

› Ateliers Berthier Petite Salle

23 fév. › 25 mars 06

Sur la grand'route

d'ANTON TCHEKHOV

mise en scène BRUNO BOËGLIN



› **Service des relations avec le public**

scolaires et universitaires, associations d'étudiants
réservation : 01 44 85 40 39 – scolaires@theatre-odeon.fr
actions pédagogiques : 01 44 85 40 33 – elisabeth.pelon@theatre-odeon.fr
dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.

› **Prix des places** (série unique)

plein tarif : 26 €
tarif jeune (- 30 ans) : 13 € (sur présentation d'un justificatif)

› **Horaires**

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h
(relâche le lundi)

› **Odéon-Théâtre de l'Europe**

Ateliers Berthier

8 bld Berthier – 75017 Paris
Métro Porte de Clichy – ligne 13
(sortie av de Clichy / bd Berthier – côté Campanile)
RER C: Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) – Bus : PC, 54, 74

Sur la grand'route

adaptation Bruno Boëglin et Dominique Bacle
scénographie Seymour Laval
lumières André Diot
costumes Valérie Montagu
son François Vatin
masques et mannequins Cécile Kretschmar

avec

Bernard Ballet, Philippe Bianco, Carlo Brandt,
Pierre David-Cavaz, Patrice Kahlhoven, Joëlle Sévilla,
Lan Truong, Marie Trystram

production Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre National Populaire-Villeurbanne, Novothéâtre

Méric : Le bonheur... Le bonheur se promène derrière ton dos... Essaie de le voir ! Comme si c'était facile de se mordre le coude ! C'est des bêtises tout ça... On dirait une halte de forçats... Bonjour les miséreux !

*Sur la grand'route,
in Tchekhov,
Théâtre Complet, Paris, l'Arche, p.72*

› Sur la grand'route

Violence et hasard : dans l'auberge que tient Tikhone, ces deux puissances régneraient presque sans partage, si un faible éclat de pitié n'y brillait de loin en loin.

C'est le hasard qui a réuni là comme une dérisoire anthologie d'humanité tous ces êtres voués à l'errance, pèlerins, ouvriers, passants, vagabonds pressés l'un contre l'autre à l'abri de la neige, du vent et du froid : "des mouches et des moustiques", dit Tikhone, "des petites gens", figures humbles et bien faites pour éveiller la sympathie de Bruno Boëglin. Une telle soirée, une telle auberge, n'ont rien d'abord qui mérite qu'on les distingue : ce que Tchekhov présente sous nos yeux est comme un échantillon quelconque prélevé par tirage au sort dans l'immensité de l'Empire russe, un fragment typique recueilli quelque part au milieu des années 1880, mais qui aurait pu l'être tout aussi bien dix ans plus tard ou vingt ans plus tôt. Et les propos qu'échangent, selon l'inspiration du moment, les hôtes de Tikhone ne paraissent pas moins hasardeux que les circonstances qui les ont réunis. Rien dans leur conversation ne permettrait de la dater très précisément. Ces mots-là, dans leur banalité, ne s'aventurent jamais très loin au-delà d'un étroit horizon quotidien où la religion même est un élément parmi d'autres. On a cru entendre parler de la beauté magique de Moscou ; on se vante d'avoir vécu soi-même "dans les villes" et de s'y connaître ; on croit savoir qu'ailleurs, au Kouban par exemple, règne un perpétuel printemps et que là-bas, les autorités distribuent des terres, "cent déciatines par tête de pipe", que là-bas, plus incroyable encore, "les gens s'entendent bien". Déciatines, Kouban, Moscou : nous sommes évidemment en Russie. Ce qui n'est pas forcément le principal aux yeux de Bruno Boëglin (qui a cependant invité trois musiciens russes à compléter la distribution). Ce qui importe davantage c'est que nous sommes parmi le peuple. Un petit peuple qui marche dans des chemins détremés et boueux, où circulent utopies et rumeurs que l'on tient d'un soldat de passage avant de les colporter à son tour parmi ses auditeurs de fortune - expressions d'une espérance aussi naïve que les superstitions populaires parlant de créatures surnaturelles qui surgissent d'un bond hors des entrailles d'un sanglier qu'on étripe. Ici, personne ne dit rien de bien remarquable, rien qui vaille la peine d'être noté, rien d'historique ni de sublime. Ces voix-là, il fallait l'attention aiguë d'un Tchekhov pour les entendre. Ici, personne ne parle politique, personne n'échange de nouvelles ni ne lit le journal. C'est que l'on est bien trop pauvre pour cela, trop harcelé par la nécessité, et c'est ici que la violence, à son tour, intervient dans les destinées.

Cette violence est d'abord discrète et retenue, une simple possibilité, faite d'indifférence et de dureté ordinaire, de méfiance égoïste, de peur. Parmi les êtres qui composent cette masse, "des gens obscurs, des ignorants", un premier personnage se détache, un misérable ivrogne qui supplie le patron de lui faire crédit d'un seul verre de vodka : Tikhone refuse, et personne ne paie pour soulager le malheureux Bortzov de son tourment - pas plus, d'ailleurs, que Bortzov répond à la demande du vieux Savva de prier pour lui. Avec l'entrée, peu après, d'un étrange vagabond, la violence jusqu'ici latente commence à se préciser : cet individu louche qui porte une hache à la main et veut désormais être appelé Méric (tel est le nom "marqué dans les papiers que Dieu lui envoie") se fait repousser par les pèlerins alors qu'il voulait "honorer leur misère [...] avec de l'amitié, une bonne parole" et les insulte à son tour. Quelques instants plus tard, c'est le même homme qui contraint sous la menace un ouvrier à lui céder sa place sur un banc. Mais c'est encore lui qui fouillera dans ses poches - en vain - pour offrir à boire à Bortzov, avant de s'exclamer "Ah, de nos jours le peuple est devenu cruel. Il ne connaît ni douceur, ni bonté..."

D'un côté, la violence fruste, le chacun-pour-soi que tempère malgré tout le goût de parler. De l'autre, malgré tout,

... / ...

› Sur la grand'route

quelques élans de pitié. Entre l'une et l'autre, comme pour arbitrer leur lutte sourde et trop inégale, le hasard qui préside aux rencontres. Hasard qui remet en présence l'ivrogne Bortzov et Kouzma, un homme de son village, lequel révélera à l'assistance la véritable identité et les malheurs conjugaux de ce propriétaire déchu - et soudain, le tissu sordide du présent se déchire pour révéler un passé aussi chatoyant qu'un autre monde, fait de richesse et de passion ; un véritable feuilleton pour coeurs sensibles, qui nous dérobe peut-être une part de la vérité (aussi Boëglin et son dramaturge, Dominique Bacle, ont-ils entrepris de rêver une version de ce passé-là en reconstituant, à partir des oeuvres de Tchekhov, un prologue qui nous permettra de saisir l'ensemble du tableau, sans être tributaires du seul point de vue de Kouzma). - Hasard encore qui jette dans l'auberge celle par qui le malheur est arrivé : Maria, qui abandonna Bortzov aussitôt après leur mariage. En apprenant le triste destin que cachait le silence de l'ivrogne, Tikhone, Fédia et d'autres lui offrent le verre qu'ils lui avaient auparavant refusé : tant il suffit parfois d'une histoire pour susciter la pitié. En voyant arriver Maria, Méric la supplie au nom du Christ d'adresser à son mari "une parole douce", puis lève sur elle sa hache lorsqu'elle tente de fuir : tant il suffit parfois d'un visage pour déchaîner la violence. Ainsi le veut le hasard qui règne sur la grand-route. Mais c'est à la pitié que Tchekhov laisse le dernier mot – une pitié que l'on invoque dans un cri.

› Sommaire

1 «Le bonheur», extrait de <i>Sur la grand'route</i>	page 3
2 <i>Sur la grand'route</i> , Daniel Loyaza	page 4
1 › Anton Tchekhov : un homme, une esthétique	
I - Portrait	
a Le «siècle de la dépression nerveuse»	page 7
b Vie de Tchekhov : la médecine et l'écriture	page 9
c Portrait à l'époque de l'écriture de <i>Sur la grand'route</i>	page 11
II - Le médecin et le poète	
a Un naturalisme ?	page 12
b Un médecin poète	page 13
III - Les «héros» de Tchekhov	
a «Le héros de Tchekhov... il n'y en a pas», Serge Pitoëff	page 14
b Sur la prétendue passivité des personnages de Tchekhov, Karel Kraus	page 15
c «Travailler avec la banalité mais aussi la dentelle», Antoine Vitez	page 18
2 › La grand'route	
I - Le trakt sibérien	
a Le trakt, «la grand'route» sibérienne	page 20
b Les barbares, Maxime Gorki	page 22
II - Les forçats : la bague sibérien	page 24
III - Les vagabonds	
a Les «assignés à résidence»	page 26
b Les forçats évadés, extrait de <i>Sakhaline</i> , de Tchekhov	page 27
IV - Les pèlerins	
a Les croyances populaires	page 29
b Les errants	page 30
3 › Une nouvelle théâtralisée	
I - La nouvelle	page 32
II - Simplicité et brièveté chez Tchekhov	page 33
4 › Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov	
I - Une pièce rarement mise en scène	
a Grüber, 1984	page 34
b Une mise en scène récente à Saint-Denis	page 35
II - Bruno Boëglin et le Novothéâtre : revue de presse	page 36
III - Un fantastique au féminin	
a Tatiana Repina	page 39
b Lilith	page 42
Le mythe de Lilith	
Un mythe en vogue à la fin du XIXème	
5 › Bruno Boëglin : repères biographiques	page 44

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

I › Portrait

A - Le "siècle de la dépression nerveuse"

A la naissance de Tchekhov, en 1860, la Russie a un nouveau tsar, Alexandre II. L'événement qui donne le ton du règne, c'est l'abolition du servage en 1861. L'événement a une portée sociale et politique immense, et à sa suite, toute une série de réformes engagent la Russie - au moins le pense-t-on - sur la voie de la modernisation, du progrès. Selon Dostoïevski, par exemple, l'année 1861 ouvrait une «époque de passage vers des lendemains meilleurs».

A la mort de Dostoïevski, vingt ans plus tard, alors que Tchekhov commence à publier, l'époque des démocrates révolutionnaires, des populistes révolutionnaires est passée. Le «tsar libérateur», Alexandre II, a été assassiné, son successeur s'engage sur la voie de la répression policière sans que le peuple ni l'opinion ne réagissent : les Russes aspirent au calme, après l'agitation, la violence (attentats) des années 1870. La figure emblématique des années 1880, c'est Pobedonostsev, le ministre dont les «ailes de chouette» s'étendaient sur le pays. Politiquement, quand le jeune Tchekhov se lance dans la littérature, les temps sont à la dépression.

Sur le plan artistique, la dépression est également perceptible. Les grandes figures des années 40 et 60 ont quitté la scène : Tourgueniev, Dostoïevski, Ostrovski sont morts. Saltykov-Chtchedrine n'en a plus pour longtemps, de même que Gleb Ouspenski. Seul Tolstoï «faisait pour tout le monde», comme le dit Tchekhov avec quelque perfidie, car en réalité il n'écrivait presque plus de textes esthétiques, mais des articles et opuscules édifiants. Les années 1880-1890 sont perçues comme une époque de transition et de crise.

Dans le domaine des idées, dans le débat des intellectuels sur la société, c'est la même chose. Pour l'un des représentants des cercles cultivés et des «grosses revues» des deux capitales, Soloviev-Andrelevitch, par exemple, «l'époque a privé les gens de leur jeunesse. Le temps est à la boue sur les chemins, le temps est à l'automne». Dans un état d'esprit voisin, le philosophe Merejkovski publie en 1893 un essai qui a fait date : *Des causes de la décadence et des nouveaux courants de la littérature contemporaine*. Sur un ton différent de celui de Soloviev, Merejkovski joue dans le même registre : «Tout fond. Ce qui était blanc comme neige s'est transformé en une masse boueuse et friable» et ainsi de suite. Le siècle, pense-t-on alors, est à la nervosité.

Tchekhov et le Théâtre d'Art de Moscou

Meyerhold raconte comment les choses se passaient concrètement, pendant les répétitions : «Tchekhov assiste pour la seconde fois aux répétitions de *La Mouette* (11 septembre 1898) au Théâtre d'Art de Moscou. Un des acteurs lui raconte que dans cette pièce, derrière la scène, des grenouilles coasseront, des libellules striduleront et des chiens aboieront.

- Pourquoi tout cela ? demande Anton Pavlovitch d'un air mécontent.

- Cela fait réel, répond l'acteur.

«Cela fait réel», répète Anton Pavlovitch avec un sourire moqueur : et il ajoute après une petite pause : «La scène, c'est de l'art. Kramskoï a magnifiquement représenté des visages, dans sa peinture de mœurs. Qu'advierait-il si, sur un de ces visages, on découpait le nez peint pour le remplacer par un vrai ? Le nez serait réel, mais le tableau serait gâché.»

Un des acteurs raconte (...) qu'à la fin du troisième acte de *La Mouette*, le metteur en scène veut amener sur le plateau toute la domesticité, notamment une femme avec un enfant en pleurs.

... / ...

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

- Il ne faut pas. C'est comme si au moment où vous jouez pianissimo le couvercle du piano retombait.
- Dans la vie, il arrive souvent que dans le pianissimo fasse irruption un forte tout à fait inattendu pour nous, tente de plaider un des acteurs du groupe.
- Oui, mais la scène, dit Anton Pavlovitch, exige une certaine convention. Vous n'avez pas le quatrième mur. En outre la scène, c'est de l'art, la scène reflète la quintessence de la vie et il ne faut rien y introduire de superflu.»

Meyerhold explique que le théâtre dut son nouveau visage à un groupe d'acteurs bien précis, qu'on appellera d'ailleurs «acteurs tchekhoviens», avec lesquels l'auteur avait des relations particulièrement étroites, et qui ont préservé des accents non naturalistes dans les mises en scène de plus en plus soumises à l'orchestration vériste de Stanislavski.

En quoi le naturalisme est-il nocif aux pièces de Tchekhov ? Parce qu'il les fragmente en une multitude de morceaux qui prennent chacun une valeur autonome. A force de développer telle ou telle scène secondaire, en appuyant les effets, en utilisant toute une machinerie, en accentuant le jeu des acteurs, les relations subtiles, incertaines, musicales, entre les éléments de la pièce finissent par se perdre. Le sous-texte est tué par l'irruption d'une réalité trop concrète.

(Tous les extraits de Meyerhold cités ici sont tirés de *Histoire et technique du théâtre*, 1907, paru en français dans V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, 1973, traduction de B. Picon-Vallon).

Serge Rolet, in *Autour de Tchekhov*,
Coulisses n°14, mai 1996,
Presses de l'Université de Franche-Comté, p.8

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

B - Vie de Tchekhov : la médecine et l'écriture.

Anton Tchekhov naît le **17 janvier 1860** à Taganrog, au bord de la mer d'Azov. Fils de Paul Iégorovitch Tchekhov, épiciers - serfs jusqu'en 1841 et alors rachetés par son père avec toute sa famille - et d'Eugénie Yakovlevna Morozova, fille de commerçants en draps. La famille se compose de six enfants, cinq garçons et une fille. Anton est le troisième. Son enfance est difficile : son père, sévère et bigot, mène la vie dure à ses enfants et les bat souvent. Tchekhov dira qu'il ne peut pas ne pas croire au progrès car pour lui, il y a eu dans sa vie le moment où il a été battu, et celui où il ne l'était plus.

1867-1879 : études primaires et secondaires à Taganrog dans des écoles très strictes. Dès **1875**, un goût précoce pour le théâtre le conduit à écrire de courtes pièces pour des spectacles d'amateurs. Il ne les garde pas. En **1876**, le père de Tchekhov, très endetté, doit fuir à Moscou avec toute la famille. Seul Anton reste à Taganrog où il achève ses études secondaires dans la plus grande misère, vivant de leçons particulières.

1879 : Tchekhov rejoint les siens à Moscou et s'inscrit à la faculté de médecine.

1880 : il écrit sa première nouvelle dans la revue humoristique *La Libellule*, plus pour gagner de l'argent et aider sa famille que par vocation. Il collaborera régulièrement jusqu'en 1897 à des revues de ce genre sous divers pseudonymes.

1882 : sa pièce *Platonov* est refusée par le théâtre Maly. *Sur la grand'route* est interdit par la censure.

1884 : fin de ses études médicales. Il exerce la médecine près de Moscou et publie son premier recueil : *Les Contes de Melpomène*. Première hémoptysie. Il entreprend une thèse : "La médecine en Russie".

1886 : début de la collaboration de Tchekhov au journal conservateur *Temps nouveaux*, et de sa longue amitié, parfois orageuse, avec Alexis Souvorine, directeur du journal et futur éditeur de Tchekhov.

Parution d'un second recueil de récits, *Récits bariolés*.

1887 : il écrit *Ivanov*, joué non sans controverse au théâtre Korch à Moscou. Nouveaux recueils de contes : *Dans le crépuscule* et *Innocentes paroles*.

1888 : *L'Ours, Une demande en mariage*. Prix Pouchkine décerné par l'Académie pour *Dans le crépuscule*.

1889, 31 janvier : première d'*Ivanov* à Saint-Pétersbourg. Décembre : *L'Esprit de la forêt* au théâtre Abramova est mal accueillie par la critique.

1890 : voyage à travers toute la Russie pour atteindre la Sibérie puis la presqu'île de Sakhaline où il visite les camps de forçats et recense la population. Au retour, il écrit pour les *Temps nouveaux* ses *Lettres de Sibérie* et *L'Île de Sakhaline*, gigantesque témoignage qui contribuera à faire changer les conditions de détention. Il remanie *L'Esprit de la forêt* qui devient *Oncle Vanja*.

1891 : Tchekhov fait envoyer des milliers de livres à Sakhaline. Voyages en Italie et en France. Publication du *Duel*. En tout, Tchekhov écrira deux cent quarante récits et nouvelles.

1892 : il s'installe à Melikhovo, lutte contre la famine, poursuit son travail de médecin en soignant gratuitement les paysans pauvres.

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

1894 : nouveaux voyages en Italie et à Paris. Aggravation de son état de santé.

... / ...

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

1895 : séjour chez Tolstoï. Tolstoï dira dans son journal en 1901 : «Je suis heureux d'aimer Gorki et Tchekhov».

1896 : échec de la première de *La Mouette* au théâtre Alexandrinski de Pétersbourg le **6 octobre**, mais succès considérable lors de la seconde représentation, le **21**. Tchekhov fait la connaissance de Stanislavski.

1897 : hospitalisation suite à une nouvelle et grave hémoptysie. Fondation du Théâtre d'art par Stanislavski et Némirovitch Dantchenko. Voyage en France. A l'instar de *La Mouette* et de la nouvelle *Les Moujiks* l'année suivante, sa nouvelle *Ma vie* est mutilée par la censure.

1898 : désaccord de Tchekhov, enthousiasmé par le "J'accuse" de Zola, et de Souvorine, à propos de l'affaire Dreyfus. Voyage en France.

12 octobre : mort de son père. Tchekhov s'installe près de Yalta. Décembre : *La Mouette* est reprise avec grand succès au Théâtre d'art. Olga Knipper joue Arkadina.

1899 : Tchekhov retire ses oeuvres à Souvorine et signe avec l'éditeur Marx. **26 octobre** : première d'*Oncle Vania* au Théâtre d'art. Succès mitigé.

1900 : Tchekhov est élu académicien d'honneur de la section belles-lettres de l'Académie des sciences. Il écrit *Les Trois Soeurs*.

1900-1901 : il se passionne pour le projet à Moscou de l'édification d'un «Palais du peuple», centre culturel avec théâtre, bibliothèque, musée et salle de lecture. Le devis de l'opération fut si élevé qu'il dut en abandonner l'idée.

1901, 31 janvier : *Les Trois Soeurs* au Théâtre d'art, grand succès. **25 mai** : mariage avec Olga Knipper. En septembre, Tchekhov séjourne seul chez Tolstoï.

1902 : il démissionne de l'Académie pour protester contre l'éviction de Gorki.

1903 : pogrom de Kichinev. Il propose à Aleikhem de faire un choix dans ses nouvelles, de les traduire et de les publier en yiddish au profit des victimes du massacre. En juin, son théâtre est interdit par la censure dans le répertoire des théâtres populaires. Il est frappé par deux crises cardiaques. Il achève *La Cerisaie* en septembre.

1904 : son état de santé se détériore. **17 janvier** : première de *La Cerisaie* à Moscou, puis en avril à Saint-Pétersbourg, grand succès. Tchekhov est épuisé.

Il voyage en Allemagne. A Badenweiller, crises violentes, injections de morphine, inhalations d'oxygène. Tchekhov reste très lucide et calme, conscient de son état. Il envoie ordre à sa banque d'adresser désormais tous les règlements à l'ordre de sa femme. Olga lui demande pourquoi, il répond : "Comme ça, à tout hasard..." Le soir de sa mort, le **2 juillet**, il raconte une histoire à Olga, qu'il invente au fur et à mesure. Vers minuit, il a une nouvelle crise, il demande un médecin. Le médecin arrive, veut faire apporter une bonbonne d'oxygène. Tchekhov dit : «Je meurs, à présent tout est inutile, avant même qu'on ne l'apporte je serai un cadavre.» On lui sert du champagne, il boit un verre, sourit à Olga et lui dit : «Il y a longtemps que je n'ai bu du champagne...» Il meurt à quarante-quatre ans. Il a dit : «Je crains moins la mort que le discours qu'il y aura sur ma tombe...»

Gorki-Tchekhov 1900,
Evelyne Loew,
Paris, Actes Sud Papiers, p.49 sqq.

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

C - Portrait à l'époque de l'écriture de *Sur la grand'route*

Je connaissais déjà les récits de Tchekhov et, passant par Moscou, j'eus envie de faire sa connaissance. Sa famille habitait alors, dans la rue Sadovaïa, à Koudriïno, une agréable maisonnette rouge d'un style qu'on ne peut, je crois, trouver qu'à Moscou. C'était une petite construction en pierres, accolée à une grande maison et comportant, deux étages. La soeur de Tchekhov et Mikhaïl, son frère cadet, m'accueillirent au bas de l'escalier. Quelques instants plus tard, Anton Pavlovitch lui-même en descendit les marches. J'avais devant moi un homme jeune et qui ne paraissait même pas son âge, de taille un peu au-dessus de la moyenne : son visage ovale, régulier et pur gardait encore des contours juvéniles. Il y avait dans ce visage quelque chose de très particulier que je ne sus préciser sur-le-champ et que plus tard ma femme, ayant fait à son tour la connaissance de Tchekhov, définit d'un mot très frappant, il me semble. A son avis, malgré l'intelligence qui s'y reflétait, le visage de Tchekhov rappelait par certains traits celui d'un gars de la campagne jeune et naïf. Et cela lui conférait un charme particulier. Même dans ses yeux, qui étaient bleus, rayonnants et profonds, brillait, en même temps que la pensée, une spontanéité presque enfantine. Laisance de ses gestes, de ses manières et de son parler était un trait dominant de sa personne — de même que de ses écrits. Dans l'ensemble, lors de cette première rencontre, Tchekhov me fit l'impression d'un homme profondément heureux de vivre.

Même le non-engagement politique qu'il affichait alors, avait, me semblait-il, un bon côté. La vie russe venait de parcourir, tant bien que mal, un de ces cycles rapides qui, comme d'habitude, n'avait pas apporté de résultats tangibles. On sentait la nécessité d'une certaine «révision» avant de se lancer dans d'autres luttes et d'autres recherches. Dans ces conditions, étant donné son grand talent et sa grande sincérité, l'indépendance de Tchekhov vis-à-vis des «parus» tels qu'ils existaient alors, me paraissait présenter un certain avantage. De tout façon, me disais-je, cela ne durera pas... Parmi ses récits il y en a un intitulé *En route*¹, où l'on voit se rencontrer à un relais de poste une jeune femme mécontente de la vie et un «chercheur» idéaliste qui, insatisfait lui aussi, mène une existence vagabonde et que la vie a déjà suffisamment malmené... Le personnage n'était qu'esquissé, mais il me rappela d'une façon frappante un des hommes remarquables que le sort m'avait fait connaître. Et je fus stupéfait de voir avec quelle sûreté et quelle justesse d'intuition cet écrivain, encore jeune, insouciant et dénué d'expérience, avait su saisir ce type d'homme, qui est resté populaire chez nous sous le nom de Roudine.

Vladimir Korolenko,
in *Tchekhov vu par ses contemporains*,
Paris, Gallimard, 1970, p. 54-55.

1 - *En Route* est la nouvelle dont est tirée *Sur La Grand'route*.

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

II › Le médecin et le poète

A - Un naturalisme ?

Le travail de Tchekhov, ainsi qu'il l'explique lui-même dans sa correspondance, s'organise autour de plusieurs mots d'ordre : le «refus des vérités spéciales», la nécessité de «poser correctement les problèmes», le désir d' «expliquer chaque événement en particulier», l'opposition entre «idée générale» et «vérité réelle».

Tchekhov porte une grande attention aux circonstances dans lesquelles une pensée s'élabore. Les circonstances ne sont jamais «secondaires» : la pensée «juste», «noble» et «sincère» exprimée par un personnage est en grande partie le résultat des circonstances ; l'élan le plus enthousiaste n'est - peut-être - que la conséquence d'une émotion passagère. Dans *Une histoire sans fin*, ce qui pousse le héros au suicide c'est, bien sûr, sa pauvreté et la mort de sa femme mais c'est tout autant les effets de lumière de la chandelle. La révolte de Voïnitski contre le professeur tient peut-être plus à la jalousie (il est amoureux de la jeune femme de ce dernier), à quelque chose d'irrationnel, de contingent, qu'à la maturation enfin achevée de sa «conscience».

Dans la poétique de Tchekhov les détails ont un statut très particulier. Dans le monde de Tchekhov, ce qui constitue la réalité n'est pas hiérarchisée : l'accessoire, le trivial, sont traités de la même façon que essentiel. L'accessoire vaut autant que le principal. Entre les deux, la différence s'efface. Pourquoi cette obstination à refuser de hiérarchiser ? La raison en est le primat donné à l'individu, la méfiance à l'égard des idées générales, de l'abstraction, de l'universel. Il faut se souvenir que Tchekhov était médecin. À l'école des grands médecins russes à la fin du XIXe siècle, principalement du professeur Zakhanne, Tchekhov s'est convaincu que seule l'attention passionnée accordée à l'ensemble des éléments d'une situation permet de comprendre «ce qui se passe». Le modèle de la science, c'est celui de la biologie, de la médecine, non plus de la physique. Les relations entre les hommes ne sont pas régies par une loi, ni même par plusieurs, censées déterminer «verticalement» les choses. Ces relations, mieux vaudrait les concevoir à la manière d'un être organique, construit «horizontalement» : un petit stimulus, une petite modification, peut modifier l'ensemble du système. La bonne méthode en médecine se révèle également bonne dans la vie : Zakhanne insistait beaucoup sur ce point. Tchekhov se montre bon disciple. Pour lui ce qui pourrait paraître contingent, sans importance, est justement ce qui rend chaque objet unique, profondément individuel. Le détail sans signification apparente ne peut être écarté d'une caractérisation qui se veut correcte, qui vise la vérité réelle, non la vérité abstraite, théorique.

On comprend dès lors plus facilement cet autre refus de Tchekhov, celui de la vérité spécialisée, du savoir spécialisé. Ce n'est pas du tout un refus de la science, de la raison, ou toute autre attitude obscurantiste de ce genre. Le savoir spécialisé est fragmentaire ; il décrit un objet sous un certain angle, indépendamment du tout complexe auquel il appartient, il en élimine les détails, de manière artificielle. Le «tuyau de descente», c'est la polarisation appauvrissante de l'esprit sur un aspect isolé de la réalité ; dans ce cas, pour Tchekhov, même l'exactitude, même une certaine «vérité» sont inutiles.

Considérons maintenant les personnages de Tchekhov, les idées qu'ils expriment. Chacun d'eux voit le monde de manière trop étroite, sous un seul angle : tous, ils s'en tiennent aux «savoirs spécialisés», c'est pourquoi ils ne «posent pas correctement les problèmes».

Serge Rolet,
in *Autour de Tchekhov*, Coulisses n°14, mai 1996,
Presses de l'Université de Franche-Comté, p.20 sqq

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

B - Un médecin poète

Tchekhov n'a que respect envers les méthodes positives et efficaces de la science, qui ne sont aucunement en contradiction avec celles de la création artistique : «Celui qui possède la méthode scientifique, celui-là sent avec son âme qu'un morceau de musique et un arbre ont quelque chose de commun, que l'un et l'autre sont créés d'après des lois pareillement logiques et simples.» (A Souvorine, 3 nov. 1888).

«L'homme ordinaire regarde la lune et s'attendrit comme devant quelque chose de terriblement mystérieux et d'impénétrable. Oui, mais l'astronome, lui, la voit avec de tout autres yeux. Il n'a plus et ne peut plus avoir d'illusions. Et moi-même, en tant que médecin, je n'en ai plus beaucoup.» Selon Gorki, qui s'était souvent entretenu avec lui des buts et des méthodes de l'art, Tchekhov estimait que «l'écrivain doit avant tout devenir un observateur sagace, infatigable, (et qu'il lui faut) s'éduquer de telle sorte que cela lui devienne une habitude, une seconde nature». Et Gorki ajoute : «Il n'y a rien dans les récits de Tchekhov de ce qui n'existe pas dans la réalité. La force terrible de son talent réside justement dans le fait qu'il n'invente jamais rien.» Attitude parfaitement consciente de la part de Tchekhov : «La littérature artistique ne peut être ainsi qualifiée que dans la mesure où elle peint la vie telle qu'elle est réellement. Son seul but, c'est la vérité absolue et sincère.» (1887). «Et cette vérité vaut seule d'être proposée à l'homme, qui ne deviendra meilleur que lorsqu'on l'aura montré à lui-même tel qu'il est.» (*Carnets*).

(...) Toutes les formes du pathétique lui étaient odieuses : «Qui peut s'intéresser à ta vie, à ma vie, à les pensées, à mes pensées, à nos drames !» écrit-il à son frère Alexandre. «Un littérateur doit être aussi objectif qu'un chimiste, il doit renoncer au subjectivisme de la vie quotidienne... L'artiste doit être un témoin impartial». Un observateur, un témoin objectif, qui «ne s'assied pour écrire que quand il se sent froid comme de la glace», qui sait que «les passions mauvaises sont partie intégrante de la vie comme les bonnes», que «les tas de fumier jouent eux aussi un rôle très respectable dans le paysage», et qu'enfin, s'«il n'y a sur la terre rien d'impur» aux yeux du chimiste, «le littérateur doit être aussi objectif que le chimiste».

Donc, observer ; puis tirer parti, honnêtement, de ses observations : «Si tu veux comprendre la vie, cesse de croire à ce qu'on dit et à ce qu'on écrit, mais observe toi-même et réfléchis.» (*Carnets*).

La tendance positiviste de Tchekhov se manifeste dans son activité professionnelle et sociale de médecin de zemstvo, de bâtisseur d'écoles, de pourvoyeur de bibliothèques, d'explorateur enfin de cet enfer géographique et humain qu'est l'île de Sakhaline.

De sa tendance idéaliste procèdent son engouement pour le tolstoïsme, ses rêveries philosophiques, sa lente évolution vers un art de nuances et de symboles, mi-réaliste mi-poétique, et vers un idéal moral d'universel amour et d'universel pardon.

En 1890, il entreprit, malgré sa mauvaise santé et ses difficultés financières, un long voyage jusqu'aux bagnes de Sakhaline, pour en étudier le système pénitentiaire : «Toute notre attention à l'égard du criminel est concentrée sur lui jusqu'au moment où est rendu le verdict ; mais dès le moment de sa déportation au bagne, tout le monde l'oublie. Et cependant, ce que ça doit être que le bagne, je l'imagine !...» (Propos rapportés par Michel Tchekhov). Lui [Le bagne], il faut le voir, le voir à tout prix, l'étudier par soi-même. En lui réside sans doute une des plus terribles absurdités auxquelles peut aboutir l'homme, avec ses idées si conventionnelles sur la vie et la vérité. (V. Ladyjenski, *Souvenirs sur Tchekhov*).

Sophie Laffite,
Tchekhov par lui-même,
Paris, Seuil, 1957, p. 64.

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

III › Les “héros” de Tchekhov

A - «Le héros de Tchekhov... il n'y en a pas.»

Tchekhov est peu connu en France. Probablement parce que son œuvre est moins immédiatement percutante que l'œuvre de Gorki, par exemple, moins «sensationnelle». Cela tient peut-être aussi à ce que Gorki est actuellement plus international que Tchekhov. Le héros de Gorki est toujours, ou presque toujours, un homme exceptionnel, extraordinaire, un homme imaginé, porteur d'une grande pensée, un être symbolique, tandis que le héros de Tchekhov... il n'y en a pas.

Dans tout ce qu'a écrit Tchekhov, vous ne trouverez pas un seul héros. Pas de héros. Tout Tchekhov est là. Il nous montre la vie telle qu'elle est. Il nous parle de ces hommes, de ces femmes que nous voyons partout et toujours... Dans l'immense Russie, il a su voir et comprendre tous ceux qui ne représentent rien d'extraordinaire, qui ne sont pas des héros, mais qui forment la Russie. Il allait dans les coins les plus perdus de la Russie et il regardait comment vivent là-bas les êtres humains, ce qu'ils font, ce qu'ils pensent. Et il nous raconte tout cela.

Que de forces, que d'amour, que de larmes et de souffrances il a trouvés dans ces endroits inconnus ! Mais cette force et cet amour ne font pas de grandes actions, ne forment pas des héros — non, tout reste là-bas, dans cette petite ville perdue, tout vit ignoré de tous, enseveli sous la neige, étouffé par la vie. Mais cela n'en existe pas moins. Et ces êtres qui souffrent, et qui aspirent, et qui auraient pu devenir grands, accomplir des actions héroïques, ces êtres ne sont-ils pas dignes aussi de notre attention ?

Ce sont ces êtres-là que Tchekhov a choisis pour nous les montrer, pour nous dire que ces inconnus de la grande vie qu'il a profondément aimés sont dignes d'être vus de plus près, que c'est peut-être, précisément, dans leurs âmes que nous trouverons la «vraie» beauté, le «véritable amour».

Georges Pitoëff, 1939,
in *Silex* n°16, réédition, *Le théâtre des Idées*,
Gallimard, 1996, p. 262.

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

B - Sur la prétendue passivité des personnages de Tchekhov.

Le principal est de ne pas humilier les gens.

Tchekhov, lettre du 18-1-1887

Les personnages de Tchekhov vivent dans une sorte de clair-obscur. A mi-chemin entre un quotidien sombre et déprimant et un autre niveau de la vie, auquel ils aspirent ou qu'ils soupçonnent tout au plus ; ils le situent devant ou derrière eux, mais il leur sert toujours de point de référence. Une existence ainsi déchirée les écartèle, les épuise. Paralysés par l'incapacité de trancher, ils sombrent dans la mélancolie, la résignation, l'irritation et l'auto-commisération. Aussi parle-t-on de la passivité des personnages de Tchekhov.

(...)

Nous sommes finalement obligés d'admettre que ces êtres émouvants, mesquins, insupportables, sentimentaux, paresseux, bavards, ridicules, nébuleux, purs, malheureux et déçus, en dépit de tout ce qui les sépare si fortement, parfois jusqu'à la mort, sont unis quelque part au niveau de leurs racines profondes. (...) Quel est donc ce fond commun auquel chacun, à sa façon, est rattaché?

Notre réponse pourra sembler, au premier abord, paradoxale : la souffrance des personnages de Tchekhov découle de leur manque de passivité. La vraie, la réelle passivité - au sens propre de «pathos» et de «patior» - est celle que l'homme éprouve sans que sa volonté intervienne, en dehors de toute participation. Elle implique une acceptation totale des situations et des événements, donc un certain consentement : celui d'en supporter le poids avec patience et humilité (la véritable résignation se manifeste de la même façon). La passivité a ainsi pour condition la compréhension de soi-même, la perception de sa propre existence comme une donnée que l'on peut assumer, de façon responsable.

Or, sans cesse déçus par ce que la vie leur propose, les personnages de Tchekhov sont incapables de choisir une possibilité comme leur. Ils remâchent leurs aspirations et leurs projets, mais n'entreprennent rien de sérieux pour les réaliser. Opaques à eux-mêmes, ils vivent cloîtrés dans une subjectivité qui les sépare du monde et d'autrui. Toutefois, leur «moi» ne se réduit pas au simple égoïsme. Ils sont inquiets, traversés par le désir de se débarrasser de leur subjectivité et d'entrer dans l'existence, dans la vie de la vérité. Mais il leur manque le courage de faire le pas décisif. Alors ils restent brisés et insatisfaits, perdus dans un monde qui leur est étranger. Leur souffrance provient finalement de leur incapacité à souffrir.

Ils vivent une sorte de vertige et de malaise permanents. Incapables de s'ouvrir au présent - à un espace de décision et de liberté - ils se heurtent à un avenir bouché et sans perspective. L'attente du futur se transforme en désir de son contraire, en aspiration au retour, à la restauration du passé. C'est un cercle vicieux qu'ils ne sont pas en mesure de rompre. Un refuge, illusoire et provisoire, leur est offert par leur laisser-aller, par une fausse passivité qui a des traits communs avec l'indifférence. Ils ont le sentiment - si éloigné de la vraie résignation - que tout prendra fin de quelque façon, fût-elle mauvaise. Cette apparente impassibilité a bien des faiblesses : sous le poids des événements réels de la vie, tout s'effrite, les hommes s'effondrent.

Envahis par la banalité du monde comme par un brouillard rasant le sol et tout en s'efforçant de s'orienter dans le

... / ...

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

présent - qui leur apparaît comme une suite confuse d'instantanés décousus, par opposition à un temps plein - ces êtres dirigent leur regard plus haut, vers un espace plus clair, distinct de leur expérience existentielle. (...) Au-dessus d'eux, pensent-ils, doit régner une loi universellement valable, immuable. Mais l'éternité de celle-ci n'est que la répétition, l'éternel retour, «le mauvais infini». Aussi leur attente d'une vie meilleure renvoie-t-elle au souvenir du monde perdu de la jeunesse, plus pur, plus joyeux. Le futur inaccessible n'est qu'un passé déformé.

Les réflexions des personnages de Tchekhov reflètent, évidemment, des conceptions philosophiques du XIXe siècle. A côté de «l'âme du monde» de Treplev (voyageant dans l'histoire de la philosophie, d'Aristote à l'idéalisme allemand), transparaissent les théories du déterminisme, de la causalité et de l'évolutionnisme, toutes influencées par le naturalisme philosophique (dans *La Mouette* on mentionne Spencer et Buckle). Elles satisfont le besoin d'un «principe universel». Les personnages de Tchekhov ne récusent pas l'idée maîtresse du XIXe siècle ; l'idée de la science et du progrès. Un jour, «il n'y aura plus de mystères» dit Irina. Et l'inutile et méditatif Trofimov affirme : «L'humanité va toujours de l'avant (...) elle tend vers une vérité supérieure, vers un bonheur plus parfait (...) tout ce qui aujourd'hui, est inaccessible, un jour, lui sera proche et compréhensible.» Toutefois, déjà atteints par le scepticisme de la fin du siècle, ces personnages remettent l'avènement de ce stade supérieur de l'évolution humaine à un avenir de plus en plus éloigné. D'accord avec Verchinine, ils voient dans l'effondrement de leurs destinées personnelles une sorte d'humus d'où surgira la vie meilleure des générations ultérieures.

Peut-être pouvons-nous, maintenant, cerner avec plus de précision ce qui unit les personnages de Tchekhov.

«Objectivement», c'est-à-dire du point de vue de ces personnages tels qu'ils sont fixés dans le texte, il s'agit d'un rapport au présent affaibli. La prédominance du souvenir et de l'attente sur l'«ici et maintenant» fait de l'existence une vie entre, privée de tension entre le passé et le futur (qui en fin de compte, se confondent). Cette vie entre nécessite un remplissage : il faut en dissiper la banalité. Les personnages déploient donc une activité. Mais celle-ci est aussi inauthentique que leur passivité : c'est du papillonnage, un tâtonnement fébrile. (...)

«Subjectivement», c'est-à-dire du point de vue de l'auteur, la communauté des personnages de Tchekhov repose sur son attitude fondamentale d'ouverture à l'égard d'autrui : le respect de l'homme («le principe de ne pas humilier les hommes»), le souci de sa liberté et un regard impartial. Cette attitude d'ouverture relève de la justice, dans l'acception non juridique du mot. Loin de restreindre l'homme à sa fonction et à son rôle sociaux, elle le reconnaît, fondamentalement, comme un être toujours menacé dans sa liberté. Elle va encore plus loin : elle accepte même l'homme qui ne domine pas son existence, qui n'«exerce» pas sa liberté (ou qui met en pratique sa liberté d'être non-libre), celui qui ne connaît pas la vie dans la vérité ou remet celle-ci à plus tard, comme la plupart des personnages de Tchekhov. Elle ne pose pas de conditions, ne fait pas le compte des mérites, ne juge pas. Elle n'agit ainsi ni par indifférence, ni par indulgence (toujours humiliante), ni par amour, ni par *charité*. Aussi, est-elle sévère, presque implacable : elle confronte la réalité et l'illusion. Mais ne moralise pas. Elle n'impose pas de décision : tout au plus, elle montre qu'il serait possible d'en prendre une.

C'est cette justice-là qui fonde la communauté discrète dans laquelle l'auteur a réuni ses personnages. «La véracité honnête et sans réserve» (lettre du 14.1.1887) de Tchekhov - celle qu'il tient pour le principal «devoir» de l'écrivain - ne se réduit pas, toutefois, à refléter des vies dans un miroir «objectif» et indifférent. Elle ne postule

... / ...

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

pas la relativité de toutes les valeurs. Accepter un «devoir» suppose admettre un sens. Une telle foi transcende tous les discours sceptiques ou ironiques, toutes les «comédies» ayant pour sujet l'homme, l'histoire, la vie, le monde - et le sens lui-même.

Ne prenons une telle attitude ni pour une critique ni pour une mise en accusation. Rien n'est plus éloigné de la position de Tchekhov. Tout en établissant une distinction entre le sujet et l'existence (la vie dans la vérité), il reconnaît l'impossibilité de donner la préférence à l'une ou à l'autre. Cette oscillation entre l'acquiescement et le refus, ou encore une simple abstention, n'est pas propre aux personnages de Tchekhov : elle est aussi nôtre. Nous sommes et nous serons toujours dans leur situation. Comme eux, nous souffrons de ce malaise qu'engendre notre séjour dans un espace situé entre une chose et une autre.

C'est en cela - et en cela seulement -que je vois l'actualité du théâtre de Tchekhov, il est vrai que je n'ai jamais réussi à m'intéresser un peu sérieusement à un théâtre dont les personnages sont conçus uniquement comme le produit d'un milieu, d'une réalité sociale ou des problèmes spécifiques d'une époque historique donnée. Un tel théâtre, pour lequel la misère humaine n'est que le résultat d'un phénomène sociologiquement, historiquement ou idéologiquement définissable, et qui passe sous silence les origines existentielles de cette misère, manque, selon moi (et selon l'expression de Tchekhov) à son «devoir». Il ne parvient pas à poser, de manière suffisamment radicale, la question de sa signification - même sociale.

Karel Kraus, in *Théâtre Public* n°60,
novembre-décembre 1984, p. 71-74.

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

C - Entretien avec Antoine Vitez : «travailler avec la banalité, avec aussi la dentelle.»

(Les propos qu'on nous allons lire ont été recueillis le samedi 15 mars 1980 par Georges Banu et Daniel Bournoux, à la Maison de la Culture de Nanterre, entre deux répétitions de *Bérénice*.)

ANTOINE VITEZ :

Pas une indication de scène ne reste sans sens. Il y a beaucoup plus de sens dans Tchekhov que dans la vie, une obsession du sens : son style vise à donner du monde et des conversations ou des rapports entre les gens une théorie. Rien de ce qui est apparemment un hasard n'échappe à l'intention de signifier ou d'interpréter. (...) Tchekhov nous prouverait que les hommes s'entendent, se répondent et se disent des choses. Je ne parle pas du sens totalisable de l'oeuvre, je dis simplement que chaque réplique a un sens utile pour le personnage, utile pour la fiction. Quant au sens général de celle-ci, il n'est pas plus donné dans Tchekhov que dans *Tartuffe* par exemple et Dieu sait si on peut rêver à ce niveau, où rien n'est fermé.

Mais concurremment à ce que je viens de dire, et dont je suis personnellement assuré, je trouve chez Tchekhov un procédé littéraire contemporain des *Calligrammes* d'Apollinaire, qui est de travailler avec la banalité, avec aussi la dentelle.

(...)

Georges Banu : on pourrait dire qu'au fil des répliques chaque personnage de Tchekhov fait sa pelote, ou que comme un aimant il soutire et attire la limaille ambiante : ce sont des personnages doués d'épaisseur, qui ne flottent pas, qui ont chacun un lest psychologique et social... cette organisation intrinsèque ne préjugant pas du sens global.

A. V. : C'est cela. Et grâce aussi, précisément, à cette mythologie sous-jacente. Je veux dire qu'une autre dimension sous-tend ces personnages : sous l'apparent tissu de la banalité quotidienne s'agitent de grandes figures mythiques, cachées. C'est dans son théâtre mais aussi dans l'idée qu'il a de la vie, dans la mesure où ce théâtre-microcosme est une tentative pour représenter la vie-de-tout-le-monde. Rappelons-nous que cette oeuvre est contemporaine des premières découvertes de Freud : les grandes et les petites actions permutent sans cesse, la tragédie peut se tenir dans la cuisine ou entre des meubles ou des préoccupations ordinaires ; et inversement les actions quotidiennes peuvent atteindre à la nudité de la tragédie classique. Il y a une sorte de retournement, un refus de l'ancienne «noblesse des styles», que les grandes figures mythologiques ne sont pas éloignées de nous mais en nous — c'est ce qu'a magnifiquement montré Freud : Œdipe, Hamlet sont à portée de notre main, nous portons en nous-mêmes et au cœur de nos actions les plus banales toute la tragédie du monde.

(...)

La tragédie classique raconte la journée décisive. Je trouve que toute représentation qui escamoterait le fait qu'il s'agit vraiment d'une seule journée, que c'est ce jour-là qu'est arrivée cette accumulation de catastrophes, — manquerait la pièce. On jouerait autre chose, une paraphrase... (...) Ce théâtre montre l'importance des heures dans la vie des gens. Le théâtre de Tchekhov ne montre pas cela sur un jour, mais il représente tout de même des moments aigus et non pas vides, il montre (toujours par contraste et de manière contrapuntique) le fait que sous

... / ...

› Anton Tchekhov : un homme, une esthétique

l'apparente vacuité ou inaction de la pièce se passent en réalité quantité de choses — tandis que le théâtre classique français ne s'embarrasse pas de ça : il dit et montre de face l'essentiel. Tchekhov en montre le contre-champ, mais ce sont encore des crises qu'il montre.

(...)

A. V. : Sur la défense des personnages, je dirai en élargissant ceci. Prenons Molière, Claudel et Tchekhov : ces trois hommes écrivent à partir d'une expérience d'homme, et inventent Célimène, Ysé ou les trois sœurs par exemple, c'est-à-dire des personnages féminins magnifiques. On le croit. Et puis si on y regarde de près, en essayant de travailler avec une actrice, on s'aperçoit qu'il est difficile pour elle de les jouer compte tenu de l'évolution de la mise en scène. Si pour ces auteurs la mise en scène mettait en œuvre le regard masculin sur les femmes, on comprend qu'Ysé est relative à Méza, c'est-à-dire à Claudel lui-même, à la relation de Claudel avec cette femme, pu avec les femmes. De même Célimène a existé tout près de Molière qui transpose dans son théâtre sa relation aux femmes, une relation à la fois de père intraitable, de mari jaloux et mesquin, d'amant juvénile et passionné, d'enfant et de grand-père, etc. Toujours est-il que le grand personnage reste Alceste, ou Arnolphe, qu'il y a un sujet et puis des objets; de même les personnages féminins de Tchekhov sont des objets devant l'auteur lui-même sous ses différents aspects : à la fois Treplev, Trigorine et Dorn dans *La Mouette*. Rien de plus normal d'ailleurs : les hommes écrivent des pièces d'hommes... Mais j'ai commencé à dire ça pour souligner malgré tout que Tchekhov défend ses personnages. On peut jouer quand même Célimène, Ysé, Arkadina ou Lioubov parce que (réponse très foraine !) le poète est celui qui rend ses personnages défendables. Je veux dire par là que même s'il n'a voulu représenter en Célimène que la «rouerie féminine», il l'a fait avec des matériaux pris dans la réalité du monde de telle sorte qu'une femme pourra les reprendre à son compte, et réinventer à partir d'un point de vue de femme son personnage. Sinon il y aurait quelque chose d'odieux, notamment dans les personnages de Tchekhov. Il y a vingt ou trente ans, les artistes ne se posaient jamais cette question. Aujourd'hui quelques-unes sont très irritées d'avoir à jouer ces femmes, mais peuvent le faire en jouant consciemment ce fait qu'il s'agit du regard masculin, et que portées par leur travail elles peuvent critiquer ce regard.

(...)

A. V. : Je trouve que c'est pathétique comme les choses sont vraiment pathétiques, comme la tragédie grecque. Simplement Tchekhov suggère que la tragédie grecque c'est assez rigolo; ou pas beaucoup plus sérieux. Et donc, si la tragédie grecque faisait rire, cela ne le gênerait pas.

Silex, n°16 (1980),
rééd. *Le théâtre des Idées*,
Paris, Gallimard, 1996, pages 266 à 269.

> La grand'route

I > Le trakt sibérien

A - Le trakt, la *grand'route* sibérienne

Si la Sibérie était appelée à constituer bientôt un facteur primordial de mobilité, encore n'avait-elle exercé aucune influence réelle dans ce sens ni un 1861, ni au lendemain des réformes.

Le ton était donné par Omsk, ville de 30 000 habitants, et «type même de la ville sibérienne», notait en 1876 le même observateur. Bien qu'elle commençât peu à peu à éclipser sa rivale, Tomsk, déjà trop excentrique, cette ville, «modèle d'abandon et de malpropreté», battait alors, en 1879, nous dit le journal *Sibir*, ses propres records d'incurie : «Avec le printemps, on ne pouvait plus se déplacer dans la ville qu'avec peine, même en voiture attelée ; partout une boue infranchissable où les chevaux enfonçaient par moments jusqu'au poitrail. La rue principale, à l'endroit où s'élèvent les magasins les plus tolérables... devait être contournée par la forteresse. Au carrefour de l'Exaltation de la Croix, tout trafic fut interrompu pendant des semaines ; à peine si quelques piétons parvenaient, en se retenant aux murs et aux volets, à se glisser en bottes de chasse le long des demeures, tout contre les fenêtres... L'école des filles disparaît à la lettre dans un borbier qui s'étend jusqu'au télégraphe... aucun équipage ne pouvait espérer passer à cet endroit...».

(...)

Pour remédier à l'isolement et à l'arriération du pays, il eût fallu mieux qu'un réseau fluvial orienté (économiquement parlant) à contresens, et mal raccordé par l'unique «grand-route sibérienne», si tant est que l'on puisse baptiser «grand-route» un trakt qui symbolisait et perpétuait à lui tout seul le retard du pays. (...) Tandis que la Russie d'Europe entrait peu à peu, depuis la construction de la «ligne Nicolas», dans l'ère de la voie ferrée qui parachevait lentement cette «unification du marché intérieur» en cours depuis le XVIIIe siècle, la Sibérie en était restée à l'âge du trakt, précaire cordon ombilical dont la fragilité et la trop faible capacité suffisaient à expliquer cette triple constante du passé : lenteur et étroitesse du peuplement, en bordure des rares axes de communication ; insuccès de toute industrialisation ; désaffection enfin pour un pays, considéré moins en lui-même que comme une simple annexe de la Russie d'Europe. On ne pouvait connaître la Sibérie tant qu'on ignorait sa grande «nationale» : la Sibérie était en effet ce qu'était son trakt, plus encore que le trakt ce qu'en avait fait la Sibérie.

Accompagnons un instant ces voyageurs et convois qui se succédaient inlassablement d'Irkutsk à Tjumen sur les quelque 5 000 km d'un parcours «dont on ne pouvait guère effectuer que la cinquième partie sans risque de s'enliser dans la boue ou la neige, et de se casser le cou». Et cela n'avait rien d'une clause de style, à en juger par la concordance symptomatique des témoignages : «Cette année [nous sommes en 1866], en janvier et en février, la situation était affreuse, au sens littéral de ce mot, dans la région d'Irbit... les attelages étaient à bout de force, et les voyageurs en mission officielle n'effectuaient que cent verstes par vingt-quatre heures, recrues de fatigue et de courbatures». Encore était-ce là un record en rapide diminution dès que l'on s'aventurait plus profondément vers l'est : «Que peut-on attendre d'un pays où..., dans les régions les plus peuplées, aux abords presque immédiats de la grande nationale, les voyageurs restent enlisés des jours entiers dans la boue, tandis que les paysans y noient leurs chevaux ? Il suffit d'évoquer la grand-route bien connue de Sibérie occidentale où, à certaines périodes de

... / ...

› La grand'route

l'année, les passagers de la malle-poste ne parcourent pas plus de 25 verstes dans la journée, pour juger... de la qualité des voies de communication en Sibérie». Les traditionnels «livres de réclamations» immortalisés par Tchekhov en parlaient sans indulgence à chaque relais, on les voyageurs exhalaient un dépit, proche parfois de l'exaspération. D'une station à l'autre, on s'en prenait ici aux paysans, incapables de fournir les relais nécessaires, tous leurs attelages étant parfois simultanément enlisés. Là, on déplorait le décès d'un voyageur dont les poumons n'avaient pas résisté aux épreuves du voyage. Ailleurs encore, un général se faisait implorant : «Ne pourrait-on se mettre à la place des voyageurs ? La chaussée est en effet une telle torture, et son usure à tel point effroyable et écourante que l'organisme humain n'est pas en état d'affronter cette route, même à une allure extrêmement modérée». Et le lecteur nu pouvait manquer de s'interroger avec le chroniqueur : «Combien de temps le trakt est-il donc utilisable chaque année, s'il se trouve impraticable en avril, mai, juin, juillet, en septembre et en décembre ?» La question gardait encore toute son actualité en 1890, à moins d'un an du rescrit impérial approuvant la construction d'une voie ferrée transsibérienne, après quelque vingt années de discussions préliminaires, et une demi-douzaine de commissions d'études. On oserait même presque dire que les choses avaient encore empiré depuis 15 ans ; déjà critique pour les voyageurs, la situation n'était pas moins désespérée pour les marchandises. Mais laissons plutôt la parole, sur la section Tomsk-Irkutsk, à un enquêteur officiel, dont les conclusions suffiraient presque à résoudre rétrospectivement l'énigme posée par la désaffection et le sous-développement du pays : «La route n'est, sur toute sa longueur, nulle part empierrée. Été comme hiver, elle se trouve dans l'état le plus abominable, malgré tous les soins de l'administration. Cela vient de ce que tout au long du trakt s'étirent des files interminables d'attelages, à raison de plusieurs centaines de chariots par convoi, et habituellement d'un charretier pour cinq chariots. Aussi tous les chevaux avancent à la file, sans être pour ainsi dire guidés, tous dans le même sillon. Chaque trou, chaque excavation que creusent les roues du premier chariot se transforment en ornière ou en fondrière lorsqu'y sont passés, à la fin de n'importe quelle journée, de 1500 À 2000 chariots. L'été, les ornières sont parfois si profondes que les roues portent sur le sol de tout leur moyeu ; et l'hiver les fondrières urinent sur la neige d'énormes fosses où disparaissent complètement cheval et voiture. Ces fosses portent le nom caractéristique de «plongeoirs», et de fait, attelage et chariot y disparaissent et sont perdus de vue comme s'ils y avaient plongé. A ces «plongeoirs», il faut encore ajouter d'innombrables «patinoires», de brusques descentes et de brusques montées, qui rendent même l'hiver la route extrêmement pénible pour la livraison des marchandises. Les jours du pluie, l'été, la chaussée devient à peu près impraticable».

Est-il encore besoin de souligner les conséquences qu'avait sur l'assortiment des marchandises un mode de transport qui tenait davantage de la navigation que du roulage ? Les matières premières sibériennes (céréales, minerais, produits agricoles) se voyaient naturellement bannies d'un trakt que ses tarifs et son inconvénient rendaient inaccessible aux pondéreux. Non plus que l'agriculture, l'industrie sibérienne n'était donc guère représentée sur cette «nationale» où circulaient principalement le lard, les peaux et la colle venus des steppes kirghizes, ou le coton, les peaux de chameau et le thé en provenance de Chine et d'Asie centrale.

La Sibérie, peuplement et immigration paysanne au XIXème siècle,
François-Xavier Coquin,
Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1969, extraits, p. 328-421.

> La grand'route

B - Les Barbares, Gorki

Les Barbares de Gorki évoquent le bouleversement qu'apportent l'arrivée du chemin de fer et des «ingénieurs» qui le construisent dans une petite ville. C'est la fin du «trakt» sibérien dans la Révolution Industrielle que connaît la Russie à la fin du XIXème, bouleversement que l'on sent poindre dans la pièce de Tchekhov. Ce dernier a par ailleurs correspondu régulièrement avec Tchekhov au cours des années qui précèdent sa mort, développant avec lui une amitié forte.

Extrait n°1

MATVEÏ. Chez nous, les artisans, ils sont riches... et toi, regarde ?

LE MARI DE DOUNKA. Moi, j'ai décati. Ma femme qui m'a ruiné... ma femme, vieux frère.... Au début - elle était, ça va, quoi... on vivait en concorde. Elle était belle, tu vois, vive... oui. Et après - je m'ennuie, elle me dit. Elle s'est mise à boire... et moi aussi avec...

MATVEÏ. Toi aussi ?

LE MARI DE DOUNKA. Moi aussi... qu'est-ce tu veux ? Elle est tombée dans la débauche... Moi, là, je me suis mis à la battre... oui. Et elle - elle s'est sauvée... J'avais une fille aussi... ma fille aussi, elle s'est sauvée, elle avait pas quinze ans... (Il se tait, pensif.)

DROBIAZGUINE (à voix haute). Ce n'est pas vrai, Maria Ivanovna ! Le docteur et Nadejda Polikarpovna... tous les deux, ce sont des êtres romanesques...

VESSIOLKINA. Chut ! Moins fort !

MATVEÏ. Elle aussi, c'est une débauchée ?

LE MARI DE DOUNKA. Qui ?

MATVEÏ. Ta fille ?

LE MARI DE DOUNKA. Non... je sais pas. Je le sais pas, où elle est... Une autre fois, tiens, j'étais soûl, il y a quelqu'un qui m'a tout tabassé le dedans... je suis malade, maintenant, je peux pas travailler... et puis je sais rien faire...

MATVEÏ. Tiens donc... et comment tu te débrouilles, alors ?

LE MARI DE DOUNKA. Ma foi... comme ça peut...

DROBIAZGUINE (se levant d'un bond. Maria Ivanovna ! C'est surprenant... et même affreux ! Vous ne croyez en rien de lumineux...

VESSIOLKINA. Ne criez pas ! Vous êtes complètement fou. DROBIAZGUINE. Non ! Que Lidia Pavlovna... que le commissaire... VESSIOLKINA. Rasseyez-vous, enfin...

LE MARI DE DOUNKA. Aujourd'hui, il y a les ingénieurs qui arrivent... MATVEÏ. Construire la voie ?

LE MARI DE DOUNKA. Oui... ils construisent les voies, et, l'homme, lui, il a nulle part où aller...

MATVEÏ. Ça fera du travail... hein ? Ah, là... s'y donnaient du travail !

... / ...

> La grand'route

Extrait n°2

ANNA. Que faut-il faire ?

Gricha s'est retourné, il a pris une bouteille sur la table et il s'en va avec.

STÉPANE. Ouvrir les yeux aux aveugles de naissance - vous ne pouvez rien faire d'autre... rien !

TCHERKOUN. Il faut construire de nouveaux chemins... des chemins de fer... Le fer, c'est la force qui détruira cette vie imbécile, cette vie de vieilles bûches...

STÉPANE. Et les gens eux-mêmes, ils doivent être de fer, s'ils veulent reconstruire cette vie... Nous ne le ferons pas, nous ne pouvons pas ne serait-ce que détruire ce qui a cessé de vivre, aider la décomposition du mort - parce que, ce mort, il est si proche de nous, et nous l'aimons... Ce n'est pas nous, visiblement, qui créerons du nouveau - non, pas nous ! Ça, il faut le comprendre... ça remettra tout de suite tout le monde à sa place...

MONAKHOV (à Katia). Votre frerot, il a pris une bouteille de chartreuse et - vous avez vu ? - il boit !

KATIA (se précipitant). Ah... la canaille !...

Version scénique des *Barbares*,
mise en scène de Patrick Pinau,
Odéon-Théâtre de l'Europe, 2003.

› La grand'route

II › Les forçats : le bagne sibérien

Le personnage de Méric, dans la pièce de Tchekhov est probablement, d'après Bruno Boeglin, un forçat évadé, qui a du faire changer son nom, suite à son évasion.

Ce qu'il y a de plus effrayant ou de plus pénible dans la déportation en Sibérie, c'est peut-être le voyage. Du centre de la Russie, où se forment les convois de prisonniers, à Tioumen, la première ville de la Sibérie occidentale, il y a plus de cinq cents lieues ; il y en a plus de quinze cents aux districts de la Sibérie orientale. Autrefois la grande partie de ce triste exode s'accomplissait à pied, sous le fouet de cosaques à cheval, et, pour les forçats du moins, les fers aux jambes ou les menottes aux mains. On se nourrissait de biscuits, de salaisons et des pauvres aumônes de la pitié des paysans ; on dormait sur la terre humide ou sur la neige durcie. Le voyage durait toute une année, parfois plus. Beaucoup des condamnés, beaucoup des infortunés (*nestchastnyé*), comme disent dans leur bienveillant euphémisme les paysans, succombaient avant d'atteindre la station où ils devaient subir leur peine. Aujourd'hui le voyage se fait en grande partie par eau, sur des barges ou chalands remorqués par des steamers.

(...)

Le nombre des condamnés des diverses catégories était fort considérable. C'est vers 1825, c'est-à-dire avec le règne de Nicolas Ier, que la déportation a commencé à prendre un grand essor, et, depuis, le contingent annuel du bannissement a grossi d'année en année. Sous Nicolas Ier, vers 1830, par exemple, le chiffre annuel des déportés montait en moyenne à huit mille environ, dont près de la moitié étaient des vagabonds ou des serfs expulsés par leurs propriétaires. En 1830 le nombre total des exilés en Sibérie était de plus de quatre-vingt mille (83 000) ; en 1855 on l'estimait à près de cent mille âmes (99 860, dont 23 000 femmes), soit une véritable armée, disséminée sur toute la surface de la Sibérie. De 1878 à 1886, malgré la diminution des cas où est appliquée la peine du bannissement, malgré l'emploi plus fréquent de la prison, le gouvernement a expédié chaque été, de Moscou à Nijni Novgorod, environ douze mille condamnés des deux sexes. A Nijni ou à Kazan, ces douze mille convicts étaient rejoints par les recrues du bas Volga, et, entre Kazan et Perm, les provinces de la Kama leur apportaient un nouveau renfort. En outre, aux exilés en Sibérie il faut ajouter les hommes relégués en résidence forcée dans les provinces frontalières de l'Asie. De huit ou neuf mille, vers le milieu du règne de Nicolas 1^{er}, le nombre annuel des déportés s'est élevé peu à peu, sous Alexandre II, à dix-huit mille, et, en y comprenant les pays autres que la Sibérie, à près de vingt mille. Depuis le commencement du siècle, la levée annuelle de la déportation avait septuplé.

(...)

Le maximum de la déportation sibérienne a été atteint dans les années 1875-1878 ; le total des exilés a monté une année jusqu'à 19 000. Depuis, le chiffre aurait baissé. En 1882 il est passé par la prison d'étape de Tioumen 16 400 condamnés ; en 1883 il est arrivé en Sibérie 13 000 déportés, et 14 300 condamnés à la déportation étaient détenus dans les prisons. Sous Nicolas II les forçats sont généralement dirigés par mer sur l'île Sakhaline.

(...)

La déportation, telle qu'elle a été pratiquée en grand depuis un demi-siècle, n'a réussi ni à la Sibérie qui en devait bénéficier, ni à la Russie qu'elle devait purifier, ni aux condamnés qu'elle prétendait moraliser. Ce châtimement (...) n'a donné en Russie que de tristes et décourageants résultats. A quelque point de vue qu'on se place, intérêt de la

... / ...

› La grand'route

société, intérêt du condamné, intérêt de la colonisation, le régime X suivi depuis si longtemps s'est montré inefficace. La chose est si certaine qu'en dépit de la commodité de ce système de débarras, on y aurait peut-être déjà renoncé sans les besoins de la police, sans la difficulté de savoir que faire des prisonniers politiques.

L'Empire des tsars et les Russes,
Anatole Leroy-Beaulieu, Bouquins,
Laffont, 1990.
d'après le texte de la 4^{ème} édition (1897-1898),
p.774-775

› La grand'route

3 › Les vagabonds

A - Les anciens «assignés à résidence»

Loin d'avoir même valu à la Sibérie les avantages apportés par les convicts à l'Australie, cette pratique avait au contraire desservi sa cause devant l'opinion et contribué — au même titre que son éloignement — à détourner d'elle bon nombre d'immigrants. De fait, on ne pouvait plus se dissimuler les faiblesses d'un système sur lesquelles tous les renseignements concordaient : il était exact, comme l'avait précédemment noté Gagemejster, que la majorité des assignés à résidence disparaissaient sans laisser de trace ; seule une minorité (entre un tiers et un quart environ) résidait bien à l'endroit prescrit, et moins de dix pour cent peut-être finissaient par se donner un toit. Encore ce faible résidu «colonisateur», mal préparé au travail de la terre, échouait-il bien souvent à se faire adopter par la population locale, qui reléguait ces indésirables, installés sans son consentement, à l'écart du village, dans le «coin» des exilés, où la «khata» en terre battue, et blanchie à la chaux de l'Ukrainien côtoyait l'izba du natif de Russie centrale ou la demeure en troncs refendus de la Vistule et des provinces baltes. Aussi ne pouvait-on attendre de la population qu'elle retînt à demeure ces assignés à résidence, attirés en grand nombre par les placers, qui se refermaient sur eux comme un piège. Car l'absentéisme était un phénomène banal parmi ces déracinés, vite rendus à leurs habitudes de vagabonds, et qui constituaient de tout temps, de pair avec les moustiques, la «plaie des routes sibériennes».

En dehors des placers, où ils s'étaient bientôt heurtés, nous le savons, à la concurrence des Sibériens, puis des immigrants européens, rien ne permettait de suivre les errances de ces miséreux, que les paysans n'osaient trop dénoncer (préférant encore les supprimer eux-mêmes) et dont aucune source ne se préoccupait. Objet d'une méfiance trop souvent justifiée, et ferment de démoralisation, cet élément ne pouvait avoir, de l'aveu général, qu'une influence dérisoire sur le peuplement, et plus encore sur la colonisation du pays. «Conçu comme moyen de peuplement de la Sibérie, l'exil ne peut être considéré comme un succès», reconnaissait même en 1876 le gouverneur général de Sibérie occidentale, qui en dénonçait également les «inconvenients moraux et économiques», en écho à tant d'autres publications, parmi lesquelles se détachait l'ouvrage de Maksimov, encore réédité en 1892 et sans second depuis lors. «On n'en finirait pas d'énumérer les témoignages qui s'employèrent durant les années 1870, à dénoncer les méfaits de l'exil», et ce pullulement de vagabonds, dont l'afflux condamnait certaines villes, Omsk en tête, à vivre dans un «perpétuel état de siège».

Même un auteur aussi mesuré et pitoyable que l'était Tchekhov ne savait donner de tels d'entre eux, employés comme rameurs sur un bac sibérien, qu'une description peu rassurante : «Quelle expression sur ces visages émaciés, défaits, tuméfiés !... Devenus insensibles jusqu'à la moelle des os... ils n'attendent plus qu'une chose de la vie : l'alcool, les filles, les filles, l'alcool» (En Sibérie, chap.1).

La Sibérie, peuplement et immigrations paysanne au XIXème siècle,
François-Xavier Coquin,
Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1969, extraits, p. 328-421.

> La grand'route

B - Les forçats évadés, extrait de Sakhaline, de Tchekov

En avril 1890, donc après avoir écrit Sur la grand'route, après avoir reçu le Prix Pouchkine, Tchekhov, dont la santé est déjà vacillante, entreprit seul et de sa propre initiative un voyage au bagne russe de Sakhaline, afin d'y étudier sur place les conditions d'existence des déportés. Le Transsibérien n'existait pas encore. Tchekhov dut parcourir plus de 12 000 kilomètres en empruntant l'ancienne piste, le trakt sibérien, principal axe reliant Moscou et la Russie d'Europe à la Sibérie. Par cette route, la Vladimirka, tristement célèbre, s'étaient succédés les convois de déportés, et elle était à juste titre considérée dans l'imagerie populaire comme la route la plus sinistre de Russie.

Dans l'ancien temps, on y exerçait sur une très vaste échelle le commerce clandestin de l'alcool dont l'importation et la vente sont rigoureusement interdites, ce qui a donné naissance à un type particulier de contrebande. L'alcool arrivait dans des récipients en fer-blanc qui affectaient la forme d'un pain de sucre, dans des samovars, pour un peu dans les ceintures, mais le plus souvent tout simplement en tonnelets et dans des bouteilles ordinaires car les autorités subalternes touchaient des pots-de-vin et les autorités supérieures fermaient les yeux. A la Slobodka, une bouteille de mauvaise vodka valait six, et même dix roubles : c'est précisément de là que venait la vodka qui alimentait toutes les prisons de Sakhaline-Nord. Ceux des fonctionnaires qui étaient des ivrognes invétérés ne la dédaignaient pas non plus ; j'en connais un qui au moment de ses crises donnait aux détenus tout ce qui lui restait dans les poches pour une bouteille de vodka.

(...)

Ce qui chasse aussi les relégués de Sakhaline c'est le désir de liberté inhérent à l'homme et qui, en temps normal, constitue l'une de ses particularités les plus honorables. Tant que le relégué est jeune et robuste, il essaye de partir le plus loin possible, en Sibérie ou en Russie. D'ordinaire, on le reprend, mais ce n'est pas si terrible retraverser la Sibérie à pied par petites étapes en changeant souvent de prison de camarades, d'escorte, avec les aventures de la route, il y a une poésie particulière et cela ressemble plus à la liberté que la prison de Voïevodsk ou les travaux routiers. La faiblesse venant avec l'âge, il perd confiance en ses jambes, il s'enfuit plus près, sur l'Amour ou dans la taïga ou à la montagne, le plus loin possible de la prison pour ne plus voir les murs et les gens qui lui sont devenus odieux, ne plus entendre le cliquetis des chaînes et les conversations des forçats.

(...)

Aux causes générales de l'évasion, il convient d'ajouter l'existence de peines à vie. Comme on le sait, en Russie, la condamnation aux travaux forcés est assortie de l'exil en Sibérie, et sans retour le condamné s'éloigne de son milieu humain normal à tout jamais et, de la sorte, meurt pour la société où il est né et où il a grandi. D'ailleurs, parlant d'eux-mêmes, les forçats disent : «Les morts ne reviennent pas du cimetière.»

(...)

Les causes particulières de l'évasion sont nombreuses. Je citerai le mécontentement du système de la prison, la mauvaise qualité de l'ordinaire, la cruauté d'un chef, la paresse, l'inaptitude au travail, la maladie, une volonté trop faible, l'esprit d'imitation, l'amour de l'aventure... On a vu des forçats désertir en groupes entiers uniquement pour «se balader» dans l'Ile, balades accompagnées de meurtres et de toutes sortes d'horreurs qui poussaient au dernier degré la panique et la fureur des habitants.

... / ...

> La grand'route

(...) Si l'on prend l'ensemble de la population pénitentiaire pendant toute la durée de son séjour dans l'île, la proportion globale des évasions atteint au moins 60%, c'est-à-dire que sur cinq personnes que vous voyez dehors ou à la prison, trois au moins ont, un jour ou l'autre, pris la fuite. Mes conversations avec les relégués m'ont même laissé le sentiment qu'ils l'avaient tous fait. Ceux qui ne se sont pas offert de vacances durant leur temps de force sont rares.

(...) Arrivés tant bien que mal sur le continent, les évadés se dirigent vers l'ouest, mendiant leurs aliments au nom du Christ, se louant comme journaliers lorsque c'est possible, et volant tout ce qui leur tombe sous la main : bétail, légumes, vêtements, en un mot tout ce qui se mange, se porte ou se vend. On les reprend, on les garde longtemps en prison, on les juge et on les renvoie d'où ils sont venus avec des casiers judiciaires lourdement chargés, mais nombreux sont ceux - les lecteurs le savent d'après les procès - qui parviennent jusqu'au marché Khitrov à Moscou ou jusqu'à leur village natal.

(...) Les forçats évadés inspirent une terreur violente, ce qui explique pourquoi les sanctions qu'on leur applique sont si graves, d'une sévérité surprenante. Lorsqu'un rôdeur célèbre s'échappe de la prison de Voïevodsk ou de la baraque des fers, le bruit s'en répand aussitôt, semant la terreur non seulement dans la population sakhalinienne, mais même chez les habitants du continent. On raconte que le jour où Blokha s'évada, la nouvelle plongea les habitants de Nikolaïevsk dans une telle terreur que le chef de police jugea utile de se faire confirmer la nouvelle par télégramme. Le principal danger que présentent les évasions c'est qu'elles développent et entretiennent le vagabondage et mettent presque chaque fugitif clans un état d'illégalité tel que dans l'immense majorité des cas, il ne peut pas ne pas commettre de nouveaux forfaits. La plus grande partie des récidivistes est composée d'évadés : on leur doit les crimes les plus terribles et les plus audacieux qui aient été, jusqu'à présent, perpétrés à Sakhaline.

Selon les chiffres que je possède, sur mille cinq cent un évadés, mille dix ont été repris ou sont revenus de leur propre gré, quarante ont été trouvés morts ou ont été tués lors de la poursuite, quatre cent cinquante et un sont portés disparus. Donc Sakhaline perd un tiers de la masse de ses évadés, malgré sa situation d'île. Dans le Bulletin où j'ai pris ces chiffres, les repris et les réintégrés volontaires figurent ensemble, les vieux cadavres de la taïga et les hommes abattus sur le champ aussi, c'est pourquoi il est impossible de dire quelle est la part des poursuivants et combien de fugitifs tombent sous les balles de soldats.

Anton Tchekhov, *L'île de Sakhaline*,
rééd. Cent Pages, Grenoble, 1995, p. 383 sqq.

› La grand'route

IV › Les pèlerins

A - Les croyance populaires

Dans la forêt habitait le *léchy*, génie à la peau bleuâtre, aux yeux exorbités et aux cheveux longs, il protégeait les animaux, imitait le chant des oiseaux et parcourait son domaine en riant, sifflant, battant des mains. L'écho était son œuvre. D'humeur moqueuse, il s'amusait souvent à égarer les hommes dans les bois. Pour déjouer ses farces, il suffisait de mettre son veston à l'envers et de chausser son pied droit avec sa botte gauche. Son frère de la plaine était le *polêvik*. Le *vodianoï*, lui, était l'esprit des eaux. Chaque rivière, chaque ruisseau, chaque étang, possédait le sien, vieux, hideux, avec une barbe verte. Quand il était bien disposé, son plaisir était de conduire le poisson dans les filets des pêcheurs. En revanche, s'il était dans un mauvais jour, il déchirait les nasses, les lignes, soulevait des tempêtes, coulait des barques, éventrait des digues. Ivre, il faisait déborder le fleuve. Dans la profondeur des eaux, vivaient également des ondines, ou *roussalki*, filles nues et belles, à la chair couleur de lune, aux cheveux de soie et aux yeux d'émeraude. Par leurs rires et leurs chansons, elles charmaient les promeneurs au point que certains se noyaient pour elles. Les *viédmy*, ou sorcières, étaient de méchantes femmes édentées, bossues, qui s'adonnaient à la magie noire, voyageaient la nuit sur un balai et jetaient des maléfices. A côté d'elles, il y avait la *baba-Yaga*, répugnante créature au nez crochu, qui se déplaçait, assise sur un mortier, un pilon dans la main droite pour s'ouvrir un chemin, un balai dans la main gauche pour effacer les traces de son passage. Elle logeait — tous les enfants russes le savaient — dans une isba mobile, montée sur des pattes de poule. Cette demeure n'avait ni portes ni fenêtres. Un chat noir, terrible, se promenait dans l'enclos. Bien entendu, la maison même du moujik était pleine de petits esprits, qui se mussaient dans la cheminée, sous la terre, dans les poutres. Leur chef était le *domovoï*, vieillard échevelé, au corps velu et à l'arrière-train terminé par une queue. Il protégeait la famille, prenait part à son existence journalière, s'amusait à provoquer les ronflements d'un dormeur, à emmêler les cheveux d'une femme coquette, à cacher les bottes du maître, à affoler les poules, à casser le pied d'un banc, mais souvent, en revanche, il guérissait les malades et apaisait les querelles domestiques. Son collègue de la cour s'appelait le *dvorovoï*, celui de l'écurie, le *konuchennik* (la nuit, il tressait la crinière de son cheval préféré), celui de l'établissement de bain, le *bannik*. Les filles interrogeaient le *bannik* sur leur avenir en lui présentant leur dos nu, à minuit, par la porte entrebaillée : s'il les griffait, elles pouvaient s'attendre au pire ; s'il les caressait, la vie leur serait douce. Détail important : le *bannik* détestait les jeunes accouchées qu'on transférait généralement dans la cabane réservée aux ablutions faute de place dans l'isba. Chacun savait qu'il était dangereux de les laisser seules avec lui. A ces déités, s'ajoutaient tous les esprits des défunts, qui revenaient sur terre pour secourir les vivants ou compliquer leur tâche. Le *tchour*, ou ancêtre mort, avait droit à une vénération spéciale. Les enfants l'invoquaient inconsciemment lorsque, jouant à chat perché, ils s'écriaient en touchant leur refuge : *tchour menia* ! autrement dit : « ancêtre [protège-] moi ! » Quant à la coutume selon laquelle il était indispensable de transporter dans une maison neuve des charbons ardents de l'ancien loyer, eue symbolisait le passage de l'esprit des aïeux d'une demeure à l'autre.

Henri Troyat,
La vie quotidienne en Russie au temps du dernier tsar,
 Paris, Hachette, 1959, p217-218

> La grand'route

B - Les errants

La Vieille Foi est apparue dans l'empire des tsars au milieu du XVII^e siècle quand une partie de la population russe s'est opposée aux réformes liturgiques entreprises par le patriarche Nikon ; opposition qui a conduit au schisme : le Raskol. Les partisans de la Vieille Foi, persécutés, furent nombreux à fuir vers l'orient sibérien ou les marges occidentales de l'Empire, se regroupant souvent dans des villages à l'écart du monde, formant des communautés dont la fermeture frappe les observateurs encore de nos jours. Outre ces communautés sédentaires qui se sont répandues dans l'ensemble de la Russie, on rencontre aussi des «errants», pèlerins, à l'instar de Savva, le vieux pèlerin de la pièce «Sur la grand'route», dont l'idéal ascétique et mystique les conduit sur les routes, mendiant leur pain.

Appelés aussi les fuyants (*bégouny*), ces fanatiques se donnent le nom de pèlerins. Un déserteur du nom d'Ephime, devenu moine dans un des skytes théodosiens, fut leur premier apôtre. L'errantisme est sorti, à la fin du XVIII^e siècle d'une sorte de réveil, de revival de la *bezpopovstchine*. La croyance au règne actuel de Satan est la pierre angulaire de l'enseignement des errants. Repoussant comme une apostasie toutes les concessions ou les inconséquences des sans-prêtres modernes, l'errant n'admet aucun compromis avec cette sombre doctrine. Il cesse tout commerce avec les représentants de Satan, c'est-à-dire avec l'État et les autorités constituées. A l'instar des anciens prophètes, il se retire dans la solitude, il s'enfonce dans les forêts, où n'ont point encore pénétré les serviteurs de l'Antéchrist. Il fuit particulièrement les villes, ces maudites Babylones où résident les ministres du prince des ténèbres. La devise du strannik est cette parole de l'Évangile : «Abandonne ton père et ta mère, prends ta croix et suis-moi.» Avec le vieux réalisme moscovite, avec le réalisme habituel au raskol, il prend ce conseil à la lettre, quittant son champ et sa famille, mettant sa piété à n'avoir pas de foyer sous les cieux.

(...)

Pour le strannik, il n'y a de salut que dans l'isolement et dans la fuite. Il quitte sa maison, sa femme, ses enfants, il quitte le village et la commune où il est légalement inscrit, ne voulant avoir ni famille ni domicile. En signe de rupture avec la société, les pèlerins rejettent les passeports et tous les actes pouvant établir leur identité ; c'est la première condition de l'entrée parmi les vrais chrétiens. Au lieu de passeport, l'errant porte des papiers avec des maximes de la secte ou simplement une croix avec des sentences de ce genre : «Ceci est le vrai passeport visé à Jérusalem.» Il y a des errants de l'un et l'autre sexe. Ils pratiquent une sorte de communisme, nient toutes les distinctions sociales et regardent tous les hommes comme égaux. Ils se considèrent comme moines et se donnent les noms de frère et de sœur. Avec les plus rigides *bezpopovtsy*, ils proscrirent le mariage, qui, suivant eux, ne sert qu'à couvrir le péché. A la vie conjugale ils préfèrent les relations illicites, sous prétexte que l'homme marié se voue éternellement au mal, tandis que, chez les célibataires, les faiblesses des sens trouvent leur punition et leur purification dans la condamnation des hommes. Il en est qui s'adonnent en fait à la polygamie, ayant des maîtresses en divers villages, ou traînant avec eux des femmes qui partagent leur vie nomade. Sans moyens réguliers d'existence, les errants ont parfois recours au vol, se justifiant toujours par ce principe, que, le monde étant sous la loi de Satan, toute attaque contre la société est une protestation contre la domination de l'enfer.

(...)

... / ...

› La grand'route

Le règne de l'empereur Nicolas Ier a été l'époque la plus florissante de l'errantisme. Les poursuites n'en faisaient qu'accroître la vogue. Pour recrues, le *strannik* pouvait compter sur les serfs fugitifs, sur les forçats évadés de Sibérie, sur les déserteurs, alors que le service militaire, durant plus de vingt ans, équivalait à une mort civile. La secte se propageait dans les régiments et dans les prisons; elle trouvait des néophytes et des missionnaires dans cette nombreuse classe de *brodiagi*, de vagabonds sans passeport, si rudement pourchassés par la police. C'est surtout dans cette branche extrême de la *bezpopovstchine* que le Raskol se montrait l'expression des résistances populaires aux vexations de l'état social, au long service militaire, à la bureaucratie allemande, au servage. En certains gouvernements du Nord-Est, on arrêtait chaque année des centaines d'errants.

L'Empire des tsars et les Russes.
Anatole Leroy-Beaulieu, Bouquins Laffont, 1990,
d'après le texte de la 4^{ème} édition (1897-1898), p.1202-1203

› Une nouvelle théâtralisée

I › La nouvelle

La nouvelle est un récit bref destiné à des lecteurs adultes (par opposition au conte, lequel, quand il est pour des adultes, lui parle comme à un enfant, simplifiant le monde, voir *Candide*). Elle se distingue du roman par le nombre d'éléments qu'elle met en oeuvre. Elle limite le nombre des personnages, des événements, des données spatio-temporelles. Tous les fils du récit sont noués à un élément central, à un instant privilégié. Le roman serait le domaine du temps dans sa durée, la nouvelle celui du temps concentré autour de l'instant. Les *flash back* abondent dans les nouvelles de Chesterton et de Dürrenmatt, dans la nouvelle française de l'âge classique et dans la *novela* espagnole. Sous sa forme la plus dépouillée, la nouvelle devient ce que les Anglais dénomment la *short-story*, récit extrêmement bref, réduit au compte-rendu neutre et laconique d'une scène.

Le texte court organise ses matériaux de façon spécifique. Les éléments narratifs essentiels sont mis face à face, opposés les uns aux autres en couples, suivant des pôles qui organisent le récit. Le signe le plus évident de cette tension est le renversement narratif : à la fin du texte, la situation est le plus souvent inverse de ce qu'elle était au début. Non seulement la nouvelle nous mène d'un état très fortement caractérisé à son contraire mais le texte entier est structuré par la mise en place de couples. Ces couples opposent terme à terme des éléments thématiques, des personnages fortement contrastés, des mondes sociaux (Boule de suif et les bourgeois par exemple). Tout se passe comme si le texte court, pour être un genre autonome, devait établir une structure interne particulièrement forte et fermée. La pointe est le verrou qui vient renforcer la clôture permise par les jeux d'opposition mis en place.

(...) La distance qui sépare le lecteur du sujet traité n'est pas atténuée par le texte, elle est au contraire cultivée. Dans un roman, aussi étrange que soit le sujet, l'auteur tâche de nous faire pénétrer dans l'univers de ses personnages, aussi bizarres que soient les héros, nous allons acquérir avec eux une familiarité qui nous les fera comprendre de l'intérieur. Le roman est essentiellement polyphonique et accorde à chaque personnage une voix à part entière. Rien de cela dans la nouvelle. Le spectacle présenté reste bizarre. Les débuts *in medias res* sont très courants, ce qui constitue un moyen de nous imposer avec force et vivacité une vision du monde unique. De là le très grand nombre de nouvelles fantastiques : le fantastique est une représentation de l'étrange aux frontières même du monde normal; la nouvelle, dans une présentation très concrète, très réaliste, va peu à peu rendre bizarre le spectacle habituel du monde. Elle fait vaciller les certitudes. Elle est particulièrement apte à ce rôle : elle garde au spectateur un regard extérieur, regard qui ne crée pas de familiarité.

Un trait qui est constant à travers toute l'histoire du genre, en Europe comme ailleurs, est le souci de réalisme. L'attention aux circonstances du récit, la volonté de parler de thèmes et de personnes qui ne soient pas nobles est déjà ce qui distingue la nouvelle des genres médiévaux qu'elle continue, à son apparition en Europe. *Le Décaméron*, les *Canterbury Tales*, les *Cent Nouvelles*, *l'Heptaméron*, les *Novelas ejemplares*, comme tous les recueils qui les imitent et les pillent, diffèrent des *exempla* du Moyen Age par la place faite aux *realia*. Si le fantastique passe volontiers par la nouvelle, c'est qu'elle lui permet d'abord de s'appuyer sur ce réalisme : ce cadre très concret que le texte va rendre peu à peu étrange. L'immense vogue qu'a connue la nouvelle dans tous les pays est sans doute en relation avec ce réalisme, qui dépasse la simple littérature, et qui conduit au-delà du connu.

(...)La nouvelle convient au monde contemporain où les individus vivent l'impossibilité de nouer les liens innombrables et sont voués à une connaissance parcellaire. Elle tire le poétique de l'anecdotique, du fugitif, du contingent. Comme elle assure une promotion de ce qui est réputé conjecturel, futile ou accessoire, elle formule à sa manière un discours sur l'histoire.

Daniel Grojnowsky, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1994, p.10.

› Une nouvelle théâtralisée

II › Simplicité et brièveté chez Tchekhov

Simplicité et brièveté sont deux points essentiels de l'esthétique tchekhovienne.

«Écrire brièvement, c'est-à-dire avec talent... La brièveté est sœur du talent... La langue doit être simple et élégante...» (à Alexandre, Tchekhov, 2 avril 1889).

«Pas de mots étrangers ni de mots rares...» (à Gorki, 1899).

La plus grande simplicité est de règle pour toute description, de même que le détail bien choisi :

«Pour souligner la pauvreté d'une demanderesse, il ne faut pas parler de son aspect misérable, il suffit d'indiquer en passant qu'elle portait une vieille mante roussie... Un seul détail suffit... Il faut, en écrivant, se rappeler que les détails, même très intéressants, lassent l'attention.» (à I. Chtcheglov, 1894).

«Ne pas donner une trop grande place à un dessin trop appuyé, trop détaillé.» (Au même, 1888).

Sophie Laffite, *Tchekhov par lui-même*, Paris, Seuil, 1957, p. 81

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

I > Une pièce rarement mise en scène

A - Grüber, Schaubühne, 1984, première mise en scène de *Sur la grand'route*.

Cette même saison est jouée une des premières pièces de Tchekhov, un mélodrame en un acte, *Sur la grand'route*, dans un vieil espace industriel le long du Mur de Berlin. Un immense atelier a été blanchi à la chaux puis abîmé avec art de trous, de plaques de plâtre manquantes, de taches noires. A une extrémité se trouvait une estrade étroite servant de plateau, avec des bancs le long du mur noir. Cela figurait le tripot du bord de route, où les pèlerins et les laissés-pour-compte se rassemblent dans ces proto-Limbes.

Tandis que le public pénétrait lentement au compte-gouttes dans la salle, l'aubergiste Tikhone et un couple de pèlerins se trouvaient déjà sur scène. Sur le sol, des silhouettes endormies, pour certaines des mannequins, pour d'autres, des hommes. Peu à peu, d'autres figurants pénétrèrent dans la salle, de sorte qu'il n'y eut bientôt plus d'espace libre sur le sol pour s'approcher ; on avait l'impression qu'ils étaient collés au mur ou qu'ils venaient juste de s'en décrocher. Par moment, Tikhone ranimait la lampe à pétrole, seule source de lumière (et par ce moyen essentiel, on pouvait avoir le sentiment du temps qui passe, suggérant l'éternité de la nuit). Les costumes étaient de couleurs passées, gris, beige, blanc mat, à l'exception de la chemise rouge de Méric le voleur. Le maquillage dans l'ensemble reposait sur des tons livides, mais les personnages liés à l'aristocratie terrienne ou à l'alcoolisme, étaient maquillés dans le style traditionnel Habima, avec de grandes tâches de bleu de cobalt et de rouge vif, dans un style qui faisait penser à Chagall.

Klaus Michaël Grüber, le metteur en scène, étend cette «saynète dramatique» à deux heures sans entracte. La pièce fut jouée à un rythme très lent avec de longs silences entre les répliques : la plupart des répliques étaient dites à voix basse, d'une voix comme fatiguée, presque inaudible. Certains moments de tension dramatique, comme le moment où Méric menace l'ancienne femme de Borstsov de sa cognée, devinrent de véritables tableaux, dans une atmosphère glaciale. L'impression générale de déliquescence ne put empêcher cette «sombre nuit de tempête», avec ses coïncidences forcées et sa violence excessive, de déclencher quelques rires. La grand'route était censée mener au désespoir, mais le côté mélodrame du scénario se trouvait par trop en décalage avec la sophistication de la production, et avec un public formé ces dernières décennies à répondre à une certaine spontanéité dans la mise en scène.

Laurence Senelick, *The Chekhov Theatre*,
Cambridge University Press, 1999, p. 261-262,
trad. Odéon-Théâtre de l'Europe.

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

B - Théâtre Gérard Philippe, Saint-Denis, 24-17 février 2002, mise en scène d'Antoine Caubet.

Sur la grand-route est une courte pièce en un acte que Tchekhov écrit rapidement en 1884, six ans après *Platonov*, et quasiment autant avant ses grandes pièces des années 1890. Les clichés de la "subtilité" et de la "légèreté" tchekoviennes y trouvent une illustration presque caricaturale : *"Tout fonctionne, comme si nous étions là dans un "pré"-théâtre : les personnages n'en sont qu'à peine, tout juste esquissés, comme grossièrement taillés, avec trop peu de mots pour pouvoir être vraiment définis."*

Antoine Caubet a monté la pièce dans la veine minimaliste d'un Eric Vignier : pénombre généralisée, répliques quasi-chuchotées, mouvements limités. Mais si la posture agace souvent chez ce dernier (quand il vide de toute vie des pièces comme *Marion de Lorme* de Hugo ou *L'École des Femmes*), elle semble s'appliquer comme un gant à cette pièce, qu'on verrait mal montée comme un drame bourgeois réaliste.

Il est vrai qu'Antoine Caubet n'a pas eu à se coltiner la grande salle du Théâtre de la Ville ou du Français : le spectacle se déroule entièrement dans une cabane en bois posée sur le grand plateau du TGP, où se pressent spectateurs et comédiens. Le rapport scène-salle ainsi obtenu crée une vraie alchimie qui donne une résonance étonnante au jeu des comédiens et donne sa vraie portée à la pièce de Tchekhov. *"Il faut être proche, pour voir le petit, entendre la pauvre voix, (...) pour que s'efface un peu le "spectacle" au profit de la communauté des personnes réunies pour un soir dans un théâtre."*

En sortant, on salue la réussite de ce spectacle, l'intelligence et la cohérence de ses choix. On s'interroge aussi sur son coût : cette petite chose, cette "pauvre voix" dont la légèreté confine tout de même à l'insignifiance, a dû mobiliser un budget plus que confortable, au vu du décor (le bois ça coûte cher) et de la distribution (onze comédiens dont certains n'ont pas grand-chose à faire pendant une heure et demie). Bien au chaud dans cette petite cabane à l'atmosphère si cosy, qui pourrait passer pour une métaphore de toute l'institution, on mesure à quel point le théâtre est un luxe de privilégiés. Mais c'est un autre débat.

Vital Philippot, fluctuat.net

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

II > Bruno Boëglin et le Novothéâtre : revue de presse

“L’un des derniers poètes de la scène”, selon Georges Lavaudant. **Depuis 1968**, il donne à voir son théâtre aux écoles, aux usines, à l’air libre, et bien sûr aux théâtres. Il monte ses propres textes, mais aussi des pièces ou des adaptations de Ionesco, Michaux, Rimbaud, Bram Stoker, Dostoïevski ou Collodi.

Il a longtemps dirigé le vieux **théâtre de l’Eldorado**, jusqu’à la fermeture de la salle pour des raisons de sécurité en 1986. Puis il a pris brièvement la tête du Centre Dramatique National des Alpes. Depuis, il a sa propre compagnie, le **Novothéâtre**, mais n’a plus de théâtre, et poursuit ainsi une carrière quelque peu atypique. Ami de Bernard-Marie Koltès, il a monté *Salinger* en 1978 et *Roberto Zucco* en 1991. Les récits de Koltès sur le **Nicaragua** l’ont poussés à s’y rendre à plusieurs reprises. En 1997, il y monte *El Naufrago*, un conte offert aux indiens Miksikos. La compagnie du Novothéâtre, et trois comédiens nicaraguayens parcourent alors les rives du rio Coco, de village en village. En été 1997, le spectacle est présenté en plein air à la Villette, au bord du Canal de l’Ourcq. Le théâtre de l’Odéon a coproduit ce spectacle. En 1979, lors de la création de *Septem Dies*, Georges Lavaudant, comédien du spectacle, disait de lui : “sentimental, concret, diabolique, idiot et humoristique, Boëglin déplace tranquillement certaines limites conventionnelles de la scène, sans cris ni déclarations tapageuses. Bruno nous dévoile quelques uns de ses souvenirs cachés (on hésite avec lui à parler de “fantasmes”) qui ont plus à voir avec une enfance peuplée de poupées de chiffons, de marionnettes et de contes effrayants que de Fables sociales. Chacun de ses spectacles comporte au moins une séquence qui me laisse pantois, les yeux humides, le corps traversé de frissons.(...) Bruno tient au creux de ses mains les dernières étincelles d’une **pensée naïve**, c’est-à-dire le contraire d’une pensée simpliste.”

L’éternel mari ?

A y regarder de près, ce jeune homme efflanqué, à ses débuts parrainé par Planchon et reconnu par ses pairs, n’a jamais cessé de jouer de malchance. D’après difficultés matérielles briment toujours sa juste ambition. Il a le sens, inné, des images violentes. Au Festival d’Avignon 1981, son *Titus Andronicus* en témoignait encore à l’envi.

Au Festival d’Automne 1976, Bruno Boëglin présente *La Novia* (la fiancée) aux Bouffes du Nord. A l’origine du spectacle, la pièce de Rafaël Alberti, *Nuit de guerre au Musée du Prado*. Ce texte de facture lyrique mettait face à face des républicains espagnols et les chefs-d’oeuvre de la peinture nationale qu’ils avaient charge de protéger pendant la guerre civile. Il s’ensuivait une reconnaissance réciproque, comme si les personnages des tableaux déteignaient sur les hommes en chair et en os...

Le spectacle constitue avant tout une rêverie sur la compacité de la matière et l’extension de la durée. Le décor en béton figure l’intérieur des caves du Prado. Dans la lumière pauvre, des hommes et des femmes s’emploient à des tâches obscures, parlent à voix basse, montent et descendent le long d’une paroi interminable. Ne serait-ce que par l’excès plastique la mise en scène est mémorable. Il y a, dans ce trop de chuchotements au coeur de la pénombre une audace, qui porte sur les nerfs en connaissance de cause. On assiste ensuite au massacre des Républicains par les fascistes, menés par une dame patronnesse à la gâchette facile Puis un jeune homme venu de la salle

... / ...

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

s'avance à pas comptés vers la scène tandis qu'on entend, en voix «off», le récit, de la bouche de sa mère, de l'exécution d'un militant basque de l'ETA. Le spectacle s'arrête sur cette vision: une vaste brèche se fait jour dans le béton. Figés dans une lumière aveuglante, des bourgeois en tenue de cocktail tournent le dos au public. Enfin, les acteurs démaquillés, «en civil», flânent devant le décor.

Quant à la signification le spectacle demeure sibyllin. On a vu, au début, Goya peignant un tableau, se flatter d'avoir la veille chassé et bu avec le roi. Il dépose ensuite son oeuvre au Prado. Ainsi Goya est réduit aux Caprices. Les Désastres de la guerre, c'est Boëglin qui s'en charge.

Les représentations des Bouffes du Nord ont lieu dans des conditions déplorables; du matériel s'est perdu entre Lyon et Paris. Surdoué et sous-payé (au regard du «théâtre- image» d'envergure qu'il projette) Bruno Boëglin deviendra-t-il l'éternel marri du théâtre français ?

Jean-Pierre Leoardini,
in *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*,
Paris, Ed. Messidor/ Temps Actuels,
1982, p109

Pan Théodor Mundstock, une impressionnante fantasmagorie

L'un des chocs de ce Festival d'Avignon, ô combien prévisible, a été, à l'évidence, la réalisation de Bruno Boëglin, *Pan Théodor Mundstock*, à partir d'un roman de Ladislav Fuks publié, il y a belle lurette, par les soins des *Editeurs français réunis*, que dirigeait alors notre amie Madeleine Braun.

C'est un de ces récits juifs des années de la guerre qui vous serrent la gorge par le tragique qu'ils supposent et, dans le cas de Fuks, par l'économie d'un texte laconique où se fait jour l'absurde le plus noir. Un petit employé porteur de l'étoile jaune, dans Prague, en 1941, privé de travail et assailli par la peur, vivote à l'étouffée dans son appartement avec pour seule compagne une maigre volaille, sa «poulette». Du dehors, hostile, lui parviennent d'alarmantes nouvelles ; les Stern, par exemple, décrivent l'imminence du danger, la convocation qui les enverra au camp. Désespéré, inutile, convaincu d'avoir mené une existence égoïste, Théodor Mundstock tente de mettre fin à ses jours par pendaison. La corde casse. En tombant, il écrase sa «poulette». Il prend alors la résolution de s'entraîner à la survie, dans l'hypothèse de son prochain départ en déportation et de communiquer ce savoir au petit Simon. Las, le jour où arrive la fatale convocation, il est écrasé dans la rue en s'y rendant...

Ce conte terrible, Bruno Boëglin l'a porté en scène avec très peu de mots, mais en ayant recours à sa propre interprétation, faite d'une inquiète étrangeté de clown maigre, chaplinesque, à angle droit, assorti d'un «kid» époustouflant, le petit Boris Solomiac, d'un naturel enfantin parfait. Le décor d'Yves Bernard est un chef-d'oeuvre d'ingéniosité plastique et le pauvre appartement, aux recoins alternativement plongés dans le clair-obscur par l'oscillation d'un abat-jour doté d'autonomie, est digne de l'ambiance des meilleures gravures d'Europe centrale. C'est tout un climat qu'invente ce génie du lieu, qui renvoie à toute une culture crypto-expressionniste du confinement et de la détresse, avec un sens épique de la fantasmagorie sociale. Nous voici aux confins peu courants où effectuent leur jonction le théâtre de l'image et celui qui fait immédiatement sens par la parole mise en situation. On ne sait trop ce que va devenir cet objet théâtral (coréalisation Novothéâtre, Festival d'Avignon, production

... / ...

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

déléguée Poisson pilote, avec le concours de l'ADAMI). On lui souhaite ardemment une carrière décente, sinon ce serait à désespérer de la circulation des oeuvres de valeur dans le système bancal qui continue de les régir.

Jean-Pierre Léonardini,
in *L'Humanité* du 3 août 1993.

Jeu de rôles, drôle de jeu

Après *Les Aventures de Soeur Solange*, où il nous contait l'expérience déçue d'une religieuse en rupture de couvent partant à la découverte du monde d'aujourd'hui, Bruno Boëglin s'intéresse à une autre Solange et à sa soeur, Claire, lesquelles dans la clôture de la chambre de Madame s'emploient à un drôle de jeu... On aura reconnu *Les Bonnes* de Jean Genet. Ce poète du crime que fascinent la mort, et le geste de l'assassin qui la donne. Genet dont les héros sont des criminels, des voleurs, des prostitués... L'envers sulfureux du monde que, par l'alchimie d'une langue flamboyante, d'une entreprise de transmutation poétique, il métamorphose, faisant sortir de l'ombre la lumière, du sordide le sublime, du vice la vertu. De ce théâtre du désir, de la transgression, et de la mort, théâtre qui toujours se donne comme un rite, comme un cérémonial rigoureux, de cet auteur au verbe somptueux, Bruno Boëglin se sent proche. En vingt-cinq ans de carrière, pourtant, jamais encore il ne l'a abordé. Ses priorités de metteur en scène l'appelant ailleurs, du côté de Shakespeare, Koltès, Bond... quand ce n'est pas de ses propres textes. Mais quand Philippe Faure lui a suggéré qu'il pourrait peut-être... et qu'en plus s'il jouait Madame... Dira-t-on que l'argument a été décisif ? «Jouer Madame, sans doute y aurais-je pensé tout seul. J'ai un côté cabot. Mais l'aurais-je fait ?»

On l'a vu en Pinocchio fragile et touchant il y a bien deux lustres chez l'ami Znorko, on est très curieux de le découvrir à présent sur scène dans la peau de cette grande bourgeoise de Madame.

Bruno Boëglin tient le rôle de Madame dans *Les Bonnes*, de Genet, qu'il met en scène (1). Encore une pièce inaugurée par Jovet, en 1947. Genet, pas d'accord avec la vision du «patron», écrit aussitôt «Comment jouer *les Bonnes*». Boëglin dit avec raison qu'il s'en fout. Il joue *les Bonnes*. Point. L'espace est nu (scénographie de Boëglin et Seymour Laval, qui signe aussi la lumière, souvent crue), sauf une table à repasser, un bidet rose, des fleurs. En Madame, Boëglin, le cheveu plaqué, boucles d'oreilles, robe pourpre et or masquant mal sa maigreur, avec une voix de speaker des actualités cinématographiques d'après-guerre, suscite une sorte de froideur sarcastique qui étonne au sens fort. Judith Henry, si fêtée au cinéma (voyez seulement *la Discrète*), fait une Solange au poil. Insolence ancillaire, charme pointu. À Odille Lauria (Claire) revient la partition plus lyrique, avec pâmoisons visibles, émotions à fleur de peau. Leur couple a de l'allure, signifie fort le rituel dérisoire et grandiose, les songes nés dans la cuisine à l'ombre de Madame, «un peu cocotte et un peu bourgeoise», ainsi que notait Genet. Ce travail ne prétend pas innover (on en a vu des mises en scène des *Bonnes*, et des fameuses). Il a néanmoins du tranchant, prouve une efficacité théâtrale de bon aloi sur un classique, car Genet est un classique, dans son esprit aussi, dès son vivant, obsédé qu'il est par la langue la plus belle, celle de la domination, dont il se fait un devoir de maîtriser les arcanes à des fins de subversion. Le rituel, chez Boëglin, montre ses assises, son protocole verbal d'emprunt, maîtrisé par un poète, artiste, orfèvre, qui s'amuse comme un fou, avec délice, à passer pour un faux-monnaieur. On peut, ma foi, parler d'élégance à propos de cette représentation, car sans prétendre outre mesure, elle dessine, du bout des doigts, le jeu de Genet avec une conviction infuse.

Jean-Pierre Léonardini,
article paru dans *L'Humanité* du 27 septembre 2004

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

III > Un fantastique au féminin

A -Tatiana Repina

Tatiana Repina est une pièce courte de Tchekhov écrite vers 1889, et donc légèrement postérieure à Sur la grand'route. Cet étrange mariage semble envahi par des vapeurs de soufre quand un personnage féminin mystérieux et peut-être diabolique s'évanouit derrière un pilier. Tatiana Repina, pour Bruno Boëglin, est un avatar de la femme de Bortsov et le sermon du prologue composé par Boëglin à Sur la grand'route s'inspire de celui du prêtre. L'angoisse féminine devant le mariage, le suicide, une religion sombre, autant d'éléments que l'on retrouve dans Sur la grand'route.

Extrait n°1

PATRONNIKOV. - J'ai une de ces envies de fumer...

LE LECTEUR. - Lecture de l'Épître de St-Paul.

LE DIACRE. - Soyons attentifs !

LE LECTEUR, d'une voix basse et lente. - Mes frères, rendons continuellement grâce pour toutes choses à Dieu le Père au nom de Notre Seigneur Jésus-Christ. Soyez soumis les uns aux autres dans la crainte de Dieu. Que les femmes soient soumises à leur mari comme au Seigneur, car le mari est le chef de la famille comme le Christ est le chef de l'Eglise, Son corps, dont il est le Sauveur. Or, de même que l'Eglise est soumise au Christ, de même les femmes doivent être soumises à leur mari en toutes choses...

SABININE, à Kotelnikov. - Tu m'écrases la tête avec la couronne.

KOTELNIKOV. - C'est des idées ! Je la tiens au moins dix centimètres au-dessus de ta tête.

SABININE. - Je te dis que tu m'écrases !

(...)

LE LECTEUR. - Epoux, aimez vos femmes comme le Christ a aimé l'Eglise, et s'est livré pour elle.

DANS LA FOULE. - Vous entendez, Natalia Serguéevna ? Que la femme révère son mari ! - Fichez-moi la paix, vous ! (Rires.) - Chut ! Silence ! C'est incorrect à la fin !

LE DIACRE. - Sagesse ! Debout ! Ecoutons le Saint Evangile.

LE PÈRE IVAN. - Paix à tous

LE CHŒUR DE L'ARCHEVÊCHÉ. - Et à ton Esprit.

DANS LA FOULE. - Les Apôtres... L'Evangile... Comme c'est long, tout de même. Il serait temps qu'ils nous rendent la liberté... On étouffe... Je veux partir ! - Vous ne pourrez pas passer ! - Attendez, il n'y en a plus pour longtemps.

(...)

On entend un gémissement.

VOLCUINE. - Qu'est-ce que c'est ? On a écrasé quelqu'un ?

DANS LA FOULE. - Chut ! Silence !

... / ...

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

Extrait n°2

DANS LA FOULE. - C'est la quatrième femme qui s'empoisonne depuis que Tatiana Repina leur a montré le chemin. Mon vieux, expliquez-moi donc la raison de ces empoisonnements. - Un genre de psychose, tout simplement. - Par esprit d'imitation, vous croyez ?

LE DIACRE - pour les pieux tsar et tsarine, pour les créateurs de ce Saint temple, et pour tous nos pères et frères orthodoxes défunts...

DANS LA FOULE. - Le suicide est contagieux... Il y a trop de femmes déséquilibrées de nos jours. C'est effrayant ! - Silence ! - Mais tenez-vous donc tranquille !

LE DIACRE - Ensevelis ici et partout ailleurs.

DANS LA FOULE. - Ne gueulez pas, je vous en prie ! On entend un gémissement.

LE CHŒUR, chantant. - Seigneur, aie pitié.

DANS LA FOULE. - En se suicidant, la Repina a empoisonné l'atmosphère. Toutes ces dames ont attrapé le virus, elles se croient outragées, c'est leur idée fixe. - Même à l'église, l'air est empoisonné. Vous ne sentez pas ?

LE PÈRE VAN. - Parce que Tu es un Dieu charitable et ami des hommes et que nous Te glorifions, Père et Fils et Saint Esprit, maintenant et toujours et dans les siècles des siècles...

LE CHŒUR, chantant. - Amen.

SABININE.- Kotelnikov !

KOTELNIKOV. - Qu'est-ce qu'il y a ?

SABININE. - Rien... Oh, mon Dieu ! Tatiana Petrovna est ici... Elle est ici...

KOTELNIKOV. - Tu es fou !

SABININE. - La dame en noir... C'est elle... Je l'ai reconnue... Je l'ai vue !

KOTELNIKOV. - Pas la moindre ressemblance. Elle est brune, comme l'autre, rien de plus.

LE DIACRE. - Prions le Seigneur.

KOTELNIKOV. - Ne fais pas de messe basse, ce n'est pas convenable. Tout le monde t'observe...

SABININE. - Au nom du ciel... Je ne tiens plus sur mes jambes... C'est bien elle...

On entend un gémissement.

LE CHŒUR, chantant. - Seigneur, aie pitié !

DANS LA FOULE. - Silence ! Chut ! Qui est-ce qui pousse comme ça, derrière ? - Chut ! - On l'a emmenée derrière la colonne... - Quelle barbe, ces femmes ! Elles feraient mieux de rester à la maison...

... / ...

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

Extrait n°3

LE CHŒUR DE L'ARCHEVÊCHÉ. - Longue vie, lon-ongue vi-e, lon-ongue vi-e.

SABININE. - Pardon, Véra ! (Il prend Kotelnikov par le bras, et l'emmène rapidement à l'écart ; il est hors d'haleine et tremble.) Allons tout de suite au cimetière.

KOTELNIKOV. - Tu es fou ! Il fait nuit. Que veux-tu faire au cimetière ?

SABININE. - Au nom du ciel, allons-y. Je t'en supplie...

KOTELNIKOV. - Tu vas rentrer chez toi, avec ta femme. Espèce de fou !

SABININE. - Je me moque de tout.... et que tout soit mille fois maudit. Je... J'y vais... il faut célébrer un office des morts... Mais non, je perds la tête... J'ai failli en mourir... Ah Kotelnikov, Kotelnikov

KOTELNIKOV. - Viens, viens...

Il le conduit vers la mariée. Une minute plus tard des coups de sifflet stridents retentissent dans la rue. Peu à peu, tout le monde quitte l'église. Ne restent en scène que le diacre et le gardien Kouzma.

(...)

LA DAME EN NOIR, sortant de derrière une colonne en vacillant. - Qui est là ? Emmenez-moi... Emmenez-moi...

LE PÈRE IVAN. - Qu'est-ce que c'est ? Qui êtes-vous ? (Effrayé :) Que voulez-vous, madame ?

LE PÈRE ALEXIS. - Seigneur, pardonne-nous nos péchés !

LA DAME EN NOIR. - Emmenez-moi... Emmenez-moi... (Elle gémit.) Je suis la soeur de l'officier Ivanov... sa soeur...

LE PÈRE IVAN. - Pourquoi êtes-vous ici ?

LA DAME EN NOIR. - Je me suis empoisonnée... par haine... Il a offensé une femme... De quel droit est-il heureux ? Mon Dieu ! (Elle crie :) Sauvez-moi ! Sauvez-moi ! (Elle se laisse tomber par terre.) Tous devraient s'empoisonner, tous ! Il n'y a pas de justice.

LE PÈRE ALEXIS, épouvanté. — Quel blasphème ! Seigneur, quel blasphème !

LA DAME EN NOIR - Par haine... Tous doivent s'empoisonner. (Elle gémit et se roule par terre.) Elle est dans la tombe, et lui... lui... On offense Dieu en offensant la femme... La femme est perdue...

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

B - Lilith

› Le mythe de Lilith

Dans la mise en scène de Bruno Boëglin, la figure de la femme, Maria, se mêle à celle de Lilith, dont il s'inspire pour construire le rapport de cette femme avec les hommes et avec la liberté ; femme à la fois libre, aimante, indépendante mais éternellement insatisfaite et incapable de se soumettre.

Dans la légende de Ben Sira, Lilith est celle qui rompt l'apparente harmonie du jardin d'Éden par «sa revendication à l'étreinte dite inversée», désir inaccompli dans lequel s'exprime toutefois une forme de démonisme, une aspiration à l'amour libre, dans le sens où cette posture est considérée comme déviante et symboliquement non procréative. Par là même, Lilith est figure du désir impérieux ; la rupture signifiée par son envol en fait l'antithèse d'une Eve certes fautive mais soumise, compagne à la mesure de l'homme, qu'elle entraîne dans la chute sans pour autant le terrifier. Ce mouvement consenti n'a en effet que peu à voir avec la dissociation violente et définitive qu'a imposé Lilith par la force de son désir. De là l'idée d'une union avec Samaël, c'est-à-dire de la création d'un couple monstrueux, par opposition à un couple licite, apparue à partir du XIIe siècle dans la littérature kabbalistique et reprise dans le *Zohar*. En ce sens, le mythe de Lilith renoue avec les superstitions babyloniennes où, démon nocturne, cette dernière est succube, autre image d'une sexualité déviée, puisqu'alors, elle explore les voies de la jouissance sans pour autant se plier aux lois de l'accouplement. C'est l'*ardat lili*, «la servante ou plutôt la concubine de la nuit».

La tradition babylonienne comme la légende de Ben Sira font avant tout de Lilith une figure amoureuse. Toutefois, elle est aussi susceptible de porter un regard sur l'époque dans laquelle clic se trouve transplantée et même d'intervenir comme actant dans un schéma narratif qui se fait le vecteur d'une réflexion socio-politique.

Pour Jacques Bril, qui applique davantage sa réflexion à la société contemporaine, Prométhée symboliquement confronté à des avatars de la mère cruelle incarne une civilisation mâle en voie de disparition, relayée à l'aube du XXe siècle par un retour de la femme ambiguë, «séductrice et prolifère», conçue comme un «symbole de la société moderne». La redécouverte de Lilith au XIXe siècle s'expliquerait pour lors par la «sensibilité» de cette époque «aux valeurs montantes». La pertinence d'une telle analyse ne doit pourtant pas faire oublier la spécificité de la Première Eve, qui a du reste en commun avec Prométhée la force de contestation, la rupture et l'envol.

On constate d'abord que, figure de l'exil et de l'altérité, elle coïncide avec le type romantique du paria et incarne à merveille la désespérance diagnostiquée par Musset et auparavant dénoncée par Chateaubriand ou Senancour, mal ontologique qui perdure tout au long du siècle sous des formes quelque peu différentes. D'autre part, diabolique et révoltée, elle peut valoir comme puissance d'opposition au progrès ou, pire encore, être conçue comme l'instigatrice du mal social. Elle permet alors de mettre en lumière la dimension métaphysique du politique au XIXe, «parole sur l'histoire, proférée d'un au-delà de l'histoire».

Pascale Auraix-Jonchière,
Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence,
Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2002,
p.200 et p. 254 sqq.

Bruno Boëglin, un autre regard sur Tchekhov

> Un mythe de la fin du XIXème

Lilith, légende hébraïque

«Au fond des choses, croyez-moi, la femme n'a jamais aimé que le serpent»

Villiers de l'Isle Adam.

Lilith fut créée avant Eve.

Elle était plus belle que la Mère de la race humaine.

Elle ne fut point tirée de la chair de l'homme, mais elle naquit d'un souffle de l'aurore.

Ses cheveux de pourpre incendiaient le crépuscule, et Ses yeux reflétaient la beauté de l'univers.

Dieu, lorsqu'il créa Lilith, la destina au sourire de l'homme. Mais elle considéra l'homme, et le trouva d'essence grossière et inférieure à elle-même.

Et elle détourna ses yeux d'Adam. Un soir, tandis qu'elle errait dans les jardins triomphaux de l'Éden, elle vit le regard ineffablement douloureux de Satan posé sur elle.

Il avait revêtu la forme onduleuse et souple du Serpent, et ses yeux étincelaient comme de pâles émeraudes.

Il dit à la Femme : «Tu ignores le mystère de l'Amour. C'est à tort que tu méprises ton disgracieux compagnon, car tu peux lui apprendre et apprendre de lui des joies inconnues.» Lilith contempla les yeux étranges, pareils à deux pâles émeraudes.

Et elle lui répondit : « Tu mens, et tu me tentes par l'appât vulgaire des plaisirs sans beauté. Toi seul sais le secret des voluptés subtiles qui ressemblent à l'Infini.

Toi qui me tentes avec des paroles d'amour, sois mon Amant mystique.

Je ne concevrai pas et je n'enfanterai pas sous l'ardeur de ton étreinte.

Mais nos rêves peupleront la terre, et nos chimères s'incarneront dans l'Avenir. »

Il y eut entre eux un silence frémissant.

Et, de l'enlacement de Lilith et du Serpent, naquirent les songes pervers, les parfums malfaisants, les poisons de révolte et de luxure qui hantent l'esprit des hommes et rendent leur âme semblable à l'âme dangereuse et triste des Anges du Mal.

K. Vivien, *Du Vert au violet*, 1903.

Extraits tirés de *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2002, p.347 sqq.

... / ...

› Bruno Boëglin : repères biographiques

“Bruno Boëglin”, écrit Brigitte Salino, “est né à Lyon en 1951, mais il n’a pas d’âge. Un éclat d’enfance l’en protège. Il fait du théâtre depuis l’adolescence. Son talent, tissé d’humour et de poésie voyageuse, et son caractère aussi fantasque qu’obstiné l’ont écarté d’une carrière normale. Il a longtemps dirigé l’Eldorado, théâtre aux allures de music-hall décrépit [...]. Quand la salle a fermé pour des raisons de sécurité en 1986, il a brièvement pris la tête du Centre Dramatique National des Alpes, à Grenoble. Depuis, il est revenu à Lyon, où il a une compagnie, le Novothéâtre, mais pas de théâtre”.

Boëglin est à la fois auteur, acteur, metteur en scène. Son premier spectacle, *Jacques ou la soumission d'Ionesco*, remonte à 1968. Avec une générosité et une curiosité également inlassables, celui que Georges Lavaudant considère “l’un de nos derniers poètes de la scène” a présenté et parfois interprété plus de quarante spectacles dans des théâtres, des écoles, des usines, ou à l’air libre, montant aussi bien ses propres textes que de nombreuses adaptations de Rimbaud, Malcolm Lowry, Bram Stoker, Dostoïevski - l’une d’elles, *Pan Theodor Mundstock*, d’après Ladislav Fuks, a obtenu en 1994 le Prix du meilleur spectacle créé en province, décerné par le Syndicat de la critique dramatique. Quant aux pièces de théâtre, elles ont donné lieu à des créations aussi mémorables que *La Novia*, dont il signe le texte (1975), *Six personnages en quête d’auteur* de Pirandello en 1986, ou encore *Gertrud* de Hjalmar Söderberg en 1987, entre autres. La passion aventureuse de Boëglin lui a fait entre autres aborder Plaute, Gombrowicz, Oscar Panizza, Shakespeare, Ferenc Molnar, Edward Bond ou Bernard-Marie Koltès, un ami dont il monte *Salinger* (texte qu’il avait commandé à l’écrivain) dès 1978 et dont il crée *Roberto Zucco* en 1991. Ce sont d’ailleurs les récits de Koltès sur le Nicaragua qui le poussent à faire le voyage là-bas. Dès 1989, il monte un premier spectacle à Managua. Six ans après, il met en scène, non loin de la frontière du Honduras, *El Naufrago*, un spectacle qu’il voulait offrir aux huit cents Indiens Miskitos de Waspam avant de le faire revenir à Paris. Depuis *Pinocchio*, présenté à l’Odéon en 1999, Boëglin a notamment monté *Les aventures de Soeur Solange* (dont il signe le texte) en 2001, *Brautigan* (d’après l’oeuvre du romancier américain Richard Brautigan) en 2003, *Les Bonnes*, de Jean Genet, en 2004.