longitudes et des latitudes qui se croisent dans l'acte 1, de même que le « mât tout emmêlé d'échelles de cordes » de l'acte 2, s'apparentent aux installations de cordes et agrès du cirque. Les décors que sont le bastingage de l'Arche déstabilisé par la tempête et l'échelle appuyée à l'acte 6 contre le portail

---

<sup>1</sup> Le cirque, venu de l'étranger, est, fin 19<sup>e</sup> – début 20<sup>e</sup> siècle, bien implanté en Russie, absorbant les pratiques réservées jusqu'alors aux fêtes foraines, intégrant des artistes de tout le pays.

<sup>2</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, Messidor, tome 2, 1987, p. 41

sont aptes à servir pour des jeux d'équilibre<sup>3</sup>. Les trois étages du décor de l'acte 3 offrent l'occasion d'exercices de souplesse, de cascades, entre les niveaux<sup>4</sup>. Même constat pour la pente de l'acte 5 menant au puits de mine<sup>5</sup>. Ces éléments de décors sont doublement fonctionnels : rendant possibles les exercices acrobatiques, les cordes du premier acte servent également à ligoter les Impurs<sup>6</sup>. Les accessoires, très nombreux dans la pièce, font, eux aussi, référence au cirque : ils peuvent contribuer, dans un même temps, à l'exécution des gymnastes, à la caractérisation des personnages, et à l'évolution du jeu, l'emploi des objets engendrant des situations typiquement cirquesques. Ainsi, la motocyclette est un accessoire de cirque fort nouveau à l'époque qu'introduit Maïakovski dans la seconde version<sup>7</sup>. Dans la mise en scène de Meyerhold, les diables jonglent avec leurs fourches et les Impurs avec les nuages-ballons du Paradis. Le tonneau, élément usuel au cirque, c'est la caisse à charbon de l'acte 2 dans laquelle se cachent des personnages<sup>8</sup>. Il y a aussi le jeu avec les cartons à chapeaux, nombreux et encombrants, de la Dame, mais aussi celui avec les casques, pris par le vent<sup>9</sup>, de l'Italien et de l'Allemand. De multiples autres accessoires, tels les marchandises, les drapeaux, la lunette, peuvent servir au développement de numéros divers. Ces objets sont parfois disproportionnés, suscitant un jeu de scène hyperbolique, démesuré, et leur emploi est souvent symbolique. Pour exemple, dans l'acte 1, l'association de l'immense plateau et du petit morse<sup>10</sup>, et la table renversée ainsi que les assiettes cassées signifiant le soulèvement des Impurs. Mystère-Bouffe réunit ainsi beaucoup d'éléments se référant au cirque, susceptibles d'en recréer l'atmosphère spectaculaire. S'y ajoutent d'ailleurs les possibles jeux de lumière, contribuant à la reproduction colorée de l'ambiance des chapiteaux. Ils sont supposés dans le texte par l'indication de couleurs apportée à la description des espaces. L'acte 1, avec l'aurore boréale, s'ouvre sur un ton rose doré ; l'acte 2 est drapé à un moment de

---

<sup>3</sup> idem, p. 251

<sup>4</sup> ibid., p. 171 (version 1)

<sup>5</sup> ibid., p. 237

<sup>6</sup> ibid., p. 103

<sup>7</sup> ibid., p. 79

<sup>8</sup> ibid., p. 131 (version 1) et 135 (version 2)

<sup>9</sup> ibid., p. 49 (version 1) et 51 (version 2)

<sup>10</sup> ibid., p. 107

bleu<sup>11</sup> ; les nuages de l'acte 3 sont d'un jaune fumeux, et le Paradis offre une couleur blanchâtre.

*expressions physique et verbale des personnages-clowns*

Tous les personnages renvoient plus ou moins à l'univers clownesque. Ils sont d'ailleurs pour l'essentiel traités comme tels. Leur comportement est alors typique : il combine performance physique – précision du jeu, acrobaties - et adresse verbale – jeux de mots, répartie aiguisée -, mêlant de la sorte agilité et rire.

Les chutes, les bagarres, les escalades occupent toute la pièce. Les personnages sont de véritables acrobates : les Purs, un à un, plongent par-dessus bord de l'Arche, les Impurs grimpent le long du mât. Dans les mises en scène de Meyerhold, les Diables accomplissent divers exercices de voltige, et Maïakovski, dans le rôle de l'Homme Tout Simplement, plane à cinq mètres du sol pour prononcer son Sermon. L'étude des indications de mouvement du texte révèle l'importance de l'expression corporelle. Affichant leur force, dans un grand moment de silence, « Les Impurs passent, fendent avec dédain la foule des Purs qui se pressent, ils s'assoient autour du feu. La foule des Purs fait cercle derrière eux. »<sup>12</sup>. Elle tend également à qualifier cette expression physique comme hypertrophiée, exacerbée. Maïakovski, dans ses didascalies, décompose le déplacement général de certains personnages, grossissant, accentuant de la sorte chaque mouvement effectué. Il préserve la succession des mouvements, mais brise leur « fondu-enchaîné », créant comme un instant de pause entre chacun d'eux. A l'exécution de cette division du mouvement est ajoutée l'exagération de l'expressivité physique, le tout ayant pour effet de créer un comportement non naturel, comique, dont la qualité est indissociable de la maîtrise corporelle. Réagissant au jet d'eau qui les surprend, les Purs « se dispersent en éventail », se précipitent vers le trou pour le boucher, puis « refluent » enfin<sup>13</sup>. A l'acte 1, les

---

<sup>11</sup> *ibid.* p. 113

<sup>12</sup> *ibid.* p. 69

<sup>13</sup> *ibid.* p. 75

verbes d'action de la didascalie décrivant le pêcheur se succèdent de façon hachée : il « sursaute, accourt et regarde sous le doigt qui retient l'eau »<sup>14</sup>.

Cette attitude proprement physique des personnages est souvent agrégée à une expression verbale. Cette association produit alors un comique de nature différente mais tout aussi patent. Le mouvement et la parole ne se superposent pas ; comme dans nombre de numéros de clowns, ils se succèdent et ne se chevauchent que rarement. L'humour naît alors de cette disposition temporelle et de leur mise en relation, complémentaire ou contradictoire. Aux trois étapes successives et silencieuses du pêcheur vues ci-dessus succède, une fois son corps immobilisé, une interjection d'étonnement, correspondant à son comportement corporel, un « O-oo ! » typique du jeu guttural clownesque. Plus loin<sup>15</sup>, l'esquimau réagit exagérément à l'arrivée du couple australien, il y a redondance, fruit d'un effet comique, dans son comportement, entre expressions physique et verbale : il « recule, étonné » puis crie son dégoût. De même, l'entrée du Français / Allemand<sup>16</sup> correspond au jeu clownesque, reposant sur le décalage au sein d'un même personnage entre un comportement physique silencieux et la réplique qui lui succède. Ainsi, ce dernier descend brusquement du monde ; alors, il « essore sa manche », « cherche *un moment* son bouton », puis « saisit le poil de sa pelisse ». C'est alors qu'après avoir pris son temps – c'est l'impression que donne la construction de Maïakovski -, il s'écrie :

« Ca urge !

On n'en a plus que pour deux minutes... »,

Ce personnage est en contradiction : d'abord concentré sur lui-même, il est soudain en alerte puis, juste après encore, commence calmement le long récit du Déluge tandis que le niveau de l'eau continue à monter.

Le rire, dans cette pièce, est aussi généré, à elle seule, par la langue. Maïakovski reprend certains procédés verbaux consacrés du grotesque démystificateur des clowns. Cela correspond donc au principe de parodie de la réalité : il s'agit de se moquer, de caricaturer, de grossir, d'ironiser le réel. Tout d'abord, la langue des personnages est orale et populaire. Les dialogues sont brefs et les propos familiers pour l'essentiel. Le parler des Impurs en particulier se

---

<sup>14</sup> ibid. p. 43

<sup>15</sup> ibid. p. 47

<sup>16</sup> ibid. p. 43

caractérisé par sa franchise, ses formes simples, parfois grossières, fréquemment blasphématoires, tout cela étant toujours plus ou moins combiné au rire. Les personnages font preuve dans leurs paroles de franc-parler et d'agressivité ; par exemple, l'esquimau agacé par l'interminable récit du Français / Allemand, l'interrompt d'un « Abrège ! »<sup>17</sup> cinglant, cru et spontané. D'autre part, comme le démontre l'observation de la ponctuation, les répliques sont souvent très expressives, mêlant concision et points d'exclamation, d'interrogation, etc.. Elles sont aussi fréquemment une reprise parodique de l'argot, du jargon de telle ou telle fonction : outre le vocabulaire du Pacha, empreints de supériorité (« mes fidèles »), de snobisme et de maniérisme, l'étudiant est caractérisé par la préciosité, l'affectation de ses tournures de phrases. Les dialogues font tous preuves d'une grande vitalité, reposant sur la richesse de répartie des personnages. Cette agilité verbale, spontanée, percutante, imprévisible et déroutante, se traduit par de nombreux jeux de mots, des assemblages créateurs d'effet comique. A plusieurs reprises, ceux-ci reposent sur un effet de symétrie provoqué par la succession d'une réplique à l'autre de deux mots, apparemment sans lien, mais dont la promiscuité ou l'analogie de position dans le vers respectif a pour effet de les assimiler et de créer un comique de construction. Ainsi, « catholique » s'associe curieusement dans les paroles du pêcheur avec l'interjection « Diable »<sup>18</sup> ; placés en fin de vers, « Australiens » fait écho et s'assimile à « têtes dégoûtantes »<sup>19</sup>. Autre jeu de mots avec l'emploi d'une expression familière prise au pied de la lettre : à l'acte 2, le Charpentier s'insurge contre les Purs d'un « C'est un coup de couteau dans le dos ! » auquel des voix répliquent aussitôt : « Et de fourchette ! »<sup>20</sup> pour amplifier leur sentiment de tromperie. Nombreux sont également les effets verbaux de contradiction ou/et d'exagération. Ce que possédait l'Australien sur terre, et qu'il résume par « tout, et même plus », par plus que tout, se résume finalement par ses propres mots, et dans la même phrase, à : « ornithorynques, palmiers, porcs-épics, cactus »<sup>21</sup>. Il y a écart inattendu entre la valeur de ses biens que l'auditeur suppose selon l'entendement et l'inventaire de ce qu'il a perdu. Les effets de contrastes sont

---

<sup>17</sup> ibid. p. 45

<sup>18</sup> ibid. p. 43

<sup>19</sup> ibid. p. 47

<sup>20</sup> ibid. p. 129

<sup>21</sup> ibid. p. 47-49

récurrences. Le récit des Purs du Déluge mêle extraordinaire et anecdotique, quotidien. Le Français / Allemand raconte comment il s'est sauvé de l'abîme grâce à son « expérience du yacht-club »<sup>22</sup>. Le Domestique se moque des anges, dénonçant la vieilleries de leurs plumes comparativement à la modernité de l'ascenseur<sup>23</sup>. Et le pêcheur d'opposer de façon insolite la dignité angélique et la soupe aux choux, mêlant concept et nourriture, pureté et concret, consistance, opérant un contraste démystificateur<sup>24</sup>. Tous ces jeux de mots surprennent, désappoient, décrédibilisent l'objet de leur comparaison. Mais, la virtuosité verbale des personnages ne s'arrête pas là : ils inventent des expressions. Les Impurs, pour décrire l'état de stupeur de l'Allumeur de réverbères, disent : « Il est là comme une oie devant un éclair ! »<sup>25</sup>. Ailleurs, le Pope prévoit, après la réquisition des nourritures, leur « partage à la chrétienne »<sup>26</sup>. Et la langue va jusqu'à être incohérente, tout particulièrement lorsque les Purs, affamés, sont en proie au délire. Le traité de réquisition rejoint l'absurde, le Pope ponctue son discours de mots se rapportant à la nourriture, ces propos révélant ses obsessions :

« Nous,  
par la grâce de Dieu  
tsar des poulets rôtis par les Impurs  
et grand prince des œufs qu'ils pondent (...) »<sup>27</sup>.

Mais le comique est aussi provoqué par la construction d'un décalage entre une situation typique et le dialogue déroutant qui s'y superpose, détruisant tout présumé. Ainsi, les Impurs arrivent en Enfer, et les Diables, lançant des « ou », des « a », tentent de les effrayer, mais il y a renversement des attentes : les Diables sont décontenancés par le « Chut » des hommes qui se rient d'eux pour finalement les effrayer<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> ibid. p. 47

<sup>23</sup> ibid. p. 209

<sup>24</sup> ibid. p. 209

<sup>25</sup> ibid. p. 251

<sup>26</sup> ibid. p. 105

<sup>27</sup> ibid. p. 99-101

<sup>28</sup> ibid. p. 183

### *Le tandem clownesque*

Fin 19<sup>e</sup> – début 20<sup>e</sup> siècle, le couple de piste Foottit et Chocolat imposèrent le principe de dualité et d'opposition entre le clown blanc et l'auguste<sup>29</sup>. Leur jeu était alors fondé sur un rapport de domination – soumission, l'un brimant l'autre, et l'autre recevant les coups. De là, l'interprétation idéologique du couple avait été accomplie sur les pistes : le clown blanc était le capitaliste-oppresseur et l'auguste le prolétaire-opprimé. Avec Mystère-Bouffe, Maïakovski reprend au théâtre la figure politisée du clown blanc et de l'auguste : les Impurs et les Purs sont deux personnages collectifs antagonistes essentiels, deux masques sociaux opposés s'apparentant au traditionnel tandem clownesque, le comique étant produit par leur partenariat sur scène. Le poète compose ainsi un duo clownesque au clivage net, favorisant une série de différenciations : physiques, morales et sociales. Mais il inverse les attributions traditionnelles du couple, adapte le duo, tout en en préservant l'antagonisme, à la nouvelle situation du pays et à son projet artistique. Il fait alors des Purs la risée des Impurs, et non plus le contraire.

Les Impurs correspondent au clown blanc qui n'est plus le représentant d'une société oppressive, mais donne ses qualités au travailleur. Traités en masques sérieux, les Impurs sont en position de force : ils maîtrisent leurs corps et sont mis en valeur en tant qu'acrobates. Ils prennent alors un caractère exemplaire. Leurs efforts s'identifient à de véritables prouesses : ils prennent des risques, sont habiles, forts, souples, et opèrent le dépassement d'eux-mêmes. Valeureux, ils réussissent parfaitement les numéros qu'ils entreprennent. Leur performance physique, alliée à leur travail d'équipe, est de perfection. Ce sont tous des grimpeurs, se hissant le long du mât, escaladant les nuages, franchissant les débris, démolissant avec succès ce qui gêne leur ascension<sup>30</sup>. D'abord naïfs, ils s'avèrent par la suite incrédules, honnêtes, combatifs et débrouillards. D'après les croquis de Maïakovski, datant de 1919, ils portent des uniformes gris droits adaptés à leurs corps longilignes et ont chacun un signe distinctif, un outil qui les distingue : scie, piolet, rabot, marteau, etc.. Ils sont donc les prolétaires-héroïques ; le public, qui se reconnaît en eux, est leur complice. Ils sont parfois

---

<sup>29</sup> voir A. SIMON, La planète des clowns, La manufacture, 1988, p. 163

<sup>30</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, op. cit., p. 151, 163, 197, 221 et 247

drôles : ivres, ils titubent et se font un moment duper par les Purs<sup>31</sup>. Souvent, le rire qu'il suscite est plutôt attendrissant : leur comportement intempestivement naïf fait alors référence au quotidien du spectateur, l'appelant à l'auto-dérision. Par exemple, la réplique de la couturière qui, découvrant le sucre disponible sur la Terre Promise et se croyant encore dans le passé, panique à l'idée de ne pouvoir en profiter car elle a oublié de retirer ses tickets de rationnement<sup>32</sup>. Mais, en matière de comique, les Impurs sont avant tout des moqueurs, des plaisantins à l'énorme répartie : on ne rit que peu d'eux, ils font surtout rire avec eux des Purs, comme des Diables ou des Anges. Ils ridiculisent le Pope en le surnommant « armoire à barbe »<sup>33</sup>, discrédite Belzébuth en nommant son trident « fourchette »<sup>34</sup> et en qualifiant ses fours « petits feux de bois »<sup>35</sup>. Ils vont même jusqu'à arracher les éclairs des mains de Dieu<sup>36</sup>. Ils multiplient les paroles ironiques vis-à-vis des Purs : la réplique incisive du pêcheur « C'est pas lourd. »<sup>37</sup> raille le Français / Allemand, son autre formule « En voilà une bande ! », « Quelle meute ! »<sup>38</sup> en parlant des Purs produit le même effet.

En ce sens, les Purs apparaissent comme les faire-valoir des Impurs, l'opposition schématique révélant l'héroïsme des uns accrédité par le ridicule des autres. Sont dévolues aux Purs les situations les moins glorieuses et les aventures négatives. Ils reçoivent les gifles, les coups et les giclées d'eau. Essayant de faire les malins et étant finalement roulés, ils correspondent de fait à la figure de l'auguste. Comme les Impurs, ils sont acrobates, mais leurs prouesses physiques servent des effets comiques qui n'agissent pas en leur faveur. Multipliant les cabrioles, ils sont jetés par-dessus bord<sup>39</sup>, et plusieurs d'entre eux exécutent de véritables vols planés<sup>40</sup>. Peureux, lâches, ils projettent des sons inarticulés, des hurlements effrayés<sup>41</sup>. Paresseux, ils méconnaissent le travail manuel, sont exactement le contraire des Impurs. Rusés et malhonnêtes, ils dissimulent leur préoccupation primaire – obnubilés par l'idée de manger -,

---

<sup>31</sup> idem, p. 103

<sup>32</sup> ibid. p. 257

<sup>33</sup> ibid. p. 75

<sup>34</sup> ibid. p. 189

<sup>35</sup> ibid. p. 193

<sup>36</sup> ibid. p. 219

<sup>37</sup> ibid. p. 45

<sup>38</sup> ibid. p. 51 (version 1) et p. 55 (version 2)

<sup>39</sup> ibid. p. 121 et 131-135

<sup>40</sup> ibid. p. 273

<sup>41</sup> ibid. p. 67 et 75

derrière des justifications nobles – le souci de justice, du partage -. Ce sont des personnages excentriques, qui agissent dans l'excès, changent sans cesse de comportement : ils sont lunatiques et contradictoires. Dans ses dessins, Maïakovski définit deux sortes de physiques pour les Purs : les capitalistes européens, maigres, portent des costumes stricts mais extravagants, les autres, représentant les puissants des colonies, sont de gros ronds carnavalesques avec de petits membres filiformes, symboles par excellence du profit, de la richesse. Un Diable-messager les décrit « chauves » et « courtauds »<sup>42</sup>. Comme les autres personnages, ils font rire, excepté qu'ils sont l'élément principal du comique de la pièce et qu'ils sont inconscients de cet effet qu'ils produisent. On rit à leurs dépens, le spectateur / lecteur comme les Impurs, de leur absurdité, de leur ridicule. Ils sont saugrenus du fait de leur tempérament excentrique, mais aussi par leurs actions et leurs paroles. Toujours dans l'excès expressif, l'Australienne passe des larmes soudaines et brèves à un « tant pis » déconcertant, stoppant brusquement son chagrin<sup>43</sup>. Les Purs, à l'adhésion des Impurs à leur idée de construire une arche, ont deux réactions successives, excessives et contradictoires, opérant un retour complet sur la parole précédente<sup>44</sup>. Dans la première version<sup>45</sup>, le marchand, grincheux, méprisant et hautain, tombe par-dessus bord de l'Arche, après avoir tournoyé, déséquilibré par son propre poids, énorme. Dans la deuxième<sup>46</sup>, il se cache dans la caisse à charbon de laquelle il ressort tout maculé de noir. Et les Purs provoquent également le rire par leur ignorance et leur comportement frivole. Ils pensent que les requins pondent des œufs et donnent du lait<sup>47</sup>. Décalé par rapport à la situation, le Déluge immergeant toute la terre, l'Intellectuel trouve amusant de construire une Arche, et le Radjah, habitué au luxe démesuré, veut en construire deux<sup>48</sup>.

---

<sup>42</sup> ibid. p. 175

<sup>43</sup> ibid. p. 51

<sup>44</sup> ibid. p. 77-81

<sup>45</sup> ibid. p. 167

<sup>46</sup> ibid. p. 131-135

<sup>47</sup> ibid. p. 127

<sup>48</sup> ibid. p. 77

### *Les autres personnages*

Les autres personnages sont les Diables, les Saints ou le Conciliateur (version 2) et ils se rapportent comme les Purs à l'auguste. Leurs sentiments et expressions sont exacerbées ; colériques et peureux, ils sont les victimes du ridicule. Le Conciliateur, plus que d'autres, se réfère à l'auguste : il est par excellence « celui qui reçoit des coups et qui rate tout ce qu'il entreprend »<sup>49</sup>. Opportuniste, il essaie de concilier les personnages opposés, et, systématiquement, non seulement échoue, mais est battu pour ce qu'il a entrepris<sup>50</sup>. Il définit lui-même sa fatale condition :

« On appelle les gens à s'accorder  
et on prend des deux côtés. »<sup>51</sup>.

La Dame elle aussi est un vrai personnage comique : changeant de costume au gré du vent, elle est hystérique et panique fréquemment, « tourn(ant) dans les jambes de tout le monde », « se tordant les bras »<sup>52</sup>. L'Etudiant (version 2), quant à lui, bave<sup>53</sup>, et, caché avec la Dame dans une caisse à charbon, en ressort comme le marchand tout noir et clopinant<sup>54</sup>. Les habitants du Paradis sont eux aussi tournés en dérision : de Rousseau et Tolstoï, personnages muets ayant un « air décoratif »<sup>55</sup>, au discours pompeux de Mathusalem, les Impurs ridiculisent les anges, désacralisant ces derniers en comparant leur comportement à celui des enfants incapables de se défendre eux-mêmes<sup>56</sup> lorsqu'ils appellent Dieu à leur secours. L'Enfer, quant à lui, abrite des êtres plaintifs, affamés et soumis aux Purs depuis l'arrivée de ceux-ci auprès d'eux ; les Diables projettent d'ailleurs de faire la révolution à leur tour pour chasser les Purs de l'Enfer qui a perdu tout son « prestige »<sup>57</sup>.

---

<sup>49</sup> BEBY, in A. SIMON, *La planète des clowns*, La manufacture, 1988, p. 163

<sup>50</sup> V. MAIAKOVSKI, *Mystère-Bouffe*, op. cit., p. 67-69, 119-121, 133, 195, 213-215 et 217-219

<sup>51</sup> *idem* p. 69

<sup>52</sup> *ibid.* p. 131-135

<sup>53</sup> *ibid.* p. 69

<sup>54</sup> *ibid.* p. 135

<sup>55</sup> *ibid.* p. 203

<sup>56</sup> *ibid.* p. 217

<sup>57</sup> *ibid.* p. 175

### *Composition d'ensemble*

Reprenant le principe général de nombreuses entrées de cirque, Mystère-Bouffe est fondé sur l'inversion, le renversement des valeurs : l'argent se révèle inutile, les dupeurs deviennent les dupés, la religion est moquée. D'autre part, la pièce se présente comme une succession rapide de numéros clownesques parsemés çà et là, et frôlant très souvent la rapidité du gag. Ces derniers sont variés : mobilisant différents personnages, ils impliquent souvent le partenariat de jeu Purs-Impurs, dans des scènes de complicité ou de confrontation. Ils sont aussi exécutés entre Impurs, entre Purs, entre Purs ou Impurs et Diables, entre Diables ou entre Saints, et entre Impurs et Saints. Pour exemples : la situation insolite du début de l'acte 1 présente un dialogue percutant et bref entre un esquimau, le doigt planté dans la terre, et le pêcheur ; la « morosité silencieuse » du groupe des rescapés répond et contraste avec l'éloquence ridicule de l'Américain<sup>58</sup> ; les allées et venues des Impurs et Purs, lors de la première réquisition de nourriture tandis que le Négus se goinfre, est un défilé rocambolesque ; comique aussi est la colère des Impurs contre les Purs, ceux-ci essayant alors de les calmer en détournant leur attention, voulant leur faire remarquer la beauté des vagues, des baleines et des mouettes ; le numéro de la plainte des Diables, se lamentant de leurs conditions de vie inacceptables ; le court passage où le Négus confond le morse avec Lloyd George<sup>59</sup>, etc.. Ces mini-épisodes burlesques ponctuent le cours de l'action : il n'y a la plupart du temps aucun lien narratif entre eux, mais, à titre d'exception, certains peuvent se répéter, subissant quelques modifications, créant une suite logique de plusieurs épisodes à l'intérieur même de la narration principale. Ainsi, les scènes, redondantes dans chaque acte, où le conciliateur se fait battre pour finalement, à l'acte 5, fuir avant de recevoir des coups et être calmement repoussé à l'acte 6, comme en signe d'avertissement<sup>60</sup>. Ces gags, en général, s'ajoutent à la ligne directrice de la pièce, mais elles peuvent aussi influencer l'action. Le coup de genou du marchand à l'esquimau qui « vole en l'air »<sup>61</sup>,

---

<sup>58</sup> ibid. p. 79

<sup>59</sup> ibid. p. 59

<sup>60</sup> ibid. p. 229-231 et 281

<sup>61</sup> ibid. p. 69

entraînant le déversement de l'eau sur le pôle, provoque et précipite la construction de l'Arche.

L'acte manifestement le plus clownesque est le premier. Il se compose d'une grande entrée<sup>62</sup>, correspondant à l'apparition scénique des Purs européens, ponctuée par plusieurs petits numéros, mêlant acrobatie et parodie, raccordés les uns aux autres par le Pêcheur, assimilable de la sorte au maître de manège du cirque, Monsieur Loyal, orchestrant les transitions du spectacle. La situation de base est la suivante : le pêcheur veut sortir de scène pour prévenir le cercle polaire de la montée des eaux, mais les Purs, les uns après les autres, retardent systématiquement son départ en entrant sur scène pour demander asile aux esquimaux. Les personnages sont de plus en plus nombreux sur scène, mais chaque petit numéro ne concerne que deux, voire trois personnages, le pêcheur plus les nouveaux arrivants, les autres, muets, étant alors en retrait. Dans un premier temps, le pêcheur se précipite dans un sens, mais sa course est interrompue par l'arrivée du Français / Allemand<sup>63</sup> ; il l'installe près du feu de camp et reprend son élan dans un autre sens, mais il percute des Australiens<sup>64</sup> ; il repart mais s'arrête aussitôt, perturbé par les voix de l'Italien et de l'Allemand dans la première version, celles de l'Anglais et du Français dans la seconde<sup>65</sup>. Puis le pêcheur se prépare à repartir, mais il n'a même pas le temps de faire un mouvement : le gros Marchand lui atterrit sur la tête<sup>66</sup>. Le discours de celui-ci achève cette grande entrée très rythmée, jouant sur la répétition et l'accélération progressive des entrées - le pêcheur étant de plus en plus limité dans son élan -, et à laquelle succédera l'arrivée des Purs des colonies et des Impurs. L'apparition simultanée de l'Italien et de l'Allemand (version 1) est un exemple de l'intégration dans cette entrée d'un gag de cirque. Leur numéro est clownesque<sup>67</sup> : arrivant par des côtés opposés en escaladant le monde, s'accrochant à ses cordages, ils coopèrent sans se voir, s'encouragent amicalement pour faire face au vent, protégeant au mieux leur chapeau respectif. Leurs pieds touchant le pôle, ils se dirigent gaiement l'un vers l'autre pour fraterniser, mais la situation soudainement

---

<sup>62</sup> ibid. p. 41-55

<sup>63</sup> ibid. p. 43

<sup>64</sup> ibid. p. 47

<sup>65</sup> ibid. p. 49 et 51

<sup>66</sup> ibid. p. 55

<sup>67</sup> ibid. p. 51

se transforme : les deux hommes se reconnaissent ennemis, et, au lieu de se serrer la main, changent radicalement de comportement, sortent les armes, se battent et s'insultent jusqu'à ce que le Français les sépare. Ce passage brusque du duo au duel est typique dans le jeu clownesque. De plus, toute cette scène repose, comme nombre de numéros, sur l'effet de symétrie : les répliques, construites de façon similaire et recourant aux mêmes champs lexicaux, se font écho, et, au niveau spatial et vestimentaire, les personnages, portant l'uniforme d'officier, viennent de côtés opposés et sont toujours face à face. La seconde version<sup>68</sup> offre un spectacle à peu près similaire : l'Anglais et le Français se chamaillent comme des enfants pour savoir qui est arrivé le premier sur le pôle et en est donc le propriétaire. Le comique de leur dispute repose pareillement sur un effet de symétrie, tant dans le comportement que dans les répliques.

Comme en témoigne A. Lounatcharski, « la pièce est une excellente bouffonnade », en cela « le premier essai et le prototype d'une véritable satire théâtrale révolutionnaire »<sup>69</sup>. L'ensemble clownesque de Mystère-Bouffe n'est pas strictement structuré. Faute de documentation française précise à portée de main sur les champs de foire, le théâtre baladin et le carnaval russes qui ont inspiré Maïakovski, selon les spécialistes, dans la fabrication d'une pièce joyeuse, cette étude se limite au rapprochement de Mystère-Bouffe avec le cirque européen, largement répandu en Russie à l'époque. Cette comparaison, malgré tout, est constructive : elle montre que la pièce baigne dans l'atmosphère générale du cirque. Mais celle-ci la stimule plus qu'elle ne l'impose. Mystère-Bouffe se présente donc davantage comme un réservoir, une large proposition de cirquisation du théâtre.

---

<sup>68</sup> ibid. p. 51-55

<sup>69</sup> A. LOUNATCHARSKI in EVREINOFF, Histoire du théâtre russe, 1947, p. 418

## MYSTERE-BOUFFE ET LE THEATRE RELIGIEUX MEDIEVAL

Même si l'un, fleurissant entre 1400 et 1450, puise ses sujets dans l'histoire sainte et que l'autre, appartenant au 20<sup>e</sup> siècle, s'inspire davantage du marxisme, bien que le premier soit un drame religieux allant jusqu'à six mille vers et pouvant accumuler jusqu'à quatre jours de représentation et que le second soit une courte pièce politique de cinq / six actes, il n'empêche que nombre de traits amènent à rapprocher Mystère-Bouffe du mystère, le grand théâtre officiel de l'époque médiévale<sup>1</sup>.

En effet, tous les deux font l'objet d'un spectacle grandiose ayant pour projet de célébrer, édifier par une représentation allégorique, la destinée humaine, l'histoire de la foi du spectateur. Le théâtre, élevé à une grande hauteur, montre au public l'objet de son adoration, « la sainte écriture en dialogues et en action » (Voltaire à propos des mystères), « notre grande révolution concentrée en vers et en action théâtrale »<sup>2</sup>. Il est un rituel révélateur, il est la vérité de foi. Dans les deux cas, par opposition aux théories aristotéliennes, aucune unité de temps ni d'espace n'est respectée. Seule l'unité d'action, menée par le héros principal, prévaut : l'ensemble des mystères suit le parcours de la création du monde jusqu'à l'établissement du christianisme, et Mystère-Bouffe accomplit à lui seul le chemin menant du chaos au communisme. Le Ciel et l'Enfer sont représentés sur la scène immense. Les personnages sont nombreux - jusqu'à cinq cents pour le Mystère, sans compter les figurants – et ils sont représentés sous la forme de types, de profils uniformes. Aux personnages humains se mêlent ceux célestes, infernaux, ou abstraits (allégories), l'œuvre brassant ainsi réel et surnaturel. Il arrive même qu'à la fin de la représentation du mystère, les acteurs exhortent le peuple à prier, suscitant l'union des hommes dans le chant du Te Deum. La pièce de Maïakovski ne s'achève pas autrement, même si c'est cette fois plutôt dans la déclamation de « L'Internationale ». Voulant intervenir dans la vie pour l'influencer, le théâtre de la sorte apporte le salut. De plus, le comique abonde : comme dans

---

<sup>1</sup> Cette comparaison prend appui sur l'étude de L. PETIT DE JULLEVILLE des mystères in Les Mystères, Hachette, tome 1, Paris, 1880.

<sup>2</sup> V. MAÏAKOVSKI, « Extrait du livret pour le programme du spectacle en l'honneur du 3<sup>e</sup> Congrès du Komintern », in Poèmes, Messidor, tome 2, 1987, p. 25

Mystère-Bouffe, le diable du mystère est un bouffon, l'éternel vaincu dont on rit, le personnage par excellence maltraité et berné par tous.

Ainsi, cohabitent, dans l'un comme dans l'autre, sérieux et comique, bouffonnerie et sublime, au même titre que réel et imagination. Ce mélange des genres a pour effet d'offrir au public un enseignement – l'Histoire sainte ou révolutionnaire – sous forme de divertissement. Cette similitude établie subrepticement entre le mystère du Moyen Age et Mystère-Bouffe n'a d'autre intérêt que de renforcer l'idée que Maïakovski a trouvé dans la religion, à travers ses manifestations littéraires ou théâtrales, une source d'inspiration importante pour la composition de son œuvre qu'il a voulu inaugurale et monumentale.

## LE CONTENU : SUPERPOSITION DU REEL ET DE L'IMAGINAIRE

### UNE PIECE A THESE

(l'immuable)

Mystère-Bouffe est une pièce à thèse : elle démontre, illustre de manière didactique la validité de l'idéologie communiste. Pour cela, elle appuie artistiquement son argumentation sur l'assemblage du réel et de l'imaginaire : d'un côté, l'aventure fictive des Impurs traversant plusieurs mondes surnaturels et atteignant finalement la Terre Promise, de l'autre, la véritable histoire révolutionnaire de la Russie. Ce procédé est commun aux deux versions ; il constitue le canevas, la structure immuable de la pièce, son niveau de base de construction.

#### *La représentation de l'utopie marxiste*

Prise au premier degré, Mystère-Bouffe est l'histoire des rescapés du Déluge luttant pour leur satisfaction primaire : elle se résume à la manigance des Purs pour se remplir la panse, et au voyage des Impurs, tiraillés par la faim, s'arrêtant finalement au pays de l'abondance. Mais, cette pièce est par-là même avant tout idéologique ; elle porte une autre signification : elle est la représentation symbolique de l'utopie communiste, elle est la transposition poétique du schéma marxiste de l'Histoire. Elle raconte de façon manichéenne, simplifiée, le parcours de la lutte des classes dans sa totalité. Le monde entier est alors sur scène : les classes sociales antagonistes sont représentées à travers des types sociaux aux contrastes tranchés. Les personnages de l'intrigue, « tendances personnifiées »<sup>1</sup>, nommés ironiquement les Purs et les Impurs, sont de fait les deux classes fondamentales en lutte, les « quatorze seigneurs-bourgeois » et les « quatorze

---

<sup>1</sup> V. MAIAKOVSKI, « Qu'est-ce que la Grande Lessive et qui y lave-t-on ? », in Théâtre, Grasset, 1989, p. 261

pauvres-prolétaires »<sup>2</sup>, les figures symboliques respectives du Mal – le capitalisme - et du Bien – le communisme. Les Purs rassemblent trois groupes correspondant à une même idéologie. Ils se composent des représentants des pays impérialistes européens dominants – la France, l'Allemagne, l'Angleterre, etc. - auxquels sont affiliés différents fonctionnaires à leur service - l'armée (les officiers), l'Eglise (le Pape), l'intelligentsia (l'Intellectuel). A eux s'ajoute la figure des classes dominantes indigènes – pour exemples, le Négus d'Abyssinie, le Pacha Turc, le Persan Bien Nourri -, chefs intermédiaires de l'exploitation des travailleurs des pays colonisés et semi-colonisés par le vieux continent. Aux Purs s'opposent les Impurs : les travailleurs opprimés du monde entier. Ils se caractérisent par leur internationalisme. Sans patrie, leur principale nationalité est le travail manuel. Celui-ci fait leur force vis-à-vis des Purs : ils sont les producteurs de richesses.

« Notre immense peuple errant a l'habitude  
de parcourir le monde entier.

Nous ne sommes d'aucune nation.

Notre travail est notre patrie. »<sup>3</sup>

Ce groupe rassemble les artisans et les employés : le Ramoneur, la Couturière, le Domestique, la Blanchisseuse... Héroïque, il personnifie la solidarité prolétarienne, l'organisation et la discipline de classe. Il est mené dans la pièce par les symboles de l'union communiste des travailleurs, la faucille et le marteau qui sont les outils de l'Ouvrier agricole et du Forgeron, les deux personnages-meneurs du groupe. Les Impurs sont ainsi l'exact symbole de la classe travailleuse en lutte, telle que la décrit les écrits théoriques marxistes.

Le parcours de l'histoire de la lutte des classes, célébrant la victoire contre l'impérialisme, est simple : il va du Déluge à la Terre Promise, c'est-à-dire de l'oppression capitaliste à l'avènement du communisme, via le soulèvement des peuples. Selon la conception dialectique marxiste, la confrontation universelle, « le heurt des classes »<sup>4</sup>, est la condition de l'issue positive. Mystère-Bouffe est ainsi la route menant au communisme. Maïakovski l'affirme lui-même : « Mystère-Bouffe est un chemin. Le chemin de la révolution. »<sup>5</sup>. La pièce rapporte les

---

<sup>2</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, Messidor, tome 2, 1987, p. 37 (version 2)

<sup>3</sup> idem p. 65

<sup>4</sup> V. MAIAKOVSKI, « Extrait du livret pour le programme du spectacle en l'honneur du 3<sup>e</sup> Congrès du Komintern (1921) », in Poèmes, op. cit., p. 25

<sup>5</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère Bouffe, in Poèmes, op. cit., p. 23 (version 2)

différentes étapes de la lutte, indépendamment de sa division en actes. D'abord, tout est détruit, le Déluge opère le retour aux origines. A l'acte 1, on repart à zéro. Puis, au début de l'acte 2, les Purs instaurent l'autocratie<sup>6</sup>. Survient alors la révolution bourgeoise<sup>7</sup>. A la monarchie succède la République démocratique<sup>8</sup>. Mais la révolution prolétarienne fait rage, les bourgeois sont renversés<sup>9</sup>. Le pouvoir soviétique est édicté<sup>10</sup>. Du troisième au sixième acte, période de transition majeure, la route menant au communisme est encore longue. Survient finalement la société socialiste sans classe, ayant entièrement détruit la société divisée en classes : fondée sur la propriété collective des moyens de production, elle offre la paix universelle, l'abondance des biens pour tous, l'unification réelle du genre humain à travers la suppression des frontières. Comme l'affirme la pièce dans son ensemble, cette société est rendue possible par la seule action des prolétaires. K. Marx le dit : « L'émancipation des travailleurs ne peut être que l'action des travailleurs eux-mêmes. ». Leur victoire est pleinement assurée par leur union, leur travail et leur force d'organisation. En parlant des mains des travailleurs, l'Homme du Futur dit :

« La droite et la gauche,  
voilà les deux choses  
qui nous sauverons. »<sup>11</sup>,  
et les voix des Impurs répondent :  
« Pour hâter ce moment  
levez les marteaux,  
haut les haches !  
Plus droits les rangs !  
Pas de lignes courbes !  
L'arche craque.  
Le salut est dans la discipline. »<sup>12</sup>.

---

<sup>6</sup> idem p. 99-101

<sup>7</sup> ibid. p. 117-121

<sup>8</sup> ibid. p. 123-125

<sup>9</sup> ibid. p. 131

<sup>10</sup> ibid. p. 143

<sup>11</sup> ibid. p. 161 (version 2)

<sup>12</sup> ibid. p. 163 (version 1)

### *Superposition de la Révolution russe*

Sur ce schéma marxiste de la lutte des classes se superpose la révolution russe, l'histoire passée et particulière du pays. Le politique est de la sorte transposé sur l'idéologique, le général, la « route » du communisme. S'établissent ainsi des correspondances entre la fiction et le réel : de l'acte 1 à la fin de l'acte 2, c'est de zéro, du début du monde, au lendemain des événements d'octobre 1917. Du Déluge jusqu'à l'apparition surnaturelle, l'effondrement de l'autocratie et les mouvements de février 1917 en Russie coïncident, de même que la révolte des Impurs et celle du peuple et des bolcheviques. En 1918, à partir de l'apparition surnaturelle, Maïakovski conduit le spectateur dans ce qui n'est pas encore de l'ordre de l'acquis pour le réel. En 1921, la limite de l'avéré et de son extrapolation sont plus loin : elles correspondent davantage à l'acte 5<sup>13</sup>. Jusqu'à ce point transitoire, le poète assimile le réel et la fiction ; au-delà, il ne se réfère plus au réel, les étapes qu'il décrit sont purement de l'ordre de l'imaginaire et de l'utopie, puisqu'en Russie, en 1918-1921, la révolution n'est pas achevée. Ainsi, l'imaginaire, s'appuyant sur des théories perçues comme établies, devance le réel en le relayant, suivant la même « longue route optimiste »<sup>14</sup>, comme pour mieux le prédire et l'accélérer. En ce sens, Mystère-Bouffe se compose de deux parties essentielles accolées par un passage transitoire dont les limites sont difficiles à déterminer. La partie allant du Déluge à l'apparition surnaturelle (version 1) ou à l'acte 5 (version 2) appartient, pour l'interlocuteur contemporain de la pièce, au passé : elle est de l'ordre du rappel des événements accomplis, elle relate, retrace le chemin déjà parcouru. Et la période qui lui succède et termine la pièce correspond pour le spectateur au futur, au chemin qui reste à faire. Maïakovski s'adonne alors au genre qu'est la science-fiction : il prend comme point de départ le réel pour lui raccorder la société communiste qu'il imagine ; transportant le public avec lui, il se déplace dans l'avenir et décrit le meilleur des mondes possible, où l'homme délivré vit dans la béatitude. Dans la première version, la venue de l'Homme Tout Simple est un instant transitoire majeur car il représente le point où l'auteur situe le présent, où ce dernier, prenant les traits du messie, intervenant pour encourager la lutte, adresse son message au public :

<sup>13</sup> voir infra « La seconde version » p. 68-71

<sup>14</sup> V. MAIAKOVSKI, Comment faire les vers, in Vers et proses, Les Editeurs français réunis, 1967, p. 350

celui de mener la révolution jusqu'au bout. Dans la seconde version, cette apparition appartient au passé, trois ans se sont écoulés ; dorénavant, le présent, c'est la situation du début de l'acte 5, la boue et les détritiques qui, entassés, barrent le chemin. Et le message du poète est cette fois délivré par le truchement du Forgeron qui, pendant tout ce court temps, n'a qu'une seule obsession : poursuivre la Révolution, la mener de front, tout détruire pour passer, convaincre les Impurs de le suivre. Ses paroles traduisent l'impatience du poète à l'époque.

« On se noie dans les discours

sans voir le gué.

Laissons-là les tas de journaux,

Et au travail !

En avant !

Pourquoi s'écouler en un fleuve de paroles ?

Allons-y de la pelle !

Levons la pioche ! »<sup>15</sup>

« Attrapez les planqués !

A bas les feignants !

Tous à la tâche !

Travaillons, jusqu'à en tomber par terre ! »<sup>16</sup>

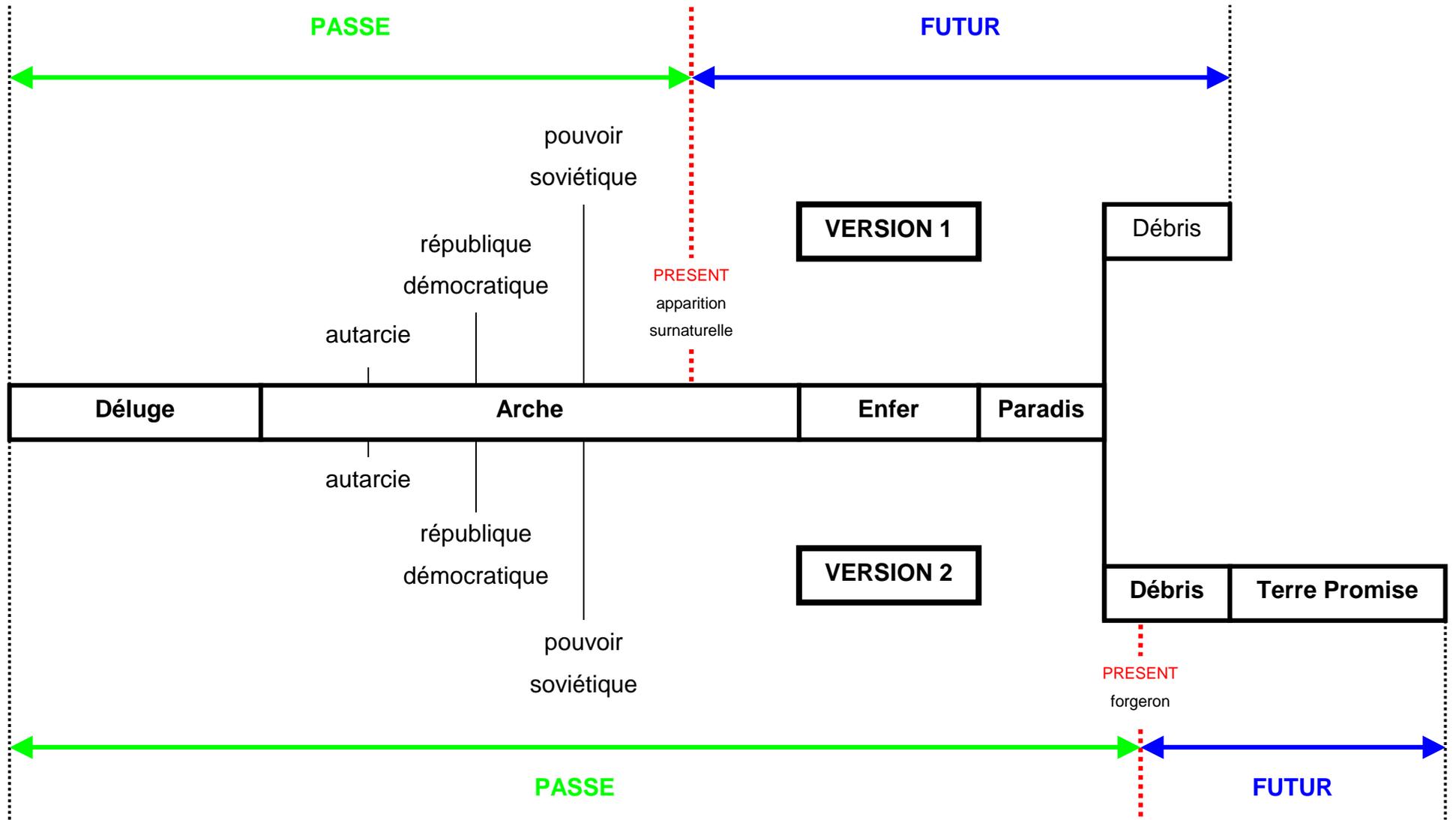
Cette inscription partielle du réel dans le schéma de la fiction a plusieurs effets. Premièrement, elle accrédite la théorie marxiste. En ajustant le réel sur le parcours conceptuel, Maïakovski établit une preuve par le fait de la validité de l'idéologie communiste qu'il rend palpable. La Révolution russe, en se superposant en partie, mais exactement, sur les prévisions socialistes, confirme, atteste le fondement de celles-ci. Le fait qu'elles correspondent partiellement rend vraisemblable le chemin restant et assure l'existence d'une autre société. Ce qui fait que, deuxièmement, et inversement, Mystère-Bouffe, expression des théories marxistes, est le guide de la révolution russe. Maïakovski, en mêlant réel et imaginaire, montre le parcours qui reste à effectuer. Le chemin, de la sorte, apparaît tout tracé : il n'y a plus qu'à le suivre, la fiction s'apparentant à la préméditation de l'avenir. Au vue de la pièce, tout est pré-écrit, la victoire est assurée ; le seul doute tient dans la durée qui sépare le présent de la Terre

<sup>15</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, op. cit., p. 229

<sup>16</sup> idem p. 237

Promise, le temps que prendra la lutte. Troisièmement, et enfin, cette superposition a pour effet de célébrer la révolution russe en la donnant comme modèle pour l'insurrection mondiale. Mouvement précurseur, celle-ci donne l'exemple, elle doit jouer le rôle de détonateur, de stimulateur, de soutien pour tous les pays. Elle a frayé la grande route du communisme, suivant des voies inexplorées, juste théorisées.

Maïakovski endosse vraiment le rôle du porte-voix. Le message explicite, sous-tendant toute l'œuvre, est de poursuivre la révolution jusqu'au bout. Le canevas décrit ci-dessus en est l'élément expressif principal. En rendant vraisemblable ce que la perception du réel donne apparemment comme irréalisable, Maïakovski veut accélérer la poussée de la Révolution. En rassurant, Mystère-Bouffe cherche à impulser l'action du spectateur dans la vie. En lançant son appel et en montrant l'héroïsme des Impurs, Maïakovski précise que la poursuite de la révolution passe par la recanalisation et le redoublement des forces. Pour que ses appels soient efficaces, il essaie de provoquer une conscience de classe chez le spectateur. C'est ainsi qu'il situe le présent dans la grande histoire de la lutte des classes, donnant à celui-ci tout son sens historique et idéologique. Il touche les hommes en donnant sa portée au quotidien, en éclairant la signification profonde des événements que ces derniers vivent au jour le jour. De la sorte, le regard du spectateur se transforme : il voit la vie autrement. Sa souffrance a ses raisons que la raison comprend alors. Sa foi est réanimée, sinon renforcée. Il ne s'agit pas tant à travers Mystère-Bouffe de convaincre que de persuader chacun, au plus profond, de l'historicité de son être.



## UNE PIECE D'ACTUALITE POLITIQUE

(l'éphémère)

Mystère-Bouffe est une pièce-canevas sur laquelle se greffent l'éphémère, l'actualité, sous la forme de nombreuses allusions au présent. Celles-ci répondent au besoin de Maïakovski d'être en prise sur le réel, d'établir un lien probant entre la fiction et la réalité, pour susciter l'identification du spectateur à la fiction, amplifier son intérêt pour la pièce, puisqu'il est amené à y reconnaître lui-même et son époque. Touché, ce dernier se sent concerné par le spectacle. En 1921, l'expérience de Mystère-Bouffe est renouvelée. Pour régénérer l'implication du public, assurer de nouveau l'efficacité agitatrice de l'œuvre, Maïakovski se soumet au principe de réactualisation. Ce procédé consiste en une réadaptation de la fiction au contexte, en une transposition dans la fiction de la situation politique la plus récente. Le poète, en participant à la seconde mise en scène de la pièce, compose une variante de l'original de 1918. Apparaissent ainsi des changements d'une version à l'autre, par l'entremise d'ajouts, de suppressions, de diverses légères modifications (personnages, éparpillement des allusions, structure de la pièce), empêchant le périssagement de l'œuvre.

### *Les deux versions (1918-1921)*

Les deux versions de Maïakovski, datant respectivement de 1918 et 1921, sont fortement imprégnées du contexte historique général de l'époque où elles ont été écrites et mises en scène : chacune d'entre elles se fait l'écho de cette période déterminante – les « trois années les plus dures de la lutte révolutionnaire »<sup>1</sup> -, succédant aux mouvements d'octobre 1917 et au cours de laquelle le devenir soviétique de la Russie est incertain. En effet, suite à la prise du pouvoir, le nouveau régime s'engage dans une étape de transition devant permettre finalement le passage du capitalisme au communisme, le but suprême étant de

---

<sup>1</sup> V. MAIAKOVSKI, in A. M. RIPELLINO, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, L'Arche, 1965, p. 109

« mener la cause du socialisme à une victoire totale et durable »<sup>2</sup>. Pour répondre à ce dessein, deux tâches urgentes sont entreprises dès 1917 : la consolidation du nouveau pouvoir en Russie et l'extension au niveau mondial de la Révolution. Cependant, l'établissement de fronts anti-bolcheviques dès novembre 1917, soutenus, dès la fin de l'été 1918, par les Alliés hostiles au régime, entrave ces projets et menace jusqu'en 21 le nouveau pouvoir. Les deux versions de la pièce sont le reflet général de la situation et des mots d'ordre correspondant à la Russie de cette époque. Chacune d'entre elles fait référence aux projets soviétiques, aux conflits, à la misère, à l'inflation et à la pénurie envahissant le pays ; encerclé par la contre-révolution qui cherche à isoler la république soviétique pour la faire périr d'inanition<sup>3</sup>, le peuple, dépendant des tickets de rationnement<sup>4</sup>, est tenaillé par la faim et le froid, tandis que se développe le marché noir<sup>5</sup>.

Après la prise du pouvoir, une ère nouvelle s'ouvre également pour les bolcheviques sur le plan international. En effet, dès la fin de 1917, ils déclarent la guerre à l'ensemble du « vieux monde », préméditant en Europe la victoire toute proche de la Révolution. La Troisième Internationale se donne pour tâche d'« organiser les forces du prolétariat en vue de l'assaut révolutionnaire à donner aux gouvernements capitalistes, en vue de la guerre civile contre la bourgeoisie de tous les pays pour la conquête du pouvoir et la victoire du socialisme ». Il s'agit de « bouleverser le système international des Etats », de détruire les Etats capitalistes tout en projetant la révolution dans les pays colonisés ou semi-colonisés. C'est ainsi que les Purs, dans Mystère-Bouffe, ennemis de classe par excellence, sont tant le Français, l'Allemand ou l'Anglais, pays symbolisant l'impérialisme, que des représentants des classes dominantes indigènes, au service des premiers, comme le Négus d'Abyssinie ou le Radjah indien. Dans la pièce figure en filigrane l'anticolonialisme du socialisme, associant dans une même stratégie révolutionnaire - les Impurs n'appartenant à aucune nation si ce

---

<sup>2</sup> V. LENINE, « Séance du soviet des députés ouvriers et soldats de Petrograd du 25 octobre (7 novembre) 1917 », in La Grande Révolution socialiste d'Octobre, Ed du Progrès, 1967, p. 17

<sup>3</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, Messidor, 1987, p. 189 - l'Ouvrier agricole :  
« Ce sont les tanks anglais qui régalent les ouvriers.  
Le capital a enfermé la République des travailleurs  
Dans un anneau d'escadres et d'armées. »

<sup>4</sup> idem p. 257

<sup>5</sup> ibid. p. 91 (version 2 : « le marché Soukharevka ») et p. 93 (« le marché de Smolensk »)

n'est à celle du monde<sup>6</sup> -, les prolétaires des pays colonisateurs et les peuples soumis des pays colonisés. Cependant, bien qu'elles s'inscrivent communément au cœur de ces « années de survie et de formation (1918 – 1921) »<sup>7</sup>, du fait du déplacement temporel qui les éloignent l'une de l'autre, des différences notoires existent entre les deux versions. Des différences établies entre la première et la seconde résulte essentiellement le constat d'une perception du cheminement de la Révolution en 1918 qui ne correspond à celle de 1921. Ces deux années se situent aux limites exactes de la guerre civile, des années du communisme de guerre, période de menace extrême et incertaine pour le nouveau régime. L'une se situe à l'ouverture de la période, l'autre à son terme. Et, en 1921, comparativement à 1918, l'urgence est d'un autre ordre.

### *La première version (1918)*

Avec la victoire d'octobre 1917, l'avènement du communisme apparaît pour le peuple russe évident et à portée de main. L'élan révolutionnaire ouvre la voie à l'accomplissement socialiste. Les bolcheviques, arrivés au pouvoir, n'ont plus qu'un but : précipiter cette venue. « Tout était emporté par un courant tumultueux, débordant d'enthousiasme révolutionnaire. Il fallait avant tout proclamer nos idéaux dans toute leur ampleur et abattre impitoyablement ce qui ne nous convenait pas. »<sup>8</sup> Pour cela, « l'édification d'un état prolétarien socialiste »<sup>9</sup> devient l'objectif primordial de la politique intérieure du nouveau régime au lendemain même de l'insurrection. « Il s'agit d'une entreprise nouvelle, sans précédent dans l'histoire et qui n'est traitée dans aucun livre », il faut « détruire jusqu'en ses fondements l'ancien régime bourgeois et commencer à édifier sur ses ruines une société entièrement nouvelle, une société socialiste. »<sup>10</sup> La première version de Mystère-Bouffe, écrite au cours de l'été 1918 et mise en

---

<sup>6</sup> *ibid.*, p. 65

<sup>7</sup> N. WERTH, Histoire de l'Union soviétique, PUF, 1990, p. 123

<sup>8</sup> A. LOUNATCHARSKI, in D. VENNÉ, Les Blancs et les Rouges, « histoire de la guerre civile russe, 1917 – 1921 », Pygmalion – G. Watelet, 1997, p. 157

<sup>9</sup> V. LENINE, « Séance du soviet des députés ouvriers et soldats de Petrograd du 25 octobre (7 novembre) 1917 », in La Grande Révolution socialiste d'Octobre, op. cit, p. 15

<sup>10</sup> V. LENINE, « 3<sup>e</sup> Congrès des soviets des députés ouvriers, soldats et paysans de Russie 10-18 (23-31) janvier 1918 », in La Grande Révolution socialiste d'Octobre, op. cit, p. 64 et 65

scène en novembre de cette même année<sup>11</sup>, témoigne de cette période post-révolutionnaire d'enthousiasme et d'espoir symbolisant le passage à la construction du socialisme, commencement d'une nouvelle Russie. Elle fait tacitement allusion au projet gouvernemental d'édifier sur l'instant un Etat prolétarien. La ville représentant alors le pays pour Maïakovski est Petrograd, théâtre principal et célébré des révolutions de 1905 et 1917.

Baigné d'un tel optimisme, dès 1918, le pouvoir est convaincu de l'imminence de la révolution en Europe. Dans des nations comme l'Allemagne ou l'Italie, affaiblies par la guerre, fragilisées par la défaite ou la fausse victoire, toutes les conditions semblent réunies pour qu'une poussée prolétarienne aboutisse au ralliement de celles-ci à la Russie soviétique. Et en effet, ces deux pays connaissent dès 1917-1918 de grands mouvements de contestation du pouvoir et le communisme mise plus que jamais sur cette expansion insurrectionnelle pour vaincre finalement le capitalisme. Ce n'est donc pas le fruit du hasard si, dans la première version de Mystère-Bouffe, l'Allemagne et l'Italie, en tant que puissances européennes, caractérisées par leur patriotisme et leur soumission au régime en place, sont incarnées par des officiers, se distinguant du peuple insurgé dans ces pays, et ont une place importante de meneurs parmi les Purs<sup>12</sup>. Maïakovski fait là un amalgame entre ce qu'il désigne comme l'ennemi du peuple dans ces deux pays et le symbole anti-bolchevique qu'est l'image de l'officier. En effet, les soldats ayant désobéi en octobre 1917 aux ordres de ce dernier pour rejoindre le peuple, celui-ci figure l'armée blanche pendant la guerre civile,. La mise en avant de ces deux pays dans la première version est donc significative, elle est en prise directe sur le réel. La pièce, écrite pour la première fois au lendemain de la Révolution, apparaît une nouvelle fois sous l'angle de l'euphorie, de la précipitation, de l'impatience, le pays étant tout entier tourné vers la victoire finale ressentie comme toute proche.

Traduisant la victoire récente et prometteuse du pays, ainsi que ses espoirs utopiques, Mystère-Bouffe est mystique et poétique. Emprunte de féerie, elle offre, éparpillées çà et là, des images merveilleuses, lyriques : le forgeron cuirasse les corps des camarades, les répare pour leur donner un nouveau souffle<sup>13</sup> ;

---

<sup>11</sup> A. M. RIPELLINO, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, op. cit., p. 85

<sup>12</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, op. cit., p. 49-51 (version 1)

<sup>13</sup> idem p. 141-143 (version 1)

l'apparition de l'Homme Tout Simplement correspond à celle du poète-messie, venu annoncé l'existence du « royaume céleste »<sup>14</sup>, lui qui voit l'avenir avec certitude :

« Qui je suis ?

Je suis le bûcheron  
de la forêt profonde

des pensées

couvertes de lianes par les faiseurs de livres,

l'habile serrurier des âmes humaines,

le tailleur de pierre du pavé des cœurs.

Sur l'eau je ne coule pas,

je ne brûle pas dans le feu –

esprit inflexible de l'éternelle révolte. »<sup>15</sup>.

Pour décrire l'emprise capitaliste, Maïakovski use de métaphores :

« Chez nous, une énorme araignée,

de ses mille pinces,

a enserré la terre entière comme une touffe exsangue

et l'a ligotée dans sa toile de rails. »<sup>16</sup>.

Glorifiant le Soleil, les hommes parvenus sur la Terre Promise, en un hymne solennel, chantent la réconciliation et l'apaisement cosmiques, synonymes d'amour universel :

« La chaîne du fer, nous l'avons remplacée par la chaîne des mains aimantes.

(...)

Inclinons vers la terre

notre travail d'amour !

(...)

Gloire à toi !

Rayonne,

notre Commune

ensoleillée ! »<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> ibid., p. 157 (version 1)

<sup>15</sup> ibid. p. 153 (version 1) – Cette présentation de l'Homme Tout Simplement correspond à la définition que Maïakovski donne du poète, en particulier dans son poème Le poète c'est un ouvrier : celui-ci est alors un « ébéniste », travaillant « à façonner la tête humaine », à polir les cerveaux.

<sup>16</sup> ibid. p. 189 (version 1)

### *La seconde version (1921)*

Dans la seconde version de la pièce, écrite vers avril 1921, ce n'est plus sur Petrograd, mais sur Moscou, siège du gouvernement, capitale de la République soviétique, que se porte l'intérêt de l'auteur<sup>18</sup>. 1921, c'est plus de trois ans après le soulèvement d'Octobre, c'est plus de trois années déjà de guerre civile. Les prolétaires ont pour une large part quitté les usines pour rejoindre l'armée ; c'est pourquoi la plainte du Soldat rouge, personnage apparaissant dans la seconde version, se substitue à celle du mineur<sup>19</sup>. Au début de 1921, les bolcheviques remportent la guerre civile, mais la situation a changé, elle s'est aggravée et est devenue catastrophique. La misère s'est accrue : la faim et le froid tenaillent le peuple<sup>20</sup>. En 1918, la famine menaçait déjà le pays ; en 1921, elle le fait périr, et l'Esquimau veut « en finir avec la misère et les entraves de la faim »<sup>21</sup>. Au désastre de la guerre civile, s'ajoute une atmosphère de crise menaçant le Parti : par exemple, l'allusion aux dissensions internes sur la question des syndicats<sup>22</sup>. Il s'agit alors de sauver le régime à peine consolidé et déjà enlisé. C'est ce qu'exprime encore l'Esquimau quand il dit à l'acte 5 : « Je souhaite sauver la Russie des travailleurs (...) »<sup>23</sup>. De plus, dans la deuxième version, l'Italie disparaît totalement de la liste des personnages, et l'Allemagne est reléguée au rôle que la France joue alors dans la pièce originelle. Cette modification a pour explication l'échec de l'expansion révolutionnaire en Europe. En effet, la montée révolutionnaire lancée en 1918 en Allemagne et en Italie a avorté. Dans la deuxième version, de nouveaux « barrages » ont donc fait leur apparition depuis 1918, retardant l'accomplissement du communisme. L'euphorie s'est dissipée, les espoirs s'assombrissent avec l'aggravation de la situation. Maïakovski, conformément aux initiatives politiques du pays, veut insuffler la relance difficile de la Révolution. Son ton est plus grave ; il ampute sa seconde version du lyrisme de

---

<sup>17</sup> *ibid.* p. 277 et 279 (version 1)

<sup>18</sup> *ibid.* p. 187 (version 2)

<sup>19</sup> *ibid.* p. 67

<sup>20</sup> *ibid.* p. 137 (faim), 185 (froid) et 191 (guerre)

<sup>21</sup> *ibid.* p. 229 (version 2)

<sup>22</sup> *ibid.* p. 227 (version 2) – Cette discussion dans la vie politique a une place importante entre le 9<sup>e</sup> (mars-avril 1920) et le 10<sup>e</sup> Congrès (mars 1921) du Parti.

<sup>23</sup> *ibid.* p. 229 (version 2)

la première, inadéquat. Il gomme sa sensibilité poétique. L'épisode du forgeage des corps, les vers d'identification du poète à l'Homme Tout Simplement disparaissent. Au mysticisme final de la première version se substitue un chant beaucoup plus pragmatique et didactique, entonné « sur l'air de L'Internationale »<sup>24</sup>. Le contexte est différent, les nécessités ne sont plus les mêmes, Maïakovski s'adapte au bouleversement en multipliant les allusions politiques. Il accentue le trait journalistique, matérialise davantage sa pièce. Il focalise son travail sur la réalité soviétique dont il transcrit et dénonce les problèmes actuels, intérieurs et extérieurs.

En 1921 la révolution demande du temps ; le chemin menant au communisme s'est allongé. L'acte 5, entièrement ajouté à la version initiale<sup>25</sup>, en témoigne : au « pays des débris », la « Ruine » est l'allégorie des entraves, accumulées en trois ans de lutte, à l'avènement du communisme. Le pays doit se réorganiser pour relancer et poursuivre sur le plan intérieur la Révolution. Pour cela, le pouvoir opère un « tournant majeur ». Il adopte une mesure conjoncturelle : l'acte 5 renvoie, à travers ses mots d'ordre, à l'initiative de la NEP en mars 1921, projet de relance économique, solution provisoire engagée pour redynamiser le pays. Dans le même temps, il décide l'interdiction des fractions au sein du Parti et lance la destruction de toute activité contre-révolutionnaire. En ce sens, il opère le renforcement des luttes antérieures contre toute sorte d'adversaire. En 1918, la pièce lutte déjà contre les partis non-bolcheviques dont le pouvoir, en établissant la dictature du prolétariat, a engagé l'élimination. En 1921, elle combat les représentants-ennemis extrêmes de la guerre civile : elle cite ironiquement Wrangel, chef de l'armée Blanche. Et elle aiguise, radicalise et relance surtout ses attaques contre le réformisme des partis de gauche. Suivant les décisions nouvelles du régime, la pièce, en les caricaturant, déclare une guerre finale contre les mencheviques, taxés d'opportunisme, de coalition avec les partis bourgeois. Dans la deuxième version, apparaît le personnage du Conciliateur, « un vieux menchévick expérimenté »<sup>26</sup> ; tentant sans cesse mais en vain d'accorder les Purs et les Impurs, il prend finalement la fuite vers Berlin<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> ibid. p. 281 (version 2)

<sup>25</sup> ibid. p. 225-245 (version 2)

<sup>26</sup> ibid. p. 133 (version 2)

<sup>27</sup> ibid. p. 229 (version 2)

Mais les attaques de la pièce sont aussi lancées contre le spéculateur russe, libéral et profiteur hypocrite, et la Dame avec ses cartons à chapeaux, suivie de l'Intellectuel, tous les deux symbolisant les sans-parti<sup>28</sup>. Dans la version de 1918, hormis les Impurs, tous les personnages sont jetés par-dessus bord dès l'acte I, mais, dans la deuxième, ces non-bolcheviques, le Conciliateur y compris, suivent les prolétaires après l'abandon de l'Arche. Ces quatre personnages sont alors plus que tout des perturbateurs, des non-actifs, attachés à la bourgeoisie ; ils représentent une couche parasitaire entravant le bon déroulement de la Révolution qu'ils freinent sans cesse. Ce sont les « planqués », les « feignants », les « spéculateurs » composant l'armée de la Ruine<sup>29</sup> dont le régime soviétique appelle depuis 1918, et plus encore en 1920-1921, à combattre l'attitude.

Pour le régime, la défaite de la montée révolutionnaire de 1918-1923 en Europe centrale n'est pas due à l'absence de vigueur révolutionnaire des masses, mais au rôle délibérément contre-révolutionnaire de la social-démocratie internationale ayant détourné les travailleurs de la lutte pour le pouvoir. C'est pourquoi, dans la deuxième version et à plusieurs reprises, Maïakovski fait furtivement allusion à cet obstacle que représentent, également et plus que jamais pour les bolcheviques sur le plan international, le réformisme et la social-démocratie. La seconde version de Mystère-Bouffe réfère à des personnalités politiques européennes telles Scheidemann<sup>30</sup> ou Kautsky<sup>31</sup>, visant ceux par lesquels la révolution en Allemagne a échoué. Mais la Russie soviétique veut relancer l'élan de la révolution mondiale. En 1921, il s'agit non plus tant d'impulser l'instauration en Europe de la dictature du prolétariat, que de réamorcer le mouvement ouvrier mondial, de réaffirmer la lutte contre le capital européen. Il est significatif que Maïakovski mette alors en avant les plus grandes puissances du continent. Dans la seconde version, se manifeste un nouveau couple menant les Purs<sup>32</sup> : c'est l'Angleterre, sous la figure de Lloyd George, et la France, représentée par Clemenceau, qui rivalisent d'ingéniosité, de ruse, pour assujettir les Impurs. Ces pays sont les représentants par excellence du capitalisme au

---

<sup>28</sup> ibid. p. 143 (version 2)

<sup>29</sup> ibid. p. 235 (version 2)

<sup>30</sup> ibid. p. 43 (version 2) – Philipp Scheidemann est un social-démocrate allemand de droite, membre du gouvernement provisoire issu de la révolution de novembre 1918.

<sup>31</sup> ibid. p. 65 (version 2) – Karl Kautsky est un socialiste allemand de tendance réformiste.

<sup>32</sup> ibid. p. 51 (version 2)

sortir de la guerre civile : sorties vainqueurs de la guerre mondiale, ces deux nations démocratiques libérales ont vu s'accroître leur force et n'ont connu aucune crise de régime après la guerre. Comme le souligne cette version, elles sont des pays colonisateurs, rivaux au Moyen Orient, mais qui s'accordent par leur opposition commune au régime bolchevique, soutenant activement l'armée blanche contre la menace rouge<sup>33</sup>. En choisissant de personnifier l'Angleterre et la France – procédé qu'il inaugure dans cette version -, Maïakovski présente deux ennemis actuels de la Russie soviétique, hommes politiques forts de l'après-guerre, représentants modèles de l'impérialisme européen : d'une part, Lloyd George, grand organisateur de la « guerre totale », libéral farouchement anticommuniste, ennemi de classe par excellence, et, d'autre part, Clemenceau, ayant lui aussi fortement contribué à la guerre mondiale, ayant appartenu à la gauche radicale, avant de rompre avec les socialistes, symbolisant un certain réformisme combattu par le régime soviétique.

Mystère-Bouffe est une pièce d'actualité politique qui s'avère, par contrecoup, le reflet de la période dans laquelle elle s'inscrit. Elle est un véritable document d'étude : exprimant à travers ses deux versions le conflit général opposant les Blancs et les Rouges ainsi que les complexités du « communisme de guerre », elle montre que la Russie de 1921 n'est plus celle de 1918. En ce sens, Mystère-Bouffe est une œuvre véritablement historique, une pièce contextuelle, appartenant et correspondant à une période du passé bien précise. Elle se veut d'ailleurs volontairement le témoignage de cette époque, mais, en même temps – paradoxe constructeur étonnant - le principe de réactualisation établi par Maïakovski fait de cette pièce une œuvre intemporelle, parce que réadaptable semble-t-il à l'infini.

---

<sup>33</sup> ibid. p. 51-55 (version 2)

## UNE PIECE-REVELATION

### DENONCIATION DU CAPITALISME

Mouvement ascendant, le parcours de Mystère-Bouffe est initiatique : c'est la progressive prise de conscience du réel par les ouvriers qui leur permet de passer d'un état de misère et de soumission au bonheur et au contrôle d'eux-mêmes dans la nouvelle société. Dit autrement, ce cheminement correspond à la dénonciation graduelle de l'imposture capitaliste. Dans la pièce, ce processus de révélation est rendu possible par la parole dont vont faire usage, en tant que moyen de persuasion agissant sur les Impurs, mais selon des procédés et des fins distincts, et les Purs, et l'Homme Tout Simplement / de l'Avenir. L'analyse de certains passages-clés permet de démontrer cette double approche de la parole persuasive dans la fiction, l'une usant de la ruse, l'autre de la transparence pour aboutir efficacement.

#### *L'imposture capitaliste*

La ruse est le trait caractéristique le plus probant des Purs. Ceux-ci usent de la ruse comme le moyen de dominer les Impurs dont la naïveté et la franchise les éloignent d'un emploi volontairement trompeur de la parole. Dès le début de la pièce, ces derniers se font duper par les Purs qui, clamant hypocritement la fraternité, profitent de la force de travail des ouvriers pour construire une arche qu'ils sont incapables de bâtir eux-mêmes<sup>1</sup>. Ainsi, comme ils l'énoncent eux-mêmes, les Purs recourent à la ruse pour « obliger », soumettre les prolétaires, évitant ainsi l'emploi de la force, esquivant toute confrontation physique dont ils sortiraient inmanquablement vaincus. La ruse est donc leur arme privilégiée pour diriger les Impurs, et leur emploi de ce procédé est aussi habile que déloyal : systématiquement, ils profitent d'un contexte bien précis pour mettre l'allocutaire

---

<sup>1</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère Bouffe, in Poèmes, Messidor, tome 2, 1987, p. 79

dans une situation où il se retrouve pris au dépourvu, surpris, décontenancé, « noyé » par l'afflux et le manque de clarté des paroles du locuteur. L'efficacité de leur ruse est en partie due à cette capacité qu'ils déploient de manipuler les esprits, de profiter de leur crédulité, de leurs moments d'égarement ou de créer les conditions propres à la confusion pour gagner leur adhésion, même passive. Ils ont pour objectif systématique de faire réagir l'allocutaire en évitant tout temps de réflexion pour celui-ci, tout instant de recul qui lui permettrait de répondre avec logique et raison aux pressions qu'ils font peser sur lui. Leur ruse est systématiquement une duperie, une tromperie. Hypocrites et opportunistes, ils dissimulent largement leur véritable personnalité, se jouent des Impurs, victimes du stratagème, et se mettent véritablement en scène : s'appropriant les lieux – sous la coursive est érigé le trône du Négus et le rouf de l'arche devient une tribune<sup>2</sup> -, improvisant divers personnages - le roi, le Sénat -, ce sont de véritables acteurs, prêts à tous les déguisements pour parvenir à leurs fins les plus viles. Leur ruse doit ainsi sa réussite à leur maîtrise du jeu, de l'illusion, à leur faculté d'improvisation, à leur répartie, à leur assurance, de même qu'à leur absence de scrupules : ils font abstraction de toute morale, éthique. Leur ruse est une fourberie dont ils ont tout à fait conscience. Incapables de se procurer eux-mêmes de la nourriture, ils emploient la rouerie à deux reprises contre les Impurs pour manger les réserves de nourriture que ces derniers ont stockées dans la cale.

Leur premier stratagème va consister à lancer une « bombe », à lâcher le loup, ou plutôt le roi, dans la bergerie, à, plus précisément, mettre en scène l'instauration de l'autocratie<sup>3</sup>. L'Italien / Lloyd George, un des meneurs du groupe, expliquent aux Purs :

« Que Dieu nous préserve de nous battre.

Il ne faut pas nous battre

mais tandis qu'ils s'empiffrent,

buvant et beuglant,

préparons-leur un tour de cochon...».

Et l'Allemand / Clemenceau de finir :

« ... Choisissons-leur un tsar ! »<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> *idem* p. 99 et 117

<sup>3</sup> *ibid.* p. 97-103

<sup>4</sup> *ibid.* p. 97

En élisant le Négus comme roi, ils exposent un des leurs à un possible soulèvement des Impurs, mais se préservent par là même et dans l'ensemble de toute attaque, tapis à l'ombre du trône, profitant mesquinement de la richesse du royaume. En érigeant la monarchie, ils ont pour intention d'imposer un manifeste aux Impurs leur ordonnant de confier toutes leurs réserves au roi qui se chargera de partager en parts égales le moment venu, moment qui n'est évidemment pas prévu par les Purs qui veulent tout garder pour eux. Rapidement, ils rassemblent sur le pont les Impurs et profitent de leur état d'ivresse pour proclamer l'autocratie et imposer le manifeste. Le Chinois et le Radjah :

« Lis donc,

Lis, *tant qu'ils ne pipent mots !* »,

Et le Pope, lisant :

« Nous, *Roi par la grâce de Dieu*

De la volaille rôtie par les Impurs

Et grand-duc des œufs pondus par icelle,

(...)

Mandons à nos fidèles sujets :

Amenez toute la boustifaille

(...)

Le Séant gouvernemental

Ne tardera pas à tailler les parts

Et à partager. »<sup>5</sup>.

Toute cette mascarade est mise en scène - après avoir choisi le roi, ils « improvisent » le Sénat -, de telle sorte que le manifeste prend l'apparence d'un vrai : la ruse doit aussi son efficacité à la vraisemblance de ses arguments. Le manifeste est écrit avec des mots appartenant à l'usage ancien – pour exemple : « icelle » - et au langage soutenu - « mander », « tutti quanti » - ; il mêle également des termes couramment employés par la monarchie - « nous » pour désigner le roi, « grand-duc », « fidèles sujets » - et des mots familiers, à consonance assez moyen-âgeuse. Cette déclaration est un concentré schématique des éléments que peuvent contenir un édit. Il est un fac-similé. Pour légitimer la proclamation, les Purs s'appuient sur le pouvoir divin et la loi

---

<sup>5</sup> V. MAIAKOVSKI, *Mystère-Bouffe*, in *Théâtre*, Fasquelle, 1972, p. 126

qu'incarne le roi. Rendant ainsi le manifeste irréfutable, les Impurs, ivres, sont dupés, ne peuvent le contredire ; la nourriture est réquisitionnée. La ruse a réussi. Excepté que le roi devance les siens, et dévore à lui tout seul tout ce qu'on lui présente. L'égoïsme est de mise chez les Purs. Cette première ruse, finalement, n'est qu'un demi-succès.

Dans un second temps, les Purs vont conspirer contre l'autocratie. Toujours motivés par la faim, ils manigencent l'instauration de la république démocratique. Mais pour prendre le pouvoir et réquisitionner les ultimes réserves des ouvriers, il leur faut convaincre ces derniers de les suivre pour utiliser leur force physique contre le roi. Pour cela, ils simulent une soudaine tendance démocrate et un imprévisible « archi-amour pour les Impurs »<sup>6</sup>. Puis ils mettent en scène un meeting pour surprendre, décontenancer et finalement convaincre les prolétaires. Là, l'usage de la parole, liée au cri, à l'exaltation des voix mais aussi à l'encerclement physique des Impurs par les bourgeois, est primordiale. Juste avant d'exhorter les ouvriers à participer au meeting, les Purs s'encouragent mutuellement :

« Allez-y !

*Mettez la gomme ! »*<sup>7</sup>.

L'intellectuel et le Français montent sur le rouf, prenant une position surélevée leur permettant de capter l'attention et de discourir, dénonçant le roi, insistant sur le contraste entre la misère des travailleurs et la cupidité et la goinfrerie du souverain. Alternent alors dans la prise de paroles, étouffant, encerclant les Impurs, l'appel au renversement lancé de la tribune et les cris des autres Purs, éparpillés parmi les ouvriers, provenant de la salle, approuvant systématiquement la justesse des propos émis par l'Intellectuel. Ce stratagème s'apparente alors à la « claque » au théâtre. Circule ensuite une « rumeur générale »,

« A bas l'autocratie !

A bas ! »<sup>8</sup>.

Puis, le conciliateur appelle au calme et à l'étouffement de la révolte ; cette intervention a pour effet – prévu ou non ? - de décider finalement les Impurs à participer au coup d'Etat : le peuple ayant à choisir par ce discours appelant au

---

<sup>6</sup> V. MAIAKOVSKI, *Mystère Bouffe*, in *Poèmes*, op. cit., p. 115

<sup>7</sup> V. MAIAKOVSKI, *Mystère-Bouffe*, in *Théâtre*, op. cit., p. 131

<sup>8</sup> V. MAIAKOVSKI, *Mystère Bouffe*, in *Poèmes*, op. cit., p. 119

compromis entre deux solutions, la soumission ou la révolution, leur colère est immédiatement déclenchée<sup>9</sup>. La monarchie est renversée. Une didascalie indique : « les Purs prennent les Impurs par le bras et vont *roucouler* à leurs oreilles »<sup>10</sup>. Ils les vouvoient, les flattent. Le spéculateur (« satisfait ») dit à part :

« *Quel baratin !*

Ca y va !

*Ca mord !* »<sup>11</sup>.

Fiers de leur imposture, les Purs annoncent alors la république démocratique comme l'unique solution, le « seul moyen »<sup>12</sup>, pour assurer une organisation correcte de la société. Profitant de la crédulité des ouvriers, ils promettent le partage des dernières réserves de nourriture, mangent tout sans se préoccuper des Impurs qui prennent finalement conscience de la supercherie. La réplique du Charpentier qualifie alors la ruse des Purs :

« *C'est un coup de couteau dans le dos !* »<sup>13</sup>.

Les Impurs comprennent l'être des Purs qui, d'eux-mêmes, affichent fièrement leur infamie, leur ignominie :

« On partage en parts égales comme on l'a promis :

l'un a le biscuit rond, l'autre le trou du biscuit.

C'est ça la république démocratique. »<sup>14</sup>.

Les Impurs se soulèvent et jettent les bourgeois par-dessus bord.

### *L'honnêteté communiste*

Les Impurs, à la fin de l'acte 1, écœurés, ont donc fait l'expérience des mots-trompeurs, de l'habileté verbale, de la ruse comme procédé déloyal, de la parole comme mensonge. Avec l'apparition surnaturelle de l'Homme Tout Simplement / de l'Avenir au deuxième acte<sup>15</sup>, ils vont être également l'objectif d'une parole persuasive mais basée cette fois sur la transparence de la finalité du

<sup>9</sup> *idem* page 119-121

<sup>10</sup> V. MAIAKOVSKI, *Mystère-Bouffe*, in *Théâtre*, op. cit., p. 134

<sup>11</sup> *idem* p. 135

<sup>12</sup> *ibid.* p. 135-136

<sup>13</sup> V. MAIAKOVSKI, *Mystère Bouffe*, in *Poèmes*, op. cit., p. 129

<sup>14</sup> *idem* p. 131

<sup>15</sup> *ibid.* p. 153-161

discours et sur un emploi plus rhétorique, plus organisé, plus démonstratif de la parole, contrairement aux Purs dont la force de persuasion reposait davantage sur le brouillage, la confusion des esprits par les mots. L'Homme Tout Simplement / de l'Avenir n'a de raison d'être dans la pièce qu'en tant que parole : il apparaît pour s'adresser aux ouvriers et disparaît dès qu'il se tait. Son discours est déterminant : il intervient en réaction à l'expression de désespoir des Impurs précédant sa venue et a pour objectif de remotiver ces derniers, de leur redonner espoir. Son discours est d'autant plus organisé qu'il doit être bref pour être le plus efficace possible. Ceci peut être une raison du choix de la transparence, de la franchise et de la simplicité - jusqu'au manichéisme - dont fait preuve cette intervention. Parole d'autant plus crédible qu'elle est celle d'un être surnaturel, tel l'être de la transcendance, le messie, messenger de la parole sacrée.

Tout d'abord, l'Homme se présente (vers 1-7 du discours), créant avec les Impurs un rapport d'identification, ou du moins d'affiliation, puisqu'il s'annonce, dans un contraste « je » / « vous » correspondant à celui « présent » / « avenir », comme le descendant de ceux-ci. Puis (vers 8 et 9), il énonce clairement la raison de sa venue :

« *Mon but* :

Embraser le foyer insoumis de votre âme. ».

Ensuite (vers 10-13), pour obtenir et affermir l'attention de l'auditoire et la confiance qu'il veut que ce dernier ait en lui, dans le dessein de le convaincre finalement, il fait preuve de compassion, décrivant la situation difficile dans laquelle se trouve les Impurs, désarmés, faisant état de sa compréhension. S'étant ainsi présenté, ayant identifié les ouvriers et créé un lien entre lui et eux, ayant ainsi attiré leur attention, créé les conditions d'une écoute réceptive, l'Homme aiguise l'attention de ses allocutaires en les invitant à écouter son sermon (vers 14 et 15). C'est alors qu'il les instruit de l'inexistence de Dieu (vers 16-20). Il accrédite aussitôt cette affirmation en s'adonnant lui-même au blasphème (vers 21-23). Ce qui lui permet d'affirmer (vers 24-29) qu'il n'est pas un envoyé de Dieu, dont les Impurs ne voulaient d'ailleurs pas, confortant ceux-ci dans leur suspicion passée<sup>16</sup>. S'identifiant alors si pleinement aux Impurs que ces derniers ne peuvent plus que le reconnaître comme un des leurs, l'Homme

---

<sup>16</sup> ibid. p. 153

proclame le « paradis terrestre » (vers 30-36) dont il prouve l'existence par sa présence même et la description qu'il en fait (vers 37-48). Tout comme les Purs comparaient la richesse du roi à la misère des ouvriers, il fait part du contraste existant entre le présent - la pauvreté, la faim, le froid -, et le futur - l'abondance, le bonheur -. Dans un dernier élan, il fait aux travailleurs la promesse de ce paradis, orientant leur marche vers les nuages, guidant leur quête, puis dit, avant de disparaître :

« J'ai fini.

A vous la parole. Je redeviens muet. »<sup>17</sup>.

L'effet du discours est spontané : il est positif puisque les Impurs sont exaltés et leur action succède aussitôt à la parole qui l'a suscitée, la force de ces derniers étant non dans la parole mais dans la force physique et l'organisation de groupe.

A l'acte 3, les Impurs font l'expérience de l'Enfer, puis, à l'acte 4, ils découvrent le Paradis. Dans les deux cas, ils sont déçus par ce qu'ils démolissent finalement : d'une part, ils ne sont pas effrayés par les diables, l'Enfer apparaissant comme plus agréable à vivre que la Terre, d'autre part, la vie auprès des anges les ennuie et la paresse de ces derniers les insatisfait. Ainsi, à la fin de l'acte 6, quand ils atteignent la Terre Promise, les Impurs ont pris conscience de la duperie religieuse, cette traversée accréditant le sermon de l'Homme Tout Simplement / de l'Avenir et détruisant totalement la machination des Purs ayant largement fondé leur duperie, moyen de domination, sur la religion. Ainsi, Mystère-Bouffe donne deux exemples d'une parole dont l'objectif est avant tout persuasif, dont la fonction dans les deux cas est d'agir sur les Impurs, ces discours ayant pour effet ce qu'ils recherchent : l'action, la révolte plus précisément. A cette différence fondamentale : les Purs et l'Homme n'ont pas la même façon de convaincre, leurs moyens ne sont pas les mêmes, et le véritable destinataire de la parole selon le cas se distingue nettement. Pour les Purs, il ne s'agit pas de convaincre par l'argumentation, la démonstration, mais par la déstabilisation de l'allocataire qu'ils prennent au dépourvu, décontenancé, profitant de sa naïveté. C'est alors une parole autoritaire et manipulatrice, moins basée sur le contenu que sur sa forme, qui ne laisse aucun libre choix à son destinataire. Pour eux, la parole est un moyen maîtrisé de duperie, elle est une mascarade, cherchant à atteindre

---

<sup>17</sup> ibid. p. 159

non la raison mais l'adhésion passive. D'ailleurs, la parole des « Purs » n'a pas pour fin de persuader les Impurs, elle a un but inavoué, celui de manger. La parole ne profite qu'à ceux qui en use. Au contraire, persuader les prolétaires est la véritable fin de la prise de parole de l'Homme, et ce seront ces derniers comme lui-même qui profiteront de l'effet positif de la parole : par l'action des ouvriers, ils connaîtront tous la Terre Promise. L'Homme Tout Simple / de l'Avenir utilise non la ruse pour convaincre, mais la transparence et le calcul stratégique du discours : s'appuyant tant sur l'argumentation que sur l'émotion, et surtout sur l'imagination des allocutaires, il cherche par la parole presque tout autant à rallier l'esprit qu'à toucher l'âme.

### *Révélation libératrice*

Au niveau de la fiction, ces deux aspects de la parole persuasive servent à argumenter la confrontation existant entre l'ancien et le nouveau monde. L'ancien monde est incarné par les Purs : en tant que tel, il se caractérise par le mensonge et la ruse malhonnête. Ruse qui représente le marché et le capital. Le nouveau, quant à lui est à l'image du discours de l'Homme. Allant tout au long de la pièce de déception en déception, les Impurs atteignent la satisfaction finale. Leur prise de conscience continuelle de l'imposture leur permet d'avancer progressivement vers la vérité, et d'atteindre le bonheur. La représentation du mensonge, la révélation de l'ancien monde destitue celui-ci et suscite l'avènement d'un autre monde. La parole a pour effet de libérer les Impurs de l'emprise des Purs par la révélation qu'elle apporte finalement. Par ce dévoilement de la vérité, ce « décapage » des mensonges, il y a passage de la « prison » à la « raison ».

### *Deux ruses à l'œuvre*

La dénonciation de l'imposture que représente le monde capitaliste s'inscrit dans un processus édificateur du communisme. Ce jeu sur la confrontation de deux paroles distinctes participe d'une ruse de l'auteur lui-même qui cherche par cette pièce à convaincre du bien-fondé de l'idéologie communiste. Ainsi, la

description de la ruse intra-scénique est un élément de la ruse de Maïakovski au niveau extra-scénique : l'auteur convainc par la révélation du mensonge, puisque, comme il est indiqué dans le prologue, la pièce a pour projet de « tomber le rideau », « prouver », « dévoiler »<sup>18</sup>. La représentation de la ruse organisée par l'auteur et attribuée aux bourgeois est un élément important servant à cautionner, à légitimer l'idéologie communiste. La ruse intra-scénique est le moyen d'une autre ruse, elle intègre un stratagème plus grand qu'elle. Se dessinent ainsi deux paroles persuasives dont le moyen de convaincre est le recours à la ruse ; mais, par-là même, Maïakovski propose deux formes de ruse, l'une déloyale, malhonnête, l'autre honorable. Cette distinction est repérable d'après la visibilité de la finalité de l'emploi de la parole : tandis que les Purs dissimulent leur véritable dessein derrière un autre, gagnant ainsi l'adhésion et la confiance des Impurs, Maïakovski annonce dès le prologue l'objectif de la pièce, fait l'aveu du projet de son œuvre de propagande s'affirmant comme tel :

« Le rideau tombé

C'est à vous de l'ouvrir

A vous de chanter. »<sup>19</sup>.

Et, tandis que les Purs jouent sur l'illusion trompeuse, tel le théâtre traditionnel que condamne Maïakovski, ce dernier avertit le spectateur qu'il est au théâtre et que ce qu'il va lui montrer est théâtre et non vérité. En ayant recours à la ruse, le théâtre étant un moyen d'agir sur le réel tout en opérant un détour pour atteindre à plus d'efficacité - sinon, pourquoi ne pas substituer au théâtre le discours sur la tribune ? -, Maïakovski avertit le spectateur qu'il assiste à une fiction, montrant qu'il ne cherche pas à tromper le public mais veut subtilement, par des moyens détournés, offrant à la fois plaisir, délasserment et sérieux, parvenir à ses fins : donner une nouvelle énergie au mouvement révolutionnaire. Ce n'est pas par hasard si le rôle de l'Homme Tout Simplement était joué dans la mise en scène de Meyerhold par le poète lui-même, tant leurs desseins de poète et de personnage se recoupent. Ainsi s'oppose à la ruse théâtrale du théâtre perçu comme tel – si elle s'associe à la conscience du spectateur -, la ruse des Purs et du théâtre traditionnel, jouant sur l'illusion et abusant de la crédulité du destinataire de la parole.

---

<sup>18</sup> ibid., p. 35-39 (version 2)

<sup>19</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Théâtre, op. cit., p. 90

Mařakovski, dans un poème inachevé de 1930, rappelle la « force des mots – Tocsin ». En tant que pièce d'agitation, Mystère-Bouffe se base essentiellement sur cette force persuasive de la parole qui motive, est à l'origine de l'action des personnages principaux, les Impurs. Cette pièce est une parole théâtrale (théâtralisée) qui cherche à motiver l'action hors du théâtre lui-même, dans la vie. C'est ainsi qu'elle ne se contente pas d'ouvrir le champ de la parole pour qu'elle se poursuive dans la vie, mais énonce un jugement, clôt la question du Bien et du Mal, conviant prestement le spectateur à l'action. La fiction a porté son jugement, le réel doit accomplir la sentence. C'est certainement ce qui fait de cette pièce une œuvre autoritaire cherchant à unir, non à diviser, à établir, non à questionner. La pédagogie de Mystère-Bouffe se fonde ainsi sur la mise à nu visuelle, la démonstration fictive des manigances capitalistes : le spectateur voit la duperie se déployer devant ses yeux, nuire, et sa rage ressort décuplée de ce spectacle.

## DENONCIATION DU CHRISTIANISME

« (...) il faut monter la Bible. Il faut représenter l'esprit de révolte du peuple. Une idée vient de me traverser l'esprit : il serait bien que quelqu'un écrive une pièce où il n'y aurait pas un seul rôle isolé. La foule seule jouerait dans tous les actes. Révolte. Les hommes marchent vers l'obstacle. S'en rendent maîtres. Exultent. Enterrent leurs morts. Chantent le chant universel de la liberté. »

E. Vakhtangov<sup>1</sup>

La révolution politique est acquise en 1917. Mais elle est insuffisante pour les adeptes du communisme : elle n'est que la première phase d'une transformation radicale du monde à laquelle doit absolument succéder la révolution culturelle<sup>2</sup>. Cette dernière est inscrite dans le parcours des Impurs ; elle correspond à la partie allant de l'épisode de l'apparition surnaturelle à l'avènement de la Terre Promise : après avoir vaincu les Purs, les travailleurs détruisent l'Enfer et le Paradis, prenant conscience de la supercherie religieuse. Mais c'est également dans son absolu, en tant qu'œuvre manifeste et donc transitoire, que Mystère-Bouffe appelle à cette « révolution de l'esprit »<sup>3</sup>. Dans cette perspective, la dénonciation du christianisme pour l'édification exclusive de la foi communiste couvre entièrement la pièce. Et ce résultat est obtenu par la référence déterminante de Maïakovski à la Bible pour l'élaboration de son œuvre athée. Ce recours au sacré ancestral pour édifier les fondements d'une croyance radicalement nouvelle constitue un paradoxe véritablement méthodique et constructeur.

---

<sup>1</sup> E. VAKHTANGOV in Notes, lettres, articles, Moscou-Léningrad, 1939, p. 127, cité par A. M. RIPELLINO, in Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, L'Arche, 1965, p. 91

<sup>2</sup> voir TROTSKI, Les questions du mode de vie, 10/18

<sup>3</sup> La transformation de la perception des masses est pour Maïakovski le seul moyen de se débarrasser du passé artistique pour aller au nouveau : « Seule, l'explosion de la révolution de l'esprit nous purifiera de la vieillesse de l'art ancien. »

### *Emprunts à la Bible*

Maïakovski, dans Mystère-Bouffe, reprend successivement plusieurs événements appartenant à la Bible<sup>4</sup>. Dans un premier temps (acte 1 et 2), il emprunte au Livre saint la représentation du Déluge ; alors même que, sur décision de Dieu de détruire toute chair vivante, « Les vannes des ciels se sont ouvertes ; et c'est la pluie sur la terre, quarante jours et quarante nuits. » (Ge, 7, 11.12), les eaux du déluge inondent l'univers, et « Il n'y a plus au monde un seul endroit sec ! »<sup>5</sup>. Dans Mystère-Bouffe, sept paires de Purs et sept paires d'Impurs constituent presque unanimement<sup>6</sup> les rescapés du cataclysme ; bibliquement, les chiffres ne sont pas pris pour ce qu'ils valent numériquement, le sept signifie la totalité, et il correspond à la prescription de Dieu adressée à Noé au moment de l'embarquement : « Tu prendras pour toi de toute bête pure, sept par sept, un homme et sa femme, et de toute bête non pure, deux, un homme et sa femme. » (Ge, 7, 2). Ainsi, Elohîm « efface toute vie », tout est « englouti » (Mystère-Bouffe), mais il reste l'Arche.

Dans un second temps (acte 2), Maïakovski fait appel à l'apparition christique, mêlant plusieurs références au Livre sacré. Dans la Bible, « A la septième lunaison, au dix-septième jour de la lunaison, la caisse se pose sur les monts Ararat. » (Ge, 8, 4), puis « Elohîm parle à Noah » (Ge, 8, 15). Dans Mystère-Bouffe, les rescapés, épuisés et affamés, attendent impatiemment d'atteindre l'Ararat : « Maintenant on ne se bat plus que pour cela : que nos forces restent intactes jusqu'à l'Ararat. »<sup>7</sup> ; « Dieu ne nous laissera pas périr. Croisons les bras et attendons. »<sup>8</sup>. Un homme finalement point à l'horizon. Maïakovski se réfère à l'évangile de Marc (Mc, 6, 48.51), à la marche sur la mer, et le Chauffeur de constater : « Eh bien ! Il marche sur l'eau comme sur de la terre ferme. ». « Un homme tout à fait ordinaire, annonce la didascalie, apparaît sur le pont. »<sup>9</sup> Cet instant correspond au chapitre des Béatitudes de Jésus (Mt, 5, 1.11). L'Homme qui vient exhorter les rescapés du déluge, de même que Jésus, est le

<sup>4</sup> Toutes les références à la Bible sont tirées de la traduction d'André CHOURAQUI, Desclée de Brouwer, 1989.

<sup>5</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, Messidor, tome 2, 1987, p. 65

<sup>6</sup> Des personnages supplémentaires interviennent dans la pièce sans intégrer précisément ces deux catégories.

<sup>7</sup> V. MAIAKOVSKI, Mystère-Bouffe, in Poèmes, op. cit., p. 141 (version 2)

<sup>8</sup> idem p. 147

<sup>9</sup> ibid. p. 153

prophète par excellence ; ni tout à fait divin – il est un homme ordinaire vivant quelques quarante siècles plus tard -, ni complètement terrestre – il marche sur l'eau -, il est une parole à la fois sacrée et humaine. Cette apparition surnaturelle est furtive, mais décisive. Elle correspond à un moment transitoire majeur dans la pièce, puisqu'elle est un appel à la réaction et au mouvement du peuple interpellé. Elle a pour but d'exhorter le peuple, de l'encourager à préserver sa foi car elle est la promesse d'un autre monde. Dans la Bible, Jésus appelle à vivre dans l'espoir, car le Royaume des Cieux est proche pour ceux qui préserveront leur foi intacte : « Jubilez, exultez ! Votre salaire est grand aux ciels ! » (Mt, 5, 12) ; de même, dans Mystère-Bouffe, l'Homme dit : « Je suis simplement l'homme du temps à venir. Je suis venu ranimer les forges de vos âmes car je sais combien est difficile d'essayer de vivre. »<sup>10</sup>. Tous les deux parlent au nom de la foi, ils sont chargés de répandre la bonne parole, de fortifier la croyance du peuple, de promouvoir la discipline, de révéler l'avenir, de situer le sens de la lutte présente pour les temps à venir à ceux qui désespèrent mais dont tout dépend. La route est longue avant d'atteindre la Terre promise. Jésus a achevé ses paroles (Mt, 7, 28) ; de même l'Homme s'est tu et a disparu, laissant le peuple poursuivre sa route<sup>11</sup>.

Le dernier acte de Mystère-Bouffe et les ultimes versets de l'Apocalypse de Jean (Ap, 21 et 22), livre closant la Bible, sont consacrés à l'apparition de la Terre promise dont la description correspond dans les deux cas aux promesses faites par les deux messagers. Derrière « un rempart, grand et haut » (Ap, 21, 12), précédant « un immense portail » (Mystère-Bouffe, acte 6)<sup>12</sup>, une cité illuminée, ville éclatante où « Deuil, cri, douleur ne seront plus. » (Ap, 21, 4), où seule régnera « la chaîne des mains aimantes » (Mystère-Bouffe)<sup>13</sup>, s'offre aux êtres récompensés pour leur courage et leur foi. Ainsi, trois étapes essentielles jalonnent la pièce : le déluge, l'apparition christique, puis l'avènement de la terre nouvelle. Elles correspondent au rythme ternaire de l'Ancien Testament : après l'exil, le déluge étant l'annonce d'un nouveau départ, la marche coïncide avec la quête d'une « patrie meilleure » incarnée par l'image du Royaume où, finalement, le peuple pourra s'installer pour vivre éternellement heureux. Du chaos à l'issue

---

<sup>10</sup> ibid. p. 155

<sup>11</sup> ibid. p. 159

<sup>12</sup> ibid. p. 247

<sup>13</sup> ibid. p. 277 (version 1)

positive, dans le Livre saint comme dans la pièce, le mouvement global est ascendant. Il y a conquête, odyssée victorieuse. Ainsi, Mystère-Bouffe couvre formellement la monumentalité de la Bible : il y a passage de la Genèse à l'Apocalypse, du cataclysme originel au « dévoilement » final. Le temps est évolutif, progressif, il est aussi délimité. Et la dimension cosmique de la pièce, c'est également cette idée, qu'elle partage avec la Bible, de la traversée héroïque d'une multiplicité d'événements ou/et de lieux surnaturels - comme l'Enfer et le Paradis -, accomplie par un personnage multiple et universel, le peuple.

### *Appropriation du mythe*

Cependant, Mystère-Bouffe n'a pas pour objet de relater au théâtre l'Histoire sainte, comme ont pu le faire les mystères du Moyen Age, mais de faire l'épopée de la Révolution. En ce sens, Maïakovski s'approprie le mythe, l'adapte au sujet de sa pièce qu'est le mouvement insurgé. Il reprend ainsi à son compte les symboles des événements bibliques qu'il transpose dans sa pièce, les détournant par effet d'appropriation de leur sens premier. Ainsi, Maïakovski utilise le symbole du Déluge, à la fois destructeur et régénérateur, purificateur, mort et vie, terme d'une étape et début d'un autre âge. Dieu, en provoquant le retour aux eaux primordiales qui constituent le chaos originel, donne la possibilité de reprendre tout à zéro. Le Déluge est espoir, amorce de temps nouveaux ; dans Mystère-Bouffe, il est l'allégorie de la Révolution, première étape vers un Age d'or à venir. De même que le Déluge appartient aux temps primordiaux de la Bible, à la Genèse, aux origines, la révolution n'est pas une fin mais un début. Expression de peur et d'espoir, tous les deux sont la chance, l'occasion unique, à ne pas manquer. Cela dit, à la différence du Déluge biblique déclenché par l'échec de la création, il s'agit dans la pièce non d'un retour au chaos primitif, expression d'un repentir, mais d'une continuité, d'un déluge expression d'un progrès, d'un premier pas victorieux, d'une réaction humaine salvatrice. Le déluge peint par Maïakovski fait référence à la révolution d'octobre 1917 en Russie. La submersion est planétaire, mais le « hier » du Marchand russe<sup>14</sup> et le « aujourd'hui » de l'Allemand

---

<sup>14</sup> ibid. p. 55

/ Français<sup>15</sup>, quand ces derniers rapportent la façon dont leurs pays ont été engloutis, montrent que le Déluge a eu pour point de départ la Russie, et que l'inondation s'est ensuite propagée sur la terre entière. La « marée sans eau », les « vagues invisibles », le « tout est sec »<sup>16</sup> du compte-rendu de l'Allemand / Français expriment vraisemblablement les répercussions immédiates de l'insurrection russe sur le reste du monde avant même que l'ensemble des pays connaisse l'avènement de la révolte. A l'horizon pointe « une couleur exagérément pourpre »<sup>17</sup>, précédant et annonçant le cataclysme. Ainsi, le déluge maïakovskien est l'allégorie métaphorique de la mondialisation utopique de la révolution prolétarienne. Et, d'ailleurs, cette révolution internationale est partiellement victorieuse ; une première étape, nécessaire mais encore insuffisante, a été franchie. En effet, comme le dit l'Australien : « Il n'y a plus d'empires ni d'impériaux (...) »<sup>18</sup>, tout a été englouti dans le creuset de la terre. Mais la destruction totale de ce qui avait été bâti, l'ébranlement des institutions, des symboles impérialistes (Paris, Berlin, l'Amérique), des fondements du système capitaliste, ne suffisent au bouleversement radical du monde. Restent encore à bord de l'arche les Purs, le Conciliateur...

De même, Maïakovski se réapproprie l'apparition surnaturelle, puisque, même si leur intervention partage un même dessein, celui d'exhorter le peuple, ce n'est pas Jésus qui vient à la rencontre des Impurs, mais l'Homme Tout Simplement / de l'Avenir, un envoyé du communisme, et non de Dieu. Et Maïakovski, dans sa description de la Terre Promise, emprunte à la Bible différents symboles dont celui de l'arbre de vie, de la lumière et de l'arc-en-ciel, reprenant leur signification biblique, mais tout en les adaptant à l'idéal prolétaire : les fruits de l'arbre, figure de vie et de douceur, sont des petits pains<sup>19</sup>, la lumière, manifestation de Dieu, n'est ni naturelle ni divine, elle est l'électricité<sup>20</sup>, fabriquée par l'homme qui est ainsi créateur et maître du monde qu'il habite, l'arc-en-ciel, symbole du contrat passé après le Déluge (Ge, 9) entre les hommes et Dieu, de

---

<sup>15</sup> ibid. p. 43

<sup>16</sup> ibid. p. 45

<sup>17</sup> ibid. p. 73

<sup>18</sup> ibid. p. 53 (version 2)

<sup>19</sup> ibid. p. 253

<sup>20</sup> ibid. p. 255

leur alliance, devient celui de la paix, de l'accomplissement communiste<sup>21</sup>. Ainsi, Maïakovski transpose les événements bibliques au cœur du contexte révolutionnaire, se servant du Livre de foi pour exprimer l'idéologie marxiste, s'opposant d'ailleurs radicalement à la culture judéo-chrétienne. C'est ainsi qu'il parvient, tout en prenant appui sur sa forme, à renier le contenu de la Bible. Dans celle-ci, le Dieu créateur est à l'origine du Déluge qui a pour cause le péché des hommes ; avec Noé, et grâce à la bienfaisance de Dieu, se dessine une nouvelle humanité. Les eaux se retirent, désenflent, et l'Arche se pose finalement sur le mont Ararat. Dans Mystère-Bouffe, le déluge a pour déclencheur, acteur et destinataire le peuple ; il n'y a pas de mont Ararat, il n'y a pas de Dieu non plus, l'Arche est détruite. En ce sens, l'apparition surnaturelle correspond à un instant blasphématoire par excellence. L'annonce du « Nouveau Sermon sur la montagne »<sup>22</sup> s'oppose radicalement aux principes des « Béatitudes » qu'il veut annihiler. D'une part, ces deux discours sont l'expression de deux conceptions divergentes de l'héroïsme. L'Homme Tout Simplement / de l'Avenir prône ce que Jésus interdit aux serviteurs de Dieu. Tandis que l'un condamne l'adultère et le ressentiment, proclame le refus religieux de la violence et appelle l'homme de foi à la douceur et à la sérénité, l'autre exalte la vengeance, la rancune, le refus d'être exploité, ne craignant ni le péché ni le remords. L'un préconise la réaction physique, brutale, l'autre le retranchement spirituel. L'un proclame l'héroïsme des combattants, appelant au surgissement par la lutte d'un monde nouveau, l'autre louant la simplicité désarmée de la foi, l'attente de l'idéal. Ce que dit l'un est réfuté par l'autre : « Vous avez entendu qu'il a été dit : « Aime ton compagnon et hais ton ennemi . ». Or moi je vous dis : aimez vos ennemis, priez pour vos persécuteurs (...) » (Mt, 5, 43.44) ; « Moi qui ai planté mon couteau et quitté le corps de l'ennemi en chantant ! Viens, toi qui n'as pas pardonné ! »<sup>23</sup>. Les armes de la victoire prolétarienne sont les mains des travailleurs, prêtes à combattre, maîtriser, imposer pour construire, faire advenir. Et cette force physique s'oppose à la vie spirituelle du serviteur de Dieu dont l'arme unique et protectrice est l'Esprit. « Si ta main droite te fait trébucher, coupe-la et jette-la loin de toi. » (Mt, 5, 30), dit Jésus, pour qui le corps est source de péché. D'autre part, ces deux croyances opposées

---

<sup>21</sup> ibid. p. 247

<sup>22</sup> ibid. p. 153

<sup>23</sup> ibid. p. 157

ne partagent pas une même conception du bonheur. Aux paroles de Jésus, pour qui le bonheur est dans la promesse de celui-ci, s'opposent celles de l'Homme pour qui être heureux est vivre à foison, loin de toute soumission, vivre non dans l'attente mais dans l'accomplissement de ce qui a été provoqué.

En cela, la description de la Terre Promise pour ces deux partis est elle aussi tout à fait distincte. D'abord, son avènement répondant aux promesses des prophètes, cette dernière a une localisation spécifique, selon qu'elle correspond à l'un ou l'autre des idéaux. Jésus a promis « le royaume des ciels » (Mt, 5, 10), et, en effet, apparaît « le ciel nouveau et la terre neuve », car « le premier ciel, la première terre s'en sont allés » (Ap, 21, 1). De même, aux dires de l'Homme situant la Terre Promise « ici-même »<sup>24</sup>, à portée de mains, correspond la parole de l'Ouvrier agricole : « nous sommes de nouveau sur la terre, dans le même coin »<sup>25</sup>. Ainsi, d'un côté, il s'agit d'un paradis céleste, de la « Jérusalem du ciel », il y a passage de la création à la vie éternelle, permis par le rachat de l'homme auprès de Dieu après sa chute. La Terre promise est ailleurs, elle n'est pas géographiquement repérable, pas décelable sur terre, elle existe déjà et tout homme peut l'atteindre finalement. De l'autre, elle est un « royaume terrestre, non céleste »<sup>26</sup> ; c'est la « Commune ensoleillée », « notre chère petite terre ! » transformée. Il n'y a pas passage du monde humain au royaume divin, mais réalisation du bonheur terrestre. L'Homme renie le « ciel famélique » de la foi chrétienne<sup>27</sup>, et clame un paradis terrestre, marqué par l'abondance. Apparaît alors d'un côté, la Cité d'or éclairée par la seule gloire d'Elohîm (Ap, 21, 23.24), la terre de la félicité et de la béatitude, le royaume des hommes purs devenus immortels, tandis que de l'autre, au nom de l'avènement communiste, règnent le fer et le charbon, sont glorifiés le travail et les merveilles industrielles, rayonne l'électricité, s'offre « une montagne de choses ». C'est la terre mécanique des Impurs qui a exigé d'eux une lutte impitoyable. Dès lors, s'opposent aux serviteurs de Dieu, respectueux de ce qui est établi et sauvés ainsi de l'état de péché, ceux qui ont osé, qui ont fait « sauter tout ce qu'on respectait et qu'on respecte ». A la déclaration de Jésus, « Heureux les pauvres en esprit, car le royaume des ciels

---

<sup>24</sup> ibid. p. 159

<sup>25</sup> ibid. p. 249

<sup>26</sup> ibid. p. 157

<sup>27</sup> ibid. p. 155

est à eux. », l'Homme réplique : « Mon paradis est pour tous sauf pour les pauvres d'esprit. »<sup>28</sup>, affichant pleinement son athéisme, reprenant, modifiant les paroles du Christ, promouvant par là même un idéal tout à fait opposé à la Bible, symbolisant les temps passés que Maïakovski appelle à détruire et dont il inaugure la destruction en s'attaquant dramaturgiquement au Livre sacré et « respecté ».

En s'appuyant sur le Livre sacré, Maïakovski a pour intention principale de fonder une nouvelle vérité, d'instituer une autre croyance en destituant l'ancienne. Pour cela, il engage un double comportement vis-à-vis de la Bible : Mystère-Bouffe, fruit d'un double processus, à la fois destructeur et constructeur, en emprunte la forme et en rejette le contenu, ces deux mouvements s'accomplissant en corrélation étroite. Ainsi, Maïakovski prend la Bible comme un modèle, un objet à imiter formellement, pour aboutir à la construction d'une œuvre totale dont l'objectif est la sacralisation de la révolution. Dans la forme, Mystère-Bouffe cherche donc à égaler « le Livre des livres », se présentant comme le socle d'une foi à portée universelle. Prenant appui sur la Bible pour atteindre à une analogie cosmique, il rivalise ouvertement avec elle, détourne ses symboles, créant comme une nouvelle Bible. Par là même, le Livre saint s'avère un objet à dépasser, et ce jusqu'à le détruire. Maïakovski s'appuie ainsi sur l'imitation formelle pour établir le socle d'une nouvelle croyance, intégrant pleinement une propagande anti-religieuse manifeste dans le contenu de la pièce. Négation du patrimoine mythique qu'est la Bible, rivale par excellence, Mystère-Bouffe est la construction d'une nouvelle mythologie renversant le Livre saint pour le concurrencer et annihiler ses fondements. Les interpellations sacrilèges, l'annonce outrageante du « Nouveau Sermon sur la montagne » détruisant et se positionnant ouvertement contre l'original, l'accentuation de l'opposition existant entre la promesse biblique d'un paradis céleste et l'avènement marxiste d'un « royaume terrestre, non céleste », tout cela participe d'un projet blasphématoire de l'auteur qui, tout en reniant la religion, propage, prône l'idéologie communiste. Dans ses paroles, l'Homme Tout Simplement / de l'Avenir se rapporte à celles de Jésus, mais pour les nier, les

---

<sup>28</sup> cité par A. M. RIPELLINO, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, op. cit., p. 89

réfuter. Il est un anté-christ, celui qui s'oppose, comme dans l'Apocalypse de Jean, à l'établissement du Royaume de Dieu. Après le cataclysme, aux attentes de l'Ararat répond l'apparition d' « un homme tout à fait ordinaire » prônant une autre croyance. L'anté-christ est victorieux, le paradis céleste est empêché, l'homme se détourne de la voie divine, le paradis sera terrestre, et non biblique. Mystère-Bouffe est ainsi une « anti-Bible ».

## DEFINITION DU THEATRE POLITIQUE DE MAIAKOVSKI

## FUSION DES PROJETS ARTISTIQUE ET PROPAGANDISTE

« Les théâtres se rapprochent des masses populaires et du principe socialiste qu'ils promeuvent, sans contrevenir pourtant à la valeur artistique du théâtre. Rien de tendancieux, malgré l'intention de faire du théâtre une arme d'agitation. »  
 V. Meyerhold<sup>1</sup>

Maïakovski est avant tout motivé par la construction d'un monde nouveau. C'est pourquoi il veut participer en tant que poète à la transformation radicale de la société et de l'art qui lui correspond. Son théâtre politique répond simultanément à ce double projet : il constitue un art de propagande, par là novateur, et ce d'autant plus qu'il intègre et proclame les principes avant-gardistes promus par Meyerhold. Dans cette optique, Mystère-Bouffe se divise en deux avec, d'un côté, l'idée scénique, et, de l'autre, l'idée politique de la pièce<sup>2</sup>, c'est-à-dire : la promotion de la conception d'un théâtre novateur et d'agit-prop par l'élaboration d'une oeuvre en lutte contre les obstacles au fondement du communisme.

Avec Mystère-Bouffe, le poète engage ainsi la révolution du théâtre, s'opposant radicalement aux formes institutionnelles sclérosées du passé – œuvres classiques des théâtres impériaux et réalisme psychologique de l'école stanislavskienne –. Substituant l'épique au dramatique, il s'inspire d'arts populaires du passé, surtout le théâtre de foire et le cirque, dénigrés depuis toujours par les anciennes classes dominantes, pour créer un nouveau théâtre officiel. De fait, la forme théâtrale qu'il favorise a sa part d'autonomie.

Mais le poète veut convaincre de sa légitimité. Pour cela, il l'assimile au travail agitateur. Le recours aux formes populaires pour Mystère-Bouffe n'est politiquement pas anodin : c'est un moyen idéal de rendre accessible et intelligible

---

<sup>1</sup> V. MEYERHOLD, « Plan d'un exposé pour le congrès des ouvriers, paysans et montagnards de la région de la mer noire » (26.06.1920), in Ecrits sur le théâtre, L'Age d'homme, tome 2, p. 36-37

<sup>2</sup> Cette remarque reprend le découpage de Maïakovski de sa pièce Les Bains en deux grandes idées : « idée scénique » et « idée politique ».

une œuvre que de l'élaborer d'après celles traditionnelles et familières à la population à laquelle elle s'adresse. L'esthétique devient alors un argument du politique, un élément essentiel de la propagande. Son choix est autant justifié par les exigences avant-gardistes du poète que par son travail pratique de propagande. Il n'est donc pas hasardeux : Maïakovski opte pour des conceptions esthétiques d'avant-garde pouvant endosser un véritable statut d'argument. Non seulement déterminée par les conceptions esthétiques du poète mais aussi par le processus de persuasion politique, la forme joue alors un rôle actif dans la réception effective du message politique, et cela sans sacrifier la qualité artistique qui s'avère un gage supplémentaire, quasi indispensable, d'efficacité. Pour exemple simple et concret, les vers, plus qu'une forme d'expression poétique, ont un pouvoir d'attraction : rythmés, ils marquent les esprits, touchent plus facilement les mémoires. Comme l'écrit O. Brik, pour qui le vers se retient mieux que la prose : « L'action d'un bon vers-réclame est immense. Il est importun et collant. Il est difficile de l'oublier, même si on s'en est lassé. Mais à la condition qu'il soit bon, techniquement bon. »<sup>3</sup>. Ce théâtre assure promotions artistique *et* politique en combinant ces deux projets. Et l'un et l'autre se promeuvent réciproquement : l'art sert le politique et la propagande légitime et popularise la forme. Le LEF en 1923 appuie exactement cette idée : « La plus grande idée mourra si nous ne la mettons pas en forme habilement. » et « Les formes les plus habiles resteront des fils noirs dans la nuit noire et ne pourront que susciter l'agacement et l'irritation de ceux qui trébucheront sur elles si nous ne les utilisons pas pour mettre en forme le jour d'aujourd'hui, le jour de la Révolution. »<sup>4</sup>.

Se systématisent ainsi une conception refunctionalisée et avant-gardiste de l'art dramatique où but politique et projet artistique, en interaction continue, sont quasi indissociables. Cela explique pourquoi il a été impossible dans cette étude de nettement scinder le théâtre de Maïakovski en deux parties, d'un côté, la création d'une œuvre esthétiquement nouvelle, de l'autre, la construction d'une pièce de propagande, sans établir de correspondances explicites entre elles.

---

<sup>3</sup> O. BRIK (théoricien futuriste) in A. SOLA, Le futurisme russe, PUF, 1989, p. 178

<sup>4</sup> LEF in A. SOLA, Le futurisme russe, op. cit., p. 182

## UN THEATRE DE PROPAGANDE

« (...) le poète n'est pas ce doux agneau bouclé qui va bêlant des vers lyriques et amoureux, est poète celui qui, la lutte des classes s'étant intensifiée, porte sa plume au dépôt d'armes du prolétariat, celui qui, ne se laissant pas rebuter par les plus gros travaux, n'hésite pas à aborder n'importe quel thème de la révolution et de la construction nationale, celui qui écrit des vers de propagande sur tous les problèmes concrets de notre époque. »

V. Maïakovski

### *Un calcul stratégique*

Le théâtre de Maïakovski est un art missionnaire, radicalement révolutionnaire et combatif, un art de propagande politique partisane ; utilitaire, il se soumet et répond activement aux préoccupations du régime en place en lutte pour la victoire totale du communisme. Mystère-Bouffe en est un exemple probant. De la sorte, Maïakovski subordonne l'élaboration de son théâtre à l'efficacité de son action, n'importe quel travail de propagande ayant pour principe primordial la toute puissance du but. Tout concourt à sa réalisation. La création a alors pour visée essentielle l'adhésion des esprits, initialisée ou accrue, la création ou l'augmentation d'une certaine disposition à l'action, et ce pour vaincre l'inertie et les forces agissant dans un sens différent de celui souhaité. A la fin, le spectateur ne doit plus être le même qu'au début de la représentation. Mystère-Bouffe a pour effet principal de changer le regard posé sur le réel, de faire prendre « un bain de forces »<sup>1</sup> au peuple russe de l'époque<sup>2</sup>. Pour parvenir à l'efficacité maximale du travail agitateur, et donc convaincre l'interlocuteur, le poète, mobilisant toutes ses compétences – connaissances idéologiques et maîtrise poétique -, élabore

---

<sup>1</sup> J. ALTMEIER in E. PISCATOR, Le théâtre politique, L'Arche, 1972, p. 68 (à propos du spectacle La Revue Rouge de Piscator)

<sup>2</sup> B. PICON-VALLIN parle d'un « courant psychique dynamisant » in Meyerhold, CNRS, 1999, p. 88

méthodiquement son théâtre. Il motive toute sa construction selon l'action à produire sur le public, prévoit ses réactions pour conditionner sa réception de la pièce. Ainsi, le processus de persuasion impose plusieurs impératifs à la fabrication. Le discours étant limité, il faut avant tout ménager le temps et l'attention de l'auditeur, donc « calculer cette action, de façon à ce qu'elle apporte un maximum d'aide à sa classe »<sup>3</sup>. Dans ce contexte, la construction de Mystère-Bouffe correspond à un calcul stratégique. La pièce apparaît comme une totalité organique, sa forme et son contenu, collaborant à un même projet, fusionnant en un tout quasi indivisible. Leur interaction productive est alors une condition de la réussite de la pièce. Maïakovski note lui-même l'« utilisation pour les besoins pratiques du matériau traité formellement »<sup>4</sup>. Le théâtre cherche ainsi à persuader par la complémentarité de l'émotion et du raisonnement qu'il suscite. Toute pièce, une fois achevée, s'avère dès lors une machine bien huilée dont la superposition des mécanismes, correspondant tous à une même logique, peuvent être facilement démontés. L'étude de Mystère-Bouffe met à nu les rouages de cette machine.

### *Caractéristiques principales*

L'efficacité du théâtre de propagande de Maïakovski repose entre autres sur la construction d'un art didactique qui, par la prolifération de mots péremptoires et d'images contrastées, manichéennes, fustige autant qu'il proclame. C'est alors un théâtre de la vérité révélée, de la divulgation d'une vérité immuable imposée. Mystère-Bouffe est la dénonciation intransigeante de l'imposture que représente le monde précédant les événements d'octobre 1917. Elle montre au peuple qu'il a été leurré par le capitalisme dont la religion est un outil de manipulation. En ce sens, le discours est souvent plus autoritaire et constatatif qu'argumentatif ou démonstratif. Ce ton a pour effet d'impressionner l'auditoire, doublement frappé par le spectacle grandiose qui se présente à ses yeux. Sacralisateur, il séduit aussi et rassure, éliminant le moindre doute. C'est un théâtre-oracle, prophétique et mystique. S'adressant à un auditoire rassemblé lors

<sup>3</sup> V. MAIAKOVSKI, Comment faire les vers, in Vers et proses, Les Editeurs français réunis, 1957, p. 338

<sup>4</sup> V. MAIAKOVSKI in A. SOLA, Le futurisme russe, PUF, 1989, p. 182

des fêtes commémoratives du premier anniversaire de la Révolution, Mystère-Bouffe, comme théâtre de masses, cherche à unir l'auditoire, non à le diviser ni à susciter sa réflexion critique. En tant que de propagande, ce théâtre est un art de communion, le lieu rituel d'une action unique et collective. Il établit une connivence exclusive avec un public précautionneusement délimité, composé seulement du peuple russe affilié au mouvement révolutionnaire, pratiquant d'un culte nouveau : celui de l'adoration communiste.

Cette focalisation de l'adresse est liée à l'aspect contextuel, d'actualité, quasi journalistique, et en cela historique, du théâtre de Maïakovski. L'art est d'ailleurs à un tel point anecdotique qu'il devient difficilement déchiffrable pour ses non-contemporains : la méconnaissance de la période à laquelle il appartient gêne assurément sa juste compréhension. Interpellant indirectement le spectateur, il l'implique de la sorte activement et profondément dans le spectacle pour mieux le toucher, jouant sur le sentiment qu'il produit de proximité, de reconnaissance et d'appartenance. Sous cette forme, il répond également à l'urgence de la situation révolutionnaire en tentant d'agir sur le réel plus vite et plus énergiquement.

Autre caractéristique effective du théâtre militant de Maïakovski, apparentée à ce qui est énumérée ci-dessus : celui-ci est à la fois didactique et divertissant. Suivant le principe du théâtre populaire de Romain Rolland, « joie, force et intelligence », Mystère-Bouffe cherche à instruire et informer les masses de manière plaisante sur la révolution communiste pour redynamiser les esprits. En combinant savoir et plaisir, Maïakovski allie dans son processus de persuasion la raison, le sens commun et l'affectif, l'émotionnel. Ainsi, il crée « une propagande joyeuse, une propagande qui ait du chien »<sup>5</sup>, un spectacle visuel époustouflant et distrayant, mû par le plaisir des yeux et du jeu, un théâtre comique, satirique et caricatural, suscitant complicité – par l'autodérision née de la représentation satirique du réel - et exclusion – le rire étant une « arme » pour la conservation, la protection, de ce qui est admis. Ironique, l'humour est alors un instrument de guerre féroce, divertissant en même temps qu'il discrédite. Mais, le travail agitateur de Maïakovski est aussi instructif, éducatif. O. Mandelstam à l'époque en témoigne : Mystère-Bouffe est « une école simple et salubre

---

<sup>5</sup> V. MAIAKOVSKI in R. JEAN, La littérature et le réel, Albin Michel, p. 159

d'éclairement des masses »<sup>6</sup>. Elle enseigne et guide, à la mesure de ce que A. Lounatcharski fait dire de la Révolution au théâtre : « J'ai besoin de toi comme éclaireur, comme projecteur, comme conseiller. »<sup>7</sup>. Dans son souci de compréhension par des spectateurs essentiellement incultes, Maïakovski recourt aux images familières de la Bible mais aussi aux jeux populaires du cirque. Et il appuie sa pièce sur la simplicité et la clarté des idées énoncées, reposant surtout sur la stylisation du réel. Ce schématisme doit produire l'adhésion rapide et sans controverse des interlocuteurs dont il stimule la réunification complète autour de principes généraux indiscutables, unanimement admis car basiques.

---

<sup>6</sup> O. MANDELSTAM (écrivain russe) in K. RUDNITSKI, Théâtre russe et soviétique, Thames & Hudson, 2000, p. 43

<sup>7</sup> A. LOUNATCHARSKI in K. RUDNITSKI, Théâtre russe et soviétique, op. cit., p. 41

## UN THEATRE EPHEMERE

### *Un théâtre de transition*

En tant que pièce-manifeste, Mystère-Bouffe est une œuvre de transition. Et cette caractéristique se prête également aux œuvres dramatiques qui lui succèdent. Situé entre la dénonciation, la destruction du temps précédant la révolution d'Octobre et la promotion, la construction du nouveau, répondant à l'appel d'une réalité elle aussi en mutation, le théâtre de Maïakovski occupe une place intermédiaire qui le fonde entièrement. Ce qualificatif non seulement fait état de sa situation mais correspond à la fonction que le poète a donné à son théâtre : faire œuvre de transition. Cet art constructif est dans un entre-deux qu'il doit aider à dépasser de façon méthodique par la réalisation d'un passage progressif et non d'un saut brutal. Mystère-Bouffe est une œuvre-barrage, inaugurant cet acheminement et empêchant tout retour en arrière. Dans le poème Ordre à l'armée de l'art (1918 ?), Maïakovski écrit :

« Celui-là seul est un communiste véritable  
Qui a coupé les ponts pour la retraite. »<sup>1</sup>.

Le théâtre de Maïakovski se situe ainsi, au niveau politique, pendant la dictature du prolétariat, dans la période précise de fondation de la nouvelle société encore gênée par les fondements de l'ancien, et, au niveau artistique, entre le théâtre institutionnel, marqué par le naturalisme, et le théâtre de l'avenir, autrement dit dans une période de rejet de même que de fondation d'une nouvelle dramaturgie. Dans cette phase transitoire inaugurée en 1918, le poète, tel qu'il l'a voulu en 1910 à la lecture de ses propres souvenirs, combine art et Révolution dans une même perspective de construction. Son projet d'un art socialiste tel qu'il l'explique dans son autobiographie correspond alors à l'art qu'il a élaboré à travers Mystère-Bouffe et qui a pris les traits d'un « art transitoire de propagande »<sup>2</sup>. Du même coup, ce théâtre, en épousant une position intermédiaire, suppose son caractère éphémère. Son engagement dans la propagande est passager. Le théâtre politique de Maïakovski est alors provisoire : destiné à faire place à autre chose,

<sup>1</sup> V. MAIAKOVSKI in A. SOLA, Le futurisme russe, PUF, 1989, p. 156

<sup>2</sup> A. SOLA, Le futurisme russe, op. cit., p. 221

l'art de l'avenir dans la société nouvelle, il est révolutionnaire avant d'être socialiste, étant plutôt l'expression d'une mutation vers le communisme que l'expression en soi d'une assise idéologique. Ce pour quoi il dit s'être préparé tant d'années aurait par conséquent pour destinée d'être épisodique. Pourtant ce théâtre, s'il ne correspond à celui du socialisme établi, par sa position même, s'avère fondamental puisqu'il en est la condition sine qua non.

### *Un compromis provisoire*

Avec la prise du pouvoir des bolcheviques, le futurisme change d'attitude vis-à-vis du réel et modifie son programme de base : jusque là hostile à toute intégration dans la société, il professe la politisation de l'art et s'engage dans une perspective, non plus destructive, mais constructive. Kroutchonykh distingue alors trois groupes de poètes composant le LEF : « des spécialistes expérimentateurs qui préparent des modèles du mot », « des poètes « futurants » qui, de façon générale, écrivent pour demain » et « des propagandistes et publicitaires qui travaillent sur les questions d'actualité »<sup>3</sup>. Tous créent en complémentarité pour l'avenir, mais à des niveaux différents. Comme le spécifie ce même avant-gardiste, pour répondre à sa mission, le dernier ensemble, en mettant l'art au service d'un contenu alors que le programme léfiste interdit toute transmission d'un message, est le seul à devoir établir des compromis avec les règles futuristes. Mais cette infidélité au programme est provisoire du fait que, comme l'écrit le LEF, l'acte de mise au service de l'art à la propagande doit être éphémère<sup>4</sup>. Ces concessions sont obligatoires mais temporaires, car l'art ainsi perçu doit créer les conditions du passage à l'avenir en exécutant une mission esthétique et utilitaire. Opérant une parenthèse artistique, le théâtre transitoire de Maïakovski a ainsi pour rôle de populariser le futurisme, de « fondre le petit « nous » de l'art dans le grand « nous » du communisme », d'aider les masses à s'approprier l'art nouveau qu'il cherche à légitimer, à faire accepter. Luttant contre le goût bourgeois et l'inculture des masses, l'objectif, affilié au souci pratique immédiat, est l'éducation artistique et culturelle de l'homme nouveau. Le

<sup>3</sup> extrait de La propagande léfiste de Maïakovski, Asséiev et Trétiakov (1925) cité in SOLA p. 176

<sup>4</sup> Pour plus de précisions sur ce point, voir A. SOLA, Le futurisme russe, op. cit., p. 194.

compromis futuriste ne devant durer que le temps d'acquérir la compréhension, le théâtre de propagande de Maïakovski doit par conséquent disparaître à l'instant même où l'art se sera organisé en art du peuple. « L'adéquation aux masses », tel est l'objectif, mais « L'art ne naît pas comme art des masses, il devient art des masses comme résultat d'une somme d'efforts. »<sup>5</sup>. Il *devient* accessible, il ne l'est donc pas de façon innée.

### *Le théâtre de l'avenir ?*

Mais alors, comment Maïakovski perçoit-il le « théâtre de l'avenir » ? Est-il encore politique, en tant que porteur d'un message immédiatement perceptible et en prise directe sur le réel ? Ce théâtre est assurément libre et, pour le poète dont le slogan favori est « A bas le contenu »<sup>6</sup>, tout porte à croire que ce dernier s'émanciperait surtout de toute référence au réel. Maïakovski, dans trois articles datant de 1913, émet la possibilité d'un « théâtre de l'avenir » ayant les mêmes caractéristiques que le « zaoum » de Kroutchonykh que celui-ci veut intégrer au théâtre pour le renouveler<sup>7</sup>. L'adhésion au futurisme de Maïakovski ne se limite donc pas à son apprentissage technique pour l'élaboration présente d'un théâtre politique, mais répond aussi aux recherches prospectives d'un art universel et autonome, non aliéné au réel, et n'exprimant que lui-même. Toujours est-il que ce théâtre chez Maïakovski n'existe pas. Dans le parcours du poète, l'art transitoire de propagande va s'avérer indépassable, interminable, vu que la Révolution jamais n'a abouti totalement. La destinée positive de ce théâtre militant était alors de disparaître rapidement, mais il s'est éternisé près de douze ans dans le travail de Maïakovski qui a beaucoup reproché au gouvernement son manque de soutien dans son entreprise. La perpétuation d'un théâtre prévu de courte durée, interrompu par le suicide du poète, et donc inachevé, laisse une forte impression de pessimisme, de vain essoufflement.

---

<sup>5</sup> V. MAIAKOVSKI in A. SOLA, *Le futurisme russe*, op. cit., p. 238

<sup>6</sup> *idem* p. 68

<sup>7</sup> Pour plus de précisions sur ce point, voir A. SOLA, *Le futurisme russe*, op. cit., p. 219.

Les théâtres de Maïakovski en Russie et de Piscator en Allemagne, datant à peu près à la même époque, sont tous les deux des arts de combat politique. Ils se ressemblent donc beaucoup : Piscator lui aussi veut « faire œuvre de propagande »<sup>8</sup>. Pourtant, un point fondamental les distingue : l'emplacement respectif de chacun sur la route menant au communisme est nettement différent. Le fondement de ces deux expressions théâtrales divergent du fait du contexte général et politique dans lequel elles s'inscrivent. Maïakovski et Piscator partagent les mêmes conceptions idéologiques, mais, tandis que l'un s'engage dans l'achèvement de la révolution, abordant la « révolution de l'esprit », l'autre prône dans tout son travail son commencement. Chacun est alors indubitablement déterminé par le réel qui le suscite, et, même si nombre de points les assimilent, leur travail de fait prend une tournure et une forme différente. Chacun reste une expression à part du théâtre militant. Tout cela pour constater qu'il existe *des* théâtres de propagande, essentiellement déterminés par le contexte général et politique dans lequel ils s'inscrivent.

---

<sup>8</sup> E. PISCATOR, Le théâtre politique, L'Arche, 1972, p. 76

## CONCLUSION

### LE CHOIX DU THEATRE

Eu égard à sa quantité, le théâtre occupe une place relative dans la production artistique féconde de Maïakovski. L'homme est d'ailleurs avant tout un poète et non un professionnel du théâtre. Quatre pièces seulement sont à son actif, étalées sur dix-sept ans, entre 1913 et 1930. Mais leur disposition temporelle n'est pas anodine : couvrant totalement la période créatrice du poète, chacune des pièces correspond à une étape essentielle de son propre parcours artistique et du cheminement de son courant d'adoption. Vladimir Maïakovski marque la récente adhésion avant-gardiste du poète et est l'une des deux premières œuvres scéniques, représentées simultanément en 1913, du futurisme, avec l'opéra Victoire sur le soleil de Michel Matiouchine<sup>1</sup>. A. M. Ripellino remarque d'ailleurs que ce poème dramatique est sa première œuvre majeure<sup>2</sup>. Cinq ans après, Mystère-Bouffe représente un tournant décisif : elle inaugure tant la mise au service du futurisme auprès des autorités gouvernementales que, et par conséquent, la fusion au sein du travail de l'art et de la Révolution. Hormis une variante de celle-ci en 1921 et quelques petites pièces d'agit-prop<sup>3</sup> composées un an plus tôt, le théâtre est déserté par le poète pendant onze ans. Et c'est finalement les deux dernières années de sa vie, en 1929 et 1930, qu'il rédige La Punaise et Les Bains, derniers cris d'indignation, d'insatisfaction, d'impatience et d'espoirs d'un homme qui meurt, accompagnant la fin du LEF. En cela, le théâtre ne survient pas par hasard dans l'activité de Maïakovski, et cette remarque en présage l'importance. Il semble avoir correspondu à la personnalité très expressive et excessive du poète qui a surtout trouvé en lui un moyen politique adéquat. En effet, celui-ci tient une place majeure dans la propagande artistique de l'auteur : sa première création du genre est Mystère-Bouffe, surviennent seulement ensuite des poèmes comme 150 000 000 (1919-1920) ou les dessins

---

<sup>1</sup> K. Rudnitski, Théâtre russe et soviétique, Thames & Hudson, 2000, p. 11

<sup>2</sup> A. M. RIPELLINO, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, L'Arche, 1965, p. 69

<sup>3</sup> voir supra p. 5

de la Rosta (octobre 1919). Excepté pour Vladimir Maïakovski, le choix de du théâtre est avant tout politique : en « faire les tréteaux d'une tribune, tel est le fondement de mon œuvre théâtrale »<sup>4</sup>. A compter de 1918, il recourt donc au théâtre pour faire de l'agitation politique, et tâchera de défendre cette stratégie en persistant jusqu'au bout dans sa « lutte pour la propagande par le théâtre » comme il le mentionnera dans sa dernière pièce<sup>5</sup>. La question est alors celle-ci : pourquoi Maïakovski a-t-il choisi le théâtre avant tout et peut-être même plus que n'importe quel autre mode d'expression pour accomplir efficacement son projet révolutionnaire ? Nombre d'éléments ont dû inexorablement motiver le poète à faire ce choix ; les coïncidences expliquent certes beaucoup, mais l'option scénique est surtout le signe d'un art au potentiel agitateur certain.

Tout d'abord, faisons l'hypothèse de possibles raisons extra-scéniques. En 1917, Maïakovski, en étant l'un des cinq artistes à répondre à l'appel de Lounatcharski pour penser le théâtre à venir, montre son intérêt personnel pour cet art. Dans ce contexte, il côtoie Meyerhold, grand metteur en scène de l'époque et seule figure charismatique du théâtre à s'inscrire au Parti, qu'il connaît depuis 1915. Très vite, ces deux hommes semblent éprouver une grande admiration l'un pour l'autre, et partagent une même attitude : ils sont parmi les quelques artistes socialistes à consacrer l'art au service de la Révolution. Leur coopération était dans ce contexte inévitable : ils collaborent à la création scénique des deux Mystère-Bouffe puis des pièces suivantes. Le théâtre de Maïakovski doit peut-être ainsi beaucoup à Meyerhold qui avait besoin d'un poète révolutionnaire qu'il a pu stimuler. Travailler ensemble pouvait d'ailleurs être à la fois source de plaisir et, du point de vue de leur projet commun, être doublement productif. Du fait de cette association avant-gardiste, le théâtre, fort emblème national du passé et, en cela, véritable enjeu artistique, est libéré du joug pré-révolutionnaire. Dès les premières années de la Révolution, il explose, innove, et devient l'une des richesses essentielles de l'art des années vingt et trente.

Outre ces raisons relationnelles, le choix du théâtre par Maïakovski en 1918 peut s'expliquer par les circonstances économiques de l'époque. En effet, comme

---

<sup>4</sup> V. MAIAKOVSKI in Maïakovski, 20 ans de travail, centre G. Pompidou, 1975, p. 80

<sup>5</sup> V. MAIAKOVSKI in Les Bains

il l'a été déjà mentionné, celle-ci est bouleversée par la pénurie. Pour informer la population ou s'adonner au travail de propagande, le papier et l'argent manquent. Dans ce contexte, les éditions d'Etat privilégient certaines parutions et limitent les tirages. C'est ainsi que le théâtre, comme les lectures publiques, semble un outil approprié : pratique et économique, il n'exige au minimum que la motivation de quelques acteurs. Les autorités ont entre autres compris cela en le considérant comme un moyen privilégié d'éducation politique des masses. Maïakovski croit certainement aussi à la conformité du genre. 80% de la population étant illettrée, le théâtre est donc d'autant plus à même d'informer, d'éduquer et de convaincre, tel un journal.

Pour communiquer avec le peuple, se faire comprendre de lui, il suffit de répondre entre autres à ses attentes, à ses envies. Celles-ci sont dès 1917 en partie théâtrales : les masses sont pris d'une soudaine soif de spectacles. En abordant le théâtre, et donc en répondant à la demande, Maïakovski satisfait le public et profite de l'épidémie pour assurer la réception de son travail de propagande. Et ce d'autant plus que le public qui se précipite dans les salles rassemble les soldats, paysans et ouvriers à qui il veut s'adresser. Cet atout n'est certainement pas négligeable pour expliquer le propre engouement dramatique du poète. Choisir le théâtre, c'est de toute façon opter en Russie pour un art populaire, familier aux gens car solidement ancré dans la tradition. C'est adopter une forme éminemment sociale et morale, perçue et engagée comme tel depuis des décennies dans le pays.

Des raisons purement scéniques peuvent aussi éclairer la résolution du poète. Le théâtre, acteur important des fêtes commémoratives, est un art malléable. Il s'adapte à toutes les situations, peut se pratiquer partout et n'importe quand. Intempestif et éphémère, il peut se modifier au gré de l'actualité. Maïakovski choisit certainement le théâtre parce qu'il permet à son travail de propagande, d'une part, en réunissant beaucoup dans un même temps, de toucher un nombre conséquent de personnes, et, d'autre part, de se propager partout, jusque dans les espaces les plus reculés, parce qu'il est facilement transportable et peut se faire hors des salles appropriées. Le théâtre est éminemment pratique : le projet du poète, soumis à Lounatcharski, d'un « théâtre

volant » allant à la rencontre des campagnes, même s'il n'a jamais abouti, en convient<sup>6</sup>.

Art public par excellence, le théâtre repose sur un contact humain essentiel. Outre le plaisir du rassemblement, la relation directe de la scène et de la salle crée un effet de proximité capable de servir l'agitation politique. Celle-ci trouve ainsi un appui pour propager plus vite certaines idées, créer plus efficacement leur effet de contagion. Tribune par excellence, la scène devient un moyen de communication orale idéal. Elle mobilise tous les sens, et son impact visuel n'est pas des moindres. Dans Mystère-Bouffe, l'incarnation des personnages augmente le sentiment de présence concrète sur scène des classes en lutte, les Bons et les Méchants sont palpables. C'est en ce sens que Lounatcharski traduit l'appel de la Révolution au théâtre : « Je veux voir sur tes scènes mes amis et mes ennemis... Je veux les voir de mes propres yeux. »<sup>7</sup>. Le théâtre devient réalité pour le spectateur qui se transforme alors en un participant actif du spectacle qui se déploie devant lui pour le faire réagir. Le théâtre rend de la sorte l'agitation plus vivante que jamais et accroît ses possibilités de convaincre.

Tout porte à croire que le choix du théâtre pour faire œuvre de propagande n'est pas anodin. Maïakovski semble avoir vraiment trouvé à travers lui un art adéquat, et à son style ardent d'expression, et surtout à la réalisation de son projet révolutionnaire.

---

<sup>6</sup> in A. M. RIPELLINO, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde, op. cit., p.

<sup>7</sup> A. LOUNATCHARSKI in K. RUDNITSKI, Théâtre russe et soviétique, op. cit., p. 41

**BIBLIOGRAPHIE**

(exclusivement française)

**MAIAKOVSKI****. THEATRE :**

MAIAKOVSKI Vladimir, Théâtre,  
traduit du russe par Michel Wassiltchikov,  
Edito-Service S. A., Genève, 1972

MAIAKOVSKI Vladimir, Mystère-Bouffe,  
in Poèmes,  
présenté et traduit du russe par Claude Frioux,  
Messidor, Paris, tome 2, 1987, p. 21-286

MAIAKOVSKI Vladimir, Théâtre,  
présenté et traduit du russe par Michel Wassiltchikov  
Grasset, Les cahiers rouges, 1989 (réédition)

**. AUTRES :**

MAIAKOVSKI Vladimir, Vers et Proses,  
choisis, traduits et commentés par Elsa Triolet  
et précédés de ses « Souvenirs sur Maïakovski »,  
Les Editeurs français réunis, Paris, 1957

MAIAKOVSKI Vladimir, « Poèmes »,  
traduit du russe par Léon Robel,  
Revue Europe, n° 552, avril 1975, éd, p. 90-95

MAIAKOVSKI Vladimir, PASTERNAK Boris, BLOK Alexandre, ESSENINE Serge,  
Quatre poètes russes,  
 textes russes présentés et traduits par Armand Robin,  
 Le Temps qu'il fait, Cognac, 1985

MAIAKOVSKI Vladimir, Poèmes,  
 Présenté, annoté et traduit du russe par Claude Frioux,  
 Messidor, Paris, 4 tomes, 1984-1987

MAIAKOVSKI Vladimir, Du monde j'ai fait le tour, « Poèmes et proses »,  
 présenté et traduit du russe par Claude Frioux,  
 éd. La Quinzaine – Louis Vuitton, « Voyager avec... », Paris, 1997

MAIAKOVSKI Vladimir, Le Nuage en Pantalon,  
 commenté et traduit du russe par Wladimir Berelowitch,  
 Mille et une nuits, Paris, 1998

MAIAKOVSKI Vladimir, Lettres à Lili Brik,  
 traduit du russe par Andrée Robel,  
 présenté par Claude Frioux,  
 Gallimard, « L'imaginaire », Paris, 1999

## **SUR MAIAKOVSKI**

. THEATRE :

AMIARD-CHEVREL Claudine, « La cirquisation du théâtre chez Maïakovski »,  
 in Du cirque au théâtre, L'Age d'homme, TH 20, Lausanne, 1983, p. 103-120

DEAK Frantisek, « Maïakovski, l'agit-prop et le cirque »,  
Cahiers Renaud-Barrault, n° 85, Gallimard, 1974, p. 27-37

JEAN Raymond, « Sur le théâtre de Maïakovski »,

in La littérature et le réel, « De Diderot au « nouveau roman » »,  
Albin Michel, Paris, 1965, p. 156-165

PICON-VALLIN Béatrice, Le fantastique dans le théâtre de Maïakovski,  
mémoire de D.E.S. de la faculté des lettres et des sciences humaines de Nancy,  
sous la direction de M. Balalaëff, 1967

PICON-VALLIN Béatrice, « La « cirquisation » du théâtre »,  
in Meyerhold, le grotesque au théâtre, 1905-1926, thèse de doctorat d'état,  
sous la direction de Denis Bablet,  
Paris – Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 391-405

PICON-VALLIN Béatrice, « Le dispositif utopique dans le théâtre de Majakovskij »,  
Revue des études slaves, LXVIII/2, 1996, Paris, p.201-210

RIPELLINO Angelo Maria, Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde,  
traduit de l'italien par Mario Rossi,  
L'Arche, Paris, 1965

Maïakovski, 20 ans de travail, catalogue d'exposition du centre G. Pompidou,  
Paris, 1975

. AUTRES :

AMIARD-CHEVREL Claudine, « Majakovskij et la théâtralisation du cirque »,  
Cahiers du monde russe et soviétique, XXI, juil-déc 1980, p. 321-332

FRIOUX Claude, Maïakovski par lui-même,  
Seuil, « Ecrivains de toujours », Paris, 1966

FRIOUX Claude, « Maïakovski est mort futuriste »,  
Revue Europe, n° 552, avril 1975, p. 75-88

FRIOUX Claude, « Maïakovski et les autres »,  
Loisir, n° 17, avril 1978, Comédie de Caen, p. 6-11

FRIOUX Claude, « Introductions »  
 in MAIAKOVSKI Vladimir, Poèmes,  
 présenté et traduit du russe par Claude Frioux,  
 Messidor, Paris, 4 tomes, 1987

GORIELY Benjamin, « Vladimir Maïakovsky »,  
 in Les poètes dans la révolution russe,  
 Gallimard, Paris, 1934, p. 77-88

LENINE Vladimir, Œuvres complètes,  
 tome 45, p. 114 : "A A. V. Lounatcharski"  
 tome 33, p. 226-229 : "La situation internationale et intérieure"

LOUNATCHARSKI Anatole, « Maïakovski-novateur »,  
 in Les destinées de la littérature russe,  
 Editeurs français réunis et Editions du progrès, Moscou, 1979, p. 443-460

TROTSKY Léon, « Les chemins de la révolution »,  
 extrait de Littérature et Révolution, Moscou, 1923,  
 in MAIAKOVSKI Vladimir, Le Nuage en Pantalon,  
 commenté et traduit du russe par Wladimir Berelowitch,  
 Mille et une nuits, Paris, 1998, p. 59-63

## **SUR LE CIRQUE**

AUGUET Roland, Histoire et légende du cirque,  
 Flammarion, Paris, 1974

HOTIER Hugues, Cirque, communication, culture,

Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1995

JACOB Pascal, Le cirque,  
Plume/Adès, Paris, 1996

SIMON Alfred, La planète des clowns,  
La manufacture, Lyon, 1988

### **SUR LE CONTEXTE HISTORIQUE DE MYSTERE-BOUFFE**

FERRO Marc, La révolution de 1917,  
Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », Paris, 1997

LENINE Vladimir, La grande révolution socialiste d'octobre, « articles et discours »,  
Les Editions du Progrès, Moscou, 1967

TROTSKY Léon, Les questions du mode de vie  
10/18

TROTSKY Léon, Histoire de la révolution russe,  
Seuil, « Essais », Paris, 2 tomes, 1995

VENNER Dominique, Les Blancs et les Rouges,  
« histoire de la guerre civile russe, 1917-1921 »,  
Pygmalion – G. Watelet, Paris, 1997

WERTH Nicolas, Histoire de l'Union soviétique,  
Presses Universitaires de France, Paris, 1990

### **SUR L'EPOPEE**

MADELENNAT Daniel, L'épopée,  
PUF, Paris, 1996

### **SUR LE FUTURISME RUSSE**

Manifestes futuristes russes,  
traduits du russe par Léon Robel,  
Les Editeurs français réunis, Paris, 1972

SOLA Agnès, Le futurisme russe,  
Presses Universitaires de France, Paris, 1989

### **SUR LE MARXISME**

LEQUENNE Michel, Marxisme et esthétique,  
La Brèche, Paris, 1984

MANDEL Ernest, Introduction au marxisme,  
La Brèche, Paris, 1983

### **SUR LE MYSTERE RELIGIEUX MEDIEVAL**

PETIT DE JULLEVILLE L., Les mystères,  
Hachette, Paris, tome 1, 1880

### **SUR LE THEATRE RUSSE ET SOVIETIQUE**

AMIARD-CHEVREL Claudine, L'évolution du théâtre russe de 1917 à 1930,  
Thèse de doctorat, 3<sup>e</sup> cycle, faculté des lettres et sciences humaines,  
Paris, tome 2, 1966, p. 280-302

AMIARD-CHEVREL Claudine, Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917),

CNRS, Paris, 1979

EVREINOFF Nicolas, Histoire du théâtre russe

préfacé et adapté par G. Welter,

édition du Chêne, Paris, 1947

MEYERHOLD Vsevolod, Ecrits sur le théâtre,

traduit du russe par Béatrice Picon-Vallin,

L'Age d'Homme, « TH 20 », Lausanne, tome 2, 1975

PICON-VALLIN Béatrice, « Le théâtre de rue dans les premières années de la révolution russe »,

Travail théâtral, n° 1, oct-déc 1970, L'Age d'homme, p. 92-102

PICON-VALLIN Béatrice, Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt,

L'Age d'homme, TH 20, Lausanne, 1973, p. 9-14

PICON-VALLIN Béatrice, Meyerhold,

CNRS, Les voies de la création théâtrale, n° 17, Paris, 1999

RUDNITSKI Konstantin, Théâtre russe et soviétique (1905 – 1935),

traduit de l'anglais par Eric Deschodt

Thames & Hudson, Paris, 2000

Equipe "Théâtre Moderne" du GR 27 du CNRS (responsable Denis Bablet),

Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932,

L'Age d'Homme, Lausanne, 2 tomes, 1977

Mises en scènes années 20 et 30,

études réunies et présentées par Denis Bablet,

CNRS, Les voies de la création théâtrale, n° 7, Paris, 1979, p. 13-276

## TABLE DES MATIERES

Avant-propos .....	2
<u>Introduction</u> .....	4
 Résumé de la pièce.....	 8
 <b>ART ET POLITIQUE JUSQU'A LA REVOLUTION</b> .....	 10
Le projet de combiner art et Révolution précède 1917.....	11
L'adhésion à la Révolution : contribution artistique .....	22
 <b>CONSTRUCTION DE <u>MYSTERE-BOUFFE</u></b> .....	 26
Contre un théâtre et pour un autre .....	27
La forme : une pièce-spectacle	
un poème épique et féerique .....	36
une pièce comique .....	42
<u>Mystère-Bouffe</u> et le théâtre religieux médiéval .....	55
Le contenu : le discours idéologique	
Superposition du réel et de l'imaginaire	
une pièce à thèse (l'immuable).....	57
une pièce d'actualité politique (l'éphémère).....	64
Une pièce-révélation	
dénonciation du capitalisme .....	73
dénonciation du christianisme .....	83
 <b>DEFINITION DU THEATRE DE MAIAKOVSKI</b> .....	 92
Fusion des projets artistique et propagandiste .....	93
Un théâtre de propagande .....	95
Un théâtre éphémère.....	99
 <u>Conclusion</u> .....	 103
Bibliographie .....	107

« Je déploie en parade

les armées de mes pages

et je passe en revue

le front des vers.

Ils sont là debout,

Lourds comme du plomb,

Prêts à la mort

Comme à la gloire éternelle. »

Maïakovski (1930)