

**platonov**

**la colline**

**théâtre national**

de **Anton Tchekhov**

**Collectif Les Possédés**

création collective dirigée par **Rodolphe Dana**

**du 8 janvier au 11 février 2015**

**Grand Théâtre**

# platonov

## 1<sup>re</sup> partie : Le projet de mise en scène

- A. Résumé de la pièce
- B. Un monde de désir
- C. Extrait : Acte 1 – scène 3
- D. Note d'intention : terrains de jeu

## 2<sup>e</sup> partie : Autour de *Platonov*

- A. Une œuvre inaugurale
  - Notice bibliographique d'une œuvre sans titre
  - Platonov ou l'œuvre première
  - Une œuvre inaugurale
- B. Autour du personnage de *Platonov*
  - Nihilisme et Révolution
  - Le personnage de *Platonov*
  - Être sans père
  - Extrait d'*Hamlet* de Shakespeare
  - La présence des femmes dans *Platonov*
- C. Tchekhov et la parole
  - Platonov* de Tchekhov : parler pour s'empêcher d'écouter
  - Notes à l'emporte-pièce

## Annexes

- Biographie de Tchekhov
- Biographie du collectif Les Possédés

# Platonov

de **Anton Tchekhov**

traduction du russe **André Markowicz** et **Françoise Morvan**

**Collectif Les Possédés**

création collective dirigée par **Rodolphe Dana**

adaptation **Rodolphe Dana** et **Katja Hunsinger**

scénographie **Katrijn Baeten** et **Saskia Louwaard**

lumières **Valérie Sigward** assistée de **Wilfried Gourdin**

costumes **Sara Bartesaghi Gallo**

assistanat à la mise en scène **Inès Cassigneul**

régie générale **Karine Litchman**

production et diffusion **Maud Rattaggi**

administration **Claire-Lise Bouchon** chargée de production **Léa Serror**

avec

**Yves Arnault** Porfiri Semionovitch Glagoliev, propriétaire terrien

**Julien Chavrial** Isaak Abramovitch Venguerovitch, fils du négociant Venguerovitch

**David Clavel** Nicolas Ivanovitch Triletski, médecin

**Rodolphe Dana** Mikhaïl Vassilievitch Platonov, instituteur

**Emmanuelle Devos** Anna Petrovna Voïnitseva, veuve du général Voïnitsev

**Françoise Gazio** Guerassima Kouzmitchaïa Petrine, propriétaire terrien

**Katja Hunsinger** Sofia Egorovna Voïnitseva, épouse de Sergueï Voïnitsev

**Antoine Kahan** Kirill Porfirievitch Glagoliev, fils de Porfiri Semionovitch

**Émilie Lafarge** Marie Efimovna Grekova, étudiante en chimie

**Nadir Legrand** Sergueï Pavlovitch Voïnitsev, fils du général Voïnitsev

**Christophe Paou** Timofeï Gordeïevitch Bougrov, négociant et Ossip, bandit

**Marie-Hélène Roig** Alexandra Ivanovna "Sacha", son épouse, sœur de Nicolas Ivanovitch

production Collectif Les Possédés, coproduction Théâtre de Nîmes – Scène conventionnée, Scène nationale d'Aubusson – Théâtre Jean Lurçat, La Colline – théâtre national, La Comédie de Clermont-Ferrand – Scène nationale, Le Bateau Feu – Scène nationale de Dunkerque, Les Célestins – Théâtre de Lyon, Le Grand T – Nantes, L'Équinoxe – Scène nationale de Châteauroux, CDR de Tours – Théâtre Olympia, MA scène nationale – Montbéliard, Théâtre de Rungis, La Passerelle – Scène nationale de Gap, Théâtre Firmin Gémier La Piscine

avec le soutien du CG de Seine-et-Marne, de la Spedidam et du Fonds d'Insertion de l'ESTBA financé par la région Aquitaine résidence de création à la Ferme du Buisson et au Théâtre de Nîmes

Le Collectif Les Possédés bénéficie du soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France, ministère de la Culture et de la Communication.

Le collectif Les Possédés est associé à La Ferme du Buisson – Scène nationale de Marne-la-Vallée, à la Scène nationale d'Aubusson – Théâtre Jean-Lurçat.

Le spectacle a été créé le 14 octobre 2014 au Théâtre de Nîmes.

Le texte intégral a paru aux éditions Actes Sud.

**du 8 janvier au 11 février 2015**

Grand Théâtre

du mercredi au samedi à 20h, le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h

durée du spectacle: 3h30 avec entracte

tournée

le 13 février / L'Avant-Seine, Colombes  
du 16 au 17 février / La Passerelle – Scène nationale des Alpes du Sud, Gap  
du 19 au 21 février / La Criée – théâtre national de Marseille  
du 25 au 28 février / Théâtre Garonne, Toulouse  
du 4 au 8 mars / Théâtre Firmin Gémier La Piscine  
les 12 et 13 mars / Le Quartz, Brest  
le 17 mars / Théâtre de Rungis  
du 20 au 21 mars / Le Bateau Feu – Scène nationale de Dunkerque  
du 25 au 29 mars / Théâtre du Nord, Lille  
du 7 au 9 avril / Nouveau Théâtre d'Angers – CDN  
du 14 au 18 avril / Théâtre Olympia – CDR de Tours

## Rencontres

Rencontre avec l'équipe artistique  
mardi 20 janvier à l'issue de la représentation

Rencontre Visages d'un récit  
lundi 9 février à 20h30

avec Laurent Mauvignier, auteur et Othello Vilgar, réalisateur  
précédée de la projection de leur film *Tout mon amour* conçu à partir d'extraits  
des répétitions du spectacle créé par le collectif Les Possédés.  
À l'occasion de la sortie du livre *Visages d'un récit* de Laurent Mauvignier,  
retraçant le parcours du texte *Tout mon amour*, de sa création en 2009 à la coréalisation  
du film avec Othello Vilgard.

### Spectateurs sourds ou malentendants

Les représentations des dimanche 25 janvier et mardi 3 février sont surtitrées en français.

### Spectateurs aveugles ou malvoyants

Les représentations des mardi 27 janvier et dimanche 1<sup>er</sup> février  
sont proposées en audio-description, diffusée en direct par un casque à haute fréquence.

### billetterie La Colline

01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

### tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

de 14 à 28€ selon la catégorie

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr  
Clémence Bordier 01 44 62 52 27 – c.bordier@colline.fr  
Myriam Giffard 01 44 62 52 82 – m.giffard@colline.fr  
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr  
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20<sup>e</sup>

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

# Première partie :

## Le projet de mise en scène

### A. Résumé de la pièce

On est à la campagne, dans la propriété d'Anna Petrovna, une jeune veuve accablée de dettes. Il y a là des banquiers, des propriétaires fonciers sentimentaux, des pique-assiettes avec des pellicules sur leur veste, des jeunes femmes belles et déterminées, des retraités qui s'endorment à la moindre occasion et cassent des chaises à cause de leur obésité... Certains songent en bâillant à une vie meilleure. Ou bien regrettent le bon vieux temps, éternels nostalgiques, ardents défenseurs du "c'était mieux avant". D'autres plus pragmatiques, des hommes "nouveaux", voraces, ne pensent qu'à l'argent.

Au milieu de tout ça s'agite Platonov.

Platonov. Un homme promis à un brillant avenir d'intellectuel et qui a hérité d'un banal présent. Instituteur reclus à la campagne, il rèle, rouspète, provoque, scandalise, transgresse, séduit, déçoit... Un être attirant, répugnant, immoral qui théâtralise le néant de la vie, qui joue avec les sentiments comme un enfant joue à cache-cache avec Dieu. Il est celui par qui le drame arrive, il en faut bien un. Et quand j'emploie le mot drame, je pense à l'amour et à la vérité. Platonov hurle : "J'aime tout le monde ! Tout le monde ! Et vous aussi je vous aime !... Les gens c'est ce que j'ai de plus cher..." On aimerait bien le croire...

Rodolphe Dana

### B. Un monde de désir

"Pourquoi ?" – Dernières paroles de Platonov

Que dire sur Tchekhov et sur *Platonov* ? L'ambiance douce et féroce de la campagne, la mort des idéaux, les fêtes pleines d'alcool et de renouveau, l'embourgeoisement mesquin, les intellectuels vautrés dans des fauteuils club, l'appât du gain et des amours remplies d'espoir... Les thèmes sont connus. L'important est de savoir comment leur donner chair et voix. Comment mettre en scène le vide, l'échec flamboyant de la vie ? Et le désir ! Car il n'y a pas d'ennui chez Tchekhov mais du désir – désir d'aimer, de détruire, d'argent. Tchekhov écrit toutes les formes grandioses et ridicules du désir.

Je ne feindrai pas, comme Platonov, d'avoir des certitudes. À ce stade, je me contente de douter avec force et conviction. Car je revendique cette part obscure dans les pièces que nous désirons monter.

Nous leur donnons vie aussi pour savoir ce qu'elles ont à nous dire. Heureusement, nous ne pouvons tout comprendre par anticipation, il nous faut le plateau et les répétitions. Mais je pressens qu'arrivé à ce stade de notre histoire, je dois monter cette pièce. D'abord parce que j'aime les débuts, tout comme j'ai aimé le premier livre de Mauvignier, *Loin d'eux*, et tout comme j'admire *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Et *Platonov* est un début pour Tchekhov. Il y a cette générosité, ce chaos, cette maladresse joyeuse des débuts. Les thèmes évoqués nous parlent. Parce que les grandes œuvres ne vieillissent pas.

Il y a en parallèle l'histoire de la troupe. *Platonov* est une pièce pour la troupe. Dix ans après la création d'*Oncle Vania*, nous voulons revenir à Tchekhov, comme on revient dans sa maison d'enfance. Sans nostalgie, avec la même colère contre la résignation, le même grand amour pour se consoler de soi.

Il m'apparaît que *Platonov* est la pièce la plus désespérément romantique que nous aurons à jouer. Presque tous les personnages se raccrochent à l'amour comme des naufragés à un morceau de bois. Évidemment, cela n'empêche pas l'humour : chez les Russes il semble qu'on puisse se noyer en ayant un fou rire. Relire Dostoïevski m'a permis de mieux cerner les enjeux métaphysiques de cette pièce écrite à une époque où Nietzsche découvre que Dieu est mort, et où l'homme "aristocrate" accablé par le libre arbitre s'aperçoit qu'il est seul responsable de son destin. La liberté effraie et, au lieu de pousser à l'action, elle incline à la paresse et à la mélancolie.

L'humanité est en plein désarroi intellectuel, religieux, moral et politique, tout comme nous aujourd'hui.

"*Tout est incertain et précaire*" et seuls l'amour, l'amitié, et l'humour – noir souvent, mais humour quand même – permettent à cette société de survivre, au moins le temps d'un été. C'est à dessein que je dresse un tableau sombre de *Platonov*, comme dans les romans de Dostoïevski, où il pleut et fait toujours nuit, mais à la différence de son illustre collègue, les personnages de Tchekhov veulent accéder à la lumière et à la vie, quand les autres Stavroguine veulent continuer de s'enfoncer dans les ténèbres. Mais le point de départ est le même : c'est la nuit.

*Platonov* est la pièce qui parle le mieux de ce qu'est la vie. Flaubert rêvait d'un grand roman où il ne se passerait rien. Comment écrire sur ce rien qu'est la vie ? C'est ce que réussit ici magistralement Tchekhov.

Enfin il y a cette rencontre avec Emmanuelle Devos. Le projet était déjà arrêté au moment de notre rencontre. L'admiration que je portais à la comédienne est venue se renforcer au contact de sa profonde curiosité et de son humanité. Je l'ai rencontrée au cours d'un tournage. Nous avons parlé de théâtre. Elle est venue voir notre travail et y a été sensible. Je lui ai proposé de jouer dans *Platonov*, elle m'a dit oui. Pas tout de suite. Mais elle a dit oui. L'histoire peut maintenant commencer...

Rodolphe Dana mai 2013

## C. Extrait : Acte 1 – scène 3

**Anna Petrovna.** – Donc, pour vous, Porfiri Semionitch, la femme est le meilleur de l'homme ?

**Glagoliev 1.** – Oui, le meilleur !

**Anna Petrovna.** – Vous devez beaucoup les aimer, les femmes, Porfiri Semionovitch !

**Glagoliev 1.** – Oui, j'aime les femmes. Je les vénère, Anna Petrovna. Je vois en elles un peu de tout ce que j'aime : et le cœur, et...

**Anna Petrovna.** – Vous les vénérez... Mais, elles, méritent-elles votre vénération ?

**Glagoliev 1.** – Elles la méritent. Anna Petrovna, il suffit de vous regarder !

*Anna sourit, Nicolas joue d'un violon, son crispant.*

**Voïnitsev.** – C’est un romantique !

**Glagoliev 1.** – Peut-être... Et alors ? Le romantisme n’est pas mauvais en soi. Vous avez banni le romantisme... Vous avez bien fait, mais je crains que vous n’ayez banni en même temps quelque chose d’autre...

**Anna Petrovna.** – Ne reprenez pas la polémique, mon ami. Je ne sais pas polémiquer, moi. Tout ce que je sais, c’est que nous sommes un peu moins bêtes qu’avant. Dieu merci, c’est bien là l’essentiel, le reste viendra tout seul. Nicolas, posez ce violon, merci.

**Triletski.** – Bel instrument.

**Glagoliev 1.** – Platonov l’a très bien dit un jour... Nous sommes devenus, nous dit-il, moins bêtes sur la question des femmes, mais devenir moins bêtes sur la question des femmes, c’est se piétiner, et soi-même et les femmes...

**Triletski** (*siffle*). – C’était son anniversaire... il avait bu.

**Anna Petrovna.** – Tenez, puisqu’on parle de lui, quel genre d’homme est-ce ce Platonov ? C’est un héros ou non ?

**Glagoliev 1.** – Comment vous dire ? À mon avis, c’est le meilleur exemple de l’incertitude de notre époque. Il est le héros du meilleur des romans contemporains, mais un roman, hélas, que personne n’aurait encore écrit. Parlant d’incertitude, je veux dire, l’état actuel de notre société. Il est dans une impasse, il se perd, il ne sait plus sur quoi s’arrêter, il ne comprend plus... Ils ne sont pas faciles à comprendre, ces beaux messieurs. (*Il montre Voïnitsev*) C’est bien normal ! Nous n’avons plus la moindre certitude, nous ne comprenons plus... Tout s’embrouille à l’infini, tout se mélange... Et, à mon avis, c’est cette incertitude-là qu’exprime ce bel esprit qu’est notre Platonov. Il va bien ?

**Anna Petrovna.** – Il paraît que ça va.

**Glagoliev 1.** – Je suis passé le voir plusieurs fois cet hiver et je n’oublierai jamais les quelques heures que j’ai eu le bonheur de passer avec lui.

**Anna Petrovna.** – Il devrait déjà être là. Sergueï tu l’as envoyé chercher ?

**Voïnitsev.** – Deux fois.

**Triletski.** – Je fais dresser la table ?

**Anna Petrovna.** – Je m’en occuperai moi-même.

**Anton Tchekhov**

*Platonov*, traduction du russe André Markowicz et Françoise Morvan, adaptation du collectif Les Possédés, Acte 1, scène 3 (septembre 2014)

## D. Note d'intention : terrains de jeu

Il est toujours nécessaire de connaître le contexte historique dans lequel une pièce a été écrite. Mais avec *Platonov* encore plus. Car à la lecture, on peut être traversé par une sensation de trop-plein. Ici, dans cette pièce, à la différence d'*Oncle Vania*, plus concis et en creux, Tchekhov fait tout dire à ses personnages. Ce qui implique une manière particulière d'envisager le jeu. Mais ce sont surtout les enjeux cachés de la pièce, je pense, qui peuvent échapper si on ne connaît pas le contexte : la vacuité apparente, ou le côté mélodramatique de la pièce, qui peuvent décontenancer à la lecture, sont en réalité, au travers du prisme métaphysique et politique évoqués plus haut, l'expression la plus folle, la plus vorace, la plus romantique, la plus incertaine, la plus cruelle et la plus drôle de ce qu'est la vie ! La vie, rien que ça !

Tchekhov détestait les idées et la politique au théâtre. Néanmoins, l'absence de prise de positions politiques de ces personnages (en dehors de *Platonov* tant qu'il ne s'est pas encore perdu dans des histoires d'amour impossible) sont de fait une expression de défiance ou d'un désengagement vis à vis de la politique et du monde des idées en général. Face à l'absurdité d'un monde sur lequel ils pensent ne plus avoir d'emprise, les personnages dans *Platonov* choisissent l'amour ou l'argent pour continuer, malgré tout, de donner un sens à leurs existences. Dans cet ordre des choses, *Platonov* serait considéré comme « l'homme de trop » celui doté d'un savoir, d'une culture, qui n'ont aucun effet réel, puisque éloigné du pouvoir, et qui se transforment en discussions passionnées mais vaines, en introspection stérile et autodestructrice. Mais seulement voilà, il y a l'amour. La passion.

Difficile à ce stade des répétitions de dire qu'elle sera la nature du jeu proposé. Ce que je peux dire c'est qu'étant donné la familiarité des personnages et la familiarité de la troupe, l'engagement sera immédiat et total. *A priori*, il n'y aura pas de rounds ou d'actes d'observation. On entrera dans l'histoire et dans la langue de manière franche, directe et abrupte. Cette première pièce de Tchekhov, écrite à 18 ans, rappelle les grandes pièces mélodramatiques d'un Hugo et les pièces frénétiquement drôles et cruelles d'un Feydeau, que Tchekhov affectionnait particulièrement. Je dis en plaisantant que *Platonov* serait l'enfant de Feydeau et de Dostoïevski. Je dis aussi que *Platonov* serait un projet imaginé par Visconti et réalisé par Pialat. On croise plusieurs registres dans cette pièce : le comique, le romantique, le dramatique, le tragique... Bref, c'est une pièce inclassable dans son genre et c'est ça aussi qui est excitant. À l'instar de *Merlin et la Terre dévastée*, nous aimons à relever des défis d'interprétations, et nous attaquer à des pièces dont la forme échappe au savoir-faire.

*"Honnêtement, je n'aurais pas de plaisir à reconstituer chaque fois le décor écrit. Il me semble que les relations tellement fortes entre les personnages disent d'elles-mêmes l'essentiel"* Antoine Vitez

Un espace abstrait. Sablonneux. Comme les plages dans *Mort à Venise* de Thomas Mann ou les plages chez Proust avec les cages en osier... Un espace ouvert que tout le monde habite comme un grand bac à sable, un terrain de jeu. Car le jeu peut se déployer partout et à tout moment. Pas de grandes scènes d'émotions à l'avant-scène avec à l'arrière des acteurs en carafe. Un lieu multiple qui laisse le champ aux événements inattendus – la pièce est en effet une succession de surprises, de quiproquos et d'arrivées intempestives. Jouer avec les possibilités de jeu qu'offre l'espace.

Il faut que l'espace raconte quelque chose de la prise de parole.

Il faut que l'espace soit un enjeu pour l'acteur : Comment je prends la scène, qu'est-ce qui est en jeu dans cet espace-là ?

Que représente l'espace ? Un espace à prendre. Il ne représente pas une réalité autre que le concret du spectacle : c'est un plateau de théâtre où les acteurs prennent la parole. C'est comme quand on est en répétition, la vie est partout, la limite entre l'interprétation du texte et la vie de la troupe se confond.

OU ALORS, si l'on choisit une logique de représentation plus cinématographique et/ou réaliste, quelle réalité – sociale, culturelle, esthétique – représenter ? Le camping a été évoqué. Platonov, roi du camping ? Cette éventualité semble plus faible en matière de jeu et de registres possibles, et aussi moins fidèle au texte qui est – parce que Tchekhov l'a écrit, puis repris, puis abandonné, puis réécrit – un mélange incroyable de burlesque, de tragique, de pathétique, d'ironie [...]. La pièce joue trop du mélange, du contraste et même de l'incohérence pour qu'on puisse la cristalliser dans un décor "réaliste". Le choix d'un espace plus ouvert, comme un terrain de jeu, est aussi plus fidèle au Collectif à la façon dont il questionne "l'acteur". Le texte permet vraiment de jouer avec différents degrés de théâtralité, ce serait dommage de ne pas en profiter. Embrasser les choses dans leur complexité.

L'espace doit-il être cohérent ? On peut par exemple mélanger des éléments qui appartiennent à des réalités différentes (une piscine en plastique près d'un portrait type XIX<sup>e</sup> siècle). La juxtaposition d'éléments opposés (esthétique, social, matières etc.) dans un même lieu pourrait faire éprouver l'absurdité, et surtout le fait que sur scène tout n'est que matière à jouer. Un lieu où différents univers se mélangent, un lieu de projection pour le spectateur. Décor entre réel et imagination.

Rodolphe Dana, janvier 2014



photos © Jean-Louis Fernandez



## 2<sup>e</sup> Partie : Autour de Platonov

### A. Une œuvre inaugurale

#### Notice bibliographique d'une œuvre sans titre

Il n'existe, à proprement parler, pas de pièce intitulée *Platonov*.

En 1920, un manuscrit de Tchekhov, jusqu'alors conservé dans le coffre d'une banque de Moscou, est déposé aux Archives d'État. Il s'agit d'une liasse de 11 cahiers, le premier incomplet de deux pages, la page de titre et la page 12 contenant la majeure partie de la scène 4 de l'acte premier. [...] Une partie du manuscrit a été barrée à différentes époques, notamment lorsque Tchekhov l'a remis à l'actrice Maria Nikolaïevna Ermolova en espérant qu'elle veuille jouer le rôle d'Anna Petrovna [...].

Du fait qu'à la date du 14 octobre 1878, une lettre d'Alexandre, son frère aîné, critique un drame d'Anton qu'il désigne par un néologisme à suffixe péjoratif *bezotsovchtchina* signifiant à peu près *l'absence de pères*, on admet que tel est le titre perdu de cette pièce de jeunesse. Au moment où il l'écrivait, Tchekhov, âgé de 18 ans, était au lycée de Taganrog où l'avait laissé sa famille, partie à Moscou après la ruine de son père. Publiée pour la première fois par N.F. Beltchikov en 1923, elle a longtemps été jugée injouable du fait de sa longueur, longueur qui explique que l'on ait jusqu'à présent considéré comme version "définitive" la version brève, tenant compte des trois strates de corrections d'auteur, à l'encre rouge et bleue, au crayon, puis d'une encre décolorée. M. P. Gromov, dans son édition russe des Œuvres complètes de Tchekhov (Éditions de l'Académie des Sciences de l'URSS, tome II, 1984), édition accompagnée d'une longue et précieuse étude textologique [...], donne en note toutes les variantes en les commentant. [...]

#### Françoise Morvan

Extrait de l'avertissement à l'édition de *Platonov* (traduction revue et corrigée), trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 9

### Platonov ou l'œuvre première

Platonov a la grandeur de certains débuts célèbres. Débuts dont la porte ne s'éclaire qu'ultérieurement... Mais en même temps, de telles œuvre fascinent parce qu'étrangères, non encore identifiables, œuvre de l'origine et non pas du parcours.

Il leur manque, ou plutôt elles sont libres de la perfection que l'auteur saura développer ensuite ; mélanges impurs, elles annoncent une voie, sans que celle-ci soit encore tout à fait dégagée... Platonov, œuvre première, intéresse par cette certitude initiale aussi bien que par la parenté avec l'œuvre à venir.

Platonov témoigne d'une volonté d'embrasser large que Tchekhov décidera de tempérer ensuite au profit d'un goût pour l'épure dont son théâtre deviendra indissociable. Pour lors, il charrie encore des pans entiers de la société russe... il reste ancré dans un monde dont il entend ne sacrifier aucun détail. Tchekhov ne découvrira l'attrait du symbolisme et les pouvoirs de la parabole qu'avec *La Mouette*. Son chemin le conduit de l'arborescence de *Platonov*, l'œuvre initiale, à l'exactitude de *La Cerisaie*, l'œuvre testamentaire... Il lui aura fallu vingt ans. C'est un portrait brouillé que *Platonov* ébauche et en même temps c'est d'une naissance que nous sommes les témoins. Écartèlement qui explique peut-être pourquoi Tchekhov l'a abandonné. Parvenu à une maîtrise discrète, il n'aimait plus les troubles de l'accouchement auxquels *Platonov*

nous confronte. Et ce texte, on ne le retrouvera qu'après sa mort, empreinte du jeune homme qu'il fut.

**Georges Banu**

in *Platonov, Anton Tchekhov, Scen, CNDP, Baccalauréat Théâtre, 2005*

## Une œuvre inaugurale

*Platonov* passe pour une pièce manquée : pas seulement une pièce injouable en raison de sa longueur (la représentation de la version la plus brève devrait durer plus de six heures) mais plutôt une pièce qui serait jouable à la condition de miser sur elle et de faire le pari de l'amener à son terme, presque contre elle-même, en assumant le risque du contresens.

Le premier en France à s'être engagé dans cette expérience étrange a été Jean Vilar, en 1956, travaillant à partir d'une version du texte que l'on pourrait dire reconstituée plutôt qu'abrégée. L'adaptation de Pol Quentin, *Ce fou de Platonov*, a fait date parce qu'elle introduisait, en même temps qu'une œuvre jusqu'alors oubliée, une nouvelle manière de lire Tchekhov. C'est encore, après un quart de siècle, une photographie de la représentation qui illustre l'article « Théâtre » de Jean Duvignaud dans *l'Encyclopædia Universalis* et la légende (*Le désir de Ce fou de Platonov d'Anton Tchekhov, celui d'une société dont il a écrit le chant du cygne*) indique bien la raison pour laquelle la pièce est devenue une sorte de référence obligée : pour la première fois, la portée contestataire du théâtre de Tchekhov était donnée pour primordiale ; pris dans une période de ruptures et de tensions, il apparaissait comme l'expression de ces forces – expression d'autant plus bouleversante qu'elle surgissait presque à son insu, par un effort instinctif de lucidité dont l'histoire devait révéler après coup, toute la portée.

Cette première pièce de Tchekhov était à tous égards une œuvre inaugurale, une œuvre de précurseur : précisément parce qu'elle était première, elle opérait comme révélatrice – de l'œuvre à venir, comme du théâtre à venir, et du changement social qu'elle montrait tacitement nécessaire. La folie de Platonov valait pour condamnation d'un monde : elle était, à elle seule, une expression d'un état prérévolutionnaire. Violente, et maladroite, la pièce se trouvait avoir une fonction extraordinairement efficace d'opérateur de lecture. Elle ne la renouvelait pas en profondeur mais elle la modifiait dans sa totalité en l'infléchissant. [...]

Ce qui fera la force des grandes pièces de Tchekhov, et notamment de *La Cerisaie*, où chaque personnage est piégé par son propre langage, est déjà présent dans cette pièce et l'on ne soulignera jamais assez la particularité du style de Tchekhov, tout entier présent dans cette pièce inaugurale qui n'est même pas une première pièce puisqu'elle n'a pas eu d'autre existence qu'avortée de son vivant : ce n'est pas une reconstitution de langue parlée, ce n'est pas un montage de calque reproduits en vue de donner une vue réaliste d'une société bariolée ou de peindre tel personnage par son langage, bien que cela nous soit donné aussi, mais comme au surplus ; le pittoresque, la visée réaliste ou psychologisante sont, d'entrée de jeu, dépassés grâce à une caractéristique première, qui semble être restée inaperçue des traducteurs comme des commentateurs et qui est une manière intuitive, rapide, légère, de transcrire une langue orale comme on noterait des phrases entendues, dans leur perfection expressive, à la manière d'un musicien notant d'oreille une mélodie aux variations ténues. Ce qui est prodigieux dans ce maniement de langue, et qui fait de *Platonov* une pièce novatrice, de nos jours encore, c'est cette manière de jouer les plus fines distorsions, les plus inattendues parfois, du russe : pas une

phrase n'est neutre, même si Tchekhov joue de ce qui peut passer pour une banalité absolue, la langue qu'il est donné à tous d'entendre, et exploite des possibilités qui semblent si bien aller de soi qu'elles restent invisibles.

Extraits de "D'un échec à l'autre", préface de Françoise Morvan à l'édition de *Platonov*, trad. Françoise Morvan et André Markowicz, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 13

## Autour du personnage de Platonov

### Nihilisme et Révolution

*"Le nihilisme fut une réaction puissante et passionnée, non pas contre le despotisme politique, mais contre le despotisme moral, qui pèse sur la vie privée de l'individu"*

Sergueï Stepniak

Au moment où Tchekhov écrit *Platonov*, entre 1871 et 1881 (Les dates précises ne sont pas connues), le Tsar Alexandre II, craignant de nouvelles révoltes paysannes et prévenant d'éventuelles troubles civils, avait déjà entrepris de nombreuses réformes : abolition du servage, réforme judiciaire, réformes importantes dans l'enseignement, permettant notamment l'accès au savoir à tous les enfants sans distinction d'origine sociale ou de religion. Les universités sont désormais accessibles à tous... C'est ainsi qu'un nombre important d'étudiants va faire connaissance avec une doctrine philosophique qui fera longtemps parler d'elle : Le Nihilisme.

Le terme « nihilisme » fut popularisé par l'écrivain russe Ivan Tourgueniev en 1862 dans son roman *Pères et Fils* pour décrire au travers de son héros, Bazarov, les vues de l'intelligentsia radicale russe émergente. Le livre connut beaucoup de succès et le héros Bazarov encore plus. Le nihilisme désigna alors progressivement un mouvement politique de critique sociale apparu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle en Russie. Il évolua ensuite vers une doctrine politique n'admettant aucune contrainte de la société sur l'individu, et refusant tout absolu religieux, métaphysique, moral ou politique. Par extension, le nihilisme fut le nom donné aux mouvements radicaux, "révolutionnaires" anti-tsaristes qui prônèrent le terrorisme politique. En 1881, le groupe "Narodnaïa Volia" réussit à assassiner l'empereur Alexandre II, qui cherchait pourtant à rendre son régime moins autocratique. Le pouvoir suprême passa alors à son fils, qui avait des idées moins "libérales". La répression qui suivit l'assassinat du tsar fut fatale au mouvement nihiliste russe, mais pas à ses idées.

*Le nihiliste est l'homme qui juge que le monde tel qu'il est ne devrait pas être, et que le monde tel qu'il devrait être n'existe pas. Alors, l'existence (agir, souffrir, vouloir...) n'a aucun sens. »*

Citation de Nietzsche qu'on pourrait aisément appliquer à Platonov.

Dans la pièce de Tchekhov, Sofia Iegorovna et Platonov – même si nous ignorons leur passé d'étudiants – semblent avoir été familiers avec les doctrines révolutionnaires de l'époque. Promis peut-être à un avenir de terroristes révolutionnaires ? Quand Sofia se met à rêver avec lui : *"Nous aurons les mains calleuses, nous cuirons notre propre pain"...* Cela semble faire référence à leurs idéaux de jeunesse, plus précisément à cette jeune intelligentsia russe qui rêvait d'actions d'envergure : *"C'était la période de propagande. Les révolutionnaires, tous fils de la bourgeoisie, des classes privilégiées, se répandirent dans tout le pays, cherchant à se mêler au peuple des villes et des campagnes, à vivre de sa propre vie, afin de connaître ses besoins et de lui inculquer la croyance en la révolution. Ils se faisaient artisans, cultivateurs, aubergistes. Les femmes étaient médecins, sages-femmes, maîtresses d'école. 2000 ou 3000 propagandistes choisissaient une région, s'y jetaient d'un seul coup et répandaient à profusion leurs idées."*

Mais Sofia et surtout Platonov sont bien loin, au moment où ils se retrouvent dans la pièce, de leurs idéaux de jeunesse. Même si Sofia essaie un temps de réveiller la flamme politique de Platonov, celui-ci semble déterminé à ne plus rien faire, à ne plus croire en rien...

En dehors de Sofia Iegorovna et Platonov, seuls personnages qui semblent avoir eu une opinion politique et morale sur le monde, les autres se répartissent en deux catégories : d'un côté, l'aristocratie, en plein déclin économique, incarnée par la veuve du Général, Anna Petrovna, et par extension son beau-fils Voïnitsev. Et de l'autre, des propriétaires fonciers, Bougrov et Glagoliev, d'origine modeste, qui profitent des réformes économiques pour lorgner et acquérir les biens des aristocrates déchus. Au moment où la pièce commence, Anna Petrovna est endettée jusqu'au cou. Elle le sait, mais fait encore comme si, le temps d'un été ; elle est dans le déni absolu... À l'instar des *Buddenbrook* où Thomas Mann décrit le déclin d'une famille bourgeoise sur trois générations ; ou comme ces personnages proustiens qui subissent un déclassement social à cause d'un mauvais mot ou d'une action en bourse qui s'effondre, la vie telle qu'elle était, se termine, meurt... Et comme souvent, chez Tchekhov, la maison sera le théâtre de différentes morts, d'abord de celle réelle de Platonov, celui en qui on voyait l'homme providentiel... (La fameuse figure de l'homme providentiel, chère à l'humanité, celui par qui la vie meilleure adviendra) et l'autre mort, plus symbolique mais concrète, d'une époque, d'un monde, celui de l'aristocratie – qui ouvre sur celui incertain de la révolution...

R. D.

## Le personnage de Platonov

Platonov est apparemment le centre de la pièce. Qu'il disparaisse, elle n'a plus lieu : elle s'arrête quand il meurt. C'est pourtant par suite d'un abus, qui n'est pas sans intérêt en soi, que son nom lui a été attribué pour titre. Autant qu'on puisse le savoir, puisque la page de titre du manuscrit s'est perdue, Tchekhov ne l'avait pas fait. Son frère Alexandre ne parle pas de Platonov mais de *Bezotsovchtchina*, néologisme intraduisible sinon par approximations : "Sans père", "Le fait d'être sans père", "L'absence de pères" (mais en tant que phénomène historique ou social à déplorer : peut-être la traduction la moins approximative serait-elle "L'ère des enfants sans pères"). On dira peut-être que la trouvaille n'est pas des plus heureuses et que ce titre de mélodrame indique sans discrétion le sens de la pièce, qu'il appauvrit en l'explicitant mais l'expression garde son caractère ambigu, inachevé, qui n'est peut-être réduit que par l'interprétation.

Contrairement à Ivanov, qui évoque un cas, un type humain, un personnage qui vise, lui aussi, à se détruire, et qui se détruit à la fin, Platonov ne joue pas exclusivement le rôle de centre de la pièce : il n'est pas un "caractère" mais une absence de caractère, comme il le dit lui-même : "*On ne peut rien contre son caractère – encore moins contre son manque de caractère.*" Tous les regards convergent vers lui et ne rencontrent qu'une image décevante. C'est lui qui juge et critique, qui semble détenir la vérité : il détient la clé de la pièce mais c'est une clé qui n'ouvre rien (la clé du buffet dans la maison en désordre à l'acte III est un symbole mis en évidence de manière assez insistante). Absence de père, absence de titre et, pour finir, absence de personnage central : il faut poser d'entrée de jeu cette gêne. Et ce rôle d'acteur impossible, qui consiste à décevoir en séduisant.

Ce caractère flottant, inachevé, du personnage est ce qui dérange le plus, provoque l'inquiétude et l'attirance – on en dirait autant de la pièce tout entière qui passe d'un genre à l'autre comme Platonov oscille entre les rôles possibles.

Qu'il cesse de se dédoubler, la pièce devient une tragédie : Tchekhov ne se prive pas de l'indiquer ; les allusions à Hamlet (allusions que l'on retrouvera dans toutes ses grandes pièces) sont trop nombreuses pour n'avoir pas été voulues : *"Vous croyez toujours qu'il ressemble à Hamlet ! Eh bien, admirez-le"*, dit Grekova par manière de sarcasme et la représentation projetée par Sergueï insiste sur l'aspect parodique : il y a bien tragédie, mais une tragédie qui flotte dans un temps trop large. Platonov est un Hamlet qui boirait pour ne pas rêver – *"un don Juan et un lâche"*, selon Anna Petrovna. En arrière-fond, le drame romantique lui prête une apparence séduisante : *"J'étudie sur votre exemple les Tchatski de notre époque"*, dit Venguerovitch fils, ce qui provoque l'ironie de Platonov. Le héros de la pièce de Griboïedov *Du malheur d'avoir de l'esprit* et le second Byron que Sofia voulait voir en lui du temps où ils étaient étudiants appartiennent aussi au domaine de la parodie. Platonov joue les héros, les rebelles, les cœurs purs mais il a vieilli, le rôle a fait long feu : *"Je ne les supporte pas, ces héros de roman ! Quel rôle jouez-vous, Platonov ? Vous êtes le héros de quel roman ?"* demande Anna Petrovna. Le drame tourne au mélodrame parce que Tchekhov force le trait, abuse comme Platonov. Les scènes de violence sont étrangement dupliquées – la tentative de suicide de Platonov précède son assassinat ; l'assassinat de Platonov par Sofia est annoncé par la tentative d'Ossip, qui annonce à son tour sa mise à mort par les paysans ; il y a de même deux tentatives de suicide de Sacha.

On trouve bien là toute la matière d'un mélodrame à la française et le pathétique amène parfois à des effets qui seraient franchement ridicules si l'ambivalence du personnage de Platonov ne l'amenait à basculer du côté de la comédie. Il suffit d'un décalage infime pour que le comique passe inaperçu, un comique de la platitude qui résulte généralement du contraste entre l'outrance et l'observation objective de la situation ; on le retrouve encore dans *La Cerisaie* que Tchekhov présentait comme un vaudeville ou dans les nouvelles qui se construisent sur des répliques conçues comme des raccourcis par lesquels un personnage se résume : les dernières paroles de Triletski à Platonov (*"avec qui je vais boire à ton enterrement ?"*) sont un modèle du genre, d'un goût assez douteux et d'une trivialité qui définissent tout le personnage de Triletski et font basculer *in extremis* le mélodrame vers la parodie. L'association est possible parce que Platonov oscille d'un extrême à l'autre. Dès lors qu'il assume ses dédoublements et les inscrit dans la durée, il prend l'épaisseur d'un personnage de roman. C'est ce qui est dit de lui avant qu'il n'entre en scène pour la première fois : *"Je crois que Platonov est la meilleure expression de l'incertitude de notre époque... Il est le héros du meilleur des romans contemporains, mais un roman, hélas, que personne n'aurait encore écrit... Parlant d'incertitude, je veux dire l'état de notre société... Les romans sont mauvais au possible, ils sont mesquins, artificiels... C'est bien normal : nous n'avons plus la moindre certitude, nous ne comprenons plus... Tout s'embrouille à l'infini, tout se mélange... Et c'est, à mon avis, cette incertitude-là qu'exprime ce bel esprit qu'est notre Platonov."* Il est bien possible qu'il y ait là une allusion aux romans dont Tchekhov a fait l'arrière-texte de la pièce : *"Nous vivons dans un temps de transition, de fermentation ; tout est chaos autour de nous, comme aux premiers jours de la création"*, dit Riva, un vieux comte idéaliste dont Glagoliev est une sorte de double parodique, dans *Les Idéaux de notre temps* de Sacher-Masoch – mais Platonov vient peut-être d'un autre roman de Sacher-Masoch non mentionné dans la pièce, *L'Amour de Platon*, qui met en scène une autre générale et un autre Platon miniature. L'inachèvement, l'incertitude de la pièce sont inscrits dans le personnage de Platonov et le personnage de Platonov est inscrit dans son époque – pris dans un chaos qu'il ne peut pas prétendre ordonner, il court après sa mort comme la pièce vers sa fin. Il ne choisit pas : Tchekhov non plus – il joue le même jeu que Platonov en écrivant. Il peut bien écrire une pièce sans titre, sans intrigue et sans genre défini, avec des personnages qui se défont au fur et à mesure,

l'essentiel est ailleurs – peut-être dans cette conscience intelligente d'avoir des personnages qui ne se tiennent que parce qu'il consent à leur incohérence. [...]

Extraits de "D'un échec à l'autre", préface de Françoise Morvan à l'édition de *Platonov*, trad. Françoise Morvan et André Markowicz, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 33

## Être sans père

*Platonov. – C'est un souvenir pénible, mon cher Porfiri Semionovitch ! Sa maladie, sa mort, les créanciers la vente du domaine... et ajoutez notre haine à tout ça... C'est affreux ! ... Sa mort a été répugnante, inhumaine... Cet homme mourait comme seul un homme débauché jusqu'à la moelle, riche de son vivant, mendiant à sa mort, une cervelle éventée, un caractère épouvantable... J'ai eu le malheur d'assister à son décès...*

*Il s'emportait, il lançait des injures, il pleurait, il riait aux éclats... Sa figure, ses poings se fermaient et cherchaient la face d'un laquais... De ses yeux coulait le champagne qu'il avait bu autrefois avec ses pique-assiettes, à la sueur de ceux qui n'avaient que des haillons sur le dos et des épluchures à manger... L'idée m'est venue de lui parler de repentir... J'ai voulu commencer dans le genre dévot, je me souviens... Je lui ai rappelé ceux qu'il avait fait fouetter à mort, qu'il avait humiliés, celles qu'il avait violées, je lui ai rappelé la campagne de Sébastopol au cours de laquelle les autres patriotes russes et lui, ils ont pillé leur patrie sans vergogne... Je lui ai encore rappelé d'autres choses... Et lui, il me regardait avec un étonnement ! Il est resté étonné, il s'est mis à rire...*

*Qu'est-ce que tu me racontes comme bêtises ? Parce que, lui, vous comprenez, il mourait avec la conscience d'avoir été un brave type ! Être une canaille finie et, en même temps, ne pas vouloir en prendre conscience, c'est l'effrayante particularité de la fripouille russe !*

*Platonov, Acte I, Scène 5*

"Être sans père" c'est à la fois l'idée d'abandon (les pères narcissiques, lâches ou morts) et l'idée de rejet (les enfants refusent de s'identifier au modèle préétabli). L'ambiguïté est intéressante. C'est aussi une façon de dire qu'aucun des personnages dans *Platonov* ne prend vraiment cette responsabilité de "diriger", d'assumer une figure "autoritaire", d'inventer un nouveau modèle, de redresser la situation, de "réparer les vivants". Tous se perdent. Absence d'icône, de modèle à imiter, de personne à admirer... et c'est le désengagement collectif ?

*"Notre pays est un pays de Tsar. C'est dans nos gènes. On veut un Tsar. Ivan IV (en Europe, on l'appelle Ivan le Terrible), qui a plongé les villes russes dans un bain de sang, on l'évoque avec effroi et admiration. Comme Pierre le Grand, comme Staline. Mais Alexandre II, le libérateur, qui a aboli le servage, qui a donné la liberté à la Russie, il s'est fait assassiner... Un Vaclav Havel, ça peut marcher chez les tchèques, mais nous n'avons pas besoin d'un Sakharov. Ce qu'il nous faut, c'est un Tsar, un père ! Qu'on appelle ça un Secrétaire Général, ou un Président, peu importe pour nous, c'est un Tsar... "*

**Sveltan Alexievitch**

*La Fin de l'homme rouge*

Dans *Platonov*, comme dans *Hamlet*, la situation initiale est provoquée par la mort du père, ce qui entraîne une perte de la transmission des valeurs, au contraire du théâtre de Corneille, par exemple, fondé sur la transmission de ces valeurs. Comme la réalité sociohistorique du monde où écrit Tchekhov, et où vivent ses "figures", est aussi marquée par la perte de transmission des valeurs anciennes, en raison de l'état prérévolutionnaire de la Russie, le héros n'a plus de repères. C'est bien "L'ère des enfants sans père". C'est donc le plateau, et le plateau seulement, qui construit Platonov, car si le théâtre n'imité pas le monde, il imite son langage et en restitue le flux de parole. Platonov, c'est n'importe qui, qui se constitue un langage, par le plateau et les situations, en réaction par rapport à tout le monde. Son langage imite le langage par les situations et donc bénéficie de la conscience aiguë de celui qui écrit. C'est d'abord une absence physique, une absence de caractère, un "vouloir sans but" dirait Klossowski : c'est par réaction à ce qu'on attend de lui qu'il se construit. On lui dit : "*Alors toi, Platonov, tu vas...*", et il fait. Ce n'est pas une parole qui délibère. C'est une parole lucide et critique par rapport aux situations, il possède une clé qui n'ouvre rien comme Hamlet. Par le personnage, (ou plutôt "la figure"), l'œuvre nous est donnée comme une interrogation critique développée. Ce n'est pas une leçon. Ce n'est pas une œuvre "réaliste". C'est une expérience de plateau. C'est le théâtre qui est pour Platonov, comme pour Hamlet, à l'intérieur de cette interrogation. La scène des comédiens dans *Hamlet* conduit le héros à jouer le théâtre puisque le monde est un théâtre.

Platonov est lui-même l'histrion, et il fait l'histrion : il ne "ré-agit" que par esclandres. Dans sa préface, Françoise Morvan développe aussi cet aspect, en particulier le point précis de la figure de l'histrion : "Pris dans l'ennui commun, Platonov se différencie par un seul trait, donné brut, sans explication : il provoque des esclandres, il se conduit en énergumène – et tous attendent quelque chose.

On l'attend : tout le début de la pièce est orienté par cette attente. Il y répond : il suscite l'admiration, l'adoration. [...] Il assume jusqu'au bout, sans défaillance, son rôle de provocateur : à tout instant, il provoque du mouvement, il agite, il secoue, il parle pour mettre au jour la vérité cachée ; qu'elle soit pure illusion n'entre pas en ligne de compte.

C'est le plateau qui construit Platonov. C'est du vivant dont il est question. C'est un matériau formidable pour le théâtre."

Autour de *Platonov*, mis en scène par Éric Lacascade

Festival d'Avignon 2002, extraits du compte-rendu du stage d'Angers, animé par Pascal Collin, assistant à la dramaturgie, propos retranscrits par Jean Monamy

## **Extrait d'Hamlet / Shakespeare**

Hamlet dialogue avec le spectre de son Père [*Hamlet* Acte I, scène 5 ]

*Une autre partie de la plate-forme.*

*Entrent Hamlet et le spectre.*

**Hamlet.** – Où veux-tu me conduire ? Parle, je n'irai pas plus loin.

**Le Spectre.** – Écoute-moi bien.

**Hamlet.** – J'écoute.

**Le Spectre.** – L'heure est presque arrivée où je dois retourner dans les flammes sulfureuses qui servent à mon tourment.

**Hamlet.** – Hélas ! pauvre ombre !

**Le Spectre.** – Ne me plains pas, mais prête ta sérieuse attention à ce que je vais te révéler.

**Hamlet.** – Parle ! je suis tenu d'écouter.

**Le Spectre.** – Comme tu le seras de tirer Vengeance, quand tu auras écouté.

**Hamlet.** – Comment ?

**Le Spectre.** – Je suis l'esprit de ton père, condamné pour un certain temps à errer la nuit, et, le jour, à jeûner dans une prison de flammes, jusqu'à ce que le feu m'ait purgé des crimes noirs commis aux jours de ma vie mortelle. S'il ne m'était pas interdit de dire les secrets de ma prison, je ferais un récit dont le moindre mot labourerait ton âme, glacerait ton jeune sang, ferait sortir de leurs sphères tes yeux comme deux étoiles, déferait le nœud de tes boucles tressées, et hérisserait chacun de tes cheveux sur ta tête comme des piquants sur un porc-épic furieux. Mais ces descriptions du monde éternel ne sont pas faites pour des oreilles de chair et de sang. Écoute, écoute ! Oh ! écoute ! Si tu as jamais aimé ton tendre père...

**Hamlet.** – Ô ciel !

**Le Spectre.** – Venge-le d'un meurtre horrible et monstrueux.

**Hamlet.** – D'un meurtre ?

**Le Spectre.** – Un meurtre horrible ! le plus excusable l'est ; mais celui-ci fut le plus horrible, le plus étrange, le plus monstrueux.

**Hamlet.** – Fais-le-moi vite connaître, pour qu'avec des ailes rapides comme l'idée ou les pensées d'amour, je vole à la vengeance !

**Le Spectre.** – Tu es prêt, je le vois. Tu serais plus inerte que la ronce qui s'engraisse et pourrit à l'aise sur la rive du Léthé, si tu n'étais pas excité par ceci. Maintenant, Hamlet, écoute ! On a fait croire que, tandis que je dormais dans mon jardin, un serpent m'avait piqué. Ainsi, toutes les oreilles du Danemark ont été grossièrement abusées par un récit forgé de ma mort. Mais sache-le, toi, noble jeune homme ! le serpent qui a mordu ton père mortellement porte aujourd'hui sa couronne.

**Hamlet.** – Ô mon âme prophétique ! Mon oncle ?

**Le Spectre.** – Oui, ce monstre incestueux, adultère, par la magie de son esprit, par ses dons perfides (oh ! maudits soient l'esprit et les dons qui ont le pouvoir de séduire à ce point !), a fait céder à sa passion honteuse la volonté de ma reine, la plus vertueuse des femmes en apparence...  
Ô Hamlet, quelle chute ! De moi, en qui l'amour toujours digne marchait, la main dans la main, avec la foi conjugale, descendre à un misérable dont les dons naturels étaient si peu de chose auprès des miens ! Mais, ainsi que la vertu reste toujours inébranlable, même quand le vice la courtise sous une forme céleste ; de même la luxure, bien qu'accouplée à un ange rayonnant, aura beau s'assouvir sur un lit divin, elle n'aura pour proie que l'immondice.  
Mais, doucement ! Il me semble que je respire la brise du matin. Abrégeons. Je dormais dans mon jardin, selon ma constante habitude, dans l'après-midi. À cette heure de

pleine sécurité, ton oncle se glissa près de moi avec une fiole pleine du jus maudit de la jusquiame, et m'en versa dans le creux de l'oreille la liqueur lépreuse. L'effet en est funeste pour le sang de l'homme : rapide comme le vif-argent, elle s'élançait à travers les portes et les allées naturelles du corps, et, par son action énergique, fait figer et cailler, comme une goutte d'acide fait du lait, le sang le plus limpide et le plus pur. C'est ce que j'éprouvai ; et tout à coup je sentis, pareil à Lazare, la lèpre couvrir partout d'une croûte infecte et hideuse la surface lisse de mon corps. Voilà comment dans mon sommeil la main d'un frère me ravit à la fois existence, couronne et reine. Arraché dans la floraison même de mes péchés, sans sacrements, sans préparation, sans viatique, sans m'être mis en règle, j'ai été envoyé devant mon juge, ayant toutes mes fautes sur ma tête. Oh ! horrible ! horrible ! Oh ! bien horrible ! Si tu n'es pas dénaturé, ne supporte pas cela : que le lit royal de Danemark ne soit pas la couche de la luxure et de l'inceste damné ! Mais, quelle que soit la manière dont tu poursuis cette action, que ton esprit reste pur, que ton âme s'abstienne de tout projet hostile à ta mère ! abandonne-la au ciel et à ces épines qui s'attachent à son sein pour la piquer et la déchirer. Adieu, une fois pour toutes ! Le ver luisant annonce que le matin est proche, et commence à pâlir ses feux impuissants. Adieu, adieu, Hamlet ! Souviens-toi de moi. (*Le spectre sort.*)

**Hamlet.** – Ô vous toutes, légions du ciel ! Ô terre ! Quoi encore ? Y accouplerai-je l'enfer ? ... Infamie ! ... Contiens-toi, contiens-toi, mon cœur ! Et vous, mes nerfs, ne vieillissez pas en un instant, et tenez-moi raide ! ... Me souvenir de toi ! Oui, pauvre ombre, tant que ma mémoire aura son siège dans ce globe égaré. Me souvenir de toi ! Oui, je veux du registre de ma mémoire effacer tous les souvenirs vulgaires et frivoles, tous les dictons des livres, toutes les formes, toutes les impressions qu'y ont copiés la jeunesse et l'observation ; et ton ordre vivant remplira seul les feuillets du livre de mon cerveau, fermé à ces vils sujets. Oui, par le ciel ! ô la plus perfide des femmes ! ô scélérat ! Scélérat ! scélérat souriant et damné ! Mes tablettes ! mes tablettes ! Il importe d'y noter qu'un homme peut sourire, sourire, et n'être qu'un scélérat. Du moins, j'en suis sûr, cela se peut en Danemark. (*Il écrit.*) Ainsi, mon oncle, vous êtes là. Maintenant le mot d'ordre, c'est : Adieu ! adieu ! Souviens-toi de moi ! Je l'ai juré.

**William Shakespeare**

*Hamlet*, trad. François-Victor Hugo, Hachette, 1994

## La présence des femmes dans *Platonov*

### En attendant *Platonov*

Dans *Platonov*, les fonctions de la femme sont décrites uniquement par rapport à Tchekhov-Platonov et à son fantasme sur elle, qui l'enferme en la fixant. Autour de lui tourne la constellation d'Anna, de Sacha, de Sophia et de Grekova. Femmes encadrées et encadrantes, toutes sont "attendantes", entraînées malgré elles dans le réseau platonovien répétant son manège de manques et de mort.

Curieusement, les rapports entre les femmes sont laissés en blanc. Elles n'ont ni voix, ni voie personnelles. Leur parole parvient à surgir, ici et là, malgré Tchekhov, mais elles ne s'expriment le plus souvent que par, pour, contre Platonov. Ce silence des femmes est d'autant plus remarqué à côté de l'exagération, de l'exhibition et de la complaisance du "héros de coton" qui se contemple sans cesse dans son ombre et ses doubles et s'étale en plaintes régressives sur ce qu'il est et n'est pas.

Platonov, Don Juan dérisoire, Hamlet vaudevillesque, utilise les armes de la séduction comme masques pour cacher sa peur du désir féminin et le combattre ainsi que pour

tromper son impuissance à aimer. Plutôt que de "vivre la vie qu'il devrait vivre", il la joue (l'amour du jeu mène aux jeux de l'amour) ; plutôt que d'écrire la pièce qu'il n'écrira pas, mais il la joue. Je joue, donc je suis (not to be, to be).

*Quatre femmes encadrent Platonov, qui le cadre à son tour.*

**Sacha**, femme légitime, épouse en vitrine, "censure", "petite grande sottise", "microbe", petite fille, qui représente le nid *heimlich*, vers quoi l'on revient lorsqu'on a fait les quatre cents coups. [...] Le cycle platonovien se déroule ainsi : l'hiver, il hiberne dans l'école où il n'enseigne pas en compagnie de Sacha, "la sottise" ; au printemps, il se réveille et se lance dans des fragments d'histoires amoureuses ; l'été, il les consomme ; à l'automne, consumé, il rentre au chaud de Sacha pour se remettre de ses frasques estivales et hiberner à nouveau.

**Sophia**, femme-fleur, amante, femme-maîtresse donc femme inconstante. L'envers de Sacha. Femme bovarienne, qui vit de romanesque et de romantisme, qui se réfugie constamment dans la réalité illusoire-fantasmagorique avec une volonté extraordinaire de vivre l'utopie ici et maintenant : [...] la nouvelle vie et l'autre que soi, c'est Platonov.

**Anna**, La Générale, jeune veuve, "divine Diane", chasseresse, vierge et guerrière, Vénus sur piédestal, femme à la cravache, Pythie, mère mythique, image de femme surhumaine donc inhumaine, "petite mère" qui règne sur tous et règle tout. [...] Statufiée par les autres, la femme de marbre condamnée à l'austérité du veuvage "veut sa vie tout de suite", parce qu'elle a un corps et qu'elle est "jeune, diablement jeune". Au lieu de lui faire l'hiver, elle voudrait qu'on lui fasse l'amour. Ainsi seulement pourrait-elle sortir du cadre où on la pose et se brûler aux baisers de l'aimé depuis longtemps attendu : où il est encore question de Platonov...Mais Anna n'est désirable que tant qu'elle reste inatteignable, donc intouchable, donc mystérieuse.

Dernière attendante : **Grekova**, propriétaire terrienne, "l'éther de punaises" qui fait de la recherche en chimie. [...] Grekova est à la recherche d'un discours qui lui donne la vérité sur elle-même, quête œdipienne qui questionne et inquiète Platonov. Pour elle, il représente l'infraction au code social, le différent, l'autre côté de la loi. C'est pour cela qu'elle l'aime. Humiliée et outragée, elle le punira par la loi, par l'envers de ce qu'elle pense qu'il est. Alors, Platonov jouira enfin.

Sacha, Sophia, Anna et Grékova attendent Platonov. Mais il a dormi, il va dormir, il dort, il dormira. Car il ne veut que s'enfuir, s'enfouir (dormir, rêver...) la séduction n'est qu'un moyen de plus de disparaître.

Cet "anti-héros qui erre" entraîne les femmes dans des jeux manqués-masqués où la jouissance est toujours reportée, déplacée, refoulée. Les modes de relations sont donc tous réglés par l'économie platonovienne : frustration, culpabilité, résistances. Pourtant, ces attendantes se risquent à (se) perdre pour s'augmenter de l'autre vie avec l'autre : ce Platonov toujours semblable. Ainsi échouent-elles à se réaliser, le faux-maître s'ingéniant à se priver d'elles [...]. Il ne veut jouer qu'à la maman, à la poupée et à la censure. Anna, Sophia, Sacha et l'autre continuent d'attendre : elles sont faites pour cela, pour cela elles sont parfaites. Leur place est impossible : d'une part, être où elles sont, d'autre part, être où elles ne sont pas en fonction de la logique masculine du : je t'aime tant que tu es là mais je ne te désire que si tu te déplaces. Il leur faut donc savoir être à la fois le lieu et le sans lieu, dormir et fuir en se réveillant.

Comment faire ? Comment être ? Qui être ?

Platonov ne va vers aucune, toutes il les veut. Il séduit et, traqué, il se réfugie dans l'école-au-savoir-mort et régresse dans l'alcool. L'errance dans "L'*Unheimliche*" a commencé.

Passant d'issues sans portes à des portes sans issues, il échoue, délirant, dans la propriété d'Anna : Voïnitzevka, qui se confond pour lui avec –, sa propriété perdue. Ainsi s'enferme-t-il dans l'armoire de l'enfance, criant après sa maman au triple visage : Voïnitzevka-Platonovska, Anna et... Sacha. Mais Sacha s'est révoltée en essayant de s'empoisonner avec des allumettes, révolte dérisoire puisqu'elle est encore et toujours une demande de Platonov (le poison) ; Anna le rejette de la propriété matricielle et finalement, Sophia lui tire une balle dans la peau avant que Grekova repentie ne l'ait emmené enfin de l'autre côté de la rivière. Voici venue la mort de l'utopie.

Tchekhov écrivait : "La médecine est ma femme légitime, la littérature ma maîtresse." Ceci nous renvoie à la place de la femme dans la vie et l'œuvre de Tchekhov : absente, démoniaque, ou idéalisée. Pour Tchekhov, la femme n'est pas l'avenir de l'homme, mais sa perte, puisqu'il écrit encore : "les femmes prennent la jeunesse de l'homme, pas la mienne". Effectivement, Tchekhov ne perdra pas sa jeunesse avec les femmes, mais avec la phtisie... Ici, il s'apparente à Strindberg, fou génial qui plaide que la femme est un monstre, sexe dévorant, "qui mange partie après partie notre Moi". La femme est une forêt maléfique où l'on se perd, l'amour sexuel menace le narcissisme de l'homme. Elle n'est aimée et aimable qu'inatteignable, alors l'idéal n'est pas abîmé par la réalité d'un quotidien dévastateur.

Ainsi Tchekhov, à la fin de sa vie, solitaire et exilé par la maladie en Crimée, épouse-t-il Olga Knipper, qui vit sa vie d'actrice à Moscou et qu'il ne voit pratiquement jamais. *La femme est la mort et non l'amour*, dit, pense, écrit Tchekhov, et bien d'autres avec lui, après lui.

**Catherine Eger**

Silex n° 16 : Anton Tchekhov, éditions PUG, 1980, p. 85

## 2. Prises de paroles des femmes dans *Platonov*

Extrait 1 : Platonov et Grekova

**Platonov** (*riant*). – Quoi, quoi ? Comment ? (*Il rit aux éclats.*) Je n'ai pas entendu...

**Grekova**. – Vous n'avez pas entendu ? Eh bien ? Je peux le répéter... Je le dirai même d'une façon plus directe... Vous ne serez pas blessé, j'en suis sûre... Vous êtes tellement habitué à toutes sortes d'insolences qu'il serait étrange que mes paroles puissent vous surprendre...

**Platonov**. – Dites, dites toujours, belle dame !

**Grekova**. – Je ne suis pas belle. Me trouver belle, c'est n'avoir aucun goût... Sincèrement – n'est-ce pas que je ne suis pas belle ? Vous êtes de mon avis ?

**Platonov**. – Je vous le dirai plus tard. C'est vous qui avez la parole !

**Grekova.** – Eh bien, écoutez... Soit vous êtes un homme extraordinaire, soit vous êtes... une crapule, c'est l'un ou l'autre.

*Platonov éclate de rire.*

Vous riez... C'est vrai que c'est drôle. *(Elle éclate de rire.)*

**Platonov** *(riant aux éclats)*. – Elle a dit ça comme ça ! La petite gourde ! Non mais, dites-moi un peu ! *(Il la prend par la taille.)*

**Grekova** *(s'asseyant)*. – S'il vous plaît, mais...

**Platonov.** – Elle philosophe, elle fait de la chimie, et quelles sentences elle vous assène ! *(Il l'embrasse.)*

**Grekova.** – Pardon, mais... Qu'est-ce que ?... Je... je n'ai pas dit... *(Elle se lève et se rassied.)* Pourquoi vous m'embrassez ? Je n'ai pas du tout...

**Platonov.** – Tiens, qu'elle s'est dit, je lui sors ça : je le foudroie ! Qu'il voie ce que je suis maligne ! *(Il l'embrasse.)* Mon Dieu !... Elle est toute perdue... toute perdue... Elle me regarde d'un air bête...

**Grekova.** – Vous... Vous m'aimez ? Oui ?... Oui ?

**Platonov** *(d'une voix aiguë)*. – Et toi, tu m'aimes ?

**Grekova.** – Si... vous... alors... oui... *(Elle pleure.)* Tu m'aimes ? Sinon tu ne ferais pas ça... Tu m'aimes ?

**Platonov.** – Pas le moins du monde ! Je n'aime pas les idiots – je suis méchant, hein ?... La voilà toute pâle ! Tu sais à qui tu parles ?...

**Grekova** *(se levant)*. – Vous vous moquez de moi, c'est ça ?

*Pause.*

**Platonov.** – Elle serait capable de m'en allonger une...

**Grekova.** – J'ai ma fierté... Je ne voudrais pas me salir les mains... Je vous ai dit, monsieur, que vous étiez, soit un homme extraordinaire, soit une crapule, maintenant, ce que je vous dis, c'est que vous êtes une crapule extraordinaire ! Je vous méprise ! *(Elle se dirige vers la maison.)* Non, je ne pleurerai plus, maintenant... Je suis heureuse d'avoir fini par découvrir quel personnage vous êtes...

**Anton Tchekhov**

*Platonov*, trad. du russe André Markowicz et Françoise Morvan, adaptation du collectif Les Possédés, Acte 1, scène 6

## Extrait 2 : Platonov et Anna Petrovna

**Anna Petrovna.** – ... Si vous aviez été libre, je serais devenue votre femme sans la moindre hésitation, eh bien ?... Qui ne dit mot consent ? C'est ainsi que je dois le comprendre ?

**Platonov.** – Oublions cette conversation, Anna Petrovna ! Faisons comme si elle n'avait pas eu lieu du tout ! Non, pas du tout !

**Anna Petrovna** (*haussant les épaules*). – Et pourquoi donc ?

**Platonov.** – Parce que je vous estime ! Mon amie, je suis un homme libre, je n'ai rien contre un peu de bon temps, mais... me livrer avec vous à l'une de ces petites intrigues, vous, si belle et si intelligente, vous, une femme libre ?! Non ! C'est trop ! Dites-moi plutôt de déguerpir à l'autre bout du monde ! Vivre bêtement un mois, deux mois, et puis... se séparer le rouge au front ?!

**Anna Petrovna.** – C'est d'amour qu'on vous parle !

**Platonov.** – Mais est-ce que je ne vous aime pas ? Je vous aime, bonne, intelligente, charitable... Je donnerais ma vie pour vous si vous vouliez ! Je vous aime comme femme, comme être humain !

**Anna Petrovna** (*se levant*). – Mais oui, mon cher, dors bien ! Repose-toi, et nous en reparlerons...

**Platonov.** – Oublions cette conversation... (*Il lui fait un baisemain.*) Soyons amis, mais ne jouons pas l'un avec l'autre ; nous représentons quelque chose de mieux... Et puis, quand même, je suis... ne serait-ce qu'un peu... enfin, marié... Laissons cette conversation ! Que tout redevienne comme avant !

**Anton Tchekhov**

*Platonov*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, adaptation du collectif Les Possédés, Acte 1, scène 8

## Extrait 3 : Platonov et Sofia

**Sofia Iegorovna.** – Alors, on ne part plus ?

**Platonov.** – Ne pâlissez pas comme ça, Sofia... je veux dire, Iegorovna !

**Sofia Iegorovna.** – Vous voulez être ignoble ?

**Platonov.** – Il faut croire...

**Sofia Iegorovna.** – Oh, oui, vous êtes ignoble ! (*Elle pleure.*)

**Platonov.** – Je sais... On me l'a dit cent fois...

**Sofia Iegorovna** (*sanglotant*). – Mais, moi, j'y suis pour quoi ? Moi, j'y suis pour quoi ? Vous ne m'aimez plus ?

**Platonov.** – Trouvez une consolation...

**Sofia Iegorovna.** – Vous osez me dire ça ?! C'est ignoble !

**Platonov.** – Mais arrêtez de pleurer ! Comme ça me... dégoûte, tout ça ! *(Il crie.)*  
Je suis malade !

**Sofia Iegorovna.** – Je vous dégoûte ? Vous me vouliez seulement pour deux semaines ? Je vous déteste ! Je ne peux plus le voir ! Mais fichez le camp d'ici !  
*(Elle sanglote encore plus fort.)*

**Anna Petrovna.** – Platonov !

**Platonov.** – Hein ?

**Anna Petrovna.** – Partez d'ici !

*Platonov se lève et se dirige lentement vers la porte.*

**Sofia Iegorovna.** – Attendez... Ne partez pas ! Vous... c'est vrai ?... Vous êtes ivre, peut-être ?... Asseyez-vous, réfléchissez encore ! *(Elle le prend par l'épaule.)*

**Platonov.** – J'étais assis, j'ai déjà réfléchi. Je ne suis pas un homme pour vous ! J'ai pourri pendant si longtemps ! Qu'on m'enterre le plus loin possible pour que je n'empoisonne pas les environs ! Croyez-moi, pour la dernière fois !

**Sofia Iegorovna** *(au désespoir).* – Mais moi, qu'est-ce que je vais faire ? Qu'est-ce que je dois faire ? Dites-le-moi ! Je vais mourir, sinon ! Je ne survivrai pas à cette ignominie ! Je ne survivrai pas cinq minutes ! Je me tuerai... *(Elle s'assied dans un fauteuil, dans un angle de la pièce.)* Qu'est-ce que vous faites de moi ? *(Crise de nerfs.)*

**Anton Tchekhov**

*Platonov*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, adaptation du collectif Les Possédés, Acte 4, scène 6

## C. Tchekhov et la Parole

### *Platonov* de Tchekhov : parler pour s'empêcher d'écouter

La Référence à la conversation à propos de Tchekhov est assez attendue. On a beaucoup dit que sa dramaturgie était fondée sur la parole, sur la propension au "bavardage" de certains personnages et, en corollaire, sur leur difficulté à agir. [...] Elsa Triolet avance que l'on entend les personnages "*non point parler mais sentir*", comme si la banalité des échanges devait être masquée et justifiée en dehors de l'usage même de la parole. C'est pourtant cette banalité ou soi-disant telle, et le repérage de quelques rituels conversationnels dans le premier acte de *Platonov* qui m'intéressent ici, comme l'indice d'un projet de transformation du drame.

J'ai choisi ce texte, dont on affirme qu'il aurait été achevé en 1881, Tchekhov ayant alors vingt-et-un ans, parce qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse, peu étudiée et où l'on peut chercher la genèse d'une forme dramatique en voie de constitution. L'autre caractéristique de la pièce est qu'elle passe pour "mal faite" et particulièrement "bavarde", bonne occasion de mesurer les relations que les personnages entretiennent avec ce qu'ils disent et notamment s'ils sont "derrière" leurs répliques, comme s'en inquiète Szondi<sup>1</sup>. Non slavisant, je me réfère au texte français d'André Markowicz et Françoise Morvan. J'ai cependant fait faire quelques traductions-sondages au mot à mot afin de saisir le texte de plus près<sup>2</sup>. Je trouve d'ailleurs significatif que F. Morvan précise dans sa postface à l'édition, à propos des "acrobaties stylistiques de Tchekhov" : "*On peut s'agacer de ces acrobaties comme d'une virtuosité maladroite qui ne servirait qu'à retarder la lecture en la compliquant : une fois le texte classé dans la catégorie du "mal écrit", on peut tenter de le rendre accessible en réduisant sa maladresse et son étrangeté. Mais on peut aussi être sensible à cet art du "mal écrit", directement issu de Dostoïevski, à ces glissements d'un registre à l'autre, à ces inclusions de tournures dialectales, de langues étrangères, de citations ou de lectures, à ces lourdeurs et ces répétitions jouxtant des passages d'une légèreté d'autant plus étonnante qu'ils se trouvent pris dans cette trame tarabiscotée.*"<sup>3</sup> [...]

Le premier acte de la pièce est découpé en vingt-deux scènes où interviennent quinze personnages. Des voisins, propriétaires, villégiateurs ou habitants d'une province du Sud, se retrouvent dans la propriété des Voïnitsev au début de la belle saison. *Platonov* est l'instituteur du village. On attend que le repas soit servi (il a été retardé parce que le cuisinier est ivre), en bavardant, en renouant des liens, en évoquant des événements passés, et donc en parlant, en parlant beaucoup. [...]

1. Szondi évoque la conversation comme un affaiblissement du dialogue, comme la caractéristique d'un théâtre où l'on échange autour d'un ou de plusieurs thèmes, au détriment de l'affirmation de l'intériorité et de la subjectivité des personnages. La conversation serait donc un dialogue "inconsistant" qui "flotterait" dans un espace indéterminé entre les personnages, paroles "prononcées au milieu des gens et non dans l'isolement", paroles tellement coupées de leurs sources émettrices, les personnages, qu'elles en deviendraient à peu près autonomes. Privée d'origine subjective ou intérieure, la parole ainsi proférée ne pourrait rencontrer utilement d'autre parole, également subjective. *Théorie du drame moderne*, trad. P. Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983. Les pièces de conversation sont traitées p. 74 et 75.

2. Tchekhov (Anton P.), *Platonov*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Paris, Solin, 1990. Anna Chorokhova m'a proposé des sondages dans le texte russe, et je l'en remercie.

3. *Op. cit.*, p. 222-223.

## Commencement en forme d'affirmation de la banalité de l'échange

Je m'arrête un instant sur les deux premières répliques de la pièce qui me semblent exemplaires :

*"Triletski.- Alors ?*

*Anna Petrovna.- Rien... on s'ennuie un petit peu..."*<sup>4</sup>

[...]

Pour un jeune dramaturge, c'est presque l'affirmation d'une poétique du dialogue. Il installe d'emblée l'attente, celle de la parole comme celle de l'action ; par une telle ouverture il marque d'un sceau particulier l'usage de la parole qui va suivre.

## Le banal et l'incongru, ou la recherche d'une forme

Plusieurs scènes commencent par des échanges qualifiés par les linguistes de rituels sociaux d'accès à la parole, de sortes de mises en route. On peut considérer qu'ils sont pratiquement "vides" : on se dit bonjour, on accueille, on prend des nouvelles, et cela de manière systématique :

*"Triletski. – Maria Efimovna ! Comme c'est gentil ! Ça, c'est une bonne surprise !*

*Grekovala. – Bonjour, Nikolai Ivanovitch ! Bonjour, messieurs !*

*Triletski. – Que je vous débarrasse de votre petite pèlerine... Ça va, en pleine forme ? Rebonjour ! Ça va ?*

*Grekovala. – Comme d'habitude..."* (sc. 10)

Je pourrais multiplier les exemples ; de tels rituels situent la pièce du côté du réalisme, voire de l'observation romanesque : les personnages obéissent à des lois de la vie en société. Il semble que le texte russe aille encore davantage dans ce sens en donnant des tournures paysannes ou en proposant une syntaxe parfois burlesque. Observation corollaire, beaucoup de sujets de conversation sont d'une grande banalité et font partie de ces rituels (le temps qu'il fait, la santé, la forme physique des uns et des autres). Cependant, à partir de cette matière indifférenciée, on constate l'ébauche d'une forme qui fait sortir la parole de la stricte conversation et la constitue théâtralement.

Plusieurs personnages sont comme les spécialistes d'un sujet, ils l'introduisent et s'y tiennent, ou y reviennent. [...] Par ces sujets, ils ne sont apparemment pas engagés dans le "drame" par la parole, mais ils ont toujours quelque chose à dire et ils occupent solidement l'espace de la conversation sans être en attente d'une quelconque coopération de leurs partenaires, un peu comme s'ils monologuaient. Ces sujets généraux sont agités majoritairement par les "anciens". Détenteurs des sujets, plutôt tournés vers le passé, ceux-ci tissent une sorte d'arrière-plan verbal, quasiment choral, de la banalité systématique et radoteuse qui relève de la comédie sociale, de la satire. Cet arrière-plan donne une vision beaucoup moins atomisée de la vie. D'autre part, ceux qui parlent n'attendent pas vraiment qu'on leur donne la réplique, ils monologuent plus qu'ils ne conversent. À aucun moment ce qu'ils prononcent ne semble avoir de rapport direct avec l'action. C'est ici un exemple très visible de la façon dont la conversation se délite en une série de monologues tout en conservant les apparences du dialogue. [...]

4. "On s'ennuie doucement" selon la traduction d'Elsa Triolet. Le texte russe donne "Chto ? / Nitchevo", échange si banal que ma traductrice du mot à mot, Anna Chorokhova, propose d'aller jusqu'à "Hein ? / Euh" en français, affirmant ainsi le caractère informe de ce premier échange.

Ce qui est parlé, du point de vue de la thématique, relève pour l'essentiel du convenu, du banal, du décent ; propos attendus dans un contexte d'attente et de léger ennui qui préside au rituel social des retrouvailles de voisinage et de fête obligatoire. Quand des propos s'écartent des thèmes attendus, leur apparition sert de révélateur à des "vrais motifs" d'action. Tout le reste figure comme une sorte d'attente, les eaux étales, trop calmes, dans lesquelles apparaîtront les prédateurs. Le drame ne se noue pas de manière explicite, il n'est pas parlé d'emblée, il se dessine au moment où on ne l'attend pas et sans qu'il ait été préparé par les répliques pertinentes des personnages ; ceux-ci sont trop occupés à formuler leur ennui ou à tenir leur rôle dans la comédie sociale pour qu'on espère d'eux qu'ils s'engagent directement dans une intervention au service d'une action dramatique. Le drame se noue ailleurs, autrement, entre deux portes, entre deux répliques inessentiels. L'affaiblissement de la forme joue comme une sorte de leurre pour qu'apparaissent enfin les dessins du tapis ; la trame révèle tardivement que les innombrables fils prennent sens. Dans le babil général, il se tramait quand même quelque chose.

### **Paroles sur la parole**

[...] Une des caractéristiques de la conversation cependant, par opposition au dialogue, pourrait-on dire, c'est qu'elle est toujours publique. Des déclarations enflammées, des algarades, des indiscretions ont donc lieu publiquement, et changent ainsi de sens dans la mesure où elles sont offertes à l'attention de tous. (Ainsi, Glagoliev demandant de l'argent à son père.) Pourtant, il faut écouter, plutôt que de lire son journal comme le rappelle Chtcherbouk à Petrine : "T'as pas honte ? Nous on est là à discuter et toi tu lis tout haut ! Et les bonnes manières !" (sc. 14). Il s'agit aussi d'une façon élégante de désigner la menace qui plane sur toutes ces conversations, c'est qu'elles se dissolvent en monologues si plus personne ne les écoute ou encore, qu'elles aient été si souvent rabâchées qu'elles n'intéressent plus personne.

### **Statut de la parole**

La parole est très peu au service de l'action dans ce premier acte. À peine entrevoit-on dans le tout dernier aveu d'Anna Petrovna l'enjeu financier de tous ces échanges et une intrigue qui se profile, la menace de la dette qui plane au-dessus de la propriété ainsi que d'éventuels enjeux amoureux, encore vagues. Il n'est donc pas étonnant, pour reprendre une remarque de Szondi, que les personnages soient aussi peu "derrière" ce qu'ils disent dans un dialogue qui s'apparente à la conversation. S'ils l'étaient, ils ne parleraient que des enjeux du "drame", ils ne seraient engagés que dans une parole qui serait entièrement au service de l'intrigue. Or, le jeune Tchekhov attribue bien d'autres fonctions au dialogue, en décollant à la fois la parole de la situation (très affaiblie), en sortant les personnages de la situation dans laquelle ils se trouvent, et en détachant le personnage d'une partie de ce qu'il dit.

Ce qui est dit par le personnage n'est pas exclusivement ce qui l'engagerait dans l'intrigue ou ce qui ferait avancer l'action. Ni le dialogue ni le personnage ne sont à strictement parler fonctionnels. La réplique conversationnelle est apparemment dénuée d'intentions, ou d'intentionnalité. Comme le dit Jovan Hristic, Tchekhov "détruit la compacité du personnage classique" <sup>5</sup>. On le voit bien ici, où les

5. Pour Jovan Hristic (*Le Théâtre de Tchekhov*, Lausanne, L'Âge d'Homme, trad. 1982), "Pour créer à partir de la vie bourgeoise, de tous ses aspects et valeurs, un drame authentique, il était nécessaire que la forme même du drame souffrît des modifications importantes, sinon fondamentales, étant donné que jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle il avait été l'expression de valeurs existentielles essentiellement variées" (p. 62).

personnages parlent souvent "à côté" de ce qui serait leur stricte fonction dramatique, comme s'ils étaient animés d'autres intentions, d'autres desseins ou d'une autre profondeur que celle qui les engage dans la pièce. En cela, ils seraient plus complexes que les personnages traditionnels du drame, entièrement au service de la fable.

D'autre part, quand le dialogue se fait conversation, il est le cheval de Troie de l'insignifiance et du trivial ; il fait entrer dans la forme dramatique ce qui relève du quotidien le plus banal, et il lui donne une nouvelle importance. Sans doute fait-il aussi entrer une partie de l'univers romanesque dans le théâtre.

L'usage de la parole est ici accompagné d'une série de paradoxes que nous pouvons entendre depuis l'intérieur de la pièce et aussi comme des avancées de l'écriture, les "principes" avancés par les personnages correspondant aux orientations dramaturgiques :

1. La conversation est indispensable, il faut parler pour assurer les échanges sociaux qui conviennent et même se spécialiser dans l'énoncé de sujets particuliers.

2. Ces échanges sont cependant des bavardages dénoncés par ceux-là mêmes qui les prononcent comme futiles et interminables. Ils sont facilités par l'alcool, parfois utiles cependant pour faire oublier la chaleur. Ils détournent d'un essentiel qui n'est pas forcément nommé ou qu'il faudrait taire.

3. Le bavardage fait consommer beaucoup de salive mais il fait tenir au moins jusqu'au déjeuner retardé, jusqu'à la fin de l'acte.

4. Les propos futiles sont indispensables pour masquer la vérité des rapports : il faut être en paix avec ses créanciers et pour cela il ne faut jamais rien dire d'essentiel. Le silence est recommandé quand il s'agirait de dire des vérités dangereuses.

5. Platonov est celui qui dit des vérités, qui cesse de «réciter», mais, semble-t-il, par à-coups, en dehors de tout projet et de toute stratégie. Par moments il bavarde comme les autres, par moments il parlerait vrai.

6. Tchekhov enrobe son "drame" dans une forme sinueuse, tarabiscotée et un peu replète, celle d'un modèle conversationnel au statut ambigu. Indispensable au jeu social, elle masque ou évite les affrontements. Quand elle cesse, c'est pour un silence inquiétant ou pour l'aveu bref d'une vérité qui n'est pas nécessairement suivie d'effets. La conversation n'affaiblit pas le dialogue, elle l'engraisse, le plombe d'un poids de réalité sociale et, paradoxalement, le plonge dans un bain de nuages qui est celui où se complaisent la plupart des personnages, dans le réel et hors du réel. Converser donne aux personnages l'illusion d'exister, d'appartenir à un groupe social, d'obéir à des règles. Converser les empêche d'être présents derrière leurs paroles ou d'envisager une quelconque action. Ce statut me semble être révélateur de la forme tchékhovienne qui se dessine ici, où la crise va se nouer et finir par exister, mais comme si elle se détachait d'un ensemble plus vaste et plus vague, qui embrasserait plus de réalité, et avec elle le flot de la conversation et les bruissements de paroles dont l'intérêt ne se mesure, en définitive, qu'à la lumière de brefs éclairs qui surgissent dans les moments où elle s'arrête.

**Jean-Pierre Ryngaert**

revue électronique #3 | IBSEN / STRINDBERG / TCHEKHOV

conçue par Jean-Pierre Sarrazac et Christina Mirjol, La Colline, 2005

## Notes à l'emporte-pièce

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 tchékhovienne 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 tchékhovienne 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.

**Michel Vinaver** 13 février 2005

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

## Annexes

### Anton Tchekhov

1860 – 17 janvier. – Naissance d'Anton Tchekhov à Tarangog, port de la mer d'Azov.

1867-1879 – Études primaires et secondaires à Tarangog dans des écoles très strictes. Il donne des leçons, fréquente le théâtre, rédige un journal d'élèves, écrit sa première pièce, *Sans père*, qu'il rebaptisera par la suite *Platonov*.

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. Premières nouvelles.

1882 – *Platonov* est refusé par le Théâtre Maly. *Sur la route* est interdit par la censure.

1884 – Fin des études médicales. Il exerce près de Moscou et publie son premier recueil *Les Contes de Melpomène*.

1887 – Écrit *Ivanov*, joué non sans controverses au théâtre Korch à Moscou.

1888 – *L'Ours, Une demande en mariage*. Prix Pouchkine décerné par l'Académie pour *La Steppe*.

1889 – Janvier. – Première d'*Ivanov* à Saint-Petersbourg. Écrit *L'Esprit des bois (Le Sauvage)*, pièce refusée pour "manque de qualités dramatiques". La pièce, jouée au Théâtre Abramova, en décembre, 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 est refusée par le Théâtre Maly, trop offensante pour les professeurs.

1890 – Tchekhov remanie *Le Sauvage* et cela donne *Oncle Vanja* qui ne sera publié qu'en 1897. Voyage en 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*. Écrit deux comédies.

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 en qui on a vu un modèle de *La Mouette*, ne l'épouse pas.

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

1895 – Rédige *La Mouette*. "J'écris *La Mouette* non sans plaisir, bien que je me sente terriblement en faute quand aux conditions de la scène... C'est une comédie avec trois rôles de femmes et six rôles d'hommes. Quatre actes, un paysage (une vue sur un lac) ; beaucoup de discours sur la littérature, peu d'action, cinq tonnes d'amour" (À Sovourine, mars)

1896 – 6 octobre – Échec de la première de *La Mouette* au Théâtre Alexandrinski de Saint-Petersbourg. Tchekhov s'enfuit au milieu du deuxième acte.

21 octobre – Succès considérable de la pièce lors de la deuxième représentation, fait la connaissance de Stanislavski.

1897 – Hospitalisation. Est atteint de tuberculose pulmonaire. Lit Maeterlinck. Fondation du Théâtre d'Art à Moscou par Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko. Voyage en France.

1897 – Parution d'*Oncle Vanja* avec *Ivanov*, *La Mouette*, et les pièces en un acte.

1898 – 17 décembre – *La Mouette* mise en scène par Stanislavski à Moscou. Succès considérable. "La dramaturgie entre dans une nouvelle étape" écrit le "Novoïe Vremia". Tchekhov s'installe à Yalta.

1899 – Tchekhov assiste à une représentation de *La Mouette*. "Ce n'est pas mal, ça m'a intéressé, mais je ne pouvais pas croire que c'était moi l'auteur" (Lettre à Gorki). Première d'*Oncle Vanja* au Théâtre d'Art.

1900 – Tchekhov élu à la section Belles Lettres de l'Académie des sciences. Écrit *Les Trois Sœurs*. Achève la pièce à Nice.

1901 – Première des *Trois Sœurs* à Moscou. Épouse Olga Knipper.

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

1903 – Commence *La Cerisaie*. Son théâtre est interdit par la censure dans les théâtres populaires.

1904 – Détérioration de son état de santé. Assiste aux répétitions de *La Cerisaie* à Moscou, mis en scène par Stanislavski.

Grand succès de la pièce puis publication. Meyerhold entre en contact avec lui. En juin, il part en Allemagne. Il y meurt le 2 Juillet 1904.

## **Le collectif Les Possédés**

Depuis sa création en 2002, le Collectif Les Possédés, constitué de neuf comédiens, suit la voie d'un théâtre qui s'intéresse profondément à l'humain : ses travers, ses espoirs, ses échecs, ses réalisations, sa société...

Prospecter, creuser, interroger ce que nos familles, ce que nos vies font et défont, ce qui rend si complexe et si riche le tissu des relations humaines qui enveloppe nos existences.

Ainsi, pour les textes qu'il monte, le collectif creuse l'écriture : c'est d'abord l'approche par une vue d'ensemble qui s'affine en fonction de la richesse des regards de chaque acteur, du degré d'intimité créé avec la matière en question et de la singularité des perceptions de chacun. Une aventure intérieure collective vers les enjeux cachés d'un texte, ses secrets et ses mystères. Approcher l'auteur et son œuvre pour, alors, s'en détacher, se délivrer de sa force et de son emprise afin de faire apparaître sa propre lecture, son propre théâtre.

Les membres du collectif se connaissent depuis longtemps, presque tous issus du Cours Florent, et la relation étroite qui les unit sert un jeu qui laisse la part belle à leurs propres personnalités. C'est certainement leur marque de fabrique : un théâtre qui privilégie l'humain et la fragilité qui le constitue. C'est donc assez naturellement que des auteurs comme Jean-Luc Lagarce ou Anton Tchekhov, grands explorateurs de la condition humaine de leurs époques respectives, ont pris place dans le répertoire du collectif.

Les membres permanents du collectif sont : Laurent Bellambe, Julien Chavrial, David Clavel, Rodolphe Dana, Katja Hunsinger, Émilie Lafarge, Nadir Legrand, Christophe Paou et Marie-Hélène Roig.

## **Yves Arnault** comédien

Il débute au Théâtre Populaire des Flandres de Cyril Robichez. Il travaille pendant plusieurs années à La Rochelle où il joue avec Patrick Collet et fonde avec Dominique Proust le Théâtre de la Ville en Bois, tout en travaillant dans la région avec Robert Gironès, Monique Hervouët, Jean-Yves Lissonnet ou Yves Ferry.

Il joue aussi avec Sylvie Caillaud, Élisabeth Disdier, Jean-Louis Martinelli, René Chéneaux et retrouve régulièrement Philippe Lipchitz.

À Paris depuis quelques années, il joue dans les pièces de Antonio Tabucchi avec Daniel Zerki ; Emmanuel Bourdieu avec Denis Podalydès ; Eudes Labrusse avec Gil Bourasseau ; Novarina avec Maria Zachenska ; Oleg Bogaïev avec Julia Zimina et de Max Frisch avec Régine Achille-Fould (*Barbe-Bleue*). Plus récemment, il a joué dans *Les pots faut les tourner* d'Anne Marie Kraemer mis en scène par Jacques David – qui l'avait dirigé dans *Peep Show dans les Alpes* de Markus Köbeli et *Journée de Noces chez les Cromagnons* de Wadji Mouawad –, puis dans *La Mouette* de Tchekhov montée par Lisa Wurmser. Après le succès de *Ohne*, écrit et mis en scène par Dominique Wittorski, il a créé le rôle de Léo Rafkin dans *L'Atelier d'écriture* de David Lodge mis en scène par Armand Éloi (Avignon 2009). Il retrouve Dominique Wittorski dans *Le Misanthrope* en 2011. On le voit également au cinéma avec Emmanuel Bourdieu, Philippe Sisbane...

## **Sarah Bartesaghi Gallo** costumes

Diplômée en scénographie aux Beaux-Arts, se spécialise dans les costumes de théâtre à l'Accademia della Scala de Milan en 2005. Elle habite et travaille comme costumière à Paris depuis 5 ans. Elle collabore avec le collectif Les Possédés, la Compagnie trois six trente, Yvan Corbineau et Pierre-Marie Baudoin

## **Katrijn Baeten** scénographe

Katrijn Baeten a suivi ses études en architecture d'intérieur et en scénographie à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Elle s'est formée en vidéo-animation. Après avoir travaillé comme architecte d'intérieur, elle travaille comme scénographe, costumière et vidéaste, souvent en duo avec Saskia Louwaard. Elle a travaillé avec Galin Stoev pour *Genèse n°2* au Théâtre de la Place à Liège en 2006, à la Comédie-Française pour *La Festa* au Théâtre du Vieux-Colombier en 2007, *Douce vengeance et autres sketches*, présenté au Studio-Théâtre et *L'Illusion comique* en 2008, pour *Danse Delhi* en 2011 à La Colline. Avec Emmanuel Daumas elle a travaillé pour *L'Ignorant et le Fou* en 2007 et *Anna* en 2013 au Point du Jour à Lyon, avec le collectif Les Possédés pour *Merlin ou la Terre dévastée* en 2009, et *Rotkop* en 2010 au Baff à Anvers. Avec Jasper Brandis pour *Kabale und Liebe* et *Der Geizige* en Allemagne. Pour la danse elle a travaillé avec David Hernandez.

## **Julien Chavrial** comédien

Né à Schiltigheim en 1974, il suit une formation A3 à Strasbourg où il rencontre Philippe Berling qui le met en scène pour la première fois dans *La Petite Catherine de Heilbronn* de H. von Kleist en 1992 au Théâtre du peuple de Bussang. Puis dans *Peer Gynt* d'Ibsen en 1995, *La Cruche cassée* de H. von Kleist en 1998, *Il est de la police* d'Eugène Labiche en 2002, *La Sortie au théâtre* de Karl Valentin et *Feu la mère de Madame* de Georges Feydeau en 2003. En 2004 il joue le Comte Almaviva dans *Le Mariage de Figaro* mis en scène par Philippe Berling pour les fêtes nocturnes de Grignan. Il a

aussi travaillé avec Frédéric Fisbach pour *À Trois* de Barry Hall, Frédéric Aspisi dans *Rien heu pardon*, Philippe Boulay dans *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset et Christian François dans *Les Oiseaux* d'Aristophane. Il participe également à la création de la compagnie d'Edvin(e) et joue dans *Du désavantage du vent* et *Les Belles endormies du bord de scène*. Avec Les Possédés, il joue Le Guerrier, tous les guerriers dans *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce et a assuré certains remplacements de Rodolphe Dana dans le rôle du Dr Astrov dans *Oncle Vanja*. En 2008, il joue dans *Hop La ! Fascinus*, un spectacle réunissant trois collectifs, Le Cheptel Aleïkoum, Les Octavio et Les Possédés, créé au Théâtre du Peuple (Bussang). En 2009, il interprète Lancelot dans *Merlin ou la Terre dévastée* du collectif les Possédés. Il tient le rôle du Fils dans *Tout mon amour* en 2012.

### **David Clavel** comédien

Né à Marseille en 1972, il s'est formé à l'École Florent et à l'ENSATT. Depuis une dizaine d'années, on l'a vu au Festival de Sarlat (*Promptement de Carmontelle*, mise en scène de Xavier Florent) ou en Italie dans *Cyrano de Bergerac* (mise en scène de Valérie Nègre). Il joue dans *Le Souffleur d'Hamlet* de Michel Deutsch, mis en scène par Jérôme Dupleix. Viennent ensuite *Du Désavantage du Vent* et *Les Belles endormies du bord de Scène*, de et par la Cie d'Edvin(e)/Éric Ruf, puis *Marion de Lorme* de Victor Hugo (mise en scène d'Éric Vigner). Enfin, il interprète le rôle-titre dans *George Dandin* de Molière (mise en scène d'Hector Cabello-Reyes) et le rôle d'Elomire dans *La Bête* de David Hirson (mise en scène de Xavier Florent). Il joue Don Diègue dans *Amor, ou les Cid* mis en scène par Bélangère Jannelle. Depuis 2003, il enseigne à l'École Florent. Présent au sein du collectif Les Possédés depuis sa création, il tient le rôle titre dans *Oncle Vanja* de Tchekhov (2004), il joue Antoine dans *Le Pays lointain* (2006) et Pierre (en alternance avec Rodolphe Dana) dans *Derniers remords avant l'oubli* deux pièces de Jean-Luc Lagarce. En 2008, il travaille aux côtés de Rodolphe Dana sur la création de *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier au Théâtre Garonne. En 2009, il interprète le Roi Arthur dans *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst. En 2010, il met en scène avec Nadir Legrand et interprète avec Marie-Hélène Roig *Planète* une pièce d'Evgueni Grichkovets. Il joue également dans *Bullet Park*, créé en 2011 au Théâtre de Vidy-Lausanne et il tient le rôle du Père dans *Tout mon amour*.

### **Rodolphe Dana**

metteur en scène / comédien

Après des études à l'École Florent, il devient l'un des premiers compagnons de route d'Éric Ruf et de la Compagnie d'Edvin(e) et participe à la création du *Désavantage du Vent* en 1997 (CDDDB). En 1998, il joue dans *Marion de Lorme*, mis en scène par Éric Vigner (CDDDB). En 2000, il joue dans le *Decameron*, mis en scène par Bélangère Jannelle (CDDDB). En mars 2001, il co-écrit et joue dans *Egophorie*, au Volcan, au Havre. Au printemps 2002, il joue dans *Cave Canem* conçu par deux danseurs : Annie Vigier et Franck Apertet (Festival de Danse d'Uzès). En mai 2004, il joue dans *Une saison païenne*, adaptée d'*Une saison en enfer* de Rimbaud et mis en scène par Cyril Anrep (Comédie de Reims). En 2008, il dirige une création collective, *Hop-Là ! Fascinus* du Cheptel Aleïkoum, Les Octavio et Les Possédés (Théâtre du Peuple à Bussang). En juin 2002, avec Katja Hunsinger il fonde le collectif Les Possédés et signe la première mise en scène, *Oncle Vanja* de Tchekhov (La Ferme du Buisson) ; il y tient aussi le rôle d'Astrov. Puis il dirigera les créations suivantes : deux pièces de Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain* (2006, La Ferme du Buisson), dans lequel il tient le rôle de Louis et *Derniers remords avant l'oubli* (2007, Théâtre Garonne à Toulouse) dans lequel il joue le rôle de Pierre (en alternance avec David Clavel) ; *Loin d'eux* (2009, Théâtre Garonne),

un texte de Laurent Mauvignier qu'il interprète seul en scène et mis en scène par David Clavel ; *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst (2009, La Ferme du Buisson) où il tient le rôle de Merlin ; *Bullet Park* d'après John Cheever (2011, au Théâtre de Vidy-Lausanne) ; *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier (2012, Théâtre Garonne à Toulouse) et *Voyage au bout de la Nuit* (2014, Scène nationale d'Aubusson – Théâtre Jean Lurçat).

Depuis 2010, il siège également à la Commission du Centre national du Théâtre.

## **Emmanuelle Devos**

comédienne

Élève au cours Florent, elle y a pour professeur Francis Huster, qui lui offre sa première apparition à l'écran dans *On a volé Charlie Spencer !* en 1986. Proche de la jeune génération de cinéastes issus de la Fémis, elle tourne dans les premières œuvres de deux de ses représentants : Noémie Lvovsky (le court *Dis-moi oui, dis-moi non* en 1989) et Arnaud Desplechin (le moyen-métrage *La Vie des morts* en 1990). Elle devient une des figures familières de l'univers de Desplechin : à l'intérieur du choral *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*, ses émouvants monologues lui valent une nomination au César du Meilleur espoir féminin en 1997. Elle tient également des seconds rôles dans les films de plusieurs jeunes auteurs (Noémie Lvovsky avec *Oublie-moi*, Sophie Fillières avec *Aïe*), et fait quelques incursions dans un cinéma plus grand public (*Le Déménagement*, *Peut-être*).

Elle connaît la consécration en 2001 avec *Sur mes lèvres* : sa composition de secrétaire sourde et complexée lui vaut le César de la Meilleure actrice. Elle enchaîne avec *L'Adversaire*, d'après Emmanuel Carrère. Elle reste fidèle aux auteurs, à commencer par son mentor Arnaud Desplechin qui la choisit pour être l'héroïne du roman *Rois et Reine* en 2004. Retrouvant également Audiard, pour une participation dans *De battre mon cœur s'est arrêté*, elle replonge dans l'univers trouble de Carrère à l'occasion de *La Moustache* (2005) et dans celui, plein de fantaisie, de Sophie Fillières (*Gentille*). En 2009, le bouleversant *À l'origine* de Xavier Giannoli lui vaut une nouvelle fois le César de la Meilleure actrice dans un second rôle en 2010.

Œuvrant entre drame et comédie, Emmanuelle Devos retrouve Vincent Lindon en 2011 pour *La Permission de minuit* puis s'affiche la même année au casting de *Pourquoi tu pleures ?*, premier film de la jeune franco-israélienne Katia Lewkowicz, aux côtés de Benjamin Biolay. L'année suivante, elle accompagne Pascal Elbé dans *Le Fils de l'autre*, drame identitaire sous la direction de la cinéaste Lorraine Levy.

Au théâtre, Emmanuelle Devos a joué sous la direction de Francis Huster (*Le Cid* de Corneille), Silvia Monfort (*Iphigénie* de Racine), Frédéric Béliet-Garcia (*Biographie : un jeu* de Max Frisch), Hélène Vincent (*Les Créanciers* d'August Strindberg, qui lui vaut d'être nommée pour le Molière de la comédienne), Bernard Murat (*Tailleur pour dames* de Georges Feydeau), Christophe Honoré (*Angelo, tyran de Padoue* de Victor Hugo) et Arnaud Meunier (*Le Problème* de François Begaudeau).

## **Françoise Gazio**

comédienne

Après trois années de cours d'art dramatique avec Claude Nollier, ex sociétaire de la Comédie-Française, de 1973 à 1976, Françoise Gazio renouera avec le théâtre, quelques années plus tard, au sein du Théâtre en 2, de 1986 à 1995, auprès d'Arlette Desmots puis de Sylvie Haggai.

Elle suivra différents stages et, depuis 1996, travaille au théâtre avec, entre autres, Christian Benedetti, Rodolphe Dana, Serge Catanèse, Claudie Decultis, Olivier Mellor, Sylvie Haggai, Véronique Vellard, Jérôme Hankins, et au cinéma avec Claude Miller,

Jacques Audiard, Claire Denis, Didier Tronchet, Charles Belmont, Luc Besson, Xavier Gianoli.

De plus, elle enregistre régulièrement des dramatiques radio pour France Culture et travaille également en doublage.

## **Katja Hunsinger**

comédienne

Katja Hunsinger, journaliste de formation, licenciée en Études théâtrales (Université de Strasbourg et Sorbonne Nouvelle), réussit le concours de la Classe Libre à l'École Florent en 1994. En 2002, elle fonde le collectif Les Possédés avec Rodolphe Dana. Ensemble ils ont créé plusieurs spectacles : *Oncle Vania*, *La Maladie de la mort*, *Le Pays lointain*, *Derniers remords avant l'oubli*, *Merlin ou la Terre dévastée*, *Bullet Park*. Elle est lauréate de la Fondation Beaumarchais avec sa pièce *Au beau milieu de la forêt*, publiée aux Impressions Nouvelles, qui a été présentée au Théâtre Monfort en 2014. Elle a cosigné avec Rodolphe Dana le cabaret *Hop-là ! Fascinus* ainsi que l'adaptation théâtrale de *Bullet Park*.

## **Antoine Kahan**

comédien

Après un parcours de gymnaste, il se forme à l'art dramatique au Conservatoire du 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris puis à l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg (promotion 2008). En 2009, il joue dans deux mises en scène de Caroline Guiela Nguyen : *Macbeth (Inquiétudes)* d'après Ismail Kadare et *Andromaque* de Jean Racine, puis dans *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche mis en scène par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma. En 2009, commence sa collaboration avec le collectif Les Possédés ; il joue Gareth l'enfant et le Roi de Cornouailles dans *Merlin où la Terre Dévastée*, créé en 2009 à la Ferme du Buisson. Il retrouve la direction de Marie-Christine Soma en septembre 2010 avec la création de *Les Vagues* de Virginia Woolf. En 2011, avec les Possédés, il interprète Tony Nailles dans *Bullet Park* d'après John Cheever, créé par les Possédés au Théâtre Vidy-Lausanne. En 2012/2013, il interprète Sigismond dans *La vie est un rêve* de Calderón mise en scène de Jacques Vincey et reprend *Le Crocodile trompeur* (d'après *Didon et Enée*), mis en scène par Samuel Achache et Jeanne Candel.

## **Émilie Lafarge**

comédienne

Elle débute sa formation de comédienne dans la classe libre du Cours Florent, puis la poursuit au Conservatoire supérieur national d'Art Dramatique. En 2000, elle entre comme pensionnaire à la Comédie-Française jusqu'en 2002. Parallèlement, elle démarre une carrière au cinéma. Au théâtre elle joue dans *Le Chanteur d'opéra* (Wedekind) mis en scène par L.-D. de Lencquesaing en 1996, *Biographie, un jeu* (Max Frisch) mis en scène par Frédéric Béliet-Garcia de 1999 à 2002, *Le Bourgeois gentilhomme* (Molière) mis en scène par Jean-Louis Benoît de 2000 à 2002, *La Mère confidente* (Marivaux) par Sandrine Anglade en 2001, *Les Fragments du discours amoureux* (R. Barthes) mis en scène par Mathias Woo en 2003 à Hong Kong. De 2004 à 2005, elle tourne avec *La Ronde* (Schnitzler) mis en scène par Frédéric Béliet-Garcia. En 2007-2008 elle joue dans *Du malheur d'avoir de l'esprit* (A. Griboïedov) mis en scène par Jean-Louis Benoît. En 2008, elle interprète également Anne dans *Derniers remords avant l'oubli* (Jean-Luc Lagarce) mis en scène par Rodolphe Dana, rôle créé par Marie-Hélène Roig. Au cinéma, elle a

travaillé avec des cinéastes comme Raymond Depardon (*Paris*, 1999), Hélène Angel (*Peau d'homme cœur de bête*), Éric Zonca (*Le Petit Voleur*, 1998), Patrick Chesnais (*Charmant Garçon*, 1999), Serge Lalou (*Entre nous*), Jean-Paul Civeyrac (*Fantômes*, 2000). Elle continue par la suite avec *Tout le plaisir est pour moi* de Isabelle Broué, et *Comme une image* d'Agnès Jaoui en 2003. En 2005, elle tourne dans *Selon Charlie* de Nicole Garcia et dans *Du jour au lendemain* de Philippe Le Guay, avant de tourner en 2007 dans *Versailles* de Pierre Scholler ainsi que dans *Un balcon sur la mer* de Nicole Garcia. Elle a également participé à une douzaine de films pour la télévision. Depuis 2008 elle prête sa voix au doublage de films : *Harvey Milk* de Gus Van Sant ou encore pour Raoul Ruiz. Parallèlement, elle donne des cours de théâtre au Cours Florent ainsi que pour différentes compagnies ("Compagnie Échauguette" ainsi que "Trois petits points et compagnie"). Elle est actuellement en tournée avec *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier, spectacle mis en scène par Rodolphe Dana. L'été, elle donne des cours de théâtre à la maison de retraite de Coligny dans l'Ain.

## **Nadir Legrand**

comédien

Formé en A3 Théâtre puis à la classe libre de l'École Florent, il débute avec Julien Bouffier, au sein de la compagnie Adesso e Sempre. En 1996, il rencontre Éric Ruf et intègre sa compagnie. Il joue avec Éric Vignier dans *Marion de Lorme* et intègre le collectif des Possédés en 2003. En résidence à la Ferme du Buisson, Les Possédés montent *Oncle Vania* en 2004, *Le Pays lointain* et *Derniers Remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce en 2006 et 2007, puis *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst en 2010 et *Bullet Park* d'après John Cheever en 2011.

Il fait partie du collectif d'acteurs et d'écriture l'Avantage du doute depuis sa création en 2007, avec qui il a créé *Tout ce qui nous reste de la révolution c'est Simon* et *La Légende de Bornéo* en 2008 et 2012.

Il tourne aussi dans plusieurs séries du petit écran et joue au cinéma notamment dans *Regarde-moi* de Marco Nicoletti et *Pourquoi tu pleures ?* de Katia Lewkowicz.

## **Saskia Louwaard**

scénographe

Née en Hollande, Saskia Louwaard suit des études à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers dans la section sculpture puis à Amsterdam à la Rietveld-Academie en scénographie. Depuis 1993, elle réalise différentes scénographies, entretenant une certaine fidélité avec le Toneelhuis, Het Paleis et le Zuidpooltheater à Anvers, le NTGent ou encore le KVS à Bruxelles. Elle a aussi travaillé au NNT-Groningen, au Theater Aachen avec Jasper Brandis, au Het Gevolg / Turnhout pour Ignace Cornelissen. Elle a collaboré, entre autres, avec les metteurs en scène Emmanuel Daumas (*La Pluie d'été* de Marguerite Duras au Théâtre du Vieux-Colombier en 2011), Christophe Sermet, Tom van Bauwel, Luc Perceval, Rick Hancké, Tom van Djick... souvent avec Katrijn Baeten. Elle a ainsi travaillé avec Galin Stoev pour *Genèse n°2* au Théâtre de la Place à Liège en 2006, *La Festa* de Spiro Scimone au Théâtre du Vieux-Colombier en 2007 puis en tournée, *Douce vengeance et autres sketches* de Hanokh Levin présenté au Studio-Théâtre en 2008, *L'Illusion comique* de Pierre Corneille à la Salle Richelieu en 2008, et plus récemment *La vie est un rêve* de Pedro Calderón de la Barca et *Danse Dehli* d'Ivan Viripaev à La Colline.

la **colline**  
théâtre national

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20<sup>e</sup>



**TRANSFUCE**  
OPÉRA ET CINÉMA DE LA CULTURE

