

DU 25 NOVEMBRE AU 5 DÉCEMBRE 2014

PLATONOV

D'Anton Tchekhov

Collectif Les Possédés

Création collective dirigée par Rodolphe Dana

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

DU 25 NOVEMBRE AU 5 DÉCEMBRE 2014

PLATONOV

D'Anton Tchekhov

Création collective dirigée par Rodolphe Dana

Texte français : André Markowicz et Françoise Morvan

Adaptation : Rodolphe Dana et Katja Hunsinger

Scénographie : Katrijn Baeten et Saskia Louwaard

Assistante à la mise en scène : Inès Cassigneul

Lumière : Valérie Sigward

Costumes : Sara Bartesaghi Gallo

Régie Générale : Karine Litchmann

Administration : Claire-Lise Bouchon

Production-Diffusion : Maud Rattaggi

Avec, par ordre d'apparition :

Emmanuelle DEVOS

David CLAVEL

Yves ARNAULT

Nadir LEGRAND

Christophe PAOU

Julien CHAVRIAL

Rodolphe DANA

Marie-Hélène ROIG

Émilie LAFARGE

Katja HUNSINGER

Françoise GAZIO

Antoine KAHAN

Anna Petrovna VOÏNITSEVA, veuve du Général Voïnitsev

Nicolas Ivanovitch TRILETSKI, médecin

Porfiri Sémissionovitch GLAGOLIEV, propriétaire terrien

Sergueï Pavlovitch VOÏNITSEV, fils du général Voïnitsev

Timofeï Gordéïevitch BOUGROV, négociant / *OSSIP*, bandit

Isaak Abramovitch VENGUÉROVITCH, fils du négociant Venguérovitch

Mikhaïl Vassiliévitch PLATONOV, instituteur

Alexandra Ivanova « Sacha », son épouse, soeur de Nicolas Ivanovitch

Marie Efimovna GRÉKOVA, étudiante en chimie

Sofia Égorovna VOÏNITSEVA, épouse de Sergueï Voïnitsev

Guérassima Kouzmitchaïa PÉTRINE, propriétaire terrien

Kirill Porfiriévitch GLAGOLIEV, fils de Porfiri Sémissionovitch

Création le 14 octobre 2014 au Théâtre de Nîmes

Renseignements - réservations

04 72 77 40 40 (Du mardi au samedi de 13h à 18h45)

Toute l'actualité du Théâtre sur notre site www.celestins-lyon.org

« Première pièce d'Anton Tchekhov, écrite à 18 ans, *Platonov* a tous les défauts des premières œuvres chez les grands écrivains : elles veulent trop embrasser, elles étreignent maladroitement. Mais elle en a aussi les qualités, l'intensité irrésistible et l'irruption des grands thèmes que développera le dramaturge dans ses œuvres majeures (*La Cerisaie, La Mouette...*). Au fond, ses imperfections ne comptent pas, tant Rodolphe Dana et sa troupe de Possédés ont su d'abord mettre en avant les atouts de la pièce, son énergie, sa bouleversante poésie. Le côté brouillon, on l'oublie vite ou, mieux, on l'impute à l'alcool qui baigne littéralement la pièce, emporte tous les personnages sans exception dans une folie délirante et par moments hilarante. On retrouve donc cette ambiance ultra-tchékhovienne de vieille propriété russe où se réunit une flopée de personnages caractéristiques, mus par leurs sentiments et des intérêts divers. Au centre de ceux-ci, règnent Platonov (Rodolphe Dana, impressionnant), personnage aussi lâche que séducteur, homme couvert de femmes, et Anna Petrovna (Emmanuelle Devos, à la fois fine et sensuelle), dite la Générale, veuve qui sera dépossédée de sa propriété. Entre dépravation sexuelle et alcoolique, ruine des esprits les plus remarquables, la catastrophe finale met plus de trois heures et demie à survenir, sans que l'on ne s'ennuie une seconde. L'interprétation impeccable d'une troupe énergique, le décor qui évoque des univers entiers avec quelques accessoires et le respect d'un texte fascinant dans ses pires excès sont les ingrédients de cette incontestable réussite. »

Caïn Marchenoir,

Lyon Capitale, novembre 2014

PLATONOV DE TCHEKHOV

LA PIÈCE	5
TCHEKHOV	6
EXTRAITS CHOISIS	8

LES POSSÉDÉS

LE COLLECTIF	10
RODOLPHE DANA, METTEUR EN SCÈNE	11
ENTRETIEN AVEC EMMANUELLE DEVOS	13
CRÉATIONS	14

LA MISE EN SCÈNE

UN MONDE DE DÉSIRS	15
NOTE D'INTENTION : TERRAINS DE JEU	17
NIHILISME ET RÉVOLUTION	19

POUR ALLER PLUS LOIN

UNE RÉFLEXION SUR <i>PLATONOV</i>	21
PETITES OBSERVATIONS EN MARGE D'UNE PIÈCE SANS TITRE	24
LA QUESTION DU GENRE ET LE PERSONNAGE DE PLATONOV	29
ÊTRE SANS PÈRE	31

Platonov de Tchekhov

LA PIÈCE



© Jean-Louis Fernandez

On est à la campagne, dans la propriété d'Anna Petrovna, une jeune veuve accablée de dettes. Il y a là des banquiers, des propriétaires fonciers sentimentaux, des pique-assiettes avec des pellicules sur leur veste, des jeunes femmes belles et déterminées, des retraités qui s'endorment à la moindre occasion et cassent des chaises à cause de leur obésité... Certains songent en bâillant à une vie meilleure, ou bien regrettent le bon vieux temps, éternels nostalgiques, ardents défenseurs du « c'était mieux avant ». D'autres plus pragmatiques, des hommes « nouveaux », voraces, ne pensent qu'à l'argent. Au milieu de tout cela s'agite Platonov.

Platonov. Un homme promis à un brillant avenir d'intellectuel et qui a hérité d'un banal présent. Instituteur reclus à la campagne, il râte, rouspète, provoque, scandalise, transgresse, séduit, déçoit... Un être attirant, répugnant, immoral qui théâtralise le néant de la vie, qui joue avec les sentiments comme un enfant joue à cache-cache avec Dieu. Il est celui par qui le drame arrive, il en faut bien un. Et quand j'emploie le mot drame, je pense à l'amour et à la vérité. Platonov hurle : « *J'aime tout le monde ! Tout le monde ! Et vous aussi je vous aime !... Les gens c'est ce que j'ai de plus cher...* ». On aimerait bien le croire...

TCHEKHOV

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

1860 - 17 janvier : Naissance d'Anton Tchekhov à Taganrog, port de la mer d'Azov.

1867-1879 - Études primaires et secondaires à Taganrog, dans des écoles très strictes. Il donne des leçons, fréquente le théâtre, rédige un journal d'élèves, écrit sa première pièce, aujourd'hui perdue : *Sans père*.

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

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

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

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

1884 - Fin de ses études médicales. Il exerce près de Moscou.

Il publie son premier recueil, *Les Contes de Melpomène*.

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

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

1888 - *L'ours, Une demande en mariage*. Il reçoit le Prix Pouchkine décerné par l'Académie pour *La steppe*.

1889 - *Le Sauvage* ou *L'Homme des bois*, au Théâtre Abramova. Échec public.

1890 - Tchekhov remanie *Le Sauvage* et en tire *Oncle Vania* qui ne sera publié qu'en 1897. Voyage à travers la Sibérie jusqu'à Sakhaline où il visite les camps de forçats et recense la population. Il écrit pour *Temps nouveaux* ses *Lettres de Sibérie* et *L'Île de Sakhaline* (1893). Écrit deux comédies : *Le Tragédien malgré lui* et *Une noce*.

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

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

1893 - Il fréquente Lika Mizinova qu'il ne se résout pas à épouser et en qui on peut voir un modèle possible de la Nina de *La Mouette*.

1894 - Second voyage à l'étranger et à Paris. Aggravation de son état de santé.

1895 - Épisode du médaillon offert par la romancière Lydia Avilova, contenant une citation de l'œuvre de Tchekhov : « *Si un jour tu as besoin de ma vie, viens et prends-la.* »

Octobre - novembre : il rédige *La Mouette*.

« *J'écris La Mouette non sans plaisir, bien que je me sente terriblement en faute quant aux conditions de la scène... C'est une comédie avec trois rôles de femmes et six rôles d'hommes. Quatre actes, un paysage (une vue sur un lac) ; beaucoup de discours sur la littérature, peu d'action, cinq tonnes d'amour.* »

(à Souvorine, 21 novembre 1895)

1896 - 6 octobre : Échec de la première de *La Mouette* au Théâtre Alexandrinski de Petersbourg. Tchekhov s'enfuit au milieu du 2^e acte :

« *Il ne me semble pas que je sois destiné à être dramaturge. Pas de chance ! Mais je ne désespère pas, car je ne cesse d'écrire des nouvelles, c'est là un domaine où je me sens plus à l'aise. Tandis que lorsque j'écris une pièce, j'éprouve une inquiétude comme si quelqu'un me poussait dans le dos.* »

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

1897 - Hospitalisation. Tchekhov est atteint de tuberculose pulmonaire.

Fondation du Théâtre d'Art à Moscou par Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko.

Voyage en France. Parution d'*Oncle Vania* avec *Ivanov*, *La Mouette* et les pièces en un acte.

1898 - *La Mouette* est reprise au Théâtre d'Art de Moscou dans la mise en scène de Stanislavski avec un grand succès. Son associé Némirovitch-Dantchenko avait demandé à Tchekhov l'autorisation de monter *La Mouette* en ces termes :

« *Je suis prêt à répondre sur ce que vous voudrez que ces drames et ces tragédies cachés dans chaque personnage de la pièce avec une mise en scène habile, non banale et extraordinairement consciencieuse, toucheront aussi le public.* » (25 mai 1898).

Le public est très ému, le succès est considérable. Le journal *Novoïe Vremia* écrit, le 18 janvier 1899, à propos de la représentation de *La Mouette* par le Théâtre d'Art :

« *La dramaturgie entre dans une nouvelle étape. Beaucoup de batailles avec des représentants des formes finissantes de la théâtralité imaginaire nous attendent...* »

1899 - Tchekhov assiste à une représentation de *La Mouette* : son visage était loin de refléter une « *satisfaction intense* » (Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, p.281). « *Ce n'est pas mal, ça m'a intéressé* », mais « *je ne pouvais croire que c'était moi l'auteur* ». (Lettre à Gorki)

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

1900 - Tchekhov est élu à la section Belles-Lettres de l'Académie des Sciences. Avril, le Théâtre d'Art joue *Oncle Vania* et *La Mouette* à Sébastopol, en présence de l'auteur.

Avril-octobre : il écrit *Les Trois soeurs*. Achève la pièce à Nice.

1901 - 31 janvier : première des *Trois soeurs* au Théâtre d'Art de Moscou. Grand succès.

25 mai : il épouse l'actrice Olga Knipper.

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

1903 - Commence *La Cerisaie*. Dans une lettre à Olga Knipper, il juge les décadents et les symbolistes qui écrivent dans le style du Treplev de *La Mouette* :

« *J'ai lu Le Monde de l'Art où écrivent les gens nouveaux. Il produit une impression très vaine comme s'il était rédigé par des lycéens en colère.* »

Juin : son théâtre est interdit par la censure dans le répertoire des théâtres populaires. *La Cerisaie* est achevée en septembre. Némirovitch-Dantchenko et Stanislavski sont enthousiasmés. Il assiste aux répétitions.

1904 - Détérioration de son état de santé. 17 janvier : première de *La Cerisaie*, avec Olga Knipper dans le rôle de Ranevskaja. Tchekhov réside à Yalta.

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

EXTRAITS CHOISIS

Acte 1 scène 3

(...)

Anna Petrovna : Donc, pour vous, Porfiri Sémionovitch, la femme est le meilleur de l'homme ?

Porfiri Sémionovitch : Oui !

Anna Petrovna : Vous devez beaucoup les aimer, les femmes, Porfiri Sémionovitch ! Mais que voyez-vous en elles, précisément ?

Porfiri Sémionovitch : J'aime les femmes, je les vénère. Je vois en elles toutes les vertus du monde.

Anna Petrovna : Ça, c'est ce que vous voyez, ce que vous croyez, mais êtes-vous certain que ce soit la vérité ?

Porfiri Sémionovitch : Anna Petrovna, il suffit de vous regarder !

(Anna sourit, Nicolas joue d'un violon, son crispant.)

Sergueï Pavlovitch : C'est un romantique !

Anna Petrovna : Assurément !

Porfiri Sémionovitch : Et c'est une mauvaise chose ?!

Sergueï Pavlovitch : Je n'ai pas dit ça.

Porfiri Sémionovitch : Vous avez banni le romantisme. Très bien, mais par quoi l'avez-vous remplacé ?

Anna Petrovna : Ne recommencez pas avec vos polémiques, mon ami. Je ne sais pas polémiquer, moi. Tout ce que je sais, c'est que nous sommes un peu moins bêtes qu'avant. Dieu merci, c'est bien là l'essentiel, le reste suivra tout seul. Nicolas, posez ce violon, merci.

Nicolas Ivanovitch : Bel instrument.

Porfiri Sémionovitch : Platonov l'a très bien dit un jour... Il a dit : « Nous avons évolué sur la question des femmes, mais évoluer sur cette question-là, cela demeure une régression ».

Nicolas Ivanovitch *(siffle)* : C'était son anniversaire... il avait bu.

Anna Petrovna : Tenez, puisqu'on parle de lui, quel genre d'homme est-il selon vous, ce Platonov ?

Porfiri Sémionovitch : Comment vous dire ? Pour moi, c'est le meilleur exemple de l'incertitude de notre époque. Il est le héros du meilleur roman russe, mais un roman, hélas, qui n'a pas été encore écrit. Quand je parle d'incertitude, je parle de l'état de notre société. C'est un homme brillant. Très brillant. Mais il s'égaré, il se perd, il ne comprend plus rien. Comme beaucoup de gens d'ailleurs. Sans certitudes, nous ne pouvons plus comprendre grand chose, tout s'embrouille à l'infini, tout se mélange. Au fait, comment va-t-il ?

Anna Petrovna : Bien, paraît-il... Il est gentil.

Porfiri Sémionovitch : Oui... Je suis allé le voir plusieurs fois cet hiver, et j'ai passé quelques heures inoubliables en sa compagnie.

Anna Petrovna : Il devrait déjà être ici. Sergueï, tu l'as envoyé chercher ?

Sergueï Pavlovitch : Deux fois.

Nicolas Ivanovitch : Je fais dresser la table ?

Anna Petrovna : Non, je m'en occuperai moi-même.



Acte 2 scène 13

(...) Et donc, je reste dans cette école, comme occupant la place d'un autre, celle d'un instituteur...Voilà ce qui s'est passé depuis notre séparation ! Le mal grouille autour de moi, il souille la terre, et moi je reste là, les bras croisés, comme après un travail harassant ; je reste, je regarde, et je me tais... J'ai 37 ans. Je serai pareil à 40 ! On s'enfoncé dans cette oisiveté graisseuse, cet abrutissement, cette indifférence, à tout ce qui n'est pas charnel, et puis on meurt. Ma vie, comme la vôtre, dépend du travail des autres. Je regarde les hommes et les femmes se tuer à la tâche et je ne ressens aucune honte. Sofia, dites-moi, comment vivre ? Comment renaître à la vie ? (*Sofia ne dit rien*). Vous vous taisez ! Vous ne savez pas... Mais vous, qu'êtes-vous devenue ? Où est passée la femme que j'ai aimée ? Où est passé votre courage ? Votre volonté ? Votre audace ? (*Sofia fait mine de s'en aller, il la retient*). Que s'est-il passé ? Qui vous a appris à mentir ? A faire des compromis ? Quel est le mauvais magicien qui a transformé une splendide jeune fille, loyale et sincère, en une femme paresseuse et bavarde ? Sofia, il n'est pas trop tard pour vous ! Cherchez par tous les moyens la force qu'il vous manque, et une fois que vous l'aurez trouvée, cette force, relevez-vous et, pour l'amour de Dieu, faites de votre vie quelque chose de grand, de noble, d'inoubliable ! Commencez une vie nouvelle ! (*Il la sert dans ses bras*). Et enfin, dites-moi, pourquoi diable vous êtes-vous mariée à cet homme ?!

Sofia legorovna : C'est une belle personne...

Mikhaïl Vassilievitch : Ne dites pas ce que vous ne pensez pas.

Sofia legorovna : C'est mon mari, et je vous prierais de vous en souvenir.

Mikhaïl Vassilievitch : Je me fous de qui il est ! Pardon pour cette brutalité, mais je vous ai aimée, je vous ai aimée plus que tout. Pourquoi ne pas avoir choisi un homme qui travaille ! Qui souffre ! Qui est prêt à souffrir pour un idéal ! Pourquoi avoir choisi ce pygmée embourbé dans les dettes et l'oisiveté !

Sofia legorovna : Moins fort. On pourrait vous entendre !

Mikhaïl Vassilievitch : Qu'ils entendent ! Que le monde entier entende ce que j'ai à dire !

(*Des invités passent. Platonov parle doucement*).

Je vous ai aimée Sofia, je vous ai aimée plus que tout au monde. J'ai tellement aimé ces cheveux, ces mains, ce visage... Si seulement vous aviez rencontré quelqu'un plus tôt, quelqu'un digne de vous, vous n'en seriez pas là aujourd'hui. Ah, si seulement j'avais pu être ce quelqu'un ! Sofia, je vous le demande du fond du cœur, ne restez pas ici, pas avec cet homme, vous allez vous noyer ! (*Elle se met les mains sur le visage*).

Sofia legorovna : Laissez-moi ! Laissez-moi seule !

Mikhaïl Vassilievitch : Vous ne partirez pas, n'est-ce pas ? Soyons amis. Sophie, n'est-ce pas que vous ne partez plus ? Nous nous parlerons encore ? Vous voulez bien ?

Sofia legorovna : Je veux bien.

LE COLLECTIF

Depuis sa création en 2002, le collectif Les Possédés, constitué de 9 comédiens, suit la voie d'un théâtre qui s'intéresse profondément à l'humain : ses travers, ses espoirs, ses échecs, ses réalisations, sa société...

Prospecter, creuser, interroger ce que nos familles, ce que nos vies font et défont, ce qui rend si complexe et si riche le tissu des relations humaines qui enveloppe nos existences. Ainsi, pour les textes qu'il monte, le collectif creuse l'écriture : c'est d'abord l'approche par une vue d'ensemble qui s'affine en fonction de la richesse des regards de chaque acteur, du degré d'intimité créé avec la matière en question et de la singularité des perceptions de chacun. Une aventure intérieure collective vers les enjeux cachés d'un texte, ses secrets et ses mystères.

Approcher l'auteur et son œuvre pour, alors, s'en détacher, se délivrer de sa force et de son emprise afin de faire apparaître sa propre lecture, son propre théâtre. Les membres du collectif se connaissent depuis longtemps, presque tous issus du Cours Florent, et la relation étroite qui les unit sert un jeu qui laisse la part belle à leurs propres personnalités. C'est certainement leur marque de fabrique : un théâtre qui privilégie l'humain et la fragilité qui le constitue. C'est donc assez naturellement que des auteurs comme Jean-Luc Lagarce ou Anton Tchekhov, grands explorateurs de la condition humaine de leurs époques respectives, ont pris place dans le répertoire des Possédés.

Les membres permanents du collectif sont Laurent Bellambe, Julien Chavrial, David Clavel, Rodolphe Dana, Katja Hunsinger, Émilie Lafarge, Nadir Legrand, Christophe Paou et Marie-Hélène Roig.

Le collectif Les Possédés bénéficie du soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France, et du Ministère de la Culture et de la Communication.

Le collectif Les Possédés est associé à La Ferme du Buisson, Scène nationale de Marne-la-Vallée, à la Scène nationale d'Aubusson – Théâtre Jean-Lurçat et au Théâtre de Nîmes.

« Il y a beaucoup de liberté (chez les Possédés). Il y a de la vie. Ça mange, ça grignote, ça boit, ça papote.

On donne son point de vue, sans hiérarchie.

C'est un collectif. Néanmoins, on perçoit assez vite que derrière cette effervescence, la méthode de travail est en réalité tout à fait soudée, bien rodée, les modalités parfaitement intégrées : le groupe travaille depuis dix ans, ils se connaissent bien. (...) Les protocoles de travail laissent forcément une trace sur le spectacle fini. Me revient en mémoire la mise en scène de Merlin ou la Terre dévastée (...) : je me souviens de l'énergie de ce spectacle un peu fou, qui semblait « advenir » sous nos yeux, donnant l'impression que la mise en scène laissait la porte ouverte à l'imprévu et aux improvisations, même une fois l'exploitation commencée. À présent, je comprends, par cette « liberté contrôlée », le groupe consent à ce que les accidents du hasard (et de la vie) fassent irruption (...) dans la forme en éternel mouvement du spectacle. »

Angela De Lorenzis

Traductrice, dramaturge

Membre du GRECC

(Groupe de Réflexion sur les Ecritures Contemporaines)

au Théâtre national de la Colline

RODOLPHE DANA, METTEUR EN SCÈNE



© Jean-Louis Fernandez

RODOLPHE DANA, METTEUR EN SCÈNE

Né à Rueil-Malmaison, il fait ses études à l'École Florent. Il devient l'un des premiers compagnons de route d'Éric Ruf et de la Compagnie d'Edvin(e) et participe à la création du *Désavantage du Vent* en 1997. En 1998, il joue dans *Marion de Lorme*, mis en scène par Éric Vigner. En 2000, il joue dans *Le Decameron*, mis en scène par Bérandère Jannelle.

En mars 2001, il coécrit et joue dans *Cabaret Egophorie*, au Volcan, au Havre. Au printemps 2002, il joue dans *Cave Canem* conçu par deux danseurs : Annie Vigier et Franck Apertet (Festival de Danse d'Uzès).

En 2002, il fonde avec Katja Hunsinger le collectif Les Possédés avec lequel, en février 2004, il signe sa première mise en scène, *Oncle Vania* de Tchekhov.

En mai 2004, il joue dans *Une Saison Paienne*, adaptée d'*Une saison en enfer* de Rimbaud et mis en scène par Cyril Anrep (Comédie de Reims). Puis il dirigera les créations suivantes : *Le Pays Lointain* en 2006, dans lequel il tient le rôle de Louis et *Derniers remords avant l'oubli* en 2007 dans lequel il joue le rôle de Pierre, deux pièces de Jean-Luc Lagarce. En 2008, il dirige une création collective, *Hop La ! Fascinus !* qui réunit Le Cheptel Aleïkoum, Les Octavio et Les Possédés, pour une commande du Théâtre du Peuple à Bussang.

Il crée au Théâtre Garonne, avec David Clavel des Possédés, *Loin d'eux*, un texte de Laurent Mauvignier qu'il interprète seul en scène, puis *Merlin ou la terre dévastée* de Tankred Dorst à La Ferme du Buisson - Scène nationale de Marne-la-Vallée en novembre 2009, repris ensuite à La Colline. À l'automne 2010, il est invité par le Théâtre d'Art de Saint-Petersbourg à mettre en scène *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce pour la troupe du théâtre. En 2011, le collectif crée *Bullet Park*, d'après le roman de John Cheever au Théâtre de Vidy Lausanne. En 2012, il présente *Tout mon amour*, de Laurent Mauvignier, et en 2014, *Voyage au Bout de La Nuit* de Louis-Ferdinand Céline. Depuis 2010, il siège également à la Commission du Centre National du Théâtre.

Rodolphe Dana et Les Possédés créent *Platonov* d'Anton Tchekhov en octobre 2014 au Théâtre de Nîmes. Le spectacle sera joué à La Colline en janvier 2015.

ENTRETIEN AVEC EMMANUELLE DEVOS

Elle a marqué le cinéma français, aussi bien chez Arnaud Desplechin que chez Jacques Audiard (*Sur mes lèvres* lui a valu le César de la meilleure actrice en 2001). Emmanuelle Devos nous rappelle qu'elle est aussi une actrice de théâtre. Elle tient l'un des rôles principaux de *Platonov* dans la mise en scène du collectif Les Possédés, dirigé par Rodolphe Dana.

Lyon Capitale : Comment vous-êtes vous retrouvée dans ce *Platonov* ?

Emmanuelle Devos : C'est venu du film *Pourquoi tu pleures ?* de Katia Lewkowicz, dans lequel je jouais avec Rodolphe Dana et Nadir Legrand, qui appartiennent au collectif Les Possédés. Nous nous sommes bien entendus et, un an après, Rodolphe m'a proposé de rejoindre le groupe au moment où il a décidé de monter *Platonov*. Une pièce qui m'attire depuis longtemps. En particulier à cause du rôle d'Anna Petrovna, que j'interprète. C'était le bon moment, avec les bonnes personnes : ça tombait à pic.

Comment vous-êtes vous intégrée dans cette troupe, qui fonctionne de manière très collective ?

Oui, nous sommes tous présents à chaque répétition, pas question d'arriver à telle heure pour faire telle scène. D'autant que Rodolphe Dana joue aussi dans le spectacle, il a donc besoin de regards extérieurs pour sa mie en scène. Les choses se sont construites petit à petit, avec des propositions qui fusent, des idées, qui sont trouvées à plusieurs. Il y a une grande liberté. Ce qui peut être déstabilisant quand il faut trouver sa marque. Mais les pièces du puzzle se sont mises en place et l'on est arrivée à quelque chose de cohérent. La dimension collective n'empêche pas que le dernier mot revienne à Rodolphe quand il faut trancher.

Parlant de Tchekhov et des auteurs russes, Rodolphe Dana a dit que chez eux « on peut se noyer en ayant un fou rire »...

C'est quelque chose que l'on retrouve dans cette pièce. Il y a par exemple une scène dans le 4^e acte où tous les personnages perdent pied alors que les répliques sont incroyablement comiques. C'est très étonnant. Plus on va à fond dans le drame, plus c'est drôle. On passe d'une émotion lacrymale à quelque chose de complètement loufoque. Il n'y a même pas à forcer le trait, c'est écrit dans ce sens. Certains moments sont d'une telle cruauté, certains dialogues si cinglants, que l'on peut aussi penser à un Feydeau. Tandis que d'autres rappellent Victor Hugo, que Tchekhov adorait. Lorsque l'on joue un génie, on est porté par le texte.

Comment abordez-vous votre rôle en particulier ?

J'aime me référer avant tout au texte, y puiser les indications nécessaires. Le travail collectif sert surtout à déchiffrer ses sentiments envers les autres personnages, ce qu' [Anna] éprouve profondément lors des situations qu'elle vit.

La recherche est-elle aussi poussée que celle que vous avez pu faire au cinéma ?

Le théâtre permet un travail dans le temps, une recherche sur le texte que l'on ne trouve pas forcément au cinéma. La parole y est importante, mais pas que. Le mode d'emploi est différent, le rythme aussi. Le côté instantané du cinéma, où l'on a une journée pour faire telle ou telle scène, ne se retrouve pas au théâtre, où les choses se construisent davantage dans le temps. Mais la base est la même : il s'agit d'interprétation.

Propos recueillis par **Caïn Marchenoir**,
Lyon Capitale, novembre 2014

CRÉATIONS

LA MALADIE DE LA MORT de Marguerite Duras

Installation-performance.

Création 2002 pour Les Nuits Curieuses à La Ferme du Buisson, Scène nationale de Marne-la-Vallée.

ONCLE VANIA d'Anton Tchekhov

Création 2004 à La Ferme du Buisson.

LES 24 HEURES DU COURT

Vidéo-performance, création pour le Festival Temps d'Images 2004 (co-réalisation ARTE - La Ferme du Buisson).

LE PAYS LOINTAIN de Jean-Luc Lagarce

Création 2006 à La Ferme du Buisson.

DERNIERS REMORDS AVANT L'OUBLI de Jean-Luc Lagarce

Labo sous forme de lecture-jeu, à La Ferme du Buisson dans le cadre de Labomatic Théâtres avec la Rose des Vents, Scène nationale Lille Métropole, en 2005.

Création 2007 au Théâtre Garonne à Toulouse (résidence de création à La Ferme du Buisson).

LOIN D'EUX de Laurent Mauvignier

Création 2009 au Théâtre Garonne à Toulouse.

MERLIN OU LA TERRE DÉVASTÉE de Tankred Dorst

Création 2009 à la Ferme du Buisson.

PLANÈTE d'Evguéni Grichkovets

Création 2010 à la Ferme du Buisson.

BULLET PARK de John Cheever

Création 2011 au Théâtre de Vidy-Lausanne.

TOUT MON AMOUR de Laurent Mauvignier

Création le 23 octobre 2012 au Théâtre Garonne à Toulouse.

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT de Louis-Ferdinand Céline

Création le 13 mars 2014 à la Scène Nationale d'Aubusson - Théâtre Jean Lurçat.

AU BEAU MILIEU DE LA FORÊT de Katja Hunsinger

Création le 13 mai 2014 au Théâtre Silvia Monfort.

UN MONDE DE DÉSIRS

« *Pourquoi ?* » - Dernières paroles de Platonov

Que dire sur Tchekhov et sur *Platonov* ? L'ambiance douce et féroce de la campagne, la mort des idéaux, les fêtes pleines d'alcool et de renouveau, l'embourgeoisement mesquin, les intellectuels vautrés dans des fauteuils club, l'appât du gain et des amours remplies d'espoir... Les thèmes sont connus. L'important est de savoir comment leur donner chair et voix. Comment mettre en scène le vide, l'échec flamboyant de la vie ? Et le désir ! Car il n'y a pas d'ennui chez Tchekhov mais du désir - désir d'aimer, de détruire, d'argent. Tchekhov écrit toutes les formes grandioses et ridicules du désir.

Je ne feindrai pas, comme Platonov, d'avoir des certitudes. À ce stade, je me contente de douter avec force et conviction. Car je revendique cette part obscure dans les pièces que nous désirons monter.

Nous leur donnons vie aussi pour savoir ce qu'elles ont à nous dire. Heureusement, nous ne pouvons tout comprendre par anticipation, il nous faut le plateau et les répétitions. Mais je pressens qu'arrivé à ce stade de notre histoire, je dois monter cette pièce.

D'abord parce que j'aime les débuts, tout comme j'ai aimé le premier livre de Mauvignier, *Loin d'eux*, et tout comme j'admire *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Et *Platonov* est un début pour Tchekhov. Il y a cette générosité, ce chaos, cette maladresse joyeuse des débuts. Les thèmes évoqués nous parlent. Parce que les grandes œuvres ne vieillissent pas.

Il y a en parallèle l'histoire de la troupe. *Platonov* est une pièce pour la troupe. Dix ans après la création d'*Oncle Vanja*, nous voulons revenir à Tchekhov, comme on revient dans sa maison d'enfance. Sans nostalgie, avec la même colère contre la résignation, le même grand amour pour se consoler de soi.



© Jean-Louis Fernandez

Il m'apparaît que *Platonov* est la pièce la plus désespérément romantique que nous aurons à jouer. Presque tous les personnages se raccrochent à l'amour comme des naufragés à un morceau de bois. Évidemment, cela n'empêche pas l'humour : chez les Russes il semble qu'on puisse se noyer en ayant un fou rire. Relire Dostoïevski m'a permis de mieux cerner les enjeux métaphysiques de cette pièce, écrite à une époque où Nietzsche découvre que Dieu est mort, et où l'homme « aristocrate » accablé par le libre arbitre s'aperçoit qu'il est seul responsable de son destin. La liberté effraie et, au lieu de pousser à l'action, elle incline à la paresse et à la mélancolie.

L'humanité est en plein désarroi intellectuel, religieux, moral et politique, tout comme nous aujourd'hui. « *Tout est incertain et précaire* » et seuls l'amour, l'amitié, et l'humour - noir souvent, mais humour quand même - permettent à cette société de survivre, au moins le temps d'un été. C'est à dessein que je dresse un tableau sombre de *Platonov*, comme dans les romans de Dostoïevski, où il pleut et fait toujours nuit, mais à la différence de son illustre collègue, les personnages de Tchekhov veulent accéder à la lumière et à la vie, quand les autres Stavroguine veulent continuer de s'enfoncer dans les ténèbres. Mais le point de départ est le même : c'est la nuit.



Platonov est la pièce qui parle le mieux de ce qu'est la vie. Flaubert rêvait d'un grand roman où il ne se passerait rien. Comment écrire sur ce rien qu'est la vie ? C'est ce que réussit ici magistralement Tchekhov. Enfin il y a cette rencontre avec Emmanuelle Devos. Le projet était déjà arrêté au moment de notre rencontre. L'admiration que je portais à la comédienne est venue se renforcer au contact de sa profonde curiosité et de son humanité. Je l'ai rencontrée au cours d'un tournage. Nous avons parlé de théâtre. Elle est venue voir notre travail et y a été sensible. Je lui ai proposé de jouer dans *Platonov*, elle m'a dit oui. Pas tout de suite. Mais elle a dit oui. L'histoire peut maintenant commencer...

Rodolphe Dana,
mai 2013

NOTE D'INTENTION : TERRAINS DE JEU

Il est toujours nécessaire de connaître le contexte historique dans lequel une pièce a été écrite.

Mais avec *Platonov* encore plus. Car à la lecture, on peut être traversé par une sensation de trop-plein. Ici, dans cette pièce, à la différence d'*Oncle Vania*, plus concis et creux, Tchekhov fait tout dire à ses personnages. Ce qui implique une manière particulière d'envisager le jeu. Mais ce sont surtout les enjeux cachés de la pièce, je pense, qui peuvent échapper si on ne connaît pas le contexte : la vacuité apparente, ou le côté mélodramatique de la pièce, qui peuvent décontenancer à la lecture, sont en réalité, au travers du prisme métaphysique et politique évoqué plus haut, l'expression la plus folle, la plus vorace, la plus romantique, la plus incertaine, la plus cruelle et la plus drôle de ce qu'est la vie ! La vie, rien que ça !

Tchekhov détestait les idées et la politique au théâtre. Néanmoins, l'absence de prise de positions politiques de ses personnages (en dehors de Platonov tant qu'il ne s'est pas encore perdu dans des histoires d'amour impossibles) sont de fait une expression de défiance ou d'un désengagement vis-à-vis de la politique et du monde des idées en général. Face à l'absurdité d'un monde sur lequel ils pensent ne plus avoir d'emprise, les personnages dans *Platonov* choisissent l'amour ou l'argent pour continuer, malgré tout, de donner un sens à leurs existences. Dans cet ordre des choses, Platonov serait considéré comme « *l'homme de trop* », celui doté d'un savoir, d'une culture, qui n'ont aucun effet réel, puisqu'éloigné du pouvoir, et qui se transforment en discussions passionnées mais vaines, en introspection stérile et autodestructrice. Mais seulement voilà, il y a l'amour. La passion. Difficile à ce stade des répétitions de dire quelle sera la nature du jeu proposé. Ce que je peux dire, c'est qu'étant donné la familiarité des personnages et la familiarité de la troupe, l'engagement sera immédiat et total. A priori, il n'y aura pas de rounds ou d'actes d'observation. On entrera dans l'histoire et dans la langue de manière franche, directe et abrupte.

Cette première pièce de Tchekhov, écrite à 18 ans, rappelle les grandes pièces mélodramatiques d'un Hugo et les pièces frénétiquement drôles et cruelles d'un Feydeau, que Tchekhov affectionnait particulièrement. Je dis en plaisantant que *Platonov* serait l'enfant de Feydeau et de Dostoïevski. Je dis aussi que *Platonov* serait un projet imaginé par Visconti et réalisé par Pialat. On croise plusieurs registres dans cette pièce, le comique, le romantique, le dramatique, le tragique... Bref, c'est une pièce inclassable dans son genre et c'est ça aussi qui est excitant. À l'instar de *Merlin et la terre dévastée*, nous aimons à relever des défis d'interprétations, et nous attaquer à des pièces dont la forme échappe au savoir-faire.

« *Honnêtement, je n'aurais pas de plaisir à reconstituer chaque fois le décor décrit. Il me semble que les relations tellement fortes entre les personnages disent d'elles-mêmes l'essentiel.* » Antoine Vitez

Un espace abstrait. Sablonneux. Comme les plages dans *Mort à Venise* de Thomas Mann ou les plages chez Proust avec les cages en osier... Un espace ouvert que tout le monde habite comme un grand bac à sable, un terrain de jeu. Car le jeu peut se déployer partout et à tout moment. Pas de grandes scènes d'émotion à l'avant-scène avec à l'arrière des acteurs en carafe. Un lieu multiple qui laisse le champ aux événements inattendus - la pièce est en effet une succession de surprises, de quiproquos et d'arrivées intempestives.

Jouer avec les possibilités de jeu qu'offre l'espace.

Il faut que l'espace raconte quelque chose de la prise de parole.

Il faut que l'espace soit un enjeu pour l'acteur : comment je prends la scène, qu'est-ce qui est en jeu dans cet espace-là ?

Que représente l'espace ? Un espace à prendre. Il ne représente pas une réalité autre que le concret du spectacle : c'est un plateau de théâtre où les acteurs prennent la parole. C'est comme quand on est en répétition, la vie est partout, la limite entre l'interprétation du texte et la vie de la troupe se confond.



© Jean-Louis Fernandez

OU ALORS, si l'on choisit une logique de représentation plus cinématographique et/ou réaliste, quelle réalité - sociale, culturelle, esthétique – représenter ? Le camping a été évoqué. Platonov, roi du camping ? Cette éventualité semble plus faible en matière de jeu et de registres possibles, et aussi moins fidèle au texte qui est – parce que Tchekhov l'a écrit, puis repris, puis abandonné, puis réécrit - un mélange incroyable de burlesque, de tragique, de pathétique, d'ironie (...). La pièce joue trop du mélange, du contraste et même de l'incohérence pour qu'on puisse la cristalliser dans un décor « réaliste ». Le choix d'un espace plus ouvert, comme un terrain de jeu, est aussi plus fidèle au collectif à la façon dont il questionne « l'acteur ». Le texte permet vraiment de jouer avec différents degrés de théâtralité, ce serait dommage de ne pas en profiter. Embrasser les choses dans leur complexité.

L'espace doit-il être cohérent ? On peut par exemple mélanger des éléments qui appartiennent à des réalités différentes (une piscine en plastique près d'un portrait type 19^e siècle). La juxtaposition d'éléments opposés (esthétique, social, matières etc.) dans un même lieu pourrait faire éprouver l'absurdité, et surtout le fait que sur scène tout n'est que matière à jouer. Un lieu où différents univers se mélangent, un lieu de projection pour le spectateur. Décor entre réel et imagination.

Rodolphe Dana,
janvier 2014

NIHILISME ET RÉVOLUTION

« *Le nihilisme fut une réaction puissante et passionnée, non pas contre le despotisme politique, mais contre le despotisme moral, qui pèse sur la vie privée de l'individu.* » Stepniak

Au moment où Tchekhov écrit *Platonov*, entre 1871 et 1881 (les dates précises ne sont pas connues), le Tsar Alexandre II, craignant de nouvelles révoltes paysannes et prévenant d'éventuels troubles civils, avait déjà entrepris de nombreuses réformes : abolition du servage, réforme judiciaire, réformes importantes dans l'enseignement, permettant notamment l'accès au savoir à tous les enfants sans distinction d'origine sociale ou de religion. Les universités sont désormais accessibles à tous... C'est ainsi qu'un nombre important d'étudiants va faire connaissance avec une doctrine philosophique qui fera longtemps parler d'elle : le Nihilisme.

Le terme « nihilisme » fut popularisé par l'écrivain russe Ivan Tourgueniev en 1862 dans son roman *Pères et Fils* pour décrire au travers de son héros, Bazarov, les vues de l'intelligentsia radicale russe émergente. Le livre connut beaucoup de succès et le héros Bazarov encore plus. Le nihilisme désigna alors progressivement un mouvement politique de critique sociale apparu au milieu du 19^{ème} siècle en Russie. Il évolua ensuite vers une doctrine politique n'admettant aucune contrainte de la société sur l'individu, et refusant tout absolu religieux, métaphysique, moral ou politique. Par extension, le nihilisme fut le nom donné aux mouvements radicaux, « révolutionnaires », anti-tsaristes, qui prônèrent le terrorisme politique. En 1881, le groupe « Narodnaïa Volia » réussit à assassiner l'empereur Alexandre II, qui cherchait pourtant à rendre son régime moins autocratique. Le pouvoir suprême passa alors à son fils, qui avait des idées moins « libérales ». La répression qui suivit l'assassinat du tsar fut fatale au mouvement nihiliste russe, mais pas à ses idées.

« *Le nihiliste est l'homme qui juge que le monde tel qu'il est ne devrait pas être, et que le monde tel qu'il devrait être n'existe pas. Alors, l'existence (agir, souffrir, vouloir...) n'a aucun sens.* » - Citation de Nietzsche qu'on pourrait aisément appliquer à *Platonov*.

Dans la pièce de Tchekhov, Sofia Iegorovna et Platonov - même si nous ignorons leur passé d'étudiants - semblent avoir été familiers avec les doctrines révolutionnaires de l'époque.

Promis peut-être à un avenir de terroristes révolutionnaires ? Quand Sofia se met à rêver avec lui : « *Nous aurons les mains calleuses, nous cuirons notre propre pain* »... Cela semble faire référence à leurs idéaux de jeunesse, plus précisément à cette jeune intelligentsia russe qui rêvait d'actions d'envergure [...]. Mais Sofia et surtout Platonov sont bien loin, au moment où ils se retrouvent dans la pièce, de leurs idéaux de jeunesse.

Même si Sofia essaie un temps de réveiller la flamme politique de Platonov, celui-ci semble déterminé à ne plus rien faire, à ne plus croire en rien... En dehors de Sofia Iegorovna et Platonov, seuls personnages qui semblent avoir eu une opinion politique et morale sur le monde, les autres se répartissent en deux catégories : d'un côté, l'aristocratie, en plein déclin économique, incarnée par la veuve du Général Anna Petrovna, et par extension son beau-fils Voïnitsev. Et de l'autre, des propriétaires fonciers, Bougrov et Glagoliev, d'origine modeste, qui profitent des réformes économiques pour lorgner et acquérir les biens des aristocrates déchus. Au moment où la pièce commence, Anna Petrovna est endettée jusqu'au cou. Elle le sait, mais fait encore comme si, le temps d'un été, elle est dans le déni absolu... À l'instar des *Buddenbrook* où Thomas Mann décrit le déclin d'une famille bourgeoise sur trois générations ; ou comme ces personnages proustiens qui subissent un déclassement social à cause d'un mauvais mot ou d'une action en bourse qui s'effondre, la vie telle qu'elle était, se termine, meurt... Et comme souvent, chez Tchekhov, la maison sera le théâtre de différentes morts, d'abord de celle réelle de Platonov, celui en qui on voyait l'homme providentiel... (La fameuse figure de l'homme providentiel, chère à l'humanité, celui par qui la vie meilleure adviendra) et l'autre mort, plus symbolique mais concrète, d'une époque, d'un monde, celui de l'aristocratie – qui ouvre sur celui incertain de la révolution...

Rodolphe Dana



© Jean-Louis Fernandez

UNE RÉFLEXION SUR *PLATONOV*

Platonov passe pour une pièce manquée : pas seulement une pièce injouable en raison de sa longueur (la représentation de la version la plus brève devrait durer plus de six heures) mais plutôt une pièce qui serait jouable à la condition de miser sur elle et de faire le pari de l'amener à son terme, presque contre elle-même, en assumant le risque du contresens. Le premier en France à s'être engagé dans cette expérience étrange a été Jean Vilar, en 1956, travaillant à partir d'une version du texte que l'on pourrait dire reconstituée plutôt qu'abrégée. L'adaptation de Pol Quentin, *Ce fou de Platonov*, a fait date parce qu'elle introduisait, en même temps qu'une œuvre jusqu'alors oubliée, une nouvelle manière de lire Tchekhov. C'est encore, après un quart de siècle, une photographie de la représentation qui illustre l'article « Théâtre » de Jean Duvignaud dans l'Encyclopædia Universalis et la légende (Le désir de *Ce fou de Platonov* d'Anton Tchekhov, celui d'une société dont il a écrit le chant du cygne) indique bien la raison pour laquelle la pièce est devenue une sorte de référence obligée : pour la première fois, la portée contestataire du théâtre de Tchekhov était donnée pour primordiale ; pris dans une période de ruptures et de tensions, il apparaissait comme l'expression de ces forces – expression d'autant plus bouleversante qu'elle surgissait presque à son insu, par un effort instinctif de lucidité dont l'histoire devait révéler après coup toute la portée.

Cette première pièce de Tchekhov était à tous égards une œuvre inaugurale, une œuvre de précurseur, précisément parce qu'elle était première, elle opérait comme révélatrice de l'œuvre à venir, comme du théâtre à venir, et du changement social qu'elle montrait tacitement nécessaire. La folie de Platonov valait pour condamnation d'un monde : elle était, à elle seule, une expression d'un état préévolutionnaire. [...]

Platonov est apparemment le centre de la pièce. Qu'il disparaisse, elle n'a plus lieu : elle s'arrête quand il meurt. C'est pourtant par suite d'un abus, qui n'est pas sans intérêt en soi, que son nom lui a été attribué pour titre. Autant qu'on puisse le savoir, puisque la page de titre du manuscrit s'est perdue, Tchekhov ne l'avait pas fait. Son frère Alexandre ne parle pas de *Platonov* mais de *Bezotsovchtchina*, néologisme intraduisible sinon par approximations : « *Sans père* », « *Le fait d'être sans père* », « *L'absence de pères* » (mais en tant que phénomène historique ou social à déplorer, peut-être la traduction la moins approximative serait-elle « *L'ère des enfants sans pères* »). On dira peut-être que la trouvaille n'est pas des plus heureuses et que ce titre de mélodrame indique sans discrétion le sens de la pièce, qu'il appauvrit en l'explicitant mais l'expression garde son caractère ambigu, inachevé, qui n'est peut-être réduit que par l'interprétation.

Contrairement à Ivanov, qui évoque un cas, un type humain, un personnage qui vise, lui aussi, à se détruire, et qui se détruit à la fin, Platonov ne joue pas exclusivement le rôle de centre de la pièce : il n'est pas un « caractère » mais une absence de caractère, comme il le dit lui-même : « *On ne peut rien contre son caractère – encore moins contre son manque de caractère* ». Tous les regards convergent vers lui et ne rencontrent qu'une image décevante. C'est lui qui juge et critique, qui semble détenir la vérité : il détient la clé de la pièce mais c'est une clé qui n'ouvre rien (la clé du buffet dans la maison en désordre à l'acte III est un symbole mis en évidence de manière assez insistante). Absence de père, absence de titre et, pour finir, absence de personnage central : il faut poser d'entrée de jeu cette gêne. Et ce rôle d'acteur impossible, qui consiste à décevoir en séduisant. Ce caractère flottant, inachevé, du personnage est ce qui dérange le plus, provoque l'inquiétude et l'attrance – on en dirait autant de la pièce tout entière qui passe d'un genre à l'autre comme Platonov oscille entre les rôles possibles.

Platonov joue les héros, les rebelles, les cœurs purs mais il a vieilli, le rôle a fait long feu : « *Je ne les supporte pas, ces héros de roman ! Quel rôle jouez-vous, Platonov ? Vous êtes le héros de quel roman ?* » demande Anna Petrovna. Le drame tourne au mélodrame parce que Tchekhov force le trait, abuse comme Platonov. Les scènes de violence sont étrangement dupliquées – la tentative de suicide de Platonov précède son assassinat ; l'assassinat de Platonov par Sofia est annoncé par la tentative d'Ossip, qui annonce à son tour sa mise à mort par les paysans ; il y a de même deux tentatives de suicide de Sacha. On trouve bien là toute la matière d'un mélodrame à la française et le pathétique amène parfois à des effets qui seraient franchement ridicules si l'ambivalence du personnage de Platonov ne l'amenait à basculer du côté de la comédie. Il suffit d'un décalage infime pour que le comique passe inaperçu, un comique de la platitude qui résulte généralement du contraste entre l'outrance et l'observation objective de la situation ; on le retrouve encore dans *La Cerisaie* que Tchekhov présentait comme un vaudeville ou dans les nouvelles qui se construisent sur des répliques conçues comme des raccourcis par lesquels un personnage se résume : les dernières paroles de Triletski à Platonov (« *avec qui je vais boire à ton enterrement ?* ») sont un modèle du genre, d'un goût assez douteux et d'une trivialité qui définissent tout le personnage de Triletski et font basculer in extremis le mélodrame vers la parodie.

L'association est possible parce que Platonov oscille d'un extrême à l'autre. Dès lors qu'il assume ses dédoublements et les inscrit dans la durée, il prend l'épaisseur d'un personnage de roman. C'est ce qui est dit de lui avant qu'il n'entre en scène pour la première fois : « *Je crois que Platonov est la meilleure expression de l'incertitude de notre époque... Il est le héros du meilleur des romans contemporains, mais un roman, hélas, que personne n'aurait encore écrit... Parlant d'incertitude, je veux dire l'état de notre société... Les romans sont mauvais au possible, ils sont mesquins, artificiels... C'est bien normal : nous n'avons plus la moindre certitude, nous ne comprenons plus... Tout s'embrouille à l'infini, tout se mélange... Et c'est, à mon avis, cette incertitude-là qu'exprime ce bel esprit qu'est notre Platonov* ». [...]

L'inachèvement, l'incertitude de la pièce sont inscrits dans le personnage de Platonov et le personnage de Platonov est inscrit dans son époque – pris dans un chaos qu'il ne peut pas prétendre ordonner, il court après sa mort comme la pièce vers sa fin. Il ne choisit pas : Tchekhov non plus – il joue le même jeu que Platonov en écrivant. Il peut bien écrire une pièce sans titre, sans intrigue et sans genre défini, avec des personnages qui se défont au fur et à mesure, l'essentiel est ailleurs – peut-être dans cette conscience intelligente d'avoir des personnages qui ne se tiennent que parce qu'il consent à leur incohérence. [...]

Lorsque la pièce commence, Platonov est absent : c'est la fin d'une matinée de printemps, la Saint-Vassili de mai, probablement la première journée de chaleur depuis l'automne. L'attente des invités, l'euphorie légère de la faim laissent une impression de temps qui s'ouvre, comme le salon ouvert sur le jardin et le jardin sur le domaine. On se déplace dans un milieu où tout circule librement ; où les relations peuvent se nouer ; où les baies vitrées, la musique, la lumière s'accordent avec la promesse de renouveau. La première allusion à Platonov évoque ses volets fermés. On l'attend : il dort. Lorsqu'il arrive, tardivement, ses premières paroles sont pour célébrer le retour à la lumière : « *Tout l'hiver, nous avons dormi dans notre tanière, comme des ours, ce n'est qu'aujourd'hui que nous revoyons la lumière du jour !* ».

Derrière lui, l'hiver, l'espace clos du mariage (ce qu'il appelle ailleurs le cocon), la lourdeur, l'enlisement, l'ennui – qui ramène aux premiers mots de la pièce – et le fait que ce soit la générale qui les prononce n'importe pas vraiment ; tout le monde baigne dans l'ennui, tout le monde en parle. « *Ça sent le renfermé en Russie ! Un air lourd, une odeur de moisi* », dit Glagoliev fils. Et son père : « *Je m'ennuie ! Ces gens disent ce que je les entendais dire l'année dernière ; ils pensent ce que je pensais quand j'étais enfant... Rien de neuf, rien que du vieux* ». À quoi la générale répond tranquillement : « *Les gens se font aux cafards, vous pouvez bien vous faire à nos amis !* ».

L'ennui est un milieu indifférencié qui change ceux qui y sont pris en cloportes. Il forme une trame grise, épaisse, grasseuse, qui s'étend à toute la vie – aussi bien la Russie que les figurants du drame, saisis par l'enlèvement intérieur comme par l'enlèvement dans le temps. Pris dans l'ennui commun, Platonov se différencie par un seul trait, donné brut, sans explications : il provoque des esclandres, il se conduit en énergumène – et tous attendent de lui quelque chose. On l'attend : tout le début de la pièce est orienté par cette attente. Il répond à cette attente : il suscite l'admiration, l'adoration. Jusqu'à la fin, il trouve encore à séduire et il séduit aussi bien le spectateur, puisque, au moment où il meurt, il n'y a plus rien. [...]

Platonov ne fait que polariser un mode d'être qui est en tous, qui est aussi bien une qualité de la société que des objets, des formes, des pensées. Libre comme l'air, il anime, il répond – jusqu'au point où il ne répond plus, où il se voit pris dans son vieillissement : et c'est ce passage d'un état de vitalité à l'inertie qui constitue la trame de la pièce. [...]

Extraits de la préface de **Françoise Morvan** à *Platonov*
Nouvelle édition, revue, corrigée et complétée,
Première traduction intégrale du manuscrit original de Tchekhov.
Texte français Françoise Morvan et André Markowicz.
Éditions Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2004.

PETITES OBSERVATIONS EN MARGE D'UNE PIÈCE SANS TITRE

I. Pourquoi nous ne pouvons pas traduire le titre

Depuis vingt ans que nous traduisons et retraduisons *Platonov*, nous avons constamment à évoquer la question du titre. Quelques petites explications à ce sujet ne seront peut-être pas inutiles. Comme le constate l'érudit M. P. Gromov dans les Œuvres complètes de Tchekhov en 30 volumes, la page de titre étant perdue, la première grande pièce de Tchekhov a été souvent jouée sous le titre de *Pièce sans titre*. Cependant, Alexandre Tchekhov la nomme dans une lettre « *bezotsovchtchina* ». Le néologisme est intraduisible en français et les approximations possibles n'expliquent rien du tout : le fait d'être sans père, l'absence de père ou l'absence des pères, cela ne rend pas compte du suffixe *-chtchina* qui indique que le phénomène évoqué est lié à une époque. L'équivalent le plus précis serait « *l'ère des sans pères* ». Il n'est pas question de fléau ; au contraire, même si l'ère est désastreuse, le terme reste neutre. On parle ainsi de la « *iejovtchina* », la période pendant laquelle le NKVD, sous la direction de Léjov, a procédé aux arrestations massives (1937-38).

En français, nous ne pouvons pas trouver d'équivalent car nous avons des termes trop différents : la Terreur, la Révolution, l'Empire, le Directoire, l'Occupation... un mot en *-tion* ne donnerait rien : *la déperisation, la déperition* ? Le recours au suffixe *-isme* non plus : *le déperisme, le sanpérisme* ? Pour le transposer, il faudrait faire un détour : *les déshérités, les orphelins de père, la mort du père...* Cette dernière approximation, toute insatisfaisante qu'elle soit, est peut-être la meilleure, précisément parce qu'elle fait cliché, car *bezotsovchtchina* doit s'entendre avec une nuance d'ironie, Tchekhov ayant horreur des grands discours sur les problèmes de société. La pièce illustre un lieu commun issu du romantisme (la référence au roman de Tourgueniev, *Pères et fils*, est présente dans la pièce même, comme la référence au roman de Sacher-Masoch, *Les Idéaux de notre temps*, qui a peut-être été à l'origine de l'écriture de cette pièce-roman¹). C'est, du reste, probablement pour ne pas rendre la chose trop explicite que Tchekhov a retranché le long passage où Platonov évoque la mort de son père. On trouve d'ailleurs dans un autre passage retranché (la conversation avec Venguérovitch 2 : II, 2ème tableau, 5) un commentaire du même genre, « *D'un côté, Shakespeare et Goethe, — de l'autre, l'argent, la carrière, l'obscénité ! Et les sciences ? Et l'art ? Malheureux orphelins ! Il n'y a ni appelés ni élus !* ». L'allusion aux *malheureux orphelins* a été effacée.

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

¹ Il n'est peut-être pas inutile de rappeler au passage que la présence de Sacher-Masoch dans le roman n'implique aucune référence à ce que l'on a appelé « masochisme ». Nous avons eu quelque peine à trouver le roman que Tchekhov place entre les mains de Sacha, au cœur de la pièce, en un point où la présence d'un tel texte était forcément voulue et significative : il avait été traduit en français sous le titre *Les Prussiens d'aujourd'hui* (la guerre de 1870 était proche). Publié en 1875, le roman avait été aussitôt traduit dans toute l'Europe et la traduction russe venait de paraître, en 1878, au moment où Tchekhov s'engageait dans la rédaction de *Platonov*. Qualifié d'*antiallemand* par la presse pangermaniste, il met en scène trois jeunes gens qui voient se perdre leurs idéaux dans l'Allemagne matérialiste de Bismarck : de l'héritage de l'esprit des Lumières, de la Révolution française et de l'idéalisme allemand, il ne reste plus rien. Héritiers sans héritage, les personnages de Sacher-Masoch posent les questions que reprend Tchekhov.

II. Pourquoi nous ne savons pas traduire la première page

La Revue de Belles-Lettres nous ayant invités à donner un exemple de traduction illustrant les difficultés de la traduction du théâtre de Tchekhov, nous avons choisi de donner les premières lignes de la première page de sa première pièce, bel exemple de traduction simple comme *bonjour et impossible...*

INTRODUCTION

Pour illustrer nos propos par un exemple concret, nous avons choisi de prendre notre première (1990) et notre dernière (2010) version des premières lignes de la toute première pièce de Tchekhov, une pièce sans titre (la première page du manuscrit, découvert après sa mort, est perdue), qu'il est désormais convenu d'appeler *Platonov*.

Tchekhov l'aurait écrite alors qu'il était lycéen, puis, étudiant en médecine, l'aurait revue dans l'espoir de la faire jouer, alors même que sa langue, sa teneur, tout était d'un modernisme et d'une virulence subversive interdisant toute possibilité de lui faire franchir le barrage de la censure. Chose étrange, lui qui détruisait tous ses manuscrits, il a gardé le manuscrit de cette pièce de jeunesse injouable, et sa sœur l'a retrouvé, après sa mort, dans un coffre avec un réticule appartenant à sa mère.

Notre collaboration a commencé avec cette traduction, suite à la mise en scène triomphale de Georges Lavaudant (en 1990), et nous avons été contraints de remettre dans l'urgence notre première version à peine revue de la traduction à l'éditeur qui voulait que le livre paraisse pour les premières représentations à Paris. Il ne s'agissait donc, en fait, que d'un brouillon dont nous étions particulièrement mécontents.

Nous avons ensuite retravaillé le texte avec Claire Lasne et avec Jean-Louis Martinelli à l'École des maîtres, puis nous avons retraduit toute la pièce en partant du texte intégral du manuscrit tel que publié dans l'édition académique russe de 1978 et jusqu'alors inédit en français ; nous l'avons publiée aux éditions Les Solitaires intempestifs et nous l'avons revue pour la mise en scène d'Alain Françon au Théâtre de la Colline, ce qui nous a valu le Molière de la meilleure adaptation théâtrale en 2006.

Mais c'est en travaillant avec des élèves d'un lycée de Nantes qui, ayant pris l'option théâtre, devaient jouer le début de la pièce et n'y arrivaient pas, que nous avons compris qu'il nous fallait tout repenser : ce qui est prodigieux dans ce minuscule épisode de traduction manquée est que des lycéens de dix-huit ans donnaient la clé du théâtre de ce lycéen de dix-huit ans, les deux premières répliques de son théâtre, et, en fait, les deux premiers mots de toute son œuvre.

- *Chto ?*

- *Nitchévo...*

Traduire du théâtre, ce n'est pas traduire des mots, pas traduire des situations, mais traduire des mots en situation, et comment faire quand les mots disent le contraire de ce qu'ils doivent dire, et que c'est cette tension du dit au non-dit qu'il faut tenter de transmettre ?

SCENE 1, VERSION 1990 (EDITIONS SOLIN)

Anna Petrovna est assise au piano, la tête penchée vers les touches. Entre Nikolai Ivanovitch Triletski.

Triletski (*s'approchant d'Anna Petrovna*) : Alors ?

Anna Petrovna (*relevant la tête*) : Rien... On s'ennuie un petit peu...

Triletski : Offrez-moi donc une cigarette, *dear*. La chair a une envie terrible de fumer. Figurez-vous que je n'ai pas fumé depuis ce matin.

Anna Petrovna (*lui tend les cigarettes*) : Tenez, faites des réserves, vous n'aurez plus à m'embêter.

Ils fument.

Je m'ennuie, Nicolas ! Le spleen, l'oisiveté, le cafard. Et que faire ? Je n'en sais rien...

Triletski lui prend la main.

Vous me tâtez le pouls ? Je ne suis pas malade.

Triletski : Non, pas exactement. Juste un petit baiser.

Il lui fait un baisemain.

Votre mimine, c'est comme un petit coussin quand on l'embrasse... Avec quoi vous lavez-vous les mains pour les avoir si blanches ?... C'est un rêve de mains ! Même que je vous les embrasse encore une fois. (*Il lui fait un baisemain.*) Une partie d'échecs, peut-être ?

Anna Petrovna : Si vous voulez...



SCENE 1, VERSION 2010

Anna Petrovna est assise au piano, le front penché vers les touches. Entre Nikolai Ivanovitch Triletski.

Triletski (*s'approchant d'Anna Petrovna*) : Qu'est-ce qu'il y a ?

Anna Petrovna (*relevant la tête*) : Rien¹... On s'ennuyote² ...

Triletski : Offrez-moi, *mon ange*³, une cigarette ! La chair a une envie terrible de fumer. Figurez-vous que je n'ai pas fumé depuis ce matin.

Anna Petrovna (*lui tendant des cigarettes*) : Tenez, faites des réserves, vous n'aurez plus à m'embêter.

Ils fument.

On s'ennuie, Nicolas* ! Le spleen, l'oisiveté, le cafard... Et que faire ? Je n'en sais rien...

Triletski lui prend la main.

1 Les deux premières répliques qui ouvrent le théâtre de Tchekhov sont d'une simplicité enfantine :
- *Chto ?* (Quoi ?) (Qu'est-ce qui ne va pas ?)
- *Nitchévo...* (Rien...) (Rien, pas de problème, ça va très bien)

Elles sont littéralement intraduisibles.

Nous avons d'abord (comme tous les traducteurs) traduit juste les mots, mais, Tchekhov l'indique bien dans l'indication scénique qui précède les répliques, Anna Petrovna, la générale, une jeune femme énergique et conquérante, a le front penché sur les touches du piano. Le médecin Triletski, virevoltant, bouffon, la surprenant dans cette attitude de faiblesse et de découragement, voit bien qu'il y a un problème et lui demande ce qui ne va pas mais, parce qu'en fait, il s'en fiche, il le demande d'un seul mot, et c'est un mot ouvrant tous les sens possibles. Anna Petrovna le repousse immédiatement par la dénégation, et elle le repousse, elle aussi, par un mot unique, ouvrant, lui aussi, tout l'univers. Il aurait été possible de traduire juste la situation pour faciliter le travail des comédiens :

- *Ça va ?*
- *Ça va...*

Seulement, il n'y a pas de répétition en russe : au contraire, il y a opposition de la question et de la négation, et le tout en quatre syllabes, avec deux mots d'une extrême banalité... Il ne s'agissait donc pas seulement de traduire l'interrogation du médecin devant une situation de faiblesse énigmatique mais de faire de l'anecdote un indice opposant la question de l'être au rien, de manière banale, indiscernable, et d'autant plus importante à rendre ici présente, car il est possible d'y lire déjà la thématique profonde du théâtre de Tchekhov, et *La Cerisaie* et les dernières répliques de Firs, le vieux serviteur, oublié dans la maison vide... Nous ne sommes pas du tout contents de notre traduction, qui n'est qu'un pis-aller mais les quatre syllabes, la situation concrète et la signification métaphysique sont tout de même là.

2 En russe, c'est un mot qui n'existe pas non plus. La générale, pour nier le problème, fait aussitôt une petite blague : elle attire l'attention sur un mot bizarre ; c'est drôle et pas drôle du tout. Une sorte de condensé du théâtre de Tchekhov.

3 *Mon ange*, en français dans le texte. Nous avons commencé par transposer en anglais les expressions françaises mais l'anglomanie, forme de snobisme dont on trouve des échos en diverses œuvres à la même époque (voir notamment *Du côté de chez Swann*) ne correspond pas à l'usage du français, langue de communication ordinaire de l'aristocratie russe. Nous avons donc, pour finir, signalé les mots français par un astérisque, laissant les metteurs en scène libres de transposer ou non. De plus, la syntaxe est bousculée et nous l'avons normalisée, comme, d'ailleurs, la ponctuation dans l'ensemble du passage et de la pièce.

Triletski : Non, pas le poulis... Juste un petit pouic¹...

Il lui embrasse la main².

Votre main, quand on l'embrasse, c'est comme un coussinet... Avec quoi vous lavez-vous les mains pour les avoir si blanches ? C'est un rêve de mains ! Même que je vous l'embrasse une fois de plus. (*Il lui embrasse la main.*) Une partie d'échecs, peut-être ?

Anna Petrovna : Si vous voulez...



André Markowicz et **Françoise Morvan**

« Platonov, scène 1 »

© *Revue de Belles-Lettres* 2010, I-2

1 Le verbe *tchmoknout'* qui signifie *faire un bisou* est un verbe de la langue familière construit sur une onomatopée.

2 Le texte russe indique « *il lui embrasse la main* », mais Triletski ne fait pas un baisemain. Tchekhov a pris soin d'indiquer qu'Anna Pétrovna lui demande d'abord s'il veut lui prendre le poulis ; il lui a donc retourné la main, et lui embrasse la paume, dans laquelle il s'enfonce, la comparant à un coussinet (il dit, du reste, en russe, peu après : « *dans votre main, quand on embrasse, c'est comme un petit coussin* »). Il ne s'agit pas d'un geste mondain, mais d'un geste intime, ce qui change la compréhension des relations entre ces deux personnages.

LA QUESTION DU GENRE ET LE PERSONNAGE DE PLATONOV

Doit-on qualifier le théâtre de Tchekhov, en général, et *Platonov*, en particulier, de « théâtre réaliste » ou « naturaliste » ? Si le réalisme est un mode opératoire d'écriture fondé sur la mise en jeu de la vraisemblance et de la motivation des comportements (voir Genette), l'écriture de cette pièce excède-t-elle cette règle, ne serait-ce que parce que c'est une matière critique, même sur le genre (tragédie, drame) ? C'est parce que cette écriture épouse le mouvement même du vivant et de sa complexité qu'elle ne peut être réaliste (voir l'écriture de Claude Simon pour le roman). Cette pièce récuse les « théâtres antérieurs ». Ce théâtre cherche ses propres catégories : pas d'interprétation romantique, même quand il feint le romantisme (monologue de Sofia II, 5, finalement faussement psychologique : « *Mais on est au bord du malheur ! Je suis déjà capable de ne plus penser à mon mari des jours durant, d'oublier qu'il est là* ») et plus une proposition de jeu comique pour l'actrice qui voit Platonov (« *Rien qu'à sa démarche je devine qui c'est !* » Transition de II, 6.)

La pièce rejette aussi, essentiellement par la parole de Platonov, chacun dans des catégories sociales, idéologiques, psychologiques préétablies, comme dans la scène I, 12 (É.L, p. 37) où le héros récuse tous les lieux communs par lesquels Venguérovitch, le fils, tente de le faire passer. Confronté à une absence d'identité (patrie, famille, soi...), il ne peut accéder à l'action et il n'existe qu'en réaction aux propositions des autres. Platonov intériorise sa dérision d'être, comme Hamlet dans ses trois monologues, en particulier celui qui s'ouvre par : « *To be or not to be* ». Au fameux « *Être ou ne pas être* », traduction romantique de François-Xavier Hugo, Bonnefoy préfère « *Être ou n'être pas* » qui ramène à la question de l'identité et aux questions théâtrales (et politiques) fondamentales. Si « je » ne suis pas, que viens-je faire sur le plateau de théâtre ? Puis-je encore être un héros ? Puis-je encore jouer un rôle ? Il y a bien là destruction du héros romantique.

Dans *Platonov*, comme dans *Hamlet*, la situation initiale est provoquée par la mort du père, ce qui entraîne une perte de la transmission des valeurs, au contraire du théâtre de Corneille, par exemple, fondé sur la transmission de ces valeurs. Comme la réalité socio-historique du monde où écrit Tchekhov, et où vivent ses « figures », est aussi marquée par la perte de transmission des valeurs anciennes, en raison de l'état pré-révolutionnaire de la Russie, le héros n'a plus de repères. C'est bien « *L'ère des enfants sans père* ». C'est donc le plateau, et le plateau seulement, qui construit *Platonov*, car si le théâtre n'imité pas le monde, il imite son langage et en restitue le flux de parole. Platonov, c'est n'importe qui, qui se constitue un langage, par le plateau et les situations, en réaction par rapport à tout le monde. Son langage imite le langage par les situations et donc bénéficie de la conscience aiguë de celui qui écrit. C'est d'abord une absence physique, une absence de caractère, un « vouloir sans but » dirait Klossowski : c'est par réaction à ce qu'on attend de lui qu'il se construit. On lui dit : « Alors toi, Platonov, tu vas.... », et il fait. Ce n'est pas une parole qui délibère. C'est une parole lucide et critique par rapport aux situations, il possède une clé qui n'ouvre rien comme Hamlet. Par le personnage, (ou plutôt « la figure »), l'œuvre nous est donnée comme une interrogation critique développée. Ce n'est pas une leçon. Ce n'est pas une œuvre « réaliste ». C'est une expérience de plateau. C'est le théâtre qui est pour *Platonov*, comme pour *Hamlet*, à l'intérieur de cette interrogation. La scène des comédiens dans *Hamlet* conduit le héros à jouer le théâtre puisque le monde est un théâtre. Platonov est lui-même l'histriion, et il fait l'histriion : il ne « ré-agit » que par esclandres.

Dans sa préface, Françoise Morvan développe aussi cet aspect, en particulier le point précis de la figure de l'histriion : « *Pris dans l'ennui commun, Platonov se différencie par un seul trait, donné brut, sans explication : il provoque des esclandres, il se conduit en énerguemène – et tous attendent quelque chose.*

On l'attend : tout le début de la pièce est orienté par cette attente. Il y répond : il suscite l'admiration, l'adoration. [...] Il assume jusqu'au bout, sans défaillance, son rôle de provocateur : à tout instant, il provoque du mouvement, il agite, il secoue, il parle pour mettre au jour la vérité cachée ; qu'elle soit pure illusion n'entre pas en ligne de compte. ».

C'est le plateau qui construit *Platonov*. C'est du vivant dont il est question. C'est un matériau formidable pour le théâtre.

Autour de *Platonov*, mis en scène par Éric Lacascade
Festival d'Avignon 2002,
Extraits du compte-rendu du stage d'Angers,
Animé par **Pascal Collin**, assistant à la dramaturgie.
Propos retranscrits par Jean Monamy.

ÊTRE SANS PÈRE



© Jean-Louis Fernandez

Platonov – *C'est un souvenir pénible, mon cher Porfiri Sémiouovitch ! Sa maladie, sa mort, les créanciers la vente du domaine... et ajoutez notre haine à tout ça... C'est affreux !... Sa mort a été répugnante, inhumaine... Cet homme mourait comme seul un homme débauché jusqu'à la moelle, riche de son vivant, mendiant à sa mort, une cervelle éventée, un caractère épouvantable... J'ai eu le malheur d'assister à son décès... Il s'emportait, il lançait des injures, il pleurait, il riait aux éclats... Sa figure, ses poings se fermaient et cherchaient la face d'un laquais... De ses yeux coulait le champagne qu'il avait bu autrefois avec ses pique-assiettes, à la sueur de ceux qui n'avaient que des haillons sur le dos et des épluchures à manger... L'idée m'est venue de lui parler de repentir... J'ai voulu commencer dans le genre dévot, je me souviens... Je lui ai rappelé ceux qu'il avait fait fouetter à mort, qu'il avait humiliés, celles qu'il avait violées, je lui ai rappelé la campagne de Sébastopol au cours de laquelle les autres patriotes russes et lui, ils ont pillé leur patrie sans vergogne... Je lui ai encore rappelé d'autres choses... Et lui, il me regardait avec un étonnement ! Il est resté étonné, il s'est mis à rire... Qu'est-ce que tu me racontes comme bêtises ? Parce que, lui, vous comprenez, il mourait avec la conscience d'avoir été un brave type ! Etre une canaille finie et, en même temps, ne pas vouloir en prendre conscience, c'est l'effrayante particularité de la fripouille russe !*

Platonov, Acte I, Scène 5



« Être sans père » c'est à la fois l'idée d'abandon (les pères narcissiques, lâches ou morts) et l'idée de rejet (les enfants refusent de s'identifier au modèle préétabli). L'ambiguïté est intéressante. C'est aussi une façon de dire qu'aucun des personnages dans *Platonov* ne prend vraiment cette responsabilité de « diriger », d'assumer une figure « autoritaire », d'inventer un nouveau modèle, de redresser la situation, de « réparer les vivants ». Tous se perdent. Absence d'icône, de modèle à imiter, de personne à admirer... et c'est le désengagement collectif ?

« Notre pays est un pays de Tsar. C'est dans nos gènes. On veut un Tsar. Ivan IV (En Europe, on l'appelle Ivan le Terrible), qui a plongé les villes russes dans un bain de sang, on l'évoque avec effroi et admiration. Comme Pierre le Grand, comme Staline. Mais Alexandre II, le libérateur, qui a aboli le servage, qui a donné la liberté à la Russie, il s'est fait assassiner... Un Vaclav Havel, ça peut marcher chez les tchèques, mais nous n'avons pas besoin d'un Sakharov. Ce qu'il nous faut, c'est un Tsar, un père ! Qu'on appelle ça un Secrétaire Général, ou un Président, peu importe pour nous, c'est un Tsar...»

La fin de l'homme rouge de **Sveltan Alexievitch**

Ma génération m'attriste et me dégoûte
Notre avenir est vide ou vanité
Sous le poids du savoir et sous le poids du doute
Nous vieillirons dans notre oisiveté.
Dès le berceau, les erreurs de nos pères et leurs regrets tardifs
Sont nos maigres acquis.
Nos vies sont des chemins connus et sans repaire
Sont des festins avec on ne sait qui.
Sitôt parus, nous plions sans combattre
Indifférents au mal, au bien...
Face au danger, tremblant, fanfarons ou bellâtres
Face au pouvoir, plus soumis que les chiens.
Comme un fruit maigre et mûri en avance
Qu'on voit sans grâce et sans saveur
Seul au milieu des fleurs, il pond et se balance
Et quand tout brille autour, il meurt.
Nous asséchons nos vies d'une science inféconde
Chacun jalousement cachant au fond de soi
Ses espoirs les plus purs, les voix les plus profondes
Des passions souillées par le manque de foi.
Nous épuisons toute une force vive
À peine effleurons-nous la coupe des plaisirs
Nous craignons le trop-plein et nos joies sont furtives
Vidés quand nous croyons nous en saisir.
Les chefs-d'œuvre de l'art, les songes poétiques
Ne ressaisissent en rien notre esprit déjà mort
Un peu de cœur nous reste, une absurde relique
Nous cherchons à l'enfourer comme un ladre un trésor.
Notre amour est fortuit, notre haine est fortuite
Et la haine ou l'amour, tout nous paraît gratuit
Et la même froideur bizarre nous habite
Quand le désir bouillonne et nous poursuit.
Le même ennui nous prend aux jeux de nos ancêtres
Alors stupres bonhommes et grands seigneurs
Et tristes, torturés, nous courons disparaître
En jetant sur nos pas des yeux railleurs.
Foule empesée qui disparaît sans trace
Nous passons sur le monde et sombrons dans l'oubli
Sans lancer une idée au front du temps qui passe
Sans même un travail accompli.
Nos descendants viendront dans leurs strophes sévères
Rire de nos tombeaux, jugent ces citoyens
Comme les fils bernés se moquent de leur père
Qui a dilapidé leur bien.

Méditation, **Mikhaïl Lermontov** (1838)

Célestins

THÉÂTRE DE LYON