

Jean-Pierre Ryngaert

«Platonov» de Tchekhov : parler pour s'empêcher d'écouter

LA REFERENCE 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. Cependant, peu de travaux systématisent cette donnée dans l'étude détaillée du dialogue. Nous sommes plus familiers avec leurs conclusions; c'est l'inactivité et le célèbre ennui des personnages, le «rien» si souvent commentés chez Tchekhov du point de vue social et métaphysique, ou bien attribués à la spécificité de l'âme russe. Ainsi, 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 (1). 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 (2). Je trouve d'ailleurs significatif que F. Morvan précise dans sa postface à

Jean-Pierre Ryngaert
Professeur à l'Université de Paris III-Sorbonne
Nouvelle et actuellement directeur de l'Institut
d'Études théâtrales.
Metteur en scène occasionnel, il s'intéresse aux
relations entre le théâtre et la formation et a animé
de nombreux stages de formation au jeu. Dans ce
domaine, il a publié *Le Jeu dramatique en milieu
scolaire et Jouer, représenter* (Cedic-Nathan, nouvelles

éditions De Boeck, Bruxelles), ainsi que de
nombreux articles.

Plus récemment, il a écrit des ouvrages qui
s'interrogent sur notre approche du texte de
théâtre : *Introduction à l'analyse du théâtre*, *Lire «En
attendant Godot»* et *Lire le théâtre contemporain*, aux
éditions Dunod. En collaboration avec Joseph
Danan, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*
(Dunod, 1997).

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» (3).

Pour en revenir à des questions de définition, la notion de «conversation» est difficile à cerner rigoureusement, selon que l'on se réfère à l'usage courant, à celui de la sociolinguistique (je pense notamment aux travaux de Goffman, et par exemple à son livre *Façons de parler* (4)), ou à une approximation utile à l'analyse du théâtre. Elle pourrait alors servir (c'est le point de vue de Peter Szondi) à désigner une sorte de dévoilement du dialogue dramatique, affaibli dans des répliques rassemblées par thèmes dans un espace flottant et indéterminé entre les personnages. À l'opposé, «l'art de la conversation», comme l'a rappelé J.P. Sarrazac, désigne aussi un usage brillant et organisé de la parole, une chance pour le théâtre (5). Au XVIIIème siècle, on sait que son apparition va de pair avec l'ancrage de l'action dramatique dans la vie la plus quotidienne, pour la première fois dans l'histoire. Cette référence au «naturel» par le biais du dialogue est une raison supplémentaire pour que nous nous intéressions à Tchekhov.

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.

Cette situation très mince est susceptible d'accueillir les propos les plus divers; étrangement, elle correspond bien à la définition que donne Goffman de la conversation du point de vue de la vie quotidienne, «comme la parole qui se manifeste quand un petit nombre de participants se rassemblent et s'installent dans ce qu'ils perçoivent comme étant une courte période coupée des (ou parallèle aux) tâches matérielles; un moment de loisir ressenti comme une fin en soi, durant lequel chacun se voit accorder le droit de parler aussi bien que d'écouter, sans programme déterminé; (...) où enfin il n'est exigé aucun accord ni synthèse finals, les différences d'opinion étant réputées ne pas porter préjudice à l'avenir de la relation entre les participants» (6). On ne saurait mieux dire ni mieux souligner «l'absence d'engagement» des émetteurs, puisque même les conflits qui se manifesteraient verbalement dans semblables échanges n'auraient ainsi pas de conséquences à long terme.

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...» (7)

Qu'un personnage entre en scène pour poser une question aussi large et aussi vague, c'est lui faire attendre de l'autre la proposition, la réaction, la volonté de «coopération» comme disent les linguistes. C'est aussi faire confiance au vide, au moment de «vacance» dont parle Goffman, et, de manière étonnamment démonstrative, s'abstraire de l'acte de parler au moment où l'on parle, s'absenter. La réponse d'Anna Petrovna n'est pas moins laconique, le «Rien» fermant d'emblée toutes les ouvertures possibles. La paire adjacente «Alors ? / Rien» rappelle les standards conversationnels éculés du type «Quoi de neuf ? / Rien que du vieux», ou encore le dialogue beckettien. Du coup, le «on s'ennuie un petit peu» ressemblerait à une ouverture, à une proposition de sujet de conversation s'il n'était privé de toute prise en charge subjective. Anna ne s'engage pas assez dans son propos pour se poser en victime, en plaignante ou, pourquoi pas, en bénéficiaire de l'ennui. L'énoncé pose que l'ennui est dans l'air («on s'ennuie»), qu'il est général et qu'il échappe à tout propos précis. D'ailleurs, s'il s'agissait d'un thème de conversation que proposerait Anna, il ne serait suivi d'aucun succès, puisqu'il n'est ni repris ni élargi par Triletski. Cependant, c'est ce bref préliminaire qui est suivi, dans cette première scène et dans toutes les autres, d'un flot de paroles.

Il n'est pas indifférent que cet échange soit le premier de la pièce et qu'il ait, bien sûr, entièrement disparu de la «version scénique» jouée au TNP dans les années 50, où l'entrée en scène obéit à un modèle d'action et de mouvement. Triletski essaie d'emprunter de l'argent à Glagoliev : R1 (8) : «Allons, allons, Pavel Petrovitch, exécutez-vous» et R5 : «Allons, un bon mouvement. Vous avez des monceaux d'or. Vous pourriez acheter la moitié du monde si vous le vouliez. Vous allez me dire que vous réprouvez les emprunts ? Que je vous rassure, il ne s'agit pas d'un prêt car je n'ai aucune intention de vous rembourser. Je le jure» (9).

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 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. Ainsi, Triletski, réputé pour son appétit démesuré, parle beaucoup de nourriture. Voïnitsev évoque le passé, naturellement supérieur à aujourd'hui, Glagoliev parle des femmes (d'hier, d'aujourd'hui), Bougrov du temps qu'il fait, Ivan Ivanovitch de la chasse, des armes à feu. 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.

Cependant, certains de ces sujets sont repris dans un contexte énonciatif qui en modifie l'intérêt. Ainsi, Bougrov peut parler du temps pour changer la conversation. Plus caractéristique, le «j'ai faim» de Triletski, du simple intérêt pour la nourriture devient une déclaration violente, agressive :

«Elle ne connaît pas nos appétits ! Elle n'imagine pas comme vous avez envie de prendre un petit verre avec moi. Ah ! Timofei Gordeïevitch, comme on mangerait et on boirait de bon cœur !... Pour commencer... pour commencer (Il chuchote à l'oreille de Bougrov.) Non ? Ça, c'est l'entrée. *Crematum simplex*. Il y a de tout : à consommer sur place ou à emporter... Caviar, balyk, saumon, sardines... Après, une tarte à six ou sept étages... parfaitement ! Farcie de tous les miracles possibles de la faune et de la flore du Nouveau comme du Vieux Continent... Qu'ils se dépêchent un peu... Hein, vous avez un creux (Il est interrompu)» (sc.8).

Ceci est un exemple typique de la façon dont un sujet de conversation s'érige en monologue, bien que plusieurs injonctions appellent le partenaire à la coopération sans qu'il lui soit possible d'intervenir vraiment.

Le retour obsessionnel du même sujet (la chasse en est un autre exemple) déborde les règles de la conversation et enferme le personnage dans des préoccupations inquiétantes se manifestant par ces quasi-monologues. L'accumulation de platitudes et le tissage de banalités donnent un relief soudain à des sujets qui, autrement, n'auraient rien d'exceptionnel, tout en se fondant sur une très large part d'implicite : ainsi l'article écrit par Triletski («Vous l'avez lu ?, vous l'avez lu», sc.9), ou la plaisanterie de Platonov sur l'éther de punaises (ou de termites) que fabriquerait Grekova (sc. 10).

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

Dans ce premier acte, beaucoup de personnages font allusion au fait même de parler, et toujours pour déconsidérer ce qui est le plus souvent taxé de «bavardage», ce qui est évidemment rare au théâtre. «Arrêtez, vous m'empêchez d'écouter», dit Anna Petrovna à Triletski qui réplique «qu'ils peuvent parler jusqu'au soir» et qu'il n'est donc pas utile de les écouter

(sc.2) (voilà le spectateur prévenu par le jeune dramaturge qui prend des risques). Sacha déclare qu'elle a «oublié [le projet de mariage de Voïnitzev] pendant que [vous] parliez» (sc.5). Au reste, «il fait trop chaud maintenant pour discuter de grands sujets» (sc.5), dit Anna, à propos de l'oisiveté de Voïnitsev. On parle d'autant plus quand on a trop bu, comme le dit Platonov à Ivan Ivanovitch «qui reste là à caqueter» (sc.6). «Nous avons tant bavardé (...) que j'ai oublié la chaleur», dit Sophia (sc.13). La parole gagnerait cependant à être précise, à en croire Triletski qui critique Shakespeare pour avoir dit «Ô femmes, femmes» plutôt que «Ah, les femmes, les femmes» (sc.13). «J'ai eu la bêtise de lui parler, et la bêtise ne mérite pas qu'on en discute aussi longtemps», regrette Platonov (sc.12). Un sommet, avec la déclaration de Bougrov qui souligne la difficile avancée de l'acte : «Le temps qu'on y arrive, à ce déjeuner, on n'aura plus de salive». Quand, enfin, Anna révèle à Platonov comment elle est liée à ses «bienfaiteurs, ses créanciers», elle ordonne à Platonov de se taire, de stopper son éloquence (sc.20).

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 2 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» (10). On le voit bien ici, où les 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 sinieuse, 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.

- (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.
- (4) Voir notamment Goffman (Erving), *La Mise en scène de la vie quotidienne* (2 vol.), Paris, Minuit, 1974-75 pour la trad. française, et *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1992 pour la trad. française.
- (5) Sarrazac (J.P.), in *Le Théâtre en France*, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Paris, Librairie

- Générale Française, 1992, «Le drame selon les moralistes et les philosophes», p. 331 et suiv.
- (6) *Façons de parler*, *op. cit.*, p. 20.
- (7) «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.
- (8) Nous désignons par R1, R2, etc., les premières répliques de la pièce.
- (9) Version française de Pol Quentin, Paris, L'Arche, 1958. Mon propos n'est évidemment pas de critiquer cette version mais de mesurer ce qu'elle doit à une certaine tradition du drame, où dès les premières répliques sont posés mouvement, action et conflit. On mesure d'autant mieux les risques pris par le jeune Tchekhov avec une telle ouverture.
- (10) 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 souffrit des modifications importantes, sinon fondamentales, étant donné que jusqu'au XIXème siècle il avait été l'expression de valeurs existentielles essentiellement variées» (p. 62).

© « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », Louvain-la-Neuve,
Études théâtrales 15-16/1999. <http://www.thea.ucl.ac.be/>