

l'homme inutile ou la conspiration des sentiments

la colline

théâtre national

de Iouri Olecha

mise en scène Bernard Sobel

Grand Théâtre

du 9 septembre au 8 octobre 2011

l'homme inutile ou la conspiration des sentiments

Dossier pédagogique

Sommaire

I. La pièce

1. "Ô comme la fête sera belle où on ne nous admettra pas!", par Iouri Olecha 3
2. La fable par l'auteur, par Iouri Olecha 4
3. Rêver autre chose que de futurs cauchemars, par Michèle Raoul-Davis 5
4. Une contre-révolution avortée, par Daniel C. et Eleanor S. Gerould 7

II. Olecha par lui-même

- "Nous étions des Hamlet...", par Iouri Olecha 8
- a. Éléments biographiques 9
 - b. Mon temps, par Iouri Olecha 9
 - c. Les sentiments de l'artiste, par Iouri Olecha 10
 - d. Le mendiant, l'artiste, à l'époque de la construction du socialisme, par Iouri Olecha 10
 - e. Sur l'écriture fragmentaire et l'inachèvement : le dédoublement, par Iouri Olecha 11
 - f. Olecha, représentant exemplaire de l'intelligentsia russe, par Iouri Olecha 11
 - g. Autoportrait, par Iouri Olecha 12
 - h. Impuissance, par Iouri Olecha 12
 - i. Le génie réduit à l'impuissance 13

III. De l'impressionnisme au réalisme soviétique, par Kazimeria Ingdahl 14

IV. Iouri Olecha, notes d'un dramaturge (1933), par Iouri Olecha 16

V. Annexes

1. "... nous aurons connu et vu le cinématographe", par Iouri Olecha 22
2. La douceur des utopies, par Michel Foucault 23
3. L'Homme inutile ou la Conspiration des sentiments, scène 1, extrait 24

IV. L'équipe artistique 28

de **Iouri Olecha**

traduction du russe **Marianne Gourg**

mise en scène **Bernard Sobel**

en collaboration avec **Michèle Raoul-Davis**

décor **Lucio Fanti**

lumière **Alain Poisson**

son **Bernard Valléry**

costumes, coiffures et maquillage **Mina Ly**

assistante à la mise en scène **Mirabelle Rousseau**

avec

**Amine Adjina, John Arnold, Pascal Bongard, Éric Castex, Ludmilla Dabo, Magalie Dupuis,
Claude Guyonnet, Sabrina Kouroughli, Vincent Minne, Romain Pellet**

production **Compagnie Bernard Sobel, La Colline – théâtre national,
Théâtre Dijon-Bourgogne – Centre dramatique national**
avec la participation artistique du **Jeune Théâtre National**
et le soutien du **Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques,
DRAC et Région Provence-Alpes-Côte d'Azur**

du 9 septembre au 8 octobre 2011

Grand Théâtre

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

Rencontre avec l'équipe du spectacle
mardi 20 septembre à l'issue de la représentation

Atelier de critique théâtrale

animé par **Maïa Bouteillet**, journaliste

mardi 20 septembre de 18h30 à 22h30

renseignements **Sylvie Chojnacki** 01 44 62 52 27 ou s.chojnacki@colline.fr

location: 01 44 62 52 52

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

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place
hors abonnement
plein tarif 29€
moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 14€
plus de 60 ans 24€
le mardi 20€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

I. La pièce

1. "Ô comme la fête sera belle où on ne nous admettra pas!"

... Nous aussi, mon cher, nous battions des records; nous aussi nous avons notre foule d'admirateurs; nous aussi nous avons l'habitude d'avoir la première place, là-bas chez nous... Où ça chez nous? Là-bas, au sein de l'époque qui est en train de perdre son éclat. Ô comme le monde qui monte est admirable! Ô comme la fête sera belle où on ne nous admettra pas! Tout vient d'elle, de cette nouvelle époque, et tout retourne à elle. C'est elle qui recevra les dons les plus somptueux, elle qui sera l'objet des enthousiasmes les plus grands. J'aime ce monde qui marche sur moi, je l'aime plus que la vie, je le vénère et de toutes mes forces je le déteste.

Mon souffle se coupe, les larmes ruissellent sur mes joues, mais j'ai envie de glisser le doigt dans ses vêtements et de les déchirer. Elle n'avait qu'à ne pas m'évincer! Elle n'avait qu'à ne pas prendre ce qui pouvait me revenir...

... Nous devons nous venger. Nous devons nous venger, vous et moi; or nous sommes des milliers. Ce n'est pas toujours, Kavaleroï, que les ennemis ne sont en fait que des moulins à vent. Parfois, ce que l'on voudrait tant prendre pour un moulin à vent est un ennemi, un envahisseur, qui vous apporte le malheur et la mort. Votre ennemi, Kavaleroï, est un véritable ennemi. Vengez-vous! Croyez-moi, nous saurons quitter la scène avec bruit. Nous rabattons l'orgueil du monde nouveau. Nous ne sommes pas des rien du tout, nous non plus. Nous aussi, nous avons été les chouchous de l'histoire. [...] (p. 102-103)

– ... Toute une série de sentiments humains me paraissent appelés à disparaître...

– Par exemple ? Des sentiments comme...

– Des sentiments comme la pitié, la tendresse, la fierté, la jalousie, l'amour. Bref, presque tous les sentiments qui, chez l'homme de l'ère qui se termine, faisaient l'âme. L'ère du socialisme créera pour les remplacer une nouvelle série d'états de l'âme humaine.

– Exact !

– Je vois que vous ne me comprenez pas. Le communiste qui a été piqué par la vipère de la jalousie est objet d'opprobre. De même celui qui aime à s'apitoyer. La renoncule de la pitié, la tortue de la vanité, la vipère de la jalousie... toute cette faune et toute cette flore doivent être chassées du cœur de l'homme nouveau.

... Je vous prie de m'excuser, mon langage est quelque peu fleuri, peut-être vous paraît-il ampoulé? Vous arrivez à me suivre? Je vous en remercie. De l'eau? Non, merci, je n'ai pas soif... J'aime parler joliment...

... Nous savons que la tombe du komsomol qui a mis fin à ses jours de sa propre main s'orne non seulement de couronnes, mais aussi des malédictions de ses frères de combat. L'homme du monde nouveau dit: le suicide est un acte décadent. L'homme du vieux monde, lui, disait: il a été obligé de se suicider pour sauver son honneur. Nous voyons ainsi que l'homme nouveau s'habitue à mépriser les sentiments anciens, chantés par les poètes et même par la muse de l'histoire. Alors, voilà. J'aimerais organiser une dernière parade de ces sentiments. [...] (p. 94)

Iouri Olecha

L'Envie, trad. Irène Sokologorski, Éditions L'Âge d'Homme, 1978

2. La fable par l'auteur

... Un jeune homme, Nicolas Kavaleroï, juste aussi vieux que le siècle, engage le combat avec son "bienfaiteur" Andreï Babitchev – un communiste et directeur d'un trust d'alimentation industrielle.

Kavaleroï tient Andreï pour un imbécile, un "marchand de salami", une idole, dépourvue de sentiments, qui étouffe tout ce qui est humain: tendresse, sentiment vrai, individualité.

Le jeune homme rêve d'être "le tueur à gages vengeur de son siècle". Il veut tuer le communiste Andreï Babitchev, pour ne pas capituler sans combattre cette nouvelle figure et pour ne pas abdiquer sa personnalité propre qu'il considère hautement douée et inéluctablement vouée à la destruction.

Une conspiration enfle contre le directeur. À la tête de la conspiration se tient le frère du directeur, un personnage fantastique, Ivan Babitchev, le roi des oreillers: "Suivez-moi... vous les couards, les jaloux, les amants, les héros... vous les chevaliers aux brillantes armures... suivez-moi... je conduirai votre dernière marche."

Ainsi crie le roi.

Le tueur à gages lève son bras. Il doit laisser une cicatrice "sur la sale gueule de l'histoire".

Mon but était de montrer qu'un engagement passionné n'est pas le monopole exclusif du peuple du vieux monde, qu'un sentiment fort n'est pas seulement pose, rodomontade et délire, que ceux qui construisent le monde nouveau et une nouvelle façon de vivre sont plus humains que n'importe qui d'autre et que ce qui semble à l'homme condamné être la face de pierre d'une idole est en réalité la face lumineuse de l'homme nouveau, incompréhensible pour celui qui est condamné, qu'elle menace et qu'elle aveugle.

Toute une série d'accusations a été lancée contre moi à propos de cette figure centrale, Andreï Babitchev. Il est un fabricant de saucisses – selon la critique – et rien de plus. J'ai délibérément donné à mon héros communiste une profession étrange pour le rendre théâtral et vivant. Ainsi, pour contrebalancer le discours éblouissant des gens du passé, j'ai voulu faire le langage du héros brutal et ironique, et j'ai voulu opposer le simple salami à Ophélie, la réalité concrète à un romantisme vague.

Que ceux qui vivent encore dans le passé enragent, bouillent de colère, écument de fureur parce que l'homme nouveau a le talent pour être un poète du salami.

Il est plus effrayant de vivre quand on n'a rien pour quoi vivre. C'est d'autant plus effrayant pour Kavaleroï de vivre l'effondrement de son romantisme quand il voit qu'il se brise sur une chose aussi non romantique que le salami.

Iouri Olecha

Cité par Daniel C. et Eleanor S. Gerould, préface à la traduction américaine de *La Conspiration des sentiments*, in *Avant-Garde Drama, a Casebook, 1918-1939*, B. F. Dukore et D. C. Gerould éd., 1976, Thomas Y. Crowell Company, trad. Michèle Raoul-Davis

3. Rêver autre chose que de futurs cauchemars

"... pourquoi parles-tu de la dernière révolution? Il n'y a pas de dernière révolution, le nombre des révolutions est infini. La dernière, c'est pour les enfants : l'infini les effraie et il faut qu'ils dorment tranquilles la nuit..."

Eugène Zamiatine, *Nous autres*

Caïn et Abel au pays des soviets, Andreï et Ivan Babitchev, l'homme des temps nouveaux et celui des temps anciens, poursuivent en 1928 dans *La Conspiration des sentiments* la lutte fratricide qui fait la trame de *L'Envie*, le roman qui venait de rendre son auteur, Iouri Olecha, futur "raté" des lettres soviétiques, célèbre à trente ans.

Ils sont toujours accompagnés par Nicolas Kavalerov, l'éternel étudiant, velléitaire et alcoolique, "l'homme inutile", frère du mendiant Zand, figure prémonitoire et ouvertement autobiographique d'Olecha.

Contemporain de Meyerhold, de Boris Barnett, de Malevitch, Olecha emprunte au cirque, au sport, au cinéma pour opposer, sur le mode burlesque et fantastique, Andreï Babitchev, "l'homme nouveau", le destructeur des casseroles et des cuisines individuelles, le libérateur des ménagères soviétiques par l'invention de la cuisine universelle, à son frère Ivan, le chantre de l'individualisme, le messie du vieux monde. Au temps de l'homme-masse, de l'utile et du rationnel, Ivan prend la tête d'un complot pour une ultime et incandescente manifestation des passions anciennes : amour, haine, jalousie, fierté, pitié, ambition, lâcheté...

Derrière le burlesque fantastique d'une fable historiquement datée, au-delà de l'échec du socialisme réel et l'effondrement du bloc communiste, l'œuvre d'Olecha, confession d'un enfant du siècle qui a vu pour la première fois dans l'histoire des hommes des peuples tenter de réaliser l'utopie d'un monde meilleur pour finir par donner naissance au meilleur des mondes, nous permet de jeter un autre regard sur notre aujourd'hui. Le socialisme a échoué, le marché triomphe. Ironie de l'histoire, Mac Donald accomplit le rêve d'Andreï Babitchev, et SFR qui promet à ses clients des "*jours absolument moi*"¹, ceux d'Ivan. Ce qui, au début du xx^e siècle, était encore de l'ordre de l'utopie, liberté individuelle et consommation de masse, cet objectif, le capitalisme, en Occident, l'a réalisé.

Les masses, nous dit-on, ne font plus l'histoire, sinon dans la mesure où elles consomment (quand et dans la mesure où elles le peuvent); et elles le doivent pour perpétuer le système. Le souci du collectif a disparu au profit d'un repli sur la cellule familiale refuge. La pensée de l'avenir n'existe plus que comme projet de carrière, les aspirations au mieux-être pour soi, ses enfants et, pourquoi pas, l'humanité, il convient d'y renoncer au nom du réalisme, de la globalisation et de la concurrence des pays émergents. Aujourd'hui, nous voyons grandir des enfants coupés du passé, ignorants de l'histoire et sans perspective d'avenir, sauf, dans le meilleur des cas, strictement individuel et matériel.

Le socialisme réel noyait l'individu dans le collectif, "*le moi aujourd'hui s'est dissous dans le collectivisme technologique*"². Le capitalisme a accompli ce à quoi les sociétés totalitaires ont échoué: abolir la réserve, le quant-à-soi, le jardin secret; tout et chacun doit être transparent, le privé s'étale et s'expose sur la place et dans les lieux publics.

¹ Campagne d'affichage dans le métro, janvier 2011.

² Marc Fumaroli dans l'émission *Répliques* d'Alain Finkielkraut, France-Culture, le 15/01/2011.

Le seul rêve, le seul but, le seul idéal proposé à l'humanité, hormis celui de manger à sa faim, d'être éduqué et soigné, ce qui est encore largement hors de portée pour des millions d'êtres humains, n'est, pour ceux qui ont dépassé ces exigences élémentaires, que celui de consommer, consommer toujours plus, pour faire tourner la machine et pouvoir consommer encore plus, consommer pour consommer, sans fin, et donc sans aucun espoir de satisfaction; dans un univers borné, un monde fini, aux ressources limitées.

Kavalerov-Olecha, héritier d'un passé dont son temps lui enjoint de faire "table rase" mais aussi d'une pensée utopique émancipatrice, était coincé entre son désir de participer au mouvement de l'histoire, et son scepticisme et ses craintes face à l'utopie sociale et anthropologique; entre sa volonté de croire en la perfectibilité des choses, du monde, de l'homme et la conscience aiguë de sa propre incapacité – qui deviendra refus – à faire du passé table rase, à éradiquer en lui le "vieil homme" et, "ingénieur des âmes", contribuer à forger "l'homme nouveau". Mais son hésitation angoissée et farcesque, son irrédentisme, sa lucidité hallucinée de poète, de voyant, nous aident à retrouver notre faculté de rêver autre chose que de futurs cauchemars.

Michèle Raoul-Davis

janvier 2011

4. Une contre-révolution avortée

Sainte Jeanne des abattoirs met en scène un roi de la viande capitaliste, *La Conspiration des sentiments* un fabricant de saucisses socialiste. Dernière étape dans la chronologie de la révolution, la pièce d'Olecha dépeint le monde qui advient quand la révolution ratée de *L'Homme des masses* et de *Sainte Jeanne des abattoirs* réussit effectivement. [...] Dans les pièces de Toller et de Brecht, il y a espoir et désir du monde révolutionnaire encore à naître. Dans la pièce d'Olecha, qui se situe à l'époque post-natale, il y a aspiration futile au vieux monde bourgeois et un rêve absurde de rétablissement des émotions et des gestes héroïques du passé. Le seul pays dans la période de l'entre-deux-guerres où la révolution ait réussi est représenté par un drame révolutionnaire dont le sujet n'est pas la révolution de 1917 mais une contre-révolution avortée. La production en 1929 de *La Conspiration des sentiments* au Théâtre Vakhtangov de Moscou et au Théâtre dramatique Bolchoï de Leningrad suscita des articles extatiques sur la virtuosité de la pièce mais perplexes quant au contenu idéologique de l'œuvre. [...]

Plus tard, la pièce fut condamnée comme donnant une image fautive de la réalité soviétique en suggérant que l'individu y serait sacrifié aux masses. N'étant pas conforme aux doctrines du réalisme socialiste, l'œuvre fut aussi dénoncée comme décadente, grotesque et expressionniste dans la forme. Les œuvres d'Olecha ne furent pas rééditées avant la mort de Staline et *La Conspiration des sentiments* ne le fut pas en Russie avant 1968. [...]

Soustraite aux sphères de l'interprétation politique partisane, la pièce peut être vue comme traitant tous les points de vue avec ironie. L'une des réussites d'Olecha est la façon dont il adapte les thèmes et les techniques expressionnistes au combat de l'ancien et du nouveau dans la vie soviétique.

Olecha transpose ce conflit en termes de comédie et de jeu de clowns. [...] [II] utilise les techniques des expressionnistes, mais il évite leur rhétorique idéologique et passionnée ; au contraire, il se moque à la fois de l'angoisse vaine de l'homme bourgeois et de la folle arrogance de l'homme socialiste.

Daniel C. et Eleanor S. Gerould

Préface à la traduction américaine de *La Conspiration des sentiments*, in *Avant-Garde Drama, a Casebook, 1918-1939*, B. F. Dukore et D. C. Gerould éd., 1976, Thomas Y. Crowell Company, trad. Michèle Raoul-Davis

II. Olecha par lui-même

“Nous étions des Hamlet...”

Hamlet est un homme fort et fatigué, quelqu'un dans le genre de Maïakovski. J'ai vu *Hamlet* pour la première fois à Odessa. C'était Slonov qui jouait le rôle. J'étais un collégien de petite classe. Je ne compris rien et rien ne me plut à l'exception de la fin de la pièce où l'un des cadavres roulait et dégringolait les marches sur le flanc :
Que lisez-vous, gentil prince ?

Des mots, des mots, des mots.

Voilà comment on pourrait intituler ce livre :

I. OLECHA

Des mots, des mots, des mots

I. OLECHA

Je pense, donc je suis.

Iouri Olecha

Pas un jour sans une ligne, trad. Paul Lequesne, Éditions L'Âge d'Homme, 1995, p. 142

Nous étions des Hamlet, nous vivions renfermés en nous-mêmes [...] Qu'est-ce qui a changé et qu'est-ce qui n'a pas changé ? Qu'est-ce qui n'a pas de véritable existence et qu'est-ce qui est réel ? Pourquoi l'ampoule électrique n'a-t-elle introduit aucun ordre dans l'âme humaine ? Combien faut-il de temps – des siècles ! – pour que la technique modifie le psychisme humain, si toutefois elle en est capable comme le prétendent les marxistes !

Iouri Olecha

Le Livre des adieux, trad. Marianne Gourg, Éditions du Rocher, 2006, p. 32-33

a. Iouri Olecha, éléments biographiques

Dans le milieu littéraire, Olecha était une légende faite homme. La gloire avait fondu sur lui au milieu des années vingt et l'avait accompagné une décennie durant. Les autorités avaient beau l'avoir interdit de publication en 1936, cette gloire ne s'était pas tarie, comme c'est souvent le cas.

Elle s'était solidifiée, entourant Olecha d'une carapace de crabe. "C'est Olecha ? Ce fameux Olecha ?" Et, soudain, les habits usagés, déformés, les cheveux en désordre qui recouvraient la forte tête légèrement penchée, n'avaient plus la moindre importance... Cet homme avait écrit L'Envie, Liompa, Natacha, Les Trois Gros. Il avait atteint le faite de la gloire littéraire et y demeurait à jamais. "Il ressemble au Vésuve", avait dit de lui la poétesse Véra Inber, sa contemporaine, originaire comme lui d'Odessa.

David Markish

Postface au *Livre des adieux*, op. cit., p. 467

D'origine polonaise, Iouri Olecha naît à Elisavtgrad en 1899, grandit à Odessa et meurt en 1960 à Moscou. En 1916 ses premiers poèmes sont publiés dans le *Bulletin d'Odessa*. De 1917 à 1921, il travaille à la Iougrosta (agence de presse intégrée à l'agence Tass en 1935).

Aux débuts de la NEP, Nouvelle Politique Économique initiée par Lenine en 1921, il travaille à Moscou dans le département d'information du Sifflet (organe de presse du syndicat des cheminots) ; écrit plus de 500 feuillets signés "Le Burin".

Il part pour Kharkov en 1922 et écrit de courtes pièces et de la prose. En 1924, il achève *Les Trois Gros*, conte pour enfants. En 1927, il publie *L'Envie*, roman qui peint la tragédie des générations et rend l'auteur célèbre. Dans les années 30, il écrit de nombreuses nouvelles, scénarii et pièces de théâtre, toutes jouées au Théâtre d'Art de Moscou. Pour le cinéma, il rédige divers scénarii dont *Le Jeune Homme sévère* en 1934, présenté à la Maison des écrivains de Moscou et adapté par Room à l'écran en 1936 (interdit à sa sortie en raison de son pessimisme philosophique à l'encontre des idéaux communistes).

Il entame son journal en 1930 puis suivent des années d'essais, des fragments, les cahiers qui sont restés inachevés. Olecha connaît pauvreté et déchéance. Dans les années 50-60, il construit le plan d'un nouveau livre partant de son journal ; une première édition posthume et expurgée a paru sous le titre *Pas un jour sans une ligne* (éd. complète, établie par V. Goudkova, Sovetskaja Rossija, 1965) ; la version intégrale a paru en français sous le titre *Le Livre des adieux* (Éditions du Rocher, 2006).

Publications en français

Le Mendiant ou la Mort de Zand, composition de M. Levitine, traduit du russe par Luba Jurgenson, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990

L'Envie, traduit du russe par Irène Sokologorski, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978

Nouvelles et récits, traduit du russe par Paul Lequesne, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995

Pas un jour sans une ligne, traduit du russe par Paul Lequesne, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 1995

Les Trois Gros, traduit du russe par Paul Lequesne, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 2005

Le Livre des adieux, édition de Violetta Goudkova, traduit du russe par Marianne Gourg, Éditions du Rocher, Monaco, 2006

b. Mon temps

Aujourd'hui, 30 juillet 1955, je commence à écrire l'histoire de mon temps.

Quand a-t-il commencé, mon temps ? Si je suis né en 1899, cela signifie qu'à ce moment il y avait la guerre entre les Anglais et les Boers ; en Russie, le Théâtre d'Art était déjà fondé. Tchekhov était au zénith de sa gloire, Nicolas venait d'être couronné tsar... Que se passait-il dans le domaine de la technique ? De toute évidence on n'avait pas encore la mine qui peut faire sauter subitement un cuirassé sans qu'il soit besoin de s'en approcher. Cette mine a été connue plus tard, pendant la guerre russo-japonaise. C'est au même moment qu'on a connu la mitrailleuse utilisée pour la première fois par les Japonais.

Donc, mon temps a commencé approximativement au moment où sont apparues la mine et la mitrailleuse. La destruction des cuirassés au cours d'une bataille navale, leurs silhouettes noires, inclinées sur le flanc, qui envoient dans l'espace de la nuit les rayons des projecteurs, voilà ce qui est collé dans le coin de la première page ou presque de ma vie. Tsoushima, Chemulpo, tels sont les mots qui bercent mon enfance. La mine semblait une invention horrible, la pire chose susceptible d'être imaginée par

un cerveau voué au mal, une émanation du démon.

– La mine Whitehead.

Quelqu'un prononce ces mots au-dessus de mon oreille, un livre, peut-être... Elle glisse sur l'eau, la mine, pénètre de façon inconditionnelle, impitoyable, et, au milieu de la nuit bleue, le cuirassé s'effondre sur le flanc, envoyant un rayon blanc qui évoque une supplication. Voici le début de l'histoire de mon temps. Pour moi, il s'appelle pour l'instant Moukden, Laoyan, il s'appelle "Et papa, on ne le prendra pas à la guerre ?" [...]

Iouri Olecha

Le Livre des adieux, op. cit., p. 269-270

c. Les sentiments de l'artiste

[...] J'envie tout le monde, et l'avoue volontiers, car je pense qu'il n'existe pas d'artistes modestes. S'ils prétendent l'être, c'est qu'ils mentent et font semblant. En dépit de leurs efforts pour enclorre leur jalousie derrière leurs dents serrées, son sifflement de serpent ne peut manquer de se faire entendre. Laquelle conviction est on ne peut plus profondément ancrée en moi et ne m'accable pas, bien au contraire, car elle me permet de conclure en toute tranquillité que l'envie et l'amour-propre sont des forces qui favorisent la création, qu'il n'y a pas là matière à être honteux, qu'il ne s'agit pas d'ombres noires tapies derrière la porte mais de sœurs débordantes d'une vie puissante qui escortent le génie lorsqu'il prend place à sa table de travail. Et cela d'autant plus aujourd'hui... [...]

Iouri Olecha

Le Livre des adieux, op. cit., p. 50

d. Le mendiant, l'artiste, à l'époque de la construction du socialisme

[...] Il y a six ans, j'ai écrit un roman: *L'Envie*. Les teintes, les couleurs, les images, les comparaisons, les métaphores et les déductions de Kavaleroï m'appartenaient. Et c'étaient les couleurs les plus fraîches, les couleurs les plus vives que je voyais. Nombre d'entre elles me venaient de l'enfance, avaient été tirées du recoin le plus intime de ma mémoire, du tiroir des observations inimitables.

En tant qu'artiste, j'avais montré dans Kavaleroï la force la plus pure, la force de la première œuvre, la force du récit des premières impressions. Et on a dit alors que Kavaleroï était un être trivial et une nullité. Sachant que Kavaleroï tenait beaucoup de ma propre personne, j'ai pris sur moi cette accusation de trivialité et d'insignifiance, et elle m'a bouleversé.

Je n'y ai pas cru et j'ai fait le mort. Je n'ai pas cru qu'un homme doué de fraîcheur d'observation, doué du talent de voir le monde à sa propre manière pût être un être trivial et une nullité. Je me suis dit : "Par conséquent tout ce talent, tout ce savoir qui n'appartient qu'à toi, tout ce que tu considères comme une force, n'est qu'insignifiance et trivialité." Était-ce bien exact ? J'avais envie de croire que les camarades qui me critiquaient (c'étaient des critiques communistes) avaient raison, et j'ai fini par les croire. Je me suis mis à penser que ce qui me paraissait un trésor n'était en réalité qu'indigence.

Ainsi est née en moi l'idée du mendiant. Je me suis imaginé en mendiant. Je me suis imaginé une vie très difficile, très affligeante: la vie d'un homme auquel on a tout pris. L'imagination de l'artiste est venue à mon secours, et sous son souffle l'idée toute nue d'inutilité sociale s'est métamorphosée en projet, et j'ai décidé d'écrire une histoire qui parlerait du mendiant.

J'étais jeune, je possédais une enfance et une adolescence. À présent je vis, inutile à quiconque, trivial et insignifiant. Que dois-je donc faire? Je deviens mendiant, le plus authentique mendiant. Je me tiens debout sur les marches d'une pharmacie, je demande la charité, et j'ai pour surnom "l'Écrivain".

C'est une histoire affreusement attendrissante pour soi-même, il est affreusement agréable d'avoir pitié de sa propre personne. [...]

J'ai compris que la raison de pareille conception était le désir de prouver que je détenais la force des couleurs et qu'il serait absurde que ces couleurs ne fussent pas employées.

Cette histoire du mendiant, je ne l'ai pas écrite. Je ne comprenais pas alors pourquoi c'était ainsi, pourquoi j'étais incapable de l'écrire. Je ne l'ai compris que plus tard. J'ai compris que le problème n'était pas en moi, mais dans ce qui m'entourait. Je n'ai pas perdu ma jeunesse. Je n'ai pas besoin de penser à son retour, parce que je suis un artiste. Mais chaque artiste ne peut écrire que ce qu'il est en état d'écrire.

Pendant que je réfléchissais au thème du mendiant, pendant que je recherchais ma jeunesse, le pays construisait des usines. C'était le premier plan quinquennal, voué à la création d'une industrie socialiste. Ce n'était pas mon sujet. Je pouvais aller sur les chantiers, vivre à l'usine parmi les ouvriers, les décrire dans des esquisses, même dans un roman, ce n'était pas mon sujet, ce n'était pas un thème qui procédât de mon système sanguin, de ma respiration. Je n'étais pas en ce sujet un véritable artiste. J'aurais menti, inventé de toutes pièces ; je n'aurais pas eu ce qu'on appelle l'inspiration, j'ai du mal à comprendre le type de l'ouvrier, le type du héros révolutionnaire. Je ne peux pas être lui.

C'est au-dessus de mes forces, au-dessus de mon entendement. C'est pourquoi je n'écris pas sur ce sujet. J'avais pris peur et je m'étais mis à penser que je n'étais utile à personne, qu'il n'était rien à quoi mes particularités d'artiste pussent s'appliquer, et c'est pourquoi l'atroce image du mendiant avait grandi en moi, et cette image me tuait. [...]

Iouri Olecha

Discours prononcé devant le 1^{er} congrès des écrivains soviétiques en 1934, paru dans Nouvelles et récits, trad. Paul Lequesne, Éditions L'Âge d'Homme, 1995, p. 10-12

e. Sur l'écriture fragmentaire et l'inachèvement: le dédoublement

[...] Le principal caractère de mon âme, c'est l'impatience. Je me rappelle que toute ma vie j'ai été préoccupé par une inquiétude qui m'empêchait de vivre, celle justement de me dire: voilà, il faut que je fasse quelque chose et alors je vivrai en paix. Cette inquiétude s'affublait de différents masques: tantôt je supposais que ce "quelque chose" était un roman qu'il fallait écrire, tantôt c'était un bon appartement, tantôt une réconciliation avec quelqu'un... mais en fait, cette chose importante qu'il fallait surmonter pour vivre enfin en paix, c'était la vie elle-même. Ainsi peut-on réduire tout ceci au paradoxe que le plus difficile qu'il y eût dans ma vie, c'était la vie elle-même: attendez un peu, je vais mourir, et alors vous allez voir comme je vais vivre. [...]

Iouri Olecha

Pas un jour sans une ligne, trad. Paul Lequesne, Éditions L'Âge d'Homme, 1995, p. 21

f. Olecha, représentant exemplaire de l'intelligentsia russe

[...] Je suis un représentant de l'intelligentsia russe. C'est la Russie qui a créé ce néologisme. Partout ailleurs dans le monde, il y a des médecins, des ingénieurs, des

écrivains, des hommes politiques. Notre spécialité à nous autres, c'est l'intelligentsia. Son représentant, c'est celui qui doute, qui souffre, qui se dédouble, qui prend sur lui la faute, qui se repent et qui sait exactement ce que signifient les mots d'exploit, de conscience, etc.

Je rêve de cesser d'appartenir à cette confrérie. [...]

Iouri Olecha

Le Livre des adieux, op. cit., p. 51

g. Autoportrait

[...] J'ai vu que la révolution n'avait absolument pas changé les hommes. Le monde imaginé et le monde réel. Tout dépend de la façon dont on imagine le monde. Le monde de l'imaginaire communiste et l'homme qui périt pour ce monde. Et le monde imaginé est un art individualiste.

La littérature a pris fin en 1931.

Je me suis pris de passion pour l'alcool. [...]

[...] Je veux écrire un livre sur ma vie, que je juge remarquable ne serait-ce, tout d'abord, que parce que je suis né en 1899, à la frontière de deux siècles ; en deuxième lieu, j'ai terminé mes études secondaires, autrement dit, je suis devenu un homme, l'année de la révolution ; troisièmement, je suis un représentant de l'intelligentsia russe, l'héritier d'une culture dont le souffle est présent partout sur terre et que les constructeurs du nouveau monde jugent condamnée à périr.

Je suis suspendu entre deux mondes. Cette situation véridique est si inhabituelle que sa simple description ne le cède en rien à la fiction. [...]

[...] Il pourra sembler curieux que je commence mon récit par les particularités de la vente de la vodka en ce temps-là mais cela s'explique par le fait que je suis en train d'évoquer l'époque où je buvais énormément, l'époque de ma déchéance et le cœur tout entier du récit est là : c'est l'histoire d'un artiste qui ne marchait pas sur la terre mais qui volait en quelque sorte au-dessus d'elle en raison de la construction spéciale de son âme et de son corps, mon authentique histoire à moi, Iouri Olecha, qui fut à un certain moment un écrivain assez connu en Union soviétique.

J'avais atteint un tel point de déchéance que je pouvais parfaitement aborder n'importe quelle relation dans la rue et lui demander trois roubles, somme suffisante pour boire, disons, de la bière, dans l'un de ces débits. [...]

Iouri Olecha

Le Livre des adieux, op. cit., p. 54, 61, 189-190

h. Impuissance

[...] Un jour, j'ai remarqué que je perdais le désir d'écrire, au sens d'inventer quelque chose sur des êtres de fiction et sur leur vie. Cette absence de désir était insurmontable et je compris qu'il se produisait une catastrophe dans mon destin d'écrivain, que c'était la fin.

Toutefois, je savais toujours écrire. Et même quand je... [...]

[...] Néanmoins, je suis intimement persuadé qu'en moi vit quelqu'un de puissant, une sorte d'athlète, ou plutôt un morceau d'athlète, un torse sans bras ni jambes qui se

retourne lourdement dans mon corps, nous martyrisant de la sorte l'un et l'autre. J'arrive parfois à entendre ce qu'il dit, je le répète et les gens me trouvent intelligent... Pasternak m'écoute et m'écoute, à ce que je vois, avec plaisir. Pasternak qui a écrit des montagnes de poèmes magnifiques, de prose, de traductions de Shakespeare, de Goethe, Pasternak qui a bouleversé Akhmatova en comparant Lacoön à de la fumée ; il m'écoute, moi qui ai écrit tout au plus deux cents pages de prose ; et le voilà qui devient tout rose, ses yeux brillent ! C'est l'autre, ce génie, cette statue brisée qui se remue en moi, dans cette enveloppe fortuite, se livrant en sa compagnie à une étrange et terrible magie qui a pour résultat un détail mythique auquel je ne comprendrai jamais qu'une chose, ma propre mort. [...]

[...] Il me semble que la seule œuvre d'importance, utile aux hommes, que je puisse écrire n'est autre qu'un livre sur ma propre vie. [...]

Iouri Olecha

Le Livre des adieux, op. cit., p. 192, 215-216, 233

i. Le génie réduit à l'impuissance.

[...] Je ne serai plus écrivain. De toute évidence, dans mon corps vivait un artiste de génie que je n'ai pas pu soumettre à ma force vitale. C'est ma tragédie et, pour tout dire, elle m'a fait vivre une vie horrible... Je commençais à écrire sans avoir rien pensé à l'avance. Je me mettais à mon bureau que surmontait une pile de feuilles de papier, j'en prenais une, traçais une ou deux lignes que je barrais aussitôt. Je reprenais aussitôt le même début à quelques changements près et barrais à nouveau. Pour finir, la feuille entière se retrouvait raturée. À noter que je ne raturais pas de manière simple, c'était presque du dessin. Les lignes étaient joliment barrées, on avait l'impression que toutes les lignes vivantes se retrouvaient derrière une grille. La personne qui partageait ma vie contemplait ces pages en pleurant. [...]

[...] Tant pis si je ne termine pas les fragments que j'écris ! J'écris quand même quelque chose ! C'est tout de même une littérature, et, qui sait, unique, en ce sens qu'il se peut qu'un type psychologique comme moi, placé dans une époque historique comme celle que nous vivons, soit incapable d'écrire autrement. S'il écrit avec une certaine maîtrise de la chose, qu'il le fasse au moins comme ça. [...]

[...] Sans doute l'époque de ces notes se termine-t-elle. À vrai dire, la seule circonstance étonnante de ma vie a été d'avoir vécu. Chaque jour, j'ai vécu. Chaque minute, j'ai vécu. On ne peut pas dire que je suis arrivé à quelque chose ou que je n'y suis pas arrivé. Sottises. L'important, c'est que j'ai vécu chaque minute. [...]

Iouri Olecha

Le Livre des adieux, op. cit., p. 331, 450, 466

III. De l'impressionnisme au réalisme socialiste

"Connaissance inutile" du monde

[...] Olecha est complètement dominé par sa perception sensorielle de la réalité, et cela ne lui a pas seulement causé des problèmes esthétiques mais aussi idéologiques. Le résultat de ce type de vision – un kaléidoscope d'illuminations impressionnistes décrites dans un langage suggestif – Olecha l'appelle "connaissance inutile" du monde. Dans une variante du *Noyau de cerise*, le narrateur se demande si son esthétique de l'image, et avec elle l'art en général, ont le droit d'exister dans une société rationnelle en construction, dans laquelle toutes les activités doivent remplir des fonctions utilitaires. Il parle alors de l'essence de l'art et du rôle et de la mission de l'artiste dans des termes nietzschéens, une façon de voir qui traduit de façon ambiguë le système de valeurs de la nouvelle époque :

"Si les mots existent pour que les gens puissent se comprendre et qu'une société puisse se constituer, alors pourquoi existe-t-il des signes tels que "chêne" ou "pré qui verdit" – des formes qui surgissent en moi seulement? Avec de tels signes, avec qui puis-je créer des liens? On ne peut pas créer une société sur la base de relations avec des formes comprises par une seule personne particulière. Qu'est-ce que c'est qu'une société de surhommes? Une société de maniaques. Ce repliement sur soi, c'est le chemin du monde invisible."

Olecha se rend compte lui-même que son originalité et sa force en tant qu'artiste résident dans sa contemplation phénoménologique des choses, dans sa capacité à emprisonner dans une image l'écoulement continu du temps – la *durée* de Bergson. La mémoire – dans laquelle le passé continue de vivre dans le présent – est aussi une source inépuisable de sa création artistique. En même temps, cependant, Olecha veut se libérer du pouvoir de ses sens et faire éclater l'intemporalité du moment perçu pour participer avec son art à la construction de la société communiste. À de nombreuses occasions il a exprimé son désir le plus profond de devenir le "Schiller" de la classe nouvelle, celui qui écrirait une œuvre importante fondée sur le contexte historique et qui "bouleverserait le prolétariat de la même façon que le drame de Schiller (*Cabale et Amour*) avait bouleversé la bourgeoisie". Significatif alors son article de 1932, "La nécessité de reconstruire est claire pour moi", dans lequel d'un côté il défend son esthétique avec une référence à la remarque de George Sand sur le rôle fondamental de la mémoire dans la création artistique, et d'un autre côté il se déclare prêt à changer et à contribuer à la construction du "Magnitostroi (bâtiment de fer) de la littérature".

L'optimisme révolutionnaire d'Olecha constitue pareillement une antithèse à sa conception profondément pessimiste du rôle de l'art et de l'intelligentsia dans le nouvel état. Dans "Le thème de l'intelligent", il parle explicitement de l'incapacité du prolétariat à comprendre l'art dans le vrai sens du mot et de l'écart infranchissable entre le travailleur et l'écrivain:

Mon regard sur la situation de l'intelligentsia est extrêmement morose. Il faut dire une fois pour toutes ce qui va suivre : le prolétariat n'a absolument pas besoin de ce que nous appelons l'intellectualité, au sens de la capacité d'atteindre des hauteurs de goût et de compréhension de l'art, des nuances de la pensée, des allusions, des connivences de l'esprit. Ça, le prolétariat n'en a absolument pas besoin. Il n'a rien de commun avec ce que nous appelons notre finesse. Tout ça, pour le

prolétariat, c'est quelque chose de seigneurial. Si on dit au prolétaire: "Tolstoï est un grand artiste", c'est de la conversation de seigneur avec un prolétaire. On péroré au sujet des brigades d'écrivains, des interventions d'écrivains pendant la pause pour le déjeuner à midi dans les usines. Je ne sais pas à quoi peut servir à un travailleur d'écouter des extraits de romans après le déjeuner. C'est quoi ce siècle d'or? Cela s'appelle "alliance des écrivains avec les organisations sociales ouvrières de masse". [...] Personne dans les usines n'a besoin d'intervention d'écrivain et d'analyses psychologiques pendant les pauses déjeuner. Mais chercher un nom à donner à de nouvelles villes, de nouvelles rues, de nouvelles places, se prononcer au sujet des plans de reconstruction de ces villes du point de vue des rêves, de l'imagination, c'est à ça que peuvent servir les écrivains. [...]

Beaucoup d'écrivains dans les années 1920 et 1930 ont été confrontés à la question de comment écrire dans une société en pleine transformation révolutionnaire exigeant de l'art un engagement idéologique actif. Ils réagirent de différentes façons à ces injonctions. Pasternak, par exemple, se mit à écrire de la prose. Babel devint complètement muet après plusieurs essais infructueux pour s'adapter. Quant à Olecha, il choisit d'essayer de résoudre le problème au moyen du nouveau genre de l'autobiographie artistique. Le *Noyau de cerise*, alors, marque la transition. En même temps, cependant, Olecha essaye (en vain) de peindre sous forme fictionnelle le dilemme de l'artiste des temps nouveaux. On peut le voir dans la pièce *La Liste des bienfaits* (1931), et le projet dramatique inachevé aux divers titres prophétiques *La Mort de Zand* et *L'Homme noir*, auquel Olecha travailla en 1929-1933, ainsi qu'à la nouvelle, elle aussi inachevée, *Le Mendiant* [...]. Dans ces œuvres, il abandonne la perception esthétique pour le problème de l'artiste, à présent éclairé à partir d'un point de vue psychologique différent. Le thème commun qui sous-tend tous ces textes est celui de la collision tragique entre le héros et l'histoire.

Dans des notes et des déclarations d'Olecha datant de ces mêmes années, l'art est en même temps décrit comme une force destructrice qui anéantit l'artiste qui n'a pas rempli sa mission. Il revient ainsi au point de départ de son œuvre – le thème du destin dans *L'Envie*.

Kazimiera Ingdahl

A Graveyard of Themes, The Genesis of Three Key Works by Iurii Olescha, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1994, trad. Michèle Raoul-Davis

IV. Iouri Olecha, notes d'un dramaturge (1933)

1) Je m'intéresse à la question de la destruction physique des personnages dans les pièces de théâtre.

Dans le passé, les protagonistes étaient des rois, des princes, des généraux, des chevaliers (Shakespeare, Schiller, Hugo). Pour ces personnages, s'exterminer les uns les autres était chose facile. Ils portaient tous des épées, à la plus légère provocation l'épée était vite tirée, et le meurtre requis par l'intrigue avait lieu.

Le poison aussi était souvent employé. Le poison était versé dans le gobelet du héros. Ou bien le héros versait le poison dans le gobelet de quelqu'un d'autre. Le poison était préparé par des médecins de cour. Ils le conservaient dans une bague. Bien que cela puisse sembler comique, la question du droit de porter des armes n'est pas sans incidence sur les techniques d'écriture dramatique.

Examinons des pièces écrites dans la période prérévolutionnaire. Par exemple, les pièces de Tchekhov. Tchekhov ne pouvait pas concevoir une pièce sans un coup de feu. Un coup de feu retentit dans toutes ses pièces. Dans le vaudeville *L'Ours*, l'action tourne autour de pistolets. Et même dans sa fameuse formulation des lois du genre dramatique, Tchekhov ne peut pas se passer d'armes à feu: "Si un pistolet pend au mur au premier acte, alors il doit faire feu au dernier."

Ivanov se tire dessus, Treplev se tire dessus, Voïnitsky tire sur Serebriakov. Un duel a lieu dans *Les Trois Sœurs*. Incidemment, il est intéressant de noter que Tchekhov était assez embarrassé par l'effet spectaculaire d'un coup de feu sur scène. Il atténue cet effet à plusieurs reprises. Par exemple, quand Voïnitsky tire sur le professeur Serebriakov, il crie "bang" en même temps qu'il tire. Ce n'est pas un vrai coup de feu, indique Tchekhov, un coup de feu qui produit tonnerre et éclair, mais seulement un "bang". C'est un coup de feu contrôlé, inoffensif, comique (mais un coup de feu tout de même). Il y a la même sorte d'atténuation dans *La Mouette*. Le bruit du coup de feu ressemble à celui provoqué par l'explosion d'un flacon d'éther.

Au temps de la bourgeoisie, il était facile d'acheter une arme dans un magasin. Il y a une histoire de Tchekhov dans laquelle un mari trompé y choisit une arme. Et Ivanov se rend à son propre mariage avec un revolver.

La dernière indication scénique dans *Ivanov* précise: "Ivanov court de côté et se tire une balle." Ce qui signifie qu'avant de se rendre à son propre mariage, un homme a sorti un revolver d'un tiroir de son bureau et l'a mis dans la poche du pantalon de son habit.

Voilà comme alors les choses se faisaient simplement.

Mais pour nous qu'en est-il ?

Le droit de porter des armes est strictement contrôlé, et ce droit est accordé à ceux qui sont justement les moins susceptibles de tirer sur autrui pour des raisons personnelles.

Très souvent nous recourons à une seconde solution : le vol du revolver.

Dans ce cas de figure, surgissent certaines difficultés occasionnées par la vie elle-même. Quand, supposons, X décide de tuer Y, il fait spécialement le déplacement à Leningrad pour aller chez son frère et lui voler un revolver. Le voyage à Leningrad, le vol du revolver, cela prend un acte entier !

On peut être tué par un fauteuil ou par une hache aussi bien que par un pistolet.

Mais de tels meurtres ne surviennent pas en scène, parce qu'ils ne sont pas crédibles. Dans *La Pensée* d'Andreïev, Kerjentsev utilise un presse-papier pour tuer. Mais Andreïev indique que l'homme qui va être assassiné se tient là comme hypnotisé et que le meurtrier abat sa main lentement et par saccades. Ainsi il est extrêmement important pour Andreïev de bien attirer l'attention de l'acteur sur ce point. Dans cet exemple,

le dramaturge se rend bien compte qu'il est impossible que le coup meurtrier se produise sur scène de façon naturelle et crédible.

Dans un drame, tout est construit autour des souffrances d'un personnage, et l'action finalement en arrive au point où ce personnage tue, est tué ou bien se tue lui-même. Tout drame comporte quelque acte criminel. Il est très difficile de se rappeler un drame sans la mort effective de l'un des personnages.

Dans nos pièces soviétiques, si un personnage sort un revolver, la question immédiatement surgit : "Où se l'est-il procuré?"

Un dramaturge note dans son carnet : "Ensuite il va lui tirer dessus." C'est imprudent. Pour éviter le faux et les invraisemblances, il est d'abord nécessaire d'établir soigneusement où et par quels moyens l'arme est entrée en possession du personnage. Maintenant me vient l'idée suivante : notre dramaturgie soviétique plus que n'importe quelle autre offre la possibilité de drames dans lesquels la destruction procède d'un mécanisme logique. La destruction physique devient une destruction logique. L'homme est transformé non en cadavre mais en zéro.

2) L'argent était le thème principal du drame bourgeois. Le thème de l'argent, de l'enrichissement. Et particulièrement de l'enrichissement soudain. La fortune récompensait les qualités personnelles. La taille de la fortune devait croître et embellir. Un billet à ordre. Comme il surgit souvent dans les pièces bourgeoises ! Il est froissé, déchiré brûlé. Il est volé, on le pleure, il est restitué. Il noue l'intrigue, crée les conflits, apparaît comme le côté d'un triangle, il constitue le drame lui-même. Le combat tourne autour de lui. C'est le papier tournesol qui révèle la vérité des êtres. Ou, par exemple, le riche prétendant. Il y avait toujours de riches prétendants. Dans les romans vous pouviez rencontrer des phrases telles que : "Il était l'un des plus riches prétendants de Russie."

Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce qu'un "riche prétendant" ? Nous ne savons pas. Nous ne savons pas. Maintenant il n'y a plus aucun riche mariage. Maintenant le mot même de "prétendant" est démodé. Maintenant il est extrêmement rare d'entendre la phrase :

- C'est son prétendant.

Le riche prétendant était l'un des personnages les plus décisifs du drame bourgeois. Son entrée requérait une longue préparation, il ne serait pas apparu avant la fin de l'acte.

C'était horrible de vivre à ces époques ! Comme il fallait attendre longtemps et ramper pour obtenir que quelque parent très important et très riche bénisse son mariage Cinq actes entiers !

Car il y avait le concept : héritage. C'est-à-dire argent. C'est-à-dire enrichissement. Héritage. Il était essentiel d'en obtenir un. D'attendre un héritage. Oho ! C'était une lutte, un duel, il générait les plus fascinants personnages. Falsificateurs de testaments. Kidnappeurs d'enfants. Secrets, secrets, secrets. Quelles complications, quelles crises, quelles retrouvailles au dernier acte, quelles larmes, quelle tombée des masques !

Dans le monde bourgeois, chacun avait "l'opportunité" de faire fortune. Vous pouviez faire un million. Vous pouviez trouver un sac plein d'argent. Ce monde rendait magique le thème de l'argent. Le rêve de l'enrichissement soudain était transfiguré dans les figures séduisantes de Cendrillon et du Vilain Petit Canard. Ce monde-là a créé le type de l'enfant trouvé, le type du voleur qui dérobe pour l'amour du pauvre, le type du riche bienfaiteur. Peu à peu, imperceptiblement, insidieusement, l'argent s'est enraciné dans l'art - en tant que mobile principal de toute la vie.

Ce thème - le thème de l'argent - s'acquit une place très solide dans l'art et captiva l'imagination des artistes. Il se mit même à générer des figures si angéliques et idéales qu'on en perdait de vue combien ce thème était crûment matérialiste, sale et sanglant.

Comme Jean Valjean est fascinant dans *Les Misérables* d'Hugo! De voleur, il se transforme en homme riche. De bagnard, il se transforme en honnête homme. Riche bienfaiteur, il sauve une petite fille de la pauvreté et de la déchéance. Il la rencontre la nuit dans la forêt. Elle porte un seau pesant. Tout en marchant à ses côtés, il lui prend le seau des mains; soudain elle cesse de sentir le poids – il porte le seau qui pesait aux bras de la pauvre petite mendicante. Un tavernier et sa femme – escrocs, mauvais riches – humiliaient la fillette. Le riche bienfaiteur prend son parti et les punit. De l'extérieur, d'un point de vue esthétique, cela semble exceptionnellement puissant. Rappelez-vous cette scène... Ainsi dans l'art bourgeois le thème de l'enrichissement a donné à la fois naissance aux émotions fortes et aux mélodies les plus tendres.

Dans notre monde soviétique, où la propriété privée est moribonde, le thème de l'enrichissement disparaît. Il disparaît à jamais, comme fumée, se dissipant pour ne jamais réapparaître, il est mort et enterré. Le mythe de Cendrillon ne peut pas se reproduire

En Amérique, on dit :

– Cet homme vaut deux millions.

Une autre manière d'évaluer l'homme nous intéresse : dans une société où il n'y aura plus ni riches ni pauvres, avoir l'occasion de déterminer la valeur absolue de l'homme. Dans une société sans classes, beaucoup sera fait pour améliorer l'homme. La compétition surgit à ce propos. Lequel d'entre nous est meilleur, plus pur, plus intelligent, plus créatif ? Quel est celui d'entre nous dont la valeur est la plus haute ?

La valeur absolue. Sans millions. Sans héritage.

Peut-être cet aspect de la question – compétition entre qualités humaines – deviendra le thème principal des dramaturges dans l'avenir.

Et une telle compétition créera certainement les conflits les plus aigus, elle pourrait être très tragique. Mais son but est pur et élevé : devenir meilleur.

3) Les gens disent : une personne fascinante.

Il y a des gens fascinants. Il y a des gens qui ne le sont pas – absolument bons, intelligents, bien élevés, honnêtes, aimables, mais dépourvus de la capacité à attirer les autres de façon empathique.

Il y a des gens avec lesquels vous n'avez pas envie de quitter la fête quand il est l'heure de rentrer chez soi et des gens que vous voulez quitter.

Mais je suis convaincu que pour chacun – même pour une personne absolument quelconque, ordinaire, il existe une sphère d'activité où elle devient fascinante.

J'ai remarqué que les gens deviennent fascinants quand ils exécutent un travail, c'est-à-dire, quand ils font des gestes dont chacun est nécessaire et utile. C'est-à-dire des gens qui bougent en rythme. Il est toujours agréable de voir des gens avec des marteaux en train de réparer la ligne de tramways la nuit. Le mécanicien devient fascinant quand il concentre toute son attention.

Un jour, le câble du tramway s'était rompu. On interdit l'accès de l'endroit. Les tramways stoppèrent. La foule était tranquille. Alors la grue dépanneuse arriva. Un jeune homme qui portait des gants apparut au sommet de la grue, au-dessus de la foule – il fit quelque chose avec le câble. Il était toute concentration. Et – sans même le savoir – ou plutôt sans avoir le temps d'y penser – il était un acteur devant un grand nombre de spectateurs. Et chacun le regardait avec plaisir et admiration, en éprouvant pour lui de la reconnaissance et en même temps de l'envie et le désir d'être comme lui et d'être capable d'être fier de lui. C'est-à-dire qu'ils faisaient l'expérience de la sorte de sentiments qui surgissent quand on est amoureux.

Un homme qui dirige le trafic presque fatal des véhicules de transport doit montrer la plus extrême concentration. Il est tout rythme. Il est la responsabilité incarnée. Aucun mouvement superflu. C'est en quoi réside sa grâce et dans le fait qu'il devient quelqu'un que nous voulons imiter.

C'est ce point qui explique comment la vie elle-même, sans l'intervention de l'artiste, peut devenir art.

Quand il paraît sur la scène d'un accident, le médecin a de grands pouvoirs magiques de fascination. Cette figure terrible qui extrait l'acier brillant d'un petit cartable, ce possesseur d'une grandeur momentanée mais surhumaine, qui appelle des brancardiers d'un mouvement de son doigt, après avoir pris le pouls de la personne gisant sur la chaussée et sans rien dire à la foule sur l'état de la victime – cet homme est l'incarnation de ce qu'on appelle la vie et la mort.

Les réactions favorables provoquées par la figure d'un grand chirurgien sont bien connues.

L'enfant ne disparaît pas dans le peuple. Il y a un élément de jeu dans une parade militaire. Il y a un élément de jeu dans l'opération de monter la garde; dans les cérémonies des congrès et des cours de justice. Et comme ces choses, qui suscitent l'amour des enfants, sont effroyablement liées à la mort et au sang!

Les scènes d'arrestation, les scènes d'interrogatoires, les scènes de procès – comme elles sont efficaces au théâtre, comme le public les aime!

Il me semble que le personnage qui apparaît dans une pièce et dit "N'ayez pas peur" est le plus fascinant qui soit. Le moindre mot, le moindre geste de la personne auprès de laquelle celui qui avait peur est venu chercher de l'aide, fait se serrer la gorge du public. La figure du protecteur. Il est un parent du jeune homme porteur de gants sur la grue dépanneuse, dont chaque geste pour réparer le câble rompu est accompli avec le maximum de soin et d'efficacité, puisque même le plus minime contact avec lui pourrait le tuer.

4) Quand j'étais enfant, on achetait une merveilleuse sorte de décalcomanies. On les mettait dans un petit livre ou un album. Différentes scènes étaient représentées sur les pages, en une seule couleur – noire.

Il semblait naturel d'imaginer que quand le transfert aurait été effectué sur le papier, la même scène apparaîtrait, simplement brillante et multicolore.

Mais – et c'était la particularité de cette sorte de petite image – une image complètement différente surgissait sur le papier, incroyablement brillante, nouvelle, surprenante, venue d'on ne savait où.

Je me souviendrai toute ma vie d'une de ces images. Je ne connaissais pas alors le contexte. J'ai trouvé seulement beaucoup plus tard.

C'était un épisode traitant de l'écrasement de la révolte des Boxers en Chine. Il y avait un haut mur sous un ciel d'un bleu indescriptible, et du mur pendaient des chinois décapités. Et le sang – indescriptiblement rouge – coulait le long du mur. La petite image brillait parce qu'elle venait tout juste de sortir de l'eau.

J'étais très jeune alors : seulement six ou sept ans. J'ai écrit mon premier poème à dix-sept. Par conséquent, pendant très longtemps, je n'ai pas même été effleuré par l'idée que je ne serai jamais concerné par l'art. Mais je me souviens clairement que l'impression éprouvée en contemplant cette image stupéfiante se détache nettement de toutes les autres impressions de l'enfance.

J'acquis à ce moment la conviction que l'espace et le temps étaient relatifs, qu'il existait dans ce monde une possibilité de contrôler cette relativité et que cette possibilité de contrôler cette relativité résidait dans l'art. Cette petite image, de la taille d'une carte à jouer, ne pouvait pas être évaluée seulement selon ses dimensions. Elle s'inscrivait dans la conscience comme l'événement lui-même, et non comme la représentation de l'événement.

Bien sûr, je n'ai analysé la situation que bien plus tard, mais que c'était extrêmement étrange, nouveau, et même choquant – tout cela je l'avais déjà reconnu quand j'étais enfant. Et sur le moment même, je n'étais pas capable alors de pousser plus loin de telles réflexions, mais cependant l'ombre d'une pensée me traversa l'esprit – la pensée que l'essence du drame réside dans les corrélations entre l'espace et l'homme (les

petits hommes chinois, le mur, et le ciel vide), c'est-à-dire, dans la composition. Ce fut ma première relation avec l'art. Les impressions d'enfance ont une particulière importance pour le développement ultérieur de la relation de l'artiste avec le monde. Quand j'écris une pièce ou que je me prépare à travailler à une pièce, comme je réfléchis à la forme que va prendre ma nouvelle idée, je revis toujours le souvenir de cette décalcomanie, je la vois brillante devant moi. Elle était superbement composée – espace, personnages, et accessoires y étaient tous merveilleusement disposés. L'atmosphère de l'événement dramatique y était.

5) Je veux écrire une pièce dans laquelle l'un des personnages principaux sera un égotiste.

Le type de personne amoureuse d'elle-même.

L'égotiste vit dans une grande chambre avec deux fenêtres. Joli mobilier, vestibule lumineux, arbres et pelouse à proximité. Aux fenêtres qui ouvrent sur le jardin, les reflets du ciel et de la verdure, les ombres de la vitre, les odeurs créent une atmosphère délicieuse. L'égotiste pénètre dans ce cadre. Il va à la penderie. La penderie est entre les fenêtres. L'égotiste ne remarque pas la différence entre une sorte d'atmosphère et une autre. Entre temps la lumière verte venue des arbres a débordé les fenêtres, s'est répandue dans la pièce, et les mains de l'égotiste ont verdi. Sa chemise aussi a verdi. L'égotiste ne doute pourtant pas un seul instant de son blanc de neige.

L'arbre pousse juste à un jet de pierre de la fenêtre. Il est jeune et fort. L'égotiste ne le remarque pas: après avoir fait un petit somme, l'arbre s'étire, baille, et se secoue. L'égotiste ouvre la penderie. Il fait complètement noir dans la penderie. Les cravates chatoient. Il choisit une cravate. Il noue la cravate, en regardant dans le miroir. Il sait – le miroir peut durer éternellement, s'il n'est pas cassé. Il défie presque le temps, il n'a pas d'âge. La longévité des lames de rasoir "Gillette" n'est rien en comparaison de celle du miroir. L'égotiste réfléchit: "Pour toute ma vie, un miroir et deux penderies suffisent, mais combien faut-il de lames de rasoir?"

L'égotiste a encore environ quarante ans à vivre. Il se dit: "J'ai trente-cinq ans, j'ai fait faire un nouveau manteau de fourrure. Il me fera dix ans." Il ne réfléchit pas plus loin. Mais on pourrait pousser plus loin la réflexion et se dire: dix années passeront, la fourrure de castor s'éclaircira, les poils tomberont, le vêtement sera de plus en plus râpé, la peau de putois s'usera. Je devrai me faire faire un nouveau manteau. C'est ce qui arrivera dans dix ans. Mais quelque chose d'autre arrivera dans dix ans. Ce n'est pas seulement le manteau de fourrure qui va s'user, mais aussi la personne qui le porte – ses cheveux tomberont, sa peau se ridera. On dira de lui: il a usé un manteau d'enfant, un manteau d'écolier, un manteau d'étudiant et en plus de ça même deux excellents manteaux de fourrure. La seconde moitié de sa vie a été constituée de deux excellents manteaux de fourrure. Le second manteau de fourrure a duré jusqu'à sa mort. Nous prenons l'égotiste dans la période de son premier manteau de fourrure. Il est à son apogée, il a atteint son point culminant. Le manteau de fourrure est splendide.

De même qu'un segment important de la vie est constitué d'éléments plus petits, de même le manteau de fourrure de l'égotiste, que nous prenons comme le segment important de sa vie, est constitué aussi de plus petites unités: costumes, paire de pantalons, chemises, chapeaux, plaids, lunettes. Et de même que dans un siècle les jours passent comme un éclair, si nombreux qu'ils ne peuvent être comptés, si rapidement qu'on n'y fait pas attention, de même aussi les lames de rasoir "Gillette" passent comme l'éclair, innombrables et indiscernables dans le manteau de fourrure-siècle. L'égotiste est enfermé dans le beau. La limite de la vue humaine se trouve dans l'infini. Nous voyons les nébuleuses étoilées. La vue de l'égotiste se limite exactement à cette extension du bras nécessaire pour que celui-ci puisse se glisser dans la manche de son manteau de fourrure.

Ainsi le caractère de l'égotiste est-il préparé.

Il a une déplaisante tonsure rose. Il est élégant et sent le parfum. Une fois, il laissa tomber une pièce de dix kopecks dans le tramway. Vous pouvez l'imaginer vous-même : il laissa tomber la pièce de dix kopecks dans le tramway juste à la sortie, au moment même où le tramway arrivait à un arrêt, quand la foule commençait à pousser. Il commença à chercher la pièce de dix kopecks. Il la chercha sous les pieds des passagers, avec les mouvements de quelqu'un en train de laver le sol.

Son derrière pointait. Vous vous le représentez ? Il conserva cette posture jusqu'à ce qu'il eût reçu un coup de poing dans le derrière.

Ainsi vit l'égotiste dans le carnet de notes du dramaturge. Pour l'instant il est traité en prose de fiction. Ensuite il commencera à agir.

Il sera le représentant du pouvoir de l'homme sur son camarade homme et il sera puni pour cela.

Maintenant le processus d'écriture de la pièce et d'élaboration des personnages peut commencer. Le personnage de l'égotiste – peut-être un excellent citoyen, un rude travailleur, un homme utile et indispensable, mais une personne égoïste, un égotiste – est pour moi extraordinairement intéressant en tant que personnage à représenter sur la scène.

Iouri Olecha

Cité par Daniel C. et Eleanor S. Gerould, préface à la traduction américaine de *La Conspiration des sentiments*, *op. cit.*, trad. Michèle Raoul-Davis

V. Annexes

1. "... nous aurons connu et vu le cinématographe."

[...] Quelque chose d'unique a surgi comme une surprise dans notre siècle. C'est le cinéma. Un jour l'homme a d'abord dansé, un jour soufflé dans un roseau, composé des vers, appris à dessiner, à sculpter des statuettes, s'est affublé de masques de théâtre. Qui sait quand. Dans quel monde antique ? Nous sommes les témoins de la naissance d'un nouvel art, nous sommes les parrains de la nouvelle et dixième muse ! [...]

Notre siècle se distinguera des autres par cette coloration particulière : le cinéma est apparu ! Un art ? Oui bien sûr ! Et pourquoi ? Eh oui ! Quels sont les critères qui définissent un art ? Il me semble qu'un des critères c'est de rendre vraisemblable ce qui est invraisemblable, que ce qui n'est pas naturel soit reconnu comme authentique. Par exemple : au cinéma tout, la nature, les gens, les choses, tout est de la même couleur grise, la couleur des photos. Et tout est muet. Tout est gris et tout est muet. Et nous ne nous en étonnons pas, nous n'en sommes pas émus, cela ne nous met pas dans tous nos états. C'est là la force et le mystère de l'art. Le mensonge devient vérité. Comme une statue ! Certes elle est blanche... mais est-ce que vous vous étonnez que la statue soit blanche ? Et l'écriture en vers ? Elle n'est certes pas naturelle ! Et cependant... Et c'est pourquoi les tentatives de donner couleur et voix au cinéma sont aussi repoussantes que le sont ces statues peintes qui font penser à la mort, aux marionnettes. On dit que les statues antiques étaient peintes, recouvertes d'un émail doré. Que le temps qui a effacé les traces, en soit remercié. Il a ainsi corrigé les erreurs des maîtres.

Mon ami nous allons être enthousiastes... Dans notre siècle nous aurons connu et vu le cinématographe. Nous allons vivre cela avec une attention aiguë, nous allons savourer. C'est encore une chose extraordinaire, elle ne nous est pas encore habituelle, elle n'est pas encore entrée dans nos mœurs. Beaucoup d'entre nous ont encore la paresse de lever la tête pour regarder l'homme voler. Il faudra bien que nous en racontions quelque chose à nos enfants. Les enfants croient déjà que l'homme a toujours été capable de voler et que le cinématographe est une chose aussi habituelle que les décalcomanies. [...]

Iouri Olecha

Variantes de *L'Envie* citées en russe par Kazimiera Ingdahl dans *A Graveyard of Themes...*, *op. cit.*, trad. François Clavier

2. La douceur des utopies

Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leurs cœurs; bref, c'est la douceur des utopies. Pourtant je crois qu'il y a – et ceci dans toute société – des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours. Il est bien probable que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe, dans l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, où il travaille, des lieux utopiques, et, dans le temps où il s'affaire, des moments uchroniques. Voici ce que je veux dire. On ne vit pas dans un espace neutre et blanc; on ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier. On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses. Il y a les régions de passage, les rues, les trains, les métros; il y a les régions ouvertes de la halte transitoire, les cafés, les cinémas, les plages, les hôtels, et puis il y a les régions fermées du repos et du chez-soi. Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents: des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces. Ces contre-espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr, c'est le fond du jardin, bien sûr, c'est le grenier, ou mieux encore la tente d'Indiens dressée au milieu du grenier, ou encore, c'est – le jeudi après-midi – le grand lit des parents. C'est sur ce grand lit qu'on découvre l'océan, puisqu'on peut y nager entre les couvertures; et puis ce grand lit, c'est aussi le ciel, puisqu'on peut bondir sur les ressorts; c'est la forêt, puisqu'on s'y cache; c'est la nuit, puisqu'on y devient fantôme entre les draps; c'est le plaisir, enfin, puisque, à la rentrée des parents, on va être puni.

Michel Foucault

Les Hétérotopies, 1966-67, Éditions Lignes, 2009, p. 23-24

L'Homme inutile ou la Conspiration des sentiments, extrait

Scène 1

La maison d'Andreï Babitchev. Le matin.

Une grande pièce claire. Au mur, le plan sous verre de l'usine-cuisine "Le Tchertvertak". L'énorme inscription "Tchertvertak" saute aux yeux.

Rez-de-chaussée. Fenêtres, porte vitrée qui donnent sur une terrasse, de la verdure, un jardin. Clarté. Brillance. À gauche et à droite, des portes. Un divan. Kavaleroï est assis sur des draps en désordre. Il s'habille lentement. Au milieu de la pièce, sur le sol, une natte, un tabouret. Andreï Babitchev verse l'eau d'une cruche dans une baignoire. Il est nu jusqu'à la ceinture et porte un caleçon en interlock.

Kavaleroï : Il y a un mois, vous m'avez ramassé devant un bar à bière. Vous avez amené dans votre maison un jeune homme que personne ne connaissait. Et voici déjà un mois que le pitoyable représentant du lumpen-prolétariat que je suis habite sous le toit d'un homme célèbre.

Andreï : Ne jouez pas les brebis innocentes. Tout va à merveille. Vous savez l'anglais. Je travaille à un livre et vous m'aidez magnifiquement bien. Je vous suis très reconnaissant.

Kavaleroï : Donc, je vais dormir sur ce divan jusqu'à ce que vous ayez terminé votre livre. Oui ? Et après ?

Andreï : Et après, je ne sais pas.

Kavaleroï : Vous voyez bien. Dans ce cas, je partirai aujourd'hui même.

Andreï : C'est malhonnête – de lâcher un travail. *(Il met la cuvette sur le tabouret.)* Bien... bi-en. Une splendide cuvette. Je trouve que dans une cuvette, l'eau a l'air beaucoup plus belle qu'en liberté. Regardez-moi donc cette cuvette bleue. Splendide. Vous voyez cette fenêtre là-bas, hé bien, si on se penche, on la voit qui danse dans la cuvette. *(Il se penche, regarde dans la cuvette, fait le tour.)* Hou ! Que c'est bien ! *(Il pousse la cuvette.)* Eh bien... *(Admiratif.)* Super. *(Il passe dans la chambre à coucher.)*

Kavaleroï (seul) : Vous pesez combien ?

Andreï (depuis sa chambre) : Six pouds. *(Il sort, sa serviette à la main.)* Hier, j'ai descendu un escalier je ne sais plus où. Donc, je descends un escalier et figurez-vous que je sens mes seins qui ballottent. Vous comprenez, Kavaleroï ? Mes seins qui ballottent comme ceux d'une femme. C'est l'horreur. J'ai décidé de rajouter une nouvelle série d'exercices. *(Il se met à faire sa gymnastique. Flexions des genoux.)* U-u-une... d-eux... u-u-une... deu-x... Il vous faut faire de la gymnastique. U-u-une... d-eux... Vous allez engraisser. Quel âge avez-vous, Kavaleroï ?

Kavaleroï : Vingt-huit ans. J'ai l'âge du siècle.

Andreï (battement de bras) : Et d'un – et de deux. Et d'un – et de deux. Un, un, un, et d'un – et de deux.

Kavaleroï : Je pense souvent au siècle. Il est célèbre, notre siècle. Ma jeunesse a coïncidé avec celle du siècle.

Andreï : Une-deux. Une-deux... Ouf...

Kavalerov : Mais, malheureusement, je suis né en Russie. J'aurais voulu naître dans une petite ville de France, grandir dans les rêveries... Me fixer quelque but élevé... Et puis, un beau jour, quitter la petite ville et arriver à pied dans la capitale et, là, atteindre mon but... Mais je ne suis pas né en Occident.

Andreï (*course sur place*) : Hop-là, hop-là, hop-là.

Kavalerov : En Europe, quelqu'un de doué a un vaste champ pour atteindre la gloire. Là-bas, on aime la gloire d'autrui. Et chez nous ? Chez nous, la gloire d'autrui, on ne l'aime pas. C'est vrai, non ?

Andreï : Oui. (*Il se couche sur le dos et soulève alternativement une jambe puis l'autre.*)

Kavalerov : Dans notre pays, les chemins de la gloire sont bloqués par des barrières. Quelqu'un de doué doit, ou bien, perdre son éclat ou bien se décider à soulever les barrières au prix d'un grand scandale.

Andreï (*il soulève la jambe*) : Hou... U-ne... J'ai la jambe comme une barrière. Une seule jambe pèse deux pouds.

Kavalerov : Vous dites que la gloire personnelle doit disparaître. Vous dites que la personnalité n'est rien et qu'il n'y a que la masse. C'est bien ce que vous dites ?

Andreï : En effet.

Kavalerov : Sornettes. Je veux ma propre gloire. J'exige de l'attention.

Andreï *se lève de son tapis et se met à quatre pattes si bien que son derrière est tourné vers Kavalerov.*

Kavalerov : C'est très facile : montrer son derrière.

Andreï (*il se remet debout*) : Ou-ouf... Suffit. À présent l'eau. Allez, l'eau.

Kavalerov : Vous exigez une approche rationnelle des choses, de la vie. Et bien voilà que je m'en vais créer exprès quelque chose d'évidemment absurde. Je ferai une géniale espièglerie. Exprès. Vous voulez que tout soit utile mais moi, je veux être inutile. (*Pause.*) Par exemple, ni une ni deux et se suicider sans tambours ni trompettes. (*Pause.*) Sans la moindre raison. Par espièglerie. Pour prouver que j'ai le droit de disposer de moi-même comme il me convient. Et justement en ce moment, quand on parle tant d'effort constant vers un but. Oui, se pendre. (*Pause.*) Allez, hop, je me pendrai haut et court au-dessus de votre entrée.

Ici, Andreï sort par la porte de droite en emportant la cuvette puis il revient.

Andreï : Pendez-vous plutôt au-dessus du portail de la VSNX. Sur la place des Barbares. Il y a là un énorme arc. Vous avez vu ? Là, ça fera de l'effet. (*Il repart par la porte de droite en emportant le tabouret.*)

Kavalerov (*seul*) : Dignitaire obtus, va !

Andreï revient, passe dans la chambre à coucher par la porte de gauche. Andreï est dans la chambre à coucher.

Kavalerov : Je veux vous conter un petit épisode.

Andreï (depuis la chambre à coucher) : Racontez-le moi, ce petit épisode.

Kavalerov : Un jour... c'était il y a longtemps... j'étais un petit lycéen. Mon père me mena au musée des figures de cire. Vous savez, on y voit de tout. Il y a là, savez-vous, des cubes de verre. Et ces cubes contiennent diverses figures : Cléopâtre, un gorille qui enlève une jeune fille. Robespierre sur la guillotine... Et dans l'un des cubes était couché un bel homme. En frac. Une blessure à la poitrine. Il agonisait, les yeux révoltés. Mon père me dit que c'était le Président français Sadi Carnot blessé par un anarchiste. *(Pause.)* Un bel homme gisant à terre, la barbe pointée vers le ciel. Sa vie s'écoulait lentement... comme les heures... C'était très beau. C'est alors que j'ai entendu pour la première fois le bruit du temps.

Andreï (depuis sa chambre) : Comment ?

Kavalerov : Le bruit du temps. Vous ne comprenez pas ? J'ai entendu le temps bourdonner. Vous comprenez ? Les temps voguaient au-dessus de moi. Je pleurais d'enthousiasme. Je décidai de devenir célèbre.

Andreï : Bien-bien.

Kavalerov : J'étais alors un petit lycéen et ce jour-là, je décidai de devenir célèbre. Je décidai de réussir à tout prix, à ce qu'un jour, mon effigie, mon double de cire empli du bruissement des siècles s'étalent eux aussi de la même façon dans le grand musée du futur.

Andreï sort de la chambre à coucher habillé.

Kavalerov : Il y a des gens que les objets n'aiment pas et il y en a que les objets aiment. Tenez, vous, Andreï Petrovitch... vous, les objets vous aiment. Sur vous, tout est élégant. Mais moi, les objets ne m'aiment pas.

Andreï a pris des victuailles dans un petit placard. Il mange assis à la table ronde.

Kavalerov : Les meubles brûlent de me faire un croc-en-jambe. Hier, cet angle *(il désigne l'angle du bureau.)* m'a littéralement mordu. Je viens de faire tomber à l'instant un bouton de manchette. Où est-il ? Où a-t-il bien pu disparaître ? Vous, si vous faites tomber un bouton de manchette, il s'arrêtera quelque part à vos pieds mais moi, mon bouton de manchette a roulé sous le buffet. Regardez : le buffet rit de moi.

Andreï : Kavalerov, il faut que vous fassiez la connaissance de mon frère Ivan. Vous trouverez un langage commun. À propos, mon frère Ivan a fait sa réapparition à Moscou. Mon frère Ivan marche, marche et tout d'un coup, hop, disparu. Où est Ivan ? Nul ne le sait. C'est l'inconnu : peut-être est-il en prison et peut-être dans une maison de fous... *(Pause.)* Hier, dans la journée, mon frère arpentait le boulevard Petrovski. Je regardais depuis l'arrêt. Il marchait avec un oreiller derrière l'oreille. Et des enfants lui couraient derrière. Un original. Le voilà qui avance à grands pas, puis il s'arrête, ôte son chapeau melon et s'incline au nord, au sud, à l'est et à l'ouest.

Kavalerov : Avec l'oreiller ?

Andreï : Oui. C'est un grand original, mon cher frère Ivan.

Kavalerov : Pourquoi se déplace-t-il avec un oreiller ?

Andreï : Suffit, qu'il aille au diable.

Pause.

Kavalerov s'assied pour se raser. Après quoi, il se rase.

Andreï : Ainsi donc, Kavalerov, nous nous trouvons au seuil de grands événements.

Kavalerov : En rapport avec l'apparition de votre frère ?

Andreï : Qu'il aille au diable, mon frère. Ce que je veux dire, c'est que dans quelques jours on mettra en vente une nouvelle sorte de saucisson.

Kavalerov : Voici un mois entier que j'en entends parler, de ce saucisson.

Andreï : Et vous pensez que ce n'est rien de faire du saucisson ? Et un saucisson pareil encore ! Vous y comprenez quelque chose au domaine du saucisson ?

Kavalerov : Je n'y comprends rien.

Andreï (*il a mangé et se sent magnifiquement bien*) : Ce sera un saucisson remarquable. Vous devez me respecter. Kavalerov, j'ai obtenu des résultats étonnants. Ce sera une grande victoire. Vous verrez ça. Ho-ho ! Ce sera super. Nous l'enverrons à l'exposition de Milan ; et après, nous nous mettrons au "Tchetvertak". Le voici, le "Tchetvertak" (*il s'approche du plan du "Tchetvertak", regarde, recule, se rapproche, admire*). Kavalerov, l'usine-cuisine s'appelle "Le Tchetvertak". C'est bon. À mon avis, c'est bien, "Le Tchetvertak". Une usine-cuisine. Et pourquoi "Le Tchetvertak" ? Hein ? Parce que nous allons vendre un repas de deux plats vingt-cinq kopecks. Un quart de rouble. C'est bien ? Deux plats de viande. À mon sens, c'est rudement bien. Regardez-moi un peu ce plan que l'Allemand a concocté. Sacrément beau ! Une maison-géant. Ici, un jardin. Vous voyez ? Des belvédères, une pelouse. Super, non ? Je crois que c'est le mot. Un jeune Allemand. Regardez-le, le Tchetvertak. Une cantine universelle. Des déjeuners, des thés, des repas, livraison à domicile, section enfantine, préparation scientifique de la bouillie au lait. Vous savez, Kavalerov, nous allons servir deux mille repas. Une mer de soupe aux choux. Kavalerov, écrivez un poème là-dessus.

Kavalerov : Sur quoi ?

Andreï : Sur la soupe aux choux. Un poème sur le repas de masse. Deux mille personnes mangent leur soupe aux choux aux accents de Wagner. À mon sens c'est super. Un poème sur la destruction des casseroles (*Pause.*) Super. Super. Au diable, les demi-quarts, les petites bouteilles, au diable les sachets. Pensez donc, un demi-quart de sel, une petite bouteille d'huile de tournesol... La honte. De l'artisanat. Nous construirons "Le Tchetvertak" et alors vous verrez. Vingt pouds d'huile de tournesol ! Je m'en vais leur flanquer un sacré coup aux cassolettes, aux petites bouteilles et aux gamelles, nom de Dieu ! [...]

IV. L'équipe artistique

Bernard Sobel metteur en scène

Metteur en scène, directeur de la revue *Théâtre/Public*, réalisateur de télévision, homme de théâtre, il crée en 2007, après l'aventure du Théâtre de Gennevilliers, sa compagnie, implantée passage Brûlon, dans un espace de travail dédié à Giordano Bruno.

Avec son collectif de travail à Gennevilliers, il a assuré en quarante ans la réalisation de plus de soixante-dix spectacles. Puisant dans des répertoires très divers et révélant souvent des auteurs peu connus en France, il a mis en scène aussi bien Shakespeare, Molière, Claudel que de nombreux auteurs allemands et russes, Lessing, Kleist, Büchner, Lenz, Grabbe, Brecht, Müller, Babel, Ostrovsky, Volokhov, mais aussi Genet, Beckett ou encore Foreman et Kane...

Dans le cadre du Théâtre musical à Avignon, il a créé des œuvres de Kuan Han Chin (musique Betsy Jolas), Thomas Mann (musique Jean-Bernard Dartigolles), Beckett (musique Heinz Holliger, IRCAM / Festival d'Avignon), B. Jolas (Théâtre national de Chaillot/Festival d'Avignon) et mis en scène Cherubini (Opéra-comique), Dallapiccola (Théâtre Musical de Paris), Janáček (Opéra du Rhin), Monteverdi (Opéra de Lyon).

Germaniste, il a participé à de nombreux travaux de traduction, notamment la version française de *Hitler, un film d'Allemagne* de Syberberg (scénario publié chez Laffont-Seghers). Pour la télévision française, il a réalisé un certain nombre de documentaires (sur le peintre et graveur Hogarth, sur Machiavel, sur le Musée du Havre et La Closerie des Lilas) et plusieurs dramatiques : *Jeppe des collines* de Holberg, *Le Candidat* de Flaubert, *Marie* de Babel, ainsi que *Mourir pour Copernic*, *Un ennemi du peuple* et *Citizen Mann* (portrait de T. Mann) sur des scénarii de Michèle Raoul-Davis. Il a également assuré l'enregistrement télévisuel de plusieurs spectacles, dont *Peer Gynt*, *Lucio Silla*, *Lulu*, l'opéra d'Alban Berg (mises en scène Patrice Chéreau), *Méphisto* et *L'Indiade* d'Ariane Mnouchkine, et *Bérénice* (mise en scène Klaus Michael Grüber).

Dernièrement, il a mis en scène *Le Mendiant ou la Mort de Zand* d'Olecha (Théâtre national de Strasbourg/La Colline/Théâtre municipal du Mans), *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht (MC93 Bobigny/Théâtre Dijon-Bourgogne), *La Pierre* de Mayenburg (Théâtre Dijon-Bourgogne/La Colline/Théâtre du Nord – Lille), *Cymbeline* de Shakespeare (ENSATT/MC93 Bobigny), *Amphitryon* de Kleist (MC93 Bobigny).

Marianne Gourg traductrice

Ancienne élève de l'ENS de Sèvres. Agrégée de russe et professeur honoraire de l'Université de Paris VIII, elle est spécialiste de la littérature russe des XIX^e et XX^e siècles, dont les écrivains Dostoïevski et Boulgakov. Elle est l'auteur de plusieurs livres (*Le Voyage en Russie d'Henry de Varigny*), articles et traductions (Vassili Grossman, Iouri Olecha, Zinaïda Gippius, Anton Tchekhov, Alexander Prokhorov, Mikhaïl Guerman, Iouri Annenkov, Solomon Volkov, ou encore Vladimir Maïakovski).

Elle est également membre du comité de rédaction de l'association LRS (*Lettres russes: revue bilingue*) et y publie régulièrement des traductions d'auteurs contemporains. Elle travaille actuellement à un recueil d'articles sur Dostoïevski et à une traduction d'Otarbaev.

Michèle Raoul-Davis

collaboration artistique

Après des études supérieures de Lettres à la Sorbonne, elle rencontre Bernard Sobel en 1964, participe à la création du Théâtre de Gennevilliers et collabore depuis à la réalisation de tous ses spectacles au théâtre et à l'opéra. Elle participe aussi à la conception et à la réalisation des spectacles mis en scène par Yvon Davis au Théâtre de Gennevilliers: *L'Abîme d'Ostrovski* (1974), *La Foi, l'Espérance et la Charité d'Horváth* (1975), *Tambours dans la nuit* de Brecht (1978), *Avant la retraite* de Thomas Bernhard (1982), *Don Juan et Faust* de Grabbe (1983), *Othon* de Corneille (1985) et *Aden-Arabie* d'après Nizan (1986).

Elle réalise également des traductions: *Le Pavillon au bord de la rivière* de Kuan Han Chin (musique Betsy Jolas) ainsi que des adaptations pour le théâtre, *Les Paysans* de Balzac et *Mario et le Magicien* de Thomas Mann, et, pour la télévision, *Nathan le sage* de Lessing (traduction François Rey) et *L'Orestie* d'Eschyle (traduction Nicole Loraux et François Rey).

Elle est l'auteur pour la télévision des scénarii originaux de deux dramatiques: *Le bonheur que nous proposons* et *Mourir pour Copernic* (série "Les chemins de la connaissance"), et du portrait de Thomas Mann, *Citizen Mann* (série "Un siècle d'écrivains").

Elle est par ailleurs membre du comité de rédaction de la revue *Théâtre/Public* depuis sa création en 1974.

Lucio Fanti décor

Peintre né à Bologne en 1945, il expose ses tableaux depuis 1972. Deux expositions rétrospectives, une de sa peinture, une sur ses décors de théâtre ont été présentées au

Musée Estrine de Saint-Rémy-de-Provence en avril 2011.

Depuis 1973, il réalise les décors d'opéra de Peter Stein, Peter Mussbach, Klaus Michael Grüber et Ermanno Olmi; et pour le théâtre ceux de nombreux metteurs en scène, entre autres Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdeuil, Peter Stein, Ernest Stötzner, Luc Bondy, Lukas Hemleb. Il collabore avec Bernard Sobel pour *Les Paysans* de Balzac (1975), *Le Mandat* de Nikolaï Erdman (2000), *L'Otage* (2001) et *Le Pain dur* de Paul Claudel (2002), *En attendant Godot* de Beckett (2002), *Un homme est un homme* de Brecht (Festival d'Avignon, 2004), *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (Opéra de Lyon, 2005), *Le Mendiant ou la Mort de Zand* de Iouri Olecha (Théâtre national de Strasbourg/La Colline/Théâtre municipal du Mans, 2007), *La Pierre* de Marius von Mayenburg (Théâtre Dijon-Bourgogne/La Colline/Théâtre du Nord, 2009-2010) et *Amphitryon* de Heinrich von Kleist (MC 93, 2010).

Alain Poisson lumière

D'abord comédien, puis éclairagiste, il commence sa carrière avec Jérôme Savary. Depuis trente ans, il travaille surtout comme éclairagiste avec de nombreux artistes, tant pour des concerts, de l'événementiel, que pour le théâtre et l'opéra, en France et à l'étranger. À l'opéra, il a éclairé, parmi d'autres, *La Périchole*, *La Vie parisienne*, *La Belle Hélène*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Le Comte Ory*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Le Nozze di Figaro* et *Tosca*. Pour les concerts, il a mis en lumière *La Tournée des grands espaces* d'Alain Bashung, le retour à la scène de Christophe, Stephan Eicher et Catherine Lara. Il a aussi éclairé des spectacles de Guy Bedos et de Muriel Robin et des défilés de mode pour Thierry Mugler et Yves Saint-Laurent. Au théâtre, depuis 1985, il a éclairé les spectacles de Jean-Pierre Vincent (*La Tragédie de Macbeth* de Shakespeare, Festival d'Avignon/Comédie-Française, 1986), Bernard Sobel, Jacques Weber, Benno Besson, Jean-Louis Trintignant, Christine Murillo, Jean-Claude Leguay, Grégoire Oestermann, et récemment avec Édouard Baer.

Bernard Valléry son

Après sa formation au Théâtre national de Strasbourg, il crée des bandes-son pour la danse, la musique, le théâtre de marionnettes, des expositions et muséographies, des livres audio. Au théâtre, il collabore, entre autres, avec les metteurs en scène Jacques Nichet, Didier Bezace, Jean-Louis Benoit, Wladyslaw Znorko, Bernard Sobel, Benno Besson, Christian Rist, Olivier Perrier, Jacques Rebotier, Jean-Yves Lazennec, Olivier Werner, Yvan Grinberg, Dominique

Lardenois, Élisabeth Maccoco, Denis Podalydès, Frédéric Bélier-Garcia, Claudia Stavisky, Vincent Goethals, Jeanne Champagne ou encore Gilberte Tsaï.

Mina Ly

costumes, coiffures et maquillages

D'origine coréenne, elle suit une formation à l'Université de Séoul en technique de l'industrie de l'habillement et à l'Institut Marangoni à Milan en création de mode et en illustration.

Aujourd'hui installée en Belgique, elle crée les costumes de spectacles de théâtre et de danse ainsi que d'opéras en France, en Belgique, en Suisse, en Allemagne, en Corée du sud et au Portugal. Elle a ainsi travaillé avec les metteurs en scènes et chorégraphes: Bernard Sobel, Philippe Calvario, Fatou Traoré, Catherine Dreyfus, Stéphanie Loïk ou encore Armel Roussel. Parallèlement, elle a créé les costumes de la revue *Gentry de Paris* avec Dita Von Teese au Casino de Paris et collaboré pendant de nombreuses années avec la société Dragone en tant que coordinatrice des costumes pour les spectacles: *Disney Cinema Parade* au parc de Marne-la-Vallée à Paris, *A New Day* de Céline Dion au Caesars Palace et *Le Rêve* au Wynn Resort à Las Vegas.

Au cinéma, elle a travaillé avec C. Maserati, F. Brival et Jaco Van Dormael.

Elle a créé les costumes des dernières mises en scène de Bernard Sobel: *Don, mécènes et adoreurs* d'Alexandre Ostrovski, *Sauvée par une coquette* de Kuan Han Chin, *Le Mendiant ou la Mort de Zand* de Iouri Olecha, *La Charrue et les Étoiles* de Sean O'Casey, *La Pierre* de Marius von Mayenburg, *Amphitryon* d'Heinrich von Kleist, *Sainte Jeanne des abattoirs* de Bertolt Brecht.

Mirabelle Rousseau

assistante à la mise en scène

Durant ses études en Arts du spectacle et son DESS de mise en scène et dramaturgie à l'Université de Paris Ouest Nanterre, elle suit des stages avec Frédéric Fisbach, Jean Jourdheuil, David Lescot, Jacques Rebotier, Jean Yves Ruf. Depuis dix ans, elle travaille comme assistante à la mise en scène de Bernard Sobel sur des textes de Shakespeare, Brecht, Ostrovski, Mayenburg, Marlowe, Olecha, Kleist. Elle est également l'assistante d'Éric Da Silva pour *Stalingrad* et de Julien Fišera pour *Face au mur* de Martin Crimp et *Le Funambule* de Jean Genet. En tant que stagiaire machiniste et accessoiriste, elle participe depuis 2003 aux montages des spectacles de la Societas Raffaello Sanzio (fondée en 1981 par Romeo Castellucci). Parallèlement, elle anime de nombreux ateliers à l'université (Censier, Nanterre, Aix), au lycée

(Plaisir-les-Clayes, Drancy) ou en maison d'arrêt (Bois d'Arcy).

Metteur en scène de sa compagnie, le T.O.C., elle place le texte et la dramaturgie au cœur d'un travail qui se développe à travers des textes de théâtres fragmentaires, inachevés ou encore des textes non théâtraux ou théoriques.

Avec le T.O.C., elle monte ainsi *Le Précepteur* de Lenz en 2010, *Turandot* de Brecht, *Robert Guiscard* de Kleist, ainsi que plusieurs conférences à partir de textes de Philip. K. Dick, Gertrud Stein, Kurt Schwitters, Elfriede Jelinek ou encore Christoph Tarkos.

Clémence Kazémi

assistante décor

Elle suit des études d'architecture à l'École nationale supérieure de Paris La Villette ainsi que des cours de scénographie au Laboratoire d'études du mouvement de l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq.

Elle assiste le scénographe Bernard Michel pour *De la maison des morts* de Janáček et *Boris Godunov* de Moussorgski mis en scène par Klaus Mickael Grüber; le scénographe Lucio Fanti pour *Viol* mis en scène par Luc Bondy; *La Marquise d'O.* d'après Kleist, mis en scène par Lukas Hemleb; *Le Couronnement de Poppée*, *Le Mendiant ou la Mort de Zand* et *La Pierre*, mis en scène par Bernard Sobel.

Elle réalise les scénographies de *Rose tres bele* de l'ensemble de musique médiévale Diabolus in Musica, *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs* de Brecht mis en scène par Mirabelle Rousseau (2008), *L'Opéra de quat'sous* mis en scène par Frédéric Fachéna (2009), *Une nuit en palabres* mis en scène par Hassane Kouyaté et D' de Kabale (2010); *Le Précepteur* de Jacob Lenz mis en scène par Mirabelle Rousseau (2011).

avec

Amine Adjina

C'est au cinéma qu'il commence son parcours d'acteur avec des réalisateurs comme Sébastien Lifshitz (*Wild Side*) et Stéphane Marti (*Mira corpora*). Il se forme à l'École nationale supérieure d'art dramatique de l'ÉRAC, dont il sort en juillet 2011.

Il travaille avec divers intervenants dont Béatrice Houplain, *La Nuit des rois* de Shakespeare, *Pièce d'hiver – Une visite au musée* de Kadivar; Robert Cantarella, *Tourista* de Marius von Mayenburg; Alexandra Badea *Embryonés*; Youri Pogrebitchko, *La Cerisaie*, *La Mouette*, *Oncle Vanja*, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov; Valérie Dréville et Charlotte Clamens, *Phèdre : L'Aveu*; Guillaume Levêque, *Pièces de guerre* d'Edward Bond ou encore Pascal Antonini, *Pinocchio* de Lee Hall.

Également auteur de théâtre et metteur en scène, il crée *JF* en avril 2011 et travaille actuellement à la réécriture du mythe de Phèdre.

John Arnold

Il commence sa carrière d'acteur au Théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine et suit les cours de Michel Bouquet au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Puis il travaille, entre autres, avec Joël Pommerat, François Kergourlay, François Joxe, Christophe Rauck, Alain Ollivier ou encore Olivier Py (*Le Soulier de satin* de Paul Claudel, *Épître aux jeunes acteurs*, *L'Énigme Vilar*). Dernièrement, il a joué dans *Pénélope ô Pénélope* de Simon Abkarian (Prix du Meilleur spectacle en langue française du Syndicat de la critique dramatique 2008); *Gertrude, le cri*, mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti; *Ciels* de Wajdi Mouawad (Avignon 2009); *Adagio* mis en scène par Olivier Py et *Lulu* de Frank Wedekind mis en scène par Stéphane Braunschweig à La Colline la saison dernière.

Au cinéma, il a tourné avec de nombreux réalisateurs dont Bertrand Tavernier, Sofia Coppola, Jean-Michel Ribes, François Ozon, Claude Chabrol, Jean-Paul Rouve.

Il a également mis en scène *Un ange en exil*, autour et d'après Arthur Rimbaud.

Pascal Bongard

Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique avec Michel Bouquet, Bernard Dort et Claude Régy, il travaille depuis 1986 sous la direction, notamment, de Matthias Langhoff, Klaus Michaël Grüber, Benno Besson, Patrice Chéreau, André Engel, Jean-Pierre Vincent, Lukas Hemleb...

Avec Bernard Sobel, il joue dans *La Charrue et les Étoiles* de Sean O'Casey, *La Fameuse Tragédie du riche juif de Malte* de Christopher Marlowe, *Le Pain dur* de Paul Claudel, *Innocents coupables* d'Alexandre Ostrovski, *Un homme est un homme* de Brecht.

Ces dernières années, il a joué dans *Le Viol de Lucrèce*, de Shakespeare mis en scène par Marie-Louise Bischofberger; *La Seconde Surprise de l'amour*, de Marivaux mis en scène par Luc Bondy; *Hiver*, de Jon Fosse mis en scène par Jérémie Lippmann et *La nuit sera chaude* de Josiane Balasko.

Au cinéma, il a tourné dernièrement dans *Soit je meurs soit je vais mieux* de Laurence Ferreira-Barbosa, *La Ligne blanche* de Olivier Torres, *Je ne suis pas une princesse* d'Éva Ionesco et *Holiday* de Guillaume Nicloux.

Éric Castex

Élève à l'INSAS (Bruxelles), il démarre sa carrière sous la direction de Thierry Salmon: *Des Passions* d'après *Les Démons* de Dostoïevski, *L'Assalto al cielo* d'après Kleist. S'ensuit une longue collaboration avec Armel Roussel (Compagnie [e]Utopia, Bruxelles) qui le dirige dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, *Les Européens* de Howard Barker, *Enterrer les morts, réparer les vivants* d'après *Platonov* d'Anton Tchekhov, *Hamlet (version athée)* d'après W. Shakespeare (*Body Building Trilogie – 2/3*) et dans *Pop?* (concept, écriture et mise en scène A. Roussel). Il travaille également avec Stuart Seide, *Macbeth* de Shakespeare, *Mary Stuart* de Friedrich Schiller, *Au bois lacté* de Thomas Dylan; Bernard Sobel, *Un homme est un homme* de Brecht, *Dons, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski, *Le Mendiant ou la Mort de Zand* de Iouri Olecha; Michel Dezoteux, *Le Révizor* de Gogol.

Au cinéma, il joue dans *Get Born* de Nicole Palo; *Correspondance* de Dominique Witorsky; *À l'ombre des sapins* et *XYZ* de Vincent Merveille; et à la télévision dans *Quai n°1*, *Avis de tempête*, *PJ*, *Le Violon brisé* et *La Rivale*.

Il poursuit par ailleurs une carrière cinématographique en tant que réalisateur de courts-métrages, *Lady Macbeth Project* et *Nature Morte* (sélection du Festival international du film fantastique, Bruxelles, 2005).

Ludmilla Dabo

Formée au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, elle a pour professeurs Dominique Valadié, Alain Françon, Jean-Damien Barbin, participe aux ateliers de Michel Fau sur *Adrienne Lecouvreur* d'Ernest Legouvé, Caroline Marcadé sur *Retour à Bilbao* d'après un texte de May Bouhada et met en scène un atelier

d'élèves: *Le Jugement dernier* d'Ödön von Horváth.

Dans le cadre des cartes blanches du CNSAD, elle met en scène *Eunice* Kathleen Waemon (création collective autour de Nina Simone) et participe à *Tabataba/Coco*, de Koltès, mis en scène par Gaël Kamilindi.

Au théâtre, elle accompagne la mise en scène de Milena Milanova des *Méfaits du tabac* d'Anton Tchekhov; crée avec Nadine Baier *Central Park West* d'après le texte de Woody Allen; joue dans *La Mort et l'Extase* de Tatiana Julien (Festival Danse élargie); dans *L'Objet des mots*, texte et conception Pavel Hak et Philippe Grandrieux (Festival actOral.10); dans *Misterioso-119* de Koffi Kwahulé, co-mis en scène avec Nadine Baier (2011); et dans *Sinon l'hiver*, création de Malgorzata Kasprzycka (2011).

Magalie Dupuis

Après une double licence théâtrale et cinématographique à l'Université d'Aix-Marseille, elle rentre pour trois ans à l'ÉRAC, d'où elle sortira en juillet 2010.

Au cours de ses études, elle travaille sur des textes classiques et contemporains avec les metteurs en scène Catherine Marnas, Xavier Marchand, Émilie Rousset ou encore Gildas Milin, mais aussi avec des acteurs tels que Nadia Vonderheyden, Philippe Demarle ou Béatrice Houplain. Elle aborde également la pratique du clown et de la marionnette, ainsi que la danse et le chant.

Parallèlement à ses études, elle a joué entre Avignon, Aix et Marseille avec de jeunes compagnies comme Vasistas (compagnie franco-grecque) ou La Variante.

Elle a par ailleurs fait de l'assistantat à la mise en scène avec Angela Konrad et travaille actuellement avec Bernadette Appert sur le projet *Abattoir*.

Claude Guyonnet

Sorti du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris en 1984, il travaille sur des textes classiques et contemporains avec de nombreux metteurs en scène dont: Claude Régy, Daniel Mesguich, Dominique Pitoiset, Laurent Pelly, Jean-Pierre Miquel, Stuart Seide, Michel Soutter, Dietrich Sagert, Carlos Wittig, François Rancillac, Jean Lacornerie, Gilles Bouillon ou Claude Yersin.

Il a participé à de nombreux spectacles de Bernard Sobel: *Les amis font le philosophe* de Lenz, *La Forêt* d'Alexandre Ostrovski, *La Bonne Âme du Setchouan* de Bertolt Brecht, *Le Roi Lear* de Shakespeare, *Zakat* d'Isaac Babel, *Ubu roi* d'Alfred Jarry, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, *Et qui pourrait tout raconter?* (Les

Sept contre Thèbes/Le Seigneur Guan va au banquet) d'après Eschyle et Kuan Han Chin et *Le Mendiant ou la Mort de Zand* de Iouri Olecha. En 2010, il joue sous la direction d'Anne Monfort dans *Si c'était à refaire* d'après Alfred Döblin et Robert Musil et *L'Englouti d'Amérique* (autour du sculpteur Frédéric-Auguste Bartholdi) et dans *Et d'ici là on peut rêver*, conçu et mis en scène par Claire Lasne-Darcueil.

Sabrina Kouroughli

Diplômée du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, elle a suivi les cours notamment de: Brigitte Jaques-Wajeman, Éric Ruf, Joël Jouanneau et Daniel Mesguich.

Au théâtre, elle a travaillé avec Jacques Nichet dans *Faut pas payer* de Dario Fo et *Le Commencement du bonheur* de Giacomo Leopardi; avec Gloria Paris dans *Filumena Marturano* d'Eduardo De Filippo; Gilberte Tsai dans *Sur le vif [2] – Le Gai Savoir*; Philippe Adrien dans *Meurtres de la princesse juive* d'Armando Llamas; Pauline Bureau dans *Un songe, une nuit* d'après Shakespeare et *La Grève des fées* de Christian Oster; Olivier Martineau dans *L'Enfant* et *Le Nom* de Jon Fosse; Sabine Gousse dans *Le Petit-Maître corrigé* de Marivaux; Jean-Louis Martinelli dans *Crises (Kliniken)* de Lars Norén.

Elle a également joué sous la direction de Joël Jouanneau dans *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce (nominée "Révélation théâtrale" aux Molières 2005), et plus récemment dans *Le Marin d'eau douce* (2009) et *Sous l'œil d'Œdipe* (textes et mises en scène J. Jouanneau, 2009 et 2010); dernièrement dans *Jours souterrains* d'Arne Lygre, mis en scène par Jacques Vincey.

Vincent Minne

En Belgique, avec la Compagnie [e]Utopia, sous la direction d'Armel Roussel, il joue dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, *Armageddon – je m'en fous*, *Les Européens* d'Howard Barker, *Enterrement des morts, réparer les vivants* d'après *Platonov* d'Anton Tchekhov, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* de Stig Dagerman, *Hamlet (version athée)* d'après Shakespeare, *Pop?* (concept, écriture et mise en scène A. Roussel), *And Björk of course...* de Thorvaldur Thorsteinsson, *Si demain vous déplaît* (mise en scène, écriture et scénographie A. Roussel), *Ivanov Re/Mix* d'après Tchekhov, et, sous la direction de Karim Barras, *Artefact (Sit./com)*, écrit par A. Roussel. Il joue également dans *Richard III* de Shakespeare (2003), mis en scène par Michel Dezoteux, dans *Tartuffe ou l'Imposteur* de Molière (2004), *Shakespeare is*

dead, get over it! de Paul Pourveur (2008), mis en scène par Philippe Sireuil et dans quatre pièces écrites et mises en scène par Sofie Kokaj: *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (2006), *Sunlights 2* (2007) et *This is not a love song* (2009); et *Just Kids*.

En 2010 il joue dans *Mary Shelley Mother of Frankenstein*, mis en scène par Claude Schmitz, *I would prefer not to*, écrit et mis en scène par Selma Alaoui (d'après Melville, Guyotat et Witkiewicz) et, en 2011, dans *After After une histoire rêvée du capitalisme*, adapté et mis en scène par Aurore Fattier (d'après Fitzgerald, Houellebecq, Ballard, Ellis...).

En France, il a joué dans *La Pluie de feu* de Silvina Ocampo, mis en scène par Alfredo Arias (1997) et dans *Dons, mécènes et adorateurs* d'Alexandre Ostrovski (2006) et *Le Mendiant ou la Mort de Zand* de Iouri Olecha (2007), mis en scène par Bernard Sobel

Romain Pellet

Formé à l'ÉRAC, il étudie d'abord les arts du spectacle à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris) et à l'Université DAMS - Drama, Art and Music Studies (Bologne), où il obtient une licence en 2007. Parallèlement, il suit des cours d'art dramatique au Conservatoire de Créteil (classe de François Bugaud) et effectue de nombreux stages, notamment avec Christian Benedetti et Antonio Fava (Commedia dell'arte). Dans le cadre de sa formation à l'ÉRAC, il participe à des créations sous la direction de Valérie Dréville et Charlotte Clamens, *Phèdre: L'Aveu*; Youri Pogrebitchko avec *La Prière des clowns* (autour des pièces de Tchekhov); Guillaume Lévêque avec *Grande Paix* d'Edward Bond; Béatrice Houplain et Robert Cantarella, *Tourista* de Marius von Mayenburg.

Toujours dans le cadre de la formation, il met en scène *Les Cenci* d'Antonin Artaud.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

