



Oncle Vania

De Anton Tchekhov

Mise en scène
de Claudia Stavisky

Créé au Théâtre des Bouffes du Nord en mars 2009

© CHRISTIAN GANET

Édito

« *Oncle Vania* est l'œuvre d'un paysagiste de l'âme humaine », écrit Claudia Stavisky au sujet de la pièce de Tchekhov qu'elle met en scène. Le spectacle et le dossier qui l'accompagne dans la collection *Pièce (dé)montée* permettra de juger de l'incroyable modernité de ce huis clos écrit il y a plus de cent ans.

Nathalie Fauvel, enseignante et auteur du présent dossier, propose des activités concrètes pour préparer la venue de vos élèves au spectacle et interroger ensuite les choix de mise en scène. Elle nous guide dans l'approche de thèmes variés, parmi lesquels l'image du double, l'échec de la parole, l'homme de Tchekhov et le langage des corps.

Retrouvez l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée » sur les sites :

- ▶ CRDP de l'académie de Paris <http://crdp.ac-paris.fr>
- ▶ CRDP de l'académie d'Aix-Marseille <http://www.crdp-aix-marseille.fr>



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Résumé de la pièce [page 2]

Genèse d'*Oncle Vania* [page 2]

Le théâtre de Tchekhov [page 3]

L'invisible rendu visible [page 5]

L'incommunicabilité [page 6]

Le silence, le bruit de
l'homme [page 8]

Traduction [page 11]



Après la représentation :
pistes de travail

Le jeu des comédiens [page 12]

Eros et Thanatos [page 14]

Totem et tabou [page 16]

Questionnements [page 17]



© CHRISTIAN GANET

Annexes

Portrait de Claudia Stavisky
[page 19]

Vie d'Anton Tchekhov
[page 20]

Note d'intention [page 22]

Résumé des actes [page 23]

Extraits [page 24]

L'Ennui, d'Alain [page 28]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

RÉSUMÉ¹

L'histoire se passe dans une datcha² typique de la campagne russe du XIX^e siècle. Le vieux professeur Serebriakov décide de se retirer dans la maison de sa première épouse, Vera Petrovna, en compagnie de sa seconde et bien trop séduisante jeune femme, Elena. Leur arrivée provoque un bouleversement des habitudes, d'abord chez Sonia, issue du premier mariage de Serebriakov, puis chez Vania, son oncle. Cette irruption dans la routine gangrène tous les êtres qui partagent cet espace clos : le docteur Astrov venu inutilement soigner la goutte

du professeur acariâtre, Marina la nounou et Teleguine, l'ami de la famille. Maria, la mère de Vania et de Vera, semble être la seule à rester au-dessus des troubles, du fait de la vénération qu'elle porte au professeur. La beauté d'Elena sera la touche finale à ce désordre collectif : elle fissure l'apparente harmonie de ce huis clos à la campagne car elle cristallise les désirs et exacerbe les tensions. Incarnation de cette beauté intouchable, elle réveille malgré elle le rêve de bonheur que chacun porte en son sein en devenant le révélateur des âmes.

GENÈSE D'ONCLE VANIA

En 1889, Anton Tchekhov écrit *Le Sauvage* ou *L'Homme des bois* : le docteur Khrouchtchev domine la pièce par son enthousiasme et sa vitalité à défendre la vie et l'amour triomphe. Il s'écrie : « Tant pis si les forêts brûlent, j'en planterai de nouvelles ! Tant pis si l'on ne m'aime pas, j'en aimerai une autre. » Vania est la figure du désenchantement ; après sa disparition, la vie renaît.

En 1890, Tchekhov retravaille son texte en diminuant le nombre de personnages et en resserrant son drame : la pièce est devenue *Oncle Vania*. Khrouchtchev devient Astrov, et ses paroles ont changé : « Je n'attends plus rien pour moi-même. Je n'aime pas les hommes... Depuis longtemps, je n'aime plus personne. » *Oncle Vania* devient plus sombre : pour changer, il faudra agir.

Le terme « oncle » renvoie au clan familial, et surtout à Sonia, sa nièce, qui l'aide à accepter son sort et les sauve, elle et lui, du désespoir et de la mort. Ils travaillent ensemble et sont unis dans ce même destin, partagent la maison et administrent ses terres. C'est un personnage tragique mais qui trouve la force de se rebeller contre Serebriakov et de protéger les femmes de la maison (Maria, Sonia, Marina) en leur gardant un toit. La violence de sa réaction rompt l'immobilisme et impose une prise de conscience. Il devient l'incarnation aussi du courage, de celui qui s'oppose au mensonge, à

l'usurpateur, à la perversion de l'argent et des profiteurs. Cet instant du tir qui avorte est une scène cruelle et grotesque à la fois. La modernité de Tchekhov s'exprime dans cette lucidité à transcrire la douleur de l'homme et tout à la fois son grotesque. Tout est risible et dérisoire, tragique et comique.



© CHRISTIAN GANET

1. Pour un résumé complet, acte par acte, se reporter à l'annexe n° 1.
2. Grande maison où la noblesse des villes vient se reposer.

LE THÉÂTRE DE TCHEKHOV

L'image du double

L'homme de Tchekhov

Oncle Vania est marqué par l'image du double, le couple oncle/nièce de Vania/Sonia incarne le masculin et le féminin d'un être unique : l'homme de Tchekhov. Cet homme offre un regard, pas seulement féminin/masculin comme dans *Oncle Vania*, mais pluriel. L'homme d'Ovide avait les yeux levés vers le ciel pour tenter de se dépasser, l'homme de Tchekhov (le thème des oiseaux et de la liberté est récurrent dans son œuvre) complète le regard vers le ciel. Il est tourné vers le passé et l'avenir

mais aussi vers l'extérieur et l'intérieur, il est conscient que tout dépend de lui. La pièce est à ce titre organisée autour de ce dualisme et ponctuée par un chassé croisé de duos et de duels. À l'acte I, le duo Marina/Astrov laisse place à celui de Astrov/Vania puis au duel de Vania/Maria, un nouveau duo se forme, celui d'Astrov/Elena auquel succède le duel Astrov/Vania et enfin le duel Vania/Elena. Et ainsi de suite.

Des personnages binaires

Chaque personnage est binaire, des émotions bipolaires alternent, en leur sein le bien et le mal cohabitent. Les frontières sont minces et l'équilibre est précaire, la paix ou la folie ne sont jamais loin l'un de l'autre. Après lui avoir sacrifié sa vie, Vania tente de tuer Serebriakov pour ensuite se réconcilier avec lui et continuer

à l'entretenir alors même qu'il a dénoncé ses hypocrisies. Elena n'aime plus son mari mais lui reste fidèle et lui est dévouée. Maria rêve de l'émancipation des femmes mais elle est totalement fascinée par l'image de son beau fils, elle lui réclame une photographie récente, etc.

Le dualisme de Tchekhov

Cette image du double est reprise par Tchekhov lui-même dans l'analyse qu'il fait de son travail d'écrivain et de dramaturge : « Les nouvelles, les romans, sont une chose paisible et sacrée. La forme narrative est une épouse légitime, le théâtre une amante sophistiquée, tapageuse,

insolente, épuisante... ». Il reprend cette image pour illustrer la double nature de son travail entre la médecine et la littérature : « La médecine est ma femme légitime et la littérature ma maîtresse. Quand l'une m'ennuie, je couche chez l'autre. »

Tchekhov vu par Peter Brook

Peter Brook considère que le théâtre passe par trois sommets : les Grecs, Shakespeare et Tchekhov. Ils ont su en effet saisir « l'esprit » d'une époque en montrant l'âme des hommes. *Oncle Vania* constitue une invitation à réfléchir sur l'homme. Toute l'esthétique théâtrale de Tchekhov est dans cette ouverture discrète sur le monde. On y accède par effleurement, le regard pénètre par glissement discret, le non dit sera le dit, le silence le bruit intime de l'homme. « Le drame humain, disait-il, est dans

l'intime de l'être, non dans les manifestations extérieures. »

L'analyse de la théâtralité de Tchekhov dans le présent dossier se fera en référence à la réflexion menée par Peter Brook dans son livre *L'Espace vide* (1968). Tous les extraits seront tirés de cet essai sur le théâtre paru aux éditions du Seuil. Il appréhende la mise en scène comme un questionnement de l'homme sur le monde.

L'aliénation

Les personnages sont aliénés par l'habitude, ils sont pris dans l'étau de l'ennui : Astrov, Vania, Sonia, Elena, Serebriakov s'ennuient de la médiocrité du monde. Condamnés comme des atomes à s'entrechoquer les uns aux autres sans faire naître aucune étincelle, ils sont dans un néant et le tragique provient de la conscience qu'ils en ont sans pouvoir rien y faire. Le champ social est perverti par l'argent, Serebriakov veut vendre la propriété sans se préoccuper de ses occupants, il veut fuir l'ennui de la campagne. Au cœur de la maisonnée, on découvre l'errance implacable. Il n'y a rien à faire, c'est inévitable, l'ennui, la paresse, l'oisiveté, le désœuvrement, quel que soit le terme, ils en sont écrasés comme en Afrique on est écrasé par la chaleur (acte IV). Gorki, ami de Tchekhov, lui écrivait en novembre 1898 : « J'ai vu *Oncle Vania* il y a quelques jours et, bien que je ne sois pas précisément nerveux, j'ai pleuré comme une femmelette. Pour moi, votre *Oncle Vania*, qui relève d'un genre dramatique totalement nouveau, est une pièce effrayante... Lorsqu'au dernier acte, après un long silence, le docteur parle de la chaleur qu'il fait en Afrique, j'ai frémi d'admiration pour votre talent et d'épouvante à l'idée de la vie incolore et misérable qui est la nôtre. »

Le temps est gris (acte I), il pleut (acte II), c'est l'automne (acte IV), l'époque où les feuilles tombent et s'écrasent sur le sol, le temps où tout pourrit, le temps du flétrissement et du vieillissement prématuré. Marina (acte I) : « Tu étais jeune et beau alors... Tu as vieilli, tu n'as plus la même beauté. » Astrov (acte I) : « En dix ans, je suis devenu un autre homme », puis (acte II) : « mon temps est fini, il est trop tard pour moi ». Sonia renchérit à son tour à l'acte II : « il pleut tous les jours, tout est pourri, et toi, tu t'occupes de mirages. » Elena s'effraie de la fuite du temps, il ne se passe toujours rien (acte III) : « Déjà septembre ! Que nous réserve l'hiver ? » Le temps des saisons rejoint celui des horloges, « quelle heure est-il ? » répète avec obsession Serebriakov (acte II). Le temps, comme l'espace, enferme l'individu, la maison est un huis clos qui devient un espace vide où tous tournent en rond dans la déshérence. Alors que leur reste-t-il ?

La fuite dans l'alcool, dans la nourriture, le travail monotone, l'illusion de l'amour possible et puis ce rêve d'une vie meilleure que l'on appelle le bonheur, qui leur demeure inaccessible. Vania confie à Sonia (acte II) : « Quand la vie réelle nous échappe, on vit de mirages. C'est tout de même mieux que rien. » Tchekhov lève le voile sur les piètres subterfuges de chacun pour rompre le vice de l'ennui dont les personnages ne sont pourtant pas dupes. L'arrivée de Serebriakov opère comme un accélérateur du processus naturel. Le temps, l'espace, les personnages sont alors emportés dans une crise paroxystique qui doit aboutir à l'éclatement de ce noyau familial. Vania est la tempête qui emporte tout avant de ramener le calme ou, à défaut, la résignation. Le cycle est achevé à la fin de la pièce, Vania et Sonia reprennent leur petite mécanique des comptes, Marina tricote son bas, Teleguine joue en sourdine, Maria Vassilievna lit son livre. Rien ne semble avoir changé, l'ennui perdurera, mais plus rien ne sera pareil car, après la crise, les subterfuges ne peuvent plus fonctionner. On ne peut pas dire qu'un homme qui sait est le même qu'un homme qui ignore ou qui se ment à lui-même. Donc rien n'a changé apparemment mais tout a changé. Ainsi, Sonia ne peut plus espérer séduire un jour Astrov. Désormais, les membres de la famille (à l'exception de Maria) sont désespérés et l'occupation quotidienne n'est plus qu'un trompe-temps. On s'ennuie à mourir. Mais il a fallu beaucoup de courage pour poursuivre cette vie-là.



L'INVISIBLE RENDU VISIBLE

À propos du théâtre de Tchekhov, Peter Brook parle de théâtre sacré : « Le théâtre sacré, c'est un désir ardent de trouver l'invisible par l'entremise de ses incarnations visibles. » Son objectif est de rendre visible l'invisible. Peter Brook a alors établi de nombreux exercices avec ses acteurs pour « savoir si l'invisible peut être rendu visible par la présence de l'exécutant. » Pour lui, le monde des apparences est une écorce et, sous cette écorce, il y a la matière bouillonnante. Au cours de ces exercices, « l'acteur découvrait que, pour communiquer le message invisible, il lui fallait de la concentration et de la volonté, qu'il lui fallait faire appel à toutes ses réserves émotionnelles, qu'il lui fallait du courage et une pensée claire. [...] Comprendre la visibilité de l'invisible est l'œuvre d'une vie. » Entrer dans la théâtralité de Tchekhov, c'est avoir bien à l'esprit cette exigence sans quoi on passe à côté de sa modernité et de son esthétique. Ce sont les états d'âmes plus que les événements qui donnent le sens de la pièce.

L'expression par le corps

→ **Faire faire des exercices en atelier aux élèves pour qu'en silence, ils marquent leur relation à l'autre. Les élèves créent des duos (à la manière de Tchekhov). Les couples ainsi formés exécutent l'exercice pendant quelques minutes avant de changer de partenaire. Dans une salle de classe, on prendra soin d'entasser tables et chaises pour libérer l'espace.**

Par les exercices suivants, les élèves vont très vite comprendre la difficulté qu'il y a à être en relation avec l'autre et à maintenir un lien équilibré avec lui. L'acteur doit créer une évidence sur scène dans sa relation à l'autre, aussi bien dans la colère, l'affection, le mépris, etc. Dans sa préface à *L'Espace vide*, Guy Dumur explique que, pour établir la communication, « il faut que l'acteur trouve les moyens d'abolir les gestes appris, la psychologie de bas étage, qui le coupe de l'essentiel. » Il s'agit en fait de rompre avec les réflexes conditionnés pour laisser percevoir une interprétation plus sensible de l'être.

Exercice 1 : cet exercice est lié au mouvement et à la perception dans l'espace du corps de l'autre. Les deux corps bougent dans tous les sens sans se toucher, l'un près de l'autre, les bras vont à la rencontre de l'autre mais les corps ne se touchent pas. Les corps se tordent l'un près de l'autre, se contorsionnent. On change les partenaires des duos pour obliger les élèves à vérifier la difficulté de percevoir l'autre et de se sentir à l'aise avec lui.

Exercice 2 : toujours en duo, l'un va vers l'autre en marchant. Les duos créent des actions scéniques dans leur déplacement dans toutes les directions, ils font varier leur émotion au fur et à mesure des déplacements afin de faire réagir l'autre, la colère, la précipitation, l'amitié, l'humour, l'hésitation. L'objectif est de dégager en silence une empathie entre les individus dans le rôle muet des corps. On peut marcher de façon précipitée, ou au contraire lente. Les partenaires du duo doivent être à l'unisson. L'objectif est d'être en accord avec son mouvement et de ne surtout pas surjouer l'exercice. Il faut rester naturel et essayer de canaliser son énergie pour être le plus vrai possible. Il ne faut pas tricher sur la scène.

Exercice 3 : les duos (différents à chaque fois) sont reliés à un fil d'environ cinquante centimètres et marchent sans distendre le fil ni le tendre trop. Les deux intervenants sont tenus exclusivement par le regard. Ils ne doivent jamais arrêter de se fixer. Si l'un se baisse, l'autre, entraîné par le flux de son partenaire, doit se baisser également. Il s'agit de ressentir l'autre afin de créer une proximité et une correspondance. On doit se mettre à l'unisson de l'autre sans que le fil ne soit plus tendu (mais ni trop ni pas assez, il faut chercher cet équilibre). L'exercice se fait bien sûr dans le silence puisqu'il s'agit de générer un lien (invisible devenu visible) sans l'apport de la parole (le regard crée le contact complice, les corps sont maintenus à distance grâce au fil).

L'expression par la voix

Lecture d'extraits de duels et de duos (acte II – cf. annexe n° 5).

→ Dans les duels, rendre l'émotion dégagée par les deux personnages (Serebriakov/Elena dans un cas, Serebriakov/Sonia dans l'autre).

Ce travail de la voix a pour objectif de créer une relation à l'autre de la même manière que le fil qui reliait les partenaires du duo formé dans les exercices précédents. Les élèves doivent d'abord lire silencieusement l'extrait pour bien l'intérioriser, une ou plusieurs fois si cela est utile afin d'être concentré sur le non dit qu'ils doivent faire émerger du texte dit. Et ce non dit, c'est la relation à l'autre, son équilibre ou son déséquilibre.

→ Dans les duos, rendre les élèves sensibles à la difficulté de faire émerger le non dit de la parole.

→ Dans les duos, dégager une communion entre les deux individus, par la scansion, les silences, les regards.

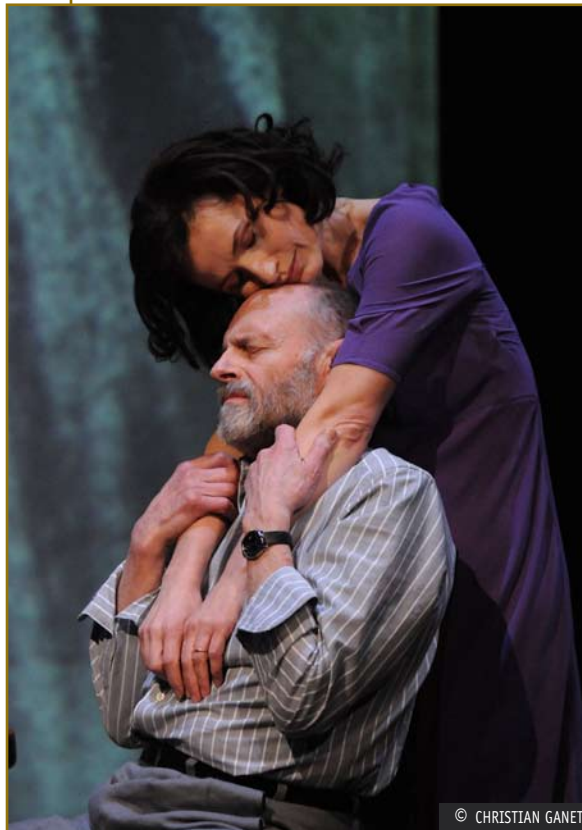
→ Dans le duel 1, mettre en évidence par la lecture la tyrannie exercée par Serebriakov sur sa femme et la soumission d'Elena dans son rôle d'épouse/infirmière puis montrer progressivement son désir de se libérer de l'emprise de son mari ainsi que son exaspération.

→ Dans le duel 2, mettre en évidence l'autorité du père sur sa fille ainsi que son irritabilité puis remarquer la lucidité de Sonia sur la vraie personnalité de son père à qui elle reproche ses multiples caprices (faire venir Astrov pour rien, s'exaspérer pour des pilules).

→ Dans le duo 1, mettre en évidence l'affection maternelle de la nounou et le comportement infantile (régressif) du professeur stigmatisant le lien mère/enfant.

→ Dans le duo 2, mettre en évidence l'amour que Sonia ressent pour Astrov et la résignation du médecin à ne pas pouvoir aimer.

Superposé à la scène, un flux d'informations est véhiculé, un ensemble complexe d'émotions, de sensations, d'idées, de désirs, de frustrations est mis en œuvre par le locuteur. Il faut rendre perceptible cette dimension parallèle au discours et qui est la seule à faire sens. Le discours n'est que le médium pour véhiculer le monde intérieur resté enfoui et non révélé.



© CHRISTIAN GANET

L'INCOMMUNICABILITÉ**L'échec du langage**

→ Montrer dans les duels 1 et 2 et le duo 1, la vacuité du langage qui ne permet pas de communiquer avec l'autre.

Aucune véritable information n'est véhiculée. Le langage devient un enfermement dans lequel les deux locuteurs sont prisonniers mais où l'un domine l'autre. La salle à manger (et la maison entière) oblige les êtres à se retrouver et à communiquer avec des paroles stériles et

sans intérêt. L'espace de la maison est l'image du monde intérieur, et il ne s'y passe rien, les habitants errent dans l'ennui. Le langage devient un nouvel espace où les individus errent et s'affrontent. Dans cet espace oral, tout est stérile, rien ne germe, la désolation dont se plaint Astrov ne touche pas seulement les animaux et les forêts, elle atteint l'homme, lui aussi est menacé de désertification.

→ **Rappeler comment Elena cherche à rompre le lien verbal avec son mari.**

Quand Elena se met à l'écart, elle est sous l'emprise du pouvoir de l'autre, elle implore le silence qui serait son seul espace de liberté (non perverti par la parole de son mari). Le langage impose à l'autre la confrontation. Le message du discours n'a pas d'importance, il n'a d'incidence que dans sa fonction phatique (mettre en relation deux individus), et dans sa fonction émotive lorsque le locuteur exprime ses sentiments (Serebriakov se plaint de n'être pas compris en tant qu'homme vieillissant et souffrant, Elena ne veut plus subir le joug du tyran, mais quand le corps s'éloigne, la voix de Serebriakov la maintient sous son pouvoir). Elena répond à son mari « Tais-toi, je t'en prie ». Ce que le langage exprime, c'est qu'il doit s'arrêter, il doit mourir.

→ **Quelle solution s'offre au locuteur pour agir sur son destinataire puisque la parole est vidée de sa substance ?**

Pour ne pas subir la parole de l'autre, il faut fuir l'espace. La fonction conative (le locuteur fait réagir le destinataire) n'opère pas. Pour éviter son mari et obtenir le silence, Elena quitte la pièce, pour que le professeur aille se coucher il faut le mener physiquement : l'action crée des effets sur les êtres, la parole non. On retrouvera cette action portée à son comble avec la tentative de meurtre de Vania, grâce à cette action violente, Serebriakov quitte aussitôt la maison pour la ville de Kharkov et la maison retrouve son équilibre.

→ **Dans l'extrait suivant de l'acte II (suite de l'extrait duel 2 avec Sonia) montrer comment le langage s'épuise jusqu'à vouloir fuir toute forme de communication.**

(Entre Voïnitzi, en robe de chambre, une bougie à la main.)

Voïnitzi – Il y a de l'orage dans l'air (*on voit un éclair*). Vous avez vu ? Hélène et Sonia, allez vous coucher, je viens vous relayer.

Serebriakov effrayé – Non, non, ne me laissez pas seul avec lui ! Non, il va m'assommer avec ses discours.

Voïnitzi – Mais il faut bien qu'elles se reposent ! Déjà deux nuits qu'elles ne dorment pas.

Serebriakov – Qu'elles aillent se coucher, mais toi aussi, va-t-en ! Merci ! Je t'en supplie. Au nom de notre amitié passée, ne proteste pas. Nous reparlerons une autrefois.

Voïnitzi avec un sourire ironique – Notre amitié passée ?... Passée...

Sonia – Tais-toi, oncle Vania.

Serebriakov à sa femme – Ma chérie, ne me laisse pas seule avec lui. J'ai peur de ses discours.

Voïnitzi – C'en devient ridicule, à la fin.

(Entre Marina avec une bougie)

À quatre reprises, on interdit à Vania le droit de parler. Le discours s'épuise car non seulement il ne se dit rien mais le discours a pour unique but d'être repoussé, de ne plus exister ou de s'éteindre.

L'espace intime

→ **Quelle correspondance existe-t-il entre le temps/climat et l'espace intime ?**

À l'acte I, le temps était gris ; à l'acte II, l'ambiance est soufrée. Le climat représente la relation entre les individus (« il y a de l'orage dans l'air », rappelle Vania) comme l'évocation du temps « quelle heure est-il ? » marquait précédemment l'immobilisme de l'ennui car le temps était long. Dans le duel Elena/Serebriakov, la fenêtre claque, « le vent se lève ». Dans le conflit Sonia/Serebriakov, « le temps est lourd ». Le temps qui passe, le climat, l'automne, la pluie, les nuits sans sommeil, le vieillissement correspondent à l'âme anéantie des personnages

et à leur incapacité à changer leur destin, ils subissent le temps et leur humeur se désagrège comme le climat. Leur espace intime est plongé dans la monotonie du temps et les caprices de la saison. L'intime s'effrite, se disloque. L'espace cosmique et intime se retrouvent en miroir. Quand Astrov se réveille, c'est à cause de l'orage (ou des querelles ?). Quand les hommes s'apaisent, il conclut : « L'orage passe à côté, nous n'en verrons que la queue. » Le vrai coup de tonnerre viendra à l'acte III, l'accalmie à l'acte IV. Dans ce climat entre les individus, Serebriakov appréhende avec terreur celui qui prophétise sur le temps, Oncle Vania.

→ **Montrer quelle correspondance existe entre la parole et cet espace intime.**

À l'espace clos correspond donc un espace de communication tout aussi stérile. Parler et être reviennent au même. Parler revient à rappeler l'inaction de l'être, comme un écho. Ce qui est de toute évidence insupportable aux protagonistes. Quand Serebriakov sort enfin avec Marina, Elena lâche alors : « Il m'a épuisé. Je tiens à peine sur mes jambes ». Pourtant, ce n'est pas le corps qu'il a épuisé mais bien l'esprit de sa femme, sa volonté. La parole reflète ce délitement de l'espace intime qui les rend tous exsangues car parler – même pour ne rien dire – c'est se renvoyer sa propre image fossile, figée dans l'ennui. On verra que cette image fossile sied parfaitement à Maria

qui, lorsque Serebriakov quitte la maison, lui demande une nouvelle photographie : miroir aux alouettes.

Quand Elena révèle cette descente aux enfers (« [...] Je meurs d'ennui, je ne sais où me mettre » – acte II), Sonia lui répond : « Tu t'ennuies, tu erres comme une âme en peine. La paresse et l'oisiveté, c'est contagieux ! Regarde nous : oncle Vania ne fait plus rien, il te suit comme une ombre ; moi, j'ai tout laissé en plan pour venir bavarder avec toi. Ça se gagne, la paresse ! Quant au docteur Mikhaïl Lvovitch, qui ne venait ici qu'une fois par mois, et encore, il fallait le supplier, il est là tous les jours, il oublie ses forêts et sa médecine. Il faut croire que tu es une sorcière ! »

LE SILENCE, LE BRUIT DE L'HOMME

Matériaux scéniques

Le crâne d'Hamlet, le mouchoir de Desdémone, la fiole de poison de Roméo, le sang sur les mains de Lady Macbeth, sont autant de matériaux qui façonnent la compréhension de l'œuvre et qui, par leur signification, amènent au tragique dans l'œuvre de Shakespeare. Matériaux shakespeariens immortalisés ! On ne peut pas les séparer de l'œuvre car ils créent un réseau de signes indispensable à la dimension de signifiant qui n'amène pas nécessairement un signifié immédiat. Le corps des comédiens, le son et la lumière représentent ces matériaux scéniques ainsi que les objets véhiculés par la scène. Ces matériaux ont pour objectif de servir le cadre de l'action. Dans *La Cerisaie*, le bruit des haches qui coupent les arbres annonce le déclin de la maison. Ces matériaux font appel à la vision, au toucher, à l'acoustique, à l'odorat du spectateur.

→ **À partir des matériaux cités ci-dessous, demander aux élèves de développer l'interprétation que l'on peut donner aux personnages.**

Le bas de Marina (didascalie d'ouverture acte I, et fermeture acte IV), le samovar (omniprésent), la guitare (que Teleguine joue toujours en sourdine), le piano (resté muet), le bouquet de roses blanches (destiné à Elena et laissé sur une chaise), les poules, le livre (tenu par Maria), la vieille carte du monde (Astrov fait référence à l'Afrique), la tasse de thé froid, le verre d'alcool, la nourriture (fromage) partagée

entre Sonia et Astrov, la cravate, le flacon de pilules, les claquettes du veilleur de nuit, le plaid du professeur, le cartogramme, le miroir (où Sonia confirme sa laideur), le pistolet, le flacon de morphine disparu (puis réapparu), le merle dans la cage et bien sûr la maison et le jardin (lieux communs aux œuvres de Tchekhov). Autant d'objets qui instrumentent la pièce dans le silence !

→ **Prendre des objets et faire improviser par les élèves des scénettes afin de donner un sens à l'objet : un panier, deux verres, un morceau de pain, une écharpe, un bijou, une photo, un pistolet (faux), un livre, un MP3, une casquette, etc...**

→ **Pourquoi peut-on dire que ces matériaux réalistes permettent la distanciation ?**

Par un raccourci inopportun, on pourrait considérer ces objets comme autant de manifestations naturalistes nourrissant l'illusion réaliste : c'est là une erreur à ne pas faire. Car ces objets sont, au contraire, des médiateurs de la distanciation, qui éveillent un questionnement par leur relation au personnage et à la mise en scène. Par leur présence, ils créent cet espace parallèle où se déploie le silence signifiant et signifié de Tchekhov. L'auteur parle sans arrêt à notre oreille, avec cette voix du silence si propre à signifier.

Reprenons ce qu'écrit Peter Brook : « C'est l'erreur commune de considérer Tchekhov

comme un écrivain naturaliste. Ces dernières années, nombre de ses pièces ont passé pour des "tranches de vie". En fait, Tchekhov était un médecin qui, avec douceur et avec un doigté infini, prélevait à même la vie des couches de tissus très minces. Il en fit ensuite un montage, qu'il ordonna de façon supérieurement ingénieuse, totalement artificielle, mais chargée de significations. Son habileté consistait, en

partie, à déguiser l'artifice de façon que l'on croie à une intrusion de la réalité, ce qui n'était pas vraiment le cas. [...] Par touches légères, tous ces éléments contribuent à donner l'illusion d'une "tranche de vie". Cette série d'impressions est également une série de distanciations. Chaque rupture est une provocation subtile et un appel à la réflexion. »

Voilement et dévoilement

Tchekhov utilise sa vie pour écrire ses pièces, Astrov est médecin dans *Oncle Vania* et fait souvent part de remarques défendues par Tchekhov lui-même.

→ **Faire commenter cette phrase de Peter Brook sur le rôle de l'écrivain de théâtre :**
« Le domaine d'action de l'auteur, c'est sa propre personne. Ce domaine est plus riche que celui du peintre, plus riche que celui du musicien, car, pour l'explorer, il doit faire appel à tous les aspects de son être. »

On pourra mettre en perspective ce qu'il dit de l'acteur : « "L'autopénétration" par le rôle est en relation avec le fait de s'exhiber. L'acteur n'hésite pas à se montrer tel qu'il est, car il se rend compte que, pour dévoiler le secret d'un rôle, il faut qu'il s'ouvre totalement, qu'il révèle ses propres secrets. Si bien qu'en jouant, il accomplit un sacrifice : il sacrifie ce que la plupart des hommes préfèrent cacher. Ce sacrifice est son offrande au spectateur. »

→ **Pourquoi ces deux citations de Peter Brook marquent-elles le dévoilement de l'auteur et de l'acteur ?**

Tchekhov utilise son expérience de médecin et sa connaissance de l'histoire de son pays pour écrire ses pièces comme l'acteur utilise ses émotions d'homme pour jouer ses rôles.

→ **Quelle relation unit l'auteur au monde extérieur et donc à ses personnages ?**

Laissons la parole à Peter Brook : « Bien sûr, un auteur ne peut travailler qu'avec ce qu'il possède et ne peut échapper à sa propre sensibilité. Il ne peut se forcer à être meilleur qu'il n'est. Il ne peut écrire que sur ce qu'il

voit, pense ou ressent. Une seule chose peut modifier l'instrument dont il dispose : plus il voit ce qui lui manque dans ses relations avec le monde extérieur, plus il se rendra compte qu'il n'explore pas assez profondément divers aspects du théâtre. Plus il prendra conscience que son indispensable solitude est aussi une prison, et plus il sera à même de trouver un moyen de relier entre eux des fragments d'observation et d'expérience qui, jusqu'alors, étaient dissociés. »

→ **Montrer pourquoi, lorsque le personnage n'est plus capable de formuler le commentaire de sa vie, c'est la voix de l'auteur qui résonne.**

Il existe dans le discours des personnages une part d'indicible, un non-dit, une non-formulation explicite, c'est à ce moment que peut s'exercer la compréhension. Les faits servent de colonne vertébrale à la part d'implicite, il y a toujours un flottement dans l'interprétation. C'est dans cet espace que l'on peut saisir la voix de l'auteur.

On notera le grand nombre de points de suspension permettant à l'acteur une palette interprétative ou alors le corps qui est suspendu dans l'action comme à l'acte III (attente de Astrov pour être dévoré – Elena ne pouvant pas partir, empêchée par le corps d'Astrov – Astrov empêchant Elena de parler – le refus d'Elena d'être touchée par Astrov qui se clôt par un baiser).

→ **Faire lire l'extrait ci-dessous en mettant en valeur la juxtaposition du désir d'amour (dévoilement) et l'incapacité à y accéder (voilement).**

Astrov – Petite fouine, belle soyeuse ! Il vous faut des victimes. Voilà un mois que je ne fais plus rien, j'ai tout laissé en plan, je vous cherche partout, avidement, et vous en êtes ravie ! Eh bien, je suis vaincu, vous le saviez, à quoi bon ces questions ? (*Il croise les mains sur la poitrine et baisse la tête*) Je me rends. Allez-y, dévorez-moi !

Elena Andréevna – Vous êtes fou !

Astrov – Seriez-vous timide ?

Elena Andréevna – Oh ! je suis meilleure, plus propre que vous ne le croyez, je vous le jure !

Elle veut partir.

Astrov, lui barrant le chemin – Je partirai aujourd'hui, je ne reviendrai plus, mais... (*Il lui prend la main, jette un regard alentour.*) Où nous reverrons nous ? Parlez vite : Où ? Dépêchez-vous, quelqu'un pourrait venir... (*avec passion*) Oh ! elle est merveilleuse, splendide... Un seul baiser... Si je pouvais embrasser vos cheveux parfumés...

Elena Andréevna – Je vous jure...

Astrov, l'empêchant de parler – Pourquoi jurer ? Pas de serments ! Pas de paroles inutiles ! Oh ! qu'elle est belle... Quelles mains !

Il lui baise les mains.

Elena Andréevna – Mais enfin... Assez... Allez-vous-en... (*retirant ses mains*) Vous perdez la tête.

Astrov – Dites-moi, dites, où allons-nous nous rencontrer demain ? (*Il la prend par la taille.*) Tu vois bien, c'est inévitable, il faut que nous nous revoyions.

Il l'embrasse ; à ce moment, entre Voinitzki avec un bouquet de roses ; il s'arrête à la porte.

Elle veut partir.

Astrov – Viens demain à la maison forestière... vers deux heures... Oui ? Oui ? Tu viendras ?

→ **Qu'est-ce qui se joue réellement dans ce duo/duel ?**

Le dévoilement amoureux ou la mise à mort : de l'illusion amoureuse ? de l'impossibilité de l'amour ? de la quête de bonheur inaccessible ? du rêve trop éloigné du réel ? de l'homme bloqué dans une situation compliquée dont il ne sait comment s'extirper ?

→ **Qu'est-ce qui est dévoilé dans cet extrait et qui échoue ?**

Un moment de vérité est volé, les personnages ont l'audace d'un courage amoureux mais la réalité les rattrape très vite. Elena aime Astrov mais elle est tenue par les liens du mariage et retire donc ses mains de celles d'Astrov. Elle cherche à partir deux fois mais n'en est pas capable. À un moment, les hommes s'abandonnent modestement à laisser libre court la vérité de leurs émotions. Vania est grotesque avec son bouquet de roses, et tragique dans son désespoir amoureux. Astrov mendie un rendez-vous qu'il n'aura pas, Elena essaie de se maintenir à la droiture de son rôle d'épouse fidèle, mais rien n'y fait tout est bien irrémédiablement fissuré. On ne peut pas fuir. On est obligé de rester sur place face au problème sans pouvoir trouver une réponse qui soit satisfaisante.

Quelle est l'échappatoire ? Et bien c'est encore le temps qu'il fait à l'extérieur.

Astrov, d'un air boudeur – Très estimé Ivan Petrovitch, il fait assez beau aujourd'hui. Ce matin, il faisait gris, on pouvait craindre la pluie, mais le soleil s'est enfin montré. À vrai dire, nous avons un automne magnifique... Le blé pousse bien. (*Il roule son cartogramme.*)

Un seul ennui : les jours raccourcissent.

Il sort.

→ **Qu'est-ce qui est voilé dans cet extrait ?**

Cette dernière réplique d'Astrov marque encore une rupture, on parle du temps pour ne pas parler de l'essentiel, la parole fuit la vérité, et Astrov fuit l'espace. Le beau temps signifie-t-il qu'Astrov est heureux et se croit aimé ou bien alimente-t-il une douce illusion dont il n'est pas dupe ou bien reprend-t-il cette parole vide qui tient lieu de vie ? En parlant du temps, Astrov cache ses sentiments devant Vania en reprenant le code d'un discours auquel ils ont tous accès, le temps. Tchekhov laisse le champ libre d'interprétations.

L'amour, une fuite impossible

→ Faire jouer la scène précédente en montrant l'importance du corps dans l'acceptation ou refus de l'autre et le sens que le corps impulse aux répliques.

Prendre les mains, enlever les mains, se rapprocher, se séparer, partir et en être empêché. Elena refuse le contact d'Astrov par le discours mais finalement se laissera gagner par le baiser. Mettre en évidence le paradoxe entre le désir et la raison. Marquer l'importance du lien scénique entre les personnages pour exprimer leur confusion.



© CHRISTIAN GANET

→ Rappeler les différentes relations amoureuses affichées dans la pièce.

L'amour est en échec dans *Oncle Vania* alors qu'il triomphait dans *l'homme des bois*, la pièce se terminait par deux mariages, et le réjouissement de tous. La triangulation de l'amour chère à Racine se retrouve dans la pièce. Astrov aime Elena comme Vania aime Elena qui reste avec Serebriakov qui n'aime que lui. Sonia aime Astrov qui aime Elena qui veut rester fidèle à son mari. Teleguine aime sa femme qui aime son amant (décédé).

→ Pourquoi l'amour ne relève-t-il que du fantasme ?

Il n'y a pas d'amour triomphant, dans l'univers carcéral de la maison, l'amour n'est qu'un moyen de rompre l'ennui comme boire, manger ou travailler. Il n'a pas davantage de sens, il maquille agréablement l'ennui de vivre le quotidien. L'amour n'est pas davantage qu'un morceau de fromage partagé sur un coin de table entre Sonia et Astrov, une petite étreinte volée à la fadeur de la journée, un moment d'égarement qui passe vite et que l'on chasse comme le vent pousse les nuages.

→ Quel lien unit Elena à l'amour ?

La beauté d'Elena fascine les hommes et les femmes, elle évoque le désir. Sonia devant Elena se rappelle sa laideur et donc son handicap pour se faire aimer d'Astrov. La beauté d'Elena renvoie Astrov et Vania à leurs rêves de liberté. Si elle réussissait le bonheur de l'amour en fuyant avec un amant, elle donnerait aux autres l'espoir que ce bonheur est possible. Vania à l'acte III dans un élan lyrique s'exclame : « Voyons, ma chère, soyez splendide, soyez raisonnable ! Du sang de sirène coule dans vos veines, soyez donc une sirène ! Une seule fois dans votre vie, laissez-vous aller sans contrainte, amourachez-vous éperdument de je ne sais quel génie des eaux, et plongez, la tête la première, pour que le Herr Professor et nous autres en restions là, bouche bée ! »

Ce rêve formulé tout haut restera lettre morte. La sirène est humaine, personne ne s'envolera dans la folie de l'amour. Tchekhov ne semble pas disposé à donner cet espoir, synonyme de mensonge, à quiconque. Elena ne dévorera donc personne, le temps les dévorera tous.

TRADUCTION

→ Quel texte ? Quelle traduction ? Quel choix ?

S'ils ont lu l'œuvre, les élèves peuvent avoir en leur possession des éditions différentes. Il sera intéressant de mettre en perspective le travail du traducteur car le texte original est russe. Quelle traduction choisir pour la scène ? On rappellera que régulièrement les œuvres célèbres sont retraduites. Le texte traité en

avant est celui des éditions Gallimard – théâtre complet de Tchekhov – traduction de Génia Cannac et Georges Perros. Dans la pièce de Claudia Stavisky, le texte choisi est celui de André Markowicz et Françoise Morvan.

→ Rendre sensibles les élèves aux écarts entre les différentes traductions.

Après la représentation

Pistes de travail

LE JEU DES COMÉDIENS

Un jeu naturaliste



À l'origine, le naturalisme est un mouvement artistique du XIX^e siècle qui prône une reproduction totale de la réalité. Aujourd'hui, le terme est souvent connoté négativement car il répond à une esthétique bourgeoise de l'art.

Lorsqu'on parle du jeu des comédiens, le naturalisme signifie identification totale du comédien au personnage. Il s'agit donc de ce qu'on appelle l'effet de réel. L'acteur propose donc un jeu qui sera comme la réalité. À ce sujet, Peter Brook écrit dans sa réflexion du théâtre immédiat : « Il existe aujourd'hui une nouvelle façon de jouer sincèrement, qui consiste à vivre toutes choses par

le corps. C'est une forme de naturalisme. » On cherche à créer la vie comme si elle était vraie. Il s'agit de ne pas reproduire la convention artificielle du théâtre.

Dans le cas de la mise en scène de Claudia Stavisky, il faut préciser en quoi consiste ce naturalisme. Il repose d'abord sur une analyse des comportements de la vie ordinaire des individus et dans lesquels le spectateur se reconnaîtra – effet de miroir. Ensuite, il s'agit de retravailler ces gestes du quotidien intime (lieu naturel) sur la scène (lieu artificiel) pour faire en sorte que le jeu renvoie véritablement à la vie ordinaire et non pas à une convention théâtrale. Le naturalisme de Claudia Stavisky vise à générer le plaisir de retrouver l'innocence du geste, son naturel, son éloignement des formatages sociaux. Aujourd'hui, le corps n'est plus dans les codes d'autrefois, la danseuse et chorégraphe Isadora Duncan avait affranchi le corps en supprimant les chaussons de danse, inventant

par les pieds nus une nouvelle expression esthétique. Le naturalisme de Claudia Stavisky vise à atteindre cette même forme naturelle du corps, affirmant un corps émancipé et surtout exposant le corps intime, fragile, le corps de l'homme et non sa représentation sociale.

→ **Se souvenir, dans la représentation, des différents bruits ou gestes relevant d'un comportement naturel emprunté à la vie ordinaire.**

Au début de l'acte I, le fou rire de Maria et d'Elena relève de ce naturel instantané. Dans la vie ordinaire, un fou rire est spontané et non artificiel. Ce rire revient fréquemment dans la pièce, il relève de ce naturalisme. À l'acte II, Elena est dans les bras de son mari à jouer câlinement et à rire. À l'acte II, Elena marche pieds nus comme si elle était surprise dans son intimité, comme on peut marcher chez soi dans cette liberté des pieds sans entrave. Le docteur Astrov est pris de quintes de toux tout au long de la pièce, clin d'œil évidemment à Tchekhov qui souffre de la tuberculose qui l'emportera.

→ **Rappeler les jeux autour de la table et des chaises, mimant ce naturel de l'individu.**

Elena est lovée comme un fœtus sur les genoux du professeur. Elle joue, mutine, avec la peau des visages. Sonia s'endort en s'entortillant dans le plaid du professeur sous la table. Elena s'assoit en tailleur sur la table en dénudant ses jambes, sans chercher à les cacher aux spectateurs comme si on la surprenait véritablement dans un instant de vie. On retrouve également cette fraîcheur des comportements d'Elena lorsqu'elle est avachie sur la chaise, le corps tordu. Astrov s'allongera sur la table comme abandonné au désir d'Elena tout en se moquant de Vania dont le désir est frustré. La récurrence de ces corps qui se tordent, se contorsionnent et se nouent marque l'importance du langage corporel pour s'émanciper des artifices théâtraux et dévoiler par ce naturel réapproprié la volonté de montrer des hommes et non des comédiens.

Un jeu moqueur

→ Relever les scènes où les personnages, cruels entre eux, se moquent d'un tiers.

Teleguine est fréquemment l'objet de l'ironie des personnages (cf. le fou rire initial entre Maria et Elena se moquant de la disproportion entre sa réaction vive et les propos sans intérêt sur son nom).

Vania est particulièrement acide avec les autres et n'épargne personne. Lorsque Elena et Sonia font l'éloge d'Astrov qui dévoile sa passion pour la forêt, Vania les regarde tous et applaudit pour ridiculiser cet engouement auquel il n'adhère pas.

À l'acte III, Vania marche juste derrière Elena, en collant presque son corps d'une manière obscène pour marquer son désir, mais le détachement obscène du déplacement marque aussi la moquerie.

Astrov, à l'acte II, revient ivre avec Teleguine à la maison, ils interrompent bruyamment le monologue de Vania. Tous deux se moquent de Vania, leur rire grossier marquent leur ironie car Vania n'a pas de succès auprès d'Elena, Astrov couché sur la table rend ridicule le désespoir de Vania et lui fait un signe obscène de la main montrant qu'il n'aura rien d'elle.

À l'acte III, Elena s'énerve contre Vania et le pousse énergiquement, son geste montre aussi le peu de crédit qu'elle lui porte : à ses yeux, Vania est un être dérisoire et ridicule.

Les personnages sont cruels entre eux, et l'ironie fonctionne aussi comme un facteur d'humiliation de l'autre. Cette cruauté est affichée par le jeu ironique et fortement revendiquée dans le jeu scénique est aussi déclencheur du rire du spectateur qui est complice.

Atteindre la vérité

→ Rappeler la stylisation des décors visant à une certaine épure scénographique et donc à une représentation non réaliste.

La représentation du jardin est constituée d'une bâche peinte d'arbres immenses, d'un parterre de gravillons, d'un guéridon où se trouvent un samovar, une chaise où Marina démêle un écheveau, et d'un banc.

La maison est formée d'une bâche ayant l'apparence d'une maison, composée d'une ouverture marquant la porte. Devant cette maison stylisée se trouve un plancher mobile qui avance ou se rétracte. Ce plancher sera l'avant scène où toute l'action sera contenue et surtout maintenue autour d'une table et de deux chaises, clés de voûte de toute la scénographie.

En arrière scène, une allée face aux spectateurs symbolise l'accès aux autres pièces de la maison.

→ Pourquoi le décor est-il si peu réaliste ?

L'objectif était de styliser un jardin et une pièce de maison sans aucun réalisme, il existe donc un extérieur et un intérieur. Le jardin est vide, la maison aussi (à l'exception de la table et des deux chaises). L'espace vide, c'est bien la scène qu'il faut remplir.

Le décor n'est pas là pour absorber l'attention du spectateur qui doit être seulement orientée vers le jeu des comédiens. Claudia Stavisky aime que ses comédiens soient au centre, ils sont tout, les mots, la dramaturgie, la force, la faiblesse, l'émotion. Dans la pièce *Blackbird*

qu'elle a précédemment mise en scène, on trouve une salle de cantine avec une porte, une poubelle pleine, une table et des chaises et deux comédiens condamnés l'un et l'autre à tout donner car le décor est réduit à l'essentiel. L'espace est toujours un « espace vide » peuplé par le jeu et les êtres. La vérité est donc humaine et non matérielle.

→ Par le jeu des comédiens et leurs émotions, comment se manifeste cette vérité naturelle et sans artifice de l'homme ?

Il semblerait que l'objectif soit de faire sortir l'émotion brute de l'homme.

À l'acte II, Astrov soulève Sonia comme il le ferait avec une enfant et, après lui avoir fait faire un tour dans les airs, la repose sur la table. Dans ce soulèvement, Sonia rit comme une enfant heureuse. La vérité est dans cette innocence de l'être amoureux.

Mais quand Sonia comprend le détachement d'Astrov, dès son départ, elle se jette intensément sur le sol, et, dans un monologue, se livre à son désarroi, se touche énergiquement le corps en répétant sa prise de conscience de sa laideur, pleure, elle est émue. La vérité est celle de sa douleur de ne pouvoir être aimée parce qu'elle est laide. Dans les deux cas, c'est le corps qui exprime l'émotion.

À la fin de l'acte II, le désir de Vania semble être à son paroxysme : il secoue violemment Elena, et dans une rage animale, se jette sur elle avec une grande charge érotique, elle se dégage et s'enfuit de dessous lui. Vania

continue de ramper sur le sol pour mimer en silence son désir corporel insatisfait. La vérité qui cherche à être atteinte est à chaque fois véhiculée par le corps, le silence est médiatisé par l'action qui rapporte à chaque fois la frustration, l'évidente solitude des êtres. L'esprit souffre et c'est le corps qui le manifeste.

Nombreux sont les exemples pour prouver cette vérité de l'être brut et animal, parfois prédateur, parfois victime. Un va et vient entre la table et le sol permet aux corps de passer de la verticalité (parole en action) à l'horizontalité – les personnages s'allongent sur la table et le plancher (corps en action).

→ **Pourquoi chercher cette vérité par les corps?**

Cette vérité animale du corps, de la confrontation à l'autre, permet de ramener le discours au centre des êtres et d'éloigner l'artifice du théâtre, faire vrai, incarner la vie. Lors d'une représentation de *Blackbird*, une panne électrique plonge, à un moment crucial, les comédiens dans le noir, Claudia Stavisky commente alors cet instant qui lui avait paru une éternité : « dire que nous faisons tout pour ne pas faire théâtre ! » Et la technique avait effectivement rappelé cette convention : c'était du théâtre et pas la vie. Offrir un miroir où le spectateur pourrait se voir et avoir plaisir à saisir la force des émotions, telle est la volonté de cette quête de la vérité dans le jeu des acteurs.



© CHRISTIAN GANET

EROS ET THANATOS

Les élèves peuvent être surpris par cette représentation charnelle d'*Oncle Vania* où le corps exprime le désir sous jacent véhiculé par les mots.

→ **Rappeler les liens amoureux entre les personnages, légitimes et illégitimes.**

Le seul lien légitime est celui de Serebriakov, le professeur, le maître de la maison auquel tous sont dévolus, et de sa jeune épouse Elena.

Sonia pourrait aimer Astrov puisqu'ils sont tout deux libres, mais Astrov n'a plus le goût à l'amour sauf pour Elena.

Vania aime Elena, sa belle sœur, mais elle

l'aime comme un frère et non comme une amante.

Astrov n'est pas insensible au charme d'Elena mais n'est pas dupe de ce sentiment, il semble que la réalité à laquelle il est confronté ne lui permette plus les illusions.

Elena est amoureuse d'Astrov car elle aime ses convictions et son intelligence, elle restera fidèle à son mari malgré les invitations d'Astrov.

Claudia Stavisky a créé un *Oncle Vania* très charnel, physique où les pulsions charnelles sont exploitées avec beaucoup d'intensité et de violence parfois dans l'attente de la satisfaction du désir.

Le silence qui devait se mettre en place pour laisser le spectateur saisir l'ambiguïté des désirs et frustrations des personnages, est relayé par l'exploration active des corps à corps.

→ **Quel traitement du désir, de sa frustration ou de son accomplissement est-il fait dans la mise en scène ?**

À l'acte I, le dévoilement amoureux de Vania se clôt dans le rire d'Elena qui se sauve, le corps fuit, l'esprit détourne la sollicitation par la dérision.

À l'acte II, la pression de l'orage qui rend l'atmosphère électrique accentue la montée en puissance de l'expression des corps.

Elena est assise sur son mari et le câline, le spectateur assiste à un instant d'amour. La tendresse est forte, elle lui prend les mains, joue avec lui. Nous reviendrons sur cette scène ultérieurement.

À l'acte II, c'est à nouveau le duo Vania/Elena qui prend la relève, l'orage gronde dans le ciel, Vania, dans une grande charge libidinale, se jette sur Elena et la fait tomber sur le sol où ils roulent tous les deux. L'Eros est omniprésent dans cette scène. Il ne s'agit plus de dire ou suggérer l'amour par les mots. Vania semble ne plus pouvoir maintenir les codes sociaux avec Elena et se laisse dominer par son désir qu'il souhaite satisfaire. Il lui faut toucher le corps de la femme excitante, toucher le corps de la seule femme du clan accessible.

La nounou, sa mère et Sonia ne sont pas désirables car elles relèvent de la cellule familiale et le désir ne peut être projeté sur elles. Il ne reste plus dans cet ennui que le corps d'Elena pour projeter sa libido.

Sa frustration est telle quand elle se dégage de son étreinte qu'il se recroqueville sur le sol sans se lever comme pour contenir les pulsions sexuelles qui l'animent.

À l'acte II toujours, c'est Astrov qui s'allonge sur la table, tout en parlant d'Elena à Vania, son rire grossier, son attitude miment ce même désir sexuel d'Elena.

À la fin de l'acte, ce sont les corps d'Elena et de Sonia qui se retrouvent dans une émotion partagée. Cette complicité est aussitôt transformée en un rapprochement des corps.

L'acte III commence par une démarche obscène de Vania qui suit Elena de près, il mime avec son corps un éventuel rapprochement physique,

Elena ne voit pas ce jeu fait à son insu. Son corps devient si fortement érotique qu'Elena s'énerve et le repousse violemment.

Ensuite, c'est Sonia qui se jette sur le sol pour mimer son désir d'amour envers Astrov, désir demeurant frustré.

À la fin de l'acte III, c'est enfin un désir accompli qui s'effectue : depuis deux actes, les scènes de corps à corps avortent systématiquement. Astrov montre à son tour le désir ardent qu'il a pour Elena et, lorsqu'il l'embrasse, elle se soumet à son désir et s'abandonne langoureusement à ce baiser sur la table. Les coups de feu résonnent et tous se réfugient sur le sol.

À l'acte IV, le corps de Vania se recroqueville de douleur, tout a échoué, son amour, son meurtre.

Lorsque Astrov et Elena se saluent pour se quitter définitivement, Astrov l'embrasse chastement et c'est Elena qui se jette puissamment sur lui dans un baiser fougueux. Le désir est donc satisfait.

À la fin de la pièce, Vania se ratatine sur sa chaise, Sonia, elle, est assise sur la table dominant par sa position corps de Vania.

L'expression des corps et leur appétit s'imposent comme un langage à part entière. L'Eros permet à l'être d'exister dans la force de son corps, le comédien n'est plus qu'un sujet parlant, il est un corps actant. L'Eros a une mission cathartique.

→ **Peut-on dire de Claudia Stavisky qu'elle met en scène une esthétique du corps à corps ?**

Demander aux élèves les interprétations qui peuvent être données par les corps dans les pièces de théâtres, les films, leurs expériences, les témoignages dont ils ont été témoins.

Dans la pièce *Blackbird* de David Harrower, Claudia Stavisky met en scène Una et Ray, quinze ans après une nuit d'amour entre une jeune fille de douze ans – Léa Drucker – et un homme de quarante ans – Maurice Bénichou. Le retour sur cet événement montre deux individus dont les corps sont à la fois haine et amour, un corps à corps aura lieu, parfois lutte hostile ou au contraire étreinte où la libido refait surface. A chaque fois, le corps de la femme et celui de l'homme alternent entre verticalité et horizontalité, haine et amour. La table (matériau scénique propre à la mise en scène), le sol, sont les espaces scéniques (arènes) où les corps combattent. L'homme et la femme ont des difficultés à communiquer et c'est le corps qui exprime maladroitement ce que les mots sont incapables de dire. Cette incommunicabilité entre les deux

êtres de *Blackbird* se retrouve dans la mise en scène d'*Oncle Vania*, les corps relaient les voix impuissantes. Il y a lutte permanente.

→ Le corps a-t-il un langage ?

Le corps est un corps-matériau, la tendance de l'avant-garde a défini un langage corporel qui fonctionne comme une métaphore. Artaud parle d'« un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots » (*Le Théâtre et son double*, 1964). Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis interprète cette forme d'expression corporelle : « Le corps de l'acteur devient le corps conducteur que le spectateur

désire, fantasme et identifie (en s'y identifiant). » Lacan montre l'image du corps « au stade de miroir » qui devient la représentation mentale du biologique, du libidinal et du social. Par cette identification, cette image du corps permet le transfert ou la catharsis.

Le corps de l'acteur n'est pas seulement perçu visuellement par le spectateur, il sollicite aussi la mémoire corporelle du spectateur ; ainsi, le geste du corps doit être identifié par le spectateur qui reconnaît ce geste par effet de miroir (par identification) et est donc capable d'en interpréter le langage (car il se reconnaît en lui).

TOTEM ET TABOU

Walter Benjamin écrivait dans son livre *Sens unique* que les nouveaux totems de la modernité étaient ceux d'Exxon, fournisseur de carburant Esso – il dénonçait le nouveau culte économique.

Dans la définition du Littré, le totem est un animal, un végétal ou un objet considéré comme un esprit protecteur du clan. La représentation de cet esprit se fait souvent sous la forme d'un poteau de bois sculpté à son effigie. Le totem est un régulateur des conduites et assure ainsi la cohésion du groupe.

Dans l'œuvre de Freud *Totem et Tabou* (1913), les caractéristiques de ce totem, « cet objet » investi d'une puissance sacrée, objet de respect ou de crainte, manifestent le rapport primitif à un « interdit ».

Dans la pièce de Claudia Stavisky, le totem qui réunit le clan n'est plus une effigie de forme verticale mais un objet trivial horizontal (une table prise tour à tour aussi pour lit, cercueil, scène dans la scène). La table est le nouveau totem, et les deux chaises en sont le prolongement. Cette table et les deux chaises étaient déjà présentes dans la mise en scène de *Blackbird*, les personnages se retrouvent, se déchirent, se recueillent autour de cette table, objet qui réunit les personnages.

→ Rappeler les utilisations de la table dans *Oncle Vania*.

Toute l'action des personnages est ramassée autour de la table, dessus, dessous, autour, c'est le cœur du clan. C'est le lieu du repos, de la mise à mort, de l'amour, du désir, lit ou cercueil, on s'y allonge, assoit, vautre, abandonne en fonction de l'émotion.

→ Qui incarne le père dans ce clan et donc l'obstacle à la femme désirable ?

Serebriakov est le chef, tous ont travaillé pour lui et continuent de le faire, c'est encore lui qui décide de vendre la propriété alors qu'elle est le bien de Sonia et Vania. Les hommes, Vania et Astrov, convoitent sa femme. Serebriakov fait figure de chef du clan.

→ Quel est l'interdit dans ce rapport entre les individus ?

Convoiter Elena fait office d'inceste, elle est la femme du père, du mâle dominant dans la théorie darwiniste, et les autres mâles du clan n'ont donc pas le droit de la convoiter. On peut donc voir comme dans l'œuvre de Freud le désir du meurtre du père pour accéder à la mère. Vania désire Elena et tire sur Serebriakov.

Le traitement de l'Eros par Claudia Stavisky amène à cette réinterprétation de la pièce selon la théorie freudienne de l'Œdipe.

Dans son essai *Totem et Tabou*, ne pas tuer le totem c'est ne pas avoir de relations sexuelles avec la femme appartenant au clan totémique. La table est bien le lieu où le clan se réunit dans la pièce de Claudia Stavisky, dans la pièce, la table est utilisée comme autel où l'on couche la femme, où l'on mange, où l'on se retrouve pour discuter de l'avenir du clan (la vente) et où l'on tue (le vase de roses blanches éclatent en morceaux sur la table). Le meurtre du père n'a pas lieu, l'inceste n'aura pas lieu non plus.

→ À la manière de Walter Benjamin, inventer de nouveaux totems de la modernité (télévision, msn, google, etc.) où le clan se retrouve (clan : regroupement au sens large, famille, amis). Faire écrire un dialogue autour de ce matériau.

→ À la manière de Claudia Stavisky, utiliser une table et deux chaises et faire improviser des scénettes aux élèves rendant compte de sujets ordinaires mais traités avec intensité.

Exemples : rencontre entre un père (ou une mère) et son enfant qu'il n'a pas vu depuis longtemps. Deux sœurs qui se retrouvent après la longue expérience de l'une (en prison, dans une communauté en Inde, dans un tour du monde). Deux amants qui se retrouvent quinze ans plus tard (vieillesse, vie, société :

tout a changé). Deux frères et/ou sœurs se retrouvent après avoir été séparés toute leur enfance, chacun ayant eu une vie différente (des frères ayant vécu de manière sauvage ou naturelle et retrouvant leur mère après quinze ans). Il s'agit de faire émerger autour de la table (qui recrée le lien) un discours étrange basé sur la redécouverte du corps de l'autre, de l'esprit de l'autre. Il s'agit de mettre en valeur le malaise, la pudeur, un mélange confus d'émotions que le discours et les corps doivent rendre.

QUESTIONNEMENTS

Le traitement du duo ou duel entre Serebriakov et Elena à l'acte II (cf. annexe n° 5)

→ Comment cette scène est-elle jouée dans la pièce ? Duel ou duo ? Quelles sont les raisons de ces choix de mise en scène ?

L'étude de la scène entre le couple met en évidence leur nature conflictuelle qui est validée par les confidences qu'elle fait dès la sortie du professeur à Voïnitzki : «[...] le professeur est irrité, il n'a pas confiance en moi... Quant à moi, j'ai les nerfs à bout, j'ai eu vingt fois envie de pleurer depuis ce matin... »

Dans cette scène, Claudia Stavisky a traité ce duel en duo, Elena est sur ses genoux, pieds nus, toute de tendresse et d'amour, elle l'embrasse, frôle son nez, câline ses joues avec

les siennes. Elle dit : « tu me mets à la torture » et elle rit tout en le câlinant, la metteuse en scène n'a donc pas voulu mettre sur scène un conflit entre femme et époux alors que tout dans le comportement de la jeune femme corrobore cette lassitude avec son vieux mari (elle est amoureuse d'Astrov, elle avoue à Sonia qu'elle préférerait un mari jeune).

→ Montrer les divergences qui peuvent exister entre le texte et le jeu. Retrouver dans la pièce des traitements divergents entre texte et jeu.

Les personnages secondaires

Maria, la mère, Marina, la nounou, Teleguine, l'ami de la famille, sont tous les trois des personnages secondaires. Il est souvent plus facile d'interpréter le rôle d'un personnage principal, car le message véhiculé par la pièce transite souvent par lui. Au théâtre, chaque personnage a un sens sinon il n'a pas de raison d'être sur scène.

→ Quelle signification doit-on donner aux personnages secondaires ? Le spectateur est-il convaincu par l'action de Marina ? Qu'apporte-t-elle à ce clan familial ? Quel

message doit-on lire dans le jeu de Maria ? Comment apparaît Teleguine dans la pièce ?

Interroger les élèves sur leur jeu et vérifier s'ils ont un poids. Marina tient un écheveau de laine qu'elle démêle et enroule en pelote. Autre exemple : Maria n'a pas d'implication réelle dans le jeu des personnages principaux, elle reste statique sur une chaise ou sur le banc. Teleguine a un jeu de clown pour détourner les tensions. Il n'a pas de guitare alors qu'il est censé en jouer en sourdine. Est-ce un choix de mise en scène ?

Le plancher mobile

→ Interroger les élèves sur la scénographie. Quel apport le plancher donne-t-il à la mise en scène ? Est-ce qu'il dynamise l'espace par ce plancher rétractable ou au contraire n'est-il qu'un artifice ?

L'objectif est de faire réfléchir les élèves sur les choix qu'un artiste doit effectuer.

Oncle Vania
de Anton Tchekhov
Mise en scène de Claudia Stavisky

Avec :

Jean-Pierre Bagot : Teleguine
Didier Bénureau : Oncle Vania
Marie Bunel : Elena
Georges Claisse : Serebriakov
Joséphine Derenne : Maria
Agnès Sourdillon : Sonia
Philippe Torretton : Astrov
Maria Verdi : Marina

Décor : Christian Fenouillat
Son : Bernard Vallery
Costumes : Graciela Galan
Lumières : Sophie Niesson
Lumières : Franck Thévenon
Vidéo : Laurent Langlois
Assistante à la mise en scène :
Marjorie Évesque

Coproduction : Célestins, Théâtre de Lyon, Théâtre du Gymnase (Marseille), La Coursive, Scène nationale de La Rochelle, Maison de la culture de Nevers et de la Nièvre, avec le soutien du département du Rhône.

Tournée 2009 :

3/3-3/4 : Théâtre des Bouffes du Nord (Paris) ; 8-16/4 : Théâtre du Gymnase (Marseille) ; 21-24/4 : Odysud (Blagnac) ; 5 et 6/5 : Maison de la culture de Nevers et de la Nièvre ; 12-15/5 : La Coursive, Scène nationale de La Rochelle ; 19-24/5 : Théâtre national de Nice ; 27/5-26/6 : Les Célestins (Lyon).

Le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille et le Théâtre du Gymnase adressent leurs chaleureux remerciements à l'équipe artistique, au Théâtre des Célestins et au Théâtre des Bouffes du Nord qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Théâtre du Gymnase : Marie-Julie Durand mariejuliedurand@lestheatres.net
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : Éric Rostand eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr

Comité de pilotage et de validation

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,
chargée de mission Lettres, CNDP
Jean-Claude LALLIAS, professeur à l'IUFM
de Créteil, directeur de la collection
nationale « Théâtre aujourd'hui »

Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur à l'IUFM
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris
Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Auteur de ce dossier

Nathalie FAUVEL, professeur de Lettres

Directeur de la publication

Jacques PAPADOPOULOS, directeur du CRDP
de l'académie d'Aix-Marseille

Responsabilité éditoriale

Dominique BUISINE
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Chef de projet

Éric ROSTAND
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Suivi éditorial

Stéphanie BÉJIAN
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Maquette et mise en pages

Brigitte EMMERY
Création, Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

Retrouvez :

- ▶ les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du CRDP de l'académie de Paris
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>
- ▶ les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de l'académie d'Aix-Marseille
<http://www.crdp-aix-marseille.fr>

Annexes

ANNEXE 1 - PORTRAIT DE CLAUDIA STAVISKY

Au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, Claudia Stavisky a pour professeur Antoine Vitez. Après un important parcours de comédienne, elle se dirige vers la mise en scène en créant :

Avant la retraite de Thomas Bernhard avec Denise Gence qui obtient le Molière de la meilleure actrice (Théâtre de la Colline - 1990) ;
La Chute de l'ange rebelle de Roland Fichet avec Valérie Dréville (Théâtre de l'Odéon - 1991, première création en France) ;
Munich-Athènes de Lars Norén (Festival d'Avignon - 1993, puis Théâtre de la Tempête - Paris, première création en France) ;

Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son mari (première création en France) d'Elfriede Jelinek (Théâtre National de la Colline - 1994) ;

Mardi d'Edward Bond (Théâtre de La Colline - 1995, première création en France) ;

Comme tu me veux de Luigi Pirandello (La Coursive - 1996, Théâtre de Gennevilliers) ;

Electre de Sophocle (Comédie de Reims - 1999) ;
La Locandiera de Carlo Goldoni (Théâtre des Célestins - 2001) ;

Minetti de Thomas Bernhard avec Michel Bouquet (Théâtre des Célestins, Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville - 2002) ;

Le Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare (Nuits de Fourvière, Grand Théâtre - 2002) ;

Cairn d'Enzo Cormann (Théâtre des Célestins, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Comédie de Genève - 2003, première création en France) ;

Monsieur chasse ! de Georges Feydeau (Maison de la Danse à Lyon 2004, puis Théâtre des Célestins - 2005) ;

La Cuisine d'Arnold Wesker est créée en octobre 2004, en région puis à Lyon.

L'Âge d'or de Georges Feydeau avec entre autres

Dominique Pinon dans le rôle principal (Théâtre des Célestins - 2005) ;

La Femme d'avant de Roland Schimmelpfennig (Théâtre des Célestins - 2006, première création en France), reprise en tournée puis en mai-juin 2008 au Théâtre de l'Athénée-Louis Jovet à Paris ;

Jeux doubles de Cristina Comencini (Théâtre des Célestins - 2007, première création en France) puis Théâtre de la Commune d'Aubervilliers - janvier 2009 ;

Blackbird de David Harrower (Théâtre des Célestins - 2008, première création en France) avec Léa Drucker et Maurice Bénichou. Tournée en 2008-2009 dont le Théâtre de La Ville - Abbesses, Paris en décembre 2008.

À l'opéra, elle met en scène :

Le Chapeau de paille de Florence de Nino Rota (Opéra national de Lyon - 1999) ;

Roméo et Juliette de Charles Gounod (Opéra national de Lyon - 2001) ;

Le Barbier de Séville de Rossini (Opéra national de Lyon - 2001).

Par ailleurs, Claudia Stavisky dirige les élèves du Conservatoire d'art dramatique dans *Les Troyennes* de Sénèque (1994), les élèves de l'ENSATT à Lyon dans *Comme tu me veux de Pirandello*, *Electre* de Sophocle (1998) puis dans *Répétition publique* d'Enzo Cormann (2000). Elle crée *Le Monte plats* de Harold Pinter et *Le Bousier* d'Enzo Cormann à la maison d'arrêt de Versailles puis dans une vingtaine de prisons de France. Elle monte *West Side Story* de Leonard Bernstein, dirigé par Claire Gibault en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Paris (Théâtre du Châtelet - 2000).

Pour la radio, elle a réalisé plus de deux cents heures d'émissions culturelles (R.F.I.).

Elle dirige les Célestins, Théâtre de Lyon depuis mars 2000.



ANNEXE 2 = VIE DE ANTON TCHEKHOV

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

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

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

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

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

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

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

1885 – Rencontre le peintre paysagiste Isaac Levitan.

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

1887 – Écrit *Ivanov*, joué non sans controverse au Théâtre Korch à Moscou.

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

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

1890 – Tchekhov remanie *L'Esprit des bois* pour donner naissance à *Oncle Vania*, qui ne sera publié qu'en 1897. À Diaghilev, Tchekhov écrira que sa pièce date de 1890. Voyage à travers la Sibérie jusqu'à Sakhaline où il visite les camps de forçats et recense la population. Il écrit pour *Temps nouveaux* ses *Lettres de Sibérie* et *L'Île de Sakhaline* (1893).

Écrit deux comédies : *Le Tragédien malgré lui* et *Une noce*.

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

1892 – Il s'installe à Melikhovo. Lutte contre la famine, soigne gratuitement les paysans les plus pauvres.

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

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

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

Octobre-novembre – Rédige *La Mouette*.

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

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

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

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

1899 – Tchekhov s'installe à Yalta.

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

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

Avril – Le Théâtre d'art joue *Oncle Vania* et *La Mouette* à Sébastopol, en présence de l'auteur.

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

31 janvier 1901 – Première des *Trois Soeurs* au Théâtre d'art de Moscou. Grand succès.

25 mai – Épouse l'actrice Olga Knipper.

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

1903 – Commence *La Cerisaie*.

Juin – Son théâtre est interdit par la censure dans le répertoire des théâtres populaires.

La Cerisaie est achevée en septembre. Tchekhov 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.

Tchekhov : L'esprit d'une époque, l'âme des hommes

Entrer dans le théâtre de Tchekhov, c'est entrer dans l'esprit d'une époque, surprendre et comprendre ce que ressentait des hommes et des femmes dans la Russie tsariste. L'inertie politique règne, la Russie est enlisée par l'arrêt de toute réforme. En 1861, Tchekhov a un an quand vingt millions de paysans travaillant dans les domaines privés sont libérés du servage ; trois ans plus tard, Alexandre II crée les Zemstrov³ (dont dépendra le personnage d'Astrov dans *Oncle Vania*). Les changements existent mais sont insuffisants. Quand Tchekhov a 21 ans, Alexandre II est assassiné (1855-1881). Le règne d'Alexandre III (1881-1894) marque le recul social et le retour de l'oppression. Dans une lettre à son frère Alexandre en 1889, il écrivait : « Le despotisme et le mensonge ont aussi mutilé notre jeunesse, et c'est terrifiant et néfaste de s'en souvenir. »

C'est bien dans ce monde charnière que tout se joue, l'homme est en attente d'un changement. Les personnages de Tchekhov sont suspendus dans ce temps de l'attente qui les dévore, à l'image d'une Russie croupissante. Astrov avoue à l'acte I : « Et puis cette vie est ennuyeuse, stupide, sale. On s'y enlise ». Les personnages oscillent entre désir et renoncement, espoir et désespoir, action et inaction, silence et parole, monde intérieur et monde extérieur, fuite et enfermement, illusion et désillusion, oisiveté et travail, amour et abnégation. Tchekhov dévoile une tranche de vie de ses personnages, le spectateur en surprenant cet instant intime, en devient témoin. Tchekhov n'est donc pas le juge de sa société, il propose seulement un regard sur elle.

C'est une invitation à laquelle nous convie gentiment Tchekhov, le samovar est chaud, la table est prête, Marina tricote un bas et Tchekhov entrebâille discrètement la porte de son théâtre de l'humanité. Toute l'esthétique théâtrale de Tchekhov est dans cette ouverture discrète sur le monde. On y accède par effleurement, le regard pénètre par glissement discret, le non dit sera le dit, le silence le bruit intime de l'homme. « Le drame humain, disait-il, est dans l'intime de l'être, non dans les manifestations extérieures. »

3. Zemstrov : assemblées de district élues pour trois ans. Ils ont la gestion de la santé publique, de l'instruction locale, des transports régionaux et des aides à la vie économique.

ANNEXE 3 = NOTE D'INTENTION DE CLAUDIA STAVISKY

Ce théâtre, comme un jardin où flotte le « léger brouillard poétique » dont parle Stanislavski. Une terre natale où vivre Tchekhov. Des arbres à planter, un ciel d'orage, un domaine à travailler. *Oncle Vania* est l'œuvre d'un paysagiste de l'âme humaine. Distinguer les personnages du paysage qu'ils traversent est improbable. Ceux qui le cultivaient, à leur corps défendant, le laissent à l'abandon. Les autres, toute affaire cessante, voudraient fuir la toile... Mais chacun se vit comme un paysage dans le paysage.

Oncle Vania est une pièce d'automne. Un automne caniculaire, orageux, chauffé à blanc. Un automne de langueur amoureuse, de désœuvrement estival, érogène comme un printemps. Un automne pourtant, saison de liquidation où la mort travaille la terre et les corps.

Alors, avec l'ennui, les regrets et l'imposture, faire des combustibles. Sans préméditation, d'un coup d'un seul, déclencher l'incendie. Puis regarder la terre à ses pieds. Retrouver la règle des travaux et des jours, le sens un instant perdu du pain et du sel. Par-dessus l'épaule où l'on s'appuie, bourré d'incertitude, scruter quand même une ligne de crête au lointain. Apercevoir maintenant un fil, à peine un filament mais si tendu qu'il a valeur d'utopie. Un fil de soie dur comme fer. Vivre.



ANNEXE 4 = RÉSUMÉ DES ACTES

Acte I

Dans le jardin d'une propriété à la campagne, des individus se retrouvent autour de la cérémonie du thé de l'après-midi. La nounou, Marina, et le docteur, Astrov, conversent. Ce dernier confie son tourment et son sentiment d'avoir raté sa vie. Revenant de sa sieste, Vania fait part à son tour de son sentiment de déchéance, puis dénonce les impostures du professeur Serebriakov, dévoilant ainsi la jalousie qu'il

éprouve à son égard depuis qu'il a épousé Elena. Maria Vassilievna dénonce l'inertie de son fils. En se joignant aux hôtes, Elena soutient avec ferveur les nobles projets d'Astrov de protéger la forêt. Sa plaidoirie appuyée témoigne de ses sentiments amoureux pour le docteur. Elena et Vania restent seuls, ce dernier lui avoue son amour mais n'obtient d'elle aucun écho.

Acte II

Ce qui avait été esquissé à la faveur d'un après-midi, se révèle plus profondément la nuit suivante, les âmes se mettent à nu. Serebriakov, à nouveau souffrant, tyrannise sa jeune épouse, âgée de 27 ans, puis sa fille, et ce n'est que la nounou, Marina, qui parvient à le mettre au lit. En tête à tête avec Vania, Elena avoue sa souffrance. Vania reprend sa déclaration d'amour avortée à l'acte I ; celle-ci se termine par un soliloque sur le gâchis de la vie d'Elena, mariée

à un vieillard. L'arrivée d'Astrov et de Teleguine interrompt le discours de Vania. Sonia reçoit les confidences d'Astrov, qui lui apprend qu'il ne peut plus aimer personne. Lorsque Elena revient, elle livre à Sonia son malheur et ses espoirs déçus, tandis que Sonia lui confie aimer Astrov. Elena veut enfin renouer avec sa liberté artistique en jouant au piano, mais le refus de Serebriakov marque définitivement les limites de son existence.

Acte III

Le lendemain, tous se prélassent dans une paresse qui les mène à l'atonie. Dans un élan amoureux, Vania propose à Elena de fuir dans la passion. Dans un même élan que celui de Vania, Sonia avoue à Elena son amour pour Astrov et sa peine d'être laide déjà dit dans l'acte II. Elena n'écoute pas le discours d'Astrov lui expliquant le déclin des campagnes. Quand il lui confirme qu'il ne ressent rien pour Sonia, il lui avoue alors l'amour qu'il a pour elle et lui vole un baiser précisément au moment où Vania lui apporte un bouquet de roses blanches. Serebriakov,

qui a réuni dans le salon toute la maisonnée, annonce son intention de vendre la propriété en échange de titres, valeur plus lucrative que les gains agricoles, et fait part de son projet de vivre en ville car la campagne lui est trop pénible. Vania entre dans une colère terrible et s'oppose à tous en dénonçant l'usurpateur et son mercantilisme alors qu'il lui a sacrifié sa vie. Il lui reproche, en outre, de ne pas s'inquiéter de ceux qui habitent la propriété si elle est vendue. L'un et l'autre sortent. Vania tire plusieurs fois sur Serebriakov et le rate.

Acte IV

Le soir de cette même journée, Teleguine et Marina se réjouissent du départ du professeur et d'Elena pour Karkhov, ce qui va leur permettre de reprendre enfin leurs habitudes comme des honnêtes gens, boire le thé aux bonnes heures et remanger des nouilles. Tout le monde pourra à nouveau travailler. Astrov reproche à Vania de lui avoir volé de la morphine pour se suicider et lui propose plutôt d'aller en forêt et de se tirer

une balle dans la tête. Sonia obtient enfin de son oncle qu'il rende la morphine. Ils sortent pour faire la paix avec Serebriakov. Elena étreint chaleureusement Astrov dans un élan passionné avant de le quitter. Tous partent, l'un après l'autre. Sonia et Vania restent seuls à remplir les factures comme autrefois. Sonia lui donne la force d'accepter son misérable destin et répète comme seul avenir : « nous nous reposerons. »

ANNEXE 5 : EXTRAITS

Duel 1 : Serebriakov / Elena (acte II)

Serebriakov (*s'éveillant*)

Qui est là ? C'est toi, Sonia ?

Elena Andréevna

C'est moi.

Serebriakov

Ah ! c'est toi, Léna... J'ai des douleurs insupportables !

Elena Andréevna

Ton plaid est tombé. (*Elle lui enveloppe les jambes*) Je vais fermer la fenêtre, Alexandre.

Serebriakov

Non, j'étouffe... Je viens de m'assoupir et j'ai rêvé que ma jambe gauche n'était pas à moi. Une douleur lancinante m'a réveillé. Non, ce n'est pas la goutte, des rhumatismes, plutôt. Quelle heure est-il maintenant ?

Elena Andréevna

Minuit vingt. *Un temps.*

Serebriakov

Nous devons avoir les œuvres de Batiouchkov dans la bibliothèque. Cherches-moi demain matin.

Elena Andréevna

Comment ?

Serebriakov

Demain matin, cherche les œuvres de Batiouchkov. Je crois me souvenir qu'elles étaient là. Mais pourquoi ai-je tant de mal à respirer ?

Elena Andréevna

C'est la fatigue. Deux nuits que tu ne dors pas !

Serebriakov

On dit que la goutte dont souffrait Tourgueniev s'était transformée en angine de poitrine. J'ai peur qu'il ne m'arrive la même chose. Maudite vieillesse ! Elle est odieuse, que le diable l'emporte ! Depuis que je suis vieux, je me dégoûte moi-même, et j'ai l'impression que vous êtes tous dégoûtés de me voir.

Duel 2 : Serebriakov / Sonia (acte II)

Sonia

Papa ; c'est toi-même qui as envoyé chercher le docteur Astrov, et maintenant qu'il est là, tu refuses de le recevoir. C'est un manque de délicatesse. Pourquoi l'avoir dérangé inutilement ?

Serebriakov

Qu'ai-je besoin de ton Astrov ? Il s'y connaît en médecine comme moi en astronomie.

Sonia

On ne peut tout de même pas faire venir toute la faculté de médecine pour soigner ta goutte.

Serebriakov

Je ne veux pas parler avec ce simple d'esprit.

Sonia

Comme tu voudras. (*Elle s'assied*) Ça m'est égal.

Serebriakov

Quelle heure est-il ?

Sonia

Bientôt une heure.

Serebriakov

Il fait lourd... Sonia, donne-moi les gouttes qui sont sur la table.

Sonia

Voilà.

Elle lui donne le flacon.

Serebriakov, irrité

Mais non, pas celles-là ! On ne peut rien te demander.

Sonia

Pas de caprices, s'il te plaît. Certains les trouvent peut-être à leur goût, mais très peu pour moi. Je n'aime pas ça. Et je n'ai pas de temps à perdre. Demain je me lève de bonne heure, c'est la fenaïson.

Elena Andréevna

À t'entendre parler de ta vieillesse, on dirait que nous en sommes tous responsables.

Serebriakov

Toi la première, je te dégoûte. (*Elena Andréevna se lève et va s'asseoir à l'écart*)
Naturellement, tu as raison. Je ne suis pas bête, va, je comprends. Tu es jeune, bien portante, belle, tu veux vivre, et moi je suis un vieillard, un demi-mort. Est-ce que je ne comprends pas ? bien sûr, c'est bête d'être encore en vie. Mais un peu de patience, je ne tarderai pas à vous débarrasser de ma personne. Je n'en ai pas pour longtemps...

Elena Andréevna

Je n'en peux plus... Pour l'amour de Dieu, tais-toi !

Serebriakov

Ainsi, par ma faute, vous êtes tous à bout, vous vous ennuyez, vous perdez votre jeunesse, et moi je suis le seul à jouir de la vie et à être content. C'est bien cela, non ?

Elena Andréevna

Tais-toi ! Tu me tortures.

Serebriakov

Je vous torture tous, évidemment.
Elena Andréevna à travers ses larmes.
C'est insupportable ! Dis-moi, que me veux-tu ?

Serebriakov

Rien du tout.

Elena Andréevna

Alors, tais-toi ! Je t'en prie.

Duos

Duo1 : Marina / Serebriakov (acte II)

Entre Marina avec une bougie

Sonia

Tu devrais te coucher, ma petite nounou. Il est tard.

Marina

On n'a pas enlevé le samovar de la table. Comment veux-tu que je me couche ?

Serebriakov

Personne ne dort, tous sont exténués, moi seul je nage dans le bonheur.

Marina s'approchant de Serebriakov, affectueusement

Alors, mon petit père, vous avez mal ?
Moi aussi, ça me tiraille, ça me tiraille dans les jambes ! (*Elle arrange le plaid du professeur.*) Il y a longtemps que ce mal vous tient, allez. La pauvre Véra Pétrovna, la maman de Sonia, elle passait des nuits sans sommeil à se tourmenter. Elle vous aimait tellement ! (un temps) Les vieux, c'est comme les enfants, ils voudraient qu'on les plaigne, mais qui en a pitié ? (*Elle dépose un baiser sur l'épaule de Serebriakov*) Viens, mon petit père, viens te coucher... Viens, mon pauvre... Je te ferai boire du tilleul, je te réchaufferai les pieds... Je prierai pour toi...

Serebriakov, ému

Allons, Marina.

Marina

Mes pauvres jambes ! Ça me tiraille, ça me tiraille !... (*Elle l'emmène, Sonia le soutenant de l'autre côté.*) Dans le temps, Véra Pétrovna se tracassait, versait des larmes... Toi, Soniouchka, tu étais encore toute petite, tu étais bête... Viens, mon petit père, viens...

Serebriakov, Sonia et Marina sortent.

Duel 2 : Sonia / Astrov (acte II)**Sonia, retenant sa main**

Non, je vous en prie, je vous en supplie, ne buvez plus !

Astrov

Pourquoi ?

Sonia

Cela ne vous va pas du tout ! Vous avez de la distinction, une voix si douce... Et de tous ceux que je connais, vous êtes certainement le plus beau. Pourquoi voulez-vous ressembler à ces gens ordinaires qui ne font que boire et jouer aux cartes ?
Oh ! ne le faites pas, je vous en supplie ! Vous dites vous-mêmes qu'au lieu de créer, les hommes ne savent que détruire ce que le ciel leur a donné. Alors, pourquoi, pourquoi vous détruire vous-même ? Il ne faut pas, je vous en prie, je vous en conjure !

Astrov, lui tendant la main

Je ne boirai plus.

Sonia

Donnez-moi votre parole.

Astrov

Parole d'honneur !

Sonia, lui serrant vigoureusement la main

Merci !

Astrov

Baste ! me voilà dégrisé. Vous voyez, je suis sobre, et je le resterai jusqu'à la fin de mes jours. (Il consulte sa montre) Donc, je continue. Comme je vous l'ai dit : mon temps est fini ; il est trop tard pour moi... J'ai vieilli, je me suis surmené, je deviens vulgaire ; mes sentiments se sont émoussés, et je me crois incapable d'un attachement quelconque... Je n'aime personne...et je ne pourrai plus aimer. Seule la beauté m'émeut encore. Elle seule ne me laisse pas indifférent. Il me semble que si Elena Andréevna en avait envie, elle pourrait me faire perdre la tête en un seul jour. Mais ce ne serait pas de l'amour, ce ne serait pas un attachement...

Il tressaille et se cache les yeux de la main.

Sonia

Qu'avez-vous ?

Astrov

Peu importe ... Pendant le Carême, un de mes malades est mort sous le chloroforme.

Sonia

Il serait temps de l'oublier. (*Un temps*)
Dites-moi Mikhaïl Lvovitch... Si j'avais une amie, ou une sœur cadette, et si vous appreniez qu'elle ... mettons, qu'elle vous aime, que feriez-vous ?

Astrov

Je ne sais pas. Rien, sans doute. Je lui ferais comprendre que je ne peux pas l'aimer...que j'ai d'autres soucis. Bon, si je veux rentrer, il est grand temps de me mettre en route. Au revoir, chère amie ; nous risquerions de bavarder jusqu'au matin. (Il lui serre la main) Je passerai par le salon, si vous permettez ; j'ai peur que votre oncle ne me retienne.

Il sort

ANNEXE G = L'ENNUI – PROPOS SUR LE BONHEUR, D'ALAIN (1909)

Quand un homme n'a plus rien à construire ou à détruire, il est très malheureux. Les femmes, j'entends celles qui sont occupées à chiffonner et à pouponner, ne comprendront sans doute jamais bien pourquoi les hommes vont au café et jouent aux cartes. Vivre avec soi et méditer sur soi, cela ne vaut rien.

Dans l'admirable *Wilhelm Meister* de Goethe, il y a une « société de renoncement » dont les membres ne doivent jamais penser ni à l'avenir ni au passé. Cette règle, autant qu'on peut la suivre, est très bonne. Mais pour qu'on puisse la suivre, il faut que les mains et les yeux soient occupés. Percevoir et agir, voilà les vrais remèdes. Au contraire, si l'on tourne ses pouces, on tombera bientôt dans la crainte et dans le regret. La pensée est une espèce de jeu qui n'est pas toujours très sain. Communément on tourne sans avancer. C'est pourquoi le grand Jean-Jacques a écrit : « L'homme qui médite est un animal dépravé ».

La nécessité nous tire de là, presque toujours. Nous avons presque tous un métier à faire, et c'est très bon. Ce qui nous manque, ce sont de petits métiers qui nous reposent de l'autre. J'ai souvent envié les femmes, parce qu'elles font du tricot ou de la broderie. Leurs yeux ont quelque chose de réel à suivre ; cela fait que les images du passé et de l'avenir n'apparaissent vivement que par éclairs. Mais, dans ces réunions où l'on use le temps, les hommes n'ont rien à faire, et bourdonnent comme des mouches dans une bouteille.

Les heures d'insomnie, lorsque l'on n'est pas malade, ne sont si redoutées, je crois, que parce que l'imagination est alors trop libre et n'a point d'objets réels à considérer. Un homme se couche à dix heures et, jusqu'à minuit, il

saute comme une carpe en invoquant le dieu du sommeil. Le même homme, à la même heure, s'il était au théâtre, oublierait tout à fait sa propre existence.

Ces réflexions aident à comprendre les occupations variées qui remplissent la vie des riches. Ils se donnent mille devoirs et mille travaux et y courent comme au feu. Il font dix visites par jour et vont au concert au théâtre. Ceux qui ont un sang plus vif se jettent dans la chasse, la guerre ou les voyages périlleux. D'autres roulent en auto et attendent impatiemment l'occasion de se rompre les os en aéroplane. Il leur faut des actions nouvelles et des perceptions nouvelles. Ils veulent vivre dans le monde, et non en eux-mêmes. Comme les grands mastodontes broutaient des forêts, ils broutent le monde par les yeux. Les plus simples jouent à recevoir de grands coups de poing dans le nez et dans l'estomac ; cela les ramène aux choses présentes, et ils sont très heureux. Les guerres sont peut-être premièrement un remède à l'ennui ; on expliquerait ainsi que ceux qui sont les plus disposés à accepter la guerre, sinon à la vouloir, sont souvent ceux qui ont le plus à perdre. La crainte de mourir est une pensée pressante, si dangereuse qu'elle soit. Une bataille est sans doute une des circonstances où l'on pense le moins à la mort. D'où ce paradoxe : mieux on remplit sa vie, moins on craint de la perdre.

→ **Alain et Tchekhov sont contemporains. Par la lecture de ce chapitre sur l'ennui, faire revisiter le texte de *Oncle Vanja* afin de retrouver les thèmes abordés dans les deux textes (exemples : le tricot, les petits métiers qui reposent de l'autre, etc.)**