

THÉÂTRE  
NANTERRE  
AMANDIERS

Dossier pédagogique

# ONCLE VANIA

## Scènes de vie à la campagne

De Anton Tchekhov

Texte français **Françoise Morvan** et **André Markowicz**

Mise en scène **Alain Françon**

# Oncle Vania

## Scènes de vie à la campagne

### I. Générique

### II. La pièce

- *Oncle Vania*, fragments
- Originalité de l'œuvre et contexte
- Les personnages
- La structure dramatique
- « La maison et le Monde » : la crise de l'intérieur chez Tchekhov
- Tchekhov à la lettre
- La pièce et son public

### III. Anton Tchekhov

- Biographie
- L'« L'homme de lettres doit être aussi objectif que le chimiste », lettre d'Anton Tchekhov à M.V. Kisseleva
- Notes à l'emporte-pièce par Michel Vinaver
- L'ambiguïté et la puissance du rêve chez Anton Pavlovitch

### IV. Alain Françon

- Biographie
- A propos d'*Oncle Vania* monté par Alain Françon
- Interview d'Alain Françon

# Oncle Vania

## Scènes de vie à la campagne

De **Anton Tchekhov**  
Texte français **Françoise Morvan** et **André Markowicz**  
Mise en scène **Alain Françon**

Scénographie **Jacques Gabel**  
Dramaturgie **Guillaume Lévêque**  
Lumière **Joël Hourbeigt**  
Costumes **Patrice Cauchetier**  
Assistante costumes **Anne Autran**  
Musique **Marie-Jeanne Séréno**  
Son **Daniel Deshays**

### Avec

Mikhaïl Lvovitch Astrov	<b>Éric Caruso</b>
Marina	<b>Catherine Ferran</b>
Ilia Ilitch Téléguine	<b>Jean-Pierre Gos</b>
Un valet de ferme	<b>Guillaume Lévêque</b>
Alexandre Vladimirovitch Sérébriakov	<b>André Marcon</b>
Maria Vassilievna Voïnitskaïa	<b>Laurence Montandon</b>
Ivan Petrovitch Voïnitski (Oncle Vania)	<b>Gilles Privat</b>
Sophia Alexandrovna (Sonia)	<b>Barbara Tobola</b>
Iéna Andréévna	<b>Marie Vialle</b>

### Coproduction

Théâtre des Nuages de Neige / Théâtre Nanterre-Amandiers / Théâtre de Carouge-Atelier de Genève / Maison de la Culture d'Amiens / Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de Savoie.

Le Théâtre des Nuages de Neige est soutenu par la Direction Générale de la Création Artistique du ministère de la Culture et de la Communication.

Le texte *Oncle Vania, scènes de vie à la campagne* est publié sous le titre *Oncle Vania* aux Editions Babel Actes Sud.

**Durée** : environ 2h

### Tournée

Les 18 et 19 avril 2012 : Maison de la Culture d'Amiens

Les 24 et 25 avril 2012 : Espace Malraux, scène nationale de Chambéry et de Savoie

Du 29 avril au 29 mai 2012 : Théâtre de Carouge-Atelier de Genève

# La pièce

Drame sur la condition humaine, la solitude et l'ennui, la pièce met en scène un vieux professeur qui, avec sa seconde épouse, se retire à la campagne dans la maison de Vania et de sa fille. Leur arrivée trouble des existences paisibles. Dans un dernier sursaut pour combattre la peur de ne pas vivre vraiment, les personnages tentent d'aimer, de haïr, de tuer.

## *Oncle Vania*, fragments

**Marina.** Un petit verre de vodka, peut-être ?

**Astrov.** Non. Je ne bois pas de vodka tous les jours. Et puis, on étouffe [...]

...

**Astrov.** J'ai beaucoup changé depuis ?

**Marina.** Beaucoup. A l'époque tu étais jeune et beau. Tu as vieilli. La beauté n'est plus la même. Il faut dire aussi que tu ne détestes pas la vodka.

...

**Astrov.** [...] Je me suis assis, j'ai fermé les yeux – comme ça – et je me suis dit : ceux qui vivront après nous, dans cent ans, et pour qui nous déblayons le chemin, se souviendront-ils de nous dans leurs prières ? Non nounou, ils ne se souviendront pas !

...

**Éléna Andréevna.** Je suis tombée amoureuse du savant, de l'homme célèbre. Cet amour n'était pas véritable, il était artificiel, mais moi, à ce moment là, j'avais l'impression qu'il était vrai. [...]

...

**Astrov.** Il me semble qu'Éléna Andréevna, si elle le voulait, un jour, elle pourrait me faire perdre la tête... Mais ce n'est pas de l'amour, ça, ni même de l'affection...

...

**Vania.** [...] Se réveiller par une belle matinée, claire, douce, sentir que la vie recommence, que le passé est oublié, part en fumée. Commencer une vie nouvelle... Dis moi comment commencer... Commencer par quoi ?

**Astrov.** Arrête, ça va ! Une vie nouvelle ! De quoi tu parles ! Notre situation, à toi et à moi, elle est sans espoir.

**Vania.** Ah oui ?

## Originalité de l'œuvre et contexte

Dix années au moins s'écoulaient entre la rédaction de *L'Esprit des bois* en 1889, que l'on peut considérer comme la première version d'*Oncle Vania*, et la mise en scène de cette dernière pièce au Théâtre d'Art en 1899. Dix années qui seront nécessaires à Tchekhov pour écrire et réécrire son texte, le mettre à l'épreuve de la scène, transformer un vaudeville plutôt bavard en un drame psychologique et métaphysique où il n'y a pas un point de suspension de trop...

Temps relativement court en vérité, si l'on songe que Tchekhov invente une dramaturgie d'un genre nouveau, s'impose avec *Oncle Vania* et *La Mouette* comme le dramaturge le plus original de son époque en Russie et ouvre la voie à ses deux derniers chefs-d'œuvre, *Les Trois Soeurs* (1901) et *La Cerisaie* (1903), avant sa disparition prématurée en 1904.

Le succès fut pourtant loin d'être immédiat. La création tchekhovienne est un processus toujours quelque peu douloureux, comme si elle avait besoin de s'y prendre à deux fois pour atteindre son but. Tchekhov dut remanier son texte - ou peut-être, comme il semblait le penser - créer une tout

autre pièce. Il lui fallut attendre qu'un metteur en scène comme Stanislavski conduisît enfin l'œuvre au succès.

Cette fâcheuse habitude de prendre un faux départ, de rater son coup, pour mieux arriver à ses fins, brouille singulièrement les pistes, lorsqu'il s'agit de se livrer à l'exercice, d'ailleurs parfaitement gratuit, de reconstituer la genèse de l'œuvre. On sait seulement que *L'Esprit des bois*, refusé tout d'abord par le Théâtre impérial Alexandrinski, fut représenté en décembre 1889 au Théâtre Abramova avec l'insuccès prévisible. En 1897, Tchekhov fait publier *Oncle Vania* dans un recueil contenant *La Mouette* et des pièces en un acte. En comparant les deux pièces, on ne sait pas s'il faut relever les grandes similarités (notamment les reprises de scènes entières) ou la différence radicale du ton. Ce qui est certain, c'est que Tchekhov trouve sa voix propre dans cet exercice d'adaptation, qu'il acquiert une gravité mélancolique sans perdre sa virtuosité de vaudevilliste.

On ignore si les remaniements ont été effectués juste avant la publication du texte en 1897 ou s'il s'agissait plutôt déjà d'« une vieille pièce déjà démodée » (lettre à Olga Knipper du 1er octobre 1899) et terminée dès 1890 (lettre à Diaghilev du 20 décembre 1901). Dans cette dernière hypothèse assez plausible, la pièce serait la première de la tétralogie après *La Mouette* écrite en 1895. *Oncle Vania* et *La Mouette* forment en tout cas les derniers vestiges d'une dramaturgie encore traditionnelle dans la construction de la fable et la caractérisation des personnages, en même temps que les signes avant-coureurs d'une dramaturgie épique de l'immobilité qui trouvera son aboutissement dans *Les Trois Soeurs* et *La Cerisaie*.

Une fois encore, le premier contact avec le monde de la scène fut assez désastreux. Tchekhov avait proposé sa pièce au prestigieux Théâtre Maly, au grand dam de Nemirovitch-Dantchenko qui venait de monter *La Mouette* au Théâtre d'Art.

Le comité de lecture, composé notamment de doctes professeurs, exigea des réparations immédiates : le remaniement de la fin de l'acte III ! On ne pouvait admettre, lisait-on dans le protocole, « qu'un homme aussi cultivé qu'Oncle Vania tire sur une scène sur un personnage aussi chargé de diplômes que le professeur Sérébrïakov ».

La colère professorale et l'obstination tchekhovienne eurent pour effet bénéfique de ramener l'infidèle à ses amis du Théâtre d'Art. Bien lui en prit, car les autres théâtres en étaient restés à l'ère d'avant la mise en scène. Les pièces étaient répétées très rapidement, sans recherche spécifique, interprétées dans un style emphatique, comme des mélodrames ou des vaudevilles, quel que soit le sujet, Tchekhov en fit la cruelle expérience avec la première de *La Mouette*, en 1896, jouée comme une pièce de boulevard et centrée sur le triangle bourgeois l'ingénue, la diva, l'écrivain.

Il serait toutefois inexact d'attribuer à Tchekhov l'invention d'une mise en scène et d'une méthode de jeu qui mettraient son texte en valeur. C'est plutôt le contraire qui se produisit : Stanislavski inventa Tchekhov contre lui-même, en le jouant selon un rythme et une atmosphère qui, s'ils paraissaient exagérément pesants à leur auteur, n'en dévoilèrent pas moins un sous-texte d'une profondeur insoupçonnée.

Nul doute que pour Anton Pavlovitch, Stanislavski n'était qu'un de ces jeunes metteurs en scène qui s'approprient le texte des autres. Tchekhov avait des idées fort traditionnelles sur le rôle du metteur en scène, cette nouvelle étoile de la scène : « Je ne crois vraiment pas, proclamait-il, qu'une pièce puisse être mise en scène, même pour le metteur en scène le plus talentueux, sans les conseils et les directives de l'auteur. Il existe différentes interprétations, mais l'auteur a le droit d'exiger que sa pièce soit jouée entièrement selon sa propre interprétation... Il faut absolument que soit créée l'atmosphère particulière voulue par l'auteur. »

Si Tchekhov lui-même n'était peut-être pas conscient de la nouveauté de son écriture et donc de la mise en scène qui lui convenait, il ne pouvait pas ignorer, dans son travail de remaniement, la nouveauté du ton. Car ce n'est plus la simple parodie du vaudeville, comme dans *L'Esprit des bois*, et ce n'est d'ailleurs pas encore non plus le tragique existentiel des années 50, époque où l'on

redécouvrit l'œuvre de Tchekhov en voyant en lui un existentialiste avant la lettre. Le ton est à la fois ému et amusé, moqueur, mais empreint de tendresse compatissante pour ces ratés fêlés. On peut croire les héros de *La Mouette* échappés d'une maison de fous, mais il est difficile de ne pas se sentir concerné par ces scènes de la vie quotidienne où le temps, l'usure et le travail sont les seules vedettes. L'identification du public aux personnages est encore très forte ; des éléments pathétiques ou tragiques assurent une certaine catharsis, souvent tempérée par une sensible ironie. L'effet Vania, c'est ce mélange de distance ironique, de tendresse désabusée, de vulnérabilité cachée que Vania et le spectateur partagent, l'espace d'une représentation.

**Patrick Pavis,**

Commentaires et Notes à l'édition d'*Oncle Vania*, Le Livre de Poche, 1986

## Les personnages

Il y a quelque paradoxe à vouloir définir des personnages dont les motivations restent toujours insondables et qu'on ne peut réduire à un ensemble de traits univoques.

Aussi se contentera-t-on d'en esquisser un profil possible.

Malgré son titre, la pièce n'est pas consacrée au seul personnage de Vania. Elle présente plutôt, comme toujours dans le théâtre tchekhovien selon Meyerhold, « un groupe de personnages dépourvu de centre » que le dramaturge se refuse à juger et encore moins à donner en modèle.

Dans le cas de Vania, on pourrait s'attendre que Tchekhov en fasse le portrait d'un raté et qu'il ne lui ménage pas ses critiques et ses sarcasmes. Il n'en est rien. Tchekhov ne sort pas de sa réserve : « Répartir les hommes en réussis et en ratés veut dire les observer avec étroitesse et préjugés. (...) Où est le critère ? Il faudrait être Dieu lui-même pour pouvoir distinguer infailliblement le succès de l'échec (...). Le rôle de l'écrivain consiste seulement à représenter les personnages, les circonstances et la forme dans laquelle ils parlent de Dieu ou du pessimisme. L'artiste ne doit être le juge ni de ses personnages, ni de ce qu'ils disent, mais seulement un témoin impartial. » (Lettre à Alexei Souvorine, 3 novembre 1888.)

Dans *Oncle Vania*, Tchekhov s'est contenté de dessiner une constellation de personnages réunis dans la maison de Sérébriakov, une collectivité qu'il ne juge pas et dont l'agencement, bien plus que les destinées individuelles, est significatif. On prendra deux exemples pour illustrer la rigueur de cet agencement : le système des couples et des âges.

Apparemment, il n'y a qu'un seul couple légitime, celui de Sérébriakov et d'Eléna, couple fort déséquilibré et, pour cette raison, au centre de tous les conflits. Les autres personnages s'organisent en paires, ce qui crée de nombreux effets de parallélisme.

Vania et Astrov, deux vieux amis, les deux seuls hommes honnêtes et intelligents de la province, tous deux en crise, aiment la même femme. Eléna et Sonia, si différentes, oscillent entre l'amitié et la rivalité, hésitent entre une relation sororale et maternelle.

Sonia et Vania sont unis par une même tendresse et une même déception, Sonia se comportant, malgré l'âge, beaucoup plus en adulte que son oncle. Tiéliéguine et Marina se situent en retrait d'une action qu'ils commentent selon un contrepoint ironique.

Maria Vassiliévna et Marina s'opposent comme la « fausse » vraie mère et la « vraie » fausse mère de Sérébriakov et Vania. A chaque aspect d'un personnage correspond toujours un aspect complémentaire ou contradictoire chez les autres ; tout trait de caractère appelle son contraire.

L'interconnexion est renforcée par une absolue régularité des âges, chacun ayant une différence d'âge d'au moins dix ans par rapport au personnage immédiatement plus âgé ou plus jeune. Le texte précise qu'Eléna a vingt-sept ans, Astrov trente-sept ans, Vania quarante-sept ans. On peut supposer que Sonia, telle Ania dans *La Cerisaie*, est une toute jeune fille de dix-sept ans environ (dans *L'Esprit des bois*, elle a vingt ans). Sérébriakov vient de partir à la retraite, à un âge que l'on peut situer entre soixante-cinq et soixante-dix ans. Maria Vassiliévna, la mère de Vania, a au moins soixante-sept ans, ce qui rend d'autant plus étrange son rapport de mère adoptive pour le

vieux professeur. Marina, la vieille nourrice qui rappelle à Astrov sa propre nourrice, est âgée d'au moins soixante-dix ans. Vania se plaint d'avoir laissé passer sa chance il y a dix ans, lorsque Eléna avait dix-sept ans et lui trente-sept. C'est très exactement l'âge d'Astrov qui à présent refuse la toute jeune Sonia, comme s'il répétait l'erreur de son ami Vania, confronté autrefois à Eléna.

Cet intervalle de dix années est celui d'une demi-génération, ce qui explique probablement l'impossibilité de communiquer à la fois entre pairs et entre deux véritables générations : comme si l'espace de la famille et de l'amitié se soustrayait d'entrée à la communication. Espace intolérable et écart contre nature, la demi-génération empêche à la fois l'identification et le conflit. Ce chiffre de dix ans revient du reste à deux autres reprises, lorsque Astrov constate qu'il n'est plus beau comme lorsqu'il est arrivé dans la région et qu'il a suffi à Vania et à lui-même « de dix ans de cette petite vie mesquine, pour que cette chienne de vie (les) enlise ». Lorsque la différence des âges entre deux personnages est de dix ans, l'amour ou l'amitié sont possibles, mais pourtant contrariés par des relations de rivalité (Vania/Astrov, Eléna/Astrov, Eléna/Sonia). Lorsque l'écart est de vingt ans, l'amour est d'entrée impossible, comme s'il était entaché par un conflit de générations (Eléna/Vania, Sonia/Astrov, Vania/Maria). Par contre, l'écart d'une trentaine d'années ou plus permet une amitié ou une affection sans conflit (Sonia/Vania, Marina/Astrov, Sonia/Marina).

Cet échelonnement régulier des âges ne saurait être le fruit du hasard. Il témoigne d'une volonté quasi scientifique d'observer des individus classés autant selon des cas de figures théoriques que selon des caractères différents. Toutes les situations d'échec sont passées en revue, à toutes les étapes de la vie, de dix-sept à soixante dix-sept ans.

Ce caractère parabolique, voire mathématique, de la démonstration a de quoi surprendre chez un auteur souvent taxé de naturalisme et censé saisir sur le vif une société en grandeur nature. Il est confirmé par la caractérisation des personnages.

Malgré la diversité des caractères, Tchekhov ne s'efforce pas de donner à chaque personnage un langage spécifique ; il homogénéise au contraire leur façon de parler. C'est même la grande nouveauté d'*Oncle Vania* par rapport à *L'Esprit des bois* : « Au lieu que chaque personnage soit seulement marqué, comme *Ivanov* ou *L'Esprit des bois* par un langage qui lui est propre et le distingue des autres, l'ensemble des personnages va se trouver ici comme enveloppé dans un vaste réseau de reprises et de leitmotive qui créent simultanément un langage commun à tous et à plusieurs. » (Simone Sentz-Michel, « De *L'Esprit des bois* à *L'Oncle Vania* » in *La Gazette Française*)

Ce qui caractérise les personnages, ce ne sont donc pas les détails naturalistes et les effets de réel, mais un système très cohérent de différences, une place très précise dans la configuration actantielle, le moment préprogrammé où leurs discours et leurs leitmotive font résurgence.

En formalisant et en énumérant leurs traits de caractères - et leurs différences structurales - on s'apercevrait aisément qu'ils correspondent à de grands types du mélodrame ou du vaudeville.

Il ne faudrait pas beaucoup gauchir leur portrait et forcer le texte pour découvrir que ces prétendues individualités naturalistes sont pratiquement réductibles à des masques de la commedia dell'arte. Sérébriakov y serait un docteur ridicule et atrabilaire ; Tiéliéguine, un imbécile heureux, proche d'Arlequin ; Eléna, une jeune première, charmante et jolie comme Colombine, mais vaine et vide comme une figurante ; Sonia, une seconde amoureuse et une servante au grand cœur ; Vania, un matamore aussi ridicule que pitoyable, un mari cocu qui n'est ni tout à fait cocu, ni tout à fait mari ! Autant d'éléments farcesques que le réalisme psychologique et la lecture naturaliste ont depuis bien longtemps refoulés. La finesse de la caractérisation n'empêche pas la présence de grands archétypes.

**Patrick Pavis,**

Commentaires et Notes à l'édition d'*Oncle Vania*, Le Livre de Poche, 1986

## La structure dramatique

Comment montrer l'ennui sans ennuyer le spectateur ? Une croyance tenace veut qu'il n'y ait pas d'action dans le théâtre de Tchekhov. C'est un peu vite dit. Il est vrai que les personnages sont montrés dans leur désœuvrement et leur ennui - le terme revient très souvent - mais cette absence de grandes actions héroïques et surtout d'actions transformatrices n'exclut pas l'évolution intérieure et un activisme de surface : « Les conditions de frustration et d'ennui, au lieu de dévitaliser les gens, leur donnent envie de dramatiser la moindre chose, et cela crée une immense vitalité. » (Peter Brook Théâtre en Europe, n° 2, 1984.)

De fait, la pièce présente une suite ininterrompue de micro-actions, de « faux mouvements » comme si chacun, pour sortir de l'inertie et de l'ennui, faisait un geste inconsidéré et se reprenait immédiatement après. Vania est passé maître dans ses ébauches de gestes réprimés, qu'il s'adresse à sa mère, à Éléna ou qu'il tente d'éliminer l'obstacle professoral. Il ne fait que se conformer au schéma de la fable : l'arrivée du professeur et de sa femme trouble l'ordre de la maisonnée, exacerbe les regrets, les rancœurs et les désirs. Il faut l'acte manqué de Vania (viser à côté, agir selon l'inconscient) pour que tout puisse rentrer dans l'ordre. Comme si toutes les actions n'avaient d'autre finalité que de conclure à l'inutilité de la révolte du moins de la révolte spectaculaire. La réaction la plus violente est réprimée par la force de l'habitude : la révolte des hommes (Vania, Sérébriakov, Astrov) n'a d'autre résultat qu'une dangereuse régression, une nette infantilisation et un renoncement unanime au désir. D'où chez chacun un sentiment de mort lente, qui est plus insidieux qu'une conclusion tragique : « Il est impossible d'accepter la réalité, mais impossible aussi de ne pas l'accepter... Il ne reste donc plus qu'à se cogner la tête contre le mur. L'oncle Vania, lui, se livre à cette opération ouvertement, en public. ». Cette opération - Chestov (1905) a raison de le souligner - a toutes les chances de mal se terminer et pourtant, et c'est bien là l'ironie tragique, les fragiles héros de cette tragédie domestique y survivent fort bien et la quotidienneté reprend vite ses droits : « Ça va cacarder comme des oies, puis ça s'arrêtera » prédit Marina, décrivant bien là le gestus général de la pièce. Il est inutile de se révolter et cette crise aura été la dernière, un faux mouvement avant le calme plat telle est la conclusion anti tragique par excellence d'*Oncle Vania* : la pièce refuse autant le tragique classique des héros brisés que le déterminisme des individus englués dans leur milieu ou la révolte métaphysique et existentielle de personnages proches de Sisyphe.

La structure de la fable porte la marque de ce tragique dévoyé, car elle obéit à un double principe. Une structure épique décrit ces « scènes de la vie à la campagne », avec les répétitions et la circularité qu'elles imposent ; une structure dramatique focalise l'action sur la montée de la tension, la crise et le désarroi de ce microcosme, notamment à l'acte III, de sorte que l'œuvre rappelle la structure classique d'une pièce bien faite, qu'il s'agisse d'un vaudeville ou d'une tragédie classique.

La structuration de chacun des quatre actes reproduit cette hésitation entre l'épique et le dramatique alors que les trois premiers se terminent sur un temps fort, un coup de théâtre presque (déclaration d'amour, interdiction de jeu, tentative d'assassinat), le dernier acte marque un retour au calme plat. Ce qui aurait pu être, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, un drame bourgeois ou une tragédie domestique, n'est plus ici qu'un vaudeville amer.

La jeune première trouble l'ordre bourgeois, les situations sont passablement scabreuses, le « mari » entre au mauvais moment, etc... Autant de cas de figure dignes d'une comédie légère...

L'action pourtant n'est pas simplement située dans la fable et dans l'illusion de l'inactivité apparemment futile, elle devient très dense et révélatrice de sens multiples et cachés dès lors qu'elle a pour cadre une scène de théâtre. « Il y a, dit Antoine Vitez, beaucoup plus de sens chez Tchekhov que dans la vie... Chaque réplique a un sens utile pour le personnage, utile pour la fiction. »

L'action n'est jamais tant située dans les rapports de force entre les personnages que dans les implications et les parcours souterrains des discours. Elle passe toujours par l'allusion, la

conversation, le maniement du langage. Et l'unique tentative d'action directe, à la fin de l'acte III, échoue lamentablement. Les personnages sont comme confrontés à des « poussées de langage » chacun poursuit son idée fixe, laquelle paraît et disparaît, comme un leitmotiv, faisant d'autant progresser l'intrigue en l'inscrivant dans le discours et dans la caractérisation des protagonistes.

**Patrick Pavis,**

Commentaires et Notes à l'édition d'*Oncle Vania*, Le Livre de Poche, 1986.

## « La maison et le Monde » : la crise de l'intérieur chez Tchekhov

La mutation de la forme dramatique, au tournant du siècle dernier, trahit une crise de l'intérieur, une crise de la maison et de ses habitants. Pour un Bachelard, dont la méditation vise à exprimer tout le possible du bonheur humain, la maison, qui est « un cosmos dans toute l'acception du terme », se présente comme le « grand berceau » de l'intimité.

A la vision optimiste de la vie domestique qui prévalait au siècle des Lumières - l'espace privé bourgeois représentant alors le lieu où se prépare la réforme de l'espace public -, se sont peu à peu substitués désenchantement et pessimisme.

Devenues une fin en soi et non plus le moyen d'une transformation morale de la société, l'existence domestique et l'intimité qu'elle engendre s'avèrent une source de malaise, d'ennui, d'hypocrisie et de conflits larvés. Si l'on en croit certains auteurs de l'époque naturaliste, l'Éden s'est métamorphosé en enfer. Cette dégradation de l'espace domestique atteindra son paroxysme avec *Huis clos* de Jean-Paul Sartre où l'enfer précisément, est représenté par « un salon style Second Empire »...

Mais le grand dramaturge de cette crise de l'intérieur, à un moment où elle est encore ouverte et informulée, c'est évidemment Tchekhov. De l'ensemble des pièces de ce dernier, on pourrait dire que le personnage principal est sinon la maison du moins la maisonnée « Rappelez-vous, écrivait Tchekhov à Meyerhold, que de nos jours presque tout homme même le plus sain, n'éprouve nulle part une irritation aussi vive qu'à la maison, dans sa propre famille, car la dysharmonie entre le passé et le présent est d'abord ressentie dans la famille. C'est une irritation chronique, sans emphase, sans attaques convulsives, une irritation que ne remarquent pas les visiteurs, mais qui pèse de tout son poids au premier chef sur les personnes les plus proches - la mère, la femme - c'est une irritation pour ainsi dire intime, familiale. ». Le drame de l'intimité n'a point d'autre programme, chez Tchekhov, que de mettre en exergue cette irritation domestique.

« En quoi une maison de fous est-elle différente de toutes les autres maisons ? » se demande Chabelski dans *Ivanov*. Les personnages tchekhoviens interpellent sans relâche ces dieux Lares qui semblent s'être retournés en dieux vengeurs : « A la maison, il étouffe, n'est-ce pas, il se sent à l'étroit. Il lui suffirait de rester à la maison un seul soir, pour s'envoyer une balle dans la peau », remarque à propos d'Ivanov le jeune médecin Lvov. « Il me semble que je n'aurais pas pu vivre dans votre maison, dans cette atmosphère, au bout d'un mois, j'aurais été asphyxié », déclare Astrov à Sonia dans *Oncle Vania*, confirmant ainsi l'impression qu'Elena Andréevna confiait à Vania au deuxième acte de la pièce : « Il y a quelque chose qui cloche dans cette maison. Votre mère déteste tout ce qui n'est pas ses brochures et le professeur ; le professeur est irrité, n'a pas confiance en moi, a peur de vous ; Sonia en veut à son père, m'en veut à moi, et ne me parle plus depuis deux semaines ; vous, vous haïssez mon mari, et méprisez ouvertement votre mère ; je suis énervée et, aujourd'hui, j'ai déjà essayé de pleurer une vingtaine de fois. Il y a quelque chose qui cloche dans cette maison. »

C'est en fait Sérébriakov, professeur à la retraite et époux d'Elena, qui cerne le mieux ce pouvoir maléfique, dont, menacé d'un pistolet par Vania, il a failli devenir la victime : « Je n'aime pas cette

maison. On dirait un labyrinthe. Vingt-six énormes pièces, les gens se dispersent là-dedans et on ne sait jamais où les chercher (...). J'ai le sentiment de me trouver sur une autre planète. »

De ce labyrinthe, quel est le Minotaure ?... Astrov détient la réponse à cette question : « La sordide vie quotidienne » qui « nous a engloutis » et « de ses émanations pourries (...) a empoisonné notre sang ». La maison est l'ancre de cette vie quotidienne aveugle, spasmodique, baignée de vapeurs d'alcool et ponctuée d'agacements, de vertiges, de malaises, d'évanouissements, de pleurs sans raison apparente ou de rires inexplicables. D'où ce moi fugueur et infantile qui caractérise la plupart des personnages de Tchekhov : Platonov multipliant les abandons du foyer conjugal pour aller parader, provoquer et séduire chez Anna Petrovna ; Ivanov désertant la maison où sa femme est mourante et tentant de s'éblouir dans celle des Lebedev (à Sacha : « Ma maison m'est odieuse, y vivre est pour moi une torture ») ; Nina attirée comme un papillon par la lumière théâtrale qui baigne la demeure des Sorine ; Verchinine hantant la maison des soeurs Prosorov pour essayer d'oublier le sordide appartement où il vit en compagnie de ses enfants et de son épouse suicidaire...

Vellétés de fuite : si le lieu tchekhovien paraît moins clos et plus perméable à l'espace social que le lieu ibsénien, le moi tchekhovien, lui, est peut-être encore plus emmuré dans l'univers domestique que le moi ibsénien « Je n'ai pas le courage d'aller jusqu'à cette porte et vous me parlez d'Amérique », rétorque Ivanov à Sacha qui lui proposait de partir pour le Nouveau Monde avec elle.

Certes, il y a deux maisons chez Tchekhov : l'une fermée et strictement conjugale ou familiale (la petite maison de Platonov, celle d'Ivanov, celle où Nina subit la fêrule de son père et de sa belle-mère, l'appartement sordide de Verchinine, etc.) ; l'autre ouverte où règne une apparente convivialité, comme chez les Voïnitzev, les Lebedev, les Prosorov ou dans cette demeure qu'entoure la fameuse « cerisaie ». Mais la différence est essentiellement subjective et, sous le regard du moi tchekhovien, la sociabilité et la convivialité de la maisonnée s'évanouissent et laissent place à un incœrcible sentiment d'isolement : Vania ne voit pas dans l'espace où il vit cet immense labyrinthe qu'évoquait Sérébriakov mais une taupinière (« Pendant vingt-cinq ans, je suis resté avec cette mère à moi, entre ces quatre murs, comme une taupe »). Quant à Macha, dans *Les Trois Soeurs*, elle persiste, alors même que la maison est fréquentée quotidiennement par les officiers de la garnison, « à se croire au désert ».

D'ailleurs, la maison tchekhovienne - dont le paradigme est, bien entendu, la propriété de Lioubov Andréevna Ranevskaja dans *La Cerisaie* - subit un déclin qui affecte chacun de ses habitants. Dans *Oncle Vania*, la maisonnée entière est la proie de ce « démon domestique » qui « étrangle » Vania « jour et nuit ». Le moi est sous la menace d'une double dépossession de la propriété, et de lui-même.

En d'autres termes, la maison et le monde ne sont pas communicants.

Plus ces personnages provinciaux parlent de quitter la maison et de partir pour Moscou, pour Paris, pour l'Amérique, moins ils nous paraissent croire à cet espace extérieur qu'ils appellent de leurs vœux. Chacun, ou presque, pourrait reprendre à son compte le leitmotiv radoteur du vieux médecin militaire des *Trois Soeurs* : « Nous n'existons pas, rien n'existe dans ce monde »... Et si le monde est ainsi réduit à des limbes, c'est qu'il est devenu, par cancérisation autour de la maison, entièrement domestique : « Le monde va à sa perte, dit un personnage d'*Oncle Vania*, non pas à cause des incendies, mais à cause de la haine, de l'inimitié, de toutes ces petites histoires sordides. ». A partir de ces chandelles intempestivement allumées et de ces fourchettes traînant sur un banc qui perturbent tant la Natacha des *Trois Soeurs*, la maison produit une irritation exponentielle qui envahit le monde. Plus encore que le paradis perdu ou l'enfer, la maison tchekhovienne évoque le purgatoire. Un séjour d'attente indéfinie dans lequel la vie quotidienne serait rongée par la distraction et le divertissement au sens pascalien (sur ce point, Tchekhov annonce Beckett et Thomas Bernhard). L'étendue qui isole la maison du monde ne se mesure pas en kilomètres - ou en verstes - mais en années, voire en siècles. Sur le mode millénariste, la maisonnée attend une

délivrance, une Rédemption, des temps heureux et ne fait ainsi que confirmer son incurable apathie. André, dans *Les Trois Soeurs* : « Le présent est dégoûtant, mais quand je pense à l'avenir, comme tout devient merveilleux. On se sent léger, on se sent au large et on voit au loin luire une lumière... Je vois la liberté, je nous vois, mes enfants et moi, libérés de l'oisiveté, de la limonade, de l'oie aux choux, du sommeil après dîner, de la basse fainéantise... »

A l'opposé des personnages d'Ibsen, ceux de Tchekhov sont moins captifs du passé que d'un futur en trompe-l'œil dont ils entretiennent l'illusion et qui les incite à une permanente conduite de mauvaise foi. Le seul remède à cette mortelle ankylose, qu'entrevoient les plus lucides des êtres tchekhoviens, c'est l'anti-divertissement par excellence, le travail, envisagé avec une double connotation messianique (changer les conditions sociales de la Russie) et expiatoire (faire oublier la dilapidation, au sein de la maisonnée, d'un formidable capital d'amour, d'énergie et d'intelligence).

Dans *Oncle Vania*, lorsqu'il oublie et l'alcool et son amoureuse fascination devant Elena Andréevna, Astrov redevient - sous le regard de Sonia - l'homme qui « soigne les malades » et « plante des arbres »... Promesse d'un ré-ancrage du moi dans le monde, d'une projection de la conscience tchekhovienne hors de la maison, dans l'espace social et historique de la Russie. Fragile espoir, incarné par le couple Annia-Trofimov dans *La Cerisaie* :

« **Annia-** Qu'avez-vous fait de moi, Petia, pourquoi est-ce que je n'aime plus notre cerisaie, comme je l'aimais avant ? Je l'aimais si tendrement, il me semblait que sur toute la terre il n'y avait pas d'endroit plus beau que notre jardin.

**Trofimov-** Toute la Russie est notre jardin. La terre est vaste et belle, et on y trouve beaucoup de lieux admirables. »

« **Annia-** La maison que nous habitons n'est plus notre maison à nous depuis longtemps, et je la quitterai, je vous en donne ma parole.

**Trofimov-** Si vous détenez les clés de maîtresse de maison, jetez-les dans le puits, et partez. Soyez libre comme le vent. »

Jean Pierre Sarrazac, Théâtres intimes, Actes Sud.

## Tchekhov à la lettre

À Souvorine

2 décembre 1896

Jusqu'à présent, je n'ai corrigé les épreuves que d'*Ivanov* et des vaudevilles ; deux grandes pièces n'ont pas encore été composées, *La Mouette* que vous connaissez et *Oncle Vania* que personne ne connaît....

Lettre de Gorki

novembre 1898

J'ai vu ces jours-ci *Oncle Vania* [...] Pas moyen d'écrire bien, clairement, ce que cette pièce fait naître dans l'âme, mais je sentais cela en regardant les personnages : c'était comme si on me sciait en deux avec une vieille scie. Les dents vous coupent directement le cœur, et le cœur se serre sous leurs allées et venues, il crie, il se débat.

Pour moi, c'est une chose terrifiante. Votre *Oncle Vania* est une forme absolument nouvelle dans l'art dramatique, un marteau avec lequel vous cognez sur les crânes vides du public [...]

Lettre de Maria Tchekhova

26 mars 1899

[...] Comme le théâtre d'art était triste que la pièce soit jouée au Théâtre Maly, voilà ce que Némirovitch a décidé : les changements dans la pièce, tu ne les feras pas, et lui, il la montera dans son théâtre sans aucun changement parce qu'il la trouve formidable, etc... Stanislavski la préfère

même à *La Mouette*. Le compte-rendu au sujet des changements d'*Oncle Vania*, tu ne le recevras pas de sitôt, c'est pourquoi Vladimir Ivanovitch te demande d'interroger le comité par télégramme pour savoir si la pièce a été acceptée, et comment [...]

À I.M. Kondratiev

Melikhovo, 9 mai 1899

Très honoré Ivan Mikhaïlovitch,

Soyez assez aimable pour me faire envoyer les droits d'auteur dus pour mes pièces à l'adresse suivante : Lopasnia, distr. de Moscou. Je profite de la présente pour vous faire savoir que j'ai donné ma pièce *Levantine* à Némirovitch-Dantchenko pour le Théâtre d'Art à la portée de tous (saison 1899-1900)

Les mémoires de Stanislavski semblent indiquer que Tchekhov assista à une série de répétitions : « Grâce à la clémence du temps, écrit-il dans ses souvenirs, Tchekhov passa tout le printemps à Moscou et il venait chaque jour à nos répétitions. Il n'entrait pas dans notre travail. Il voulait simplement se trouver dans une atmosphère artistique et bavarder avec des acteurs exaltés. [...] Nous profitons, bien sûr, de chaque occasion pour parler d'*Oncle Vania*, pourtant, à toutes nos questions, Anton Pavlovitch n'avait qu'une réponse très brève : -Mais tout est écrit dedans. »

À Olga Knipper

Yalta, 9 septembre 1899

Reçu le petit mot, le parfum et les bonbons. Bonjour ma chère, ma précieuse, ma magnifique actrice ! [...]

Comment vivez-vous? Comment travaillez-vous? Comment se passent les répétitions? Il n'y a rien de nouveau ?...

[...] Reçu un télégramme de l'Alexandrinka. Ils demandent *Oncle Vania*.

Lettre d'Olga Knipper

Moscou, 21 septembre 1899

Nous répétons *Oncle Vania* sans Astrov, occupé en ce moment par *Ivan le terrible*. Le troisième acte nous prend tellement que nous galopons à toute bride – les visages brûlent, les yeux brillent, les épingles dans les cheveux s'envolent, et le sentiment qui règne, c'est que personne ne peut plus nous arrêter. Loujski est un professeur remarquable. Ah écrivain Tchekhov, si vous pouviez être présent à la première ! Ça ce serait une fête !

Lettre de V.E. Meyerhold

Moscou, 29 septembre 1899

...Il y a longtemps que je me suis senti aussi plein d'exaltation qu'hier. Et je sais pourquoi. Notre théâtre a compris, et déclaré ouvertement, que toute sa force dépendait du lien étroit qu'il entretenait avec les plus grands dramaturges de notre temps. Je suis heureux que mon rêve se voie enfin réalisé !

La première de *Oncle Vania* eut lieu le 26 octobre 1899.

## La pièce et son public

*Oncle Vania* fut jouée en province, dès sa parution en 1897; mais la première véritable mise en scène fut celle de Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko au Théâtre d'Art, le 26 octobre 1899 avec Stanislavski dans le rôle d'Astrov, sa femme Maria Lilina dans celui de Sonia, Olga Knipper, la future femme de Tchekhov dans celui d'Eléna, Loujski étant Sérébriakov et Vichnevski, Vania.

Tchekhov assista à quelques répétitions, sans pourtant satisfaire la curiosité des acteurs qui l'interrogeaient sur l'interprétation des personnages « Tout est dit dans la pièce », était sa réponse favorite. Il est vrai que le moindre détail compte, par exemple le fait que Vania porte une cravate de soie et s'habille avec élégance, et donc (selon la remarque de Tchekhov) que les hobereaux comme Vania sont des gens bien élevés qui commandent leurs habits à Paris. Stanislavski : « Ces quelques mots, en eux-mêmes insignifiants, reflétaient d'après Tchekhov tout le drame - le drame de la vie russe contemporaine : voir un professeur parfaitement nul et parfaitement inutile qui coule sa vie dans la félicité ; il jouit d'une réputation de savant fameux, gloire aussi enflée qu'imméritée. Il est l'idole de Pétersbourg, il écrit des ouvrages ardues complètement stupides que sa vieille folle de belle-mère, la Voïnitskaïa, lit avec délectation. Pris dans le courant d'enthousiasme général, oncle Vania lui-même reste un certain temps sous le charme, le considère comme un grand homme, travaille pour lui dans la propriété d'une façon totalement désintéressée, tout cela pour soutenir la fameuse réputation du professeur. Or, il s'avère que ce Sérébriakov n'est qu'une bulle de savon, qu'il occupe une fonction élevée, sans l'avoir jamais méritée, tandis que des gens bien vivants et pleins de talent, comme oncle Vania et Astrov, pourrissent dans des trous complètement perdus de cette Russie si vaste et si mal organisée » (extrait de *Ma vie dans l'art*). Malgré les télégrammes envoyés par les acteurs à Tchekhov pour l'assurer du succès public, le spectacle leur « semble à tous avoir été un four », aux dires même de Stanislavski et la pièce mit quelque temps à s'imposer, faisant douter une fois de plus son auteur de ses talents dramatiques : « La pièce est vieille, écrivit-il à Olga Knipper, déjà démodée et elle a toutes sortes de défauts. Si plus de la moitié des interprètes n'ont pas su trouver le ton juste, c'est vraiment la faute de la pièce. »

Mais, écrit Stanislavski, « le temps fait son ouvrage ; le spectacle fut par la suite reconnu, il tint l'affiche plus de vingt ans et devint célèbre aussi bien en Europe et en Amérique qu'en Russie » (op.cit).

Les critiques ne lui furent pourtant pas ménagées, par des auteurs aussi éminents que Tolstoï ou, plus tard, Maïakovski.

**Tolstoï** : « Où est le drame ? en quoi consiste-t-il ? La pièce piétine, elle fait du sur place. »

**Maïakovski** : « Tu vois nasiller des tantes Mania et des oncles Vania. Quant à nous foin des oncles et des tantes ! Qu'on ne les sorte plus... »

Mystère-bouffe, 1918.

Seul Gorki aura eu, dans une lettre adressée à Tchekhov, la largeur de vue nécessaire pour comprendre ce nouveau genre d'art dramatique : « Votre déclaration sur le peu d'envie que vous avez d'écrire pour le théâtre m'oblige à vous dire quelques mots sur la façon dont le public qui vous comprend juge vos pièces. On dit, par exemple, que *Oncle Vania* et *La Mouette* présentent un nouveau genre d'art dramatique, dans lequel le réalisme s'élève au niveau d'un symbole spirituel, profondément réfléchi. Je trouve que ce qu'on dit là est très juste. En écoutant votre pièce, je réfléchissais sur la vie sacrifiée à l'idole, sur l'intrusion de la beauté dans la misérable vie des hommes, et sur bien d'autres choses, essentielles et importantes. Les autres drames ne conduisent pas l'homme, à partir des réalités, à des généralisations philosophiques - les vôtres le font. »

*Oncle Vania* est demeurée une des pièces les plus jouées de Tchekhov, même si son évaluation a connu les fluctuations de l'œuvre tout entière. Longtemps tenue en suspicion par le nouveau pouvoir soviétique, accusée de subjectivisme bourgeois ou réduite à un document sociologique du vieux monde des propriétaires, la pièce dut attendre les années 50 avant de connaître un regain d'intérêt et une évaluation plus juste de la part de la critique et des metteurs en scène.

La création française de l'œuvre, dans la traduction de Georges et Ludmilla Pitoëff, à Genève eut lieu le 8 janvier 1921. La pièce fut reprise dans une mise en scène de Sacha Pitoëff d'après les

notes de son père, en 1950 et 1959. Outre les traductions d'Elsa Triolet (1954), de Genia Cannac et Georges Perros (1960) et d'Adamov (1958), déjà anciennes, la pièce a été souvent retraduite à l'occasion d'une mise en scène nouvelle. Parmi celles-ci on relèvera :

**1979** Adaptation et mise en scène de Jean-Pierre Miquel à l'Odéon.

**1983** Traduction de Michel Tremblay et Kim Yaroslevskaja pour la mise en scène d'André Brassard au Centre National des Arts d'Ottawa.

**1985** Traduction de Simone Sentz-Michel pour la mise en scène de Félix Pradern avec les Comédiens-Français.

**1986** Traduction de Bruno Sermonne et Tonia Galievsky pour la mise en scène de Christian Benedetti au Théâtre de l'Est parisien.

Malgré la diversité des mises en scène, on constate une salutaire remise en question du dogme naturaliste. La pièce n'est plus jouée de manière purement psychologique et naturaliste. Comme un document sur une époque ou une frange de la société, elle retrouve, ce que Meyerhold définissait comme le double visage du Théâtre d'Art de Stanislavski, le naturalisme et le théâtre d'états d'âme, l'harmonie qui « ne fut pas détruite dans les deux premières mises en scène (*La Mouette* et *Oncle Vania*) tant que l'art des acteurs resta totalement libre », alors que Stanislavski, toujours selon Meyerhold, fut un « metteur en scène naturaliste qui fit d'abord de l'ensemble une essence, et finit par perdre la clef de l'interprétation des pièces de Tchekhov ».

Les traductions françaises récentes effectuent souvent une « dérussification » du texte, pour ne pas faire une référence trop explicite à la Russie de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, ce qui accentue d'autant l'universalité des thèmes et des situations. C'est le cas de la mise en scène de Jean-Pierre Miquel :

« De la même façon que les personnages ne sont pas hiérarchisés, et peuvent chacun, et à tout moment, être les porte-paroles de l'auteur, leur situation historico-politico-sociale importe assez peu dans leur recherche douloureuse et ironique, dans la mesure où chacun d'eux porte en soi le regard de Tchekhov, et pas seulement son propre regard. »

Les personnages et l'univers tchekhovien deviennent des archétypes de la condition humaine, des précurseurs de l'absurde, des « figures mentales », comme l'écrit Georges Banu, en marge de la traduction de Sentz-Michel pour la mise en scène de Prader : « De toutes les pièces de la grande tétralogie tchékhovienne – *La Mouette*, *Oncle Vania*, *Les Trois Soeurs*, *La Cerisaie* - seul *Oncle Vania* porte le nom d'un personnage comme si Tchekhov avait voulu faire de lui le symbole d'un état, d'un rapport au monde. ».

Vania est une figure mentale : Sisyphe après la révolte. Il s'enfonce désormais dans l'absurde. Avec Sonia à ses côtés. Tous deux sèchent leurs larmes et décident de vivre en se résignant à l'idée que « dans le monde absurde, la valeur d'une notion ou d'une vie se mesure à son infécondité ». Si Astrov croit encore à la fertilité, fût-elle celle du sol qui fait pousser un arbre, Vania et Sonia n'attendent plus rien. Ni du ciel - de même qu'aucun d'eux n'envisage le suicide, aucun n'opère le saut dans la transcendance - ni de la terre. Ils s'attachent au rocher du quotidien. Avec au dessus la carte de l'Afrique, dont la chaleur rappelle, par un bizarre ricochet, Meursault, *L'Étranger*. Et chacun « se sent désormais assez étranger à sa propre vie pour l'accroître et la parcourir sans la myopie de l'amant ». Il faut les imaginer heureux.

Avec ces recherches de la mise en scène et de la critique, il semble bien que l'on soit entré dans ce qu'Antoine Vitez, traducteur et metteur en scène de *La Mouette*, nomme la troisième et dernière époque de l'interprétation tchekhovienne : « La mise en scène de ces pièces peut, me semble-t-il, entrer dans une troisième époque. La première époque fut de la jouer sentimental c'est ce que firent les Pitoëff, y compris Sacha auquel je dois beaucoup. La deuxième, celle marquée par Ottomar Krejca, est de la jouer cruel. Après coup - vous savez que j'ai peu d'a priori -, j'entrevois une troisième époque, qui est de montrer Tchekhov comme un grand auteur allégorique qui passe pour un peintre de la vie quotidienne mais qui en fait paraphrase les grandes figures classiques. ».

**Patrick Pavis**, Commentaires et Notes à l'édition d'*Oncle Vania*, Le Livre de Poche, 1986.

# Anton Tchekhov

## Biographie

**1860. 17 janvier** - Naissance d'Anton Tchekhov à Taganrog, port de la mer d'Azov.

**1867/1879** - Études primaires et secondaires à Taganrog dans des écoles très strictes. Il donne des leçons, fréquente le théâtre, rédige un journal d'élèves, écrit sa première pièce aujourd'hui perdue *Sans père*.

**1876** - Le père de Tchekhov, poursuivi pour dettes, doit fuir pour Moscou.

**1879** - Tchekhov s'inscrit à la faculté de médecine de Moscou. Pour aider sa famille, il écrit dans des revues humoristiques, sous divers pseudonymes.

**1880** - Première nouvelle *Lettre d'un propriétaire du Don à son savant voisin*, dans la revue humoristique *La Cigale*.

**1882** - *Platonov* est refusé par le théâtre Maly. *Sur la grand-route* est interdit par la censure.

**1884** - Fin de ses études médicales. Il exerce près de Moscou. Publie son premier recueil, *Les Contes de Melpomène*.

**1885** - Rencontre le peintre paysagiste Isaac Levitan.

**1886** - Collabore avec la revue très conformiste *Novoie Vremia (Temps nouveaux)* dirigée par Souvorine qui sera plus tard son éditeur. Fait paraître un second recueil de récits, *Récits bariolés*. L'écrivain Grigovitch l'encourage à poursuivre sa carrière littéraire.

**1887** - Écrit *Ivanov*, joué non sans controverses au Théâtre Korch à Moscou.

**1888** - *L'Ours, Une demande en mariage*. À l'éditeur Souvorine, il écrit « L'artiste ne doit pas être le juge de ses personnages et de ce qu'ils disent, mais seulement le témoin impartial : mon affaire est seulement d'avoir du talent, c'est-à-dire de savoir distinguer les indices importants de ceux qui sont insignifiants, de savoir mettre en lumière des personnages, parler leur langue ». Prix Pouchkine décerné par l'Académie pour *La Steppe*.

**1889. janvier** - Première d'*Ivanov* à Saint-Petersbourg. Écrit *L'Esprit des bois* qui sera terminé en octobre ; l'œuvre est refusée pour « manque de qualités dramatiques » ; jouée au Théâtre Abramova, en décembre, elle est mal accueillie par la critique. On lui reproche de « copier aveuglément la vie de tous les jours et de ne pas tenir compte des exigences de la scène ». La pièce, proposée au Théâtre Maly, est jugée trop offensante pour les professeurs et elle est refusée.

**1890** - Tchekhov remanie *L'Esprit des bois* et cela donne *Oncle Vania* qui ne sera publié qu'en 1897. À Diaghilev, Tchekhov écrit que sa pièce date de 1890. Voyage à travers la Sibérie jusqu'à Sakhaline où il visite les camps de forçats et recense la population. Il écrit pour *Temps nouveaux* ses *Lettres de Sibérie* et *L'Île de Sakhaline* (1893). Écrit deux comédies : *Le Tragédien malgré lui* et *Une noce*.

**1891** - Voyage en Italie. Publication du *Duel*.

**1892** - S'installe à Melikhovo. Lutte contre la famine, soigne gratuitement les paysans les plus pauvres.

**1893** - Fréquente Lika Mizinova qu'il ne se résout pas à épouser et en qui on a vu un modèle possible pour la Nina de *La Mouette*.

**1894** - Second voyage en Italie et à Paris. Aggravation de son état de santé.

**1895** - Épisode du médaillon offert par la romancière Lydia Avilova, contenant une citation de l'oeuvre de Tchekhov : « Si un jour tu as besoin de ma vie, viens et prends-la .»

**octobre-novembre** - Rédige *La Mouette*.

**21 octobre** - Succès considérable de la pièce lors de la seconde représentation. Fait la connaissance de Stanislavski.

**1897** - Hospitalisation. Est atteint de tuberculose pulmonaire. « Je lis Maeterlinck. J'ai lu *Les Aveugles*, *L'Intruse*, et je suis en train de lire *Aglavaine* et *Selysette*. Ce sont des choses étranges et merveilleuses, ils me font grande impression et si j'avais un théâtre, je mettrai certainement en scène *Les Aveugles* » (à Souvorine). Fondation du Théâtre d'Art à Moscou par Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko. Voyage en France.

**1897** - Parution d'*Oncle Vania* avec *Ivanov*, *La Mouette* et les pièces en un acte. Les théâtres de Karkhov, Kiev, Odessa, Nijni Novgorod la jouent. Il envisage d'en tirer un roman.

**1898. 17 décembre** – *La Mouette* est reprise avec un grand succès au Théâtre d'Art de Moscou dans la mise en scène de Stanislavski.

**1899** -Tchekhov s'installe à Yalta.

**26 octobre** - Première d'*Oncle Vania* au Théâtre d'Art. Début de la publication des oeuvres complètes chez A.F.Marks.

**1900** -Tchekhov est élu à la section Belles-Lettres de l'Académie des sciences.

**avril** - Le Théâtre d'Art joue *Oncle Vania* et *La Mouette* à Sébastopol, en présence de l'auteur.

**août-décembre** - Écrit *Les Trois Soeurs*. Achève la pièce à Nice.

**1901. 31 janvier** - Première des *Trois Soeurs* au Théâtre d'Art de Moscou. Grand succès.

**25 mai** - Épouse l'actrice Olga Knipper.

**1902** - Démissionne de l'Académie pour protester contre l'éviction de Gorki.

**1903** - Commence *La Cerisaie*.

**Juin** - Son théâtre est interdit par la censure dans le répertoire des théâtres populaires. *La Cerisaie* est achevée en septembre. Il assiste aux répétitions.

**1904** - Détérioration de son état de santé.

**17 janvier** - Première de *La Cerisaie*, avec Olga Knipper dans le rôle de Ranevskaia. Tchekhov réside à Yalta. Voyage en Allemagne où il meurt le 2 juillet (à Badenweiler). Il est enterré à Moscou, le 9 juillet.

## Notes à l'emporte-pièce par Michel Vinaver

Tchekhov. Écouter et voir. Donner à écouter et voir. La révolution du théâtre faite par Tchekhov, ce serait cela. S'abstenir d'intervenir. Laisser advenir la simple réalité des choses. Des gens. De ce qu'ils disent.

Qu'est-ce que ça exclut ? La manifestation d'une pensée et d'une passion de l'auteur. Qu'est-ce que ça implique ? Une absence, celle de l'auteur qui serait fondu dans la variété de ce que disent, de ce que font, les personnages.

Mais au fond, y a-t-il là une révolution ? Shakespeare par exemple ne donne-t-il pas à « écouter et voir » sans rien laisser transparaître de ses penchants et opinions ?

Alors chez Tchekhov il y a autre chose. Il y a l'inanité du matériau brassé.

Ce que disent les gens, ce qu'ils font, n'est pas vraiment intéressant. Ça ne va pas chercher loin. Ça ne sert pas à grand-chose. C'est négligeable.

Et ce n'est pas non plus brillant, aigu, pointu. Marivaux, dont le matériau n'est ni grand ni noble, et qui ne prend pas parti, au moins étonne par le va-et-vient incroyable entre la parole de ses personnages et ce que d'eux elle trahit.

Chez Tchekhov, la parole ne trahit rien. Pas de circuit magnétique entre elle et celui qui la prononce. Les propos s'échangent, généralement sans conflit. Ils tendent d'ailleurs à se juxtaposer, à s'allonger côte à côte, plutôt qu'à s'opposer. Ou bien, quand ils s'opposent, ça compte pour du beurre. Les affrontements sont un palliatif à l'ennui. Comme le sont les remémorations, les confidences, les rêveries, les ragots, la boisson. La révolution tchekhovienne est que plus rien ne peut se passer. La dévastation est derrière nous. Totale et irréversible. Sans qu'on puisse se le dire ou même le penser. Pas plus les personnages que le public.

Parce qu'il n'y a plus même son souvenir.

Bon, il y a une survie. Qui serait presque comme une erreur (mais de qui ?).

Une bavure. Un malentendu. Des gens, des familles et des voisins, des maîtres et des serviteurs. Des traits de caractère. Des choses qui arrivent. Comme un résidu géologique après une catastrophe dans le cosmos. Et étrangement, il y a, à partir de ce reste, un enchantement.

Ça subsiste. Quoi ? Un « faire comme si » qui, en regard du vide absolu, acquiert la plus grande intensité. Aimer encore ? Vouloir encore ? Un reste !

Un reste, en regard de rien, c'est l'infini. Le théâtre de Tchekhov serait cet infini qui clignote.

La révolution tchekhovienne résiderait dans la mise en évidence de « ce reste » qui n'est pas un état intermédiaire entre la vie et la mort, non, mais un champ, celui d'un maintenant pour rien, où la mort n'est pas plus en œuvre que la vie, où l'angoisse n'a pas prise, ni le désespoir ; où se manifeste une certaine gaieté.

Je ne fais que tracer des cercles : à partir de cette désactivation il y a accomplissement, ou plutôt ce théâtre est à la fois désactivation et accomplissement.

Le moins et le plus de l'humain ne font qu'un.

Si mystère il y a, il faut en chercher la clef, non dans ce qui est donné à écouter et voir, mais dans le fait que cela est donné à écouter et voir, sans autre, et que, ainsi donné, le rien, par la transmutation qu'effectue l'écriture, devient une forme. Une composition s'est produite. Alors que la réalité dépeinte est déchet, l'objet qui la dépeint a pris consistance. À l'acteur, sur scène, de faire le vide en lui pour prendre le relais de cette transmutation.

13 février 2005

**Michel Vinaver**

Extrait de LEXI/textes 9, chapitre « Tchekhov »,  
Théâtre national de la Colline / L'Arche Éditeur, septembre 2005

## « L'homme de lettres doit être aussi objectif que le chimiste », lettre d'Anton Tchekhov à M.V. Kisseleva

Moscou, 14 janvier 1887

Votre Larka est très charmant, chère Marie Vladimirovna ; il y a des rugosités mais la concision et le ton viril du récit rachètent tout. Ne voulant pas m'ériger en juge unique de votre œuvre, je l'envoie à Souvorine, pour qu'il la lise ; c'est un homme qui s'y connaît tout à fait. Je vous communiquerai son opinion en temps voulu... Mais pour le moment permettez-moi quelques coups de bec en réponse à vos critiques... Même votre éloge de *En chemin* n'a pas adouci mon courroux d'auteur, et j'ai hâte de me venger pour *La Fange*. Prenez garde et, pour ne pas tomber dans les pommes, retenez-vous bien solidement au dossier de votre chaise. Bon, je commence... D'habitude on accueille avec une référence muette tout article de critique, même injurieux et injuste, telle est l'étiquette en littérature... Répondre n'est pas admis et si l'on répond on est taxé à juste titre d'amour-propre démesuré. Mais comme vos critiques ont le caractère d'une « conversation, le soir, à l'aile annexe de Babkino ou sur la terrasse de la maison du maître, en présence de Ma-Pa, de Faux-Monnayeur et de Levitan ». Et comme dépassant le cadre du récit elle pose le problème sur un plan général, je vais faire une entorse à l'étiquette en me permettant de poursuivre notre conversation.

Tout d'abord, je suis comme vous, en littérature je n'aime pas cette tendance à laquelle nous faisons allusion vous et moi. En tant que lecteur et que philistin je l'évite soigneusement ; mais si vous me demandez mon opinion sincère et honnête sur elle, je vous dirai que la question de son droit à l'existence reste ouverte et n'a été résolue par personne, bien qu'Olga Andreevna croit l'avoir résolue. Ni moi, ni vous, ni les critiques du monde entier n'avons de données assez solides pour être en droit de nier cette littérature. Je ne sais qui a raison : Homère, Shakespeare, Lope de Vega, bref les Anciens, qui ne craignaient pas de fouiller dans un « tas de fumier », tout en étant bien plus fermes que nous sur le plan moral, ou bien les écrivains contemporains, guidés sur le papier, mais froidement cyniques dans leur cœur et dans leur vie. Je ne sais qui a mauvais goût :

1) les Grecs qui n'avaient pas honte de chanter l'amour, tel qu'il est en réalité dans la belle nature, ou les lecteurs de Gaboriau, de Marlitt et de Pierre Bobo. De même que les problèmes de la non-résistance au mal, du libre-arbitre, etc... cette question ne peut être résolue que dans l'avenir. Quant à nous, nous ne pouvons qu'en parler ; mais la résoudre, cela sort des limites de notre compétence. La référence à Tourgueniev et Tolstoï qui ont évité « le tas de fumier », n'élucide pas la question. Leur dégoût ne prouve rien : il y a bien eu avant eux une génération d'écrivains qui voyaient de la boue non seulement dans « les gredins et gredines », mais aussi dans les descriptions de moujiks ou de fonctionnaires au-dessous du grade de « conseiller titulaire ». Sans compter qu'une époque, aussi florissante qu'elle soit, ne vous donne pas le droit de tirer une conclusion à l'avantage de l'une ou de l'autre tendance. L'argument de l'influence corruptrice de la dite tendance ne résout pas non plus la question.

Tout en ce monde est relatif et approximatif. Il y a des gens qui seront pervertis même par la littérature enfantine, qui trouvent un plaisir particulier à lire dans les Psaumes ou dans les Proverbes de Salomon les endroits piquants, et il y en a d'autres qui plus ils se frottent à la boue de la vie, plus ils deviennent purs. Les publicistes, les juristes et les médecins qui sont initiés aux secrets du péché humain ne passent pas pour immoraux ; la plupart du temps les écrivains réalistes sont plus moraux que les archimandrites. Et enfin aucune littérature ne peut par son cynisme damer le pion à la vie réelle ; ce n'est pas avec un petit verre que vous pourrez souler qui a déjà bu tout le tonneau.

2) Que le monde grouille « de gredins et de gredines », c'est la vérité. La nature humaine n'est pas parfaite, il serait donc bizarre de ne voir sur la terre que des justes. Mais penser que la littérature a pour fonction d'extraire d'un tas de scélérats « le bon grain », c'est nier la littérature elle-même.

La littérature n'a droit au nom d'art que si elle peint la vie telle qu'elle est en réalité. Sa raison d'être, c'est la vérité absolue dans son intégrité.

Réduire ses fonctions à une spécialité aussi étroite que l'extraction du « bon grain », serait pour elle aussi pernicieux que d'obliger Lévitane à dessiner un arbre en lui interdisant de toucher à l'écorce salie et au feuillage jaunissant. Je suis d'accord, « le bon grain » est une jolie chose, mais un homme de lettres n'est quand même pas un confiseur, un parfumeur, un amuseur ; c'est un homme engagé, qui a signé un contrat basé sur son sens du devoir et sa conscience ; dès lors qu'il a endossé cette responsabilité, qu'il fasse bonne mine à mauvais jeu : il est obligé, si pénible que cela soit pour lui, de combattre son dégoût, de souiller son imagination

avec la boue de la vie... Il est comme n'importe quel vulgaire correspondant de presse. Que diriez-vous si un journaliste, par dégoût ou par désir de faire plaisir à ses lecteurs, ne parlait que de maires honnêtes, de dames sublimes et de vertueux employés des chemins de fer ?

Rien sur terre n'est impur pour les chimistes. L'homme de lettres doit être aussi objectif que le chimiste ; il doit renoncer à la subjectivité de la vie et savoir que les tas de fumier jouent dans le paysage un rôle très honorable et que les passions mauvaises sont, autant que les bonnes, inhérentes à la vie.

3) Les écrivains sont les enfants de leur propre siècle, c'est pour cela qu'ils doivent, comme tout un chacun, s'adapter aux conditions extérieures de la vie en commun. Ainsi doivent-ils être parfaitement corrects. C'est la seule chose que nous ayons le droit d'exiger des réalistes. Du reste vous ne dites rien contre la forme et la réalisation de *La fange*... C'est donc que j'ai été correct.

4) Il m'arrive rarement, je le confesse, de converser avec ma conscience lorsque j'écris. Cela s'explique par l'habitude et l'insignifiance du travail. C'est pourquoi, lorsque j'énonce telle ou telle opinion sur la littérature, je ne la prends pas à mon compte.

5) Vous écrivez : « Si j'étais le rédacteur, je vous retournerais ce feuilleton dans votre intérêt même. ». Pourquoi ne pas pousser plus loin ? Pourquoi ne pas faire justice des rédacteurs eux-mêmes qui publient de pareils récits ? Pourquoi ne pas adresser un blâme sévère à l'Administration centrale de la presse qui autorise les journaux immoraux ? Le sort de la littérature (sérieuse ou pas) serait bien lamentable si on la livrait à l'arbitraire des points de vue personnels. Et d'une. En second lieu, il n'y a pas de police qui se reconnaisse compétente en matière de littérature. Je suis d'accord, on ne peut se passer de bride ni de bâton, car même dans la littérature on voit se faufiler des tricheurs, mais vous avez beau dire, vous ne pourrez imaginer meilleure police que la critique et la conscience des auteurs. On cherche depuis la création du monde, mais on n'a rien trouvé de mieux...

Vous, par exemple, vous souhaitez que je subisse un dommage de cent quinze roubles et que le rédacteur me fasse honte. D'autres, parmi lesquels votre père, sont enthousiasmés par mon récit. D'autres encore envoient des lettres d'engueulade à Souvorine, injuriant de toutes les façons et le journal, et moi, etc. Mais qui a raison ? Qui est le véritable juge ?

6) Vous écrivez plus loin : « Laissez semblable littérature aux divers pauvres d'esprit et écrivains déshérités tels que : Okreitz, Pince-nez, Aloe... ». Qu'Allah vous pardonne si vous avez écrit cela sincèrement !

Un ton de mépris indulgent vis-à-vis de gens qui sont petits, uniquement parce qu'ils sont petits, ne fait pas honneur à une âme bien née. Dans la littérature, comme dans l'armée, les grades inférieurs sont indispensables. C'est ce que nous dit la raison, et le cœur doit nous en dire encore plus...

...Vous avez lu mon *En voyage*... Alors il vous plaît mon courage ? Je « fais dans le sérieux » et je n'ai pas peur. À Piter cela a fait sensation. Un peu avant j'avais parlé de la « non-résistance au

mal » et j'avais déjà étonné le public. Tous les journaux dans leurs numéros de Noël m'ont adressés des compliments, et dans la livraison de décembre de *La Richesse russe*, où écrit Léon Tolstoï, il y a un article d'Obolenski (deux feuilles d'imprimerie) - intitulé Tchekhov et Korolenko. Maly est enthousiasmé par moi et démontre que je suis un plus grand artiste que Korolenko... Il est probable qu'il raconte des histoires, mais malgré tout je commence à me sentir en mérite : je suis le seul à ne pas écrire dans de grosses revues, à faire de la camelote journalistique et à conquérir l'attention de ces abrutis de critiques. Il n'y a jamais eu pareil exemple... L'Observateur m'a passé un savon, et il lui en a cuisé ! Fin 1886, j'avais l'impression d'être un os jeté aux chiens...

... J'ai écrit une pièce sur quatre demi-feuilles de papier. Elle se jouera en quinze ou vingt minutes. C'est le plus petit drame qui soit au monde. Le célèbre Davydov, qui travaille actuellement chez Korch, jouera dedans. Elle paraît dans *La Saison*, elle sera donc diffusée partout. D'une façon générale il vaut beaucoup mieux écrire de petites choses que de grandes choses : cela n'a pas trop de prétention, et cela rend... Que désirer de plus ? J'ai mis une heure cinq minutes à écrire mon drame. J'en ai commencé un autre, mais je n'ai pas fini, car je n'ai pas le temps.

Texte français **Renée Gauchet, Michèle Tanguy et Geneviève Roussel**  
Extrait de A. P. Tchekhov, Correspondance, Les Éditeurs français réunis,  
Paris, 1967, p. 67-72

## L'ambiguïté et la puissance du rêve chez Anton Pavlovitch

Vers l'âge de quatorze ans je m'ennuyais ferme durant les cours au lycée ; aussi, dès que je le pouvais, je m'arrangeais pour m'esquiver et rejoindre la bibliothèque où, rangée en bon ordre sur les rayons, dans l'édition grise et rouge – ornée d'une mouette – des Éditeurs français réunis, m'attendait la collection complète des nouvelles de Tchekhov. Je passais là des heures et des jours enchantés qui constituèrent mes véritables humanités.

Je crois que ce qui me fascina tant chez Tchekhov, à cette époque, c'est que j'y retrouvais le monde tel que mon intuition enfantine l'avait perçu, en deçà du dogmatisme scolaire et religieux qu'on avait essayé de m'inculquer à toute force. Je découvrais une légitimité à la contemplation des êtres et des choses dégagées du jugement moral. Ce n'est point l'aspect obsessionnellement « décevant » des conclusions tchekhoviennes qui me frappa alors mais, à l'inverse, une ferveur poétique au sens propre « fabuleuse ».

Il me semble que cette lecture me permit de me protéger à la fois contre l'esprit rationnel cartésien et contre la croyance au merveilleux éthéré cherchant maladroitement à le compenser. Ainsi, je crois avoir perçu d'emblée ce qui a continué de représenter pour moi, au fil du temps, l'essence de la littérature tchekhovienne – laquelle n'apparaît qu'en filigrane du texte et échappe sans doute à la volonté consciente de l'auteur lui-même.

Et après tout, la magie des grands auteurs n'est-elle pas de laisser suffisamment de jeu entre les lignes pour que le réel, glissant au travers du filet conceptuel, surgisse au détour du texte ?

Chez Tchekhov, nous apercevons le monde « comme dans un miroir promené le long du chemin » par un narrateur qui semble ne faire qu'observer froidement et cliniquement les faits, résolution qui a le don de nous restituer la multiplicité, l'incompréhensibilité et l'étrangeté du monde tel que nous le percevons lorsque nous débarquons dans un pays étranger où nos codes moraux n'ont plus cours. Les descriptions minutieuses qui pointent sans coup férir les « détails définitifs et suffisants » (selon sa propre expression), nous déconcertent, nous plongent dans l'incertitude sous-jacente à la vie réelle, à savoir : quel sens donner aux événements, comment nous repérer dans l'imbroglio des intrigues, quel caractère déterminé attribuer aux gens que nous rencontrons ? Mieux encore, en tant qu'auteur, il nous donne sans cesse l'impression de ne pas

contrôler la situation, d'être débordé par ses personnages, de ne pas les comprendre vraiment. À ce sujet, j'aimerais citer ici ce qu'un critique dit de l'art d'un autre grand nouvelliste qui fut, on le sait, grandement influencé par Tchekhov (et qui, notons-le, était également médecin). Pico Iyer dit de Somerset Maugham :

« L'un des grands talents de Maugham était de nous donner l'impression que ces personnages lui échappaient et poursuivaient une vie bien à eux. Parfois, il va jusqu'à interrompre l'action au beau milieu afin d'inclure une digression embarrassée concernant sa probable incapacité à pénétrer les motifs de ses propres personnages, ainsi que les tenants et les aboutissants de l'histoire qu'il tente de nous raconter. C'est, bien entendu, un stratagème littéraire – il se récrie habilement de son manque d'habileté et ce faisant il délivre quelque chose qui confère à ses histoires leur rare spontanéité équivoque. Elles hésitent et vacillent au bord de l'abîme que constitue cette secrète fascination de l'être humain pour le désordre.»

Bien que le style soit beaucoup plus laconique et distancié chez Tchekhov que chez Maugham, on est en droit de penser qu'il fut l'initiateur de ce point de vue littéraire. Or, je subodorai déjà que l'âme d'Anton Pavlovitch (comme le nomme tendrement son ami Bounine) avait été le théâtre intime d'un conflit subconscient et jamais résolu entre son don d'observation matérialiste extrêmement acéré, quasi scientifique et son sentiment profond, métaphysique, extrême-oriental, taoïste pour tout dire (Bounine nous dit que la famille Tchekhov révélait des traits nettement mongols) du « cours des choses ». En dépit du positivisme un peu court hérité de ses études médicales et de son attachement indéfectible au diagnostic précis, il subsiste en effet, chez lui, une perception métaphysique supérieure de l'antagonisme inéluctable des forces en présence, le yin et le yang s'équilibrant sans cesse. Cette vision ambivalente le rend étonnamment moderne et le rapproche de nous, en l'éloignant du lourd moralisme d'un Dostoïevski ou d'un Tolstoï, car c'est une vision non manichéiste du monde, une analyse chimique où il s'agit d'évaluer avec exactitude les doses et les interactions qui concourent au surgissement du moindre événement. Il y a peu de psychologie chez Tchekhov : les choses nous sont décrites de l'extérieur et il nous incombe, à nous lecteurs, de fournir une interprétation, si toutefois nous continuons d'en éprouver le désir, tant il est vrai, qu'à la longue, en le lisant, nous commençons de ressentir l'incongruité fondamentale qu'il y a à vouloir pénétrer le sens d'événements aussi inextricablement mêlés. Sans doute ici devons-nous revenir à ce que Bounine nous dit de l'atavisme extrême-oriental de Tchekhov et nous souvenir de cet ancien précepte chinois du tch'an :

« Si vous voulez savoir la vérité nue, ne vous souciez pas du vrai et du faux. Le conflit entre le vrai et le faux est la maladie de l'esprit. »

Peut-être n'est-il pas inutile de remarquer que la notion tch'an de vérité nue, telle qu'elle est invoquée ici, renvoie à ce que nous nommons aujourd'hui réalité globale, par opposition aux multiples vérités particulières et circonstanciées qui la composent. C'est pourquoi je crois qu'on peut dire que Tchekhov a participé à sa manière, bien qu'il s'en défende, à l'esprit philosophique dans l'air de son temps : l'émergence de la « réduction phénoménologique » du monde dont, on le sait, la caractéristique principale est de se limiter à décrire les choses en pratiquant une rigoureuse « suspension de jugement » – suspension de jugement censée permettre aux significations essentielles, en se dégageant de l'interférence de nos désirs, de venir affleurer à la surface de la conscience.

Husserl définit ainsi sa méthode :

« Comme méthode elle est un effort pour appréhender, à travers des événements et des faits empiriques, des essences, c'est-à-dire des significations idéales. Celles-ci sont saisies directement par intuition et à l'occasion d'exemples singuliers, étudiés en détail et d'une manière très concrète. »

Que fait d'autre Tchekhov ? Et si, malgré tout, nous croyons parfois discerner, chez lui, une sorte de commentaire moral distillé entre les lignes, il semblerait que celui-ci puisse se résumer à ce simple diagnostic : le malheur des hommes provient avant tout de l'incapacité où ils se trouvent de s'adapter aux circonstances réelles, car cette réalité, leur incurable dogmatisme et leur idéalisme

impénitent les empêchent de la distinguer. Tchekhov, pour sa part, décrira le monde avec une drastique objectivité qui ne peut se concevoir sans la pratique d'une ascèse rigoureuse, sans une vigilance permanente contre l'intrusion « dogmatisante » de l'opinion.

Réserve qui suscitera d'ailleurs une insatiable curiosité de la part de ses lecteurs, ceux-ci cherchant désespérément à débusquer ses préventions personnelles. Or, Anton Pavlovitch fut en cela un dandy de l'élégance morale puisque ainsi qu'il appert du témoignage de ses proches, il demeura toute sa vie imperturbablement circonspect au sujet de ses idiosyncrasies personnelles. Tchekhov, au travers de cette ascèse s'efforça, tant dans sa vie privée que dans son oeuvre (presque entièrement désencombrée des préjugés de son époque), vers une transparence qui reste exemplaire.

Or, et c'est là un point crucial, il apparaît que l'un des points essentiels de sa stratégie fut l'ambiguïté – laquelle, si l'on y songe, reste la façon la plus subtile de désigner le tragique inhérent à l'existence humaine. Mais écoutons ce que Jean-Pierre Vernant dit de l'homme tragique dans l'Antiquité grecque :

« ... cette logique qui admet que de deux propositions contradictoires, si l'une est vraie, l'autre doit nécessairement être fausse. L'homme tragique apparaît de ce point de vue solidaire d'une autre logique qui n'établit pas une coupure aussi tranchée entre le vrai et le faux : logique de rhéteurs, logique sophistique qui, à l'époque même où s'épanouit la tragédie, fait encore une place à l'ambiguïté, puisqu'elle ne cherche pas, sur les questions qu'elle examine, à démontrer l'absolue validité d'une thèse, mais à construire des “dissoi logoï”, des discours doubles, qui, dans leur opposition, se combattent sans se détruire, chacune des deux ennemies pouvant au gré du sophiste et par la puissance de son verbe, l'emporter sur l'autre à son tour. »

Oui, cette merveilleuse ambiguïté qui, lorsque nous terminons la lecture d'une des nouvelles de Tchekhov – dressés comme nous le sommes depuis l'enfance au sacro-saint principe de la non-contradiction logique – nous déroutent toujours de nouveau.

Ne prétendait-il pas qu'après avoir écrit un récit, l'écrivain selon ses vœux devrait en biffer le commencement et la fin, puisque c'est là où s'immisce habituellement l'interprétation personnelle, le besoin fatal de convaincre ?

Et il faut bien dire qu'avec lui, l'histoire s'interrompt presque invariablement de façon abrupte et sur un procès verbal plutôt sec, nous frustrant de l'habituelle – rassurante – conclusion morale.

Une phrase de Goethe me semble résumer à merveille cette conception philosophique :

« Le sens de la vie est dans la vie elle-même. »

Il nous faut considérer maintenant l'étrange dichotomie résiduelle entre son théâtre et sa prose. Stanislavski, qui fut le premier interprète du rôle de Trigorine dans *La Mouette*, avoua plus tard qu'il mit très longtemps – même s'il en subissait le charme – à comprendre ce qu'il jouait. Stanislavski, à l'époque, n'avait encore lu aucune des nouvelles et je pense que le théâtre de Tchekhov ne peut être pleinement compris qu'au regard de celles-ci. Si les pièces de Tchekhov nous entraînent bel et bien toujours vers « les habitudes craintives et gourmandes des petits fonctionnaires, la nostalgie velléitaire des professions libérales en province, les personnages à lorgnon et à barbiche aux redingotes un peu fripées, les songeries d'éternels étudiants souffreteux, la mélancolie des propriétés déclinantes et appauvries, celle des changements de garnisons lointaines et les soupirs au fond des jardins de campagne, les châles noirs de grandes jeunes filles aux traits tirés, les conversations languissantes sur les terrasses des datchas où chacun suit le fil de ses rêves déçus, les dames au regard triste promenant leur petit chien le long des quais moroses » et que nous y retrouvons les ingrédients récurrents de son atmosphère : le regret nostalgique des chimères, l'analyse ironique et désenchantée de la psychologie d'échec, la démystification du sulpicianisme populiste, l'absurdité boursouflée des professions de foi généreuses, des attentes messianiques et des programmes révolutionnaires, la moquerie acerbe envers les figures d'icônes de la prose humanitaire, et pour finir cette fatalité d'avortement qui pèse de façon répétitive sur la plupart des entreprises humaines, bref, la description quasi clinique d'existences frustrées et plus

ou moins désespérées par les innombrables liens qui les ligotent à un destin médiocre..., dans les nouvelles par contre, apparaît, en contrepoint de tout ceci, un élément fondamental et sans cesse renouvelé : la description idyllique des paysages naturels – d’autant plus idyllique, notons-le, que l’histoire est plus navrante ! Et il me semble que c’est dans ce point insuffisamment remarqué – substantifique moelle de la création tchekhovienne – que gît la teneur profonde de la vision d’Anton Pavlovitch.

En ce sens, Ivan Bounine, dans son recueil de souvenirs et de commentaires sur celui dont il fut le meilleur ami, a raison d’inclure un choix des passages descriptifs qui lui semblent particulièrement représentatifs de ce qu’il se contente de désigner comme « la fine poésie tchekhovienne ».

Mais, à mon sens il y a plus : c’est ici que ce qu’il faut bien nommer le romantisme matérialiste d’Anton Pavlovitch pointe le bout de son nez et que nous commençons de deviner à quel point le précepte de Paul Valéry – qui recommande, lorsqu’une figure se présente sous un aspect trop déterminé, de retourner la carte – est frappé au coin du bon sens, car ce n’est jamais désespérément mais désespérément qu’une œuvre est poursuivie avec un art aussi minutieux et consommé ! On soupçonne alors que non seulement, sous le nihilisme de surface, sous le diagnostic négatif, s’exhale une douloureuse déception mais qu’en outre, pour qu’aient été déployés tant d’application et de talent pour l’élaborer, s’y dissimule l’élément d’une prescription. Or ce que semble désigner cette sous-jacente proposition tchekhovienne apparaît diamétralement opposée aux moralisations judéo-chrétiennes : ce n’est ni exclusivement en nous-mêmes ni dans une confiance aveugle en la sagesse supérieure d’un être transcendant, qu’il nous faut chercher l’éventuel bonheur, mais plutôt dans une fusion panthéiste avec la nature, avec le cosmos ambiant auquel nous relient matériellement, organiquement, nos corps vivants. Ce que le médecin, que n’a jamais cessé d’être Anton Pavlovitch, était payé pour savoir.

Kourdioumov, un critique russe de l’époque, a dit :

« La philosophie personnelle de Tchekhov le rattachait à son époque avec son rationalisme triomphant et son positivisme. Mais il ne les a pas acceptés jusqu’au bout, il n’a pas pu s’en contenter. »

Cela est bien vrai et ce panthéisme romantique, s’il se laisse seulement entr’apercevoir dans les pièces, est surtout sensible dans le déploiement de la splendeur des paysages dans les nouvelles.

Reprenons ici, pour s’en convaincre, quelques extraits des exemples choisis par Bounine :

« Au premier moment, Startsev fut stupéfait par ce spectacle qu’il voyait pour la première fois de sa vie et qu’il ne lui arriverait sans doute plus de revoir : un monde qui ne ressemblait à rien d’autre, un monde où le clair de lune était si beau et si doux, à croire qu’il était là dans son berceau, un monde où il n’y avait pas de vie, absolument aucune, mais où dans chaque peuplier noir, dans chaque tombe, on sentait la présence d’un mystère qui promettait une vie paisible, magnifique, éternelle. Des dalles et des fleurs fanées montait, en même temps que la senteur des feuilles d’automne, un parfum de pardon, de tristesse et de paix... » (*Ionytch*)

« Le jardin était calme, frais, ses ombres noires et paisibles s’allongeaient sur le sol. On entendait quelque part au loin, très loin, peut-être hors la ville, coasser des grenouilles. Cela sentait le mois de mai, le cher mois de mai ! On respirait à pleins poumons et l’on se plaisait à penser que quelque part ailleurs qu’ici, sous le ciel, au-dessus des arbres, loin au-delà de la ville, dans les champs et les bois, s’épanouissait une vie printanière qui était à elle seule mystérieuse, magnifique, riche et sainte, hors de portée d’un faible pécheur tel que l’homme. Et l’on avait envie de pleurer. » (*La Fiancée*)

« Et c’est dans cette permanence des choses, dans cette totale indifférence à l’égard de la vie et de la mort de chacun de nous que réside peut-être le gage de notre salut éternel, du mouvement ininterrompu de la vie sur terre, d’une continuelle perfection. Assis à côté d’une jeune femme qui

paraissait si belle dans la clarté de l'aube, apaisé et ravi par la vue de ce tableau féérique : la mer, les montagnes, les nuages, le vaste ciel, Gourov songeait qu'au fond, à bien y réfléchir, tout est beau ici-bas, tout, excepté ce que nous pensons et faisons quand nous oublions les buts sublimes de l'existence et notre dignité d'homme. » (*La Dame au petit chien*)

Shakespeare, on le sait, a formulé cette fameuse sentence sur l'étoffe fantasmagique dont nous sommes intimement tramés et que le sommeil délimite, Proust a parlé du rêve qui environne l'îlot de notre conscience diurne comme un océan mystérieux, Kant, beaucoup plus méthodiquement, a démontré qu'il était impossible au moyen d'arguments logiques de nous représenter à nous-mêmes si nous étions en état de sommeil ou de veille.

À sa suite, de nombreux philosophes ont souligné que le problème de la perception du réel coïncidait avec celui de l'intentionnalité préalable à toute saisie par les sens et qu'en conséquence se dégageait inéluctablement de cet examen une incertitude fondamentale toute onirique.

Si ce que je crois, concernant la participation inconsciente de Tchekhov à la réduction phénoménologique (qui était l'édolon réflexif flottant dans l'air de l'époque), a quelque pertinence, il n'est alors pas étonnant qu'un écrivain épris de précision comme il l'était ait mesuré les limites d'une description uniquement extérieure des phénomènes et qu'il ait senti l'importance du rendu onirique dans l'effort vers un réalisme plus complet.

C'est sans doute en cela qu'il est un grand novateur en littérature, car il a introduit ce que ses contemporains ont désigné par « ce léger brouillard poétique qui lui est propre » et qui est, selon moi, la part du rêve dans notre appréhension habituelle du monde. Écoutons ce que nous dit V. Ermilov – un critique de l'époque – à propos de la dramaturgie tchekhovienne :

« ...Tchekhov considère que le théâtre doit représenter la vie quotidienne des gens ordinaires, mais la représenter d'une façon telle que tout ce quotidien soit éclairé par la lumière intérieure de la poésie, par celle d'un grand thème, pour que derrière la réalité directe, il y ait encore un courant sous-marin. »

C'est ce « courant sous-marin » qui fait la force réaliste inégalable de la création littéraire d'Anton Pavlovitch.

Dans la nouvelle intitulée *Beautés*, le narrateur raconte deux anecdotes – espacées dans le temps – où la rencontre de la perfection physique féminine plonge les spectateurs occasionnels dans un état à la fois de puissante tristesse nostalgique et de compassion universelle. Dans *La Steppe*, l'apparition en pleine nuit de l'homme au sourire angélique, tout de blanc vêtu, un oiseau blanc à la main, exultant de ses amours comblées, venu partager le trop-plein de son bonheur au bivouac, avec les rouliers, et qui entraîne les hommes dans le même songe mélancolique et la même compassion universelle, nous fait penser qu'il y a – plus étrangement encore – comme un relent de platonisme dans l'œuvre de Tchekhov, car ces apparitions merveilleuses évoquent l'anamnèse d'un état idéal antérieur à la déchéance de l'humanité telle qu'il la stigmatise d'autre part. Dans ces multiples évocations fugitives, nous touchons à un sentiment indéterminé et vague mais tenace (repris comme un leitmotiv au final de la plupart des pièces) : l'espoir d'un monde possible moins livré à la déréliction des passions médiocres.

C'est alors que nous revient en mémoire cette maxime littéraire un jour prononcée devant Bounine et reprise plus tard dans l'une des répliques de *La Mouette*, maxime qui pourrait bien représenter la quintessence de l'art ambigu d'Anton Pavlovitch :

« Il faut montrer la vie non telle qu'elle est, ni telle qu'elle doit être, mais telle qu'elle nous apparaît en rêve. ».

Juin 2005

**Denis Grozdanovitch**

Texte paru dans LEXI/textes 9, chapitre « Tchekhov »,  
Théâtre national de la Colline / L'Arche Éditeur, Paris, septembre 2005

# Alain Françon

## Biographie

Licence et maîtrise d'histoire de l'Art – Faculté des Lettres de Lyon.

Au Théâtre Eclaté, collectif créé à Annecy en 1971, Alain Françon a monté entre autres Marivaux et Donatien-Alphonse-François de Sade, Henrik Ibsen et August Strindberg, Eugene O'Neill (*Long voyage vers la nuit*, dont il a monté à la Comédie Française une nouvelle version traduite par Françoise Morvan : *Le Long voyage du jour à la nuit*), Ödön von Horváth et Bertolt Brecht. Il a créé de nombreux auteurs contemporains, de Michel Vinaver (*Les Travaux et les jours*, *Les Voisins*) à Enzo Cormann (*Noises*, *Palais Mascotte*) et Marie Redonnet (*Tir et Lir*, qui a été présenté à la Colline en 1988, *Mobie Dig*). Il a également adapté pour la scène des textes d'Herculine Barbin (*Mes souvenirs*) et de William Faulkner (*Je songe au vieux soleil*).

En 1989, Alain Françon prend la direction du Centre Dramatique National de Lyon - Théâtre du Huitième. Il y monte notamment *La Dame de chez Maxim* de George Feydeau, *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen et *Britannicus* de Racine. De 1992 à 1996, il est directeur du Centre dramatique national de Savoie (Annecy-Chambéry), où il met en scène *La Remise* de Roger Planchon, *La Compagnie des hommes* et *Pièces de guerre* de Edward Bond, *Celle-là* de Daniel Danis et *La Mouette* de Anton Tchekhov.

Pour le cinquantième Festival d'Avignon, Alain Françon présente dans la Cour d'honneur du Palais des papes *Edouard II* de Christopher Marlowe, repris au Théâtre national de l'Odéon.

Le 12 novembre 1996 il est nommé directeur du Théâtre national de la Colline.

### **Théâtre éclaté (1971-1989)**

- 1972** *La Farce de Burgos* création collective Christiane Cohendy, Evelyne Didi, Alain Françon, Alexandre Guini, Philippe Guini, Brigitte Lauber, André Marcon, avec la collaboration de Gisèle Halimi  
*L'Exception et la Règle* de Bertolt Brecht
- 1973** *Soldats* d'après Carlos Reyes  
*La Journée d'une infirmière* d'après Armand Gatti
- 1974** *Le Jour de la dominante* de René Escudié
- 1975** *Les Branlefer* de Heinrich Henkel
- 1977** *Le Nid* de Franz Xaver Krötz
- 1978-79** *Le Belvédère* de Ödön von Horváth  
*Français encore un effort si vous voulez être républicains* de Donatien-Alphonse-François de Sade
- 1979-80** *Les Travaux et les Jours* de Michel Vinaver
- 1980** *Un ou deux sourires par jour* de Antoine Gallien
- 1981** *La Double Inconstance* de Marivaux
- 1982** *Le Pélican* de August Strindberg
- 1983** *Toute ma machine était dans un désordre inconcevable* de Jean-Jacques Rousseau
- 1984** *Long voyage vers la nuit* de Eugène O'Neill  
*Noises* de Enzo Cormann
- 1985** *Mes souvenirs* d'après Herculine Abel Barbin  
*Je songe au vieux soleil* d'après William Faulkner
- 1986-87** *Les Voisins* de Michel Vinaver
- 1987** *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen  
*Une lune pour les déshérités* de Eugene O'Neill
- 1988** *Palais Mascotte* de Enzo Cormann

1989 *Tir et Lir* de Marie Redonnet  
*Mobie Diq* de Marie Redonnet

**CDN de Lyon Théâtre du Huitième (1989-1992)**

1990 *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau  
*Hedda Gabler* de Henrik Ibsen  
1991 *Britannicus* de Jean Racine  
*La Vie parisienne* de Jacques Offenbach  
1992 *Saute, Marquis* de Georges Feydeau

**CDN de Savoie (1992-1996)**

1992 *La Compagnie des hommes* de Edward Bond  
1993 *La Remise* de Roger Planchon  
1994 *Pièces de guerre* trilogie de Edward Bond  
1995 *Celle-là* de Daniel Danis  
*La Mouette* de Anton Tchekhov  
1996 *Édouard II* de Christopher Marlowe

**Théâtre national de la Colline**

1997 *Les Petites Heures* de Eugène Ionesco  
*Dans la compagnie des hommes* de Edward Bond (nouvelle version)  
1999 *Les Huissiers* de Michel Vinaver  
*King* de Michel Vinaver  
*Le Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis  
2000 *Café* de Edward Bond  
2001 *Le Crime du XXIème siècle* de Edward Bond  
*Visage de feu* de Marius von Mayenburg  
2002 *Les Voisins* de Michel Vinaver (nouvelle version)  
*Skinner* de Michel Deutsch  
2003 *Petit Eyolf* de Henrik Ibsen  
*Si ce n'est toi* de Edward Bond  
2004 *Katarakt* de Rainald Goetz  
*Petit Eyolf* de Henrik Ibsen (reprise)  
*Ivanov* de Anton Tchekhov  
2005 *Si ce n'est toi* de Edward Bond (reprise)  
*e* de Daniel Danis  
*Le Chant du cygne / Platonov* de Anton Tchekhov  
2006 *Naître et Chaise* de Edward Bond, création au Festival d'Avignon, reprise en novembre 2006, Théâtre National de la Colline  
2007 *L'Hôtel du Libre-Échange* de Georges Feydeau  
2008 *Si ce n'est toi* et *Chaise* de Edward Bond (reprise)  
*Les Enfants du Soleil* de Maxime Gorki, Atelier-spectacle de sortie du groupe XXXVI de l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS  
2009 *La Cerisaie* de Anton Tchekhov

Alain Françon quitte le Théâtre national de la Colline en janvier 2010 et crée le Théâtre des Nuages de Neige.

**Théâtre des Nuages de Neige depuis 2010**

2010- 2011 *Du Mariage au divorce* de Georges Feydeau :  
*On purge Bébé,*

*Feu la mère de Madame,  
Léonie est en vacance ou le Mal joli,  
« Mais n'te promène donc pas pas toute nue ! »*

2012 Création au TNS, Théâtre Marigny, Maison de la Culture de Bourges et tournée.  
*Oncle Vania scènes de vie à la campagne* de Anton Tchekhov au Théâtre  
Nanterre-Amandiers

#### **Autres mises en scène**

1983 *L'Ordinaire* de Michel Vinaver (Théâtre national de Chaillot)  
1984 *La Waldstein* de Jacques-Pierre Amette (Théâtre Ouvert)  
1986 *Le menteur* de Pierre Corneille (Comédie Française)  
1989 *La Voix humaine*, tragédie lyrique de Francis Poulenc, livret de Jean  
Cocteau (Théâtre musical de Paris, Châtelet)  
1993 *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen (Comédie Française)  
1996 *Le Long Voyage du jour à la nuit* de Eugène O'Neill (Comédie Française)  
1998 *La Cerisaie* de Anton Tchekhov (Comédie Française)  
1999 *Mais aussi autre chose* d'après *Les Autres*, *Sujet Angot* et *L'Inceste* de  
Christine Angot (lecture à Théâtre Ouvert, Musée Calvet Festival  
d'Avignon enregistrement pour France Culture)  
2008 *Dépaysage* de Guillermo Pisani, Théâtre Ouvert  
2009 *Les Ennemis* de Maxime Gorki, Atelier-spectacle avec les élèves P'ENSATT  
2010 *Extinction* de Thomas Bernhard (Théâtre de la Madeleine)  
2010 *Les Trois Sœurs* de Anton Tchekhov (Comédie Française)  
2011 *Fin de partie* de Samuel Beckett (Théâtre de la Madeleine)  
2012 *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni (Comédie Française)

### **À propos d'Oncle Vania monté par Alain Françon**

*Ich sterbe* dit-on furent ses avant derniers mots. *Je meurs* dit-il donc au médecin venu le voir tout en lui refusant ses médicaments. Puis il demanda un peu de champagne, affirma qu'il n'en avait pas bu depuis longtemps, se tourna sur le côté et mourut effectivement.

Jusqu'à la fin Tchekhov aura gardé cette justesse concrète de l'énoncé et maintenu cette impossibilité ou cette interdiction d'en dire plus que ce qui est. L'œuvre toute entière tient dans cette précision et cette résistance, dissolvant, à l'origine même, toutes tentatives de généralités, toutes tentations de grands discours. Viendrait-on lui demander, comme sa femme Olga Knipper, *qu'est-ce que la vie ? Ou quel en est le sens ?* Qu'il nous servirait un légume en guise d'exemple et de réponse : « *Tu demandes ce qu'est la vie ? C'est comme si on demandait ce qu'est une carotte ? Une carotte c'est une carotte et on n'en sait rien de plus.* » Tchekhov n'est ni un guide, un visionnaire, un prophète ou un augure, c'est un médecin de métier et un écrivain attentif aux moindres détails, à leurs infimes variations, une sorte de chimiste délicat, doublé d'un observateur méticuleux, qui n'aurait pourtant pas la cruauté d'un expérimentateur : pas une réplique, il l'a dit et répété, qu'il n'ait entendue et pas une figure qu'il n'ait effectivement rencontrée ...

Écriture ancrée dans les faits, elle aussi purement factuelle, qui consiste d'abord à laisser s'écrire ce qui est et commence par la mise en suspens de toutes les opinions. Enjeux limpides et cependant de taille : que l'existence, premier et dernier mot, conserve toujours sa suprême autorité, qu'elle précède tout à la fois l'essence et l'identité, que reste ouverts enfin tous les horizons du possible : on le sait, cela est bien sensible, à la fin des pièces de Tchekhov le pire comme le meilleur ne sont pas toujours sûrs ; et si ses histoires tiennent toutes dans une courte durée – si courte d'ailleurs comparé au passé qui les sous-tend et à l'avenir qui les suivra – ce n'est que pour briser net l'empressement des conclusions définitives. Description d'un fragment par

une écriture fragmentaire, elle en révèle pourtant toute la nature et l'étendue dans un équilibre fragile où l'inertie est aussi comique que désespérée et côtoie l'incessant devenir qui l'est au moins tout autant ! Voilà en tout cas l'ironie logée là, au cœur même d'une existence tiraillée de tous côtés par ce mouvement même qui, bien sûr, la constitue, presque condamnée au présent le plus pur et à toutes ses antinomies pour se maintenir en vie. Matière à comédie sans aucun doute, la tâche qui doit lui donner forme tient de la composition et doit plus à la musique ou à la peinture qu'à l'ordre établi ou préétabli d'un discours.

L'art de Tchekhov est partout chirurgical : il opère, sans s'occuper de recoudre, les croisements de l'insignifiant et du principal, du mineur et du majeur en faisant toujours fuir ce que l'on croyait être le centre pour rendre justice à ce qui paraissait annexe mais qui mérite bien autant d'attention. C'est presque mine de rien que l'on voit fondre avec lui toute idée d'unité (psychologique, narrative et discursive) au profit du détail, du multiple et de la périphérie, jusqu'à l'effondrement final de la hiérarchie des thèmes au bénéfice de l'entière conjugaison des motifs. En d'autres temps une telle abolition concrète et systématique de tous les privilèges aurait pris nom de révolution.

Le travail d'Alain Françon *avec* Tchekhov ne tient pas de la « lecture » mais s'apparente au lire. Il ne se préoccupe pas d'actualisation mais traque tout ce qui fait acte. Il délaisse enfin l'interprétation pour s'appliquer à l'émergence des lois structurelles qui seules permettent aux questions d'être creusées en profondeur tout en exigeant d'elles qu'elles remontent à la surface, unique et vertueux domaine de la représentation. Quant à l'utilisation, au cours du travail, du cahier de régie des mises en scènes de Stanislavski et de Dantchenko au Théâtre d'Art de Moscou, il faut y voir le contraire d'une velléité conservatrice (et encore moins le souci d'une quelconque reproduction) mais le désir d'une fraîcheur retrouvée, par delà - ou en deçà peut-être - des appels à tous les *sous textes* ou *méta textes* qui prétendent à la maîtrise mais ne parviennent qu'à nous crever les yeux et nous casser, à l'occasion, les oreilles. Il nous faut bien l'avouer : jamais nous n'avons rencontré dans Tchekhov la très inexplicable *âme russe* et n'y avons jamais perçu *la nostalgie toute tchékhovienne du temps qui passe*. De toute façon, nous ne saurions qu'en faire, tant elles nous paraissent faire écran à ce théâtre qui se concentre tout entier à refuser le jugement jusque dans ses moindres détails et qui, pour parvenir à une pleine cohérence, a dû renoncer à presque toutes les lois jusqu'alors admises de l'écriture dramatique.

Pour finir, il reste à dire le plaisir qu'il y aura à travailler cet *Oncle Vania*, dernière des « grandes » qu'Alain Françon n'a pas encore montée. Après Bond, Ibsen et tant d'autres où la recherche, puisqu'il est toujours à conquérir de ce qu'est - ou pourrait être - un être humain se fait si acharnée, nous savons qu'avec Tchekhov, par des voies mystérieuses mais toujours fécondes, il sera toujours là, tout entier, tel quel, partout présent, et bel et bien trouvé. Il nous tarderait presque d'entamer la plongée dans cette pièce à l'espace et au temps détraqués où les repas ne se prennent plus à l'heure, où l'on dort dans la salle à manger et l'on fait des comptes dans la chambre à coucher, mais où, à l'image des lieux et parfois certes dans la violence, les gens témoignent d'une porosité inattendue, révélant, en plus de la chimie de l'écriture, les lois toutes physiques de l'attraction et de la répulsion des corps.

Sans parler, bien sûr, de celles des idées.

**Guillaume Levêque. Février 2011**

## Interview d'Alain Françon

**Guillaume Lévêque :** Après *La Mouette*, *Ivanov* et le *Chant du cygne*, *Platonov*, *Les Trois Sœurs* et deux fois *La Cerisaie*, *Oncle Vania* est le dernier des « grands » Tchekhov qu'il te restait à monter. Qu'est-ce que tu retrouves de commun à tous ces textes ? Qu'est ce qui appartiendrait en propre à l'écriture de Tchekhov ?

**Alain Françon :** D'abord l'aspect choral du texte : il y a des scènes entières, celles en particulier qui rassemblent tous les personnages, où tout le monde parle de choses différentes sans qu'il n'y ait aucune hiérarchie dans les thèmes abordés. Immédiatement donc, aucun ordre (d'importance, de valeurs...) ne peut être défini : l'insignifiant et l'essentiel se croisent et se côtoient à égalité... et l'on peut bien sûr se demander si l'essentiel n'est pas l'insignifiant... ou vice versa ! D'autant que la parole est très justement répartie : aucune distinction, par exemple, entre maîtres et domestiques. Nous voilà donc dans un monde où chacun parle, où chacun y va de sa vérité, énonce ses soucis, ses interrogations... un monde où chercher une poule égarée a autant d'importance ou d'insignifiance, autant de valeur donc, que parler d'Art ou de sentiments !

En un mot, le dialogue n'a pas de centre.

Chez tous les autres auteurs qui lui sont contemporains, Ibsen ou d'autres, c'est toujours le contraire qui est à l'œuvre : le dialogue est sous tendu par un effort de concentration de plus en plus aigu afin de parvenir à conquérir l'essentiel qui est (ou serait) le sujet (ou l'objet) de la pièce. Avec Tchekhov, le dialogue s'échappe toujours vers la périphérie et l'essentiel on ne sait pas trop ce que c'est ! On pourrait presque y voir un manque, une incapacité mais je crois, au contraire, qu'il y a là une affirmation délibérée, une sorte de stratégie d'écriture qui permet d'échapper à l'idéologie et surtout au jugement, puisque le corollaire de cette « manière de faire » est précisément l'absence radicale de tous jugements possibles. Que les spectateurs s'en fabriquent une est une toute autre histoire... mais en tout cas, dans le texte, la parole est avant tout posée telle quelle et sans aucun surplomb. Comme si elle avait été purement retranscrite.

Cette chorale est donc bel et bien une chorale « démocratique » - avec tout ce que cela comporte comme conséquences sur le texte – et on la retrouve, je crois, dans toutes les pièces.

Une autre chose commune est l'avancée par motif : plutôt que d'imaginer une traversée horizontale du texte, on peut l'imaginer transversale et observer comment tel ou tel motif (le mot « splendide », par exemple, dans *Vanja* ou tous les mots qui concernent la vie : « vivre », « être vivant » etc.) se déplace et se retrouve d'actes en actes. C'est incroyable d'observer comment, de manière souterraine, un mot (toujours très simple, anodin, presque invisible) finit par devenir un motif « appartenant » à la pièce toute entière qui ne cesse de le reprendre et de le travailler. La particularité de ces motifs est d'être un lieu commun à tout le monde ; je veux dire que tout le monde les parle et qu'ils ne sont pas réservés à un seul personnage, ni donc à une psychologie particulière. Une certaine tradition des représentations de Tchekhov (celle, par exemple, s'appuyant sur les « obscurs et grands mystères de l'âme slave » ou exclusivement concentrée sur l'analyse psychologique de chaque personnage) a totalement éclipsé et totalement manqué cette réelle spécificité, cette nouveauté même, de l'écriture de Tchekhov. C'est bien sûr aussi une question de traduction : à force de s'acharner à vouloir trouver des synonymes là où Tchekhov utilise le même mot, on ne comprend plus grand chose !

Autre point commun : l'absence de centre dans la structure du texte se retrouve chez les personnages. Eux non plus n'ont pas de centre. On peut apprendre certaines choses d'eux (de leur passé ou de tel ou tel désir d'avenir) mais ces informations ne définissent

jamais une psychologie ou un trait de caractère à part entière. Les personnages aussi doivent demeurer des mystères non élucidés dont on ne voit que la périphérie.

Enfin, il y a l'aspect « partition », l'aspect musical et rythmique : cette alternance si particulière entre la fluidité du texte et les pauses. Si en répétition on pratique la continuité textuelle et aucun autres silences que ces pauses indiquées, c'est toute la structure qui se dévoile et, avec elle, le « sens » - dans toute la complexité de ses ramifications... et fort de tous ses échos.

**GL :** Absence de centre pour le texte comme pour les personnages, absence d'idéologie, absence de jugement, chorale démocratique, partition rythmique... Dans quelle mesure tout cela, relié ensemble, participe de la comédie et contribue au comique des textes tchekhoviens ?

**AF :** Comme le texte est en perpétuelle oscillation, il passe sans arrêt du coq à l'âne. Il y a donc dans le dialogue de drôles de rencontres ! Et cette impression aussi que tout se déroule à la fois du plein gré des personnages et, en même temps, totalement à leur insu ! Ils sont persuadés d'être maîtres de la situation, maîtres du langage alors qu'en fait le langage les parle et la situation les agit ! « A leur insu... de leur plein gré », c'est une formule assez juste, je crois, et, indéniablement, c'est assez comique !

Pourtant le comique est toujours organique : impossible de définir des passages comiques (pas plus d'ailleurs que des passages dramatiques) : tout est toujours organiquement lié. Cela vient, sans doute, du fait que ce monde est toujours « au bord de... ». Je ne sais pas le nombre de didascalies de Tchekhov qui disent par exemple « au bord des larmes ». Il ne dit jamais que les personnages pleurent. On est toujours au bord de quelque chose... au bord des larmes ou du rire ! C'est bien cela qui réclame le plus de mobilité dans le jeu des acteurs.

**GL :** Difficile dans les pièces de Tchekhov, et dans *Oncle Vania* en particulier, de ne pas se confronter à la désillusion. La réalité finit par se poser de manière inéluctable. Mais, très étrangement, cette désillusion est d'une nature bien particulière : elle n'est pas nécessairement triste, ennuyeuse, souffrante ou plaintive.

**AF :** Antoine Vitez, quand il avait traduit *Ivanov* pour Pierre Romans, disait : « contrairement à ce que vous croyez, le texte n'est pas du tout triste, ou mélancolique, il est gai et vif ». Ce qui est important, c'est que le texte reste profondément actif, qu'il ne soit ni méditatif, ni réflexif. Quant à la désillusion, c'est le problème même de cette pièce. Que veut dire le retour au travail de la fin de *Vania* ? Si travailler n'est qu'un dérivatif, une fuite à la crise ou à la perte, ce n'est pas très intéressant. Par contre, il me semble voir dans cette fin comme une accession à un principe de réalité enfin admis ou compris. Comme si on parvenait à entrer - tout juste à la fin - dans l'acceptation et la compréhension. Il y a aussi cette interrogation qui traverse toutes les pièces : « Qu'est-ce que les gens penseront de nous dans deux cents ou trois cents ans ? ». Verchinine dans *Les Trois Sœurs* n'arrête pas de revenir là-dessus et Astrov pose la question au tout début d'*Oncle Vania*. La « réponse » de Tchekhov va toujours dans le même sens : même s'il n'y a encore que deux ou trois personnes qui s'interrogent et agissent pour essayer de faire un peu bouger les choses, peut-être qu'au bout d'un moment il y en aura dix... et pourquoi pas plus... Tchekhov lui-même, ce médecin incroyable qui allait soigner le typhus et qui, dès qu'il avait de l'argent, achetait des livres pour la bibliothèque de Taganrog, semblait savoir que l'addition des toutes petites choses peut finalement en faire de grandes. Il y a là, je crois, non pas de l'humilité, mais une acceptation plutôt vivifiante et une volonté farouche d'accomplir des tâches sans grande importance... en apparence ! Tout cela, en fait, est

mineur. Ce caractère « mineur » de l'œuvre de Tchekhov me paraît vraiment important. Comme une manière de ne jamais aborder le majeur, le majoré, le majoritaire et d'être peut-être ainsi en plein cœur de l'existence et de l'essentiel.

**GL :** On a affaire, dans le travail de répétition, à ce même souci du détail, de la précision, du mineur... Il n'y a aucune « grandes » orientations généralisantes ou systématisantes. Tout y est affaire de justesse et d'équilibre.

**AF :** C'est un grand théâtre de la nuance. Dès que l'on quitte ce terrain là, c'est comme si on s'éloignait, que l'on passait à côté. J'aime bien la phrase de Verlaine qui dit : « Car nous voulons la nuance encore. Pas la couleur ».  
C'est vraiment ça.

**Entretien réalisé par Guillaume Lévêque le 7 février 2012.**