

**LE CHANT DU CYGNE (1887)
PLATONOV (≈ 1878)**

**Grand Théâtre
du 3 novembre au 23 décembre 2005**

textes **Anton Tchekhov**
mises en scène **Alain Françon**
textes français **Françoise Morvan** et **André Markowicz**
dramaturgie **Guillaume Lévêque** et **Michel Vittoz**
décor **Jacques Gabel**
costumes **Patrice Cauchetier**
lumière **Joël Hourbeigt**
univers sonore **Gabriel Scotti**

avec
Jean-Paul Roussillon et **Gilles Segal**

dans **LE CHANT DU CYGNE**

avec
**Hélène Alexandridis, Éric Berger, Carlo Brandt, Jean-Yves Chatelais, Irina Dalle,
Éric Elmosnino, Alexandra Flandrin, Pierre-Félix Gravière, Guillaume Lévêque,
Sava Lolov, Julie Pilod, Alain Rimoux, Jean-Paul Roussillon, Régis Royer,
Gilles Segal, Dominique Valadié, Abbès Zahmani**

dans **PLATONOV**

production Théâtre National de la Colline

Le Chant du cygne dans le texte français de Françoise Morvan et André Markowicz est à paraître aux Éditions Actes sud coll. «Babel », Arles, novembre 2005. Le texte intégral de *Platonov*, texte français Françoise Morvan et André Markowicz, est paru aux Éditions Les Solitaires intempestifs, Besançon, juillet 2004.

I. LE CHANT DU CYGNE

Résumé

Après une représentation, Svetlovidov, un vieil acteur qui a un peu trop arrosé la célébration de son jubilé, quitte le plateau et s'assoupit à peine assis dans sa loge.

Quand il se réveille, le théâtre est vide. Le vieil acteur s'avance sur la scène et découvre une salle plus sombre qu'un tombeau. Un vent coulis glacial le fait frissonner de peur et la terreur l'envahit quand une silhouette blanche l'appelle dans la nuit. Mais ce n'est que Nikita Ivanitch, le souffleur qui, lui, est resté au théâtre parce qu'il n'a nulle part ailleurs où coucher.

Svetlovidov ayant retrouvé la compagnie d'une âme humaine, et par là même un public, commence à dresser le bilan de ce qu'a pu être sa vie d'acteur : une bouffonnerie qui s'est avachie dans la vulgarité et la bassesse pour satisfaire le public, cette population d'oisifs dont il s'est fait le jouet.

Ce petit drame, comme l'appelle Tchekhov, est un condensé de son incroyable capacité à révéler les versants les plus inattendus de la réalité car son bouffon, décrivant sans complaisance les étages les plus bas du théâtre peut tout aussi bien, comme par magie, interpréter quelques grands textes de Pouchkine ou de Shakespeare et devenir bouleversant pendant un temps dont on ne peut savoir s'il est d'éternité ou l'absolu de l'éphémère.

Rien n'est donné d'avance, ni la grandeur, ni la petitesse. Le théâtre apparaît alors sous un jour qu'on lui reconnaît peu et qui pourtant lui est essentiel : sa fragilité et la fragilité de ceux qui le font. Ce n'est pas le moindre paradoxe du théâtre que cette fragilité soit aussi sa plus grande force, car elle remet entre ses mains celle de ceux qui le regardent.

Michel Vittoz

Notice bibliographique

La pièce a été écrite à la fin de l'année 1886 ou au tout début de l'année 1887, à partir d'une nouvelle intitulée *Calchas*, publiée le 10 novembre 1886. Dans une lettre à M. V. Kissielova, Tchekhov annonce, le 14 janvier 1887 : « J'ai écrit une pièce en quatre petits quarts. Elle se jouera en 15-20 minutes. Le plus petit drame au monde... En général, c'est beaucoup mieux d'écrire des petites choses que des grandes : peu de prétention et succès assuré. Que demander de plus ? Ce drame, j'ai mis une heure et cinq minutes à l'écrire. » La première version, publiée en janvier 1887, était très courte mais, à la fin de l'année 1887 déjà, la pièce devant être jouée, Tchekhov entreprit de la revoir et de l'augmenter. La première représentation eut lieu à Moscou, au théâtre de Korch où l'on avait déjà joué *Ivanov*, le 19 février 1888, le rôle principal étant joué par V. Davydov, acteur alors très célèbre. Le succès fut tel que le théâtre Maly voulut à son tour la représenter et Tchekhov, ayant repris son manuscrit, présenta au comité de lecture du théâtre une troisième version qui fut acceptée (mais, en fin de compte, non jouée). En 1889, la revue *L'Artiste* la publia avec des illustrations de Leonid Pasternak quelque peu infidèles au détail mais qui plurent tellement à Tchekhov qu'il modifia le texte pour le faire correspondre à l'image. La version définitive parut en 1897 dans le recueil intitulé *Pièces*, avec quelques changements notables (Svetlovidov n'a plus cinquante-huit mais soixante-huit ans, et l'on ne souhaite plus son trente-cinquième anniversaire mais son quarante-cinquième anniversaire de scène ; Tchekhov a ajouté le monologue de Tchatski, inscrivant ainsi la pièce dans l'histoire du théâtre russe et reprenant un thème qui est déjà celui de sa première pièce, *Platonov*).

Françoise Morvan

Tchekhov et le vaudeville

Le Chant du cygne (Calchas) (1887-1888)

Dans *Une banale histoire, fragments du journal d'un vieil homme*, écrite en 1889, Tchekhov relate un échange de lettres entre un vieux professeur de médecine et sa jeune pupille, partie travailler avec une compagnie de théâtre, pleine d'enthousiasme pour la scène et son nouveau métier d'actrice. Comme Nina dans *La Mouette*, l'idéalisme de Katia est rapidement modéré par la réalité :

« Katia m'écrivait que ses camarades ne venaient pas aux répétitions et ne savaient jamais leur rôle ; que, dans le choix qu'ils faisaient de pièces absurdes, dans leur manière de se tenir en scène, on sentait chez chacun d'eux un complet mépris du public ; que, pour accroître les recettes, unique sujet de leur conversation, les tragédiennes s'abaissaient à chanter des chansonnettes, et les tragiques à chanter des couplets où on se moquait des maris cornus et de la grossesse d'épouses infidèles, etc. Au total, ce qui était étonnant, c'était que cette entreprise provinciale n'eût pas encore sombré et qu'il pût tenir par un fil si mince et si pourri.

Je répondis à Katia par une lettre longue et, je l'avoue, fort ennuyeuse. J'écrivais entre autres : « Il m'est souvent arrivé de causer avec de vieux acteurs, des hommes de grande qualité, qui m'accordaient leur bienveillance ; grâce à ces conversations j'ai pu comprendre que leur raison et leur liberté propres régissent moins leur profession que la mode et l'humeur de la société ; les meilleurs d'entre eux ont joué la tragédie, l'opérette, le vaudeville, les féeries, et chaque fois de la même façon il leur semblait qu'ils étaient sur le droit chemin et qu'ils étaient utiles. Ce qui prouve, comme tu t'en aperçois, qu'il ne faut pas chercher la cause du mal dans les acteurs, mais plus profondément dans l'art lui-même et les rapports de la société avec lui. » Ma lettre ne fit que l'irriter. Elle me répondit : « Nos violons ne sont guère accordés. Je ne vous parlais pas des gens de grande qualité qui vous ont accordé leur bienveillance, mais d'une bande d'aigrefins qui n'ont rien de commun avec la noblesse. C'est un troupeau de sauvages qui ne sont montés sur la scène que parce qu'on ne les aurait reçus nulle part ailleurs et qui ne s'appellent artiste que par impudence. Pas un talent, mais beaucoup de ratés, d'ivrognes, d'intrigants, de mauvaises langues. Je ne puis vous dire combien il m'est amer de voir que l'art que j'aime tant est tombé entre les mains de

gens que je hais¹. »

Ce désaccord entre le Professeur et Katia pour savoir si l'acteur est un esprit élevé qui participe à un « art sacré », ou simplement l'« outil » médiocre d'un divertissement dégradé, est le sujet de préoccupation et la source de débats d'un grand nombre d'œuvres de Tchekhov : certaines de ses premières nouvelles (comme *L'impresario sous le divan* ; *Le jeune premier* ; *Remède contre les crises d'ivrognerie* ; *Les bottes* (1885) ; *La fin d'un acteur* (1886) ; *Calchas* (1886) ou sa seconde pièce en un acte, le drame *Le Chant du cygne* (*Calchas*), ou dans la grande comédie *La Mouette*, écrite en 1896.

Ce débat (toujours d'actualité) vient de l'écart entre une idée du théâtre comme « institution morale » et la réalité présente de ses pratiques. Dans *Une banale histoire*, *Le Chant du cygne* et *La Mouette*, Tchekhov utilise cet écart pour explorer une question plus vaste : le gouffre entre l'idéal et la réalité, entre le romantisme et le réel. Ainsi Katia dans *Une banale histoire* avait-elle préalablement expliqué au professeur que :

« Le théâtre était une force qui réunissait à elle seule tous les arts et les acteurs étaient des missionnaires. Aucun art ni aucune science, pris séparément n'étaient à même d'agir si fortement et sûrement sur l'âme humaine et ce n'est donc pas sans raison qu'un acteur de moyenne grandeur jouissait dans le pays d'une bien plus grande popularité que le plus grand savant ou le plus grand artiste. Aucune activité publique ne pouvait apporter autant de jouissance et de satisfaction que celle de la scène². »

En l'espace de deux ans, sa « masse d'espérance radieuse³ » s'est transformée en une complète désillusion – désillusion qui vient aussi d'une histoire d'amour malheureuse, et de la perte d'un enfant. En cela, l'histoire de Katia peut, naturellement, être mise en parallèle avec ce que vit Nina dans *La Mouette* ; cependant tandis que Katia est écrasée par ce qu'elle comprend et reconnaît de la réalité, Nina, elle, « encaisse ». Elle aussi a voué un culte à un « art sacré » et se faisait une idée romantique de la vie des acteurs et des écrivains (et a recherché la célébrité), mais quand elle revient après un entracte de deux ans à l'acte IV, sa vie d'actrice est devenue sordide et se résume à une lutte pour la survie, pas pour un art créatif : *« Et donc vous êtes devenu écrivain... Vous êtes écrivain, moi, je suis actrice... Nous voilà pris, vous et moi, dans le grand tourbillon... Je vivais joyeuse, comme un enfant – on s'éveille le matin, on se met à chanter ; je vous aimais, je rêvais de gloire, et, maintenant ? Demain, à l'aube, partir pour Ieletz, en troisième classe... avec les paysans, et, à Ieletz, subir les amabilités des marchands cultivés. Elle est grossière la vie⁴ ! »*

Konstantin, qui, lui non plus, ne peut pas regarder la réalité en face et arrange la vie en des images abstraites, condamne Arkadina, l'actrice de « l'institution » qui croit au « mythe » : « *elle aime le théâtre, elle imagine qu'elle est au service de l'humanité, de l'art en ce qu'il a de plus sacré⁵* ». Mais Arkadina, comme toute actrice qui connaît le succès et la célébrité, s'est isolée de la réalité – celle des pratiques du théâtre comme celle de la vie. Ainsi est-elle incapable de seulement voir qu'elle vieillit et que son fils est adulte. Nina, comme toute actrice de province inconnue, voyage en troisième classe, tandis qu'Arkadina voyage en première. Tchekhov avait déjà montré ceci dans *Un remède contre les crises d'ivrognerie* où un célèbre acteur arrivait en train dans une ville de province et était accueilli à la gare avec respect par le directeur du théâtre alors qu'il descendait d'un wagon de première classe – alors qu'en réalité il n'avait voyagé en première que pour la dernière étape de son voyage. Ce souci des apparences apparaîtra dérisoire alors que l'acteur se révélera être un alcoolique ; de la même façon, le besoin d'Arkadina de conserver les apparences au détriment de son fils révèle son égoïsme – qui est pourtant au nom d'un « art sacré ».

Dans *Le Chant du cygne*, le vieil acteur comique Svetlovidov affirme ne se faire aucune illusion sur un quelconque « art sacré » :

« Je me souviens, je jouais, ce jour-là... C'était un rôle vulgaire, un rôle de bouffon... Je jouais et je sentais mes yeux s'ouvrir... J'ai compris, ce jour-là, que l'art sacré, ça n'existe pas, que, tout ça, c'est délire et mensonge, que j'étais un esclave, un jouet pour distraire les oisifs, un bouffon, un bateleur⁶ ! »

Et il continue, ignorant le souffleur Nikita :

« J'ai vu clair, ce jour-là... mais ça m'a coûté cher, Nikitouchka, de voir clair ! Après cette histoire-là, moi... après cette fille... Je me suis mis à errer sans but, à vivre pour rien, au jour le jour... Je jouais les bouffons, les pitres, les paillasses, je pervertissais les esprits, et, pourtant, quel artiste j'étais, quel talent ! J'ai enterré mon talent, j'ai souillé, j'ai dégradé ma langue, perdu l'image et la semblance divines... Elle m'a bouffé, elle m'a avalé, cette fosse noire ! Avant, je ne m'en rendais pas compte, mais, aujourd'hui... quand je me suis réveillé, j'ai regardé derrière moi, et, derrière moi, il y a 68 ans. C'est seulement aujourd'hui que j'ai vu la vieillesse ! »

L'action du *Chant du cygne* traite du moment de la prise de conscience – le moment où, une nuit dans un théâtre vide, un vieil acteur regarde la réalité de son métier en face et un vieillard regarde en face la réalité de sa vie. Tchekhov se sert de « noms signifiants » pour énoncer son propos :

Svetloïdov signifie littéralement « voir la lumière ». Le propos peut aussi être établi par son costume et donc par le rôle qu'il a joué ce soir-là : celui de Calchas, un voyant ou un prophète. Les indications scéniques précisent qu'il entre « *en scène, en costume de Calchas* » dont lui-même dit que c'est « *un costume de bouffon* », mais il n'y a pas de mention spécifique à la pièce qu'il a jouée ce soir-là – qui était sa soirée de gala. À moins qu'un adaptateur ait écrit une « nouvelle » pièce dans laquelle apparaîtrait ce personnage, il faut supposer que Svetloïdov a joué Calchas dans *Troïlus et Cressida* de Shakespeare – un petit rôle dans lequel le personnage apparaît comme un traître qui vient réclamer sa récompense⁷. Le personnage n'apparaît nulle part ailleurs au théâtre, bien qu'il soit question de lui dans *l'Iliade* et dans *Agamemnon* où il est le voyant officiel de l'armée grecque lors de l'expédition troyenne⁸. Ainsi, sans pousser trop loin la conjecture et l'hypothèse, le rôle et le costume que porte Svetloïdov impliquent (certes littérairement) les attributs d'un traître à sa cause et (tout aussi bien) ceux d'un prophète, d'un voyant. Comme image scénique, cela n'est cependant ni immédiat, ni clair.

Tchekhov tire pourtant, cette allusion littéraire de sa nouvelle *Calchas*, écrite en 1886, dont la pièce est une adaptation. La première mention de la pièce se trouve dans une lettre souvent citée que Tchekhov a écrite à Maria Kisseleva, la fille du directeur du Théâtre Impérial de Moscou. Cette lettre du 14 janvier 1887 n'est cependant pas tant citée pour sa référence au *Chant du cygne* que pour ce qu'elle permet de voir des idées de Tchekhov sur la littérature et le rôle de l'écrivain. Répondant à des problèmes précis soulevés par Kisseleva, Tchekhov dit plusieurs choses essentielles :

« La littérature n'a droit au nom d'art que si elle peint la vie telle qu'elle est en réalité. Sa raison d'être, c'est la vérité absolue dans son intégrité. [...] Mais un homme de lettres n'est quand même pas un confiseur, un parfumeur, un amuseur ; c'est un homme engagé, qui a signé un contrat basé sur son sens du devoir et sa conscience ; dès lors qu'il a endossé cette responsabilité, qu'il fasse bonne mine à mauvais jeu : il est obligé, si pénible que cela soit pour lui, de combattre son dégoût, de souiller son imagination avec la boue de la vie... Il est comme n'importe quel vulgaire correspondant de presse. Que diriez-vous si un journaliste, par dégoût ou par désir de faire plaisir à ses lecteurs, ne parlait que de mairies honnêtes, de dames sublimes et de vertueux employés de chemins de fer. ? [...]

Les écrivains sont les enfants de leur propre siècle, c'est pour cela qu'ils doivent, comme tout un chacun, s'adapter aux conditions extérieures de la vie en com-

mun. [...]

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

Puis Tchekhov conclut sa lettre par une référence au *Chant du cygne* :

« J'ai écrit une pièce sur quatre demi-feuilles de papier. Elle se jouera en quinze ou vingt minutes. C'est le plus petit drame qui soit au monde. Le célèbre Davydov, qui travaille actuellement chez Korch, jouera dedans. Elle paraît dans La Saison, elle sera donc diffusée partout. D'une façon générale il vaut beaucoup mieux écrire de petites choses que de grandes choses : cela n'a pas trop de prétention, et cela rend... Que désirer de plus ? J'ai mis une heure cinq minutes à écrire mon drame⁹. [...] »

La pièce fut créée au Théâtre Korch à Moscou le 19 février 1888 (comme un élément mineur dans le programme), quelque trois mois après la première d'*Ivanov*, également au Théâtre Korch, dans laquelle Davydov jouait le rôle principal. Durant cette même saison 1888-1889, un certain nombre d'œuvres dramatiques de Tchekhov se sont trouvées liées de façon essentielle à son engagement dans la pratique théâtrale : *Ivanov* a d'abord été joué à Moscou puis à Saint Pétersbourg au théâtre Alexandra en janvier 1889 ; *Le Chant du cygne* a été joué à Moscou en février 1888 et ensuite, encore à Moscou, au Théâtre Maly en octobre de la même année ; en janvier 1889, il travaillait à sa création au Maly de Moscou de la pièce de Souvarine *Tatiana Repina*, qu'il avait vue en décembre 1888 à Saint Pétersbourg, et à laquelle il écrivit une sorte de « réponse » en un acte en mars 1889 ; enfin, de 1888 à 1890, il préparait, travaillait et retravaillait la pièce *L'Homme des bois*. C'est le chef de la troupe du Théâtre Maly, A.P. Lensky, (avec qui Tchekhov allait travailler pour monter la pièce de Souvarine à Moscou) qui décida de remonter *Le Chant du cygne*. Pour satisfaire à la demande de Lensky, Tchekhov dut soumettre sa pièce à l'approbation du Comité dramatique et littéraire des Théâtres impériaux :

« La pièce n'a pas de mérite, je n'y attache absolument aucune espèce d'importance, mais le fait est que Lensky est absolument déterminé à la jouer sur une petite scène. Il ne s'agit pas tant d'une requête venant de moi que de Lenski¹⁰. »

Quoi qu'il en soit, Tchekhov considérait bien que la pièce avait suffisamment de qualité pour mériter d'importantes révisions – lesquelles allaient justifier de plus en plus son sous-titre d'« étude dramatique ». À commen-

cer par un changement de titre, comme il l'écrit à Lensky en lui envoyant la pièce après qu'elle a reçu l'autorisation d'être jouée : « *J'ai baptisé Calchas, Le Chant du cygne. Titre long, aigre-doux ; mais je n'ai pas trouvé autre chose, bien que j'y aie pensé longtemps*¹¹. »

En novembre 1888, Tchekhov avait rallongé la pièce au-delà du point où la nouvelle d'origine et la première version pour la scène s'achevaient : celles-ci se terminaient sur le souffleur conduisant vers les coulisses un homme anéanti et malheureux. Dans cette nouvelle version, l'action se poursuit alors que Svetloïdov, se rappelant le talent et les promesses de sa jeunesse, cite des extraits du *Boris Godounov* de Pouchkine puis du *Roi Lear*, de *Hamlet* et d'*Othello* et, pour un instant, oublie sa vieillesse et sa vie gâchée. De cette façon, Tchekhov altère et étire toute l'atmosphère de la pièce, permettant ainsi à Svetloïdov de repenser (même si cela reste temporaire) son mépris initial pour l'« art sacré » et de marquer une distinction entre le grand art et la pratique théâtrale :

« Svetloïdov. – [...] *Il n'y en a pas, de vieillesse, tout ça, c'est des bêtises, des mensonges... (Il rit joyeusement.) Pourquoi tu pleures ? Gros nigaud, pourquoi tu pleurniches comme ça ? Eh, ce n'est pas bien ! Non, ça, alors, ce n'est pas bien ! Allez, quoi, vieux, pourquoi tu me fais ces yeux-là ! Ne me fais pas ces yeux-là ! Allez, allez... (Le prenant dans ses bras, les larmes aux yeux.) Il ne faut pas pleurer... Où il y a de l'art, où il y a du talent, il n'y a pas de vieillesse, pas de solitude, pas de maladie, et, même la mort, ce n'est qu'une moitié de mort... (Il pleure.) Oui, Nikitouchka, elle est finie, notre chanson... Moi – un talent ? Moi, je suis un citron sans jus, une lavette, un clou rouillé, et toi – un vieux rat de théâtre, un souffleur... Allons-y ! (Ils se dirigent vers la sortie.) Un talent – moi ? Dans les pièces sérieuses, je suis juste bon à figurer dans la suite de Fortinbras... et même pour ça je suis trop vieux... »*

Svetloïdov passe d'une vision proche du désenchantement de Katia dans *Une banale histoire*, à une plus proche de celle de vieux professeur sur les acteurs dont la « *raison et [la] liberté propres régissent moins leur profession que la mode et l'humeur de la société* », marquant une distinction fondamentale entre ce qui est « art sacré » et ce qui est fait au jour le jour au nom de l'art. Mais cette prise de conscience ouvre dans sa vie un gouffre tragique entre ce qu'il a fait et ce qu'il aurait pu faire – et il sait aussi qu'il est désormais trop tard. Svetloïdov est trop vieux et sa tragédie réside exactement en cela : sa prise de conscience est venue trop tard dans sa vie.

Oncle Vania donne aussi à voir une telle prise de conscience – précipitée

par la décision de Serebriakov de vendre le domaine à l'Acte III, révélant à Vania qu'il a gâché sa vie pour ce professeur d'art :

« Voïnitski. – *Moi, vingt-cinq ans durant, avec cette mère-là, je suis resté comme une taupe, entre ces quatre murs... Toutes nos pensées, toutes nos émotions, elles t'appartenaient à toi seul. Le jour, nous parlions de toi, de tes travaux, nous étions fiers de toi, nous prononcions ton nom avec vénération ; nos nuits, nous les perdions à lire des revues et des livres que maintenant je méprise profondément ! [...] Pour nous tu étais un être supérieur ; nous les connaissions par cœur tes articles... Mais maintenant mes yeux se sont ouverts ! Je vois tout ! Tu écris sur l'art, mais tu ne comprends rien à l'art ! Tous tes travaux que j'aimais ils ne valent pas un sou ! Tu nous jetais de la poudre aux yeux ! [...] Tu as détruit ma vie ! Je n'ai pas vécu, pas vécu ! Pour tes beaux yeux, j'ai exterminé, anéanti les meilleures années de ma vie ! Tu es mon pire ennemi. [...] Perdue, la vie ! J'ai des talents, des dons, du courage... Si j'avais eu une vie normale, j'aurais pu faire un Schopenhauer, un Dostoïevski¹²...* »

Comme souvent dans les pièces de Tchekhov, une touche de dénigrement excessif et donc comique accompagne l'intensité émotionnelle : il est peu probable que Vania aurait pu faire un Schopenhauer ou un Dostoïevski, ou que Svetloïdov aurait pu être un grand acteur, mais cela ne diminue pas la tragédie d'une vie gâchée ou passée à tricher. Ce dont Vania prend conscience avec désespoir, c'est que la vie est passée à côté de lui, que tout ce en quoi il avait cru n'était qu'une illusion (le professeur d'art ne connaît rien à l'art), et qu'il a sacrifié sa vie à cette illusion. De même, Svetloïdov prend conscience qu'il a voué quarante-cinq ans de sa vie à des seconds rôles : il n'a pas joué Boris Godounov, ni Lear, ni Hamlet, ni Othello, ni Chatsky dans *Le Malheur d'avoir trop d'esprit*. C'était un acteur comique et non un tragédien : « *Dans les pièces sérieuses, je suis juste bon à figurer dans la suite de Fortinbras* » C'est là que réside la dimension « aigre-douce » de la pièce : l'acteur comique voit enfin clair grâce à la tragédie, mais c'est dans un théâtre vide en pleine nuit qu'il la joue. Ainsi le vieil acteur peut-il distinguer la tricherie et l'illusion des seconds rôles de l'art et du génie authentiques, mais seulement après avoir voué sa vie à l'illusion. Le vieil homme reconnaît : « *Où il y a du talent, Nikitouchka, il n'y a pas de vieillesse !* », cependant il admet : « *Moi – un talent ?* » La pièce saisit un moment vers la fin de la vie d'un acteur comique – un moment de prise de conscience et de connaissance de soi, mais qui arrive trop tard. Le titre, *Le Chant du cygne*, saisit la dualité aigre-douce de la pièce : Svetloïdov s'élève vers de nouvelles hauteurs, mais c'est pour la première et la dernière fois.

C'est sans aucun doute afin d'amplifier l'aspect « aigre » de la pièce (la vie gâchée et la prise de conscience qui vient trop tard), que Tchekhov dans son ultime révision¹³ (faite après avoir écrit *La Mouette* et *Oncle Vania*) relève l'âge de Svetloïdov de cinquante-huit à soixante-huit ans faisant ainsi passer la durée de sa carrière théâtrale de trente-cinq à quarante-cinq ans. De cette façon, si Svetloïdov voit clair, il est vraiment trop tard.

La pièce est le premier « drame » qu'écrit Tchekhov après *Sur la grand-route* (1885) et deux versions des *Méfais du tabac* (en 1886 et 1887). On a autant dit du *Chant du cygne* qu'il était un vaudeville où qu'il était « larmoyant » ; cependant, bien qu'il contienne certains éléments typiques du vaudeville, on gagnerait certainement à le considérer en fonction du sous-titre que lui a donné Tchekhov : une étude dramatique en un acte. Ainsi, là où le « drame » qu'est *Sur la grand route* est submergé par le mélodrame et une intensité émotionnelle excessive et incontrôlée, le « drame » qu'est *Le Chant du cygne* est maîtrisé en partie par de la comédie et en partie par un certain nombre de moyens destinés à éveiller la réflexion et l'objectivité du public et qu'on pourrait presque qualifier de techniques d'« éloignement » au sens brechtien.

Le premier de ces moyens tient au dispositif en lui-même : « *La scène vide d'un théâtre de province de second ordre. À droite, une série de portes en bois brut, grossièrement ajustées, menant aux loges ; le plan gauche et le fond de la scène sont encombrés d'un fouillis d'objets. Au milieu de la scène, un tabouret renversé. – Nuit. Il fait sombre.* »

Comme dans *Sur la grand-route*, un accent très fort est mis sur l'atmosphère, un accent qui, comparativement, manque à *L'Ours* ou au *Tragédien malgré lui*. Peu d'endroits dégagent une atmosphère aussi intense qu'un théâtre vide en pleine nuit. Ainsi l'ouverture de la pièce est-elle strictement visuelle et atmosphérique. Tchekhov évoque avec vigueur la désolation d'un théâtre vide, les détritrus sur la scène, la réalité sordide d'un théâtre provincial de second ordre livré au regard du « public ». On montre par conséquent aux spectateurs le contraire de ce qu'ils verraient, ou s'attendraient à voir, normalement : au lieu d'un plateau éclairé avec des personnages en scène, et dont la « machinerie » serait dissimulée par un décor, ils découvrent un plateau dans l'obscurité, dénudé d'acteurs et de décor : la réalité sale et nue d'un espace normalement utilisé pour créer de l'illusion. Mais comme tout théâtre vide, celui-ci est à la fois peuplé de souvenirs et d'échos et en attente dans une sorte d'animation sus-

pendu ; c'est précisément parce que le plateau est vide que le public peut le voir avec expectative – quelque chose va arriver. Dans ce sens, Tchekhov, par les seuls moyens d'une affirmation visuelle et d'une atmosphère, agit sur les suppositions et les associations des spectateurs, et crée ainsi du suspens en leur montrant une réalité qu'ils ne perçoivent normalement pas. Mais en dénudant la scène de ses appareils, exposant sa réalité sordide, Tchekhov leur permet de voir par eux-mêmes ce qu'il y a derrière la façade d'illusion du théâtre. L'image visuelle contient beaucoup du sens de la pièce, avant même l'entrée de Svetloïdov. Lorsqu'il entre, une des attentes du public est récompensée – mais pas là où on l'attendrait : au lieu d'un éclat de lumière ou de la rassurante activité d'un plateau habité, le public reçoit exactement l'inverse : la lumière faible et vacillante d'une seule bougie au lointain qui approche – et un « éclat de rire ». La didascalie indique : « *Svetloïdov, en costume de Calchas, une bougie à la main, sort de sa loge en riant aux éclats.* »

Ainsi l'image d'ouverture indique-t-elle déjà le sens de la pièce – et de la situation même de Svetloïdov : seul, apparemment oublié et qui se révèle le comme un « homme » au public qui devrait voir un « acteur ».

L'éclat de rire de Svetloïdov soulage aussi une tension, tout comme sa première réplique : « *Ça alors ! Ça, c'est la meilleure. Dans ma loge – je m'endors !* » Il introduit alors un fait qui sera réitéré tout au long de la pièce et qui ouvre immédiatement la conscience du public sur sa propre identité et son propre rôle : Svetloïdov, poursuivant sa première réplique, dit : « *Le spectacle est fini depuis longtemps, tout le monde a quitté le théâtre, et, moi, tranquille comme Baptiste, je pique un roupillon.* »

Un peu plus loin, Svetloïdov, avance vers la face et, regardant au-delà du nez de scène : « *N'empêche, ça fait 45 ans que je me voue à la scène et c'est seulement la première fois, je crois bien, que je le vois de nuit, le théâtre... Oui, la première fois... Dieu de dieu, bizarre. (Il s'approche de l'avant-scène.) On ne voit rien... Si, le trou du souffleur, on le voit un petit peu... cette loge d'avant-scène, là, un pupitre... et tout le reste – ténèbres ! Une fosse noire, sans fond, comme une tombe, dans laquelle c'est la mort en personne qui se cache...* »

Dans *Fin de partie* de Beckett, Clov porte une lunette à son œil et, observant le public, dit : « *Je vois... une foule en délire (un temps) ça alors, pour une longue vue, c'est une longue vue¹⁴* » – provoquant des rires. De la même façon, dans *En attendant Godot*, Estragon avance « *jusqu'à la rampe, regarde vers le public* » et dit : « *Aspect riant¹⁵* » ; et plus tard Vladimir parle du public comme de « *cette tourbière¹⁶* » ; là encore les spectateurs réagissent avec des rires, mais qui viennent de ce qu'ils reconnaissent leur propre

présence, leur propre rôle, et leur propre participation au « théâtre » et, de façon apparemment paradoxale, de leur identification à la situation sur la scène. Ils se retrouvent ainsi à participer à la « situation de la scène » qui s'étend à la salle et ne restent pas les voyeurs passifs d'une illusion derrière une distance de sécurité. En niant la présence des spectateurs, Svetloïdov les rend intensément conscients de leur présence ; en parlant du public comme d'« *une fosse noire, sans fond* », il réveille chez les spectateurs la conscience de leur identité individuelle propre et, un peu plus loin dans la pièce, de leur culpabilité : « *Le public, il est parti, il dort, et, son bouffon, il l'a oublié ! (...) Où c'est passé, tout ça, où est-il, ce temps-là ? Dieu de Dieu ! J'ai regardé, là, cette fosse, et je me suis souvenu de tout, de tout ! Cette fosse, elle a bouffé 45 ans de ma vie, et quelle vie, Nikitouchka !* »

De cette façon, le public est rendu responsable du théâtre et des acteurs – comme le Professeur d'*Une banale histoire* l'écrit à Katia : « *Il ne faut pas chercher la cause du mal dans les acteurs, mais plus profondément dans l'art lui-même et les rapports de la société avec lui.* » Les « accusations » de Svetloïdov contre le public se poursuivent quand il se décrit comme « *un jouet pour distraire les oisifs* » et ajoute : « *Depuis ce jour-là, plus jamais je n'y ai cru, aux applaudissements... Oui, Nikitouchka ! Il m'applaudit, le public, il achète mes portraits à un rouble, mais je suis un étranger pour lui, pour lui, je suis de la boue, autant dire une cocotte !... Par vanité, il cherche à faire ma connaissance, mais il n'ira pas s'abaisser à me donner sa sœur ou sa fille en mariage... Je ne le crois plus !* (Il se laisse tomber sur le tabouret.) *Je ne les crois plus !* » Invariablement, les spectateurs le prendront pour eux et se sentiront provoqués par cette affirmation sur leurs responsabilités, leurs attentes et leur attitude.

L'utilisation que fait Tchekhov du théâtre a ainsi plusieurs visages, mais révèle une technique et une approche qui caractériseront ses drames à venir : il crée une illusion en semblant révéler l'illusion, ou, pour le dire autrement, l'illusion est créée par une apparente révélation de la réalité. Le public qui écoute Svetloïdov est présent dans la salle et regarde *Le Chant du cygne* dans lequel un acteur joue le rôle d'un acteur. Les spectateurs du XX^e siècle pourraient très bien interpréter *Le Chant du cygne* à la lumière à la fois de Brecht et de Beckett : comme dans les pièces de Brecht, Tchekhov laisse voir la machinerie du théâtre au public pour le faire réfléchir, lui permettre une vision objective de la réalité grâce à ce qui semble être la révélation de l'illusion scénique ; comme Beckett l'utilisation que Tchekhov fait du théâtre dans cette pièce devient l'image d'une situation, une métaphore à laquelle participe autant le public que les acteurs.

Il faut, bien sûr, rappeler que Tchekhov connaissait bien un précédent du théâtre classique¹⁷ d'une semblable tentative pour rendre le public conscient de lui-même dans le cadre de la pièce et qu'il y prenne part, devenant un participant et non plus un simple spectateur : à la fin du *Revizor*, Gogol brise le « quatrième mur », quand le Gouverneur apprend la vérité sur Khlestakov :

« Il va répandre cette histoire à travers le monde. Non seulement tu deviendras un objet de risée, mais il se trouvera encore quelque barbouilleur, quelque écrivassier pour te fourrer dans une comédie... Il ne reculera ni devant le titre, ni devant le grade... Voilà qui est vexant... Et tous se mettront à rire et à applaudir comme des imbéciles !... (Il se retourne subitement vers le public) De quoi riez vous ? C'est de vous-mêmes que vous riez¹⁸ !... »

Et la devise de la pièce est : « *N'accuse pas le miroir si ta gueule est de travers* ». Dans *Le Chant du cygne* cependant, Tchekhov recourt à une ironie théâtrale : l'effet est accompli dans un *déni* de la présence du public – le public n'est jamais spécifiquement accusé par un signe de reconnaissance de sa présence dans la salle.

Il faut néanmoins considérer cette innovation dans le contexte de certaines conventions que Tchekhov conserve et emploie. La pièce est divisée, selon l'usage commun, en deux scènes, la seconde commençant avec l'entrée de Nikita. Mais il est plus significatif que la pièce utilise deux « types » élémentaires du vaudeville : le monologue et une version du « faux monologue ». Le monologue qui façonne la scène I, remplit une fonction banale d'exposition : Svetloïdov informe ainsi le « public » qu'il s'est endormi, saoul après sa soirée de gala, s'est fait enfermer dans le théâtre « vide » tard dans la nuit, et que Iegorka et Petrouchka (qu'il avait payés pour qu'ils veillent sur lui) ont dû s'endormir quelque part ou se sont enfuis. Le monologue permet aussi de révéler, en plus de sa situation, le caractère de Svetloïdov, grâce à un dialogue interne – il se parle à lui-même – et l'usage de la troisième personne :

« Il se saoule, le vieil abruti, pour fêter quoi ? Il ne le sait même pas... Bfouhh, Dieu de Dieu !... Les reins qui tirent, la tête qui bourdonne, des frissons partout, et, dans le cœur, c'est froid, c'est noir, comme dans une cave. Si tu te fiches de ta santé, tu pourrais au moins ménager ta vieillesse, Bouffon... (Pause.) La vieillesse... On plastronne, on se pavane, on fait le mariole : la vie, elle a déjà passé... soixante-huit ans, c'est déjà ding ding, on ferme ! Plus de retour en arrière... On a vidé la bouteille, il en reste juste un peu au fond... Il reste juste

la lie... Eh oui... C'est comme ça, mon pauvre Vassili... Content ou pas, il est temps de se mettre à répéter le rôle de Macchabée. »

Par son monologue, Svetloïdov, assis tout seul sur un petit tabouret au milieu d'un plateau vide et plongé dans l'obscurité, une bougie vacillante à côté de lui, appuie et élargit l'atmosphère de la proposition visuelle d'ouverture. Il dévoile ainsi son caractère tout en proposant un autoportrait comique, amplifiant l'atmosphère d'attente et de tension qui amène à l'entrée de Nikita :

« Il fait froid ! Ça souffle de la salle, comme d'un conduit de cheminée... S'il y a un endroit pour invoquer les esprits, c'est bien celui-là ! Cette angoisse, que le diable m'emporte... Des frissons dans le dos... (Il crie.) Iegorka ! Petrouchka ! Où êtes-vous, démons ? Dieu de Dieu, mais qu'est-ce que j'ai, à invoquer le diable ? Ah, mon Dieu, arrête avec ces mots-là, arrête de boire, tu es déjà vieux, il est temps de mourir... À 68 ans, les gens vont à la messe, ils se préparent à la mort, et toi... Oh, Seigneur ! Des blasphèmes, une gueule d'ivrogne, un costume de bouffon... Mieux vaudrait être aveugle ! Je vais m'habiller en vitesse... Cette angoisse ! À rester toute une nuit comme ça, n'empêche, on crèverait de peur... »

C'est à ce moment-là que l'atmosphère et l'attente atteignent leur apogée, mais c'est seulement pour aboutir en réalité à un anti-climax comique très caractéristique :

Scène II

Svetloïdov et Nikita Ivanytch.

« Svetloïdov, apercevant Nikita Ivanytch, pousse un cri d'effroi et recule de quelques pas. – Qui es-tu .? Qu'est-ce que tu .?... Qui est-ce que tu .?... (Il tape du pied.) Qui es-tu .? »

Nikita Ivanytch. – C'est moi, monsieur !

Svetloïdov. – Qui, toi .? »

Nikita Ivanytch, s'approchant lentement de lui. – Moi, monsieur... Le souffleur, Nikita Ivanytch... Vassil Vassilitch, mais c'est moi !... »

Svetloïdov, épuisé, reprenant péniblement son souffle et tremblant de tout son corps, se laisse tomber sur le tabouret. – Mon Dieu ! Qui c'est ? C'est toi... toi, Nikitouchka .? Qu'est-ce que... qu'est-ce que tu fais ici .? »

Nikita Ivanytch. – Je reste dormir dans les loges, monsieur. Mais, je vous en supplie, monsieur, ne le dites pas à Alexeï Fomitch... J'ai nulle part où dormir, je vous le jure comme devant Dieu... »

L'apparition fantomatique en chemise de nuit blanche se révèle n'être nulle autre que celle du vieux souffleur, mais la comédie que constitue

l'entrée de Nikita est remarquable par un autre changement d'ambiance : le vieux Nikita est en fait beaucoup plus misérable que Svetloïdov – il n'a nulle part ailleurs où dormir, et reste seul la nuit dans le théâtre vide. Sa seule maison est, très littéralement, ce théâtre provincial de second ordre. La situation de Nikita par conséquent renforce tout ce que « le public » a appris de la réalité du travail dans le théâtre, mais, à la différence de Svetloïdov, Nikita, qui n'est que souffleur, « *un vieux rat de théâtre* », n'a pas de soirée de gala, pas de toit, ni même les applaudissements dans lequel un acteur trouve du réconfort. Il est terrifié à l'idée que le directeur puisse découvrir qu'il dort toutes les nuits dans le théâtre. Mais, à la différence de Svetloïdov, il ne s'apitoie pas sur lui-même. C'est avec l'entrée de Nikita que commence la version de Tchekhov du « faux monologue » : Nikita le souffleur va effectivement remplir la fonction du souffleur dans la pièce. Svetloïdov l'utilise comme son public et, récupérant ses répliques, plonge dans ses souvenirs, ses réminiscences ou des lamentations larmoyantes :

« Nikita Ivanytch. – *J'ai nulle part où dormir, je vous le jure comme devant Dieu...*

Svetloïdov. – *C'est toi, Nikitouchka... Mon Dieu, mon Dieu ! On m'a fait seize rappels, on m'a offert trois gerbes, et des tas de choses... Tout le monde s'extasiait mais pas âme qui vive pour réveiller un vieillard ivre et le reconduire chez lui... Je suis vieux, Nikitouchka... J'ai 68 ans... Je suis malade ! Mon âme est faible et transie... (Il se laisse tomber, embrassant la main du souffleur et pleurant.) Ne t'en va pas, Nikitouchka... Vieux, usé, bientôt temps de mourir... J'ai peur, j'ai peur !...*

Nikita Ivanytch, d'une voix pleine d'affection et de respect. – *Vassil Vassilitch, vous savez, il serait temps de rentrer chez vous !*

Svetloïdov. – *Je ne veux pas, je n'en ai pas, de chez moi – non, non, non !*

Nikita Ivanytch. – *Mon Dieu, vous avez même oublié où vous habitez. »*

C'est ce qui empêche la pièce d'être « larmoyante » : Nikita qui ne s'apitoie pas sur lui-même, contraste vivement avec Svetloïdov. La caractérisation de Svetloïdov reste soigneusement équilibrée, et ne glisse pas dans le sentimentalisme parce que les spectateurs savent qu'il est saoul – et que c'est pour ça qu'il se sent mal, pleurniche et s'apitoie sur lui-même. On peut aussi facilement le considérer comme un égoïste préoccupé uniquement de lui-même – il n'écoute pas ce que dit Nikita de sa propre situation, et c'est seulement à la fin de la pièce qu'il le traite comme un vieillard épuisé comme lui. Parce qu'il a un public avec Nikita, Svetloïdov dramatise parfois manifestement sa situation et « joue »,

comme quand il commence à raconter une vieille histoire d'amour : « *Élégante, droite, comme un peuplier, jeune, innocente, pure, ardente, comme une aube d'été ! À ses yeux bleus, son sourire enchanteur, aucune nuit n'aurait pu résister. Les vagues de la mer se brisent sur les pierres, mais sur les vagues de ses boucles se brisaient les rochers, les glaces, les montagnes de neige !* »

La dramatisation et les exagérations de Svetlovidov entretiennent le caractère « aigre-doux » de la pièce – Svetlovidov ayant objectivement conscience de son sentimentalisme et de sa complaisance, le « public » ne peut pas réagir de façon sentimentale : « *C'est seulement aujourd'hui que j'ai vu la vieille ! Ma chanson est finie !* (Il sanglote.) *Finie, la chanson !* » De cette façon, la compassion reste soigneusement équilibrée : le comique, le contraste, et la caractérisation équilibrée en trois dimensions de Svetlovidov, permettent de comprendre objectivement la situation de Svetlovidov et de celle de Nikita. Comme souvent dans les drames qui suivront, Tchekhov ne recourt aux sentiments que pour révéler le sentimentalisme. La pièce n'est, par conséquent, ni « larmoyante », ni une tragédie ; ce n'est pas une comédie ou un vaudeville dans le sens conventionnel – mais, comme Tchekhov l'a décrit, une « étude théâtrale », qui combine tragédie et comédie pour former une « tragi-comédie » et atteindre cette qualité « aigre-douce » à laquelle il faisait allusion.

Dans *La Mouette*, le débat sur le théâtre et l'art touche aussi les motivations et la persévérance dans la vie. Comme le dit Dorn dans l'acte I : « *L'œuvre doit porter une idée claire, définie. Vous devez savoir pourquoi vous écrivez, sinon, vous vous engagez dans ce chemin pittoresque sans idée définie, vous vous égarerez et votre talent vous perdra*¹⁹. »

La vie, comme la littérature requiert des motivations et un but – une visée. Pièce après pièce, par des traitements différents, Tchekhov saisit le moment de la prise de conscience, dans lequel les personnages soit font face à la réalité et « encaissent » (comme Nina, Vania ou Sonia), soit s'isolent de la réalité (comme Arkadina ou Svetlovidov), soit s'enfuient avec ridicule de la réalité dès leur plus jeune âge (comme Konstantin Treplev où les gens qui font « leur Tatiana Repina »).

Avec des traitements différents, *Une banale histoire*, *La Mouette*, *Oncle Vania* et *Le Chant du cygne* explorent l'art, la littérature ou le théâtre comme une métaphore de la vie : elles révèlent le romantisme et les illusions et montrent la réalité. C'est ce que donnent à voir les deux vieillards quittant une scène vide dans un théâtre désert à la fin du *Chant du cygne*

: la réalité derrière l'illusion. Tchekhov fait ainsi du plateau le dispositif, à la fois littéral et métaphorique, de la pièce.

Une étude des pièces en un acte de Tchekhov (extrait)

Vera Gottlieb

Texte français **David Tuillon**

Tchekhov and the vaudeville, Cambridge University Press, 1982

II. PLATONOV

Résumé

S'il y avait une histoire « naturelle » de *Platonov*, elle suivrait le cycle des saisons.

L'hiver, il fait trop froid pour sortir. Les Platonov, comme les autres familles des environs, restent cloîtrés chez eux et engraisent – contrairement aux animaux qui hibernent et maigrissent en vivant sur leurs réserves.

Au printemps, les uns et les autres sortent tout gras de leur tanière. Ils aiment se retrouver chez Anna Petrovna, la jeune veuve d'un général dont la fortune s'épuise lentement.

C'est la saison des amours. Les jeunes hommes sont vigoureux et les jeunes femmes disponibles. Les discours se parent de tous les attributs de la passion et, comme le monde semble encore nouveau, les uns et les autres s'imaginent le faire et le défaire en s'étripant comme de jeunes coqs.

L'été, on le sent, la chaleur fait éclater les scandales. Les brasseurs d'affaires croquent volontiers ce qui reste de fortune aux beaux esprits qui, par ailleurs, remâchent déjà le dépit et la rancœur que leur inspire un monde que, décidément, ils sont impuissants à changer. Sans compter les histoires d'amour fanées aux premières ardeurs du soleil.

En automne tout se calme. Le jour et les histoires raccourcissent. Les énergies s'étiolent, sans doute ils ont maigri. Les rancœurs et le dépit se figent. Les uns et les autres se voient moins souvent et chacun se prépare à traverser le rude hiver qui s'avance déjà.

Le cycle achevé, on imagine cette petite société prête à recommencer le même parcours et à perpétuer d'années en années la vanité de ses ébats, sans rencontrer d'autres accidents que les naissances, le vieillissement et la mort des uns et des autres.

Mais l'histoire de Platonov n'est pas « naturelle » elle est « humaine ». Cela veut dire qu'elle n'obéit pas aux lois de la nature mais aux règles – et dans le cas de Platonov il vaudrait mieux dire aux dérèglements – que les humains établissent entre eux pour essayer de vivre en société.

Et donc, dès le premier acte, le printemps qui vient est déjà si chaud qu'on pourrait se croire en Palestine et les scandales commencent avant même que les familles locales, enfin réunies, n'aient pris leur premier repas en commun.

Quand Anton Tchekhov écrit sa pièce, il a dix-huit ans. Il mord à belles dents la morale et les croyances dont sa société fait semblant de se nourrir dans le seul but de maintenir tant bien que mal un statu quo catastrophique. Il dévore avec une sauvage bonne humeur les valeurs qu'elle pétrifie : les pères, la famille, l'amour conjugal, la religion.

La satire est violente, les coups pleuvent mais, incroyable tour de force, c'est seulement en le décrivant que Tchekhov construit le mécanisme qui détruit le statu quo de la petite société qu'il met en mouvement. Ainsi, comme d'une maladie dont on décrit les symptômes et l'évolution, la catastrophe finale devient le résultat « objectif » de la situation telle qu'elle a été décrite.

Quant aux remèdes, il nous reste encore aujourd'hui à les inventer.

Michel Vittoz

Notice bibliographique

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 laissée 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), Éditions Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2004

Petites observations en marge d'une pièce sans titre

Depuis quinze ans que nous traduisons et retraduisons Platonov, nous avons constamment à évoquer la question du titre. Quelques explications à ce sujet ne seront peut-être pas inutiles.

Comme le constate M.P. Gromov, la page de titre étant perdue, la première grande pièce de Tchekhov a souvent été jouée sous le titre de « Pièce sans titre ». Cependant, Alexandre Tchekhov la nomme dans une lettre « *bezotsovchtchina* ». Le néologisme est intraduisible en français et les approximations possibles n'expliquent rien du tout : « le fait d'être sans père », « l'absence de père » ou « l'absence des pères », cela ne rend

pas compte du suffixe « -chtchina » qui indique que le phénomène évoqué est lié à une époque. L'équivalent le plus précis serait « l'ère des sans pères ». Il n'est pas question de fléau ; au contraire, même si l'ère est désastreuse, le terme reste neutre. On parle ainsi de la « iejovchtchina », la période pendant laquelle le NKVD, sous la direction de Iejov, a procédé aux arrestations massives.

En français, nous ne pouvons pas trouver d'équivalent car nous avons des termes trop différents : la Terreur, la Révolution, l'Empire, le Directoire, l'Occupation... un mot en « -tion » ne donnerait rien : « la déperisation », « la déperition » ? Le recours au suffixe « -isme » non plus : « le déperisme », « le sanpérisme » ? Pour le transposer, il faudrait faire un détour : « les déshérités », « les orphelins de père », « la mort du père »... Cette dernière approximation, toute insatisfaisante qu'elle soit, est peut-être la meilleure, précisément parce qu'elle fait cliché, car « bezotsovchtchina » doit s'entendre avec une nuance d'ironie, Tchekhov ayant horreur des grands discours sur les problèmes de société. La pièce illustre un lieu commun issu du romantisme (la référence au roman de Tourgueniev, Pères et fils, est présente dans la pièce même, comme la référence au roman de Sacher-Masoch, Les Idéaux de notre temps, qui a peut-être été à l'origine de l'écriture de cette pièce-roman²⁰). C'est, du reste, probablement pour ne pas rendre la chose trop explicite que Tchekhov a retranché le long passage où Platonov évoque la mort de son père. On trouve d'ailleurs dans un autre passage retranché, la conversation avec Venguerovitch 2 (II-2, V), un commentaire du même genre : « D'un côté, Shakespeare et Goethe – de l'autre, l'argent, la carrière, l'obscénité ! Et les sciences ? Et l'art ? Malheureux orphelins ! Il n'y a ni appelés ni élus ! » L'allusion aux « malheureux orphelins » a été effacée.

On est en droit de penser que donner à la pièce le nom de Platonov est un abus : il est un non personnage, et c'est ce qui est prodigieux dans cette pièce de l'extrême jeunesse, puisque tout le théâtre de Tchekhov tendra ensuite à cette indifférenciation qui atteint son point le plus vertigineux dans La Cerisaie. Mais Ivanov est aussi, à sa façon, un non personnage et cela n'a pas empêché Tchekhov de donner son nom à la pièce. Il nous a semblé plus approprié qu'un titre correspondant à cette hypothétique « bezotsovchtchina ».

Françoise Morvan

Extrait de LEXI/textes 9, « chapitre Tchekhov »,
Théâtre National de la Colline / L'Arche Éditeur, Paris, septembre 2005
Bezotsovchtchina (Platonov)

Notes sur le manuscrit (extraits)

1.

Le manuscrit conservé de la pièce est composé de onze cahiers improvisés (cousus). Le premier a perdu deux pages : les pages 1, où devait se trouver le titre, et 12, qui contenait la plus grande partie de la scène I, 4. [...]

Le manuscrit est une version « au propre », mais porte des traces plus tardives de nombreuses corrections d'auteur, essentiellement par ratures – à l'encre bleue et rouge, puis au crayon à papier, enfin à l'encre pâlie. Certains passages raturés sont remplacés par d'autres, collés sur des feuilles volantes ; les corrections ont été effectuées en plusieurs étapes et à des époques différentes. [...]

Le manuscrit est entré aux Archives d'État en 1920. D'après N.F. Beltchitkov, il avait été conservé dans une banque de Moscou, banque dans laquelle M.P. Tchekhova possédait un coffre-fort personnel. Le manuscrit y fut retrouvé dans l'état où il fut publié en 1923.

Beltchikov se souvenait encore y avoir vu un ancien réticule cousu de perles bleues et appartenant sans doute à la mère de Tchekhov. Notons ce détail important : il s'agit là de l'unique manuscrit de Tchekhov conservé

pendant de longues années dans un coffre-fort. Tous ses autres manuscrits ne furent, en fait, l'objet d'aucun soin particulier.

Les premières mentions publiques d'une pièce écrite par Tchekhov dans sa jeunesse parurent bien avant que son texte ne fût retrouvé. En 1907, M.P. Tchekhov publia des souvenirs (qu'il republia en 1910) où il évoquait plusieurs pièces perdues : « Élève de 7^e, Anton Pavlovitch composa un grand drame, Bezotsovchtchina, et un vaudeville terriblement comique, Ce n'est pas pour rien que la poule a chanté, qu'il envoya pour lecture à Moscou. Je conservai ces œuvres pendant longtemps, mais, arrivé à Moscou pour entrer à l'université, Anton Pavlovitch me les reprit et les déchira en mille morceaux. » M.P. Tchekhov évoquait également une seconde pièce, écrite non plus à Taganrog mais à Moscou, – un « grand drame avec un voleur de chevaux, des coups de feu, une femme qui se jette sous un train, etc. [...] – Étudiant de deuxième année, A.P. en porta lui-même le texte à M.N. Iermolova, et voulait ardemment qu'elle le joue. J'ignore ce que Madame Iermolova répondit à mon frère, mais tous mes efforts de copiste attentif se révélèrent vains quand la pièce lui fut retournée, – l'auteur la déchira en mille morceaux. La seule chose qui en survécut fut le nom de Voïnitski, repris dans *Oncle Vanja*. »

M.P. Tchekhov supposait ainsi qu'il avait existé deux grandes pièces du jeune Tchekhov détruites par leur auteur : Bezotsovchtchina et une autre, que Mikhaïl Pavlovitch avait recopiée, mais dont il avait oublié le titre. Quand, en 1923, la « Pièce sans titre » fut publiée, M.P. Tchekhov écrivit que c'était bien elle qu'il avait recopiée. Dans la dernière version de ses souvenirs, publiés en 1933, et parus en même temps que le tome XII des Œuvres complètes de A. P. Tchekhov, où la pièce fut publiée sous le titre de Bezotsovchtchina, Mikhaïl Pavlovitch exclut toute allusion aux « deux pièces » détruites par Tchekhov.

L'existence du manuscrit et le contenu de la première pièce furent connus dès 1914, quand, pour le dixième anniversaire de la mort de Tchekhov, de nombreux articles et souvenirs virent le jour. Un certain N. publia dans les *Rousskie vedomosti* un article où il écrivait : « Le manuscrit de cette pièce, un cahier très épais, sans page de titre, existait bien plus tard que l'époque à laquelle se rapporte le souvenir de M. P. Tchekhov sur l'assassinat par son frère du manuscrit de son drame. Ainsi n'était-il pas absolument exclu que ce manuscrit ait survécu, et qu'il ait survécu à son auteur. [...] Sans doute l'original, écrit de la main de Tchekhov n'a-t-il pas subi le sort de la copie » (31 mai 1914, n°124).

Une semaine plus tard, un certain Z., dans le même journal, ajoutait quelques précisions : « [...] La pièce, laissée sans titre par Tchekhov (du moins aucune trace de titre n'a-t-elle survécu) laisse percevoir les

embryons de plusieurs œuvres postérieures. Certaines images attiraient déjà l'attention du jeune écrivain, certains projets mûrissaient qui n'allaient acquérir la plénitude de leur expression, n'allaient trouver leurs formes achevées et définitives que bien plus tard, et qui n'étaient alors que vagues et confus ; son imagination créatrice ne les avait pas encore mûris. Mais parfois, certains détails, certains faits se trouvent répétés tels quels dans des œuvres postérieures. Ce drame de jeunesse, encore très imparfait d'un point de vue technique mais déjà marqué par le talent de Tchekhov est particulièrement proche d'Ivanov. »L'auteur poursuivait en indiquant que le personnage de Platonov semblait la première esquisse d'Ivanov et exposait le contenu du drame en le comparant avec la pièce de 1887. (8 juin 1914, n°131.) [...]

Commentant les Œuvres de Tchekhov en 1929, S. D. Baloukhaty estimait que ce manuscrit était celui de la pièce Bezotsovchtchina mentionnée par M.P. Tchekhov. Dans son livre Tchekhov dramaturge, il notait : « C'est justement dans ces années que Tchekhov écrit sa première pièce, une pièce d'une importance primordiale pour comprendre les positions sociales du jeune écrivain. Cette pièce, Bezotsovchtchina, est écrite dans les années 1878-1881 et n'a pas été imprimée. »(Bezotsovchtchina est la pièce imprimée sans titre en 1923, Tchekhov dramaturge, Leningrad, 1936, p.57.)

2.

La première mention fiable de cette pièce est contenue dans une lettre de Al. P. Tchekhov datée du 14 octobre 1878 et envoyée de Moscou à Taganrog : « Tu me parles de Bezotsovchtchina. C'est à dessein que je me taisais. Je sais par moi-même à quel point l'auteur peut chérir son enfant, et donc... Dans Bezotsovchtchina, deux scènes sont réellement géniales, si tu veux, mais, dans l'ensemble, la pièce est d'une fausseté impardonnable, quoique innocente. Innocente en ce qu'elle provient de la profondeur encore non troublée de ta vision intérieure. Que ton drame était faux, tu l'as senti toi-même, encore qu'inconsciemment et pas entièrement, mais tu y as mis tant de force, d'énergie, d'amour et de souffrance que tu n'en écriras plus jamais d'autre. Le travail du détail et la dramaturgie sont dignes (chez toi) d'une carrière plus importante et d'un cadre plus vaste. Si tu veux, je t'écrirai un jour sur ton drame quelque chose de plus sérieux et de plus responsable, mais, pour l'instant, je te demanderai simplement de m'excuser pour la rudesse de ce que je viens de dire. Je sais que cela t'est désagréable – mais que veux-tu ? – tu me l'as demandé, j'ai répondu, et je n'aurais rien pu écrire d'autre, car je n'aurais jamais pu te mentir : il en va des meilleurs élans de ton âme. »(Lettres d'Al.

Tchekhov, pp. 50-51). [...]

L'auteur note que « l'action se déroule [...] dans une province du sud ». Tout le contenu du drame est lié à Taganrog et à ses environs, tout y est déterminé par l'expérience du lycéen Tchekhov. Le monde dans lequel évoluent les personnages du drame correspond au Taganrog de la fin des années 1870 : la province du sud de la Russie, les mines de charbon, des propriétaires à demi ruinés, des marchands et des cabaretiers, le pouvoir de l'argent, « Un monde d'imbéciles [...], oui, des idiots complets, des ânes, c'est à désespérer... » C'est à ce monde qu'est confronté le jeune Tchekhov au cours de ses voyages dans la steppe à Krinitchka, Kniajnaia, Kreпкаia, Rogozianaia Balka, autour des domaines de Platonov, de Kravtsov ou Selivanov. Un document officiel de l'époque, l'Assiette de l'impôt sur les biens immobiliers de la 3e section de la ville de Taganrog pour l'année 1880, cite des noms qu'on retrouve dans la pièce. Au n° 694 figure par exemple un général Platonov (habitant sans doute près du lycée), au n° 815 un certain aspirant Grekov ; ses maisons se situaient quelque part autour du théâtre. Le même général Platonov apparaît dans un article plus tardif du journal, *loujny Krai*, repris par le *Moskovsky Listok* (1883, 19 juin, n° 167) : « Un fait divers a causé une grande émotion dans notre ville : un jeune homme, chauffeur de son métier, a grièvement blessé l'officier Platonov, fils du général Platonov. »

La pièce met en scène une lutte acharnée entre les pères et les enfants : Platonov se souvient avec rage de son père défunt ; les relations du jeune Glagoliev et de son père banquier sont marquées par le cynisme : les enfants de Triletski ont honte de leur père ; Chtcherbouk déteste ses filles. Les enfants sont désemparés et malheureux parce qu'ils n'ont pas de pères qu'ils puissent respecter.

Le fond de la pièce correspond donc directement au titre *Bezotsovchtchina*.

3.

[...] M.P. Tchekhov disait de cette pièce en 1924 : « Autant que je m'en souviens, elle fut composée sur le modèle des mélodrames français, elle débordait de dialogues, et quand, encore enfant, je la recopiais en deux exemplaires pour la censure, son intrigue me coupait le souffle et me creusait le ventre. La pièce déplut à M.N. Iermolova, l'auteur la soumit à une refonte totale, pourtant, même sous cette forme retravaillée, elle ne vit le jour qu'en 1923, lorsqu'elle fut éditée par les Archives centrales. » (M.P. Tchekhov, Anton Tchekhov. *Le théâtre, les acteurs et « Tatiana Répina »*, Petrograd, 1924, pp.9-10).

M.P. Gromov

Texte français André Markowicz et Françoise Morvan

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 maladroitement, 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. Cela explique la perspective dans laquelle s'est inscrite la première traduction exhaustive (ou, du moins, se donnant pour telle) de la pièce par Elsa Triolet. [...]

Moderne, on peut dire de ce drame énorme qu'il l'était d'entrée de jeu : une voie ferrée traverse la scène, des cheminots travaillent aux remblais, Glagoliev 2 rentre de Paris avec sa brosse à dents, Sacha lit *Les Idéaux* de notre temps, un roman de Sacher-Masoch tout juste traduit en russe, on évoque la mort de Nekrassov qui vient d'avoir lieu, les personnages sortent de l'actualité la plus proche (outre les cabaretiers et les propriétaires de mines de charbon à demi ruinés, on a retrouvé un général Platonov et un aspirant Grekov qui vivaient à Taganrog), la langue marquée de dialectismes méridionaux est celle de la Russie du Sud, les allusions à la guerre de Crimée et au tsar Alexandre II, toujours régnant, sont d'une audace que l'on a peut-être peine à mesurer : « Tu sers depuis longtemps, Triletski ? » « Trente et un ans, Votre Majesté Impériale ! » – « Repos. Rentre tranquille ! Salue tout le monde là-bas ! », dit Ivan Ivanovitch Triletski, se vantant d'avoir eu des milliers de roubles entre les mains, et, miracle, de ne pas avoir pris un petit kopeck à l'Empire russe. L'évocation des détournements de fonds massifs qui avaient eu lieu pendant la campagne de Crimée, comme la dénonciation de l'antisémitisme et la grande tirade de Platonov contre les pères n'auraient certainement pas passé le cap de la censure. « 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... Et, lui, il me regardait avec un étonnement ! Il est resté étonné, il s'est mis à rire... Parce que, lui, vous comprenez, il mourait avec la conscience d'avoir été un brave type ! tre une canaille finie et, en même temps, ne pas vouloir en prendre conscience, c'est l'effrayante particularité de la fripouille russe. » L'utilisation du mot patriote dans un tel contexte pouvait alors valoir le baigne. On comprend

que Tchekhov, envisageant de donner sa pièce à jouer à l'actrice Ermolova, ait procédé à des coupes drastiques, édulcorant par là un texte auquel cet arrière-fond fait pourtant défaut, dès lors que, semblable en cela encore à la Recherche du temps perdu, il vaut d'abord comme massif, comme bloc où chaque détail a son importance, où tout se correspond et permet de comprendre l'ensemble. [...]

Ce qui est intéressant dans cette pièce, c'est sa malléabilité – chaque metteur en scène peut y trouver son bien, y tracer son parcours. Or, la compréhension de certains passages énigmatiques vient des parties coupées, certaines d'entre elles indispensables, comme les commentaires de Platonov sur son père, ou encore les scènes intermédiaires, comme cette scène muette qui montre Platonov capturant Sofia, sous les yeux de Voïnitsev : « Ils bâfrent comme des goinfres... Triletski gobe les sardines comme un requin... Voïnitsev ne mange pas mais il dévore sa femme des yeux. L'heureux homme ! Il l'aime comme Adam aimait son Ève ! Il mangera du cirage pour lui plaire... Il vit des heures heureuses ! Qui auront vite passé et ne reviendront jamais. Tiens, et Sofia... Elle scrute... Elle me cherche, avec ses yeux de velours. » Inutile aussi, et pourtant indispensable dans une pièce tout entière bâtie sur le dédoublement, la scène en inclusion où Verotchka et Lizotchka Chtcherbouk, les deux vieilles filles, se moquent de leur père. [...]

De même que la Recherche du temps perdu est née du Contre Sainte-Beuve, elle est elle-même une sorte de traduction brodée sur la trame de textes que Tchekhov a pris soin d'inclure et qui restent lisibles en filigrane : le roman de Sacher-Masoch, Les Idéaux de notre temps, que lit Sacha, comme en écho au Héros de notre temps de Lermontov et à Pères et fils de Tourgueniev, commentant lui-même l'essai de L. Buchner, Stoff und Kraft, le livre de chevet des jeunes nihilistes. En mettant au jour ce réseau souterrain, et en le mettant en relation avec les passages jusqu'alors retranchés, nous avons eu l'impression de voir surgir une pièce nouvelle, beaucoup plus riche et beaucoup plus profonde, confirmant certaines interprétations, en infirmant d'autres et nous proposant d'autres énigmes à résoudre comme pour nous inviter à poursuivre l'expérience – et, ce qu'il reste de cette expérience, en fin de compte, c'est qu'après tant d'investigations, de tâtonnements, de répétitions, nous en sommes encore à découvrir cette pièce manquée comme une pièce neuve et la trouver à chaque relecture plus passionnante. [...]

Il faudrait pouvoir citer intégralement l'étude de M.P. Gromov : ses

conclusions s'appuient sur une analyse du manuscrit qui permet de voir la pièce se faire, d'abord « au propre », dans ces années de Taganrog où le lycéen Tchekhov affronte la misère et la solitude, puis « au brouillon », tandis qu'il s'efforce de rendre acceptable une pièce trop longue, trop prolixe, trop violente [...]. Entre le moment où le lycéen de dix-huit ans achève son drame et le moment où il renonce à le rendre jouable, il y a des années de travail et d'études, le passage de l'adolescence à l'âge adulte, et le passage d'un état d'apprenti à un statut d'écrivain de métier. Le refus de l'actrice M.N. Ermolova à qui Tchekhov avait adressé son drame, les critiques de son frère aîné, Alexandre, sont connus [...] (lettre d'Alexandre Tchekhov du 14 octobre 1878, cf. Notes sur le manuscrit de M. P. Gromov, citées plus haut). Alexandre Tchekhov ne se trompait pas vraiment : son frère ne devait jamais écrire d'autre pièce. Non jouée, mais gardée par Marie à l'abri d'un coffre avec un réticule cousu de perles bleues qui avait dû appartenir à leur mère (ce qui est d'autant plus remarquable que Tchekhov ne s'est guère soucié de conserver ses autres manuscrits), elle est restée à l'état de brouillon – un brouillon absolu, qui devait peut-être rester tel. Il n'est pas difficile de voir, à simplement parcourir le texte de Platonov, que l'œuvre tout entière en est sortie : bien sûr, les thèmes, les héros, l'atmosphère du théâtre de Tchekhov, comme le dit Elsa Triolet, parfois même des citations entières qui sont passées à peine modifiées de Platonov à d'autres pièces (ainsi, la déclaration de la générale : « Si on boit on crève, mais si on ne boit pas, on crève aussi — alors, buvons » qui est attribuée à Fédia dans *Sur la grand-route* ou le nom de Voïnitsev changé en Voïnitski dans *Oncle Vania*) mais surtout des modes de composition qui se sont ensuite répartis entre les nouvelles et le théâtre. En fin de compte, le texte est intéressant parce que Tchekhov n'a pas su consentir à l'appauvrissement d'un trop-plein, d'un débordement. Cela donne une pièce interminable qui n'offre peut-être au lecteur que l'incertitude et la déception, mais l'incertitude et la déception font sa valeur, se fondent pour la première fois en valeurs : tourné vers le spectateur, le héros en trompe-l'œil qu'est Platonov joue le rôle de n'importe qui, un rôle sans personne qui n'appelle ni le blâme ni l'approbation.

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. [...]

La pièce commence le jour de la Saint-Vassili d'été, fête du père de Platonov. Elle commence comme une manière de fêter sa mort, qui rappelle celle du général Voïnitsev : la première version de la pièce indique très précisément le fait que le père de Platonov était général ; le récit de leur querelle le jour du procès de l'arpenteur les pose ne équivalents, l'un et l'autre incapables et tyranniques, l'un et l'autre ruinés (le domaine des Voïnitsev va être vendu comme celui de Platonov l'a été ; le fils du général Voïnitsev pourrait devenir régent de collège comme Platonov est devenu maître d'école, ce qui représente une déchéance équivalente, qu'aucun sens du devoir ne rachète). « Un homme grand, couvert de gloire ! On ne voyait que ses défauts... On voyait comment il écrasait et maltraitait les gens mais personne ne voulait voir comment on l'écrasait, lui ! » dira Sergueï Voïnitsev à la fin – mais l'attendrissement ne fait que le ramener à son rôle de dupe. Platonov commence, au contraire, par une déclaration de haine qu'il est essentiel de conserver pour comprendre la pièce, même si Tchekhov l'a retranchée, dans son désir de faire plus court : « 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 peut mourir un homme débauché jusqu' à la moelle, richard 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 se déformait, 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-assiette, à la sueur de ceux qui n'avaient que des haillons sur le dos et des épiluchures à manger... À cela, de mortuis aut bene aut nihil », répond Glagoliev père ; « de omnibus aut nihil aut veritas », rétorque Platonov : tout se joue là, bien sûr, dans cet entrecroisement qui met le rien à la place du bien et la vérité à la place du rien.

Dans un premier temps, la vérité de Platonov trouve à s'appuyer sur un acte d'accusation démultiplié : obsédants, omniprésents et ridicules, les pères ne jouent aucun rôle dans la pièce, sinon d'imposer leur absence. Ils l'emportent matériellement pour finir, puisque la défaillance de Glagoliev, conjuguée avec la rapacité de Venguerovitch, est à l'origine de

la perte du domaine. Il se produit alors une sorte de coalition des pères où Bougrov et Tchcherbouk substituent à la force des armes la force de l'argent. Glagoliev l'idéaliste, le romantique attardé, part à Paris se débaucher avec son fils ; le seul survivant des militaires, le colonel Triletski alcoolise ses souvenirs guerriers. Tchekhov a dû supprimer son récit du siège de Sebastopol par crainte de la censure mais il reste les allusions de Marco à la guerre de Crimée, un souvenir qui rend grotesque le lyrisme romantique. Toute la génération des pères se résume dans ces armes qui couvrent les murs du bureau du général Voïnitsev et dans les bustes de Krylov, Pouchkine et Gogol. Face à la gloire des armes et à la gloire des lettres, à la vanité des canailles dont il faut dénoncer le mensonge, comme face à la rapacité de Venguerovitch, « ce gros cochon de parvenu doré sur tranche », il y a la morale de Platonov : étudier, travailler, chercher la vérité. Il ne cesse de la ressasser, et chacun lui en est reconnaissant. La foi qu'il met dans ses paroles lui vaut l'estime de tous (c'est elle qui attire l'étudiante Maria Efimovna Grekova et Sofia Iegorovna ; c'est elle qui autorise le rôle de conseiller qu'il joue auprès d'Issak Venguerovitch, de Nicolaï Triletski et de Sergueï Voïnitsev). En fait, bien qu'il ne la revendique que pour mieux la trahir, elle doit sa force de conviction au fait que cette morale héroïque et rudimentaire est celle dont on trouve la trace dans les lettres les plus tardives de Tchekhov : le lycéen qui prête à Platonov le rôle de la tourner en dérision s'apprête à faire vivre sa famille (et notamment son père, ruiné à force d'incurie) tout en faisant ses études de médecine. [...]

Toute la pièce se construit autour de cette place vide et qu'il faut à tout prix laisser vacante. En fin de compte, le Platon miniature est un père plus défaillant que tous les autres ; saisi d'un brusque désir d'élever son fils, il se heurte d'abord au nom du père, qu'il faudrait effacer : « Je te jure sur tous les saints que j'en ferai quelqu'un... Mais, le pauvre, lui aussi, c'est un Platonov ! Il suffirait qu'il change de nom... » Triletski ne dit pas autre chose, se réjouissant d'être Nikolaï Ivanytch et non pas Ivan Nikolaïevitch, c'est-à-dire fils de son père et non pas fils de lui-même. Tout aboutit à une constatation lapidaire : « Je comprends le roi Œdipe qui s'est crevé les yeux. » Ce sont les dernières paroles de Platonov avant que Sofia n'entre pour le tuer, elles sont à porter au compte du délire mais c'est un délire qui permet de délivrer la vérité. Le moment où Platonov la délivre est celui qui fait coïncider la vérité et le rien : il rejoint sa propre mort. Ce n'est pas une mort tranquille, ce n'est pas la mort d'une crapule qui s'aveugle sur son propre compte : Platonov l'a au moins emporté sur son père – non par la vertu mais par la dérision. [...]

Lorsque la pièce commence, Platonov est absent : c'est la fin d'une matinée de printemps, la Saint-Vassili de mai, probablement la première journée de chaleur depuis l'automne. L'attente des invités, l'euphorie légère de la faim laissent une impression de temps qui s'ouvre, comme le salon ouvert sur le jardin et le jardin sur le domaine. On se déplace dans un milieu où tout circule librement ; où les relations peuvent se nouer ; où les baies vitrées, la musique, la lumière s'accordent avec la promesse de renouveau.

La première allusion à Platonov évoque ses volets fermés. On l'attend : il dort. Lorsqu'il arrive, tardivement, ses premières paroles sont pour célébrer le retour à la lumière : « Tout l'hiver, nous avons dormi dans notre tanière, comme des ours, ce n'est qu'aujourd'hui que nous revoyons la lumière du jour ! » Derrière lui, l'hiver, l'espace clos du mariage (ce qu'il appelle ailleurs le cocon), la lourdeur, l'enlissement, l'ennui – qui ramène aux premiers mots de la pièce – et le fait que ce soit la générale qui les prononce n'importe pas vraiment ; tout le monde baigne dans l'ennui, tout le monde en parle. « Ça sent le renfermé en Russie ! Un air lourd, une odeur de moisi, dit Glagoliev fils. Et son père : Je m'ennuie ! Ces gens disent ce que je les entendais dire l'année dernière ; ils pensent ce que je pensais quand j'étais enfant... Rien de neuf, rien que du vieux. » À quoi la générale répond tranquillement : « Les gens se font aux cafards, vous pouvez bien vous faire à nos amis ! » L'ennui est un milieu indifférencié qui change ceux qui y sont pris en cloportes. Il forme une trame grise, épaisse, graisseuse, qui s'étend à toute la vie – aussi bien la Russie que les figurants du drame, saisis par l'enlissement intérieur comme par l'enlissement dans le temps.

Pris dans l'ennui commun, Platonov se différencie par un seul trait, donné brut, sans explications : il provoque des esclandres, il se conduit en énergomène – et tous attendent de lui quelque chose. On l'attend : tout le début de la pièce est orienté par cette attente. Il répond à cette attente : il suscite l'admiration, l'adoration. Jusqu'à la fin il trouve encore à séduire et il séduit aussi bien le spectateur, puisque, au moment où il meurt, il n'y a plus rien. 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 une pure illusion n'entre pas en ligne de compte. Il y a droit jusqu'au point où chacun attend de lui la révélation de cette vérité promise. Pourquoi de lui ? Au nom de cette jeunesse qui faisait voir en lui un héros, un second Byron ? Peut-être, dans la mesure où ce héros est tel par une seule qualité, que Platonov énonce au milieu de son délire : qu'il a pu incarner la vitalité pure, l'adoration, et que les autres attendent de lui cet élan de vie. » J'aime

tout le monde ! Tout le monde ! Et vous aussi, je vous aime !... Les gens, c'était ce que j'avais de plus cher...»S'il ne s'explique plus que sur le mode de la parodie, c'est qu'il a perdu cet élan vital : Hamlet, don Juan, Tchatski – autant d'allusions à un état antérieur. Marié, vieilli, fatigué, il aime trop, mais ce n'est plus assez. Il garde en lui la promesse de ce qu'il était, une promesse trahie. Ivanov isolera cette expression de la mélancolie. Ici, ce qu'il y a de prodigieux, c'est que rien n'est isolé. Platonov ne fait que polariser un mode d'être qui est en tous, qui est aussi bien une qualité de la société que des objets, des formes, des pensées. Libre comme l'air, il anime, il répond – jusqu'au point où il ne répond plus, où il se voit pris dans son vieillissement : et c'est ce passage d'un état de vitalité à l'inertie qui constitue la trame de la pièce. [...]

Françoise Morvan

Extraits de « D'un échec à l'autre », préface de Françoise Morvan à l'édition de Platonov, texte français Françoise Morvan et André Markowicz, Éditions Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2004

III. L'HOMME DE LETTRES DOIT ETRE AUSSI OBJECTIF QUE LE CHIMISTE

Lettre d'Anton Tchekhov à M. V. Kisseleva
(attention notes en fin de document)

Moscou, 14 janvier 1887

Votre Larka est très charmant, chère Marie Vladimirovna ; il y a des rugosités mais la concision et le ton viril du récit rachètent tout. Ne voulant pas m'ériger en juge unique de votre œuvre, je l'envoie à Souvorine, pour qu'il la lise ; c'est un homme qui s'y connaît tout à fait. Je vous communiquerai son opinion en temps voulu... Mais pour le moment permettez-moi quelques coups de bec en réponse à vos critiques... Même votre éloge de En chemin n'a pas adouci mon courroux d'auteur, et j'ai hâte de me venger pour La fange²¹. Prenez garde et, pour ne pas tomber dans les pommes, retenez-vous bien solidement au dossier de votre chaise. Bon, je commence...

D'habitude on accueille avec une référence muette tout article de critique, même injurieux et injuste, telle est l'étiquette en littérature... Répondre n'est pas admis et si l'on répond on est taxé à juste titre d'amour-propre démesuré. Mais comme vos critiques ont le caractère d'une « conversation, le soir, à l'aile annexe de Babkino ou sur la terrasse

de la maison du maître, en présence de Ma-Pa²², de Faux-Monnayeur²³ et de Levitan ». et comme dépassant le cadre du récit elle pose le problème sur un plan général, je vais faire un entorse à l'étiquette en me permettant de poursuivre notre conversation.

Tout d'abord, je suis comme vous, en littérature je n'aime pas cette tendance à laquelle nous faisons allusion vous et moi. En tant que lecteur et que philistin je l'évite soigneusement ; mais si vous me demandez mon opinion sincère et honnête sur elle, je vous dirai que la question de son droit à l'existence reste ouverte et n'a été résolue par personne, bien qu'Olga Andreevna²⁴ croit l'avoir résolue. Ni moi, ni vous, ni les critiques du monde entier n'avons de données assez solides pour être en droit de nier cette littérature. Je ne sais qui a raison : Homère, Shakespeare, Lope de Vega, bref les Anciens, qui ne craignaient pas de fouiller dans un « tas de fumier », tout en étant bien plus fermes que nous sur le plan moral, ou bien les écrivains contemporains, guindés sur le papier, mais froidement cyniques dans leur cœur et dans leur vie. Je ne sais qui a mauvais goût : les Grecs qui n'avait pas honte de chanter l'amour, tel qu'il est en réalité dans la belle nature, ou les lecteurs de Gaboriau²⁵, de Marlitt²⁶ et de Pierre Bobo²⁷. De même que les problèmes de la non-résistance au mal, du libre-arbitre, etc... cette question ne peut être résolue que dans l'avenir. Quant à nous, nous ne pouvons qu'en parler ; mais la résoudre, cela sort des limites de notre compétence. La référence à Tourgueniev et Tolstoï qui ont évité « le tas de fumier », n'élucide pas la question. Leur dégoût ne prouve rien : il y a bien eu avant eux une génération d'écrivains qui voyaient de la boue non seulement dans « les gredins et gredines », mais aussi dans les descriptions de moujiks ou de fonctionnaires au-dessous du grade de « conseiller titulaire²⁸ ». Sans compter qu'une époque, aussi florissante qu'elle soit, ne vous donne pas le droit de tirer une conclusion à l'avantage de l'une ou de l'autre tendance. L'argument de l'influence corruptrice de la dite tendance ne résout pas non plus la question. Tout en ce monde est relatif et approximatif. Il y a des gens qui seront pervertis même par la littérature enfantine, qui trouvent un plaisir particulier à lire dans les Psaumes ou dans les Proverbes de Salomon les endroits piquants, et il y en a d'autres qui plus ils se frottent à la boue de la vie, plus ils deviennent purs. Les publicistes, les juristes et les médecins qui sont initiés aux secrets du péché humain ne passent pas pour immoraux ; la plupart du temps les écrivains réalistes sont plus moraux que les archimandrites. Et enfin aucune littérature ne peut par son cynisme damer le pion à la vie réelle ; ce n'est pas avec un petit verre que vous pourrez souler qui a déjà bu tout le tonneau.

2) Que le monde grouille « de gredins et de gredines », c'est la vérité. La

nature humaine n'est pas parfaite, il serait donc bizarre de ne voir sur la terre que des justes. Mais penser que la littérature a pour fonction d'extraire d'un tas de scélérats « le bon grain », c'est nier la littérature elle-même. La littérature n'a droit au nom d'art que si elle peint la vie telle qu'elle est en réalité. Sa raison d'être, c'est la vérité absolue dans son intégrité. Réduire ses fonctions à une spécialité aussi étroite que l'extraction du « bon grain », serait pour elle aussi pernicieux que d'obliger Lévitane à dessiner un arbre en lui interdisant de toucher à l'écorce salie et au feuillage jaunissant. Je suis d'accord, « le bon grain » est une jolie chose, mais un homme de lettres n'est quand même pas un confiseur, un parfumeur, un amuseur ; c'est un homme engagé, qui a signé un contrat basé sur son sens du devoir et sa conscience ; dès lors qu'il a endossé cette responsabilité, qu'il fasse bonne mine à mauvais jeu : il est obligé, si pénible que cela soit pour lui, de combattre son dégoût, de souiller son imagination avec la boue de la vie... Il est comme n'importe quel vulgaire correspondant de presse. Que diriez-vous si un journaliste, par dégoût ou par désir de faire plaisir à ses lecteurs, ne parlait que de maires honnêtes, de dames sublimes et de vertueux employés des chemins de fer ?

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

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

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

5) Vous écrivez : « Si j'étais le rédacteur, je vous retournerais ce feuilleton dans votre intérêt même. » Pourquoi ne pas pousser plus loin ? Pourquoi ne pas faire justice des rédacteurs eux-mêmes qui publient de pareils récits ? Pourquoi ne pas adresser un blâme sévère à l'Administration centrale de la presse qui autorise les journaux immoraux ?

Le sort de la littérature (sérieuse ou pas) serait bien lamentable si on la livrait à l'arbitraire des points de vue personnels. Et d'une. En second lieu, il n'y a pas de police qui se reconnaisse compétente en matière de lit-

térature. Je suis d'accord, on ne peut se passer de bride ni de bâton, car même dans la littérature on voit se faufiler des tricheurs, mais vous avez beau dire, vous ne pourrez imaginer meilleure police que la critique et la conscience des auteurs. On cherche depuis la création du monde, mais on n'a rien trouvé de mieux...

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

6) Vous écrivez plus loin : « Laissez semblable littérature aux divers pauvres d'esprit et écrivillons déshérités tels que : Okreitz²⁹, Pince-nez³⁰, Aloe³¹... » Qu'Allah vous pardonne si vous avez écrit cela sincèrement ! Un ton de mépris indulgent vis-à-vis de gens qui sont petits, uniquement parce qu'ils sont petits, ne fait pas honneur à une âme bien née. Dans la littérature, comme dans l'armée, les grades inférieurs sont indispensables. C'est ce que nous dit la raison, et le cœur doit nous en dire encore plus...
... Vous avez lu mon *En voyage*... Alors il vous plaît mon courage ? Je « fais dans le sérieux » et je n'ai pas peur. À Piter cela a fait sensation. Un peu avant j'avais parlé de la « non-résistance au mal » et j'avais déjà étonné le public. Tous les journaux dans leurs numéros de Noël m'ont adressés des compliments, et dans la livraison de décembre de *La Richesse russe*, où écrit Léon Tolstoï, il y a un article d'Obolenski³² (deux feuilles d'imprimerie) intitulé Tchekhov et Korolenko. Maly est enthousiasmé par moi et démontre que je suis un plus grand artiste que Korolenko... Il est probable qu'il raconte des histoires, mais malgré tout je commence à me sentir en mérite : je suis le seul à ne pas écrire dans de grosses revues, à faire de la camelote journalistique et à conquérir l'attention de ces abrutis de critiques. Il n'y a jamais eu pareil exemple... *L'Observateur* m'a passé un savon, et il lui en a cuit ! Fin 1886, j'avais l'impression d'être un os jeté aux chiens...
... J'ai écrit une pièce³³ sur quatre demi-feuilles de papier. Elle se jouera en quinze ou vingt minutes. C'est le plus petit drame qui soit au monde. Le célèbre Davydov, qui travaille actuellement chez Korch, jouera dedans. Elle paraît dans *La Saison*, elle sera donc diffusée partout. D'une façon générale il vaut beaucoup mieux écrire de petites choses que de grandes choses : cela n'a pas trop de prétention, et cela rend... Que désirer de plus ? J'ai mis une heure cinq minutes à écrire mon drame. J'en ai commencé un autre, mais je n'ai pas fini, car je n'ai pas le temps.

Texte français Renée Gauchet, Michèle Tanguy et Geneviève Roussel

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 oeuvre que la vie, où l'angoisse n'a pas prise, ni le désespoir ; où se manifeste une certaine gaieté.

Je ne fais que tracer des cercles : à partir de cette désactivation il y a accomplissement, ou plutôt ce théâtre est à la fois désactivation et accomplissement. Le moins et le plus de l'humain ne font qu'un.

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

le vide en lui pour prendre le relais de cette transmutation.

13 février 2005

Michel Vinaver

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

L'ambiguïté et la puissance du rêve chez Anton Pavlovitch

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

Je crois que ce qui me fascina tant chez Tchekhov, à cette époque, c'est que j'y retrouvais le monde tel que mon intuition enfantine l'avait perçu, en deçà du dogmatisme scolaire et religieux qu'on avait essayé de m'inculquer à toute force. Je découvrais une légitimité à la contemplation des êtres et des choses dégagées du jugement moral. Ce n'est point l'aspect obsessionnellement « déceptif » des conclusions tchékhoviennes qui me frappa alors mais, à l'inverse, une ferveur poétique au sens propre « fabuleuse ». Il me semble que cette lecture me permit de me protéger à la fois contre l'esprit rationnel cartésien et contre la croyance au merveilleux éthéré cherchant maladroitement à le compenser. Ainsi, je crois avoir perçu d'emblée ce qui a continué de représenter pour moi, au fil du temps, l'essence de la littérature tchékhovienne – laquelle n'apparaît qu'en filigrane du texte et

échappe sans doute à la volonté consciente de l'auteur lui-même.

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

Chez Tchekhov, nous apercevons le monde « comme dans un miroir promené le long du chemin » par un narrateur qui semble ne faire qu'observer froidement et cliniquement les faits, résolution qui a le don de nous restituer la multiplicité, l'incompréhensibilité et l'étrangeté du monde tel que nous le percevons lorsque nous débarquons dans un pays étranger où nos codes moraux n'ont plus cours. Les descriptions minutieuses qui pointent sans coup férir les « détails définitifs et suffisants » (selon sa propre expression), nous déconcertent, nous plongent dans l'incertitude sous-jacente à la vie réelle, à savoir : quel sens donner aux événements, comment nous repérer dans l'imbroglio des intrigues, quel caractère déterminé attribuer aux gens que nous rencontrons ? Mieux encore, en tant qu'auteur, il nous donne sans cesse l'impression de ne pas contrôler la situation, d'être débordé par ses personnages, de ne pas les comprendre vraiment. À ce sujet, j'aimerais citer ici ce qu'un critique dit de l'art d'un autre grand nouvelliste qui fut, on le sait, grandement influencé par Tchekhov (et qui, notons-le, était également médecin). Pico Iyer dit de Somerset Maugham :

« L'un des grands talents de Maugham était de nous donner l'impression que ces personnages lui échappaient et poursuivaient une vie bien à eux. Parfois, il va jusqu'à interrompre l'action au beau milieu afin d'inclure une digression embarrassée concernant sa probable incapacité à pénétrer les motifs de ses propres personnages, ainsi que les tenants et les aboutissants de l'histoire qu'il tente de nous raconter. C'est, bien entendu, un stratagème littéraire – il se récrie habilement de son manque d'habileté et ce faisant il délivre quelque chose qui confère à ses histoires leur rare spontanéité équivoque. Elles hésitent et vacillent au bord de l'abîme que constitue cette secrète fascination de l'être humain pour le désordre³⁴. »

Bien que le style soit beaucoup plus laconique et distancié chez Tchekhov que chez Maugham, on est en droit de penser qu'il fut l'initiateur de ce point de vue littéraire. Or, je subodorai déjà que l'âme d'Anton Pavlovitch (comme le nomme tendrement son ami Bounine³⁵) avait été le théâtre intime d'un conflit subconscient et jamais résolu entre son don d'observation matérialiste extrêmement acéré, quasi scientifique et son sentiment

profond, métaphysique, extrême-oriental, taoïste pour tout dire (Bounine nous dit que la famille Tchekhov révélait des traits nettement mongols) du « cours des choses ». En dépit du positivisme un peu court hérité de ses études médicales et de son attachement indéfectible au diagnostic précis, il subsiste en effet, chez lui, une perception métaphysique supérieure de l'antagonisme inéluctable des forces en présence, le yin et le yang s'équilibrant sans cesse. Cette vision ambivalente le rend étonnamment moderne et le rapproche de nous, en l'éloignant du lourd moralisme d'un Dostoïevski ou d'un Tolstoï, car c'est une vision non manichéiste du monde, une analyse chimique où il s'agit d'évaluer avec exactitude les doses et les interactions qui concourent au surgissement du moindre événement.

Il y a peu de psychologie chez Tchekhov : les choses nous sont décrites de l'extérieur et il nous incombe, à nous lecteurs, de fournir une interprétation, si toutefois nous continuons d'en éprouver le désir, tant il est vrai, qu'à la longue, en le lisant, nous commençons de ressentir l'incongruité fondamentale qu'il y a à vouloir pénétrer le sens d'événements aussi inextricablement mêlés. Sans doute ici devons-nous revenir à ce que Bounine nous dit de l'atavisme extrême-oriental de Tchekhov et nous souvenir de cet ancien précepte chinois du tch'an :

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

Peut-être n'est-il pas inutile de remarquer que la notion tch'an de vérité nue, telle qu'elle est invoquée ici, renvoie à ce que nous nommons aujourd'hui réalité globale, par opposition aux multiples vérités particulières et circonstanciées qui la composent. C'est pourquoi je crois qu'on peut dire que Tchekhov a participé à sa manière, bien qu'il s'en défende, à l'esprit philosophique dans l'air de son temps : l'émergence de la « réduction phénoménologique » du monde dont, on le sait, la caractéristique principale est de se limiter à décrire les choses en pratiquant une rigoureuse « suspension de jugement » — suspension de jugement censée permettre aux significations essentielles, en se dégageant de l'interférence de nos désirs, de venir affleurer à la surface de la conscience³⁶.

Husserl définit ainsi sa méthode :

« Comme méthode elle est un effort pour appréhender, à travers des événements et des faits empiriques, des .?essences.? c'est-à-dire des significations idéales. Celles-ci sont saisies directement par intuition et à l'oc-

casation d'exemples singuliers, étudiés en détail et d'une manière très concrète. »

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

Tchekhov, pour sa part, décrira le monde avec une drastique objectivité qui ne peut se concevoir sans la pratique d'une ascèse rigoureuse, sans une vigilance permanente contre l'intrusion « dogmatisante » de l'opinion. Réserve qui suscitera d'ailleurs une insatiable curiosité de la part de ses lecteurs, ceux-ci cherchant désespérément à débusquer ses préventions personnelles. Or, Anton Pavlovitch fut en cela un dandy de l'élégance morale puisque ainsi qu'il appert du témoignage de ses proches, il demeura toute sa vie imperturbablement circonspect au sujet de ses idiosyncrasies personnelles. Tchekhov, au travers de cette ascèse s'efforça, tant dans sa vie privée que dans son œuvre (presque entièrement désencombrée des préjugés de son époque), vers une transparence qui reste exemplaire.

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

« ... cette logique qui admet que de deux propositions contradictoires, si l'une est vraie, l'autre doit nécessairement être fausse. L'homme tragique apparaît de ce point de vue solidaire d'une autre logique qui n'établit pas une coupure aussi tranchée entre le vrai et le faux : logique de rhéteurs, logique sophistique qui, à l'époque même où s'épanouit la tragédie, fait encore une place à l'ambiguïté, puisqu'elle ne cherche pas, sur les questions qu'elle examine, à démontrer l'absolue validité d'une thèse, mais à construire des "dissoi logoi", des discours doubles, qui, dans leur opposition, se combattent sans se détruire, chacune des deux ennemies pouvant au gré du sophiste et par la puissance de son verbe, l'emporter sur l'autre à son tour³⁷. »

Oui, cette merveilleuse ambiguïté qui, lorsque nous terminons la lecture d'une des nouvelles de Tchekhov – dressés comme nous le sommes depuis l'enfance au sacro-saint principe de la non-contradiction logique – nous dérouté toujours de nouveau. Ne prétendait-il pas qu'après avoir écrit un récit, l'écrivain selon ses vœux devrait en biffer le commencement et la fin, puisque c'est là où s'immisce habituellement l'interprétation personnelle, le besoin fatal de convaincre ?

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

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

« Le sens de la vie est dans la vie elle-même³⁸. »

★

Il nous faut considérer maintenant l'étrange dichotomie résiduelle entre son théâtre et sa prose.

Stanislavski, qui fut le premier interprète du rôle de Trigorine dans *La Mouette*, avoua plus tard qu'il mit très longtemps – même s'il en subissait le charme – à comprendre ce qu'il jouait. Stanislavski, à l'époque, n'avait encore lu aucune des nouvelles et je pense que le théâtre de Tchekhov ne peut être pleinement compris qu'au regard de celles-ci.

Si les pièces de Tchekhov nous entraînent bel et bien toujours vers « les habitudes craintives et gourmandes des petits fonctionnaires, la nostalgie velléitaire des professions libérales en province, les personnages à lorgnon et à barbiche aux redingotes un peu fripées, les songeries d'éternels étudiants souffreteux, la mélancolie des propriétés déclinantes et appauvries, celle des changements de garnisons lointaines et les soupirs au fond des jardins de campagne, les châles noirs de grandes jeunes filles aux traits tirés, les conversations languissantes sur les terrasses des datchas où chacun suit le fil de ses rêves déçus, les dames au regard triste promenant leur petit chien le long des quais moroses³⁹ » et que nous y retrouvons les ingrédients récurrents de son atmosphère : le regret nostalgique des chimères, l'analyse ironique et désenchantée de la psychologie d'échec, la démystification du sulpicianisme populiste, l'absurdité boursouflée des professions de foi généreuses, des attentes messianiques et des programmes révolutionnaires, la moquerie acerbe envers les figures d'icônes de la prose humanitaire, et

pour finir cette fatalité d'avortement qui pèse de façon répétitive sur la plupart des entreprises humaines, bref, la description quasi clinique d'existences frustrées et plus ou moins désespérées par les innombrables liens qui les ligotent à un destin médiocre..., dans les nouvelles par contre, apparaît, en contrepoint de tout ceci, un élément fondamental et sans cesse renouvelé : la description idyllique des paysages naturels – d'autant plus idyllique, notons-le, que l'histoire est plus navrante ! Et il me semble que c'est dans ce point insuffisamment remarqué – substantifique moelle de la création tchékhovienne – que gît la teneur profonde de la vision d'Anton Pavlovitch.

En ce sens, Ivan Bounine, dans son recueil de souvenirs et de commentaires sur celui dont il fut le meilleur ami, a raison d'inclure un choix des passages descriptifs qui lui semblent particulièrement représentatifs de ce qu'il se contente de désigner comme « la fine poésie tchékhovienne ». Mais, à mon sens il y a plus : c'est ici que ce qu'il faut bien nommer le romantisme matérialiste d'Anton Pavlovitch pointe le bout de son nez et que nous commençons de deviner à quel point le précepte de Paul Valéry – qui recommande, lorsqu'une figure se présente sous un aspect trop déterminé, de retourner la carte – est frappé au coin du bon sens, car ce n'est jamais désespérément mais désespérément qu'une oeuvre est poursuivie avec un art aussi minutieux et consommé !

On soupçonne alors que non seulement, sous le nihilisme de surface, sous le diagnostic négatif, s'exhale une douloureuse déception mais qu'en outre, pour qu'aient été déployés tant d'application et de talent pour l'élaborer, s'y dissimule l'élément d'une prescription. Or ce que semble désigner cette sous-jacente proposition tchékhovienne apparaît diamétralement opposée aux moralisations judéo-chrétiennes : ce n'est ni exclusivement en nous-mêmes ni dans une confiance aveugle en la sagesse supérieure d'un être transcendant, qu'il nous faut chercher l'éventuel bonheur, mais plutôt dans une fusion panthéiste avec la nature, avec le cosmos ambiant auquel nous relient matériellement, organiquement, nos corps vivants. Ce que le médecin, que n'a jamais cessé d'être Anton Pavlovitch, était payé⁴⁰ pour savoir.

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

« La philosophie personnelle de Tchekhov le rattachait à son époque avec son rationalisme triomphant et son positivisme. Mais il ne les a pas acceptés jusqu'au bout, il n'a pas pu s'en contenter⁴¹. »

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

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

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

Ionytch

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

La Fiancée

« Et c'est dans cette permanence des choses, dans cette totale indifférence à l'égard de la vie et de la mort de chacun de nous que réside peut-être le gage de notre salut éternel, du mouvement ininterrompu de la vie sur terre, d'une continuelle perfection. Assis à côté d'une jeune femme qui paraissait si belle dans la clarté de l'aube, apaisé et ravi par la vue de ce tableau féérique : la mer, les montagnes, les nuages, le vaste ciel, Gourov songeait qu'au fond, à bien y réfléchir, tout est beau ici-bas, tout, excepté ce que nous pensons et faisons quand nous oublions les buts sublimes de l'existence et notre dignité d'homme. »

La Dame au petit chien

★

Shakespeare, on le sait, a formulé cette fameuse sentence sur l'étoffe

fantasmatique dont nous sommes intimement tramés et que le sommeil délimite, Proust a parlé du rêve qui environne l'îlot de notre conscience diurne comme un océan mystérieux, Kant, beaucoup plus méthodiquement, a démontré qu'il était impossible au moyen d'arguments logiques de nous représenter à nous-mêmes si nous étions en état de sommeil ou de veille. À sa suite, de nombreux philosophes ont souligné que le problème de la perception du réel coïncidait avec celui de l'intentionnalité préalable à toute saisie par les sens et qu'en conséquence se dégageait inéluctablement de cet examen une incertitude fondamentale toute onirique.

Si ce que je crois, concernant la participation inconsciente de Tchekhov à la réduction phénoménologique (qui était l'édolon réflexif flottant dans l'air de l'époque), a quelque pertinence, il n'est alors pas étonnant qu'un écrivain épris de précision comme il l'était ait mesuré les limites d'une description uniquement extérieure des phénomènes et qu'il ait senti l'importance du rendu onirique dans l'effort vers un réalisme plus complet. C'est sans doute en cela qu'il est un grand novateur en littérature, car il a introduit ce que ses contemporains ont désigné par « ce léger brouillard poétique qui lui est propre » et qui est, selon moi, la part du rêve dans notre appréhension habituelle du monde. Écoutons ce que nous dit V. Ermilov – un critique de l'époque – à propos de la dramaturgie tchékhovienne :

« ...Tchekhov considère que le théâtre doit représenter la vie quotidienne des gens ordinaires, mais la représenter d'une façon telle que tout ce quotidien soit éclairé par la lumière intérieure de la poésie, par celle d'un grand thème, pour que derrière la réalité directe, il y ait encore un courant sous-marin⁴². »

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

Dans la nouvelle intitulée *Beautés*, le narrateur raconte deux anecdotes – espacées dans le temps – où la rencontre de la perfection physique féminine plonge les spectateurs occasionnels dans un état à la fois de puissante tristesse nostalgique et de compassion universelle. Dans *La Steppe*, l'apparition en pleine nuit de l'homme au sourire angélique, tout de blanc vêtu, un oiseau blanc à la main, exultant de ses amours comblées, venu partager le trop-plein de son bonheur au bivouac, avec les rouliers, et qui entraîne les hommes dans le même songe mélancolique et la même compassion universelle, nous fait penser qu'il y a – plus étrangement encore – comme un relent de platonisme dans l'oeuvre de Tchekhov, car ces apparitions merveilleuses évoquent l'anamnèse d'un état idéal antérieur

à la déchéance de l'humanité telle qu'il la stigmatise d'autre part. Dans ces multiples évocations fugitives, nous touchons à un sentiment indéterminé et vague mais tenace (repris comme un leitmotiv au final de la plupart des pièces) : l'espoir d'un monde possible moins livré à la dérégulation des passions médiocres.

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

« Il faut montrer la vie non telle qu'elle est, ni telle qu'elle doit être, mais telle qu'elle nous apparaît en rêve⁴³. »

Juin 2005

Denis Grozdanovitch

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

IV. BIBLIOGRAPHIE

Anton Tchekhov

Né à Taganrog en 1860. Mort à Badenweiler, Allemagne, en 1904.
Prosateur et auteur dramatique.

Melikhovo, 11 février 1893

[...] *Mon curriculum vitae, si l'on peut dire, vous est connu dans ses traits principaux. La médecine est ma femme légitime, la littérature ma maîtresse. Toutes deux bien sûr, se font mutuellement tort, mais pas assez pour s'exclure mutuellement. Je suis sorti de l'Université (de Moscou) en 1884. J'ai reçu le prix Pouchkine en 1888. En 1890, je suis allé à Sakhaline et je veux à ce sujet publier tout un livre. Voici tous mes états de service. Encore un mot pourtant : en 1891, j'ai voyagé en Europe. Je suis célibataire, point riche et je vis uniquement de l'argent que je gagne. Plus je vieillis, moins je travaille, et de façon plus indolente. Je commence à sentir l'approche de la vieillesse. Ma santé n'est pas merveilleuse. [...]*

Lettre d'Anton Tchekhov à I. I. Ostrovski

Traductions d'**André Markowicz** et **Françoise Morvan**

Théâtre

Éditions Actes Sud, coll. « Babel », Arles

Platonov (≈1878 ?), Éditions Solin, Arles, 1990, rev. et corr. en 2002 ; nouvelle édition donnant l'intégralité du manuscrit original, Éditions Les Solitaires intempestifs, coll. « Traductions du XXI^e siècle », Besançon, 2004 ; rééd. 2005.

Sur la grand-route (1884), trad. 2002, à paraître en 2005.

Les Méfaits du tabac (1886), trad. 1995, à paraître en 2005.

Chalcas ou Le Chant du cygne (1887), trad. 1998 ; *L'Ours* (1888), trad. 1999 ; *La Demande en mariage* (1888), trad. 1996 ; *Tatiana Repina* (1889) ; *Le Tragédien malgré lui* (1889) ; *La Noce* (1889) ; *Źubilé* (1891) ; *La Nuit d'avant le procès* (début des années 1890), trad. 1998 ; sont à paraître dans « Pièces en un acte », nov. 2005.

Ivanov (1887-1889), ouvrage contenant les deux versions : « *Comédie en quatre tableaux* » (1887) et « *Drame en quatre actes* » (1889), ainsi qu'une préface des traducteurs et des annexes comprenant une variante et la correspondance de l'auteur à propos d'*Ivanov*, 2000.

La Mouette, version originale (1895) et version « académique » (1896), suivi d'un dossier présentant des extraits de correspondance à propos de *La Mouette*, 1996 ; rééd. 1999.

L'Homme des Bois (première version d'Oncle Vania, 1899), extraits de correspondance et notes des traducteurs, 1995.

Oncle Vania (1899), dossier avec des extraits de correspondance, 1994 (2001) ; rééd. rev. et corr. 2002.

Les Trois Soeurs (1901), note sur la traduction F. Morvan, postface Georges Banu, 1993 ; rééd. rev. et corr. 2002.

La Cerisaie (1904), suivi de la version « académique » de l'acte II, d'extraits de correspondance et d'une postface de F. Morvan, 1992 ; rééd. rev. et corr. 2002.

Romans et nouvelles

Le Violon de Rothschild (1894) et autres nouvelles, contient : *Sur la route* / *Dormir* / *La Peur* / *Le Malheur des autres* / *L'Évêque* / *La Douleur* / *Vanka* / *Les Rêves* / *Le Récit de Madame X* / *L'Instituteur* / *L'Homme dans un étui* / *En chariot* / *Les Ennemis* / *La Nuit de Pâque* / *L'Étudiant*, choix et présentation Gérard Conio, texte français A. Markowicz, Éditions Alinéa, coll. «

Point de retour », Aix-en-Provence, 1986.

Le Malheur des autres, Cahiers du Nouveau Théâtre d'Angers, 1996.

Drame de chasse (1885), préface F. Morvan, Éditions Actes Sud, coll. « Babel », 2001.

Le Moine noir, postface F. Morvan, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2003.

Autres traductions

Recueils (prose et théâtre)

Œuvres, Correspondance, texte français Denis Roche, Éditions Plon, Paris, 1922-1934, 20 vol.

Œuvres complètes, Jean Pérus éd., texte français Lily Denis, Madeleine Durand, Édouard Parayre, André Radiguet, Elsa Triolet, Les Éditeurs français réunis, Paris, 1952-1971, 21 vol.

Œuvres, introduction et chronologie Claude Frioux, texte français L. Denis, M. Durand, E. Parayre, A. Radiguet, E. Triolet, annotations C. Frioux et E. Triolet, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1968- 1971, 3 vol. ; rééd. 1998 et 2001 :

Tome I – *Théâtre Complet : Platonov / Ivanov / La Mouette / Oncle Vania / Les Trois Soeurs / La Cerisaie / Le Chant du cygne / L'Ours* (1888) / *La Demande en mariage* (1888) / *Le Tragédien malgré lui* (1890) / *La Noce* (1890) / *Le Jubilé* (1891) / *Les Méfaits du tabac* (1903), 1968 ; rééd. 1998.

Tome II – *Récits*, 1887-1892, 1970.

Tome III – *Récits*, 1892-1903, 1971.

Recueils (théâtre)

Théâtre de Tchekhov, préface André Barsacq, Éditions Denoël, Paris, 1958, 1 vol. ; rééd. 1965 : *Le Chant du cygne ; L'Ours ; Une demande en mariage ; Le Tragédien malgré lui ; La Noce ; Le Jubilé ; Les Méfaits du tabac*, texte français A. Barsacq / *Ivanov*, texte français Antoine Vitez / *La Mouette ; Oncle Vania ; La Cerisaie*, texte français Georges et Ludmilla Pitoëff / *Les Trois Soeurs*, texte français Pierre-Jean Jouve, G. et L. Pitoëff. *Théâtre complet*, L'Arche Éditeur, Paris, 1958-1961, 3 vol. :

Tome I : *Ce fou de Platonov*, texte français Pol Quentin / *Ivanov*, texte français Nina Gourfinkel et Jacques Mauclair / *Le Sauvage*, texte français Génia Cannac et Georges Perros, 1958.

Tome II : *La Mouette / Oncle Vania / Les Trois Soeurs*, texte français G. Cannac et G. Perros, 1960.

Tome III : *La Cerisaie / Sur la grand-route* (1885) / *Le Chant du cygne / L'Ours / Une demande en mariage / Tragédien malgré lui / Une noce / Un jubi-*

lé / *Les Méfaits du tabac* / *Tatiana Repina* (1889), texte français G. Cannac et G. Perros, 1961.

Théâtre, coll. dirigée par Georges Haldas, texte français A. Adamov, Éditions Rencontre, Lausanne, 1965, 3 vol. :

Théâtre I : *Platonov* / *Sur la grand-route* / *Ivanov*.

Théâtre II : *L'Esprit des bois* / « *Pièces en un acte* » / *La Mouette*.

Théâtre III : *Oncle Vania* / *Les Trois Soeurs* / *Les Méfaits du tabac* / *La Cerisaie*.

Théâtre complet, Éditions Gallimard, coll. « Folio Classique », 1973, 2 vol.

:

Tome I : *La Mouette* / *Ce fou de Platonov* / *Ivanov* / *Les Trois Soeurs*, préface Roger Grenier, texte français G. Cannac, N. Gourfinkel, J. Mauclair, G. Perros et P. Quentin ; rééd. 1989.

Tome II : *La Cerisaie* / *Le Sauvage* / *Oncle Vania*, et neuf pièces en un acte, préface Renaud Matignon, texte français G. Cannac et G. Perros.

Théâtre complet, introduction, dictionnaire de Tchekhov et chronologie Jean Bonamour, Éditions Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1996 : *Platonov* / *Ivanov* / *Le Génie des bois* / *La Mouette* / *L'Oncle Vania* / *Les Trois Soeurs* / *La Cerisaie* / *Sur la grand-route* / *Les Méfaits du tabac* / *Le Chant du cygne* / *L'Ours* / *La Demande en mariage* / *Tatiana Repina* / *Le Tragique malgré lui* / *Une noce* / *Le Jubilé*, texte français D. Roche (rééd. de l'édition Plon, 1922- 1934), sauf *Platonov*, *Tatiana Repina* et *Le Génie des bois*, texte français Anne Coldefy-Faucard.

Platonov

Ce fou de Platonov, texte français P. Quentin, L'Arche Éditeur, coll. « TNP Coll. du répertoire », 1956 ; suivi de *Le Sauvage*, texte français de Le Sauvage G. Cannac et G. Perros, notices Geneviève Bulli, Éditions LGF, coll. « Le Livre de poche », 1967.

Platonov, texte français A. Adamov, Éditions Rencontre, op. cit.

Platonov, texte français Elsa Triolet, in *Œuvres complètes*, les Éditeur français réunis, op. cit. ; in *Œuvres*, Éditions Gallimard, op. cit.

Platonov, texte français A. Markowicz et F. Morvan, Éditions Solin, op. cit. ; Éditions Les Solitaires intempestifs, op. cit.

Platonov, adaptation Éric Lacascade, in *L'avant-scène théâtre*, 2002 ; rééd. 2004.

Platonov, le fléau de l'absence de pères, texte français Rezvani, Éditions Actes Sud, coll. « Babel », no 615, 2003.

Romans, nouvelles et carnets

Le Duel (1891), texte français Henri Chirol, Éditions Perrin, Paris, 1902.

Un meurtre, suivi de *Paysans* ; *L'Étudiant* ; *La Maîtresse d'école*, texte français Claire Ducreux, préface A. Beaunier, Éditions de la Revue Blanche, Paris, 1902.

Trois années, suivi de *La Salle no 6*, texte français C. Mostkova et André Lamblot, notice biographique Maurice Donzel, Éditions Frédéric Rieder, coll. « Les Prosateurs étrangers modernes », Paris, 1922.

Une morne histoire, texte français Boris de Schloezer, Éditions de la Pléiade, coll. « Les Classiques russes », no 8, Paris, 1926.

Châtaigne, texte français D. Roche, illustrations de Nathalie Parain, Gallimard, 1934.

Le Duel, Éditions Mermod, coll. des « Grands romans étrangers », Lausanne, Suisse, 1943.

Le Moine noir, suivi de *La Dame au petit chien* / *Le Royaume des femmes* / *La Maison à la mezzanine* / *Volodia* / *Une morne histoire*, six nouvelles choisies par Gabriel Arout, préface Daniel Rops, Éditions de Flore, coll. « Les Grandes Œuvres étrangères », Paris, 1946.

Contes, choix pour la jeunesse, texte français Olivier Daria, illustrations Léon Zack, Éditions Albin Michel, Paris, 1954.

Quatre nouvelles, Carnet de notes, contient *Chez des amis* / *Les Feux* / *Une Rencontre* / *La Fiancée*, texte français et introduction G. Cannac, Calmann-Lévy Éditeur, Paris, 1957.

Salle no 6, suivi de *Dans les bas-fonds* / *Le Malheur* / *Graine errante* / *L'Uniforme du capitaine* / *Chez la maréchale de la noblesse* / *Vieillesse* / *Angoisse*, Éditions Plon, 1957.

Contes de toute la vie, texte français E. Parayre et J. Pérus, H. Juin éd., Club des Libraires de France, Paris, 1959.

La Dame au petit chien, texte français Lazare Kobrynski, in *L'avant-scène théâtre*, n° 384, 1967.

Le Duel, suivi de *Lueurs* / *Une banale histoire* / *Ma vie* (1896) / *La Fiancée* (1902), texte français E. Parayre, revision L. Denis, Éditions Gallimard, coll. « Folio Classique », 1982.

Histoires pour rire et sourire, texte français E. Parayre et M. Durand, Éditions L'École des loisirs, coll. « Médium Poche », Paris, 1984.

Contes humoristiques, texte français M. Durand et E. Parayre, Éditions Messidor, Paris, 1987.

Histoires grinçantes, texte français E. Parayre et M. Durand, Éditions L'École des loisirs, coll. « Médium Poche », 1986.

Trois années, texte français E. Parayre, Éditions Complexe, coll. « Heure furtive », Bruxelles, Belgique, 1990.

Nouvelles, texte français Vladimir Volkoff, LGF Éditeur, coll. « La Pochothèque », 1993.

La Dame au petit chien (1899) / *L'Évêque* / *La Fiancée* (1903), texte français L. Denis et E. Parayre, notes L. Denis, Éditions Gallimard, coll. « Folio Bilingue », 1993.

La Dame au petit chien / *Un royaume de femmes et autres nouvelles*, texte français M. Durand et E. Parayre, rev. L. Denis, Éditions Gallimard, coll. « Folio Classique », 1993 (rééd. 1999).

Aniouta et autres nouvelles, Georges Pignolet éd., LGF Éditeur, coll. « Le Livre de Poche / Lire en russe », 1994.

L'amour est une région bien intéressante, texte français Louis Martinez, Éditions des Cent Pages, Grenoble, 1994.

La Dame au petit chien, texte français Wladimir Berelowitch, postface Bernard Kreise, Éditions des Mille et Une Nuits, coll. « La Petite Collection », Paris, 1995.

La Steppe (1888), texte français Olga Vieillard-Baron, Éditions Flammarion, coll. « GF », 1992 / texte français V.Volkoff, LGF Éditeur, coll. « Le Livre de Poche », 1995.

La Dame au petit chien suivi de *Récit d'un inconnu*, texte français V.Volkoff, Éditions J'ai lu, coll. « Librio », Paris, 1996.

L'Île de Sakhaline (1895), texte français L. Denis, R. Grenier éd., Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2001.

La Cigale et autres nouvelles, contient : *Une petite blague* / *Une nuit terrible* / *La Cigale* / *En chemin* / *Calchas* / *Une énigme*, Éditions J'ai lu, coll. « Librio », 2002.

Un drame à la chasse, adaptation de Jean-Claude Grumberg, Actes Sud-Papiers, coll. « Théâtre », 2002.

La Steppe / *Salle 6* / *L'Évêque*, R. Grenier éd., texte français E. Parayre, révision L. Denis, Éditions Gallimard, coll. « Folio Classique », 2003.

Une banale histoire. Fragments du journal d'un vieil homme, texte français E. Parayre, rév. L. Denis, Éditions Gallimard, coll. « Folio », n° 4105, 2004.

Le Moine noir, texte français G. Arout, relu par A. Coldefy-Faucard, Éditions Horay, Paris, 1964 ; rééd. 2004.

Le Malheur des autres, texte français L. Denis éd., Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 2004.

Histoire de rire, recueil de nouvelles, texte français A. Coldefy-Faucard, Éditions J'ai lu, coll. « Librio », no 698, 2004.

Premières nouvelles, texte français M. Durand, Élisabeth Lotar, Vladimir Pozner et A. Radiguet, Éditions 10/18, coll. « Domaine étranger », 2004.

Front blanc suivi de *Kachtanka* et de *Tristesse*, texte français E. Parayre, rév. L. Denis, coll. « Folio Junior », no 1353, 2004; rééd. coll. « Gallimard Jeunesse », 2005.

Carnets, inédits, préface d'Alexandre Tchoudakov, texte français Macha

Zonina et Jean-Pierre Thibaudat, Christian Bourgois Éditeur, 2005.

Correspondances

Correspondance Tchekhov-Gorki, suivi d'un essai de Gorki sur Tchekhov, texte français et présentation J. Pérus, Éditions Grasset, Paris, 1947.

Correspondance I (1876-1890) – II (1890-1896), Éditions Plon, 1956.

Correspondance avec Olga: 1899-1904, texte français Monica Constandache, avant-propos Lucia Cathala, Éditions Albin Michel, coll. « Les Grandes Traductions », Paris, 1991.

Conseils à un écrivain (1883-1904), choix de textes présenté par Piero Brunello, texte français Marianne Gourg, suivi de *Vie de Anton Tchekhov de Natalia Ginzburg*, texte français Béatrice Vierre, Éditions du Rocher, Monaco, 2004.

Voyage à Sakhaline 1890-1891, texte français Anna Christophoroff, Éditions Le Capucin, coll. « Lettres d'hier et d'aujourd'hui », Lectoure, 2005.

+ autres bios dans le cadre du dossier pédagogique : Alain ..? Acteurs ? Décorateur ? etc. ? A voir Anne G et Armelle....

Notes

1. Texte français Édouard Parayre et Lily Denis, in Anton Tchekhov, *Œuvres*, vol. II, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1970, p. 697-698.

2. Ibid., p. 696.

3. Ibid. [littéralement en anglais : « rainbow-hed hopes »]

4. *La Mouette*, texte français André Markowicz et Françoise Morvan, Éditions Acte Sud, coll. « Babel », Arles, 1996, acte IV, p. 119.

5. Ibid., acte I, p. 25-26.

6. Cette citation de *Le Chant du cygne* ainsi que les suivantes sont extraites de la traduction inédite d'André Markowicz et de Françoise Morvan.

7. *Troïlus et Cressida*, acte II, scène iii

8. En réalité le personnage apparaît également dans *La Belle Hélène* d'Offenbach. (N.D.L.R.)

9. Lettre à M.V. Kisseleva, 14 janvier 1887, texte français Renée Gauchet, Lida Vernant, Michèle Tanguy et Geneviève Roussel, in A. Tchekhov *Correspondance*, Les Éditeurs français réunis, Paris, 1967, p. 67-72.

10. Lettre à A. N. Pleshcheyev, 17 octobre 1888.

11. Lettre à A.P. Lenki, 26 octobre 1888, in A. T. *Correspondance I*, texte français Denis Roche, Éditions Plon, Paris, 1956, p. 280.
12. *Oncle Vaniatexte* français André Markowicz et Françoise Morvan, Éditions Actes Sud, coll. « Babel », 1994, acte III, p. 76-78.
13. Révision pour l'édition de 1897 de ses pièces dans laquelle *Oncle Vania* est publié pour la première fois.
14. *Fin de partie*, in Samuel Beckett, *Théâtre I*, Éditions de Minuit, Paris, 1971, p. 167.
15. *En attendant Godot*, acte I, in *Théâtre I*, *op. cit.* p. 17.
16. *Ibid.*, p. 18.
17. Il y a, bien sûr des précédents chez Molière : *L'Impromptu de Versailles*, Harpagon qui cherche son or au milieu du public dans *L'Avare*, ou la référence infamante d'Argan à « *ce coquin de Molière* » dans *Le Malade imaginaire*
18. *Le Revizor*, acte V, scène VIII, in Gogol : *Théâtre*, texte français Alexandre Barsacq, Éditions Denoël, Paris, 1955, p. 149 [cette didascalie ne figure pas dans le texte édité en français, pas plus que dans la traduction de Markowicz].
19. *La Mouette*, *op. cit.*, acte I, p. 48.
20. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler au passage que la présence de Sacher-Masoch dans le roman n'implique aucune référence à ce que l'on a appelé « masochisme ». Nous avons eu quelque peine à trouver le roman que Tchekhov place entre les mains de Sacha, au coeur de la pièce, en un point où la présence d'un tel texte était forcément voulue et significative : il avait été traduit en français sous le titre *Les Prussiens d'aujourd'hui* (la guerre de 1870 était proche). Publié en 1875, le roman avait été aussitôt traduit dans toute l'Europe et la traduction russe venait de paraître, en 1878, au moment où Tchekhov s'engageait dans la rédaction de *Platonov*. Qualifié d'anti-allemand par la presse pangermaniste, il met en scène trois jeunes gens qui voient se perdre leurs idéaux dans l'Allemagne matérialiste de Bismarck : de l'héritage de l'esprit des Lumières, de la Révolution française et de l'idéalisme allemand, il ne reste plus rien. Héritiers sans héritage, les personnages de Sacher-Masoch posent les questions que reprend Tchekhov.
21. Dans une lettre à Tchekhov, Maria Kisseleva se montrait très désapprobatrice de ce récit, *La fange* paru dans *Temps nouveau* (29 octobre 1886, n° 3 832).
22. *Ma-Pa* : Maria Pavlovna Tchekhov
23. Faux-Monnayeur : nom du chien des Kisselev.
24. *Olga Andreevna Golokhvastova* : écrivain.
25. *Émile Gaboriau* (1835-1873) : auteur de romans policiers. Il a créé le personnage du policier Lecocq.
26. *E. Marlitt* : pseudonyme d'Eugénie John (1825-1887), femme de lettres allemande. Auteur de romans : *Barbe-Bleue* ; *Le Secret de la Vieille Demoiselle*.
27. *Pierre Bobo* : l'écrivain Boborykine, collaborateur de la *Bibliothèque de lecture*. Auteur d'innombrables romans publiés aujourd'hui.
28. Fonctionnaire occupant le neuvième échelon dans la *Table des rangs*.
29. *Okreitz* : homme de lettres, directeur du journal antisémite *Le Rayon*

30. *Pince-nez* : pseudonyme de M.V. Kisseleva.
31. *Aloe* : écrivain de second ordre.
32. *Obolenski* : critique.
33. *Kalkhass*, parue pour la première fois dans le recueil *La Saison* (1887, 1^{er} fascicule).
34. Article de la *New York Review of books*, sur la biographie de Somerset Maugham par Jeffrey Meyers, 16 nov. 2004, p. 73.
35. Ivan Bounine, Tchekhov, texte français Claire Hauchard, Éditions du Rocher, Monaco, 2004.
36. Jean Renoir, dans un documentaire cinématographique célèbre, dévoile sa méthode de travail du texte au théâtre (méthode qu'il nous dit, d'ailleurs, lui avoir été révélée au départ par Michel Simon) : obliger l'acteur à lire à haute voix ce qui est écrit sur le ton le plus neutre possible, gommant tout effet, toute intention et cela aussi longtemps qu'il sera nécessaire au texte pour venir s'imposer de lui-même, pour vivre de sa vie propre – désencombré, en quelque sorte, de la compréhension personnelle de l'interprète (*La Direction d'acteur* par Jean Renoir, réal. Gisèle Braunberger, Les films de la Pléiade, 1968).
37. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Jean-Pierre Vernant, Éditions La Découverte, Paris, 1972 ; rééd 2005, p. 21-22.
38. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, texte français Jean Chuzeville, Éditions Gallimard, Paris, 1941 ; rééd. 1988.
39. Préface de Claude Frioux, in *Anton Tchekhov. Œuvres*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
40. Bien qu'il réclamât rarement ses honoraires.
41. Cité dans l'Introduction d'Elsa Triolet, in A. Tchekhov, *Œuvres complètes*, Les Éditeurs français réunis, Paris, 1954.
42. *Ibid.*
43. Cette maxime est aussi mise en exergue dans le très beau livre de Roger Grenier sur Tchekhov, intitulé *Regardez la neige qui tombe*, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1997.

presse@colline.fr

L'œuvre hétéronyme

L'œuvre pseudonyme est celle de l'auteur « en propre personne », moins la signature de son nom ; l'œuvre hétéronyme est celle de l'auteur « hors de sa personne » ; elle est celle d'une individualité totalement fabriquée par lui, comme le seraient les répliques d'un personnage issu d'une pièce de théâtre quelconque écrite de sa main.

Fernando Pessoa

Revue *Presença*, décembre 1928

Sur les hétéronymes, texte français Rémy Hourcade,

Éditions Unes, Trans-en-Provence, 1993

LE CHANT DU CYGNE PLATONOV

Anton Tchekhov

I. LE CHANT DU CYGNE

- Résumé*, par **Michel Vittoz** p.
Notice Biographique, par **Françoise Morvan** p.
Tchekhov et le vaudeville.
Une étude des pièces en un acte de Tchekhov (extrait) :
Le Chant du cygne (*Calchas*) (1887-1888), par **Vera Gottlieb** p.

II. PLATONOV

- Résumé*, par **Michel Vittoz** p.
Notice Biographique, par **Françoise Morvan** p.
Petites observation en marge d'une pièce sans titre,
par **Françoise Morvan** p.
Bezotsovchtchina (*Platonov*). *Note sur le manuscrit* (extraits),
par **M.P Gromov** p.
Une œuvre inaugurale, par **Françoise Morvan** p.

III. L'HOMME DE LETTRES DOIT ETRE AUSSI OBJECTIF QUE LE CHIMISTE

- Lettre d'Anton Tchekhov à M. V. Kisseleva*, Moscou, 14 janvier 1887
Notes à l'emporte-pièce, par **Michel Vinaver** p.
L'ambiguïté et la puissance du rêve chez Anton Pavlovitch,
par **Denis Grozdanovitch** p.

BIBLIOGRAPHIE

- Anton Tchekhov* p.

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Si bios/CV AF et autres ?