

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Festival d'Avignon. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Le Suicidé

Texte de Nicolaï Erdman
Mise en scène de Patrick Pineau



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

Créé au Festival d'Avignon le 6 juillet 2011

Édito

Malgré son titre, *Le Suicidé* est une comédie. Tout commence par une banale scène de la vie ordinaire : une nuit, réveillé par la faim, Sémione Podsékalnikov réveille sa femme pour savoir s'il reste du saucisson de foie. Puis tout s'emballe : dispute et disparition de Sémione, dont tous pensent qu'il est parti se suicider. Le voisin Pétrovitch part à sa recherche, s'emploie à le convaincre de ne pas se suicider, alors que Sémione n'en avait aucune intention !

Écrite en 1928, *Le Suicidé* est la seconde et dernière pièce de Nicolaï Erdman. Pourtant soutenue par le metteur en scène Vsevolod Meyerhold, la pièce est censurée par le régime de Staline qui n'apprécie guère le portrait de la société d'alors. Enfin autorisée sur la scène soviétique en 1990, elle est découverte en France à la fin du XX^e siècle, et séduit plusieurs metteurs en scène (Jacques Nichet, Anouch Paré...). Conquis par sa drôlerie cocasse et ses accents tragiques, Patrick Pineau la présente dans le cadre de la 65^e édition du Festival d'Avignon.

Pour accompagner les élèves avant et après le spectacle, ce dossier propose des activités de lecture et de découverte, qui permettront de comprendre les choix de mise en scène.

Le Suicidé est publié aux éditions Les Solitaires intempestifs, trad. André Markowicz, 2006.

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 !

Une comédie sur
un quotidien tragique [page 2]

Une pièce pour une troupe [page 6]

Une dramaturgie propice
aux inventions scéniques [page 9]

Après la représentation :
pistes de travail

Pour une remémoration
du spectacle [page 12]

Retour sur la scénographie :
l'URSS stylisée [page 13]

La « mise en place
bouffonne » de P. Pineau [page 15]

Rebonds [page 19]

Annexes

Acte I, scène 1 [page 21]

Résumé de la pièce [page 23]

Liste des personnages [page 25]

Acte II, scènes 17 à 23 [page 26]

Acte IV, scène 6 [page 28]

Acte I, scène 13 [page 29]

Repères [page 30]

« La belle vie » [page 32]

Portrait de N. Erdman [page 34]

Portrait de P. Pineau [page 35]

Entretien [page 36]

Photographies [page 39]

Acte IV, scène 7 [page 42]

Hamlet et *Le Suicidé* [page 43]

Éloge de la folie, Érasme [page 46]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

| n°131 | juin 2011 |

Avant propos : il appartiendra à l'enseignant de choisir, en fonction de ses priorités et du temps dont il dispose, telle ou telle activité parmi les trois grands axes qui suivent.

UNE COMÉDIE SUR UN QUOTIDIEN TRAGIQUE

Découvrir l'intrigue : acte I, scène 1

→ Pour découvrir la pièce, entrer directement dans le texte, acte I, scène 1 (annexe n° 1). Distribuer la première partie de la scène 1 (« texte A ») et laisser réagir librement les élèves.

Deux aspects contradictoires surgissent.

- **Une scène de la vie ordinaire** : un homme tire sa femme de son sommeil pour lui demander quelque chose. On peut supposer qu'il s'agit de quelque chose de suffisamment important pour interrompre sa nuit. Le suspense est entretenu par le retardement de la révélation : l'homme doit s'y reprendre à deux fois pour que sa femme l'écoute.

- **Une scène invraisemblable** : la femme réagit de manière paradoxale à ce réveil brutal. Elle se met d'abord à crier (a-t-elle peur ?) ; mais elle se rendort aussitôt après avoir entendu la voix de son mari, qui se veut rassurante. A-t-elle cru à un cauchemar ?

Les répétitions et le rythme saccadé des répliques, ainsi que la position des personnages (couchés, sans doute en costumes de nuit), renforcent le comique de la situation.

→ Faire lire la fin de la scène 1 (annexe n° 1, texte B) et souligner les différentes ruptures.

- **Rupture de ton** : la grande question existentielle qui fait que Sémione réveille Maria est de savoir s'il reste du saucisson de foie ! On remarquera que si cette demande est d'un incongru comique pour nous, ce n'est pas aussi simple dans l'Union soviétique de 1928, époque de l'écriture de la pièce. Vouloir manger du saucisson, dans un pays où tout est rationné, où la faim n'est jamais loin, peut être une mini-tragédie du quotidien.

- **Rupture de rythme** : après les stichomy-

thies (succession de courtes répliques) suit une longue tirade de Maria, qui a pour résultat d'endormir son mari. Faire imaginer aux élèves comment la syntaxe de la plainte, toute en répétitions et en juxtapositions, peut se dire et s'entendre, sur scène, par exemple, comme une berceuse.

- **Rupture de situation** : c'est au tour de Maria de réveiller Sémione, pour lui faire une déclaration de la plus haute importance : « si, toi, tu ne dors pas, laisse au moins que les autres dorment. » Le comique de situation est renforcé par celui d'une répétition exacte mais inversée, particulièrement efficace.

- **Rupture de « psychologie »** : malgré l'entrée en matière grotesque, le problème de Sémione est bien posé. « Aux yeux de tout le monde », il est un homme « humilié », sans travail, qui dépend de sa femme et de sa belle-mère, dont la générosité lui semble hypocrite. Réveiller Maria en pleine nuit est une forme (désespérée et pathétique) de prise de pouvoir.

→ Remarquer que la scène se déroule dans la nuit, donc dans le noir. Tout le jeu doit donc passer par les voix. **Activité de lecture à voix haute** : proposer aux élèves de dire le texte à un public qui ne voit pas les acteurs (les yeux fermés, ou de dos, ou dans le noir) en insistant sur les ruptures qui viennent d'être relevées.

→ À partir de cette première scène et du titre de la pièce, faire des hypothèses sur l'intrigue.

Pour travailler sur le titre de la pièce, interroger le titre russe *Samo oubiytsa*, soit « le suicidé », littéralement « tueur (*oubiytsa*) de lui-même (*samo*) ». « Le suicidé » est une traduction

à la lettre intéressante, qui met l'accent sur la personne avant l'acte, et qui creuse une ambiguïté de sens. En français, « le suicidé » est un substantif qui désigne une personne qui se tue ou s'est tuée volontairement. Mais l'emploi de ce substantif n'est pas très courant, l'utilisation du verbe pronominal « se suicider » prédomine largement, quitte à passer par la périphrase pronominale « celui qui s'est suicidé ». L'absence du pronom réfléchi « se » tend à faire l'amalgame avec la forme non

pronominale du verbe « suicider », qui signifie « assassiner » ou « aider quelqu'un à se donner la mort », ou qu'on interprète au sens figuré.

Pour aller plus loin

- Résumé de la pièce : annexe n° 2.
- Lecture par Patrick Pineau : <http://www.theatre-video.net//video/Rencontre-avec-Patrick-Pineau>

Galerie de portraits

→ **Distinguer les différents groupes de personnages (annexe n° 3).**

• **Les trois rôles principaux**

Ils sont les seuls à être désignés également par un diminutif, comme le veut l'usage russe.¹

Sémione Sémionovitch Podsékalnikov, alias Sénia, est le rôle-titre. Il est au chômage et dépend donc des revenus de son épouse, Maria Loukianovna, alias Macha, qu'il faut partager avec la belle-mère, Sérafima Ilinitchna, alias Sima. On comprend dès la scène 1 que les relations du trio sont tendues, de manière assez habituelle dans une comédie. Le conflit gendre/belle-mère est exacerbé par le chômage de Sénia et la promiscuité de l'habitat. De plus, hormis dans les trois premières scènes de l'acte I, Macha et Sima sont toujours ensemble si bien que Sénia, seul, fait face à une entité féminine à deux têtes, qui joue un rôle ambigu : si épouse et belle-mère sont toujours de son côté, c'est de leur esprit que jaillit l'idée du suicide, qui déclenche le scénario. L'enfer est pavé de bonnes intentions. À moins que le

désir inconscient de la mort de Sémione ne les habite ?

• **Alexandre Pétrovitch Kalabouchkine**

Pétrovitch est le voisin des Podsékalnikov, veuf récent qui se fait consoler par son amante Margarita Ivanovna Péresvétova. Du fait de la promiscuité des appartements communautaires, il fait presque partie de la famille. Son rôle est encore plus ambigu : s'il semble d'abord chercher à dissuader Sémione de se tuer, c'est lui qui lui fournit les arguments en faveur du suicide, et le moyen de se procurer une arme. On apprend ensuite que Kalabouchkine a inventé un moyen pour que le suicide lui rapporte quelque chose en vendant l'acte suicidaire à différentes personnes pour qu'elles le revendiquent. Comme il n'a qu'un prétendant au suicide pour plusieurs causes, il propose de résoudre le problème par le tirage au sort d'une loterie. Il tient à la fois de Judas qui monnaie la mort du Christ et de Ponce Pilate qui se lave les mains de la condamnation de Jésus par un peuple manipulé.²

• **Les anciennes classes de Russie**

→ **Comprendre les motivations de chacun à « récupérer » le suicide et étudier le comique de caractère à partir des scènes 17 à 23 de l'acte II (annexe n° 4).**

- Aristarque Dominiquovitch Grand-Skoubik (avec un nom pareil, comment ne pas penser au Bourgeois Gentilhomme adoubié « Grand Mamamouchi » par le Grand Turc ?!)³ est un représentant de l'intelligentsia ;
- Nikipor Arsentievitch Pougatchov est boucher, représentant du petit commerce ;
- Viktor Viktorovitch est écrivain et représente les artistes ;
- la religion est incarnée par un prêtre orthodoxe, le père Elpidy ;
- enfin, deux femmes sont en compétition pour défendre l'amour : Cléopatra Maximovna et Raïssa Filippovna.

1. Les Russes ont un long patronyme composé d'un prénom, du prénom de leur père et d'un nom de famille. Dans les circonstances formelles, ils s'interpellent en utilisant leur prénom et le prénom du père. Dans le cadre privé, ils utilisent un diminutif.

2. Cette thématique est d'ailleurs développée dans le roman de Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, 1940.

3. *Le Bourgeois Gentilhomme*, mis en scène par Philippe Car au Théâtre du Gymnase, fait l'objet d'un dossier « Pièce (dé)montée », n° 76, CRDP de l'académie d'Aix-Marseille, 2009.



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

Tous ces prétendants à la récupération du suicide sont des incarnations des anciennes classes sociales russes, dont l'existence est niée par le nouveau régime soviétique. Sortes de spectres de la Russie, de morts vivants, ils tentent désespérément de se faire entendre, mais ne peuvent pas le faire eux-mêmes : « ce qu'un vivant peut penser, seul un mort peut le dire » (acte II, scène 3). La formule fait mouche et le message est terrible : s'exprimer équivaut à se suicider. Mais ne pas s'exprimer est une autre forme de suicide... En l'absence d'issue possible, ces moribonds acculés iront jusqu'à « ressembler aux loups bolcheviques. Ils sont prêts à sacrifier un homme à leur cause, à tuer pour ne pas être tués. » (dossier pédagogique du Théâtre national de Toulouse⁴).

Ils reflètent une dure réalité : « Dans la Russie d'après 1917, tous les groupes sociaux qui étaient situés au-dessus des "gens simples" ou des "masses laborieuses" (noblesse, clergé, professions libérales, classes moyennes) cessaient d'exister comme groupes. Les seules classes de l'ancienne Russie qui subsistaient étaient celles des travailleurs manuels, ouvriers et paysans. La plupart des individus appartenant antérieurement aux groupes dépossédés étaient toujours là, mais leur cohésion de classe ou de groupe était détruite ; ils étaient même l'objet d'une discrimination juridique, puisqu'ils étaient exclus du suffrage universel et n'avaient droit qu'à une ration alimentaire réduite. En somme, la société civile avait disparu, et tout ce qui restait

de la société russe était une masse largement indifférenciée de "travailleurs". » (Martin Malia, *La Tragédie soviétique. Histoire du socialisme en Russie (1917-1991)*, Seuil, 1995, 1999).

Le génie d'Erdman est de faire de ces personnages pathétiques des figures comiques, ridicules, mais aussi attachantes, d'une certaine manière. Dans un premier temps, leur médiocrité empêche le spectateur de compatir, mais très vite, cette médiocrité se révèle tellement extravagante qu'elle en devient touchante.

On fera remarquer dans l'extrait le comique de répétition, les arguments spécieux qui sont déclinés par couleur (« l'intelligentsia/ le commerce/l'art, c'est une esclave blanche/noire/rouge dans le harem du prolétariat ») ou qui fonctionnent comme des syllogismes (« le commerce aussi c'est de l'art » / « l'art, c'est aussi du commerce »), etc.

• Iégorouchka

Face à ces extravagantes figures du passé, ce personnage singulier se détache. Archétype du délateur marxiste, il apparaît (acte II) sous prétexte de corriger un texte, en réalité pour voir ce qu'il se passe dans l'appartement. Il réapparaît au banquet d'adieu (acte III), où il n'a pas été convié, et fait partie du cortège funèbre (acte V), sans que sa présence soit justifiée non plus. Ses répliques seraient parmi les plus drôles de la pièce tant elles sont absurdes, si elles n'étaient pas le reflet d'une terrifiante réalité :

MARGARITA IVANOVNA. – Faites-nous plaisir, un petit verre, Iégor Timoféïévitch.

IÉGOROUCHKA. – Je bois absolument pas.

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Pourquoi vous ne buvez pas, Iégor Timoféïévitch ?

IÉGOROUCHKA. – Par terreur de l'accoutumance.

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Où elle est, la terreur, là-dedans ? Essayez voir.

IÉGOROUCHKA. – Non, j'ai peur.

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – De quoi donc vous avez peur, Iégor Timoféïévitch ?

IÉGOROUCHKA. – Comment de quoi ? Ça peut arriver que, juste on s'accoutume, et pan – le socialisme arrive, or, sous le socialisme, il n'y aura pas de vin. Rame toujours, tiens, débrouille-toi à ce moment-là.

MARGARITA IVANOVNA. – Juste un petit verre, un seul, un seul, pour les dames.

IÉGOROUCHKA. – Entre autres, sous le socialisme, il n'y aura pas non plus de dames.

POUGATCHOV. – N'importe quoi. Comment un homme peut faire, sans les petites dames ?

IÉGOROUCHKA. – Entre autres, sous le socialisme, il n'y aura pas d'hommes non plus.

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Comment il n'y en aura pas ? Et qu'est-ce qu'il y aura donc ?

IÉGOROUCHKA. – Des masses, des masses et encore des masses. Une masse immense de masses.

Acte III, scène 2, p. 113-114.

D'un point de vue dramaturgique, son rôle est essentiel : il incarne l'omniprésence du régime, jusque chez ceux qui sont déjà hors circuit (comme nos personnages).

D'un point de vue scénographique, il participe à une ironie évidente : il représente à lui tout seul le collectif, la masse, face à la flopée des prétendants qui sont restés des individus. Il prend ce rôle au pied de la lettre pour signer un article de dénonciation : « les trente-cinq mille coursiers », arguant que c'est son pseudonyme (acte II, scène 13, p. 87-88), même s'il laisse parfois échapper une fausse note :

ARISTARQUE DOMINIKOVITCH. – Qui c'est qui l'a faite, d'après vous, la révolution ?
IÉGOROUCHKA. – La révolution ? Moi. Je veux dire nous.

Acte III, scène 2, p. 118.

→ **Activité de pratique : imaginer des mises en scène possibles qui mettent en lumière le jeu des groupes face aux individus.**

Suggestions de scènes :

- Sémione face à sa femme et sa belle-mère : acte IV, scène 6 (annexe n° 5).

- Iégorouchka face au groupe des « prétendants » : acte V, scène 5 (annexe n° 14).

Orientations possibles : le groupe très resserré semble ne faire qu'une entité monstrueuse et marche sur l'individu isolé qui doit lui échapper sans sortir du plateau ; ou bien, au contraire, le groupe est éclaté et occupe tout l'espace, l'individu est comme une boule de billard rejetée de l'un à l'autre.

→ **Proposer à un élève de choisir un personnage, de le suivre tout au long du spectacle pour en faire une présentation aux autres élèves.**

Un univers historique : Moscou dans les années trente

→ **Étudier comment le contexte réaliste et historique est intégré à la comédie (extrait de l'acte I, scène 13, annexe n° 6).**

On trouvera des repères historiques et artistiques, annexe n° 7.

- **La chambre en appartement communautaire, symbole du régime soviétique**

Le problème du logement à Moscou est un souci majeur pour tous. Les Soviétiques habitent dans des appartements communautaires :

« Les bourgeois possédaient de grands logements, l'équivalent des appartements du XVI^e arrondissement ou du Quartier latin à Paris. Sous Staline, les Russes quittent les campagnes pour venir travailler dans les usines. C'est alors que ces appartements ont été réquisitionnés. C'est ce que l'on appelait "tasser le bourgeois", à qui on laissait deux chambres pendant que l'on remplissait les autres de travailleurs. » (Françoise Huguier, entretien dans le magazine *Causette*, n° 11, nov.-déc. 2010).



La chambre est le seul espace d'intimité, les autres pièces, comme la cuisine et la salle de bain, sont communes. La promiscuité est le lot commun, comme en témoigne l'entrée de la belle-mère à la scène 4 de l'acte I : « Explique-moi, Macha, s'il te plaît, pourquoi est-ce que les objets, chez vous, ils tombent en pleine nuit ? Hein ? Vous allez me réveiller tout le monde à la maison » (p. 29).

• **Le siècle des siècles**

Erdman réussit à faire cohabiter plusieurs siècles en quelques lignes, de façon drolatique : le xx^e siècle est à la fois celui des Lumières, celui de l'électricité, celui de l'âge de pierre, celui des cœurs de pierre... Mais derrière ces jeux de mots se dresse une réalité cruelle : les Lumières,

au sens propre comme au figuré, ne sont pas accessibles à tous.

Sémione le souligne avec une ironie amère en ramenant sans cesse les propos à leur sens propre. La référence au grand journal révolutionnaire soviétique, les *Izviestias* [Les Nouvelles] va dans le même sens : le discours officiel lui-même devrait revenir sur l'affirmation « la vie est belle ». Enfin, le problème du chômage est évoqué comme une aporie : « les chômeurs n'ont pas le droit de travailler ». Ce n'est pas seulement une phrase ironique, c'est là encore une réalité du régime stalinien : obtenir un travail ne va pas de soi, l'administration doit donner son accord, or le système bureaucratique est un monstre kafkaïen.

Pour aller plus loin

Le film de Françoise Huguier, photographe : *Kommunalka*, Éditions Montparnasse, 2010, rend compte de son séjour dans un appartement communautaire à Saint-Petersbourg :

<http://fr.francoisehuguier.com/portfolio.html>

→ **Réfléchir sur la possibilité d'une transposition contemporaine : en quoi cette pièce résonne-t-elle aujourd'hui ? (problèmes de logement, de chômage, d'identité, de pouvoir, etc.).**

« Est-ce que ça raconte aujourd'hui ? Bien sûr que ça raconte aujourd'hui... sur la misère, sur les gens, sur ceux qui se battent, sur la vérité, sur le chômage, d'un homme qui a faim un soir, qui a perdu son identité... Et puis à travers l'humour : comment on peut parler de gouvernement, du pouvoir... »

Patrick Pineau

Source : <http://www.theatre-contemporain.tv/video/Rencontre-avec-Patrick-Pineau>

UNE PIÈCE POUR UNE TROUPE

Nicolaï Erdman (1902-1970), le dramaturge suicidé

→ **Relever des analogies dans le parcours de Nicolaï Erdman et celui de Podsékalnikov (annexe n° 9).**

Il y a de la prophétie dans *Le Suicidé* : tout comme son protagoniste, Erdman se retrouve au banc de la société, et connaît la misère, l'exil, la peur.

Noter que, malgré tout, Erdman a continué à vivre, discrètement, en chuchotant, mettant en application la philosophie de Sémione Sémionovitch :

« Mais ce que je demande, ce n'est pas grand-chose. Tous vos mondes à bâtir, toutes vos victoires, vos incendies du monde entier et vos conquêtes – ça, gardez-le pour vous. Moi, camarades, il suffit que vous me donniez une vie tranquille et un salaire correct. [...] Camarades, je vous le demande, au nom de millions de personnes : donnez-nous le droit au chuchotement. Vous, pendant que vous bâtissez, vous ne l'entendrez même pas. Je vous assure. Toute notre vie nous la vivrons en chuchotant. »

Acte V, scène 6, p. 186-187.

Le travail d'Erdman avec Meyerhold

Le Suicidé n'a jamais été joué en public, mais la pièce a été répétée plusieurs mois par les acteurs du metteur en scène Vsevolod Meyerhold. Leur première collaboration, pour *Le Mandat*, donne une idée de ce qui se joue pendant les répétitions :

« La dramaturgie du *Mandat* dans la transcription meyerholdienne prendra encore davantage de relief, matériau grotesque pour une mise en scène grotesque. Metteur en scène et auteur y travailleront ensemble. Meyerhold réduit le texte manuscrit d'Erdman qui, de son côté, concentre et réécrit pendant les répétitions. Les relations entre la pièce et le TIM⁵ sont étroites et le spectacle s'inscrit organiquement dans le répertoire spécifique du théâtre qui va de *La Mort de Tarelkine* à *La Forêt* puis au *Revizor*. C'est une nouvelle pratique scénique [...] qui suscite la naissance d'une nouvelle écriture dramaturgique, car Erdman considère que la version "canonique" de sa pièce est celle qu'on joue chez Meyerhold et non celle qu'il a écrite en 1923. »

Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 2004.

Non seulement Erdman modifie son texte en fonction du travail de plateau, mais Meyerhold renouvelle considérablement le jeu de l'acteur.

→ Faire des recherches sur Meyerhold pour comprendre ce qu'il a apporté de révolutionnaire à la mise en scène.

Meyerhold est à la pointe de l'avant-garde artistique du début du XX^e siècle. Il modifie durablement l'approche de la dramaturgie, du jeu de l'acteur, du rôle du metteur en scène, du statut du texte de théâtre et de l'engagement de l'artiste.

Son approche du jeu se construit d'abord en rupture avec le réalisme, en inventant le style symboliste au théâtre. Il s'intéresse aux formes antérieures au théâtre réaliste, s'inspirant du théâtre de foire, des marionnettes, de la *commedia dell'arte* et du mime. Il met au point une technique, le théâtre biomécanique, dont l'idée est de

retrouver l'idée première, l'essence du mouvement, et de l'accentuer sur une scène conçue comme un espace à la réalité indépendante.

Il développe l'esthétique du « grotesque tragique », notamment pour *Le Mandat* d'Erdman et *Le Revizor* de Gogol. Là encore, il s'agit d'accentuer le trait, de creuser les écarts entre réalité et réalisme, afin de rendre plus saillante la vérité des personnages. Cela nécessite de décontenancer le spectateur dans ses perceptions et représentations.

Pour aller plus loin

- Mise en scène de Meyerhold, commentée par un de ces acteurs : <http://www.youtube.com/watch?gl=FR&hl=fr&v=dUUgaQqgBS0>
- Pratique d'échauffement biomécanique : http://www.youtube.com/watch?v=_AQ4T3D5Lss&feature=related

Patrick Pineau : une démarche de « troupe »

On trouvera un portrait de Patrick Pineau, annexe n° 11.

→ Lire l'entretien avec Patrick Pineau pour le Festival d'Avignon (annexe n° 11). En dégager les constantes de son travail théâtral.

• Le goût pour le théâtre russe

Patrick Pineau a joué et mis en scène plusieurs pièces de Tchekhov, mais aussi *Les Barbares* de Gorki.

« Les Russes ont une façon unique de mêler l'humour ravageur, le désespoir le plus profond à une drôlerie communicative. Avec *Le Suicidé*, c'est un parcours de vie qui nous est présenté, avec son chaos, ses accidents, ses luttes, son absurdité, son comique. »

Patrick Pineau, entretien pour le Festival d'Avignon, 2011.

• **Le choix de pièces au registre de l'entre-deux**

Citons le théâtre drôle et cruel de Brecht, la « comédie triste » de Valletti, et bien sûr, Tchekhov, qui déclarait : « dans la vie tout est mélangé, le profond et l'insignifiant, le sublime et le ridicule. » Pourtant, il est évident que Patrick Pineau préfère (faire) rire que pleurer. La pièce *Le Suicidé* s'inscrit pleinement dans cette ligne théâtrale.

• **L'importance de la troupe**

La troupe est un élément fondamental pour le metteur en scène, qui travaille avec certains acteurs depuis plusieurs années. Le choix de la pièce d'Erdman repose en partie sur le fait que c'est une pièce écrite pour une troupe, avec quinze ou seize personnages bien marqués. Complicité et connivence du « clan Pineau » ne manqueront pas d'aider le jeu haletant du *Suicidé*.

« Je suis d'abord un acteur qui travaille depuis longtemps avec un même groupe. Je propose plutôt un regard et une écoute, un travail d'accompagnement. [...] J'aime me retrouver au milieu de toutes ces personnes de théâtre. J'aime rassembler les gens autour d'une aventure intérieure, celle d'un groupe embarqué dans un projet, qui compte davantage que mon aventure personnelle. »

Patrick Pineau, entretien autour de *Peer Gynt* pour le Festival d'Avignon, 2004.

• **L'importance du texte**

Patrick Pineau est réputé pour sa formidable direction d'acteurs qui donne toute son importance à la lettre du texte.

« Ligne de texte, enfin : Pineau la sculpte, la dessine avec l'un de ces pinceaux chinois à un poil. De la dentelle. Éblouissante. Qui nous entraîne dans son tourbillon étourdissant. »

Véronique Blin à propos des *Barbares*.

Source : <http://www.intercineth.com/theatre/barbares.html>

→ **Entrer dans l'univers de Patrick Pineau et de la scénographe Sylvie Orcier. Sur le site du photographe Pidz, <http://www.pidz.com/pages/danseicones.html>, observer les photographies des spectacles *Les Trois sœurs*, *Peer Gynt*, *Les Barbares*, *La Noce*. Voir la bande annonce de *Sale Aout* et des photos de Lucie Laurent sur Théâtre-contemporain.net <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Sale-Aout-Serge-Valletti/spectacles/Sale-Aout/en-video/> (annexe n° 12).**

• **Une esthétique du contraste**

On notera des lignes assez dures, des matériaux froids, des couleurs vives, mais aussi des costumes et du mobilier d'époque, des voilages, des jeux de lumière avec les ombres. À la manière des textes aux registres hybrides, la scénographie joue avec les codes et les entrechoque.

• **Le jeu avec l'espace**

L'espace est souvent démultiplié, que ce soit dans la profondeur avec un rideau en voile, ou en hauteur avec un échafaudage. Remarquer la présence régulière de cadres, de tableaux, de portes, qui sont autant d'emboîtements, et de mises en abyme.



Sale Aout, de Serge Valletti © LUCIE LAURENT

Pour aller plus loin

Revue de presse sur les dernières mises en scène de Patrick Pineau (Scène nationale de Sénart) :

<http://www.scenenationale-senart.com>

| n°131 | juin 2011 |

Jouer avec les lieux

→ **Imaginer une scénographie. Visualiser la Carrière de Boulbon (annexe n° 12). Réfléchir sur les parti-pris possibles : réaliste, symbolique ?**

Le Suicidé se prête particulièrement bien aux jeux d'emboîtements chers aux mises en scène de Patrick Pineau : trois actes se déroulent dans un appartement communautaire, qu'on imagine étroit avec plusieurs portes, sans cesse ouvertes ou claquées, à moins qu'elles ne se fassent complices du voyeur (Iégorouchka observe Maria par le trou de la serrure, et on suppose que Kalabouchkine doit faire régulièrement de même).

En outre, à l'intérieur de l'appartement, Sémione Sémionovitch est confiné dans des espaces plus étroits encore, et très symboliques : le lit (acte I), le cercueil (acte IV) et, d'une certaine manière, l'hélicon, énorme instrument qui

s'enroule autour du buste (acte II). Or, le défi pour Sémione est justement d'arriver à sortir de ces espaces réduits, d'accéder à une plus grande liberté. C'est ce qui lui est donné aux actes III et V, en extérieur : mais le restaurant dans un jardin d'été, et plus encore le cimetière, sont des espaces de mort... Les lieux sont donc autant de symboles inversés.

Patrick Pineau a choisi de créer son spectacle dans la Carrière de Boulbon à Avignon, un lieu extérieur, et vaste, comme un défi : « c'est un lieu improbable pour du théâtre, mais pour cette pièce foraine, proche du cirque, c'est une arène impeccable » (Trois Questions à Patrick Pineau, <http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/809>).

Une autre difficulté survient en extérieur, qui est celle de la lumière naturelle. L'acte III a lieu à midi, l'acte V en journée, alors que le spectacle sera joué de nuit.



Carrière de Boulbon © C. RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

Patrick Pineau a déjà travaillé sur un grand extérieur à Avignon, celui de la Cour d'honneur du Palais des papes pour *Peer Gynt*. Voici ce qu'il en dit :

« La pièce se compose de trente-sept tableaux en perpétuel mouvement. Avec Sylvie Orcier, la scénographe, nous avons choisi de travailler dans l'espace vide où se dresse une cabane qui renvoie au théâtre, aux forains. Un banc, quelques accessoires... Pour moi, il était important que la scénographie me laisse une certaine autonomie. Nous arrivons là, venus d'ailleurs, pour nous installer, comme pour une fête foraine, avec le ciel en guise de chapiteau. Nous venons raconter une histoire, celle de *Peer Gynt*. Le forain ne fait que passer et, au moment où il s'installe, déclenche une euphorie dans le village. Pour moi, la Cour d'honneur où nous allons jouer, c'est précisément cela : on vient s'y installer pour neuf jours. J'ai toujours été sensible au moment où on démonte un spectacle. Cela me renvoie à l'enfance. Avec ce *Peer Gynt*, j'aimerais que l'on reste très proche de ce sentiment de simplicité, d'enfance émerveillée. »
Patrick Pineau, entretien pour le Festival d'Avignon, 2004.

| n°131 | juin 2011 |

Jouer avec les corps

L'univers du cirque et du théâtre de foire est régulièrement évoqué dans le discours de Patrick Pineau sur *Le Suicidé*. Effectivement, la pièce est pleine de courses, de clowneries (involontaires), de quiproquos. Dans *Le Suicidé*, tout est urgence :



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

« Erdman ajoute une composante nouvelle : la précipitation. Les personnages tombent, se relèvent, courent, se bousculent, retombent, tremblent, et n'arrêtent pas de trépigner. La vitesse, chez Erdman, tient dans une nouveauté terrorisante : la force d'un point qui n'est jamais final, mais qu'on croit final à chaque phrase. Ça court de point en point. Chaque point – une explosion. Comme un trou noir, tout de suite suivi d'un autre. Une suite de chutes dans l'abîme, pour tous les personnages, selon un principe, oui, pour le coup, révolutionnaire : celui de la mitrailleuse. On n'a juste plus le temps. »

André Markowicz, note du traducteur,
in dossier pédagogique de
la Scène nationale de Sénart.

Pour accompagner ce rythme fou, la musique est aussi très présente, dès l'acte II avec l'hélicon, mais surtout aux actes III et V, avec un chœur tzigane et un chœur d'église. Patrick Pineau a l'intention d'en faire un élément important de sa mise en scène :

« Il y aura donc de la musique, composée spécialement et jouée sur le plateau. J'aimerais même que les musiciens soient là en permanence, qu'ils soient particulièrement présents au moment des changements de scènes, à l'image des orchestres de cirque, qui jouent entre les numéros. »

Patrick Pineau, entretien pour le Festival d'Avignon, 2011.

→ Activité de pratique : jouer sans paroles, à la façon d'un numéro de clown, le monologue de l'acte IV, scène 7 (annexe n°13).

Dans cette scène, Sémione tente en vain de mettre fin à ses jours d'un coup de revolver. La situation tragique se métamorphose en un comique irrépressible, et le corps tout entier est convoqué dans ce morceau de bravoure. Le rythme est de plus en plus précipité, s'emballe,

comme un manège devenu fou, la langue est « démantibulée » (A. Markowicz) : « La bouche... et la balle, où elle va ?... Ici, là... dans la tête. Ça fait de la peine, pour la tête. Le visage, il est dans la tête, chers camarades ». Les phrases enfin sont de plus en plus absurdes, jusqu'à l'extraordinaire : « Je n'ai pas le droit de mourir, je n'ai pas le droit de mourir. Il faut vivre, vivre, vivre... pour se tuer. »

Jouer avec les mots

| n°131 | juin 2011 |

Dans *Le Suicidé* règne la plus grande confusion sur les mots et les idées. Les couples de mots antonymes s'associent étrangement ; la plus extravagante de ces associations est celle du suicide qui redonne l'espoir et le goût de la vie. On a déjà remarqué comment individu et collectivité sont représentés de manière paradoxale, ou comment la faim, moteur de vie, enclenche la fin, la mort, d'abord au début de la pièce (l'envie de saucisson mène au suicide), puis au dernier acte, mais de manière inversée (la faim fait surgir Sémione de son cercueil, qui déclare son intention de vivre, et marque ainsi la fin de l'espoir des prétendants).

Ces paradoxes comiques rappellent que tout dépend du point de vue. Mais le point de vue lui-même est dénoncé par Erdman, à travers Iégorouchka et son point de vue marxiste improbable (acte II, scène 12, p. 83-84).

Il y a une jubilation évidente chez Erdman à jouer avec la langue, les mots, les idées, à les détourner, retourner, parodier. La pièce fait référence à plusieurs reprises à d'autres textes majeurs, sous la forme de la parodie : *Les Âmes mortes*, *Le Revizor*, *La Mouette*... mais aussi, et c'est d'autant plus savoureux qu'inattendu, *Hamlet*.

→ **Étudier la parodie d'*Hamlet*, acte V, scène 5 (annexe n° 14).**

À l'image de tous les autres personnages, Iégorouchka est à pleurer de rire par son ignorance, sa versatilité, son opportunisme, sa ténacité, sa spontanéité... bref, son humanité médiocre, mais avec quelle superbe !

Derrière ce comique se dessine une vraie réflexion : d'abord sur le pouvoir des mots. Il est indéniable, et donc dangereux dans un

régime autoritaire : « c'est terrible, un mot. Les mots, c'est comme les canaris, tu les lâches, tu les rattrapes plus, alors voilà, tu le lâches, et c'est toi qu'on rattrape et on te relâche plus » (p. 176).

Enfin, *Le Suicidé* est bel et bien une variation sur la question existentielle « être ou ne pas être » d'*Hamlet*. La proposition de l'écrivain Viktor Viktorovitch de commencer le discours par la phrase de Marcellus, « Quelque chose est pourri au royaume de Danemark », est une référence à l'acte I, scène 4, lorsqu'*Hamlet* part à la rencontre du spectre malgré les réticences de Marcellus et Horatio. Dans cette scène, plusieurs grands thèmes sont esquissés, qui seront développés par la suite : le rapport à la mort, le corps et l'âme, le questionnement métaphysique, la bouffonnerie, la folie, l'obéissance, le pouvoir putréfié et/ou putréfiant... Enfin, la scène a pour fond sonore une fête de soldats qui s'enivrent. Or, ce sont autant de thèmes qui sont développés dans *Le Suicidé*, dans un registre complètement différent. Comment ne pas voir en Sémione, qui ne va pas tarder à sortir de sa boîte, le spectre qui dénonce un régime mortifère ? Le fait qu'il soit comique et se compare à un poulet à la tête coupée toujours avide d'existence (p. 184) est le signe d'un renouvellement de la forme tragique.

Patrick Pineau l'a justement remarqué : la chute est terrible. La dernière scène proclame un suicide, celui d'un personnage qui n'a jamais été sur scène (et paradoxalement, cela lui confère une plus grande réalité), parce que « Podsékalnikov a raison. C'est vrai, la vie ne vaut pas la peine d'être vécue » (V, 7). *Le Suicidé*, comédie ?

Quelques rebonds dans l'univers artistique russe de l'époque

Roman : Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, 1940 ;

Poésie : Vladimir Maïakovski, *À pleine voix*, *Anthologie poétique*, 1915-1930 ;

Théâtre : Nicolas Gogol, *Le Revizor*, 1836, comédie très proche du *Suicidé*, et très grand succès dans une mise en scène de Meyerhold en 1926 ;

Opéra : Dmitri Chostakovitch, *Le Nez*, 1930 ;

Cinéma : Sergueï Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, 1926 ; Yakov Protazanov, *Aelita*, 1925, *L'Aigle blanc*, 1928, dans lequel joue Meyerhold ;

Peinture : Vassily Kandinsky, Kasimir Malevitch, etc.

Après la représentation

Pistes de travail

| n°131 | juin 2011 |

POUR UNE REMÉMORATION DU SPECTACLE

→ **Faire écrire de mémoire à chaque élève une réplique qui l'a marqué. Les répliques sont ensuite distribuées au hasard, les autres élèves devant retrouver le personnage et la scène correspondants.**

D'heureuses discussions devraient surgir pour confirmer ou infirmer l'association réplique/personnage/scène.

→ **De même, proposer à un élève de jouer un mouvement ou une pose qui lui semble caractéristique d'un personnage, chacun devant reconnaître le personnage en question.**

Par exemples : Margarita Ivanovna et son fume cigarette, les tremblements de Sérafima Ilinitchna, la course au pas de gymnastique des porteurs du cercueil, etc.

→ **Si, comme proposé en première partie de ce dossier, les élèves ont suivi un personnage en particulier, leur demander de jouer ce personnage tel qu'ils l'ont vu interprété, en improvisant une situation.**

Propositions de situations : attendre quelqu'un sur un quai de gare bondé (personnage dans la

société), se préparer à aller au lit (personnage dans l'intimité), etc.

L'objectif de l'exercice est de faire ressortir les caractères physiques qui rendent les personnages comiques.

→ **Par petits groupes, imaginer que certains personnages se retrouvent le lendemain de l'enterrement manqué. Ils commentent l'histoire. Chacun doit rester dans la logique du personnage (gestuelle et caractère).**

Propositions de groupes (mais toutes les combinaisons sont possibles !) :

- Sémione, Maria et Sérafima ;
- les prétendants ;
- Kalabouchkine et Iégorouchka ;
- Cléopatra et Raïssa.

L'exercice doit permettre de mesurer la compréhension de l'ensemble de la pièce et de son interprétation. Il peut également être fait (ou refait) en conclusion du retour sur la représentation.



Un décor symbolique

| n°131 | juin 2011 |



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

→ Relever les différents éléments du décor présents au début de l'acte I et en proposer une interprétation.

- **Au centre, quatre « boîtes », qui représentent des appartements communautaires** (cf. p. 5 du dossier). Seules les deux qui sont à l'avant s'ouvrent (le mur frontal s'abaissant comme un pont-levis) et font voir l'intérieur des Podsékalnikov (à cour) et celui de Kalabouchkine (à jardin). Ces appartements-boîtes sont posés en biais, comme s'ils s'enfonçaient dans le sol, si bien que les fenêtres se retrouvent au plafond. On peut penser à des bunkers, ou à des chars d'assaut, ou encore à de petites embarcations, voire des sous-marins. L'immensité de la Carrière de Boulbon, lieu de la création au Festival d'Avignon, souligne leur petitesse, voire leur fragilité. Lors d'une rencontre avec le public⁶, Patrick Pineau précise que ces boîtes ont une superficie de 5,95 m². Ce n'est que plus tard qu'il a appris que les habitants en appartement communautaire n'avaient droit qu'à 6 m² par personne : sans l'avoir expressément voulu, la représentation est conforme à la réalité. Le metteur en scène ajoute que l'inclinaison des boîtes symbolise un monde qui sombre, et qu'idéalement les appartements-boîtes devraient s'enfoncer un peu plus à chaque représentation.

- **Côté jardin, un immense mur gris en diagonale est surmonté de plusieurs néons.** Ce mur symbolise tout à la fois les goulags, les murs d'exécution, le cimetière. Il est le signe de l'enfermement, de la mort, de l'anonymat des grandes villes bétonnées. Les néons, proches de projecteurs de surveillance, renforcent cette atmosphère lourde avec l'émission d'une lumière froide et blafarde. Les personnages longent ostensiblement le mur comme pour rester le plus possible dans l'obscurité, reprenant un *topos* des films de guerre ou d'espionnage. On pourra penser aux films *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock, *Stalingrad* de Jean-Jacques Annaud, mais aussi à la couverture de la bande dessinée *La Marque jaune, Blake et Mortimer*, d'Edgar P. Jacobs.

- **Côté cour, un autre néon, comme un réverbère solitaire, au pied duquel se trouve un arbuste en piteux état : représentation du « ficus cassé »** (acte I, scène 13, p. 47) de l'appartement des Podsékalnikov. Ce néon est peut-être un rappel du mur et de sa symbolique d'oppression au plus près de l'habitation, une sorte d'œil de Big Brother qui rappelle que l'intimité est très relative car surveillée de près.

6. <http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/846>

→ **Étudier la disposition des différents éléments du décor dans les actes suivants.**

- **Acte II** : même décor mais on ne voit que l'intérieur de l'appartement des Podsékalnikov, signifiant le resserrement de l'intrigue sur eux, ou bien leur isolement.
- **Acte III** : les appartements-boîtes, vus de dos, ont été déplacés et alignés. Ils représentent maintenant les stands de tir dans le jardin d'été « Le Beau Monde rouge », où se déroule le banquet d'adieu. La couleur rouge et les affiches de propagande soviétique participent à l'effet de réel, alors que l'incongruité de la forme des stands-boîtes en biais est renforcée par leur multiplication : symboliquement, les boîtes représentent un monde en perdition, qui

chavire un peu plus, sous l'œil de ce grand mur immuable.

- **Acte IV** : retour à la scénographie initiale, à ce détail près que seul l'appartement-boîte des Podsékalnikov est là, toujours coincé entre le grand mur et le néon-réverbère solitaire. Sa petitesse en est renforcée. En même temps, le regard du spectateur se focalise davantage sur l'individu.
- **Acte V** : grand bouleversement, le mur gris, poussé et retourné par les comédiens, se retrouve, en diagonal, côté cour. Les boîtes ont disparu. Le plateau représente le cimetière, et le mur, abritant des niches avec des cierges allumés, représente sans doute l'église. On est passé de l'autre côté du mur, ou du miroir. C'est le temps des révélations.

→ **Analyser les différentes fonctions du seul élément inamovible, le néon solitaire, flanqué de son ficus mort.**

- **Le coin des punis**, où se réfugie la belle-mère rabrouée par exemple (II, 1 : « Sérafima Ilinitchna, vous feriez mieux de vous taire et d'écouter la musique », p. 67).
 - **Le lieu de la méditation**, lors de la grande tirade de Podsékalnikov (II, 26 : « Demain, à midi pile. Si c'est demain à midi pile, qu'est-ce que je deviens à midi et demi ? Et même à midi cinq ? », p. 101).
 - **La tribune d'exposition** pour Cléopatra Maximovna (II, 8 : « Cléopatra Maximovna – vous êtes une beauté », p. 81) ou de l'orateur Grand-Skoubik (III, 1 : « Honorable assemblée. Nous faisons aujourd'hui nos adieux à Sémione Sémionovitch, si l'on peut dire, qui s'en va vers un monde meilleur », p. 107).
 - **Un fauteuil de spectateur** pour Maria et Sérafima pendant la lecture de l'article de Iégorouchka (II, 13 : « Ça commence comme ça. (*Il lit.*) " Au citoyen rédacteur de notre journal de la part d'un établissement soviétique ", p. 87).
- Le néon est donc un élément scénographique à fonctions multiples, mais qui permet toujours un isolement, qu'il soit pour se retrancher ou pour s'exposer. Le piteux ficus est peut-être une référence à l'unique décor hautement symbolique d'*En attendant Godot* : signe de vie moribonde, mais signe de vie malgré tout ?



Les jeux de contrastes

→ Étudier les contrastes soulignés par le choix des costumes et du décor des appartements des Podsékalnikov et de Kalabouchkine.

La misère se voit chez les Podsékalnikov : leur intérieur est éclairé à la bougie ; l'unique pièce sert à la fois de salon et de chambre à coucher ; les quelques meubles présents sont polyfonctionnels (un tabouret sert tantôt de siège, tantôt de table ; le dessous de lit sert d'armoire) ; blouses informes et grisâtres, godillots pour la femme et la belle-mère, marcel voire veste (mais sans chemise) pour Sémione (notons toutefois pour « le grand jour », une chemise, mais sans cravate).

À l'inverse, l'appartement de Kalabouchkine est beaucoup plus soigné, ses costumes et ceux de sa maîtresse Margarita Ivanovna le sont également. Le salon, éclairé par plusieurs petites lampes, dispose d'un sofa accueillant et fait « nouveau riche », en singeant l'agencement de « style ». En tenue de ville ou d'intérieur, Kalabouchkine et Margarita sont tirés à quatre épingles, de la tête aux pieds.

Les accessoires associés aux personnages renforcent ce contraste : bassine pour Maria Loukianovna (acte II, pour se laver la tête), porte-cigarette pour Margarita Ivanovna, par exemple.

| n°131 | juin 2011 |

LA « MISE EN PLACE BOUFFONNE » DE PATRICK PINEAU

Lors de la conférence de presse d'ouverture du festival le 5 juillet⁷, Patrick Pineau dit qu'il se considère comme un « bouffon », comme Nicolăi Erdman : « je dis les mots des autres ». Par ailleurs, il estime faire de la « mise en place » plutôt que de la mise en scène⁸.

La convocation de différents univers artistiques

→ Relever les emprunts à l'univers circassien.

• **La scène comme une piste** : la forme circulaire de la Carrière de Boulbon sert naturellement cette image, ainsi que le choix de jouer à même le sol, dans la terre, sans plateau. De même que sous

un chapiteau traditionnel, il n'y a qu'une seule entrée pour les artistes. La Carrière de Boulbon offre un immense plateau à ciel ouvert, permettant des déplacements très étirés (entrées et sorties). Les élèves qui verront le spectacle en tournée, dans un théâtre fermé, pourront remarquer l'évolution de cette scénographie.

• **Les tours de piste** : ils sont récurrents dans la mise en scène, sous forme de course, de cortège ou de trajet en moto, particulièrement (mais pas seulement) en fin d'acte ou de scène.

• **Les comédiens** : comme les circassiens, ils sont polyvalents. Ils jouent, bien sûr,

7. <http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/818/Video>

8. Dialogue avec le public :

<http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/846>



mais ils sont aussi les machinistes qui procèdent au changement de décor entre les actes, ou encore les musiciens dans l'acte III. Certains accumulent les rôles et les déguisements, le metteur en scène et la scénographe tiennent deux des rôles principaux : Patrick Pineau joue Podsékalnikov et Sylvie Orcier joue sa femme Maria Loukianovna.

• **Les éléments du décor** : là encore, comme au cirque, tout sert. On a déjà vu comment les éléments majeurs du décor (mur, baraques) sont utilisés dans tous les sens, avec une judicieuse économie de moyens. Noter aussi la table du banquet de l'acte III qui se transforme en plateau roulant pour le cercueil à l'acte V.

→ **Voir comment l'utilisation de la musique est proche de celle du cirque traditionnel.**

Patrick Pineau avait annoncé des musiciens sur scène (cf. p. 10 du dossier), et l'orchestre tzigane de l'acte III joue bien en *live*. Et si c'est finalement une musique extérieure à la scène qui rythme le spectacle, elle obéit à l'idée de départ d'annoncer les entrées et sorties « à l'image des orchestres de cirque, qui jouent entre les numéros » (entretien avec Patrick Pineau pour le Festival d'Avignon). La partition est à entendre comme un accompagnement du spectateur, elle lui donne le ton et le rythme, comme un roulement de tambour au cirque.

→ **À quels autres genres fait référence la mise en scène de Patrick Pineau ?**

• **Le vaudeville** : débauche de quiproquos, d'écoutes aux portes, de jeux de mains, et de situations grivoises, en particulier dans l'acte I, avec le couple Kalabouchkine et Margarita Ivanovna.

• **Le cinéma muet** : Podsékalnikov interprété par Patrick Pineau fait plusieurs fois penser à Charlie Chaplin. Voir par exemple la scène avec l'hélicon, et surtout la scène de dispute avec le bris de vaisselle au début de l'acte II.

• **La farce et le burlesque, avec des décalages fantaisistes** :

– les anges (IV, 8) : les livreurs de couronnes mortuaires des pompes funèbres L'Éternité sont affublés d'ailes d'ange. Leur déplacement dansé et leurs paroles chantantes accentuent le pastiche comique d'envoyés célestes. Leur apparition semble être une continuation de l'illusion de Sémione d'être au paradis. Ce serait alors une représentation du point de vue de Podsékalnikov, très alcoolisé comme l'on sait !

– Les gymnastes (IV, 10) : les livreurs du cercueil offrent une vision toute différente. Quatre hommes arrivent au pas de gymnastique, revêtus de survêtements bleus et blancs. Là encore, déplacements et paroles forment une pantomime qui nous transporte dans une URSS fameuse pour ses entraînements draconiens. Vision infernale pour Podsékalnikov, en contrepoint des anges ?

– Les véhicules : la moto de Iégorouchka, la brouette pour transporter Podsékalnikov ivre mort, le motoculteur à plateforme en guise de voiture de pompes funèbres... sont autant de véhicules surprenants. Leur apparition inattendue provoque un moment joyeux dans le public, alors qu'ils accompagnent des idées sombres (mort, délation, etc.).



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

« L'écriture est traversée par plusieurs théâtres. On va du vaudeville, du burlesque, à certaines scènes presque shakespeariennes, avec comme des échos de Tchekhov, etc. ; [...] on a l'impression de devoir passer par plusieurs codes de jeu, en poussant presque jusqu'au cinéma muet, et à d'autres moments à des choses extrêmement simples et aucun jeu. C'est Erdman qui nous ballade. »

Aline Le Berre (Margarita Ivanovna), dialogue avec le public au Festival d'Avignon
<http://www.festival-avignon.com/fr/Renc/846>

Le jeu des acteurs : un comique de caractère exacerbé

Les différents personnages sont recensés sur les photographies de l'annexe n° 12.

→ Étudier le jeu des deux duos féminins.

• L'épouse et la belle-mère : une entité à deux têtes

Elles sont presque toujours ensemble. Leur symbiose dramaturgique est soulignée par des costumes similaires (blouses, bottines, fichus) et surtout par des déplacements parallèles. Cependant, chacune développe sa propre gestuelle : Maria Loukianovna tortille ses vêtements ou ses bras, avec une tête ahurie, des yeux écarquillés et une bouche grande ouverte, alors que Sérafima Ilinitchna a toujours les bras et la tête exagérément ballants.

• Cléopatra et Raïssa : la rivalité

À l'inverse, ce duo se construit sur l'opposition. L'une est blonde, vêtue de rouge, l'autre est brune et vêtue de jaune et bleu. Elles sont rarement présentes en même temps, et lorsque cela arrive (pour le banquet et l'enterrement), elles s'évitent, voire s'ignorent. Cléopatra Maximovna se pose en tragédienne caricaturale qui en fait des tonnes, alors que Raïssa Filippovna impose une trivialité à la limite de la vulgarité.

→ Relever comment chacun des prétendants⁹ est caractérisé, voire caricaturé. En quoi ce quatuor forme-t-il cependant une unité ?

• **Aristarque Dominiquovitch, Grand Skoubik**, représentant de l'intelligentsia, ne saurait se séparer de sa mallette, tel Jacques Tati dans *Parade*. Sa rigidité est permanente, jusque dans l'agitation sévère et régulière de son index, et peut faire penser qu'il est dénué de toute émotion. À moins qu'il ne s'effondre brusquement en pleurs, feignant sans doute l'affliction la plus grande. Le passage de l'une à l'autre de ces attitudes opposées, allié à la répétition, est un procédé comique très efficace.

• Dans la même veine, **l'écrivain Viktor Viktorovitch** adopte une attitude posée et assurée. Cependant, c'est lui qui surgira, *deus ex machina*, hors de lui, pour annoncer le suicide de Fédia Pitounine à la dernière scène. Le masque tombe.

• **Pougatchov, le boucher, et le père Elpidy** sont aussi ridicules, mais dans un autre registre. Tout marque leur petitesse, à commencer par leurs costumes trop courts. Pougatchov a du mal à s'affirmer. Il a souvent les mains dans les poches, signe d'un manque de communication gestuelle, d'autant plus gênante sur un plateau de théâtre. Le père Elpidy est caractérisé par

une exubérance déplacée par rapport à sa fonction. Ses gestes sont trop amples, voire grotesques (on pense bien sûr à son jeu avec l'encensoir qui devient une arme tournoyante). Ces quatre personnages forment cependant une unité dramaturgique. Leurs placements et déplacements le rappellent. Ainsi leur remarquable entrée à l'acte II, où tous suivent un même parcours quasi géométrique.

Alors qu'à la lecture de la pièce, on peut avoir du mal à distinguer les personnages des différents groupes, le jeu développé par les acteurs les rend aisément identifiables, pour ne pas dire inoubliables.

→ Montrer que Kalabouchkine et Margarita Ivanovna forment un couple à part.

Issus des anciennes classes sociales russes, ils ne se défont pas d'une apparence bourgeoise, que ce soit dans leurs costumes ou leur ameublement. C'est en soi une mise à l'écart dangereuse dans la nouvelle société soviétique. Elle est redoublée par la manipulation crapuleuse de l'argent (Kalabouchkine fait payer les revendications au suicide). De plus, ils vivent une relation adultère explicite et d'autant plus inconvenante que Kalabouchkine vient d'enterrer sa femme. Une telle accumulation de faux pas est complètement invraisemblable et finit par faire rire : c'est une parodie de petits bourgeois parvenus qui nous est donnée à voir.



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

9. Les différents personnages qui se disputent la récupération du suicide évoquent les « prétendants » au trône et la sage Pénélope à la fin de *l'Odyssée*.

→ **Quels sont les parallèles que l'on peut établir entre Podsékalnikov et Iégorouchka ?**

Sémione Sémionovitch Podsékalnikov et Iégorouchka sont deux personnages bouffons par excellence. Le comique de ces clowns volubiles réside dans l'inadéquation entre la gravité qu'ils veulent incarner et le ridicule qu'ils dégagent. Ils fonctionnent comme des miroirs grotesques des travers de la société, révèlent ses doutes et ses espoirs.

Iégorouchka arrive toujours comme une boule dans un jeu de quilles, en mobylette au centre de la scène *a contrario* des autres qui longent le mur, et affronte seul et délibérément l'ensemble des protagonistes, à grand renfort de bras levés en V. Représentant du régime, il n'est

pas rejeté : au contraire, il est accueilli par les différents personnages, peut-être comme une bête un peu curieuse, mais susceptible d'apporter des réponses.

C'est finalement – et paradoxalement – une partition similaire à celle jouée par Podsékalnikov. Celui-ci est comme un envoyé de la Providence pour les égarés russes dans la nouvelle URSS, celui qui peut porter un message. Dans la progression de la mise en scène, il est flagrant de constater sa progressive sortie du groupe. L'expulsion définitive a lieu à l'acte V, alors qu'il sort du cercueil et refuse de mourir : Podsékalnikov, révélant son message de vie, est seul, à cour, affrontant tous les autres, à jardin.

Unité et morcellement

→ **Relever les « numéros » à la théâtralité exacerbée de certains personnages.**

Les personnages se font tour à tour acteurs et spectateurs. Quelques exemples ci-dessous.

- **Acte I** : le discours de Kalabouchkine, « La vie est belle » (cf. annexe 13) ; le « one-woman show » humoristique raté de Sérafima Ilinitchna.
- **Acte II** : la leçon d'hélicon ; les différents discours du Grand Skoubik, de Cléopatra, de Iégorouchka, de Podsékalnikov.
- **Acte III** : les chants des Tsiganes ; les différents discours au micro, ou depuis le toit d'une baraque.
- **Acte IV** : la comédie de Podsékalnikov qui joue au mort.
- **Acte V** : les discours funèbres.

Il est remarquable de voir comment les discours sont systématiquement mis en scène comme des petits spectacles autonomes. L'orateur se crée une petite scène en utilisant ce qu'il trouve autour de lui (néon isolé, toit d'une baraque, à moins que ce ne soit la baraque elle-même qui serve de boîte noire), pendant que les spectateurs se trouvent un siège improvisé, ou s'accoude au toit d'une baraque.

S'il s'agit de revendiquer le jeu pour lui-même, de briser l'illusion théâtrale d'une manière évidemment joyeuse, ce n'est pas de manière gratuite. *Le Suicidé* aussi une pièce métaphysique, qui « parle sans cesse de la mort... » (Patrick Pineau, entretien pour le Festival d'Avignon). C'est d'ailleurs le thème récurrent des nombreux discours mis en relief par la mise en scène.



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

→ **Comparer la scénographie du début et de la fin du spectacle.**

Noter le dépouillement progressif du plateau, et le jeu d'inversions : horizontalement, le mur est passé de jardin à cour ; verticalement, les baraques qui s'élevaient (même petitement) sont remplacées par une fosse creusée à même la poussière de la carrière. Symboliquement, c'est un passage dans l'ailleurs qui va permettre la révélation du sens.

- Le premier sens qui nous est proposé est optimiste, même s'il manque de panache : l'instinct de vie est plus fort que le désir d'héroïsme. Il y a du Candide chez Podsékalnikov.
- Le second sens est aussi bref que sans appel, fulgurant : « la vie ne vaut pas la peine d'être vécue ». Contrepoint qui, malgré la virtuosité étourdissante de tout ce qui a précédé, a pour fonction de dégriser le spectateur, et de le ramener à la réalité.



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

REBONDS

→ **Débat : la pièce de Nicolaï Erdman est-elle toujours d'actualité ?**

On peut attendre que les élèves soient sensibles aux échos de la pièce avec les problèmes de société d'aujourd'hui : chômage, crise d'identité et mal-être, précarité, problèmes de logement, etc.

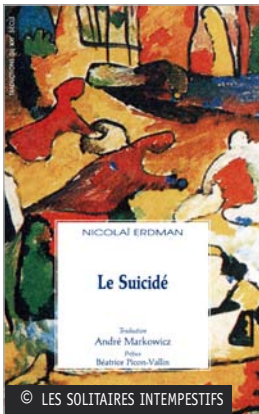
En revanche, la dénonciation politique du régime autoritaire soviétique (censure, surveillance, délation, corruption...) n'est plus directement d'actualité. On peut cependant facilement la transposer à d'autres formes de dictature du monde d'aujourd'hui (Chine, Vietnam, Iran, etc.).

→ **Faire une recherche sur le bouffon Pietro Gonella. Quels liens peut-on faire avec la représentation du *Suicidé* mis en scène par Patrick Pineau ?**

Pietro Gonella était bouffon à la cour des Este à Ferrare (Italie) au xv^e siècle. D'après Stefano Zuffi, (*L'Art au xv^e siècle*, Hazan), sa mort, en 1441, est le résultat d'une tragique plaisanterie puisqu'il mourut de peur en simulant sa propre exécution. On ne peut s'empêcher de penser à Sémione Sémionovitch au bord de la crise cardiaque lorsqu'il tente de se suicider (acte IV, scène 7).

On attribue à Jean Fouquet un portrait de Gonella. Noter l'étrange ressemblance physique entre ce bouffon et Patrick Pineau interprétant Podsékalnikov, notamment dans la barbe naissante.

→ **On pourra également donner à lire un extrait d'*Éloge de la folie* de l'humaniste Érasme, écrit en 1509, sur le rôle du bouffon (cf. annexe n° 15).**



Le Suicidé

De Nicolai Erdman

Mise en scène : Patrick Pineau

Traduction : André Markowicz

Collaboration artistique : Annie Perret,
Anne Soisson

Scénographie : Sylvie Orcier

Musique et composition sonore :

Nicolas Daussy, Jean-Philippe François

Lumière : Marie Nicolas

Costumes : Charlotte Merlin, Sylvie Orcier

Accessoires : Renaud Léon

Maquillage : Annick Dufraux

Coiffures : Jocelyne Milazzo

Construction du décor : Ateliers du Grand T

Régisseur général : Florent Fouquet

Régisseur lumières : Gérard Caldas

Régisseur son : Jean-Philippe Bellevin

Avec : Anne Alvaro, Louis Beyler, Nicolas Bonnefoy, Hervé Briaux, David Bursztein, Catalina Carrio Fernandez, Laurence Cordier, Nicolas Daussy, Nicolas Gerbaud, Aline Le Berre, Manuel Le Lièvre, Laurent Manzoni, Babacar M'Baye Fall, Sylvie Orcier, Patrick Pineau et Florent Fouquet, Renaud Léon, Charlotte Merlin.

Production déléguée : Scène nationale de Sénart

Coproduction : Festival d'Avignon, MC93 Bobigny, Le Grand T Scène conventionnée Loire-Atlantique (Nantes), MC2 : Grenoble, Espace Malraux Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, Maison de la Culture de Bourges Scène nationale, Célestins Théâtre de Lyon, Théâtre Firmin Gémier/La Piscine (Antony, Châtenay-Malabry), Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre de l'Archipel (Perpignan), Centre national de création et de diffusion culturelles-Châteauvallon, Compagnie Pipo.

La compagnie Pipo-Patrick Pineau est subventionnée par la DRAC Haute-Normandie-Ministère de la Culture et de la Communication, le Conseil régional de Haute-Normandie et le Conseil général de l'Eure.

Remerciements : Magali Rigali - Compagnie Bernard Sorel.

Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

Créé au Festival d'Avignon. Représentations du 6 au 15 juillet 2011 (relâche le 11).

Tournée : 17 et 18 novembre 2011 : MC Bourges • 23 et 24 novembre 2011 : MC Chambéry • 29 novembre au 3 décembre 2011 : Théâtre Vidy Lausanne • 6 au 9 décembre 2011 : MC2 Grenoble • 12 et 13 décembre 2011 : Théâtre de Villefranche • du 6 au 15 janvier 2012 : MC93 Bobigny • 18 au 21 janvier 2012 : Scène nationale de Sénart • 24 au 28 janvier 2012 : La Piscine à Châtenay Malabry • 31 janvier 2012 : Théâtre d'Evry • 4 février 2012 : Théâtre Aragon à Tremblay en France • 7 et 8 février 2012 : Le Volcan au Havre • 11 février 2012 : Théâtre Jean Arp à Clamart • du 15 au 23 février 2012 : Théâtre du nord à Lille • du 29 février au 4 mars 2012 : Théâtre des Célestins à Lyon • du 7 au 17 mars 2012 : Grand T à Nantes • 20 et 21 mars 2012 : L'Archipel à Perpignan • 27 mars 2012 : Théâtre La Colonne à Miramas • 30 et 31 mars 2012 : Théâtre de Châteauvallon.

Le Suicidé est publié aux éditions Les Solitaires intempestifs, trad. André Markowicz, 2006.

Nos chaleureux remerciements à l'équipe artistique (particulièrement à Patrick Pineau et à Daniel Schémann) qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions, ainsi qu'à la Scène nationale de Sénart, Arcadi, Les Solitaires intempestifs et l'agence Alnovas.

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. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contacts : ▶ CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr
▶ Festival d'Avignon : camille.court@festival-avignon.com
▶ Compagnie Pipo : compagniepipo@free.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé,
conseiller Théâtre, pôle Arts et Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,
chargée de mission Lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre

Auteur de ce dossier

Hélène EXBRAYAT, Professeur certifiée
de Lettres modernes

Directeur de la publication

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

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé,
conseiller Théâtre, pôle Arts et Culture, CNDP

Responsabilité éditoriale

Marie FARDEAU et Loïc NATAF,
CRDP de l'académie de Paris
Dominique BUISINE,
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille

Chef de projet

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

Coordination Festival d'Avignon

Laurence PEREZ, directrice de la communication
et des publics
Camille COURT, assistante de communication
et relations publiques

Maquette et mise en pages

Brigitte EMMERY, CRDP de l'académie d'Aix-Marseille
D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556 – ISBN : 978-2-86614-534-7

Retrouvez sur ▶ <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »
Ce dossier est édité par le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : www.crdp-aix-marseille.fr

Annexes

ANNEXE N° 1 = ACTE I, SCÈNE 1, OU COMMENT UNE ENVIE DE SAUCISSON PEUT FAIRE BASCULER LE DESTIN D'UN HOMME

Extrait de Nicolaï Erdman, *Le Suicidé*, trad. André Markowicz, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 23 à 26. Avec l'aimable autorisation des Solitaires intempestifs.

Texte A

Dans un lit à deux places dorment les époux Podsékalnikov – Sémione Sémionovitch et Maria Loukianovna.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Macha, ho, Macha ! Macha, tu dors, Macha ?

MARIA LOUKIANOVNA *crie*. – A-a-a-a-a...

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Mais non, mais non – c'est moi.

MARIA LOUKIANOVNA. – Qu'est-ce qu'il y a, Sémione ?

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Macha, je voulais te demander... Macha... Macha, tu re-dors déjà ? Macha !

MARIA LOUKIANOVNA *crie*. – A-a-a-a-a...

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Mais non, mais non – c'est moi.

MARIA LOUKIANOVNA. – C'est toi, Sémione ?

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Ben oui, c'est moi.

MARIA LOUKIANOVNA. – Qu'est-ce qu'il y a, Sémione ?

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Macha, je voulais te demander...

MARIA LOUKIANOVNA. – Quoi... Quoi, mais qu'est-ce qui t'arrive, Sémione... Sénia...

Texte B

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Macha, je voulais te demander... dis donc, le saucisson de foie de ce midi, il nous en reste ?

MARIA LOUKIANOVNA. – Le quoi ?

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Je dis : dis-donc, le saucisson de foie de ce midi, il nous en reste ?

MARIA LOUKIANOVNA. – Non, tu sais, Sémione, je m'attendais à tout, venant de toi, mais que tu te mettes, en pleine nuit, avec une femme au dernier degré de l'épuisement, à parler du saucisson de foie – ça, venant de toi, je ne m'y attendais pas. C'est un tel manque de tact, un tel manque de tact. Moi, des journées entières, comme un cheval, je ne sais pas, ou une fourmi, je travaille, et, la nuit, au lieu de me laisser ne serait-ce qu'une minute de repos, toi, même au lit, tu me rends la vie tellement nerveuse. Tu sais, Sémione, avec ce saucisson de foie-là, tu m'as tué dans mon cœur mais tant de choses, mais tant de choses... Comment ça se fait que tu ne comprennes pas, Sénia : si, toi, tu ne dors pas, laisse au moins que les autres dorment... Sénia, c'est à toi que je parle, oui ou non ? Sémione, tu dors, ou quoi ? Sénia !

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – A-a-a-a-a-a...

MARIA LOUKIANOVNA. – Mais non, mais non – c'est moi.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – C'est toi, Macha ?

MARIA LOUKIANOVNA. – Ben oui, c'est moi.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Qu'est-ce que tu veux, Macha ?

MARIA LOUKIANOVNA. – Je dis si, toi, tu ne dors pas, laisse au moins que les autres dorment.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Attends, Macha.

MARIA LOUKIANOVNA. – Non, toi, attends. Pourquoi tu n’as pas mangé quand il fallait ? Je crois que, pour toi, maman et moi, on te prépare exprès tout ce que tu adores ; je crois que, maman et moi, on t’en met toujours le plus.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Et pourquoi, ta maman et toi, vous m’en mettez le plus ? Ce n’est pas un hasard si vous m’en mettez le plus, c’est avec une psychologie que vous m’en mettez plus, c’est que vous voulez le souligner aux yeux de tout le monde comme quoi, voilà, n’est-ce pas, bon, notre Sémione Sémionovitch, il ne travaille nulle part, mais, nous, on lui en met le plus. Ça, je l’ai compris, pourquoi que vous m’en mettez plus, c’est dans un but d’humiliation que vous m’en mettez plus, c’est...

MARIA LOUKIANOVNA. – Attends, Sénia...

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Non, toi, attends un peu. Pendant que moi, là, avec toi, dans mon lit conjugal, je m’affame toute la nuit sans le moindre témoin en tête à tête sous la même couverture, toi, tu me rognes mes parts de saucisson de foie.

MARIA LOUKIANOVNA. – Mais est-ce que je te les rogne, tes parts ? Mon petit chéri à moi, mange, je t’en prie. Je te l’apporte tout de suite. *(Elle sort du lit. Allume une bougie, se dirige vers la porte.)* Mon Dieu, qu’est-ce que ça encore ? Hein ? Si c’est pas triste, tout de même, de vivre comme ça. *(Elle entre dans la pièce voisine.)*

ANNEXE N° 2 = RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Comédie en cinq actes.

| n°131 | juin 2011 |

Acte I – La nuit. Chez Sémione Sémionovitch et Maria Loukianovna (23 scènes)

Sémione réveille sa femme en pleine nuit pour savoir s'il reste du saucisson de foie. Ils se disputent, et le bruit attire Sérafima, la mère de Maria. Elles se rendent compte que Sémione a disparu de la chambre. Maria s'affole, persuadée qu'il est parti se suicider. Elle fait appel au voisin Alexandre Pétrovitch Kalabouchkine, et tous deux partent à la recherche du prétendu suicidé. Pétrovitch revient avec Sémione et s'emploie à le convaincre de ne pas se suicider, alors que celui-ci n'en avait aucune intention ! Mais Pétrovitch, sous prétexte de réfutation, expose différents arguments dont Sémione va s'emparer progressivement. Décidé, il sort acheter un revolver. Pétrovitch en rend compte aux femmes : le seul salut possible pour Sémione est de trouver un hélicon (contrebasse à vent) afin de le détourner de son idée de mort à travers un projet qui lui redonnerait de l'espoir. Sérafima est chargée de le distraire le temps de trouver un hélicon, mais elle se fait renvoyer : Sémione veut être seul pour écrire sa lettre d'adieu.

Acte II – Le jour. Même lieu (29 scènes)

Devant sa femme et sa belle-mère, Sémione prend sa première leçon d'hélicon à l'aide d'un manuel. C'est un désastre qui se conclut par une violente dispute du couple. Alors que Sémione, seul, renoue avec l'idée du suicide, le Grand-Skoubik Aristarque Dominiquovitch fait son entrée. Il vient féliciter Sémione pour son prochain suicide, et lui propose de dédier son acte à sa cause, à savoir la sauvegarde de l'intelligentsia. L'idée de devenir un martyr célèbre séduit Sémione : « Ça, c'est une vie ! » Arrive ensuite Cléopatra Maximovna, qui exige de Sémione qu'il se tue pour elle, au nom de l'amour romantique. Il part avec elle.

Entrée de Iégorouchka, coursier marxiste, sous prétexte d'un problème de virgule dans un article, qui s'avère être une dénonciation de Pétrovitch.

Puis entrent un boucher, un écrivain, un prêtre, Aristarque Dominiquovitch, et enfin, Raïssa Filippovna. Tous demandent Sémione. Alexandre Pétrovitch leur a vendu sa mort, ils viennent pour développer leur argumentation (cf. annexe n°4). Enfin Sémione revient : il est vivement félicité, et rendez-vous est pris pour un banquet d'adieu le lendemain à midi.

Ses admirateurs une fois partis, Sémione prononce un long discours sur la mort, et interroge sur l'au-delà un jeune homme... sourd-muet.

Acte III – Le lendemain midi. « Un restaurant à ciel ouvert, dans le jardin d'été Le Beau Monde rouge » (2 scènes)

Tous les prétendants à la cause du suicide sont réunis à table autour de Sémione. Le banquet est accompagné d'un chœur de tziganes. Pêle-mêle, se superposent les chants tziganes, un discours d'adieu par Aristarque Dominiquovitch, une histoire salace du prêtre à Raïssa Filippovna, le tout étant régulièrement ponctué par l'unique question de Sémione : « quelle heure il est ? »

L'entrée de Iégorouchka provoque une discussion politique très arrosée qui oppose la Russie et l'URSS, l'individu et « les masses ». Sémione recopie la lettre d'adieu rédigée par Aristarque, puis, gonflé d'une nouvelle puissance et dans un élan fou, téléphone au Kremlin pour déclarer : « j'ai lu Marx, et Marx, il m'a pas plu. » Enfin, il sort se suicider, en emportant une bouteille pour se donner du courage.

Acte IV – Même jour. Appartement de Sémione et Maria (20 scènes)

Maria et sa mère sont pleines d'entrain, pensant que Sémione est en entretien d'embauche. Mais Maria tombe soudain sur la lettre d'adieu de Sémione. Elle s'effondre.

Entrent Aristarque, le prêtre, une modiste et une couturière : ils présentent leurs condoléances et commencent à organiser les funérailles, qui doivent être grandioses. Maria se lamente, essaie de comprendre, tout en se soumettant aux mesures de la couturière et aux essayages de chapeaux. La compagnie s'en va.

Deux hommes amènent le corps de Sémione, qui n'est qu'ivre mort, et se réveille. Il se croit d'abord au paradis, puis est ramené à la réalité par une carafe d'eau froide. Quand il comprend qu'on le croit mort et qu'on organise ses funérailles, il décide de se « re-tuer ». Laissé seul, il essaye, mais en vain. Il réceptionne alors des couronnes funéraires, puis son cercueil. Lorsque la compagnie revient, pris de court, il saute dedans. Le prêtre officie le service funèbre, sous les cris de Maria qui assure que Sémione est vivant. Le cercueil est emporté pour être exposé à la chapelle « deux-trois jours ».

Acte V – « Deux-trois jours » plus tard. Au cimetière : « auprès d'un tas de terre, une fosse toute neuve » (7 scènes)

Aristarque et Pétrovitch écoutent la rumeur sur la mort de Sémione, représentée par deux couples de petites vieilles, puis par Cléopatra qui se déclare responsable du suicide pour séduire Oleg.

Entre le cortège funèbre, accompagné du chœur qui scande « souvenir éternel » tout au long de l'acte. Plusieurs discours abracadabrants sont prononcés, une nouvelle dispute éclate entre les prétendants à la cause, puis Sémione jaillit de son cercueil en demandant pardon et, surtout, du riz ! Il déclare qu'il veut vivre et qu'il vivra malgré les protestations des prétendants.

La dernière scène est une chute en trois répliques, que voici :

Scène 7

Viktor Viktorovitch entre en courant.

VIKTOR VIKOROVITCH. – Fédia Pitounine s'est suicidé. (*Pause.*) Et il a laissé une lettre.

ARISTARQUE DOMINIKOVITCH. – Quelle lettre ?

VIKTOR VIKOROVITCH. – « Podsékalnikov a raison. C'est vrai, la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. »

Marche funèbre.

Rideau.

ANNEXE N° 3 = LISTE DES PERSONNAGES

| n°131 | juin 2011 |

PODSÉKALNIKOV, *Sémione Sémionovitch.*
MARIA LOUKIANOVNA – *son épouse.*
SÉRAFIMA ILINITCHNA – *sa belle-mère.*
KALABOUCHKINE, *Alexandre Pétrovitch – leur voisin.*
PÉRESVÉTOVA, *Margarita Ivanovna.*
PÉRESVÉTOV, *Stépan Vassiliévitch.*
GRAND-SKOUBIK, *Aristarque Dominiquovitch.*
IÉGOROUCHKA, *Iégor Timoféïévitch.*
POUGATCHOV, *Nikifor Arsentievitch – boucher.*
VIKTOR VIKTOROVITCH – *écrivain.*
LE PÈRE ELPIDY – *prêtre.*
CLÉOPATRA MAXIMOVNA.
RAÏSSA FILIPPOVNA.
Une petite vieille.
OLEG LÉONIDOVITCH.

Un jeune homme – sourd-muet –, Zinka Padespagne, Grounia, un chœur tsigane, deux serveurs, une modiste, une couturière, deux types douteux, deux gamins, trois hommes, des chantres d'église, un chœur, des porteurs de torches, un diacre, deux petites vieilles, des hommes, des femmes.

ANNEXE N° 4 = ACTE II, SCÈNES 17 À 23 (EXTRAITS), OU LE DÉFILÉ D'EXTRAVAGANTS MORTS VIVANTS

Extrait de Nicolaï Erdman, *Le Suicidé*, trad. André Markowicz, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 90 à 99. Avec l'aimable autorisation des Solitaires intempestifs.

| n°131 | juin 2011 |

Scène 17

Entre Nikifor Arsentievitch Pougatchov, boucher.
POUGATCHOV. – Mince alors – personne.

Scène 18

Entre Viktor Viktorovitch, écrivain.
VIKTOR VIKTOROVITCH. – Citoyen Podsékalnikov – c'est vous ?
POUGATCHOV. – Non, moi aussi je l'attends.
VIKTOR VIKTOROVITCH. – Ah bon. Tiens.

Scène 19

Entre le père Elpidy, prêtre.
LE PÈRE ELPIDY. – Mes excuses, Podsékalnikov – c'est vous ?
VIKTOR VIKTOROVITCH. – Non, ce n'est pas moi.
LE PÈRE ELPIDY. – Donc, c'est vous ?
POUGATCHOV. – Non, moi non plus.

Scène 20

Entre Aristarque Dominiquovitch Grand-Skoubik.
LE PÈRE ELPIDY. – Ah, c'est sans doute lui. Podsékalnikov – c'est vous ?
ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Mais non, voyons.

Scène 21

Alexandre Pétrovitch sort de sa chambre. Tout le monde se précipite vers lui.
ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Alexandre Pétrovitch !
POUGATCHOV. – Camarade Kalabouchkine !

Scène 22

Raïssa Filippovna se rue en tornade dans la pièce.
RAÏSSA FILIPPOVNA. – Alors, voilà où je vous retrouve, camarade Kalabouchkine. Rendez tout de suite les quinze roubles.
ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Quand même, devant le monde, Raïssa Filippovna.
RAÏSSA FILIPPOVNA. – Et vous, pourquoi vous faites tous vos micmacs ? Vous m'avez abusée, camarade Kalabouchkine. Vous m'avez roulée avec votre Podsékalnikov. Pourquoi je vous ai donné quinze roubles ? Pour que, lui, il se tue à cause de cette vieille pouffiasse ? Qu'est-ce que vous m'aviez promis, camarade Kalabouchkine ? Vous aviez promis de l'utiliser pour moi, et c'est Cléopatra Maximovna qui l'utilise.
VIKTOR VIKTOROVITCH. – Mes excuses ! Qu'est-ce que c'est – Cléopatra Maximovna ? C'est à moi que vous avez promis, camarade Kalabouchkine.
LE PÈRE ELPIDY. – C'est à lui que vous avez promis, camarade Kalabouchkine ? Mais, alors, pourquoi je vous ai payé de l'argent ?
ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Mais, dites, vous payez pour quoi, camarades, quand vous achetez un billet de loterie ? Pour le destin. Pour prendre une part de risque, camarades. Pareil ici, dans le cas présent avec Podsékalnikov. L'inoubliable défunt est toujours de ce monde, et ses ultimes messages se comptent par milliers. En plus de vous, beaucoup d'autres amateurs ont payé. Tenez, par exemple, d'autres échantillons. « Je meurs victime de la question nationale, victime des youpins. » « J'ai la vie impossible suite à la saloperie de l'inspecteur des impôts. » « Je demande qu'on n'accuse personne de ma mort, mis à part notre bien-aimé pouvoir soviétique. » Et ainsi de suite, et ainsi de suite. Toutes ces lettres lui seront proposées, mais, celle qu'il choisira, camarades – ça, je ne peux pas le dire.
ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Notez qu'il a déjà choisi, camarades. Il se suicide au nom de l'intelligentsia. Nous venons juste d'avoir un entretien personnel, lui et moi.
ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Je trouve que c'est de la crapulerie, Aristarque Dominiquovitch. Vous deviez agir à travers moi, pour ainsi dire à égalité avec les autres clients.

ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Cherchez un autre défunt pour vos clients – ils peuvent patienter.
 ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Vous aussi, patientez.
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Pour ce qui est de l'intelligentsia russe, en général, elle n'est plus en état de patienter.
 POUGATCHOV. – Et le commerce, d'après vous, il est en état, camarades ?
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Et l'art sacré ?
 LE PÈRE ELPIDY. – Et notre religion ?
 RAÏSSA FILIPPOVNA. – Et l'amour ? Ce qui s'instaure maintenant, c'est un amour muet. À l'époque où nous sommes, les hommes, pendant l'amour, ils ne parlent absolument pas, ils ne font que renifler. Je vous assure. Ils reniflent. Je vous demande de réfléchir à ça, camarades.
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Non mais, réfléchissez plutôt, mes chers camarades, à ce que c'est que notre intelligentsia. À l'époque où nous sommes, l'intelligentsia, c'est une esclave blanche dans le harem du prolétariat.
 POUGATCHOV. – Alors, dans ce cas-là, le commerce, c'est une esclave noire dans le harem du prolétariat.
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Dans ce cas-là, à l'époque où nous sommes, l'art, c'est une esclave rouge dans le harem du prolétariat.
 POUGATCHOV. – Vous dites toujours l'art, l'art. Mais, à l'époque où nous sommes, le commerce aussi, c'est de l'art.
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Et vous, vous dites toujours le commerce, le commerce. À l'époque où nous sommes, l'art, c'est aussi du commerce. La vie qu'on a, les écrivains, c'est une vie de musiciens. Notre place dans l'État, c'est à une table à part, on n'arrête pas de jouer des saluts. Un salut pour les invités, un salut pour les hôtes. Moi, je veux être un Tolstoï, pas une grosse caisse.
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Nous voulons qu'on nous écoute ne serait-ce qu'un tout petit peu. Qu'on nous prenne en compte, ne serait-ce qu'un tout petit peu, chers camarades.
 LE PÈRE ELPIDY. – Nous devons conquérir la jeunesse.
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Oui, mais comment ?
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Comment ? Par les idées.
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Mais rappelez-vous, comment ça se passait dans le temps. Dans le temps, les gens qui avaient une idée, ils voulaient mourir pour elle. À l'époque où nous sommes, les gens qui veulent mourir n'ont pas d'idée, et les gens qui ont une idée ne veulent pas mourir. C'est une chose qu'il faut combattre. Aujourd'hui plus que jamais, nous avons besoin de défunts idéologiques.
 [...]

Scène 23

Entre Sémione Sémionovitch.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Vous venez pour moi ?
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Ces gens ont appris la magnifique décision que vous venez de prendre, citoyen Podsékalnikov, et sont venus vous voir pour vous exprimer leur enthousiasme.
 POUGATCHOV. – Vous êtes notre dernier espoir, Sémione Sémionovitch.
 LE PÈRE ELPIDY. – Vous êtes un saint. Vous êtes un martyr.
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Vous êtes un héros.
 RAÏSSA FILIPPOVNA. – Vous êtes mon héros le plus bien-aimé de l'époque contemporaine.
 SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Voyons, enfin...
 [...]
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Nous allons vous fêter, citoyen Podsékalnikov.
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Demain dix heures, vous êtes libre ?
 SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Demain dix heures ?
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Le banquet.
 SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Ah, le banquet... oui, je suis libre.
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Donc, on est d'accord. Demain, à dix heures, c'est le début des adieux, bon, et à midi pile, vous prenez la route.
 SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – La route ? Vers où ?
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – J'aurais du mal à le dire. Vers nulle part... l'inconnu... Nous attendrons...
 SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Je ne connais pas le chemin, chers camarades.
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – On passera vous prendre, Sémione Sémionovitch. Bon, à la prochaine.
Ils sortent.

ANNEXE N° 5 = ACTE IV, SCÈNE 6, SÉMIONE FACE À SA FEMME ET À SA BELLE-MÈRE

| n°131 | juin 2011 |

Extrait de Nicolaï Erdman, *Le Suicidé*, trad. André Markowicz, *Les Solitaires intempestifs*, 2006, p. 145 à 147. Avec l'aimable autorisation des *Solitaires intempestifs*.

Sémione, ivre-mort, est réveillé par une carafe d'eau sur la tête.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Où je suis ?... Mon Dieu... c'est ce monde-là, ou c'est l'autre ?

SÉRAFIMA ILINITCHNA. – C'est celui-là, c'est celui-là.

MARIA LOUKIANOVNA. – Qu'est-ce que tu es allé faire, tu n'as pas honte ? Tu laisses une lettre comme quoi tu vas te suicider, et, au lieu de ça, tu te soûles à la vodka. Espèce de vieux fumier. Tu as failli me pousser à l'agonie. Moi, ici, je pleure, je sanglote, avec mon anémie...

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Attends.

MARIA LOUKIANOVNA. – Non, toi, attends. Moi, ici, je pleure, je sanglote avec mon anémie et je joue mon rôle de veuve inconsolable, et toi, rien du tout, tu ne meurs pas, et même, tu te soûles. Tu veux quoi, que je m'allonge dans la tombe toute vivante ? Pourquoi tu ne dis rien ? Réponds quand on te parle !

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Attends.

MARIA LOUKIANOVNA. – Quoi ?

[...]

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Deux types... oui... je revois... je crois bien... sur le boulevard... ils sont venus s'asseoir... et, ensemble... au goulot.

MARIA LOUKIANOVNA. – Alors, tu bois directement au goulot, tu n'as pas honte !

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – C'était pour me donner du cœur au ventre, ma petite Macha, que je buvais, me donner du cœur au ventre. Toujours pour me donner du cœur au ventre, ma petite Macha, je buvais, je buvais. Et, avec la dernière bouteille, je me suis mis derrière un arbre, je me suis dit – je bois la dernière et je pourrai. Boire, j'ai bu, mais, pouvoir, j'ai pas pu.

MARIA LOUKIANOVNA. – Mais pourquoi tu as inventé toute cette comédie. Pourquoi tu ne pouvais plus vivre ?

ANNEXE N° 6 = ACTE I, SCÈNE 13, OU « LA VIE EST BELLE »

| n°131 | juin 2011 |

Extrait de Nicolai Erdman, *Le Suicidé*, trad. André Markowicz, *Les Solitaires intempestifs*, 2006, p. 47 à 48. Avec l'aimable autorisation des *Solitaires intempestifs*.

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Bon, je vous laisse, Sémione Sémionovitch, mais, vous, promettez-moi, Sémione Sémionovitch, que, vous, tant que vous ne m'aurez pas entendu dans l'entité, vous ne vous permettrez rien du tout sur vous-même. Je vous le demande comme à un ami, Sémione Sémionovitch, écoutez juste, écoutez juste.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Parlez. J'écoute.

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Ah, merci. Asseyez-vous, Sémione Sémionovitch. (*Il le fait asseoir. Il se lève devant lui et prend la pose.*) Citoyen Podsékalnikov... Attendez une petite minute. (*Il accourt vers la fenêtre. Tire violemment le rideau. Le matin glauque de la ville éclaire un lit défait, le ficus cassé et tout l'ameublement pas folichon de la chambre.*) Citoyen Podsékalnikov. La vie est belle.⁶

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Et moi qu'est-ce que ça me fait ?

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – C'est-à-dire, comme ça ? Citoyen Podsékalnikov, où est-ce que vous vivez ? Vous vivez au xx^e siècle. Le siècle des Lumières. Le siècle de l'électricité.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Et quand, pour défaut de paiement, votre électricité, on vous la coupe, alors, d'après vous, ça donne quoi comme siècle ? Le siècle de l'âge de pierre ?

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Le siècle des cœurs de pierre, citoyen Podsékalnikov. Ça fait combien de jours, déjà, qu'on vit dans les cavernes. Ça vous coupe toute envie, même, de continuer à vivre. Zut, alors, mince ! Ça vous la coupe tellement. Ne m'embrouillez pas, Sémione Sémionovitch. Citoyen Podsékalnikov. La vie est belle.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – J'ai déjà lu ça dans les *Izviestias*, mais je crois qu'il va y avoir un démenti.

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Vous avez tort de le penser. Ne pensez pas. Travaillez.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Les chômeurs n'ont pas le droit de travailler.

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Vous attendez toujours une autorisation. Dans la vie, il faut lutter, Sémione Sémionovitch.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Est-ce que je n'ai pas lutté, camarade Kalabouchkine ? Tenez, regardez, s'il vous plaît. (*Il sort un livre de sous son oreiller.*)

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Qu'est-ce que c'est ?

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Un manuel d'apprentissage pour jouer du bombardon.

6. « La vie est belle » fait certainement référence à un texte de Mikhaïl Boulgakov, ami d'Erdman, ironiquement intitulé « De la belle vie », dans *La Locomotive ivre*, qui dénonce les absurdités du logement à Moscou (annexe n° 8).

ANNEXE N° 7 : REPÈRES HISTORIQUES ET ARTISTIQUES EN URSS (1917-1987)

| n°131 | juin 2011 |

1917

Février : en pleine guerre mondiale, Révolution bolchévique.

Mars : abdication du tsar Nicolas II.

Octobre/novembre : deuxième Révolution, début de la Russie soviétique sous la présidence de Lénine.

1918

Début de la guerre civile entre les Rouges (communistes) et les Blancs (partisans monarchistes). Nationalisation des banques.

Meyerhold met en scène *Mystère-Bouffe* de Maïakovski (pièce satirique sur la Révolution traitée comme une épopée).

Malevitch peint le premier monochrome blanc : *Carré blanc sur fond blanc* ; des peintres abstraits décorent les rues de Moscou et de Petrograd ; Kandinsky est à la tête de l'INKHOUK (Institut de culture artistique).

1919

Défaite des armées blanches.

Création des troupes théâtrales ambulantes sur les fronts.

Nationalisation des théâtres.

Le Manifeste du suprématisme de Malevitch prône une peinture purifiée qui rejette les formes de la nature au profit de l'idée de sensation pure.

1920

« Octobre théâtral » de Meyerhold : le premier théâtre de la République des Soviets dénonce le vieux théâtre académique et propose la révolution et la rénovation complète de l'art scénique.

Le Manifeste constructiviste de Gabo et Pevsner proclame une construction géométrique de l'espace (cercle, rectangle et ligne droite) dans un art au service du peuple et qui se fait le messager du pouvoir soviétique.

1922

Naissance de l'URSS, Union des Républiques Socialistes Soviétiques.

Interdiction officielle de l'art abstrait ; exil de Kandinsky.

1924

Mort de Lénine. Staline prend le pouvoir. Début du totalitarisme.

Eisenstein tourne *La Grève*, Protazanov tourne *Aelita*.

1925

Immense succès populaire du *Mandat*, de Nicolaï Erdman, mis en scène par Meyerhold.

Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*.

Suicide du poète Essenine, ami d'Erdman.

1927

Trotski est exclu du Parti (assassiné en 1940).

L'État affirme son rôle dans la reconstruction idéo-politique des théâtres.

Essai du metteur en scène Stanislavski : *Ma vie dans l'art*.

Meyerhold monte *Le Revizor*, de Gogol.

1928

Erdman écrit *Le Suicidé*.

1929

La Punaise, de Maïakovski, mise en scène par Meyerhold, musique de Chostakovitch.

Répétitions du *Suicidé* par Meyerhold et Stanislavski en « compétition soviétique ».

1930

Début du culte de la personnalité de Staline. Propagande stalinienne de plus en plus exacerbée.
Les Bains, de Maïakovski, est mis en scène par Meyerhold.
Opéra *Le Nez* (d'après Gogol) de Dmitri Chostakovitch.
Suicide de Maïakovski.

1932

Famine majeure.
Première apparition du terme « réalisme socialiste ».
Intervention de Gorki auprès de Staline pour l'obtention d'une autorisation de produire *Le Suicidé*. Générale sans public de la pièce, mise en scène par Meyerhold après 18 mois de répétitions. Interdiction immédiate.

1933

Première purge du Parti. Début de la terreur.
Arrestation d'Erdman pour un petit poème satirique sur Staline.

1934

Instauration officielle du « réalisme socialiste » : l'artiste doit donner « une représentation véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Il doit en particulier contribuer à la transformation idéologique de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme » (encyclopédie Larousse).

1939

Pacte germano-soviétique. Début de la seconde guerre mondiale.
Arrestation de Meyerhold, « ennemi du peuple ».
Instauration des prix « Staline » : promotion des pièces soviétiques, quotas de pièces contemporaines imposées au théâtre.

1940

Meyerhold est fusillé.

1941

Entrée en guerre de l'URSS.

1956

Mort de Staline.
Réhabilitation d'Erdman qui vivait assigné à résidence et de Meyerhold.

1969

Édition du *Suicidé* en langue russe en Allemagne ; première mise en scène en Suède.

1970

Mort de Nicolaï Erdman.

1982

À Moscou, cinq représentations du *Suicidé* dans une version fortement expurgée au Théâtre de la satire ; répétitions suspendues au Théâtre de la Taganka.

1985

Début de la Pérestroïka sous Gorbatchev.

1987

Publication du Mandat et du *Suicidé* dans une revue théâtrale russe.

ANNEXE N° 8 : « LA BELLE VIE » EN APPARTEMENT COMMUNAUTAIRE

| n°131 | juin 2011 |

Extrait de Mikhaïl Boulgakov, *La Locomotive ivre*, trad. Renata Lesnik, LGF Livre de poche, 2010. Avec l'aimable autorisation de l'agence Alnovas.

D'où vient cette vie si bizarre et désagréable ? Elle a pour origine une seule et unique raison : nous vivons à l'étroit. C'est un fait, à Moscou, nous sommes à l'étroit.

Alors, que faire ?

Une seule chose : mettre en œuvre mon projet, que j'exposerai en écrivant, au préalable, un nouveau chapitre intitulé « De la belle vie ».

II. DE LA BELLE VIE

Youri Nikolaïévitch a croisé les jambes et demandé en mâchant son cake :

– Je ne comprends vraiment pas pourquoi, vous, un homme d'humeur assez placide, entrez en rage dès que vous commencez à parler d'appartement ?

À mon tour, j'ai fourré un morceau de cake dans ma bouche (avec le thé, c'est une chose merveilleuse, mais pas à cinq heures de l'après-midi quand l'homme, de retour du travail, a besoin d'une bonne assiette de *borchtch* et non de thé avec cake. Et, en général, citoyens de Moscou, envoyons au diable tous ces *five o'clock* !) avant de répondre :

– C'est précisément parce que je connais le problème à fond que je pique une colère. J'en suis un éminent spécialiste.

– Peut-être voulez-vous encore du thé ? m'a prudemment proposé la maîtresse de maison.

– Non, merci, je ne veux plus de thé. Je suis rassasié, ai-je répondu dans un soupir tout en sentant une angoisse étrange.

Au fond de mes entrailles, des morceaux de cake nageaient dans une mer de thé, éveillant en moi un sentiment de cafard.

– Pour vous, c'est facile à dire, poursuivis-je, allumant une *papirossa*, vous qui possédez un sublime deux pièces.

Youri Nikolaïévitch éclata aussitôt d'un rire convulsif et, avalant rapidement un raisin sec, se mit à fouiller ses poches. Il ne trouva rien dans la première. Idem dans la seconde. Ni dans la troisième. Alors, il se précipita vers la table, ouvrit les tiroirs et plongea dans des monceaux de papiers ; là non plus, il ne trouva rien.

Au lieu de ce qu'il cherchait, il tomba sur l'avant-dernier numéro du *Nakanouné* [La Veille] de lundi, l'admira, puis laissa tomber :

– Il a disparu quelque part. Bon, d'accord...

À ces mots, il se mit à genoux sur le sol et empoigna les pieds du fauteuil au coin de la pièce. Le chien poilu, réjoui de ce remue-ménage, commença à gambader et à l'attraper par le pantalon.

– Va-t-en ! cria Youri Nikolaïévitch, tout rouge.

Le fauteuil glissa sur le côté et apparut, sur fond de ciel bleu, la coupole de l'église voisine dans un énorme trou béant d'un *archine*⁷ de diamètre.

– Ça alors !

– Il n'était pas là avant les réparations, expliqua l'heureux possesseur de deux pièces et d'un trou, mais voilà qu'on a fait les travaux de réfection et le trou avec.

– Enfin, tout de même, on peut le reboucher.

– Non, moi, je refuse de le boucher. Que celui qui m'a envoyé le papier le rebouche lui-même.

De nouveau, il tapota ses poches sans retrouver le papier.

– On m'a envoyé un papier pour que je vide les lieux.

– Pour aller où ?

– Il est écrit dans le papier que cela ne les concerne pas.

Je le confesse : mon cœur est devenu plus léger. Je n'étais pas le seul.

7. Mesure de longueur russe, équivalent à 0,71 mètre.

[...]

C'est vrai, comment ça, « vider les lieux » ? Car la place ne restera pas vide ? Youri Nikolaiévitch va « vider les lieux », mais, à sa place, c'est Sidor Nikolaiévitch qui va « remplir les lieux » ? Tandis que Youri Nikolaiévitch, se retrouvant sur le trottoir, aura, lui aussi, envie de s'abriter sous un toit, n'est-ce pas ? Et que faire si, sous ledit toit, se trouve déjà Fédossei Gavrilovitch ? Par conséquent, il faut envoyer à Fédossei Gavrilovitch un papier « de vidage » ? Fédossei à la place d'Ivan, Ivan à la place de Féraponte, Féraponte à la place de Pankrati...

Vraiment, concitoyens, tout ça ressemble à une absurdité sans nom.

[...]

Avec le temps, j'ai commencé à classifier. Et ma classification est simple comme bonjour. Il y a deux catégories d'individus menant la belle vie :

1. Ceux qui ont possédé quelque chose et réussi à le préserver (comme Zina, Nikolai, Ivanitch, Yacha, Pacha, etc.).
2. Ceux qui n'avaient rien, sont arrivés et ont tout reçu.

[...]

Tout cela ne va pas.

Seul mon projet est valable.

ON DOIT CONSTRUIRE À MOSCOU

Le jour où, à Moscou, de petits billets portant les mots « à louer » feront leur apparition, tout rentrera dans l'ordre.

La vie cessera de ressembler à un exténuant sortilège vécu, pour les uns, sur une malle dans l'entrée, pour d'autres, dans six pièces en compagnie de nièces survenues inopinément.

ANNEXE N° 9 = PORTRAIT DE NICOLAÏ ERDMAN

| n°131 | juin 2011 |

Nicolaï Erdman est né à Moscou le 16 novembre 1900.

En 1918, il rejoint le mouvement d'avant-garde des « Imaginistes »⁸ et publie ses premiers poèmes. Il commence à travailler pour le théâtre en 1922 et, en juin 1924, lit *Le Mandat*, sa première pièce, aux acteurs de Meyerhold. La première de la pièce, le 20 avril 1925, est un triomphe. Saluée comme audacieuse, la pièce aborde les problèmes politiques et sociaux de l'époque : bureaucratisation, inculture, pénurie de logements, dénonciations. La pièce est jouée 350 fois et reprise dans toute l'Union soviétique. Mais en 1930, elle est retirée de l'affiche et n'est montée de nouveau qu'après la mort de Staline et le XX^e Congrès du Parti communiste, en novembre 1956.

Erdman voyage en Allemagne et en Italie et commence une activité de scénariste de cinéma, notamment pour Boris Barnet. En 1928, il donne sa seconde pièce, *Le Suicidé*, à Meyerhold. Stanislavski s'y intéresse à son tour, écrit même à Staline pour obtenir l'autorisation de la jouer, mais en octobre 1932 la pièce est interdite. Il faudra attendre 1982 pour qu'elle soit jouée en URSS. C'est la fin de la carrière de dramaturge d'Erdman.

L'autoritarisme stalinien progresse aussi vite que les libertés régressent. Un petit poème satirique sur Staline vaut à Erdman d'être arrêté en octobre 1933 et condamné à trois ans d'exil. D'autres, tels Meyerhold et Babel, sont exécutés. Deux amis artistes, confrontés à la censure, se donnent la mort : Essenine en 1925, Maïakovski en 1930.

Exilé, il ne cesse d'écrire. Il reçoit l'autorisation de retourner à Moscou après la guerre, en 1949. Le film *Volga-Volga*, dont il est le scénariste ignoré par le générique, reçoit même le prix Staline en 1941. Les dernières années de sa vie, il est consultant au Théâtre de la Taganka et travaille avec Iouri Lioubimov.

Jusqu'à sa mort, le 10 août 1970, Erdman écrit pour le cirque, fait des adaptations pour le théâtre et, en 1964, devient consultant au Théâtre de la Taganka, dirigé par Iouri Lioubimov. Il a renoncé à son activité de dramaturge et vit essentiellement du cinéma.

Source non exclusive : <http://www.arcadi.fr> (avec l'aimable autorisation d'Arcadi).

8. Mouvement littéraire et artistique prônant la primauté de l'image sur le sens et sur la syntaxe.

ANNEXE N° 10 = PORTRAIT DE PATRICK PINEAU

| n°131 | juin 2011 |



Homme de plateau et chef de troupe, Patrick Pineau alterne jeu et mise en scène depuis sa sortie du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

Après des débuts de comédien avec Jacques Nichet et Jean-Pierre Vincent notamment, il rejoint à partir de 1997 la troupe réunie par Georges Lavaudant au Théâtre national de l'Odéon. Il en est membre jusqu'en 2005, abordant les œuvres classiques et les écritures contemporaines avec un égal intérêt.

C'est avec un texte d'Eugène Ionesco, *Conversation sur la montagne*, qu'il signe en 1992 sa première mise en scène, avant de s'intéresser à Mahmoud Darwich, Serge Sandor, Mohamed Rouabhi, Serge Valletti, Thomas Bernhard, Bertold Brecht mais aussi à des auteurs russes pour lesquels il ressent une grande proximité – Maxime Gorki, Anton Tchekhov et aujourd'hui Nicolaï Erdman.

À chacun de ses projets, il s'entoure, totalement ou partiellement, de sa propre troupe d'acteurs qu'il réunit en fonction des besoins de la distribution. Ces comédiens-amis, parmi lesquels Anne Alvaro, Hervé Briaux ou encore Sylvie Orcier, lui sont indispensables pour faire le théâtre qu'il aime : celui qui place le plaisir du jeu en son centre, celui qui mêle tragique et comique. Un théâtre généreux, exigeant, que Patrick Pineau a déjà fait résonner en 2004 au Festival d'Avignon, lorsqu'il a créé *Peer Gynt* d'Ibsen dans la Cour d'honneur du Palais des papes.

ANNEXE N° 11 = ENTRETIEN AVEC PATRICK PINEAU

Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon.

| n°131 | juin 2011 |

Jean-François Perrier – Pourquoi avez-vous choisi de monter *Le Suicidé* de Nicolaï Erdman ?

Patrick Pineau – Parce que c'est d'abord une pièce pour des acteurs. Je choisis toujours les pièces que je monte en fonction des acteurs, beaucoup plus qu'en fonction du texte. Je trouve que le théâtre russe, que j'ai déjà parcouru comme metteur en scène, est un théâtre pour les acteurs, que ce soit *Les Barbares* de Gorki ou *Les Trois Sœurs* de Tchekhov. J'aime travailler avec une troupe, et ces auteurs offrent justement des possibilités de rôles superbes pour tous les acteurs qui la composent : Anne Alvaro, Sylvie Orcier, Aline Le Berre, Hervé Briaux, entre autres... Les personnages d'Erdman sont des personnages de poids, des caractères forts, des gens abîmés

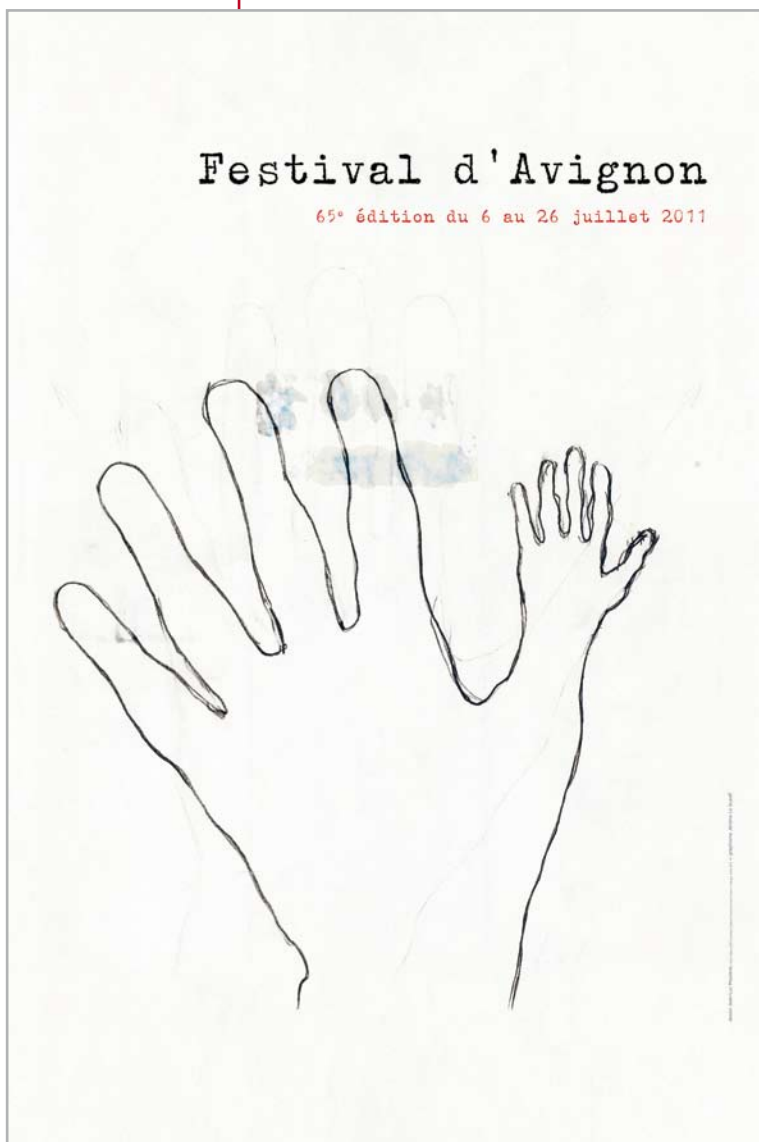
qui requièrent pour les interpréter des acteurs puissants, qui ont du vécu derrière eux. C'est sans doute que les Russes ont une façon unique de mêler l'humour ravageur, le désespoir le plus profond à une drôlerie communicative. Avec *Le Suicidé*, c'est un parcours de vie qui nous est présenté, avec son chaos, ses accidents, ses luttes, son absurdité, son comique. C'est le tourbillon de la vie qui nous entraîne et c'est, en plus, la possibilité du rêve.

J.-F. P. – Est-ce, selon vous, l'histoire de la Russie qui explique ce mélange d'humour et de désespoir ?

P. P. – Sans doute, puisque si on met en regard Gogol, qui écrit à l'époque de la dictature tsariste, et Erdman, qui fait la même chose pendant la période stalinienne, il y a une foule de points communs. Entre *Le Revizor* et *Le Suicidé*, il y a un cousinage étroit peut-être parce que la société russe, quelles que soient les époques, est une société dure, violente. J'ai d'ailleurs hésité un moment entre les deux pièces.

J.-F. P. – On parle parfois de « vaudeville russe » au sujet d'Erdman ? Qu'en pensez-vous ?

P. P. – Je ne suis pas sûr que la comparaison soit juste. Je préfère le mot « farce ». Même si les portes s'ouvrent dans les deux genres, elles ne s'ouvrent pas de la même façon et, derrière, il n'y a pas les mêmes personnages. Chez Feydeau, que j'ai eu l'occasion de jouer, il y a de la méchanceté, une méchanceté profonde, ce qui n'est pas le cas chez Erdman. En plus, les pièces de ce dernier sont plus politiques : le rire y est donc différent. Il ne faut pas oublier que la pièce *Le Suicidé* a été interdite jusqu'à la fin de l'URSS et qu'Erdman, mort en 1970, ne l'a jamais vue représentée en public. Ce qui est formidable dans cette pièce, c'est qu'elle parle du peuple dans ses rapports avec la machine politique, mais toujours à hauteur d'homme. Sans vouloir faire d'anachronisme, il y a des similitudes avec notre époque, avec cette idée de sauveur suprême qui nous protégerait de tout, même de nous-mêmes. Le danger de celui qui pense et agit pour tous les autres, sans tenir compte des désirs du peuple, n'est peut-être pas seulement un danger du passé, mais peut-être bien une interrogation permanente pour toutes



les démocraties. Nous sommes donc loin de Feydeau et peut-être plus près du cirque et de ses saltimbanques... Des saltimbanques au-delà de l'excessif, des saltimbanques féroce-ment drôles, car ils savent que tout peut s'arrêter à la seconde. Avec *Le Suicidé*, on est entraîné dans un tourbillon qui naît d'une toute petite situation, celle d'un homme qui, une nuit, réveillé par la faim, veut manger un peu de saucisson de foie... Mais cet homme n'est pas n'importe qui : un chômeur qui a perdu sa dignité et se cache pour manger, persuadé qu'il vole ce qu'il mange puisqu'il ne peut pas l'acheter et que c'est sa femme qui travaille pour le nourrir. Tout se complique quand l'un de ses voisins, confondant le saucisson avec un revolver, imagine que ce chômeur veut se tuer par désespoir... Et la situation s'emballe... Cette spirale nous entraîne dans des réflexions philosophiques sur l'homme face à sa vie et à sa mort, dans des réflexions sur le couple, mais aussi sur le politique... Ce tourbillon de folie part toujours de la vérité pour aller vers le jeu. Nous sommes embarqués dans un vertige incroyable, dans cette pièce où l'on ne parle que du quotidien, mais d'une façon totalement décalée et fictionnelle.

J.-F. P. – C'est la dernière pièce de Nicolai Erdman...

P. P. – Oui, et d'ailleurs en la relisant, j'ai le sentiment que la pièce n'est pas finie. On sait que pour *Le Mandat*, Nicolai Erdman a réécrit des passages de la pièce en fonction du travail du metteur en scène Vsevolod Meyerhold. L'interdiction de jouer *Le Suicidé*, qui pesa sur l'auteur jusqu'à sa mort, n'a pas permis cette réécriture, cette finition.

J.-F. P. – Entravé par le pouvoir politique, Nicolai Erdman n'a pas pu mener à bien sa carrière d'auteur dramatique, mais n'a quasiment jamais arrêté de travailler, pour le cinéma, le cirque ou le cabaret. Trouve-t-on des traces de ces autres activités dans son œuvre dramatique ?

P. P. – Très certainement. Je parlais de farce et de cirque, mais je pourrais en effet parler aussi de cabaret. La musique occupe une place importante dans *Le Suicidé* puisque Erdman prévoyait même un orchestre tzigane pour les représentations. Il y aura donc de la musique,

composée spécialement et jouée sur le plateau. J'aimerais même que les musiciens soient là en permanence, qu'ils soient particulièrement présents au moment des changements de scènes, à l'image des orchestres de cirque, qui jouent entre les numéros. J'ai l'avantage de travailler avec des acteurs qui jouent également de la musique, je peux donc envisager cette dimension importante de la pièce sans problème. La construction des dialogues laisse, quant à elle, transparaître l'influence du cinéma. Erdman fut un très grand scénariste pour le cinéma et obtint des prix importants, même le Prix Staline pour *Volga, Volga*, une comédie musicale de Grigori Aleksandrov, ce qui n'est pas banal pour un auteur interdit au théâtre par le même Staline et ses successeurs. La vie de Nicolai Erdman n'est d'ailleurs pas banale puisqu'il fut exilé de Moscou, mais jamais emprisonné, à une époque où ses camarades intellectuels ont souvent connu l'exil en Sibérie.

J.-F. P. – Vous allez jouer en extérieur au Festival d'Avignon, dans la Carrière de Boulbon. Pourquoi avoir choisi ce lieu ?

P. P. – La pièce se passe par moments dans un appartement collectif, mais à d'autres moments dans la rue, notamment l'acte III et l'acte V. Il fallait donc trouver un extérieur qui renforce ce que je voulais dire de cette pièce. Avec ce plein air qu'offre la Carrière de Boulbon, j'ai le sentiment d'une grande piste de cirque, qui permet aux acteurs de venir raconter cette histoire d'une manière foraine. Je suis très adepte du théâtre dans le théâtre... J'aime les lieux singuliers où il faut faire un effort pour venir, où l'on sait que la représentation sera particulière, les lieux qui réunissent les spectateurs pour une fête. Dans le mot « festival », il y a bien sûr l'idée de fête... J'aime les lieux où il n'y a pas besoin de micros, où le son est pur, tel que j'imagine qu'il était dans le théâtre grec.

J.-F. P. – André Markowicz dit que l'écriture de cette pièce nécessite qu'elle soit jouée avec une grande vitesse. C'est aussi votre avis ?

P. P. – Je parlerais plus volontiers d'une action qui s'emballe et qui nécessite une permanente adaptation des acteurs au rythme de la pièce. Il n'y a pas le temps de penser : la pensée est

bousculée, les tirades s'enchaînent. C'est un tourbillon fantastique qui nous réserve des surprises, jusqu'à son terme.

J.-F. P. – Cette comédie porte un titre peu comique...

P. P. – Oui, mais il ne faut pas s'arrêter à cela ! C'est un grand texte de théâtre populaire, ouvert sur le monde à travers l'histoire, à la fois simple et fantastique, d'un petit homme qui, avant de mourir, prononce ces quelques mots : « Je vis et je ne dérange pas les autres... Je n'ai jamais fait de mal à personne. Je n'ai pas fait de mal à une mouche, moi, dans ma vie. » Ce personnage honnête peut dire cela sans être démenti. C'est un héros pathétique et drôle qui se démène dans le chaos, perdu mais toujours conscient. C'est curieux cette idée qu'un titre de pièce implique obligatoirement son contenu... Qu'un titre de pièce puisse faire peur... Mais c'est vrai, c'est une question qui m'est souvent posée.

Peut-être faudrait-il sous-titrer et préciser : « *Le Suicidé...* une comédie drôle ! »

J.-F. P. – C'est aussi une pièce métaphysique ?

P. P. – Certainement, puisqu'elle parle sans cesse de la mort...

J.-F. P. – Ce personnage, qui fut si longtemps interdit de plateau, représenterait-il un danger ?

P. P. – C'est la radicalité de ce personnage qui dérange d'abord, le rire ensuite, puis justement la qualité de ce théâtre populaire, compréhensible par tous et donc dangereux, compte tenu de ce qu'il raconte. Je me pose la question de savoir si Nicolaï Erdman se doutait, en écrivant sa pièce, qu'il serait systématiquement interdit. Malgré les soutiens dont il disposait alors auprès du pouvoir soviétique, de Gorki à Meyerhold en passant par Boulgakov, peut-être doit-il sa survie au fait qu'il n'a plus jamais écrit de théâtre...

ANNEXE N° 12 = PHOTOGRAPHIES

| n°131 | juin 2011 |



Sale Août, de Serge Valletti © LUCIE LAURENT



Carrière de Boulbon © CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

De gauche à droite :
Sérafima Ilinitchna, Podsékalnikov, Maria Loukianovna.

| n°131 | juin 2011 |



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

De gauche à droite :
Kalabouchkine, Pougatchov, Raïssa Filippovna, Podsékalnikov, Viktor Viktorovitch, Le père Elpidy, Grand-Skoubik.



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

De gauche à droite :
Viktor Viktorovitch, Grounia, Podsékálnikov, Pougatchov, Cléopatra Maximovna, Raïssa Filippovna,
des tsiganes.

| n°131 | juin 2011 |



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

Au sol, de gauche à droite :
Raïssa Filippovna, Grand-Skoubik, Kalabouchkine, un chantre d'église, Sérafima Ilinitchna,
Pougatchov, Iégorouchka, Maria Loukianovna, Margarita Ivanovna, Viktor Viktorovitch.
Sur le toit : le père Elpidy. Dans le cercueil : Podsékálnikov.



© CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE/FESTIVAL D'AVIGNON

ANNEXE N° 13 = ACTE IV, SCÈNE 7

| n°131 | juin 2011 |

Extrait de Nicolaï Erdman, *Le Suicidé*, trad. André Markowicz, *Les Solitaires intempestifs*, 2006, p. 148 à 149. Avec l'aimable autorisation des Solitaires intempestifs.

Maria et Sérafima sont parties pour annuler les funérailles, alors que Sémione vient de les supplier : « Attendez encore, tout n'est pas encore perdu. Je vais me re-tuer » (IV, 6). Mais elles ne le prennent pas au sérieux : « Vous tuer, vous, allons donc, Sémione Sémionovitch, vous feriez mieux de mettre l'eau à chauffer pour le thé. »

Sémione Sémionovitch, seul.

SÉMIONE SÉMIONOVITCH. – Elles ne m'ont pas cru. Elles ne m'ont pas cru. Même Macha, même elle, elle ne m'a pas cru. Bon. Tu vas le regretter, et comment encore, ma petite Macha. Où il est ? Là. (*Il sort le revolver.*) Ce qu'il faut, c'est d'un seul coup, sans réfléchir, en plein cœur – et la mort instantanée. (*Il plaque le revolver sur sa poitrine.*) La mort instantanée. Ou non. C'est mieux dans la bouche. La bouche, c'est plus instantané. (*Il introduit le canon du revolver dans la bouche. L'enlève.*) Je vais compter jusqu'à trois. (*De nouveau dans la bouche.*) Un... eux... (*Il sort.*) Ou non. Le mieux c'est que je compte jusqu'à mille. (*À nouveau dans la bouche.*) Un... eux... oi... at... in... is... et... ui... euf... is... ons... (*Il le sort.*) Non, si je compte, ça vaut mieux dans le cœur. (*Il appuie le revolver sur la poitrine.*) Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf... C'est de la lâcheté – jusqu'à mille... il faut tout de suite... résolument... Jusqu'à cent – et fini. Non... plutôt jusqu'à quinze. Oui... tout de suite. (*Il plaque à nouveau le revolver sur sa poitrine.*) Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix... onze... douze... treize... quatorze... Ou, peut-être, il ne faut pas compter du tout, mais – dans la bouche. (*Le canon dans la bouche. Il le ressort.*) La bouche... et la balle, où elle va ?... Ici, là... dans la tête. Ça fait de la peine, pour la tête. Le visage, il est dans la tête, chers camarades. Ça vaut mieux dans le cœur. Il faut juste palper. Viser mieux, juste, là où ça cogne. Là. Ici, ça cogne. Ouille ! Qu'est-ce qu'il est grand, le cœur, on le touche n'importe où – partout, ça cogne. Ouille ! Qu'est-ce que ça cogne. Ça va casser. Là, tout de suite, ça va casser. Mon Dieu ! Si je meurs d'un infarctus, je n'aurai pas eu le temps de me tuer. Je n'ai pas le droit de mourir, je n'ai pas le droit de mourir. Il faut vivre, vivre, vivre, vivre... pour se tuer. Pas le temps. Pas le temps. Oh, j'étouffe. Une petite minute, rien qu'une petite minute. Mais vas-y donc, connard, vas-y, puisqu'on te dit. (*Le revolver lui glisse des mains. Il tombe.*) Trop tard... je meurs. Mais qu'est-ce que c'est que ça, mon Dieu...

Texte A : Shakespeare, *Hamlet*, acte I, scène 4, trad. François-Victor Hugo

n°131 | juin 2011 |

HAMLET. – L'air pince rudement. Il fait très froid.

HORATIO. – L'air est piquant et aigre.

HAMLET. – Quelle heure, à présent ?

HORATIO. – Pas loin de minuit, je crois.

MARCELLUS. – Non, il est déjà sonné.

HORATIO. – Vraiment ? Je ne l'ai pas entendu. Alors le temps approche où l'esprit a l'habitude de se promener. (*On entend au-dehors une fanfare de trompettes et une décharge d'artillerie.*) Qu'est-ce que cela signifie, monseigneur ?

HAMLET. – Le roi passe cette nuit à boire, au milieu de l'orgie et des danses aux contorsions effrontées ; et à mesure qu'il boit les rasades de vin du Rhin, la timbale et la trompette proclament ainsi le triomphe de ses toasts.

HORATIO. – Est-ce la coutume ?

HAMLET. – Oui, pardieu ! Mais, selon mon sentiment, quoique je sois né dans ce pays et fait pour ses usages, c'est une coutume qu'il est plus honorable de violer que d'observer. Ces débauches abrutissantes nous font, de l'orient à l'occident, bafouer et insulter par les autres nations qui nous traitent d'ivrognes et souillent notre nom du sobriquet de pourceaux. Et vraiment cela suffit pour énerver la gloire que méritent nos exploits les plus sublimes. Pareille chose arrive souvent aux individus qui ont quelque vicieux signe naturel. S'ils sont nés (ce dont ils ne sont pas coupables, car la créature ne choisit pas son origine) avec quelque goût extravagant qui renverse souvent l'enceinte fortifiée de la raison, ou avec une habitude qui couvre de levain les plus louables qualités, ces hommes, dis-je, auront beau ne porter la marque que d'un seul défaut, livrée de la nature ou insigne du hasard, leurs autres vertus (fussent-elles pures comme la grâce et aussi infinies que l'humanité le permet) seront corrompues dans l'opinion générale par cet unique défaut. Un atome d'impureté perdra la plus noble substance par son contact infamant.

Entre le spectre.

HORATIO. – Regardez, monseigneur : le voilà !

HAMLET. – Anges, ministres de grâce, défendez-nous ! Qui que tu sois, esprit salubre ou lutin damné ; que tu apportes avec toi les brises du ciel ou les rafales de l'enfer ; que tes intentions soient perverses ou charitables ; tu te présentes sous une forme si provocante que je veux te parler. Je t'invoque, Hamlet, sire, mon père, royal Danois ! Oh ! Réponds-moi ! Ne me laisse pas déchirer par le doute ; mais dis-moi pourquoi tes os sanctifiés, ensevelis dans la mort, ont déchiré leur suaire ! Pourquoi le sépulcre où nous t'avons vu inhumé en paix a ouvert ses lourdes mâchoires de marbre pour te rejeter dans ce monde ! Que signifie ceci ? Pourquoi toi, corps mort, viens-tu tout couvert d'acier, revoir ainsi les clairs de lune et rendre effrayante la nuit ? Et nous, bouffons de la nature, pourquoi ébranles-tu si horriblement notre imagination par des pensées inaccessibles à nos âmes ? Dis ! Pourquoi cela ? Dans quel but ? Que veux-tu de nous ? (*Le spectre lui fait un signe.*)

HORATIO. – Il vous fait signe de le suivre, comme s'il voulait vous faire une communication à vous seul.

MARCELLUS. – Voyez avec quel geste courtois il vous appelle vers un lieu plus écarté ; mais n'allez pas avec lui !

HORATIO. – Non, gardez-vous-en bien !

HAMLET. – Il ne veut pas parler ici : alors je veux le suivre.

HORATIO. – N'en faites rien, monseigneur.

HAMLET. – Pourquoi ? Qu'ai-je à craindre ? Je n'estime pas ma vie au prix d'une épingle ; et quant à mon âme, que peut-il lui faire, puisqu'elle est immortelle comme lui ? Il me fait signe encore : je vais le suivre.

HORATIO. – Eh quoi ! monseigneur, s'il allait vous attirer vers les flots ou sur la cime effrayante de ce rocher qui s'avance au-dessus de sa base, dans la mer ; et là, prendre quelque autre forme horrible pour détruire en vous la souveraineté de la raison et, vous jeter en démence ? Songez-y : l'aspect seul de ce lieu donne des fantaisies de désespoir au cerveau de quiconque contemple la mer de cette hauteur et l'entend rugir au-dessous.

HAMLET. – Il me fait signe encore. (*Au spectre.*) Va ! je te suis.
 MARCELLUS. – Vous n’irez pas, monseigneur !
 HAMLET. – Lâchez ma main.
 HORATIO. – Soyez raisonnable ; vous n’irez pas !
 HAMLET. – Ma fatalité me hèle et rend ma plus petite artère aussi robuste que les muscles du lion néméen. (*Le spectre lui fait signe.*) Il m’appelle encore. (*S’échappant de leurs bras.*) Lâchez-moi, messieurs. Par le ciel ! je ferai un spectre de qui m’arrêtera ! Arrière, vous dis-je ! (*Au spectre.*) Marche ! je te suis.
Le spectre et Hamlet sortent.
 HORATIO. – L’imagination le rend furieux.
 MARCELLUS. – Suivons-le ; c’est manquer à notre devoir de lui obéir ainsi.
 HORATIO. – Allons sur ses pas. Quelle sera l’issue de tout ceci ?
 MARCELLUS. – Il y a quelque chose de pourri dans l’empire du Danemark.
 HORATIO. – Le ciel avisera.
 MARCELLUS. – Eh bien ! Suivons-le. (*Ils sortent.*)

Texte B – *Le Suicidé*, acte V, scène 5 (pages 176-177)

Extrait de Nicolai Erdman, *Le Suicidé*, trad. André Markowicz, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 176 à 177. Avec l’aimable autorisation des Solitaires intempestifs.

Au cimetière, Iégorouchka est sommé de faire un discours pour le suicidé Sémione Podsékalnikov. Il rechigne d’abord.

VIKTOR VIKTOROVITCH. – Qui prend la parole au nom des masses ?
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Lui. Iégor Timoféïévitch.
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Commencez, Iégorouchka.
 IÉGOROUCHKA. – J’ai peur.
 ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Qu’est-ce qui vous fait donc peur, Iégor Timoféïévitch – un mot sur une tombe, ce n’est pas si terrible.
 IÉGOROUCHKA. – Bien sûr que si, c’est terrible, un mot. Les mots, c’est comme des canaris, tu les lâches, tu les rattrapes plus, alors voilà, tu le lâches, et c’est toi qu’on rattrape et on te relâche plus.
 ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Mais nous nous étions mis d’accord.
 IÉGOROUCHKA. – De toute façon, je refuse. Et, en plus, je ne sais pas par quoi commencer.
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Moi, j’ai un début très remarquable pour vous. Commencez comme ça, Iégor Timoféïévitch : « Quelque chose est pourri au royaume de Danemark. »
 IÉGOROUCHKA. – Qui a dit ça ?
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Marcellus.
 IÉGOROUCHKA. – Pourquoi vous disiez rien. Vous alors, quel phénomène. (*Il court vers le tas de terre.*) Faites place à l’orateur. (*Il grimpe sur le tas de terre.*) Citoyens, permettez-moi de partager avec vous une nouvelle des plus heureuses. Il y a une minute, le camarade Marcellus nous a communiqué la nouvelle que quelque chose était pourri dans le royaume de Danemark. Bravo. Cela dit, il fallait s’y attendre. Le système pourri du capitalisme montre sa vraie nature. Qui c’est qui me tire comme ça ?
 VIKTOR VIKTOROVITCH. – Qu’est-ce que vous racontez ? C’était juste pour le début que je vous l’ai dit. Après, vous devez passer au défunt.
 IÉGOROUCHKA. – Ne faites pas de chocs à l’orateur. On y passe. Et donc, camarades, quelque chose est pourri dans le royaume de Danemark, et néanmoins, l’un d’entre nous est mort. Mais essayez-vous, camarades, et allez bravement en avant marche, au même pas que le défunt. Mais revenons, camarades, au Danemark. Vous recommencez à me tirer. Le Danemark, c’est...
Aristarque Domiquovitch, Alexandre Péetrovitch et Viktor Viktorovitch tirent Iégorouchka jusqu’en bas du tas de terre.

DES VOIX. – Qu'est-ce qui se passe ? – Il y a quelque chose ?

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Chers amis. L'orateur précédent s'est senti mal. Il n'est plus en état de parler.

Trop fraîche est cette blessure, trop lourde cette perte – les larmes t'étouffent.

[...]

IÉGOROUCHKA. – Ah-ah-ah ! Camarades, moi aussi, je veux lire quelque chose. Laissez-moi !

ALEXANDRE PÉTROVITCH. – Mais non, mais non ! Retenez- le !

IÉGOROUCHKA. – Ne me touchez pas. (*Il bondit sur le tas.*) Je vais vous lire un poème de mort avec participation de la masse au déroulement. Vous, Maria Loukianovna, tournez-vous vers là et suivez bien ma menotte. Quand j'agite ma menotte, vous dites « Qui ? » Alors, voilà : « Qui ? » Vous avez compris ? Prêts ? On commence. Poème de mort de ma composition, avec participation de la masse au déroulement.

DES VOIX DANS LA FOULE. – Chut... ch...

IÉGOROUCHKA.

S'il n'était pas déjà parti,

S'il était membre du Parti,

Il serait le chef le plus kitsch. (*Il agite le bras.*)

MARIA LOUKIANOVNA, à travers les larmes. – Qui ?

IÉGOROUCHKA. – Sémione Sémionovitch.

VIKTOR VIKTOROVITCH. – Aristarque Dominiquovitch, parlez vite. Il faut redresser l'impression.

ARISTARQUE DOMINIQUOVITCH. – Sénia est mort. Nous avons perdu Sémione Podsékalnikov. Je considère que la mort de Podsékalnikov, c'est le premier signal lourd de menaces qui parle du malheur de l'intelligentsia russe. Mais le premier signal, camarades, n'oubliez pas, la première hirondelle... ne fait pas le printemps. Aujourd'hui, lui – demain, moi. Oui, camarades, demain, ce sera moi. Préservez l'intelligentsia. J'en appelle à vous, camarades, préservez-la. Levez la voix pour sa défense et clamez tous, comme un seul homme...

ANNEXE N° 15 : ÉLOGE DE LA FOLIE, ÉRASME

| n°131 | juin 2011 |

Traduction de Gustave Lejeal, 1899.

N. B. : c'est la Folie qui parle.

Les princes, même les plus grands, goûtent si fort mes protégés, qu'ils ne peuvent ni manger, ni se promener, ni rester une heure entière sans leurs bouffons en titre. Ils vont même jusqu'à les préférer de beaucoup aux philosophes grondeurs, qu'ils entretiennent par vanité : ce qui, selon moi, est facile à comprendre, puisque ces prétendus sages ne leur donnent en retour qu'une stérile gravité, et qu'ils vont même, tant ils sont pleins de leur science, jusqu'à blesser leurs oreilles par de dures vérités. Mes fous, au contraire, portent partout avec eux ce qu'à la cour on goûte le mieux, jeux et gaieté, bons mots et plaisirs. Au reste, une qualité, qui n'est certes pas à dédaigner, se retrouve chez eux au plus haut point ; je veux parler de leur tant belle sincérité. Or, qu'y a-t-il de plus beau que la vérité ? – Platon, dans son *Banquet*, fait dire à Alcibiade que la vérité se montre surtout dans l'ivresse et dans l'enfance ; je n'en soutiens pas moins qu'elle est avant tout mon apanage, car comme le dit fort bien Euripide : « Le fou dit des folies ; son cœur, son visage et sa bouche sont toujours d'accord ». Tel n'est point le sage, c'est encore Euripide qui le dit : « Le sage a deux langues, l'une qui dit la vérité, l'autre qui parle le langage des circonstances. » C'est à lui que revient la palme pour changer le blanc en noir, pour souffler tour à tour le froid et le chaud, et receler dans son cœur le contraire de ce qu'il met dans ses discours.

On se plaît à vanter le bonheur des rois, mais ils me semblent vraiment à plaindre, de n'avoir près d'eux personne qui leur dise la vérité, et de ne pouvoir choisir leurs amis que parmi les flatteurs. À cela on me répondra que les princes n'aiment pas la vérité et que c'est là ce qui leur fait fuir la société des sages ; ils craignent toujours que l'un d'eux, plus hardi que les autres, ne s'ingénie à leur dire plutôt des choses vraies que des choses agréables. La vérité, j'en conviens, est odieuse aux rois, mais c'est ce qui rend d'autant plus remarquable le plaisir avec lequel ils acceptent de mes fous, je ne dirai pas des vérités, mais de belles et bonnes injures. Le même mot qui, dans la bouche d'un sage, eût été un crime capital, devient dans la leur plaisanterie pleine de charmes. La vérité, lorsqu'elle ne blesse pas, a la vertu native de plaire ; or aux fous seuls les dieux ont accordé le privilège de la dire sans blesser.