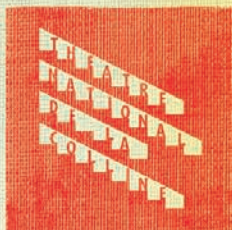


production Compagnie de La Chose Incertaine-Yves Beaunesne,
Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines,
Théâtre National de la Colline, La Scène Watteau
avec la participation artistique du Jeune Théâtre National
et le soutien du département du Val de Marne,
de la DRAC Ile-de-France et de la SPEDIDAM



texte Anton Tchekhov
mise en scène Yves Beaunesne

du 10 septembre
au 24 octobre 2004
Petit Théâtre

ONCLE VANIA

avec
Roland Bertin
Servane Ducorps
Évelyne Istria
Hervé Pierre
Laurent Poitrenaux
Nathalie Richard
François Sikivie
Claire Wauthion

texte français et adaptation Marina Abelskaïa,
Yves Beaunesne, Marion Bernède
collaboration artistique Marion Bernède
scénographie et costumes Damien Caille-Perret,
Marion Legrand
chorégraphie Nasser Martin-Gousset
lumière Éric Soyer
création son Christophe Séchet
arrangements musicaux Jean-François Ballèvre
coiffures et maquillages Catherine Saint-Sever
assistants mise en scène Philippe Ulysse, Augustin Debiesse

ONCLE VANIA

texte

Anton Tchekhov

mise en scène

Yves Beaunesne

Théâtre National de la Colline

15, rue Malte-Brun 75020 Paris

www.colline.fr

Petit Théâtre

du 10 septembre au 24 octobre 2004

du mercredi au samedi 21h00

mardi 19h00

dimanche 16h00 – relâche lundi

représentations supplémentaires les samedis 16 et 23 octobre 15h00

les mardis de la Colline

les mardis à 19h00

mardi 21 septembre - débat

production

Compagnie de la Chose Incertaine-Yves Beaunesne, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Théâtre National de la Colline, La Scène Watteau, avec la participation artistique du Jeune Théâtre National et le soutien du département du Val-de-Marne, de la DRAC Ile-de-France et de la SPEDIDAM

Le spectacle a été créé le 23 mars 2004 au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

Service des Actions Pédagogiques

Armelle Stepien

Tél 01 44 62 52 10 – Fax 01 44 62 52 91

a.stepien@colline.fr

texte français et adaptation
Marina Abelskaïa, Yves Beaunesne, Marion Bernède

collaboration artistique
Marion Bernède

scénographie et costumes
Damien Caille-Perret, Marion Legrand

chorégraphie
Nasser Martin-Gousset

lumières
Éric Soyer

création son
Christophe Séchet

arrangements musicaux
Jean-François Ballèvre

coiffures et maquillages
Catherine Saint-Sever

assistants mise en scène
Philippe Ulysse, Augustin Debiesse

avec

Roland Bertin

Sérébriakov

Servane Ducorps

Sonia

Évelyne Istria

Voïnitskaia

Hervé Pierre

Oncle Vania

Laurent Poitrenaux

Astrov

Nathalie Richard

Eléna

François Sikivie

Téléguine

Claire Wauthion

Marina

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

Vania, fragments

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

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

...

Astrov. J'ai beaucoup changé depuis ?

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

...

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

...

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

...

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

...

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

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

Vania. Ah oui ?

Une apologie de la vodka

Jour après jour, quelque chose nous quitte, il y a de la perte partout dans nos vies, et ce n'est pas triste : la mort s'installe dans les draps de notre jeunesse, et avec elle nous apprenons à aimer de façon plus apaisée. Les formes nouvelles doivent permettre le passage de l'ancien au nouveau.

Oeuvre crépusculaire, *Oncle Vania* fait entendre un sombre chant. *Oncle Vania* parle de la fin d'un monde, de la fin d'une illusion. Dans une maison-labyrinthe aux 26 pièces, Tchekhov construit une langue nouvelle à l'architecture savante, comme un nouvel instrument d'opération de ce monde malade pour un écrivain que la médecine n'a jamais quitté. Cette maison est une ruche fantastique de mots qui ne se taisent jamais. Un peuple d'êtres jaillis d'un bloc, les jambes prises dans le marbre, les bras se dressant vers le ciel, et de la bouche entrouverte s'échappe un cri. Il n'y aura pas de bonheur, mais il y aura l'incandescence de l'instant lumineux qui rachète tous les retards et toutes les erreurs.

C'est une sorte de *Zeitnot*, c'est-à-dire, pour les joueurs d'échecs, l'impasse où se trouve celui qui perd la partie faute d'avoir eu la capacité de déplacer un pion à temps, même si la situation lui était favorable. Il est des vertiges auxquels il manque une poignée de secondes. Il faudrait alors arriver à donner forme à la fragmentation du temps, à l'enlacement de la pensée avec les élancements du corps, à un théâtre des miettes, de la parole en îlots.

Tous ces personnages vivent en grand danger d'effondrement, et quand cela se produit, c'est spectaculaire. Mais ils sont bâtis comme des maisons japonaises : faciles à démolir, faciles à reconstruire. Finalement, les matériaux les plus légers sont aussi les plus solides. Si l'on additionne les personnages de *Oncle Vania*, peut-être voit-t-on apparaître l'ombre de Tchekhov. La pièce, terminée huit ans avant la mort de l'auteur, est une œuvre d'une immense vitalité, riche de toutes les espérances qu'il n'aura pas le temps d'écrire.

Il y a chez eux quelque chose du syndrome de Münchhausen. Celui qui en est atteint est celui qui va voir un médecin, lui fait une déclaration d'affection du style « vous allez me sauver, c'est merveilleux », le médecin se laisse piéger par ce contre-transfert, prescrit ce que lui, dans son monde de médecins, croit bien, et le patient sabote ses prescriptions, se mutile, ferme sa perfusion, provoque une cascade de pépins médicaux. Pour mettre en échec celui qu'il aime et qu'il respecte. Il ne se sent vivre que lors de ces tragédies médicales. Et quand il n'y a pas de tragédie, il meurt d'ennui, il est en pleine mélancolie. Chacun, comme un enfant mélancolique, se met à l'épreuve pour avoir la preuve qu'il est bien vivant, pour avoir la confirmation de ce qu'il vaut. La souffrance lui prouve qu'il vit, c'est comme un rite d'initiation. C'est sans doute un réflexe de riche, les épreuves chez les pauvres sont tellement quotidiennes que ce n'est pas la peine de se faire des ordalies.

Ce n'est pas de contracter je ne sais quelle schizophrénie clinique que la folie s'empare de l'être, mais d'éprouver ce monde sans amour : c'est à cause de cela que l'on bascule vers ces mouvements éperdus qui animent les culbutos tout blancs au regard vide des cours d'asile. C'est là qu'arrive Lear dont la tempête inhumaine a soufflé le crâne, laissé la cervelle à l'orage et les pensées sous la pluie ruisseler. C'est là aussi que Tchekhov illumine l'âme et l'ouvre enfin sous les éclairs : avec lui, je ressens toujours qu'il existe en moi un pouvoir qui sait ce que je ne sais pas. Il faut le lire comme cuisinent les Arabes, en puisant à pleines mains dans le pot de sel, les doigts blessés.

Yves Beaunesne

Originalité de l'oeuvre et contexte

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

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

Le succès fut pourtant loin d'être immédiat. La création tchekhovienne est un processus toujours quelque peu douloureux, comme si elle avait besoin de s'y prendre à deux fois pour atteindre son but. Tchekhov dut remanier son texte - ou peut-être, comme il semblait le penser - créer une tout autre pièce. Il lui fallut attendre qu'un metteur en scène comme Stanislavski conduisît enfin l'oeuvre au succès.

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

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

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

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

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

Il serait toutefois inexact d'attribuer à Tchékhov l'invention d'une mise en scène et d'une méthode de jeu qui mettraient son texte en valeur. C'est plutôt le contraire qui se produisit : Stanislavski inventa Tchékhov contre lui-même, en le jouant selon un rythme et une atmosphère qui, s'ils paraissaient exagérément pesants à leur auteur, n'en dévoilèrent pas moins un sous-texte d'une profondeur insoupçonnée. Nul doute que pour Anton Pavlovitch, Stanislavski n'était qu'un de ces jeunes metteurs en scène qui s'approprient le texte des autres. Tchékhov avait des idées fort traditionnelles sur le rôle du metteur en scène, cette nouvelle étoile de la scène : « Je ne crois vraiment pas, proclamait-il, qu'une pièce puisse être mise en scène, même pour le metteur en scène le plus talentueux, sans les conseils et les directives de l'auteur. Il existe différentes interprétations, mais l'auteur a le droit d'exiger que sa pièce soit jouée entièrement selon sa propre interprétation... Il faut absolument que soit créée l'atmosphère particulière voulue par l'auteur. »

Si Tchékhov lui-même n'était peut-être pas conscient de la nouveauté de son écriture et donc de la mise en scène qui lui convenait, il ne pouvait pas ignorer, dans son travail de remaniement, la nouveauté du ton. Car ce n'est plus la simple parodie du vaudeville, comme dans *L'Esprit des bois*, et ce n'est d'ailleurs pas encore non plus le tragique existentiel des années 50, époque où l'on redécouvrit l'oeuvre de Tchékhov en voyant en lui un existentialiste avant la lettre. Le ton est à la fois ému et amusé, moqueur, mais empreint de tendresse compatissante pour ces ratés fêlés. On peut croire les héros de *La Mouette* échappés d'une maison de fous, mais il est difficile de ne pas se sentir concerné par ces scènes de la vie quotidienne où le temps, l'usage et le travail sont les seules vedettes. L'identification du public aux personnages est encore très forte ; des éléments pathétiques ou tragiques assurent une certaine catharsis, souvent tempérée par une sensible ironie. L'effet Vania, c'est ce mélange de distance ironique, de tendresse désabusée, de vulnérabilité cachée que Vania et le spectateur partagent, l'espace d'une représentation.

Patrick PAVIS,

Commentaires et Notes

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

Les personnages

Il y a quelque paradoxe à vouloir définir des personnages dont les motivations restent toujours insondables et qu'on ne peut réduire à un ensemble de traits univoques. Aussi se contentera-t-on d'en esquisser un profil possible.

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

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

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

Apparemment, il n'y a qu'un seul couple légitime, celui de Sérébriakov et d'Eléna, couple fort déséquilibré et, pour cette raison, au centre de tous les conflits. Les autres personnages s'organisent en paires, ce qui crée de nombreux effets de parallélisme. Vania et Astrov, deux vieux amis, les deux seuls hommes honnêtes et intelligents de la province, tous deux en crise, aiment la même femme. Eléna et Sonia, si différentes, oscillent entre l'amitié et la rivalité, hésitent entre une relation sororale et maternelle. Sonia et Vania sont unis par une même tendresse et une même déception, Sonia se comportant, malgré l'âge, beaucoup plus en adulte que son oncle. Tiéliéguine et Marina se situent en retrait d'une action qu'ils commentent selon un contrepoint ironique.

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

L'interconnexion est renforcée par une absolue régularité des âges, chacun ayant une différence d'âge d'au moins dix ans par rapport au personnage immédiatement

plus âgé ou plus jeune. Le texte précise qu'Eléna a vingt-sept ans, Astrov trente-sept ans, Vania quarante-sept ans. On peut supposer que Sonia, telle Ania dans *La Cerisaie*, est une toute jeune fille de dix-sept ans environ (dans *L'Esprit des bois*, elle a vingt ans). Sérébriakov vient de partir à la retraite, à un âge que l'on peut situer entre soixante-cinq et soixante-dix ans. Maria Vassiliévna, la mère de Vania, a au moins soixante-sept ans, ce qui rend d'autant plus étrange son rapport de mère adoptive pour le vieux professeur. Marina, la vieille nourrice qui rappelle à Astrov sa propre nourrice, est âgée d'au moins soixante-dix ans. Vania se plaint d'avoir laissé passer sa chance il y a dix ans, lorsque Eléna avait dix-sept ans et lui trente-sept. C'est très exactement l'âge d'Astrov qui à présent refuse la toute jeune Sonia, comme s'il répétait l'erreur de son ami Vania, confronté autrefois à Eléna.

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

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

Ce caractère parabolique, voire mathématique, de la démonstration a de quoi surprendre chez un auteur souvent taxé de naturalisme et censé saisir sur le vif une société en grandeur nature. Il est confirmé par la caractérisation des personnages. Malgré la diversité des caractères, Tchékhov ne s'efforce pas de donner à chaque personnage un langage spécifique ; il homogénéise au contraire leur façon de parler. C'est même la grande nouveauté d'*Oncle Vania* par rapport à *L'Esprit des bois* : « Au lieu que chaque personnage soit seulement marqué, comme *Ivanov* ou *L'Esprit des bois* par un langage qui lui est propre et le distingue des autres, l'ensemble des personnages va se trouver ici comme enveloppé dans un vaste réseau de reprises et de leitmotifs qui créent simultanément un langage commun à tous et à plusieurs. » (Simone Sentz-Michel, « De *L'Esprit des bois* à *L'Oncle Vania* » in *La Gazette Française*) Ce qui caractérise les personnages, ce ne sont donc pas les détails naturalistes et les effets de réel, mais un système très cohérent de différences, une place très précise

dans la configuration actantielle, le moment préprogrammé où leurs discours et leurs leitmotifs font résurgence.

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

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

Patrick PAVIS,
Commentaires et Notes à l'édition d' *Oncle Vania*,
Le Livre de Poche, 1986 11

La structure dramatique

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

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

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

La structuration de chacun des quatre actes reproduit cette hésitation entre l'épique et le dramatique alors que les trois premiers se terminent sur un temps fort, un coup

de théâtre presque (déclaration d'amour, interdiction de jeu, tentative d'assassinat), le dernier acte marque un retour au calme plat. Ce qui aurait pu être, au XVIII^e siècle, un drame bourgeois ou une tragédie domestique, n'est plus ici qu'un vaudeville amer.

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

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

L'action n'est jamais tant située dans les rapports de force entre les personnages que dans les implications et les parcours souterrains des discours. Elle passe toujours par l'allusion, la conversation, le maniement du langage. Et l'unique tentative d'action directe, à la fin de l'acte III, échoue lamentablement. Les personnages sont comme confrontés à des « poussées de langage » chacun poursuit son idée fixe, laquelle paraît et disparaît, comme un leitmotiv, faisant d'autant progresser l'intrigue en l'inscrivant dans le discours et dans la caractérisation des protagonistes.

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

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

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

A la vision optimiste de la vie domestique qui prévalait au siècle des Lumières - l'espace privé bourgeois représentant alors le lieu où se prépare la réforme de l'espace public -, se sont peu à peu substitués désenchantement et pessimisme. Devenues une fin en soi et non plus le moyen d'une transformation morale de la société, l'existence domestique et l'intimité qu'elle engendre s'avèrent une source de malaise, d'ennui, d'hypocrisie et de conflits larvés. Si l'on en croit certains auteurs de l'époque naturaliste, l'édén s'est métamorphosé en enfer. Cette dégradation de l'espace domestique atteindra son paroxysme avec *Huis clos* de Sartre où l'enfer précisément, est représenté par « un salon style Second Empire »...

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

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

C'est en fait Sérébriakov, professeur à la retraite et époux d'Elena, qui cerne le mieux ce pouvoir maléfique, dont, menacé d'un pistolet par Vania, il a failli devenir la victime « Je n'aime pas cette maison. On dirait un labyrinthe. Vingt-six énormes pièces, les gens se dispersent là-dedans et on ne sait jamais où les chercher (...). J'ai le sentiment de me trouver sur une autre planète. »

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

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

Certes, il y a deux maisons chez Tchekhov : l'une fermée et strictement conjugale ou familiale (la petite maison de Platonov, celle d'Ivanov, celle où Nina subit la fêrude de son père et de sa belle-mère, l'appartement sordide de Verchinine, etc.) ; l'autre ouverte où règne une apparente convivialité, comme chez les Voïnitzev, les Lebedev, les Prosorov ou dans cette demeure qu'entoure la fameuse « cerisaie ». Mais la différence est essentiellement subjective et, sous le regard du moi tchékhovien, la sociabilité et la convivialité de la maisonnée s'évanouissent et laissent place à un incoercible sentiment d'isolement : Vania ne voit pas dans l'espace où il vit cet immense labyrinthe qu'évoquait Sérébriakov mais une taupinière (« Pendant vingt-cinq ans, je suis resté avec cette mère à moi, entre ces quatre murs, comme une taupe »). Quant à Macha, dans *Les Trois Soeurs*, elle persiste, alors même que la maison est fréquentée quotidiennement par les officiers de la garnison, « à se croire au désert ». D'ailleurs, la maison tchékhovienne - dont le paradigme est, bien entendu, la propriété de Lioubov Andréevna Ranevskaja dans *La Cerisaie* - subit un déclin qui affecte chacun de ses habitants. Dans *Oncle Vania*, la maisonnée entière est la proie de ce « démon domestique » qui « étrangle » Vania « jour et nuit ». Le moi est sous la menace d'une double dépossession de la propriété, et de lui-même.

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

personnages provinciaux parlent de quitter la maison et de partir pour Moscou, pour Paris, pour l'Amérique, moins ils nous paraissent croire à cet espace extérieur qu'ils appellent de leurs vœux. Chacun, ou presque, pourrait reprendre à son compte le leitmotiv radoteur du vieux médecin militaire des *Trois Soeurs* : « Nous n'existons pas, rien n'existe dans ce monde »... Et si le monde est ainsi réduit à des limbes, c'est qu'il est devenu, par concrérisation autour de la maison, entièrement domestique : « Le monde va à sa perte, dit un personnage d'*Oncle Vania*, non pas à cause des incendies, mais à cause de la haine, de l'inimitié, de toutes ces petites histoires sordides. » A partir de ces chandelles intempestivement allumées et de ces fourchettes traînant sur un banc qui perturbent tant la Natacha des *Trois Soeurs*, la maison produit une irritation exponentielle qui envahit le monde. Plus encore que le paradis perdu ou l'enfer, la maison tchékhovienne évoque le purgatoire. Un séjour d'attente indéfinie dans lequel la vie quotidienne serait rongée par la distraction et le divertissement au sens pascalien (sur ce point, Tchékhov annonce Beckett et Thomas Bernhard). L'étendue qui isole la maison du monde ne se mesure pas en kilomètres — ou en verstes — mais en années, voire en siècles. Sur le mode millénariste, la maisonnée attend une délivrance, une Rédemption, des temps heureux et ne fait ainsi que confirmer son incurable apathie. André, dans *Les Trois Soeurs* : « Le présent est dégoûtant, mais quand je pense à l'avenir, comme tout devient merveilleux. On se sent léger, on se sent au large et on voit au loin luire une lumière... Je vois la liberté, je nous vois, mes enfants et moi, libérés de l'oisiveté, de la limonade, de l'oise aux choux, du sommeil après dîner, de la basse fainéantise... »

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

Dans *Oncle Vania*, lorsqu'il oublie et l'alcool et son amoureuse fascination devant Elena Andréevna, Astrov redevient - sous le regard de Sonia - l'homme qui « soigne les malades » et « plante des arbres »... Promesse d'un réancrage du moi dans le monde, d'une projection de la conscience tchékhovienne hors de la maison, dans l'espace social et historique de la Russie. Fragile espoir, incarné par le couple Annia-Trofimov dans *La Cerisaie* : « Annia- Qu'avez-vous fait de moi, Petia, pourquoi est-ce que je n'aime plus notre cerisaie, comme je l'aimais avant ? Je l'aimais si tendrement, il me semblait que sur toute la terre il n'y avait pas d'endroit plus beau que notre jardin. Trofimov- Toute la Russie est notre jardin. La terre est vaste et belle, et on y trouve beaucoup de lieux admirables. » « Annia- La maison que nous habitons n'est plus notre maison à nous depuis longtemps, et je la quitterai, je vous en donne ma parole. Trofimov- Si vous détenez les clés de maîtresse de maison, jetez-les dans le puits, et partez. Soyez libre comme le vent. »

Jean Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Actes Sud.

Tchekhov à la lettre

À Souvorine
2 décembre 1896

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

Lettre de Gorki
novembre 1898

J'ai vu ces jours-ci *Oncle Vania* [...] Pas moyen d'écrire bien, clairement, ce que cette pièce fait naître dans l'âme, mais je sentais cela en regardant les personnages : c'était comme si on me sciait en deux avec une vieille scie. Les dents vous coupent directement le cœur, et le cœur se serre sous leurs allées et venues, il crie, il se débat. Pour moi, c'est une chose terrifiante. Votre *Oncle Vania* est une forme absolument nouvelle dans l'art dramatique, un marteau avec lequel vous cognez sur les crânes vides du public [...]

Lettre de Maria Tchekhovova
26 mars 1899

[...] Comme le théâtre d'art était triste que la pièce soit jouée au Théâtre Maly, voilà ce que Némirovitch a décidé : les changements dans la pièce, tu ne les feras pas, et lui, il la montera dans son théâtre sans aucun changement parce qu'il la trouve formidable, etc. Stanislavski la préfère même à *La Mouette*. Le compte-rendu au sujet des changements d'*Oncle Vania*, tu ne le recevras pas de sitôt, c'est pourquoi Vladimir Ivanovitch te demande d'interroger le comité par télégramme pour savoir si la pièce a été acceptée, et comment [...]

À I.M. Kondratiev
Melikhovo 9 mai 1899

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

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

*À Olga Knipper
Yalta, 9 septembre 1899*

Reçu le petit mot, le parfum et les bonbons. Bonjour ma chère, ma précieuse, ma magnifique actrice! [...] Comment vivez-vous? Comment travaillez-vous? Comment se passent les répétitions? Il n'y a rien de nouveau?...
[...] Reçu un télégramme de l'*Alexandrinka*. Ils demandent *Oncle Vania*.

*Lettre d'Olga Knipper
Moscou, 21 septembre 1899*

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

*Lettre de V.E. Meyerhold
Moscou, 29 septembre 1899*

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

La première de Vania eut lieu le 26 octobre 1899.

La pièce et son public

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

Tchekhov assista à quelques répétitions, sans pourtant satisfaire la curiosité des acteurs qui l'interrogeaient sur l'interprétation des personnages « Tout est dit dans la pièce », était sa réponse favorite. Il est vrai que le moindre détail compte, par exemple le fait que Vania porte une cravate de soie et s'habille avec élégance, et donc (selon la remarque de Tchekhov) que les hobereaux comme Vania sont des gens bien élevés qui commandent leurs habits à Paris. Stanislavski : « Ces quelques mots, en eux-mêmes insignifiants, reflétaient d'après Tchekhov tout le drame - le drame de la vie russe contemporaine : voir un professeur parfaitement nul et parfaitement inutile qui coule sa vie dans la félicité ; il jouit d'une réputation de savant fameux, gloire aussi enflée qu'imméritée. Il est l'idole de Pétersbourg, il écrit des ouvrages ardues complètement stupides que sa vieille folle de belle-mère, la Voïnitskaïa, lit avec délectation. Pris dans le courant d'enthousiasme général, oncle Vania lui-même reste un certain temps sous le charme, le considère comme un grand homme, travaille pour lui dans la propriété d'une façon totalement désintéressée, tout cela pour soutenir la fameuse réputation du professeur. Or, il s'avère que ce Sérébriakov n'est qu'une bulle de savon, qu'il occupe une fonction élevée, sans l'avoir jamais méritée, tandis que des gens bien vivants et pleins de talent, comme oncle Vania et Astrov, pourrissent dans des trous complètement perdus de cette Russie si vaste et si mal organisée » (extrait de *Ma vie dans l'art*).

Malgré les télégrammes envoyés par les acteurs à Tchekhov pour l'assurer du succès public, le spectacle leur « semble à tous avoir été un four », aux dires même de Stanislavski et la pièce mit quelque temps à s'imposer, faisant douter une fois de plus son auteur de ses talents dramatiques : « La pièce est vieille, écrivit-il à Olga Knipper, déjà démodée et elle a toutes sortes de défauts. Si plus de la moitié des interprètes n'ont pas su trouver le ton juste, c'est vraiment la faute de la pièce. » Mais, écrit Stanislavski, « le temps fait son ouvrage ; le spectacle fut par la suite reconnu, il tint l'affiche plus de vingt ans et devint célèbre aussi bien en Europe et en Amérique qu'en Russie » (op.cit).

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

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

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

Mystère-bouffe, 1918.

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

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

La création française de l'oeuvre, dans la traduction de Georges et Ludmilla Pitoeff, à Genève eut lieu le 8 janvier 1921. La pièce fut reprise dans une mise en scène de Sacha Pitoeff d'après les notes de son père, en 1950 et 1959.

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

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

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

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

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

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

Les traductions françaises récentes effectuent souvent une « dérussification » du texte, pour ne pas faire une référence trop explicite à la Russie de la fin du XIXe siècle,

ce qui accentue d'autant l'universalité des thèmes et des situations. C'est le cas de la mise en scène de Jean Pierre Miquel :

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

Les personnages et l'univers tchékhoviens deviennent des archétypes de la condition humaine, des précurseurs de l'absurde, des « figures mentales », comme l'écrit Georges Banu, en marge de la traduction de Sentz-Michel pour la mise en scène de Prader : « De toutes les pièces de la grande tétralogie tchékhovienne - *La Mouette*, *Oncle Vania*, *Les Trois Soeurs*, *La Cerisaie* - seul *Oncle Vania* porte le nom d'un personnage comme si Tchekhov avait voulu faire de lui le symbole d'un état, d'un rapport au monde. Vania est une figure mentale : Sisyphe après la révolte. Il s'enfonce désormais dans l'absurde. Avec Sonia à ses côtés. Tous deux sèchent leurs larmes et décident de vivre en se résignant à l'idée que « dans le monde absurde, la valeur d'une notion ou d'une vie se mesure à son infécondité ». Si Astrov croit encore à la fertilité, fût-elle celle du sol qui fait pousser un arbre, Vania et Sonia n'attendent plus rien. Ni du ciel - de même qu'aucun d'eux n'envisage le suicide, aucun n'opère le saut dans la transcendance - ni de la terre. Ils s'attachent au rocher du quotidien. Avec au dessus la carte de l'Afrique, dont la chaleur rappelle, par un bizarre ricochet, Meursault. L'étranger. Et chacun « se sent désormais assez étranger à sa propre vie pour l'accroître et la parcourir sans la myopie de l'amant ». Il faut les imaginer heureux.

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

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

Anton Tchekhov (1860-1904)

1860. 17 janvier - Naissance d'Anton Tchekhov à Taganrog, port de la mer d'Azov.
1867/1879 - Études primaires et secondaires à Taganrog dans des écoles très strictes. Il donne des leçons, fréquente le théâtre, rédige un journal d'élèves, écrit sa première pièce aujourd'hui perdue *Sans père*.

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

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

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

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

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

1885 - Rencontre le peintre paysagiste Isaac Levitan.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1895 - Épisode du médaillon offert par la romancière Lydia Avilova, contenant une

citation de l'œuvre de Tchekhov : « Si un jour tu as besoin de ma vie, viens et prends-la. »
octobre-novembre - Rédige *La Mouette*.

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

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

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

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

1899 - Tchekhov s'installe à Yalta.

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

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

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

Août-décembre - Écrit *Les Trois Sœurs*. Achève la pièce à Nice.

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

25 mai - Épouse l'actrice Olga Knipper.

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

1903 - Commence *La Cerisaie*.

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

1904 - Détérioration de son état de santé.

17 janvier - Première de *La Cerisaie*, avec Olga Knipper dans le rôle de Ranevskaïa. Tchekhov réside à Yalta.

Voyage en Allemagne où il meurt le 2 juillet (à Badenweiler). Il est enterré à Moscou, le 9 juillet.

Yves Beaunesne

Après un doctorat en droit et une agrégation de lettres, il se forme à l'INSAS et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

Il signe, en novembre 1995, sa première mise en scène en créant, au Quartz de Brest, *Un mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev, repris au T.G.P. à Saint-Denis et en tournée en France et à l'étranger jusqu'en juin 2000. La pièce a été publiée aux Editions Actes Sud-Papiers dans une traduction et une adaptation qu'il a cosignées avec Judith Depaule. Le spectacle a obtenu le prix Georges Lerminier décerné par le Syndicat professionnel de la critique.

Il a mis en scène, au Théâtre-Vidy E.T.E. à Lausanne, *Il ne faut jurer de rien* d'Alfred de Musset, créé en novembre 1996, puis repris en tournée jusqu'en avril 1998.

En novembre 1997, il crée *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind au T.N.P.-Villeurbanne, présenté ensuite au Théâtre de la Ville à Paris, puis en France et à l'étranger jusqu'en avril 1999. Cette pièce a été publiée aux Editions Actes Sud-Papiers dans une traduction et une adaptation qu'il a cosignées avec Renée Wentzig.

En novembre 1998, *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, publiée aux Editions Actes Sud-Papiers dans une traduction qu'il a cosignée avec Renée Wentzig, a été créée au Quartz de Brest, puis présentée au Théâtre National de la Colline en novembre 1998 et en tournée en France et à l'étranger jusqu'en mai 1999.

Il a créé *La Fausse Suivante* de Marivaux au Théâtre-Vidy E.T.E. à Lausanne le 2 novembre 1999, création reprise au Théâtre de la Ville à Paris, et en tournée en France jusqu'en mai 2000.

Il a mis en scène à l'automne 2001 *La Princesse Maleïne* de Maurice Maeterlinck créée avec l'Atelier Théâtral Jean Vilar le 6 novembre à Louvain-La-Neuve dans le cadre de la présidence belge de la Communauté Européenne, présentée ensuite au Théâtre National de la Colline et en tournée en France jusqu'en avril 2002.

Il a dirigé les élèves de l'École de la Comédie de Saint-Étienne dans *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, un spectacle créé le 14 mars 2002 au Théâtre du Parc à Andrézieux-Bouthéon. En janvier 2003, au Théâtre de l'Union à Limoges, il crée un diptyque autour de deux pièces en un acte d'Eugène Labiche : *Edgard et sa bonne* et *Le Dossier de Rosafol*. Le spectacle sera présenté ensuite en province, à Paris et à l'étranger, et repris en 2003-2004.

Après *Oncle Vania*, il travaillera avec Valérie Dréville sur *Le Partage de midi* de Paul Claudel.

Il a été nommé en juillet 2002 directeur-fondateur de la Haute École de Théâtre de la Suisse Romande dont le siège est à Lausanne et qui ouvrira ses portes en septembre 2003.

Il a écrit avec Marion Bernède et Christophe Le Masne le scénario d'un long-métrage, *Le jour où nous serons fauchés comme des rats d'église*.

Théâtre National de la Colline

15, rue Malte-Brun 75020 Paris

téléphone : 01 44 62 52 52

www.colline.fr