

CAHIER PEDAGOGIQUE

Anton Tchekhov



THEATRE DE LA
PLACE

"Personne n'a compris avec autant de clairvoyance et de finesse le tragique des petits côtés de l'existence ; personne avant lui ne sut montrer avec autant d'impitoyable vérité le fastidieux tableau de leur vie telle qu'elle se déroule dans le morne chaos de la médiocrité bourgeoise."

Maxime Gorki

Sommaire

Sa vie	page 4
Biographie chronologique	page 8
Son œuvre	page 10
Tchekhov selon Georges Steiner	page 13
La Russie de Tchekhov	page 14
Références historiques et politiques	page 17
Le dimanche sanglant	page 21
Le renouveau littéraire russe (1880-1917)	page 24
I - La fin du réalisme ?	page 24
II - L'apogée des nouvellistes	page 26
III - Le renouveau poétique	page 26
Les avant-gardistes	page 27
• Léon Tolstoï	page 27
• Constantin Stanislavski	page 30
• Vsevolod Meyerhold	page 33
Le Théâtre d'art de Moscou	page 36
Quelques-unes des plus grandes mises en scène	page 37
Crédits bibliographiques	page 46

Son enfance à Taganrog

Sa biographie se résume à quelques dates dans un calepin et beaucoup de pages blanches. Il ne se passe rien ou à peu près rien dans la vie de l'écrivain, comme il ne se passe rien ou à peu près rien dans son théâtre. Une enfance triste dans une bourgade reculée, des études de médecine, une impérieuse vocation littéraire, quelques voyages à l'étranger, des séjours en sanatorium, un mariage sur le tard : bref une vie sans histoires, une vie de routine, partagée entre le travail, les factures à régler et les médicaments.

Sur ce fond de grisaille, l'homme souffre continuellement, rongé par un mal inexorable, la tuberculose. Il tousse et crache le sang ; le visage fin et bon, la bouche légèrement moqueuse expriment la mélancolie, et les rides trahissent la crispation de la souffrance. Cette vie ne tient qu'à un fil. Mais chaque instant, si douloureux soit-il, est une victoire sur la maladie. Chaque souffle d'air, le frémissement des feuilles, le bruit des pas sur la neige sont un miracle de la vie.

Nul n'a éprouvé aussi bien que Tchekhov la tristesse désespérante de ces mornes journées où la maladie ne laisse pas de répit, la solitude, le dégoût devant la médiocrité du monde, le tragique à la fois social et métaphysique de la condition humaine ; mais nul n'a connu aussi bien que lui le prix de cette succession d'instantanés arrachés à la mort.

Fut-il heureux ou malheureux cet homme qui déclare que *"plus le fond sera gris et terne, mieux cela vaudra"* ? La question importe peu. *"Seuls les êtres indifférents sont capables de voir les choses clairement, d'être justes et de travailler"*, répond-t-il. Tchekhov s'est désintéressé de sa propre histoire. Il a tout sacrifié à son travail renonçant à vivre pour écrire et, par nécessité, se protégeant contre les dangereux élans de la tendresse.

Son propre bonheur compte peu, comparé à celui de milliers d'hommes que son œuvre - cette œuvre construite avec froideur, certains diront avec cruauté - a pour mission d'éduquer. Il aime trop les êtres humains pour s'attacher à l'un d'eux en particulier, et il a trop conscience de leur besoin de dignité pour ne pas constamment dénoncer leurs illusions. L'écrivain ne se veut ni moraliste ni philosophe. Il se contente de peindre la vie, de montrer simplement, modestement les choses. A l'inverse de celle de Tolstoï, son œuvre n'enseigne rien, mais, pourtant, elle donne des leçons. Avant tout Tchekhov est un artiste : *"Mon rôle n'est que d'avoir du talent, autrement dit de savoir distinguer ce qui est important de ce qui ne l'est pas, de savoir éclairer les personnages et de leur faire parler leur langue."* *"Dans mon enfance je n'ai pas eu d'enfance"*.

Le petit garçon qui garde la boutique d'épicerie que tient son père, en veillant tard dans la nuit, a déjà sur le monde un regard d'adulte. Entre deux devoirs rédigés à la lueur des bougies, il observe les passants et écoute leurs conversations, tout en luttant contre le sommeil.

Le père, fils de serf libéré, est un homme sévère, violent, qui passe ses colères en maniant le fouet et, l'instant d'après, s'agenouille devant les icônes. On suit très régulièrement les offices chez les Tchekhov, on est confit en dévotions. L'église, la boutique, le lycée, une atmosphère de brutalité et de bigoterie, tel est le cadre où grandit le jeune Anton.

A Taganrog, bourgade du Sud sur la mer d'Azov, la vie est monotone et triste, parfois sordide - les affaires marchent mal ; la famille Tchekhov, le père, la mère et leurs six enfants, vit entassée dans quatre pièces et loue à des étrangers les chambres disponibles. A quatorze ans, Anton gagne quelques kopecks en servant de répétiteur à des fils de notables. Mais bientôt la situation se dégrade, car le père qui a emprunté 500 roubles, ne peut rembourser ses traites et doit s'enfuir pour éviter la prison pour dettes. Anton seul reste à Taganrog, où à seize ans, il est chargé de liquider l'affaire et d'envoyer aux siens, à Moscou, l'argent qu'il pourra sauver du naufrage.

Seize ans et des responsabilités d'adulte ! De nature gaie, vive, moqueuse, Anton a vite appris la gravité. C'est lui qui réconforte la famille par lettre et, chaque mois, à date régulière, il envoie quelques roubles à Moscou. Malgré son enfance misérable et les mauvais traitements de son père, il ne juge pas les siens.

A seize ans, le monde qui l'entoure est celui de la routine de la vie provinciale, de la steppe aux portes de la ville - promesse d'évasion - de l'enfance misérable, de la médiocrité des villageois, de leur médiocrité et de leur soûlerie, des vols des commis, des mensonges et de la misère de ces pauvres qui se résignent à leur sort. Une seule génération sépare Anton du servage, et il ne lui faut pas beaucoup d'imagination pour ressentir la cuisante humiliation des opprimés.

Il a découvert le besoin de dignité inhérent à chaque homme et ces quelques lignes, écrites en 1879, la réponse à son jeune frère Michel, sont révélatrices : " *Une chose me déplaît dans ta Lettre: pourquoi te qualifies-tu de petit frère nul et insignifiant ? Ton insignifiance, ta médiocrité, sais-tu où seulement tu dois les ressentir ? Peut-être devant Dieu, devant l'esprit, la beauté, la nature ; mais jamais devant les hommes. Devant les hommes il faut prendre conscience de sa dignité* ".

Petit-fils de serf, fils de boutiquier, Tchekhov est un exemple vivant de l'ascension sociale offerte aux classes laborieuses par le régime tsariste finissant. Si la peinture que l'écrivain fait des milieux aristocratiques qu'il ne connaissait pas n'est pas des plus convaincantes, il est aussi à l'aise dans le peuple que dans la bourgeoisie et dans les classes libérales. Comme une vieille collection de photos, l'œuvre de Tchekhov nous apprend bien des choses sur la société où il vécut. Société riche en inégalités, bien sûr, mais plutôt bon enfant, société lasse d'elle-même et en quête d'un avenir radieux - donc apte à tomber (comme elle le fit) dans le pire des pièges pseudo-idéalistes, société où la naissance ne compte plus pour rien, où ne règnent que, pour les uns, l'argent, et, pour les autres, une profonde et haute spiritualité.

Tchekhov médecin

En 1879, Anton rejoint sa famille à Moscou. Il s'inscrit à la faculté de médecine où il termina ses études en 1884. Les Tchekhov vivent pauvrement et logent dans un sous-sol humide. Les frères aînés boivent et se dissipent. Anton a la charge des siens et améliore l'ordinaire en publiant quelques brefs récits dans un petit journal humoristique. En 1880, à vingt ans il a publié neuf récits, 5 ans plus tard il atteindra le chiffre de 129 articles et nouvelles !

« Tchekhov est le troisième enfant de sa famille. Le premier, Alexandre, est d'une intelligence extraordinaire. À l'école, les professeurs sont éblouis, on lui prédit une immense carrière. Le deuxième frère, Nikolai fait de magnifiques dessins. À aucun moment, Tchekhov ne pense rivaliser avec ses frères. Si jamais quelqu'un doit devenir un écrivain, c'est Alexandre, si quelqu'un doit faire de l'art, c'est Nikolai. Puis, lorsqu'il a 14-15 ans, la situation est catastrophique, la famille n'a plus un sou, elle s'enfuit à Moscou ; il reste à Taganrog pour finir son lycée. Ses frères à Moscou essaient de gagner un peu d'argent en écrivant dans des revues. Tchekhov se met à faire la même chose, il gagne aussi quelques sous. Il ne pense même pas à garder les manuscrits. Il n'a aucune démarche d'écrivain. Médecin, il continue à écrire car ses histoires lui rapportent plus d'argent que ses consultations. Quand il remarque qu'on le prend pour un écrivain, il est très embarrassé. D'autant plus qu'il a une conception de l'écriture complètement différente de ce qu'il fait. Il admire, par exemple, ceux qui font la leçon au peuple, ceux qui ouvrent les horizons, les Tolstoï, les Dostoïevski, sans se rendre compte que ces écrivains sont grands non pas par le message qu'ils portent mais justement par leurs capacités à construire leurs personnages. Bien que lui, Tchekhov, construise ses personnages, il se considère comme un petit écrivain puisqu'il n'a pas une vision du monde, et qu'il est persuadé qu'il n'a rien à dire aux gens. Et c'est ainsi d'ailleurs qu'il se tourne vers le théâtre, et laisse à ses personnages la charge d'assumer des propos qui ne sont pas les siens ».

Virgil Tanase*

* **Virgil Tănase** est un écrivain, dramaturge et traducteur roumain né à Galați le 16 juillet 1945. Il est établi en France depuis 1977. Romancier et dramaturge, a obtenu le Prix de Littérature de l'Union latine et le prix de dramaturgie de l'Académie roumaine. Il a fait des études de lettres à l'université de Bucarest (1963-1968) et de mise en scène au Conservatoire national Institut de Teatru „I.L.Caragiale” (1970-1974). En France depuis 1977, il est l'auteur d'une thèse de sémiologie du théâtre sous la direction de Roland Barthes à l'École pratique des hautes études.

Il a publié en français une quinzaine de romans, a enseigné le théâtre dans plusieurs centres, assuré la mise en scène de nombreux spectacles aussi bien en France qu'en Roumanie, fait des adaptations théâtrales et enseigne l'histoire des spectacles à l'Institut national de l'image et du son. Il a été directeur de l'Institut culturel roumain de Paris de 1993 à 1997 et de 2001 à 2005.

Mais cette littérature "alimentaire " payée 68 kopecks (environ 0,03 euros) la ligne compte moins dans sa vie que la médecine. Il écrit ses contes trois heures par jour, sur le coin de la grande table où est servi le samovar, au milieu des éclats de rire de ses frères et de leurs camarades. Ses sujets appartiennent à la vie de tous les jours, qu'il observe de son regard moqueur. Sa facilité tient du prodige.

" La médecine est ma femme légitime, écrit-il, la littérature, ma maîtresse. Quand l'une m'ennuie, je vais passer ma nuit avec l'autre ".

A partir de 1884, Tchekhov devient médecin pratiquant à Zvenigorod. Son seul souci, grave, est sa santé. Depuis quelque temps, il s'est mis à cracher du sang.



La famille Tchekhov dans la cour de la maison à Koudrino (quartier de Moscou)

Tchekhov auteur dramatique

L'écrivain célèbre Grigorovitch* lui écrit une lettre dans laquelle il exprime son admiration pour son talent. Il lui écrit « *Vous vous rendez coupable d'un grand péché moral si vous ne répondez pas à ces espérances* ». Jusqu'ici Tchekhov a traité son travail littéraire avec légèreté, comme un passe-temps sans importance, cette lettre l'oblige à prendre du recul sur lui-même.

« Tchekhov reçoit un jour de mars 1886 une lettre élogieuse de Dimitri Grigorovitch (Simbirsk 1822- Saint-Pétersbourg 1899), auteur dont la notoriété est immense et qui s'adresse à lui comme à un écrivain. Tchekhov ne comprend pas, il est flatté et en même temps, il est suffisamment lucide pour que ces éloges ne lui fassent pas perdre la tête. Dans cette lettre, Grigorovitch le supplie de publier son prochain recueil sous son véritable nom. Dans l'immédiat, Tchekhov ne peut pas, c'est trop tard car son volume, Les Contes bariolés, est déjà sous presse. Il n'en reste pas moins que cette lettre inattendue lui fait « l'effet d'un coup de tonnerre » dira-t-il à Grigorovitch. Peu de temps après, il est invité à publier dans le quotidien le plus important de toute la Russie, Temps Nouveaux. Dans cette Russie émergente pour les intellectuels, où les journaux se donnaient une mission d'éducation, publiaient la littérature, celui-ci jouait un rôle tout à fait considérable. Dirigé par Souvorine, il avait une immense portée littéraire grâce aux auteurs qui y écrivaient, même si sa force était avant tout politique. Il n'était donc plus question pour Tchekhov de publier sous un pseudonyme ».

Virgil Tanase

* **Dmitri Vassilievitch Grigorovitch** est un écrivain russe né en 1822 à Simbirsk et mort en 1899 à Saint-Pétersbourg. Au milieu des années 1840, il partagea un appartement de Fiodor Dostoïevski ; c'est par son intermédiaire que ce dernier fit la connaissance de Nikolaï Nekrassov et qu'il put faire connaître sa première œuvre, Les Pauvres Gens.

Bientôt Tchekhov devient une gloire de la Russie. Il reçoit le prix Pouchkine ; on le courtise, on l'adule, et le public l'aime. Et pourtant il est difficile de connaître cet homme de 28 ans, déjà las et déçu, qui se livre si peu. De sa vie sentimentale, on ne sait rien ou presque, en dehors d'une brève aventure d'adolescent avec une jeune paysanne et de son tardif mariage avec l'actrice Olga Knipper. Beaucoup de femmes l'ont aimé passionnément, lui-même s'avoue sensuel : il s'ennuie sans grand amour. Mais il refuse de s'engager. Il s'interdit d'aimer. Sa froideur est une défense pour sauvegarder sa liberté intérieure.

Et cependant son prochain lui inspire une grande pitié.

Il part pour Sakhaline, sous un climat polaire, où sont rassemblés les déçus de la terre, les bagnards russes. Plus tard il soigne les victimes d'une épidémie de choléra, lutte contre la famine, se dépense sans compter, sans jamais faire ni politique ni morale. Contrairement aux écrivains engagés, Tchekhov revendiquait le droit de n'appartenir à aucun parti et de frapper aussi bien à droite qu'à gauche selon les ordres de sa conscience. Ces activités ne l'empêchent pas d'écrire.

Les critiques littéraires sont souvent acerbes à son égard. Lorsque *La Mouette* est présentée pour la première fois à Saint-Petersbourg, le spectacle est un désastre.

En 1897 il séjourna à Nice. Il élit domicile à la Pension russe, située au numéro 9 de la rue Gounod, où il retrouva une quarantaine de ses compatriotes. Parmi eux, de nombreux malades. La cuisinière qui était russe préparait d'abondants repas mi-russes, mi-français, où le borchtch* voisinait avec le bifteck-pommes frites. Le temps ensoleillé, les fleurs, les palmiers, la mer paisible et bleue, tout l'incitait à la paresse. Il déambulait longuement sur la Promenade des Anglais, s'asseyait à la terrasse d'un café, lisait les journaux, écoutait les orchestres en plein air et s'efforçait de ne penser à rien.

Après une brève amélioration ses crachements de sang se renouvelèrent.

Tchekhov est de plus en plus souffrant et c'est à cette période de sa vie qu'il tombe dans le piège de l'amour, un piège d'autant plus cruel que la maladie et les tournées théâtrales le séparent sans cesse d'Olga. Le 25 mai 1901 Anton et Olga se marient. Il reste à l'écrivain trois ans à vivre. Trois ans de lente agonie. Comme un courant d'air Olga va et vient et repart, aimante mais incapable de sacrifier sa carrière pour l'homme qui se meurt à ses côtés.

Olga ne désespère pas de sauver son mari de la tuberculose et l'emmène dans une ville d'eau de la Forêt-Noire. Une nuit du début de juillet 1904 Tchekhov s'éteint tout doucement à 44 ans en murmurant en allemand : "Ich sterbe" (je meurs).



Anton Tchekhov et Olga Knipper

« Si le grand-père d'Anton Tchekhov n'avait acheté la liberté pour lui-même et sa famille, son petit-fils serait né en esclavage. On l'aurait appelé « âme », et cette âme aurait appartenu à un hobereau, puisque l'abolition du servage n'eut lieu qu'en 1861, onze mois après la naissance d'Anton Tchekhov ».**

Elsa Triolet – *L'histoire d'Anton Tchekhov*

* **Le bortsch**, également borch ou borsch (translittération correcte en français : borchtch) : potage national russe, ukrainien et slave en général.

Il contient habituellement de la betterave, qui lui donne une forte couleur rouge. D'autres ingrédients supplémentaires habituels, selon la préparation, sont les légumes (haricots, chou, carottes, concombres, pommes de terre, oignons ou tomates), les champignons et la viande (poulet, porc ou bœuf).

** **Un hobereau** : Gentilhomme campagnard

Biographie chronologique

1860 : 17 janvier, naissance à Taganrog (sur la mer d'Azov, au sud de la Russie), fils de marchand.

1876 : Faillite du père. La famille s'installe à Moscou. Demeure à Taganrog avec Ivan (un frère cadet) : élèves au lycée. Devient répétiteur.

1877-1879 : Premier voyage à Moscou et premiers récits, confiés à son frère aîné Alexandre. Passe l'examen de maturité. S'installe à Moscou.

1880 : Parution d'une nouvelle dans le magazine humoristique, *La Libellule*.

1881-1887 : Publie des « textes bigarrés » sous des pseudonymes variés (principalement « Tchekhonte »), dans des petites revues, puis dans le Journal de Petersbourg.

1884 : Achève ses études médicales à l'Université de Moscou. Médecin à Vozkresensk, puis à Zvenigorod, près de Moscou. Fait la connaissance du milieu littéraire.

1886 : Début de la collaboration avec l'éditeur des *Temps nouveaux*, Alexis Souvorine.

1887 : *Ivanov* est donné à Moscou, au théâtre de Korch, en septembre.

1888 : Écrit le long récit poétique *La Steppe*, et *L'Anniversaire*.

1889 : Publie *Une morne histoire*. Son frère Nicolas meurt. Voyage dans le sud à Yalta et Odessa. Première représentation de *L'Esprit des bois* (première version d'*Oncle Vania*). Admission à la Société des Auteurs dramatiques.

1890 : Le 21 avril, départ pour l'île de Sakhaline*. Comptes rendus aux *Temps nouveaux*.

1891 : Voyage à l'étranger. Publie *Le Duel*. Organise des secours pour les régions de Russie touchées par la famine.

1892 : Parution de *La Sauteuse* dans la revue *Le Nord*, et de *Chambre d'hôpital n°6* dans la revue *La Pensée russe*. Lutte contre le choléra. Met fin à sa collaboration avec les *Temps nouveaux*. Achète un domaine en Russie centrale (Mélikhovo). Occupe des fonctions au zemstvo** local (circonspection territoriale administrativement autonome pour les écoles et la médecine).

1893 : Écrit *L'Histoire d'un homme inconnu*, sévèrement critiqué par les *Temps nouveaux*.

1894 : Passe une partie de l'année à l'étranger, tombe malade de phtisie, se rend en Crimée pour se soigner. Publie, entre autres récits, un de ses chefs-d'œuvre, *Le Violon de Rothschild*.

1895 : Première version de *La Mouette*. Première rencontre avec Léon Tolstoï. Parution du livre *L'Île de Sakhaline*.

1896 : Construit à ses frais une école. Échec retentissant de *La Mouette* sur la scène du théâtre de l'Impératrice Marie à Petersbourg.

* En avril 1890, Anton Tchekhov se lance dans un voyage démesuré. Alors que le transsibérien n'existe pas encore, il mettra plus de deux mois pour rejoindre l'île de Sakhaline, à 10 000 kilomètres de Moscou. Pourquoi ce voyage vers le plus isolé des bagnes russes ? Pour témoigner des conditions de vie des détenus déportés par les Tsars ? Pour fuir vers un « plus loin possible » ?...

** Un *zemstvo* est un type d'assemblée provinciale de la Russie impériale créé en 1864. Ces assemblées, élues avec un suffrage censitaire (il fallait pouvoir payer l'impôt pour voter), représentaient la noblesse locale et les riches artisans et commerçants. Ils furent dissous en 1918 par le nouveau pouvoir soviétique au profit des Soviets locaux, plus représentatifs de la population (Soviet veut dire conseil en russe).

1897 : Participe au recensement général de la population. Travaille au zemstvo à la surveillance des bibliothèques publiques. Aggravation de son état de santé. Publication du long récit **Les Paysans**. En septembre, voyage à l'étranger. Écrit **Le Pétchénégue** à Nice. Suit les péripéties de l'affaire Dreyfus.

1898 : Nemirovitch-Dantchenko, directeur du théâtre d'Art fondé avec Stanislavski, lui demande l'autorisation de monter *La Mouette* (qui remportera cette fois un vif succès). Publication des récits : **Groseille à maquereau**, **L'Homme dans un étui**, **lonytch**. Fait la connaissance de Gorki. Première représentation d'**Oncle Vania**. Parution de **La Dame au petit chien** et du premier tome des **Œuvres complètes** chez l'éditeur Marx.

1900 : Élu membre de l'Académie. Parution de **Dans le ravin**. Le théâtre d'Art vient jouer à Yalta, voyage au Caucase, départ pour Nice où il écrit **Les Trois Sœurs**.

1901 : Première des *Trois Sœurs*, retour à Yalta, mariage avec Olga Knipper.

1902-1903 : Gorki est élu à l'Académie, sa nomination n'étant pas entérinée, Tchekhov démissionne. Parution du récit **L'Évêque**. Travaille à **La Cerisaie**.

1904 : 17 janvier : répétition générale de *La Cerisaie* à Moscou. En mai, son état de santé empire, part avec Olga en cure en Allemagne. Meurt à Badenweiler le 2 juillet. Enterré le 9 juillet au cimetière du Monastère des Vierges à Moscou.

1920 : Découverte d'une pièce de jeunesse inédite, **Platonov**.

[Les dates sont données selon le calendrier julien en vigueur en Russie jusqu'à la Révolution et qui retardait de treize jours sur le calendrier grégorien.]



© 2008 lunatyk

Le monument le plus connu à Tomsk, cette statue caricaturale en bronze de 2 mètres de haut d'Anton Tchekhov a été inaugurée le 20 août 2004 (à l'occasion des 400 ans de Tomsk) sur le quai le long du fleuve Tom, devant le restaurant « Le Bazar Slave » où l'écrivain déjeuna en 1890 lors d'un court séjour à Tomsk alors qu'il effectuait un voyage vers l'île de Sakhaline, en Extrême-Orient russe, à des milliers de kilomètres de là.

Il s'agit de l'œuvre du peintre/sculpteur/ex-acteur Leontii Oussov, réalisée avec l'argent du contribuable (1 million de roubles dit-on) , dont l'objectif était d'attirer l'attention des habitants de Tomsk, et plus particulièrement des jeunes pour les inciter à relire les ouvrages, souvent pleins d'humour et d'acuité, du grand écrivain. Incompréhensible, voire offensante pour certains (dont de nombreux intellectuels de la ville), la sculpture a toutefois fini par devenir populaire.

Son œuvre

Les pièces de Tchekhov se déroulent dans le cadre de la province, une province morne et routinière, où les seuls événements sont le défilé de la garnison, les conversations plus ou moins médisantes autour d'un samovar, le passage du docteur ou de l'inspecteur des impôts, une province qui ressemblerait à une eau morte, que trouble un instant, comme le jet d'une pierre un événement inopiné ; quelques rides à peine, et la vie reprend. Mais, souterrainement, tout se défait dans la dérive de la vie et l'usure du temps.

Les Trois Sœurs raconte l'enlèvement de trois jeunes provinciales dans un monde en décomposition. Après la faillite de leurs songes, les jeunes femmes cherchent désespérément une raison à leur présence sur terre. Toute la pièce, d'une extrême tension psychologique, repose sur cette question : quel est le sens de la vie ? Aux interrogations angoissées des trois sœurs répondent les observations sceptiques des officiers : "Quel sens ? dit l'un d'eux. Tenez, voyez la neige qui tombe. Quel sens cela a-t-il ? ". Par de petites phrases nonchalantes, Tchekhov crée une atmosphère si lourde et si poétique à la fois que les spectateurs partagent le vertige des personnages devant l'absurdité de la condition humaine.

L'auteur nous invite moins à suivre une action extérieure qu'à descendre en nous-mêmes. Insensiblement la morne bourgade provinciale devient notre patrie intérieure. L'aventure lamentable des trois sœurs, c'est notre propre aventure, à nous qui ne savons ni d'où nous venons, ni où nous allons, ni ce que nous faisons en ce monde. Longtemps après avoir quitté la salle, nous entendons la terrible accusation d'André, le frère raté : "*On ne fait que manger, boire, dormir, et ensuite mourir... D'autres naissent, et eux aussi mangent, boivent, dorment, et, pour que l'ennui ne les abrutisse pas définitivement, ils mettent de la diversité dans leur vie avec des potins infâmes, de la vodka, des cartes, la chicane..., et les femmes trompent leurs maris, et les maris mentent et font comme s'ils ne remarquaient rien, n'entendaient rien, et cette influence irrésistiblement vulgaire pèse sur les enfants, étouffe l'étincelle divine qui vivait en eux, et ils deviennent des cadavres aussi misérables que leurs pères et mères.*"

Dans *La Cerisaie*, on assiste à la pitoyable fin d'une propriété, symbole de la famille, livrée aux bûcherons et aux promoteurs. *La Mouette* est l'histoire d'une jeune fille à la vocation d'actrice, perdue dans le désœuvrement d'un homme mûr : agonie d'un amour, d'une maison, d'une société... Dans *La Mouette*, les personnages doivent s'avouer que chacun a vu ses élans se briser contre les obstacles de la vie quotidienne. Toute la pièce témoigne de l'absurdité de la destinée humaine.

Selon l'auteur, il n'existe pas de grand projet qui ne soit, tôt ou tard, voué à l'échec. Il faut une énergie surhumaine pour jeter une passerelle au-dessus de l'abîme qui sépare le songe de la réalité. Tous les personnages qui se meuvent dans cette atmosphère feutrée ont en commun une sorte de prémonition de leur défaite en amour et en art. Ils rêvent leur passion, ils en parlent mais ils ne la vivent pas.

Dans *Oncle Vania*, Tchekhov a renoué avec ses thèmes familiers : la lente usure des âmes dans la répétition des gestes quotidiens, l'ennui de la vie oisive à la campagne, l'échec inéluctable de toute aspiration vers un idéal, l'opposition entre les caractères négatifs et ceux qui tentent de se rendre utiles à leurs semblables.

Les personnages ? Ce sont les mêmes qui vivent dans les nouvelles ou les pièces : une nuée de bureaucrates, de petits propriétaires ruinés, de médecins et de juges englués, apeurés, avilis, qui s'agitent vainement et encaissent les coups, d'artistes médiocres, de savants vaniteux qui ont usurpé leur réputation. Ils sont généralement bêtes, ivrognes et paresseux. S'ils sont intelligents, ils se perdent par leur goût de l'introspection et s'enfoncent lucidement dans le néant. Les enfants eux-mêmes répercutent les vices des adultes ou se résignent à leur sort. Victimes ou bourreaux, tous se valent : "*Regardez donc la vie : insolence et oisiveté des forts, ignorance et bestialité des faibles, rien qu'une dégénérescence, une ivrognerie, une hypocrisie, un éternel mensonge.*"

Tous ces personnages, comme les mouettes, errent sans but, battent désespérément des ailes, s'épuisent en de vaines paroles et meurent de leur impuissance, abattus par quelques chasseurs. Les uns se résignent par lassitude et indifférence ; ils reprennent une vie fastidieuse auprès d'une femme qu'ils ont cessé d'aimer, d'autres mettent fin à leurs jours.

Les hommes sont murés, prisonniers dans leur "étui " comme dans leur cercueil ; leurs mains, leurs bras n'étreignent que le vide. Philosophie du désespoir, de l'absurde qui fait conclure Tchekhov " *Il fait froid, froid, froid. C'est désert, désert, désert* " (La Mouette).

Et pourtant ce monde désenchanté reste imprégné de grâce et cet écrivain impitoyable pénétré de tendresse. Une flambée de poésie éclaire cette société finissante. Gorki écrivit à Tchekhov " *Vous accomplissez un travail énorme avec vos petits récits, en éveillant le dégoût de cette vie endormie, agonisante.... Vos contes sont des flacons élégamment taillés, remplis de tous les arômes de la vie.* " Si Tolstoï refusait à Tchekhov tout talent de dramaturge, il le tenait pour un remarquable conteur. Il comparait Tchekhov à Maupassant. " *L'illusion de la vérité est complète chez Tchekhov. Ses textes produisent l'effet d'un stéréoscope. On dirait qu'il jette les mots en l'air n'importe comment, mais comme un peintre impressionniste, il obtient de merveilleux résultats avec ses coups de pinceau* ". Tchekhov qui, sans doute, ne croit ni à Dieu ni au diable continue de croire à l'avenir de l'homme. La société peut être améliorée, les individus seront moins cruels, moins égoïstes. Le travail, la force libératrice de la science promettent le bonheur futur.

On se tait dans le théâtre de Tchekhov et " *l'on s'entend se taire* ". Chaque silence, rythmé par l'horloge, marque le temps qui s'écoule, d'une exceptionnelle densité. Dans l'oisiveté de la vie de province, chaque seconde compte. Chaque instant de présent est nourri de passé et condense en lui plusieurs années de désespoir et de révolte, de nostalgie ou d'ennui...

Le temps tchekhovien ne mûrit pas les personnages. Il les défait, il les dépossède de leur être, il émousse leurs sentiments. Le temps est une blessure - impossible de vivre au présent, ce présent absurde et lourd de regrets, les hommes sont condamnés à vivre au passé ou au futur antérieur. " *Je n'aime plus personne* " soupire Astrov, le médecin d'*Oncle Vania*. La seule vie possible est la vie rêvée, la vie du souvenir, de la nostalgie ou encore la vie d'un futur lointain et utopique. Dans le présent, nous ne pouvons êtreindre que des ombres. Et le meilleur des remèdes pour abolir le temps, pour « tuer » le temps n'est-il pas la routine, cette répétition mécanique de nos gestes, qui favorise l'oubli.

<http://www.russie.net/article2704.html>



La maison natale d'Anton Tchekhov à Taganrog (1859)

« ... Nous possédions à Taganrog une maison, rue Kontorskaïa, construite par notre père dans un terrain vague donné par notre grand-père, Egor Mikhaïlovic, qui habitait Kniaïia. Cette maison avait été bâtie avec nos derniers sous et, pour la terminer, il manquait encore cinq cents roubles que père obtint en signant une traite à la société locale de Crédit Mutuel. La traite étant garantie par un certain Kostenko, employé dans ce même Crédit Mutuel. On tourna et retourna cette malheureuse traite, jusqu'à ce que mon père se vît obligé de se reconnaître insolvable. Kostenko paya, mais fit poursuivre mon père au tribunal de commerce. En ce temps-là, les faillis étaient jetés en prison, et père fut obligé de fuir. ... C'est ainsi que, grâce, à une traite, le destin décida de l'émigration de toute la famille tchékhovienne à Moscou ».

Elsa Triolet – L'histoire d'Anton Tchekhov

" Les personnages de Tchekhov ont tous peur de la lumière, tous ils sont des solitaires. Ils ont honte de leur désespérance et savent que les hommes ne peuvent leur venir en aide "
(Chestov)



Une photographie de la production 1898 du Théâtre d'art de Moscou de *La Mouette* : à gauche Olga Knipper et à droite Stanislavski dans le rôle de Trigorin.

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

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



Une photographie de la production 1899 du Théâtre d'art de Moscou de *L'oncle Vania*.

Tchekhov selon Georges Steiner*

Une pièce de Tchekhov n'a pas pour objet principal la représentation d'un conflit ou d'une thèse. Elle cherche à extérioriser, à rendre perceptible aux sens certaines crises de la vie intérieure. Les personnages se meuvent dans une atmosphère sensible au plus léger changement d'intonation. Comme s'il traversait un champ magnétique, chaque mot, chaque geste provoque un trouble complexe et un regroupement de forces. De telles pièces sont extrêmement difficiles à jouer, sinon avec des moyens presque musicaux.

Un dialogue de Tchekhov est une partition musicale transposée pour la voix parlée ; il alterne entre l'accélération et le ralentissement. La hauteur et le timbre sont souvent aussi significatifs que le sens explicite.

En outre, la ligne de l'intrigue est polyphonique ; plusieurs actions distinctes, plusieurs niveaux de conscience sont présentés en même temps. Les réunions si caractéristiques - la soirée théâtrale dans *La Mouette*, la réception chez *Les trois sœurs*, la promenade dans *La Cerisaie* - sont des ensembles où les diverses mélodies se combinent harmonieusement ou se heurtent en dissonances. Dans le deuxième acte de *La Cerisaie*, les voix de Mme Ranevsky, de Lopakine, de Gaïev, de Trofimov et d'Ania jouent un quintette. Les lignes mélodiques se déroulent isolément et en apparence sans accord entre elles. Brusquement un son mystérieux se fait entendre dans le ciel du soir, « *le son d'une corde qui se brise* » et il change la tonalité de toute la pièce ; la lassitude rêveuse des voix se gonfle maintenant en un grand accord triste : « *Allons, mes amis, rentrons, dit Mme Ranevsky, il commence à faire nuit.* »

Mais il est aussi difficile au langage de la critique de parler de l'art de Tchekhov qu'il est difficile pour tout langage de parler de musique. Tout ce que je veux souligner ici, c'est le fait que Tchekhov se trouve en dehors d'une étude sur la tragédie. Il déclarait lui-même avec insistance que ses pièces étaient des comédies et c'est ainsi qu'on les considère dans le pays où elles sont nées. C'est en voyageant à l'ouest que le vin s'est assombri. Pour nous, ces peintures graves, lyriques, de l'échec des êtres humains dans leurs efforts pour diriger leur vie ou pour communiquer entre eux dégagent une indicible tristesse.

Mais peut-être y voyons-nous trop de pérennité. Les pièces de Tchekhov sont enracinées dans un moment historique particulier et contiennent un fort élément d'ironie politique et de satire sociale. Ces êtres raffinés, meurtris, dans leur aristocratique pauvreté sont condamnés et leurs prétentions sont ridicules. Il faut que la hache résonne dans la cerisaie si une vie nouvelle doit s'instaurer ; Lopakine est une brute vulgaire, mais la vulgarité, c'est la santé et elle bâtira des maisons pour les vivants sur les terres en friche des morts. Tchekhov est médecin et la médecine sait ce qu'est la souffrance, et même le désespoir dans ce cas particulier, mais elle ignore la tragédie.

Ou peut-être devrait-on aborder ces pièces insaisissables en rejetant toutes les traditions du genre dramatique. A la fin du *Banquet*, Socrate veut obliger ses auditeurs à reconnaître que le génie de la tragédie est le même que celui de la comédie. Ivres de vin, ils sont incapables de suivre son raisonnement ; l'un après l'autre, ils tombent endormis autour du maître ; lui seul demeure serein et lucide jusqu'à l'aube. Même Aristophane ne put rester éveillé pour découvrir de quelle façon il pouvait être considéré comme un poète tragique. Ainsi la démonstration de Socrate sur l'unité finale du théâtre tragique et du théâtre comique est à jamais perdue. Mais la preuve se trouve dans l'art de Tchekhov.

Georges Steiner

***George Steiner** est un écrivain anglo-franco-américain, né à Paris le 23 avril 1929. Spécialiste de littérature comparée et de théorie de la traduction, il est plus connu du grand public comme essayiste, critique littéraire et philosophe. Il écrit généralement en anglais mais a aussi publié quelques œuvres en français.

La Russie de Tchekhov

La fin du XIXe siècle et le «tournant du siècle» correspondent à un grand moment d'effervescence politique, sociale, intellectuelle et artistique. Cette période d'ouverture sur l'étranger et de croisements intenses entre les disciplines conduit le théâtre, en particulier en Russie, à remettre en cause le réalisme académique. Le symbolisme et le naturalisme incarneront ces nouvelles voies d'évolution. L'immense œuvre de Vsevolod Meyerhold prend naissance au cœur de cette crise, à cet embranchement, pour s'en éloigner et renouveler profondément les pratiques.

La Russie des années 1860 avait, dans son immense majorité, souhaité l'abolition du servage, désiré des réformes sociales, espéré un avenir meilleur. Tous les maux venaient, pensait-on, de l'esclavage du moujik*. À force de le plaindre, on avait fini par faire du paysan russe un idéal, un modèle.

Au lieu de voir en lui un homme ordinaire, ni meilleur ni pire que les autres hommes, quoique corrompu par des siècles de malheur, "l'intelligenza" russe voulait à toute force reconnaître en cet Ivan, ce Dimitri aux pieds nus et à la barbe sale un prophète, un saint. Enfin, le servage avait été aboli et le paysan s'était révélé une brute ignorante, autant capable de cruauté et de lâcheté que ses maîtres.

Malgré l'affranchissement, il était misérable comme par le passé. Quant aux nobles, ils étaient à demi ruinés. Les zemstvos (administrations rurales) ne fonctionnaient qu'avec peine. La corruption des fonctionnaires – mal antique, mal éternel de la Russie – était la même depuis Gogol. Après l'attentat du 1^{er} mars 1881 (cfr. Références historiques et politiques - Alexandre II Nicolaevitch, page 16), la réaction se montra toute puissante, rappelant, par instants, les plus mauvais jours du règne de Nicolas 1^{er}. Une censure stupide, des mœurs féroces, les révolutionnaires et le gouvernement rivalisant de cruauté dans l'attaque et la répression, tel était, à peu près, le tableau de la société russe dans les années 1880-1890. Les gens ne ressentaient plus que du découragement et de l'indifférence. Tant de songeries nobles et généreuses, tant de vies sacrifiées, pour aboutir à quoi?

On était dégoûté de la politique et des réformes sociales. Les ouvriers seuls s'agitaient encore, mais cela demeurait très loin de "l'intelligenza". Celle-ci, déçue par le moujik, ignorait l'ouvrier et, probablement, l'eût redouté si elle avait pu le connaître. À distance, et maintenant que nous savons ce que cachaient les années à venir, comme elle paraît pathétique, cette tristesse, cette apathie de la classe privilégiée, alors qu'elle était promise à la plus terrible fin !

On cherchait alors, comme toujours, une raison de vivre. Ne parlons pas ici du marxisme qui plaisait si fortement à la jeunesse ; ses fruits ne devaient apparaître que plus tard.

Dans les années 80, l'esprit russe était sollicité par trois tendances :

- D'abord, la résignation et la pratique des petites vertus (« *Ne cherchez pas midi à quatorze heures, disait-on. A quoi bon des réformes extraordinaires ? Que chacun, dans sa modeste sphère, travaille de son mieux. Donnez à manger à celui qui a faim, bâtissez une école, un hôpital, soyez honnête, miséricordieux, et cela suffit.* »)

- Puis l'extrême individualisme (la théorie de l'art pour l'art)

- Et, enfin, le perfectionnement de soi-même, mis à la mode par Tolstoï.

* Le terme **moujik** désignait dans la Russie impériale un paysan de rang social peu élevé, comparable à un serf. Le mot fut introduit dans la langue française par la littérature russe, telle celle de Tolstoï.

Dans la Russie actuelle, le mot désigne au sens général, une personne de basse classe sociale. Péjorativement, il peut aussi désigner un Russe moyen.

Malheureusement, aucune de ces conceptions ne pouvait satisfaire pleinement “ l’homme de bonne volonté ”. La Russie était trop grande, trop misérable pour ne pas décourager les “ petites vertus ”. À quoi bon bâtir une école, ou même dix, ou même cent, pour des millions d’illettrés ?

Pourquoi donner à manger aux habitants d’un village, d’une ville, quand tout le reste de la Russie mourait de faim ? Comment demeurer honnête dans un pays où tous, du plus petit au plus grand, volaient, et pourquoi ?

L’individualisme, à bien y réfléchir, ne valait pas mieux : à moins d’être une brute sans cœur, on ne pouvait oublier la souffrance de milliers d’innocents. Alors, que restait-il ? Le perfectionnement de soi-même, la recherche de la vérité, selon Tolstoï ? Cette théorie avait un grand pouvoir sur les âmes, mais, elle non plus, ne donnait pas le bonheur. Les hommes des années 1880 étaient tristes, inquiets, dévorés de regrets, de scrupules, d’obscur remords et de pressentiments étranges. On ne peut imaginer une époque plus différente de la nôtre que celle-là. Ces gens nous semblent heureux. Ils ne savaient rien des maux dont nous souffrons. Ils souhaitaient la liberté. Ils n’ont pas connu la tyrannie qui pèse sur nous. Lorsqu’on les imagine, dans leurs vastes demeures, ne connaissant, en fait de guerres, que celle de Turquie, très loin, sur les confins de l’empire, que des troubles agraires ou des grèves, au lieu de nos révolutions, combien nous les envions ! Pourtant, ils étaient malheureux, sincèrement et profondément, plus malheureux que nous, peut-être, car ils ignoraient ce qui les faisait souffrir. Le mal régnait, alors comme maintenant ; il n’avait pas pris, comme aujourd’hui, des formes d’Apocalypse, mais l’esprit de violence, de lâcheté et de corruption était partout. De même qu’à présent, le monde était divisé en bourreaux aveugles et en victimes résignées, mais tout était mesquin, étrié, pénétré de médiocrité. On attendait l’écrivain qui parlerait de cette médiocrité sans colère, sans dégoût, mais avec la pitié qu’elle méritait.

La littérature avait, alors, un grand pouvoir sur les âmes. Ce public oisif, cultivé, fin, ce qu’il recherchait, ce n’était pas une distraction brillante, ni une pure satisfaction esthétique, mais une doctrine. Au meilleur sens du terme, l’écrivain russe était un maître. On ne s’adressait pas à lui avec la question implicitement posée par le lecteur européen :

« *Que sommes-nous ?* » mais on l’interrogeait anxieusement : « *Que devons-nous être ?* » Et tous s’efforçaient de répondre à leur manière. Les *Frères Karamazov* venaient de paraître. C’était l’époque des derniers récits, parfaits et mélancoliques, de Tourguéniev. Tolstoï était roi, était dieu. Et parmi tous ces grands hommes vénérés par la Russie entière, Anton Tchekhov, un jeune garçon modeste, qui ne pensait qu’à gagner sa vie, écrivait ses premiers contes.

Irène Némirovsky, *La Vie de Tchekhov*, chap. XIV.

Des usines - dortoirs

« ... Toutes les usines importantes étaient flanquées d’immeubles gris et tristes, à plusieurs étages, véritables entrepôts de main d’œuvre. Le même style d’architecture se reconnaissait d’une bâtisse à l’autre : des casernes pour les civiles. A l’intérieur, un corridor étroit et sombre, bordé de maigres portes en planche. Ces portes donnaient sur des dortoirs pour vingt, trente ouvriers, ou sur des chambres minuscules (Kamorki) abritant plusieurs familles. Chaque famille s’efforçait de délimiter son modeste domaine dans la Kamorka par des penderies de vieux tapis et de torchons. Mais ces frères séparations ne suffisaient pas à préserver l’intimité des couples. Les lits (simples couchettes de planches) se touchaient. Une seule chaise, une seule table, servaient à dix personnes. Hommes, femmes, enfants mêlaient là-dedans leurs voix, leurs odeurs, leurs malaises, leurs disputes, et leurs réconciliations.

* **Une isba** : maison russe traditionnelle construite en bois, semblable à un chalet.

Cependant, les locataires d'une Kamora étaient encore enviés par les pensionnaires des dortoirs. Là, les couchettes de planches étaient dressées côte à côte sans le moindre bat-flanc. Souvent même, elles étaient superposées, la plus haute se trouvant à soixante centimètre au-dessous du plafond. Les ouvriers faisaient leur lessive dans la pièce et le linge séchait sur des cordes tendues entre les murs. Un relent acre se dégageait de ces hardes qui s'égouttaient sur le sol boueux. Les croisées étaient manifestement trop petites pour permettre l'aération des locaux. D'ailleurs, elles étaient soigneusement clouées et mastiquées. Ce genre de dortoir était généralement réservé aux hommes seuls. Pourtant, (...) par suite du surpeuplement de l'usine, des femmes, des couples, des familles complètes s'étaient installées parmi les célibataires. Dans ce cas, les lits étaient séparés par des cloisons de bois, fixées à leurs châssis mêmes, et s'élevant à une hauteur d'un mètre dix environ. Ainsi, chaque ménage avait son compartiment, sa stalle, et la chambrée ressemblait à une écurie.»

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



Manifestation de 1905 - Boris Koustodiev

Références historiques et politiques

Anton Tchekhov naît en 1860, cinq ans après le début du règne d'Alexandre II et a 21 ans au moment de son assassinat, en 1881. Il s'éteint à l'âge de 44 ans, peu avant la Révolution de 1905.

Alexandre II Nicolaevitch accède au trône à la mort de son père, le 2 mars 1855. Après avoir mis fin à la Guerre de Crimée en 1856, il tente d'adapter la monarchie russe en faisant de grandes réformes. En 1861, il signe et proclame la loi d'émancipation des serfs. En 1864, il crée une nouvelle administration juridique s'inspirant du modèle français, élabore un nouveau code pénal et simplifie les procédures civiles et criminelles. Il réforme également l'éducation et donne un nouvel essor à la vie économique en développant le réseau ferroviaire. En 1870, il donne aux districts ruraux et aux grandes villes une autonomie s'appuyant sur des assemblées élues possédant un droit restreint concernant la taxation, et crée une nouvelle police rurale et municipale sous la direction du Ministère de l'Intérieur. En 1874, il réorganise l'armée et la marine.

Devenu l'allié de l'Allemagne qui l'aida à réprimer la révolte polonaise de 1863, il entre en guerre contre l'Empire ottoman en 1877. Vainqueur des Ottomans en 1878, mais abandonné par Bismarck, il doit signer le traité de Berlin qui limite les ambitions russes. Parallèlement, il achève la conquête russe en Asie centrale.

Cependant, le peuple demande de meilleures conditions de travail et les minorités plus de libertés. Lorsque les radicaux se forment en sociétés secrètes, l'agitation révolutionnaire qui commence à gagner le pays le contraint à prendre des mesures sévères de répression et le pousse à adopter une politique absolutiste. Mais il retrouve le chemin de la réforme avant sa mort.

Alexandre II survit à de nombreuses tentatives d'assassinat en 1866, 1873, 1879 et 1880. Mais il succombe à l'ultime attentat, le 13 mars 1881 à Saint-Pétersbourg. Il est touché par une grenade artisanale lancée par un révolutionnaire polonais et s'éteindra quelques heures plus tard.

Son fils Alexandre III lui succède

Un autocrate sans concession

Alexandre fut par ce dernier événement tragique définitivement déterminé à mener une politique inverse de celle de son père. Il annula l'oukase* avant même sa publication et indiqua dans le manifeste annonçant son accession au trône qu'il maintiendrait l'autocratie héritée de ses ancêtres sans aucune concession. Par la suite, cette déclaration ne fut jamais infirmée.

Il réforma dans le domaine de la politique intérieure de manière à corriger les héritages trop libéraux du précédent règne. De là provient sa réputation de souverain "rétrograde".

Pour lui, la survie de la Russie aux désordres anarchiques et à l'agitation révolutionnaire ne passait pas par des institutions parlementaires et par le libéralisme mais tout au contraire par trois principes fondateurs hérités de ses pères : nationalisme, orthodoxie et autocratie. Il entreprit ainsi de supprimer tout ce qui ne participait pas à ces références uniques — et cela incluait par exemple les régimes d'autonomie de ses sujets allemands, polonais ou encore finnois.

* Un **oukase** ou ukase (parfois orthographié oukaze) était dans l'Empire russe une proclamation du tsar ou du patriarche qui avait force de loi. L'oukase d'Ems (en) interdisant l'usage de l'ukrainien par la population en est un exemple. Ce terme peut-être transcrit en droit romain par décret ou édit. Après la Révolution russe, les proclamations du gouvernement ayant un impact important sont désignées sous le terme de décret ; les proclamations à la portée plus limitée sont appelées oukaz. Les deux termes sont habituellement traduits par décret.

Dans les provinces, il limita les faibles responsabilités du zemstvo (une administration locale élue) en les mettant sous l'autorité de propriétaires terriens nommés par le gouvernement. Plus généralement, il chercha à centraliser l'administration sous son contrôle personnel.

Sa politique suscita l'opposition des révolutionnaires. Ainsi, en 1887, le groupe nihiliste "La Voix du Peuple" qui avait déjà assassiné son père planifia l'assassinat d'Alexandre III. Parmi les conspirateurs capturés se trouvait un certain Alexandre Oulianov, condamné à mort et pendu le 5 mai 1887. Alexandre Oulianov était le frère de Vladimir Ilitch Oulianov, connu plus tard sous son pseudonyme de Lénine.



Une politique étrangère pacifique

Le rapprochement avec la France

En matière de politique étrangère, Alexandre III fut un homme de paix, mais pas de paix à n'importe quel prix. Il suivit en tout temps le vieil adage romain *Si vis pacem, para bellum* (Si tu veux la paix, prépare la guerre), et chercha ainsi à éviter la guerre en y étant préparé. Indigné par la politique de Bismarck vis-à-vis de la Russie, il s'abstint de rompre les relations avec l'Empire allemand, faisant même pendant une période revivre l'alliance des trois empereurs du temps d'Alexandre I^{er}.

Ce ne fut que durant les dernières années de son règne, quand Mikhaïl Katkov eut acquis une certaine influence sur lui qu'il adopta envers Berlin une attitude plus hostile, allant même jusqu'à placer des nombreuses troupes à la frontière russo-allemande. Il établit dans le même mouvement des relations cordiales avec la France.

Le pont Alexandre III, franchissant la Seine à Paris, était destiné à symboliser l'amitié franco-russe conclue entre le tsar Alexandre III de Russie et le président de la République Sadi Carnot. La première pierre fut posée par son fils, le tsar Nicolas II de Russie en 1896 et il fut inauguré en 1900 à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris. Il relie l'esplanade des Invalides aux Petit et Grand Palais.

Une politique étrangère modérée en toute occasion

Concernant la Bulgarie, malgré l'indignation provoquée en lui par les efforts du prince Alexandre et ensuite de Stambolov de saper l'influence russe dans la principauté, il écarta systématiquement toute proposition de recourir aux armes.

En Asie centrale, il continua la traditionnelle politique d'expansion de la domination russe, en veillant toutefois à ne pas provoquer de conflit avec le Royaume-Uni. Jamais les belliqueux qui l'entouraient ne furent autorisés à mener une politique aventureuse.

Après un court règne de 13 années, Alexandre III mourut à Livadia le 1er novembre 1894. Son fils Nicolas Alexandrovitch lui succède sous le nom de Nicolas II.



Nicolas II



Alexandre III

Le 26 novembre 1894, il épousa la princesse Alexandra de Hesse-Darmstadt (1872-1918), de son vrai prénom Alix, fille de Louis IV de Hesse-Darmstadt et d'Alice de Saxe-Cobourg et Gotha. Alix de Hesse-Darmstadt était la petite-fille de la reine Victoria et d'Albert de Saxe-Cobourg et Gotha. Elle fut connue en Russie sous le nom russisé d'Alexandra Fedorovna. Nicolas II et Alexandra Fedorovna eurent cinq enfants : un fils, le tsarévitch Alexis Nicolaïevitch (1904-1918) et quatre filles, Olga Nicolaïevna (1895-1918), Tatiana Nicolaïevna (1897-1918), Maria Nicolaïevna (1899-1918) et Anastasia Nicolaïevna (1901-1918).

Mal préparé à assumer ses fonctions, Nicolas II est considéré par les historiens comme un homme faible, sans volonté, subissant constamment l'influence de son épouse (à laquelle il voue un amour sans faille) ou de ses conseillers, ou encore de son entourage plus large (comme Raspoutine). Jugé entêté, incapable de refus, il était trop délicat et bien élevé pour se déterminer grossièrement et, plutôt que refuser, préférait se taire.

Son épouse, Alexandra, était méprisée par les Russes en raison de ses origines allemandes mais aussi de l'amitié qu'elle vouait à un moine, Grégori Raspoutine, qui devint l'intime de la famille impériale : capable de guérir les crises d'hémophilie dont souffre le tsarévitch Alexis, Raspoutine acquit une très grande influence sur le Tsar et sur son épouse avant d'être finalement assassiné par une conjuration de hauts-dignitaires (le docteur Pourichkevitch et le prince Youssoupov).

Conservateur, Nicolas II se considérait comme le maître absolu de la terre russe et entendait, dès son avènement, poursuivre la politique menée par son père, fondée sur le maintien de l'autocratie ; autocratie qu'il avait juré de défendre lors de son couronnement.

En 1902, Nicolas II confia au comte Plehve le ministère de l'Intérieur, qu'il éprouvait de la sympathie pour les idées constitutionnelles. Plehve développa une politique très conservatrice.

Le développement économique

À son avènement, Nicolas II révoqua les ministres de son père à l'exception du ministre des Finances, Serge Witte, qu'il chargea d'achever la réforme financière engagée sous le règne d'Alexandre III afin d'assurer la parité monétaire. Malgré leurs divergences de caractère, Nicolas II approuva la politique de développement économique intensif menée par son ministre.

Le 3 janvier 1897, le rouble-or est restauré. La principale pièce d'or est l'impérial (d'une valeur de 15 roubles) ; on frappe aussi un demi-impérial (7 roubles cinquante kopecks). Cette remise en ordre du système financier donna une nouvelle impulsion au développement de l'industrie, et surtout l'industrie lourde.

Les progrès réalisés dans le domaine du développement économique entraînèrent cependant des mouvements sociaux, ainsi qu'un essor de la culture russe. Nicolas II refusa de voir les conséquences de la politique économique qu'il soutint et s'efforça de maintenir les fondements de son pouvoir absolu.

Politique intérieure

Sur le plan intérieur, Nicolas II ne s'écarta pas de la politique conservatrice de son père, Alexandre III : sa première déclaration publique, lors de son avènement, condamna les zemstvos tolérés par Alexandre III.

En 1897, il envoya le général Golitsyne « russifier » les provinces du Caucase ; en 1898, il nomma gouverneur général de Finlande Nikolai Bobrikov, qui entreprend de russifier la population.

Politique extérieure

Déterminé à conquérir des ports sur les mers chaudes, Nicolas II engagea la Russie dans une politique expansionniste, qui s'exprima tout d'abord au détriment de l'Empire Ottoman et du Japon.

L'Empire constitutionnalisé (1905-1914)

La défaite de 1905, face au Japon, fragilisa Nicolas II qui ajoutait à ses autres problèmes la réputation d'un empereur vaincu ; symboliquement, il ne pouvait plus prétendre à être le bon protecteur de la Russie. De plus, le développement économique renforça la question agraire.

Dès 1904, les administrations provinciales attiraient l'attention de Nicolas II sur « plusieurs questions d'ordre étatique général » mais ces requêtes furent écartées par le tsar, qui considérait que les problèmes de l'État ne concernaient pas les administrations provinciales.

Progressivement, des troubles apparaissent dans les campagnes (incendies de propriétés, grèves) et principalement dans les marches de l'Empire (Pologne, Sibérie, Caucase, Finlande, Petite-Russie) obligeant le gouvernement à décréter l'état de siège.

Le dimanche sanglant

Le 3 janvier 1905, une grève éclatait dans la grande usine Poutilov (aujourd'hui usine Kirov), à Pétersbourg. Elle avait été déterminée par le renvoi de quatre ouvriers et fut bientôt soutenue par d'autres usines et fabriques de cette ville. La grève devint générale. Le mouvement grandissait, menaçant.

Le gouvernement tsariste avait résolu de le réprimer dès le début. Dès 1904, avant la grève de l'usine Poutilov, la police avait créé, à l'aide d'un agent provocateur, le pope Gapone, son organisation à elle parmi les ouvriers : la « Réunion d'ouvriers d'usines russes ». Cette organisation avait des filiales dans tous les quartiers de Pétersbourg. Lorsqu'éclata la grève, le pope Gapone proposa aux réunions de sa société un plan provocateur : Le 9 janvier, tous les ouvriers formeraient un cortège pacifique, avec bannières d'église et effigies du tsar Nicolas II, et se présenteraient devant le Palais d'Hiver pour remettre au tsar une pétition où seraient exposés leurs besoins (voir la pétition ci-après). Le tsar, disait-il, se montrerait au peuple, entendrait ses revendications et accorderait satisfaction. Gapone entendait par là aider l'Okhrana* tsariste à provoquer le massacre et noyer le mouvement ouvrier dans le sang. Mais ce plan policier se retourna contre le gouvernement tsariste.

La pétition fut discutée dans les réunions ouvrières ; on y apporta amendements et modifications. Et dans ces réunions, les bolchéviks eux aussi prirent la parole, sans décliner ouvertement leur qualité de bolchéviks. Sous leur influence, on introduisit dans la pétition les revendications suivantes : liberté de la presse, de la parole, des associations ouvrières, convocation d'une assemblée constituante appelée à modifier le régime politique de la Russie, égalité de tous devant la loi, séparation de l'Eglise et de l'Etat, cessation de la guerre, application de la journée de huit heures, remise de la terre aux paysans.

En intervenant dans ces réunions, les bolchéviks expliquaient aux ouvriers que l'on n'obtient pas la liberté par des requêtes adressées au tsar, mais qu'on la conquiert, les armes à la main. Les bolchéviks mettaient en garde les ouvriers leur disant qu'on allait tirer sur eux. Mais ils ne purent empêcher que le cortège ne se dirigeât vers le Palais d'Hiver. Une notable partie des ouvriers croyait encore que le tsar leur viendrait en aide. Le mouvement emportait les masses, avec une force irrésistible.

* L'**Okhrana**, pour Okhrannoye otdeleniye : police politique secrète de l'Empire russe à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

La pétition disait :

« Nous, ouvriers de la ville de Pétersbourg, nos femmes, nos enfants et nos vieux parents débiles, venons à toi notre tsar, pour chercher justice et protection. Nous sommes réduits à la misère, on nous opprime, on nous accable d'un labeur au-dessus de nos forces, on nous inflige des vexations, on ne nous reconnaît pas pour des êtres humains... Nous avons souffert en silence, mais on nous pousse de plus en plus dans le gouffre de la misère, de la servitude et de l'ignorance ; le despotisme et l'arbitraire nous étouffent... Notre patience est à bout, il vaut mieux mourir que de continuer à souffrir ces tourments intolérables... »



Le Dimanche Rouge : des dizaines de personnes sont massacrés près du Palais d'Hiver.

Le 9 janvier 1905, de grand matin, les ouvriers prirent le chemin du Palais d'Hiver où se trouvait alors le tsar. Ils allaient trouver le tsar par familles entières, avec leurs femmes, leurs enfants et leurs vieux parents ; ils portaient de effigies du tsar et des bannières d'église, ils chantaient des prières, ils avançaient sans armes. Plus de 140.000 personnes étaient descendues dans la rue.

Nicolas II leur fit mauvais accueil. Il ordonna de tirer sur les ouvriers désarmés. Ce jour-là, les troupes tsaristes en tuèrent plus de mille et en blessèrent plus de deux mille. Le sang ouvrier inondait les rues de Pétersbourg.

On donna désormais au 9 janvier 1905, le nom de « dimanche sanglant ». Le 9 janvier, les ouvriers avaient reçu une sanglante leçon. Ce que l'on avait fusillé ce jour-là, c'était la foi des ouvriers dans le tsar. Dès lors ils avaient compris qu'ils ne pouvaient conquérir leurs droits que par la lutte. Dans la soirée même du 9 janvier, des barricades s'élevèrent dans les quartiers ouvriers. Les ouvriers disaient : « *Le tsar a cogné sur nous, à nous de cogner sur le tsar !* »

La nouvelle terrible du sanglant forfait du tsar se répandit partout. La colère et l'indignation étreignirent la classe ouvrière, le pays entier. Point de ville où les ouvriers ne fissent grève en signe de protestation contre le crime du tsar et ne formulassent des revendications politiques.

Les ouvriers descendaient maintenant dans la rue sous le mot d'ordre : « *A bat l'autocratie !* »

En janvier, le nombre des grévistes atteignit un chiffre formidable : 440 000. Il y eut en un mois plus d'ouvrier en grève que dans les dix dernières années précédentes. Le mouvement ouvrier était monté très haut. La révolution avait commencé en Russie.

Histoire du Parti Communiste (Bolchevik) de l'URSS,
précis rédigé par une commission du comité central du PC de l'URSS,
Editions en langues étrangères, Moscou, 1939.



©Culver Pictures



Le renouveau littéraire russe (1880-1917)

Age d'argent de la littérature russe, la période qui couvre les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle et les deux premières du XX^{ème} siècle fut marquée par un renouveau culturel lié notamment au déclin du réalisme qui avait fortement formaté la littérature russe tout au long du XIX^{ème} siècle. Ce déclin fut favorable à une revalorisation de l'art : la forme et la musicalité étaient ainsi appelées à se substituer à la mission didactique, au devoir social de l'écrivain. La poésie fut aussi la première à bénéficier de ce renouveau recherchant tout azimut de nouvelles formes d'expression dans cet espace de liberté retrouvé. Mais la poésie ne sera pas le seul genre à connaître le succès auprès des lecteurs. Les récits courts et notamment les nouvelles prirent l'ascendant sur les romans.

I - La fin du réalisme ?

Approche dominante la littérature russe pendant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, le réalisme, et plus particulièrement le réalisme de tendance, verra son influence fortement diminuer au profit de l'exigence artistique. Ainsi, paradoxalement, si la littérature russe du XIX^{ème} siècle n'avait cessé de souffler le vent de la révolution et de la contestation, les préoccupations révolutionnaires se firent de plus en plus discrètes à mesure que la révolution se profilait. Suite à « l'échec » de la révolution de 1905, certains auteurs prirent même le parti d'adopter une ligne plus conciliante à l'égard du pouvoir rompant avec une confrontation jugée stérile.

1 Recul : les causes

Les causes de ce recul sont multiples. En premier lieu, la politique réactionnaire menée par Alexandre III et Nicolas II (emprisonnements massifs, relégations, censure,...) limita fortement l'impact des plumes les plus acérées tout en suscitant une certaine tendance au découragement au sein des mouvances révolutionnaires : le succès de la doctrine de la non-résistance au mal prônée par Tolstoï (1828-1910) s'explique sans doute par cet affaiblissement révolutionnaire. L'abolition du servage vint par ailleurs priver ces mouvances de leur principal objet de contestation.

Le recul du réalisme trouve aussi ses causes dans un renouveau culturel insufflé par l'Occident. Des auteurs comme Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, influencèrent ainsi beaucoup les symbolistes russes alors que Zola, Maupassant et Poe eurent de nombreux échos chez les novellistes. Cette influence européenne fut d'autant plus forte qu'elle était ardemment recherchée par une bourgeoisie naissante désireuse de s'aligner culturellement sur le mouvement européen. Ainsi, la littérature russe n'étant plus uniquement dans les mains d'une élite cultivée et politiquement engagée, de nouveaux genres et thèmes se développèrent afin de répondre aux nouvelles aspirations. A cet égard, le succès sulfureux de *Sanine*, le roman de Mikhaïl Arcybassov (1878-1927), qui prône notamment, dans un individualisme et un hédonisme effrénés, le culte de la sensualité et de l'amour libre, est tout à fait significatif.

2 Le néo-réalisme

Moins prégnant sur la vie littéraire, le réalisme n'en demeura pas moins présent. A cet égard, il est significatif de souligner que les principaux écrivains de cette époque qui survivront au temps (Gorki, Tchekhov,...) sont à chercher parmi les réalistes (ce constat est toutefois à relativiser tant l'influence de la critique soviétique, qui minimisa la qualité de leurs contemporains, reste forte).



Anton Tchekhov et Maxime Gorki

Figure de proue des réalistes de l'ère moderne, Gorki (1868-1936) rompit avec le réalisme moribond porté jusqu'alors par la littérature russe. Loin de ce sentiment de « noble repentance », les récits réalistes et bien souvent teintés de romantisme de Gorki font la part belle à la vie ; une vie peuplée de vagabonds, de miséreux, de paumés refusant de se résigner à leur misère. C'est à cette vitalité nouvelle, à cet optimisme retrouvé que Gorki dut en grande partie son succès. Son engagement aux côtés des bolcheviques, bien qu'il dénatura parfois son art, contribua aussi fortement à sa notoriété d'alors et future. Collaborant avec le pouvoir soviétique notamment sur le volet culturel (création des *Editions d'Etat*), Gorki contribua fortement à l'essor du réalisme social prôné par le nouveau pouvoir. Par ailleurs, sa maison d'édition *Znanie* - savoir en russe - sera la principale tribune des auteurs néoréalistes.

" Personne n'a compris avec autant de clairvoyance et de finesse le tragique des petits côtés de l'existence ; personne avant lui ne sut montrer avec autant d'impitoyable vérité le fastidieux tableau de leur vie telle qu'elle se déroule dans le morne chaos de la médiocrité bourgeoise ".

Gorki à propos de Tchekhov

Loin de visées esthétiques, ces derniers s'attachèrent à soumettre à leur regard réaliste tout un nouvel univers industriel et urbain en plein essor. Alexandre Serafimovitch (1863-1949) évoquera ainsi dans son roman *La ville dans la steppe* la construction d'une ville industrielle et l'opposition naissante entre capital et prolétariat. C'est sur la misère de ce dernier que Stefan Skitalec (1848-1936) rédigea de nombreux récits. Léonide Andreïev (1871-1919), qui connu en son temps un succès égal à celui de Gorki, restera quant à lui l'écrivain de l'angoisse, évoquant dans ses récits pessimistes la mort, la solitude, le suicide, l'atroce.

Mais les auteurs les plus connus de ce mouvement seront aussi ceux qui s'en écarteront progressivement. Réaliste classique s'inscrivant dans la lignée de Tourgueniev, Alexandre Kouprine (1870-1938), après avoir laissé à la littérature russe des écrits réalistes (*Le Moloch*) sur l'industrialisation et la vie des ouvriers, abandonna progressivement toutes visées moralisatrices. Tenant lui aussi de ce réalisme classique, Bounine (1870-1953), prix Nobel de littérature en 1933, après des récits réalistes forts pessimistes sur le monde rural et son arriération, s'écartera lui aussi du groupe *Znanie* et finira même par quitter la Russie.

II - L'apogée des nouvellistes

Si le réalisme vit son emprise sur la littérature russe s'amoindrir, il en fut de même du mode d'expression qui l'avait véhiculé jusqu'alors. Le roman fut ainsi délaissé au profit de formes narratives plus brèves. Aussi, peu de romanciers marqueront cette époque. Parmi ceux à avoir connu un succès éphémère, Piotr Boborykine (1836-1921) laissera une abondante chronique sur la société russe de 1850 à 1920 à l'intérêt plus historique que littéraire. Nicolas Lejkin (1841-1906) connut un grand succès avec son roman *Nos compatriotes à l'étranger* narrant les mésaventures de russes expatriés se retrouvant dans des situations cocasses par méconnaissance des langues.

Récits et nouvelles furent ainsi les formes les plus prisées d'expression. Tolstoï privilégia lui-même, dans la dernière période de sa vie littéraire, la forme courte aux longs romans. Trois nouvellistes marqueront par leurs récits et leur style l'histoire de la littérature russe.

Nouvelliste le plus représentatif des années 1880, Vsevolod Garchine (1855-1888), qui oscillera entre symbolisme (dont il est considéré comme l'un des précurseurs) et réalisme, rédigea une vingtaine de nouvelles psychologiques, pleines d'horreur et de folie, évoquant la lutte des hommes confrontés au mal et où seul le suicide apparaît bien souvent comme l'unique solution.

Populiste et humaniste, Vladimir Korolenko (1853-1921) puisa dans son vécu d'exilé en Sibérie la matière à ses nouvelles. Celles-ci évoqueront dans une œuvre pénétrée d'une réelle compassion ces petites gens du Nord de la Russie et de la Sibérie, certes vagabonds, fugitifs ou assassins, mais épris d'espace et de liberté. Son succès était lié tant à cet optimisme, à cet élan généreux, à cette vision positive de l'homme que la société pervertit, qu'à ses descriptions d'une nature sauvage.

III - Le renouveau poétique

En renonçant à son rôle uniquement pédagogique et en recentrant le travail d'écriture sur la valeur artistique, la littérature russe offrit à la composition en vers une véritable renaissance. Ainsi, après le succès aussi phénoménal qu'éphémère de Nadson (1862-1887) qui apparaît comme le dernier poète d'importance à avoir conservé les lois de la poésie classique dans ses poèmes pleins d'attendrissement à l'égard des espérances défuntes, plusieurs écoles se développeront. Mais qu'ils soient symbolistes, acméistes, ou encore futuristes, nombreux furent les poètes du début du siècle à s'exiler suite aux révolutions de 1917. En effet, le nouveau pouvoir pouvait difficilement s'accommoder de vers aussi peu soucieux de réalisme social...

1 Le symbolisme

Si le symbolisme ne s'exprima pas exclusivement par la poésie, cette forme d'expression fut particulièrement favorable à son développement.

Importé d'Europe en Russie où il trouva un terreau fertile en opposition au marxisme, le symbolisme (mouvement nommé dans un premier temps Décadent pour saluer en Verlaine, qui affectionnait ce mot, leur figure de proue) cherchait à dépasser une vision mécaniste du monde considérée comme trop réductrice : pour les symbolistes, le monde ne pouvait se limiter à une apparence concrète réductible à la connaissance rationnelle. Et c'est dans une expression pleine de suggestions et de symboles qu'ils cherchèrent à dire cet éternel, cet absolu, cet irrationnel impalpable. Rien d'étonnant alors à voir cette poésie marquée par des préoccupations religieuses et mystiques. Alexei Remizov (1877-1957) développera ainsi dans ses vers et sa prose l'idée que l'homme a été abandonné par Dieu à la souffrance, la misère et la mort. C'est une œuvre pénétrée d'effroi mystique que laissera aussi celui qui restera comme le poète de la mort libératrice, Vladimir Sologoub (1863-1926), auteur notamment du *Démon mesquin*. C'est encore la foi religieuse qui transparaît dans les vers de Soloviev (1853-1900), poète philosophe qui influencera Blok.

D'abord diffusé, dès la fin du XIXème siècle, par des poètes recourant encore à une expression classique, transparente, tels que Valéry Brioussov (1873-1924) ou encore Constantin Balmont (1867-1942), le symbolisme évolua au début du nouveau siècle vers une forme d'expression nouvelle, plus floue. Et c'est notamment Dimitri Merezhkovskij (1865-1941) qui, plus que par ses propres poèmes, favorisa la diffusion du symbolisme par son activité de critique. Il forma avec sa femme Zinaïda Hippus, qui deviendra la symboliste de l'émigration la plus en vue, le noyau dur de l'école symboliste au début du siècle avant d'être relayé par Bély (1880-1934) et Blok (1880-1921), ce dernier étant sans doute le poète symboliste le plus complet et le plus authentique au point que nombreux sont ceux à en faire l'égal de Pouchkine.

2 Acméisme et futurisme

Prenant le contre-pied du symbolisme auquel ils succédèrent, les acméistes revendiquaient l'utilisation d'un langage simple et concret pour porter à son apogée la dimension poétique du quotidien. Goumilev (1886-1921), Mandelstam (1892-1942), mais surtout Akhmatova (1889-1966), dont les vers délicats et intimistes lui valurent un très large succès, furent les principaux poètes de cette mouvance.

Enfin, plus hermétique, le futurisme, sous les plumes de Severianine (1887-1941) ou encore de Khlebnikov (1885-1922), tenta d'imposer une poésie riche d'une expression pleine d'innovation (souvent au détriment d'une compréhension directe et de l'esthétique) associant rythmes, couleurs et lumières afin d'exprimer une « sensation dynamique » capable de représenter le monde moderne, en particulier la civilisation urbaine, les machines et la vitesse.

Les avant-gardistes

La qualité des recherches artistiques entreprises par les hommes de théâtre russes, leurs utopies et leur pratique de la pédagogie, conduisent la scène russe du début du XX^{ème} siècle, en une période où des réformes profondes se manifestent également sur les scènes européennes, à un très haut niveau. Réalisme, naturalisme, symbolisme, futurisme : les théories concernent la dramaturgie, le décor, le jeu de l'acteur. Le cinéma naissant aiguise les questionnements. L'art du metteur en scène, appuyé souvent sur une volonté de rigueur quasi scientifique, se développe très vite dans l'effervescence de la vie littéraire et artistique, la passion des débats suscités par cette prise de pouvoir.

• Léon Tolstoï (1828 Iasnaïa Poliana - 1910 Astapovo)

Tolstoï est issu d'une famille de la haute noblesse russe. Ses parents ayant disparus, il sera élevé par sa tante. Il fait ses études à l'université de Kazan puis rentre dans la propriété familiale. En 1851, Tolstoï entre dans l'armée et sert dans le Caucase. Un an plus tard paraît sa première nouvelle, *Enfance*, qui le rend immédiatement célèbre. Il continue ses récits autobiographiques puis participe à la défense de Sébastopol, qui lui inspirera ses *Récits de Sébastopol*.

En 1856, il quitte l'armée et entreprend des voyages à l'étranger, en France, en Italie, en Allemagne... Il s'intéresse aux méthodes d'enseignement de ces pays et, de retour chez lui, fonde une école pour les enfants pauvres où il peut tester ces nouvelles méthodes, non violentes. Il se marie en 1862 et aura 13 enfants. Ses deux romans, *Guerre et Paix* et *Anna Karénine*, lui prendront plus de 10 ans à écrire, et le rendront célèbre dans le monde entier. C'est à ce moment qu'il traverse une véritable crise religieuse et morale et qu'il devient un auteur moralisateur. Il écrit par exemple *Résurrection*, qui parle d'un amour coupable. Voulant mettre sa religion en pratique, Tolstoï tente de distribuer ses terres aux paysans mais sa famille va s'y opposer. Il adopte tout de même un mode de vie ascétique plus en accord avec sa morale que la vie facile qu'il pouvait mener. Il finit par quitter sa maison et meurt de pneumonie un mois plus tard.



Anton Tchekhov et Léon Tolstoï en Crimée

Léon Tolstoï fut le premier à dire qu'Anton Tchekhov était un grand écrivain pour la Russie tout comme pour le monde entier. C'était il y a cent ans, lorsque la Russie apprit la nouvelle du décès de l'auteur de *La Mouette*, le 15 juillet 1904, alors qu'il se trouvait dans la cité thermale allemande de Badenweiler.

L'écrivain et dramaturge génial Anton Tchekhov est mort terrassé par la tuberculose en pleine force de l'âge, relativement jeune puisqu'il n'avait que 44 ans. La dépouille de l'homme de lettres fut transférée à Moscou pour être inhumée au cimetière Novodevitchi.

De son vivant Anton Tchekhov était connu, respecté et populaire mais pas célèbre. C'est alors que Léon Tolstoï avait clamé: *"Tchekhov a créé pour l'ensemble du monde des formes d'écriture nouvelles, foncièrement nouvelles selon moi, que je n'ai rencontrées nulle part ailleurs. Faisant abstraction de toute fausse modestie, j'affirme que sur le plan de la technique, Tchekhov se situait bien au-dessus de moi"*.

A l'époque, ce jugement porté par Tolstoï avait été accueilli avec scepticisme, il avait semblé à beaucoup que le comte déjà vieillissant avait exagéré les mérites de Tchekhov. Cent ans plus tard nous constatons que les propos de Tolstoï avaient été prophétiques. De nos jours, en Russie Tchekhov en tant qu'écrivain est rangé aux côtés des grands classiques russes Pouchkine, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï. Et en qualité de dramaturge il se trouve au sommet de la liste des plus grands créateurs du théâtre universel, en compagnie de Shakespeare.

« Je redoute la mort de Tolstoï. S'il mourait, il y aurait un grand vide dans ma vie. Premièrement, parce que je n'ai jamais aimé personne comme lui ; je suis un incroyant, mais de toutes les formes de foi, je considère la sienne comme celle qui m'est la plus proche et me convient le mieux. Deuxièmement, lorsque dans la littérature il y a Tolstoï, il est facile et agréable d'être un littéraire ; même si on a conscience de n'avoir rien fait et de ne rien faire, ça ne fait pas si peur, parce que Tolstoï travaille pour tout le monde. Son activité sert à la justification des attentes et des espérances que l'on met dans la littérature. Troisièmement, Tolstoï est solide sur ses jambes, son autorité est immense et, tant qu'il est en vie, les mauvais goûts en littérature, toutes les formes de la vulgarité, impudente et larmoyante, tous les amours-propres rugueux, irrités, resteront au loin et enfouis dans l'ombre. »

Cet extrait d'une lettre d'Anton Tchekhov au critique Mikhaïl Menchikov le 28 janvier 1900 est extraordinaire en ce qu'elle montre l'importance qu'a eu Léon Tolstoï dans la vie russe et auprès des autres écrivains.

« Tchekhov avait une grande admiration pour Tolstoï. Il était persuadé que l'humanité avait besoin d'un grand écrivain comme lui. En même temps, il ne croyait pas trop à la doctrine de Tolstoï qui, à la fin de sa vie, avait fait une image idéale du paysan russe et de la tradition. Tchekhov qui venait d'une famille de serfs connaissait bien les paysans. Il les avait connus dans son enfance, il les avait connus bagnards à Sakhaline, il les avait soignés... Il savait qu'ils pouvaient être très violents et faire preuve de méchanceté, il savait aussi qu'ils pouvaient être capables de gestes généreux. Néanmoins, ce que proposait Tolstoï n'était pas exact. Aussi, il n'était pas touché par l'horizon religieux, universel, que présentait Tolstoï. Tchekhov qui était médecin, homme de sciences, et bien qu'il ne fût pas de propos athées, aurait voulu un Dieu, une immortalité beaucoup plus concrète, tangible.

C'était un homme merveilleux, généreux et d'une grande douceur. Lorsqu'il était au plus mal, il ne cessait de rendre service, de se battre pour les autres, de soigner ceux qui étaient tout aussi malades que lui. Au moment où il prit le train pour aller à Badenweiler, en Allemagne, peu de temps avant sa mort, il dit à ceux qui l'accompagnèrent : « N'oubliez pas de dire à Bounine qu'il doit écrire, écrire sans cesse. Il sera un grand écrivain. N'oubliez pas ». Tchekhov insista, sur le quai, avant de monter dans le train alors qu'il savait qu'il allait mourir. Ivan Bounine reçut le prix Nobel de littérature en 1933 ».

Virgil Tanase

• **Constantin Stanislavski (1863 Moscou - 1938)**

Constantin Stanislavski, acteur, metteur en scène, théoricien du théâtre et directeur d'acteurs, a révolutionné la pratique théâtrale. En fondant en 1898 le Théâtre d'Art de Moscou avec son associé Némirovitch-Dantchenko, Stanislavski a inauguré un nouveau type d'art théâtral, non plus fondé sur des conventions et des codes artificiels, mais tout entier bâti autour d'une authenticité, d'une vérité du jeu de l'acteur.



Nemirovitch-Dantchenko et Stanislavski

Stanislavski ne peut être assimilé au réalisme socialiste. Les autorités soviétiques ont tenté de se l'approprier, et sans doute a-t-il ménagé sa survie en ne se révoltant pas. Cependant son art se dérober constamment à ce carcan. D'abord parce qu'il est profondément psychologique, voire psychanalytique et de ce fait, propose un système (et non une méthode) bâti autour de l'individu. D'autre part, parce que Stanislavski est profondément mystique et revendique, dans tous ses écrits, une ascèse, un sens du sacré. S'il voit, comme Tchekhov, la société changer et les repères religieux se déliter, il entend les remplacer par l'art, capable de fournir de nouveaux repères spirituels en perpétuant les vieilles valeurs morales. Acteur prêtre, théâtre-temple. Transfiguration chrétienne.

Stanislavski a certes monté les pièces politiques de Gorki, mais après la mort de Tchekhov, en 1908, il s'intéresse sur ses conseils au symbolisme et met en scène *L'oiseau Bleu* de Maeterlinck. A la fin de sa vie, il monte du Shakespeare, du Molière, invite à Moscou Gordon Craig, Isadora Duncan.

Dès les années 1905, Stanislavski commence à mettre en forme son Système : à partir de ses expériences d'acteur et de pédagogue, il rédige une somme, mi-romanesque mi-théorique, dont les parties achevées seront publiées sous les titres *La Formation de l'acteur* et *La Construction du personnage*.

Ce Système consiste en un entraînement de l'acteur à re-vivre, à faire affleurer en lui, sur commande, des affects, des états, des sentiments déjà vécus et emmagasinés par sa « mémoire affective ». Il s'agit de stimuler cette mémoire, ce matériau affectif, par le biais de la sensation, d'en réactiver les affects recherchés, et de les utiliser pour nourrir le personnage à incarner. C'est donc à partir de sa propre matière humaine que l'acteur créera son rôle. Il ne sera plus question de jouer, de « faire semblant », mais de vivre, ou de re-vivre (traduction littérale du terme russe *perezhevanie*), sur la scène.

Au signe linguistique à deux faces – signifié et signifiant, Stanislavski fait correspondre un signe affectif scénique également double : éprouvé et manifesté. Le lien entre l'éprouvé (ce que l'acteur ressent, par exemple : la tristesse) et le manifesté (ce que l'acteur montre, par exemple : les larmes) doit être impérativement motivé, authentique. Avec un tel théâtre, il n'est plus question de grimace,

d'artifice ou de technique mais de vérité, d'expérience : un événement n'est plus seulement représenté mais véritablement produit, advenu sur la scène.

Cette vérité de l'événement transforme le statut de la représentation théâtrale : en éprouvant les affects sincèrement sur la scène, l'acteur entre dans le champ référentiel du signe qu'il produit. Il n'est plus seulement le signe de ce qu'il représente, mais aussi cette chose même qu'il donne à voir. L'actrice qui pleure vraiment sur la scène – parce qu'elle est réellement émue – n'est plus seulement l'image d'une femme pleurant, mais également une de ces femmes qui pleurent, évoquées en didascalies par le dramaturge. Un théâtre iconique, référentiel. Identificatoire.

L'usage que nous pouvons faire du Système stanislavskien comme grille de lecture ou d'écriture, pour ce qui concerne la littérature romanesque, semble presque évident, mais il paraît particulièrement pertinent en ces temps où l'autofiction remplit les rayons des librairies. L'hypothèse que l'auteur, afin de construire ses personnages, ait recours à la démarche stanislavskienne de puiser dans sa mémoire affective et d'en réactiver certains moments pose deux questions :

- elle suppose un roman au moins en partie psychologique, ce qui est contestable, notamment par les néo-romanciers et leurs héritiers

- elle tendrait à réhabiliter une critique biographique et à nier l'imagination, ce qui n'est pas notre propos.

Le système stanislavskien suppose que nous possédons un éventail fini de sensations et d'affects. Cette palette qu'Antonin Artaud appellerait « écheveau de vibrations » serait universelle, mais passerait, pour chacun, par une expérience intime, un vécu singulier. Le romancier, réactivant sa mémoire pour les besoins de l'histoire, dans une recherche de vérité (et non de vraisemblance), ne tenterait pas d'écrire sa vie, mais de nourrir ses pages des affects (éprouvés) auxquels correspondent ses mots (manifestés) créant ainsi ce lien motivé entre le symbole et son référent. Une telle littérature se veut évidemment identificatoire : le manifesté de l'acteur ou de l'écrivain a pour but essentiel de stimuler la mémoire affective du spectateur ou du lecteur. Lui aussi, alors, en se projetant dans le prisme symbolique de la fiction, peut vivre une expérience, participer de l'événement.



Tchekhov lisant *La Mouette* devant sa troupe de comédiens, dont Stanislavski à sa droite, Nemirovitch-Dantchenko debout à gauche et Olga Knipper à la droite de Stanislavski. C'est lors d'une répétition, le 9 septembre 1898 et peut-être bien le jour même où fut prise cette photo, que Tchekhov a fait la connaissance de sa future femme, l'actrice Olga Knipper.

Télégramme de Stanislavski à Tchekhov au sujet de *La cerisaie* :

Moscou, 20 octobre 1903

Viens de lire votre pièce. Bouleversé, n'en reviens pas. Jamais encore éprouvé pareil enthousiasme.

Considère cette pièce comme la meilleure des œuvres magnifiques créées par vous. Félicite chaleureusement auteur génial. Sens la valeur, la portée de chaque mot. Merci pour la haute jouissance que vous m'avez procurée et pour celle qui m'attend encore. Portez-vous bien.

Constantin Stanislavski à propos d'Anton Tchekhov

«L'opinion prévaut encore aujourd'hui que Tchekhov est le poète du quotidien, le poète des gens grisâtres, que ses pièces dépeignent une page affligeante de la vie russe, qu'elles sont un témoignage de l'engourdissement spirituel où végétait à l'époque notre pays. L'insatisfaction paralysant n'importe quelle entreprise, la désespérance abattant toute énergie, les espaces immenses où le slave peut donner libre cours à ce spleen qu'il a de naissance ; tels seraient les thèmes de ses œuvres. S'il en est ainsi, pourquoi donc une telle définition de Tchekhov contredit-elle aussi catégoriquement le souvenir que le défunt m'a laissé, l'image que j'ai gardée de lui ? Je le revois bien plus courageux et souriant que renfrogné, et cela en dépit du fait que je l'ai connu pendant les périodes les plus pénibles de sa maladie. Là où se trouvait Tchekhov, pourtant malade, régnaient le plus souvent le mot d'esprit, la plaisanterie, le rire, et même les farces... Qui savait faire rire mieux que lui, mieux que lui dire des bêtises avec le plus grand sérieux ? Qui plus que lui détestait l'ignorance, la grossièreté, les jérémiades, les cancans, l'esprit petit bourgeois et les éternelles tasses de thé ? Qui plus que lui avait soif de vie, de culture où et sous n'importe quelle forme qu'elles se manifestassent ?

...

... Il en va de même dans ses pièces : sur le fond sombre et désespéré des années 1880-1890 s'allument ça et là des rêves lumineux, des prédictions encourageantes d'une vie future qui vaut bien qu'on souffre pour elle, dut-on attendre deux cents, trois cents ou même mille ans... Je comprends encore moins qu'on puisse trouver Tchekhov vieilli et démodé aujourd'hui, et pas davantage qu'on puisse penser qu'il n'aurait pas compris la révolution ni la vie enfantée par elle... Le marasme asphyxiant de l'époque ne créait aucun terrain propice à l'envolée révolutionnaire, mais quelque part sous terre, clandestinement, on rassemblait ses forces pour les affrontements qui menaçaient. Le travail des progressistes consistait uniquement à préparer l'opinion, à insuffler des idées nouvelles, à dénoncer la totale illégitimité de l'ordre établi. Et Tchekhov fut l'un d'eux...»

Claire Legendre - Introduction à La Méthode Stanislavski, roman, Editions Grasset, 2006.

« Stanislavski travaille au Théâtre d'Art de Moscou, et se retrouve avec les pièces de Tchekhov. Il est encore persuadé que l'auteur doit instruire, donner des leçons. Il pense que ces textes sont injouables, qu'ils ne sont pas du théâtre. Il est désespéré. Tchekhov est déçu aussi parce que Stanislavski n'a pas compris qu'au moment où le metteur en scène a donné au comédien toutes les sensations pour lui permettre de saisir, par exemple, la personnalité d'une fille de ferme et de jouer ce personnage, il n'a plus besoin de la bouse de vache ou du foin. Stanislavski continue d'imposer ces détails réalistes que Tchekhov trouve inutiles. D'une part, Tchekhov donne des pièces où il n'y a que des personnages ordinaires qui n'ont rien à dire et d'autre part, Stanislavski veut « construire » des personnages mais se dit que ça ne sert à rien parce que les pièces de Tchekhov sont mal conçues et incompréhensibles. Et pourtant, le public a devant lui, sur scène, des personnages « vrais » qui sont l'essence même du théâtre. Les premières des pièces de Tchekhov devant les professionnels du théâtre étaient catastrophiques, la critique venimeuse. Tout portait à croire que ces pièces jugées « maladroites et totalement absurdes » ne respectaient aucun des principes qui assurent le succès. Or, le public, celui qui paie et vient au théâtre pour le plaisir du théâtre, et qui est toujours devant ce miracle de l'homme vrai, était très enthousiaste, faisait le succès de ces pièces. Ce phénomène se répétait à chaque fois, de mauvaises critiques lors de la première et des spectateurs ravis aux représentations suivantes. C'est le public qui a réuni Stanislavski et Tchekhov. Si l'on prétend que le théâtre moderne est né avec Stanislavski et Tchekhov, il faut préciser que c'est le public qui les a réconciliés, sans pourtant leur permettre de se comprendre. Chacun faisait son métier et les deux hommes ne réussirent jamais à dissiper le malentendu qui les opposait. Le bonheur du public les a mariés. Le public a imposé la fonction du metteur en scène et le théâtre moderne ».

Virgil Tanase

• **Vsevolod Meyerhold** (1874 Penza – 1940 Moscou)

L'œuvre de Vsevolod Meyerhold couvre les quatre premières décennies du XX^{ème} siècle et croise les grandes dates de l'histoire russe. Exécuté par le pouvoir soviétique en 1940, son théâtre n'est redécouvert qu'à partir de la fin des années 1950.

Meyerhold, figure emblématique de l'artiste libre est particulièrement intéressant car il est l'un des fondateurs du théâtre d'art et de ce que l'on appelle aujourd'hui la mise en scène. Expérimentateur infatigable, il croit à la stylisation et combat le naturalisme. Devenu directeur du théâtre de la révolution en 1920, toujours adversaire du réalisme, il se nourrit des différentes avant-gardes formalistes pour réaliser des spectacles modernes qui ne renonceraient pas à un point de vue politique sur le monde. Il commence par supprimer le rideau de scène en 1906, il utilise ensuite techniques et machines, se sert de la peinture cubiste et futuriste pour les décors, élabore une théorie de l'art dramatique appelée biomécanique, et suppose « *un quatrième créateur après l'auteur, après le comédien et le metteur en scène : le spectateur... Le spectateur qui doit par son imagination poursuivre d'une façon créative les allusions présentées sur scène.* » On est loin de Stanislavski, "obsédé par le sentiment de la vérité" selon les termes de Tchekhov qui dira de Meyerhold: "*(il) fut tout l'opposé de Stanislavski. Son imaginaire recréait, reconstruisait et même détruisait le réel... Il donnait libre cours à son imagination afin de ne pas imiter la vie: n'importe quoi mais pas la réalité... Il nous a montré le charme du courage et nous a rendus honteux de notre cécité artistique.*"

Meyerhold est important car il s'oppose à Stanislavski qui, lui, inspirera bien des écoles de formation des acteurs et en particulier l'Actor's Studio et donc le cinéma américain. Il est important pour ce qui est de la conception du jeu mais aussi de la centralité du texte:

"Il n'est pas exact de dire que Meyerhold néglige l'acteur. Mais, à la différence de Stanislavski, son art de la direction d'acteurs est subordonné à la valeur littéraire du texte. Un axiome traverse toute sa vie: "Le théâtre naît de la littérature". Même lors de sa période constructiviste, qui aurait pu l'amener au rejet du texte, il s'impose une fidélité absolue à celui-ci."

Vsevolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène, Editions Fayard, 1998



© Global Performing Arts Consortium

La biomécanique de l'acteur

Il s'agit essentiellement, et tout à la fois, d'un jeu joyeux et d'une méthode de formation de l'acteur : un ensemble d'exercices d'entraînement fondé sur une connaissance quasi scientifique du corps humain permettant à l'acteur d'accomplir les tâches scéniques proposées, avec rapidité, précision et efficacité, à partir d'une interprétation physique juste des objectifs. Travail qui part de l'extérieur vers l'intérieur, va du corps à l'émotion, à l'opposé de la méthode habituellement pratiquée dans le théâtre d'incarnation.

Renouant avec les grandes traditions théâtrales du passé, il y a dans la biomécanique des éléments du Kabuki, de la commedia dell'arte, du théâtre Shakespearien, de la baraque de foire. Il y a Artaud et sa conception de l'acteur en tant qu'« athlète affectif. » La différence principale entre le travail corporel classique et la bio-m est que celle-ci emploie les genoux comme base (comme dans le théâtre japonais).

Se fondant tout d'abord sur une conception mécaniste du corps humain (Meyerhold citait volontiers les théories de Léonardo da Vinci) la biomécanique veut explorer le corps de l'acteur comme un véritable « laboratoire physico-chimique. » Car s'il est vrai que le corps de l'acteur soit cette mécanique complexe que célèbrent de nombreux artistes d'avant-garde, ne peut-on concevoir un mode de jeu fondé sur sa connaissance scientifique qui soit une mécanique du vivant, une biomécanique ?

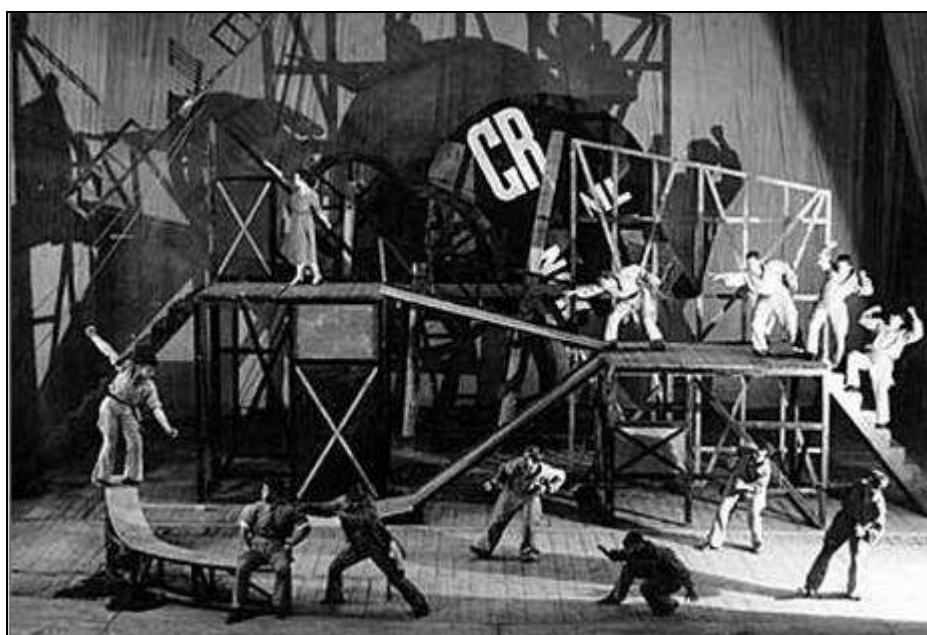
Pour Meyerhold « *l'acteur contemporain doit apparaître sur scène comme un véritable moteur. L'acteur ne vit pas seulement son rôle, il le joue. Le travail de l'acteur va de l'extérieur vers l'intérieur, du corps au psychisme.* »

Meyerhold s'efforce d'appliquer la théorie des réflexes au jeu du comédien. Le metteur en scène ou intervenant propose à l'acteur une tâche donnée, celui-ci l'exécute selon le schéma habituel : intention, réalisation, réaction, l'émotion grossière ne surgissant qu'après la réalisation de l'action. (« *Je vois un ours, je cours et j'ai peur* », rappelait Meyerhold).

Et il ajoutait : « *Si la forme est juste, le fond, les intonations et les émotions le seront aussi, parce que déterminés par la position du corps, à condition que l'acteur possède des réflexes facilement excitable, c'est-à-dire qu'aux tâches qui lui sont proposées de l'extérieur, il sache répondre par la sensation, le mouvement et la parole.* »



Étude du tir à l'arc – Séquence présentée par les élèves de Meyerhold - Z. Zlobin, L. Sverdlin, I. Meyerhold (fille de Meyerhold)
et R. Genina. - © Global Performing Arts Consortium



Le Cocu Magnifique – reprise en 1928 – © Global Performing Arts Consortium

Le Théâtre d'art de Moscou - MKHAT

Le théâtre d'Art de Moscou MKHAT a été fondé en 1897 et dirigé par Constantin Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko. Il a été construit par le célèbre architecte moscovite Frantz Chekhtel.



Célèbre théâtre au centre de la vie culturelle moscovite pendant près d'un demi-siècle. Il fut créé à la suite d'une conversation de dix-huit heures d'affilée entre Konstantin Stanislavski, directeur d'une troupe de théâtre amateur de la Société moscovite d'art et de littérature, et Nemirovitch-Dantchenko, auteur dramatique et directeur de l'École moscovite de philharmonie. Mus par un même goût du théâtre et par leur désir de renouveler complètement celui-ci, ces deux hommes veulent le débarrasser de la sclérose qui le ronge ; en effet, à la fin du xix^e siècle, cet art est en train de se figer dans des conventions, des procédés et une habileté technique qui confine au cabotinage. Avec une ferveur religieuse, ils définissent « l'esprit » de leur nouveau théâtre dont le grand maître à vénérer est l'Art. Au centre, l'œuvre, pivot de l'édifice, dont l'interprétation devra être aussi

fidèle que possible. Au service de l'œuvre, les acteurs, piliers de l'édifice, qui formeront une troupe cohérente, animée par un esprit collectif. Pour finir, le théâtre fut déclaré « accessible à tous ».

Un peu plus d'un an après cet entretien, le Théâtre d'art ouvre ses portes, le 14 octobre 1898, avec *Le Tsar Féodor*, drame historique d'Alexis Tolstoï. Stanislavski, influencé par la rigueur des mises en scène de la compagnie allemande des Meiningen, imprègne ce premier spectacle et ceux qui suivent de « réalisme historique ». Pour *Jules César*, le souci d'exactitude fut tel que la troupe du Théâtre d'art alla passer quelques jours à Rome, et ce ne fut pas le seul exemple de sa fidélité aux sources. Mais avec la création de *La Mouette* de Tchekhov, d'extérieure l'action scénique devient intérieure. Une nouvelle phase s'ouvre, fondée désormais sur l'intuition, le sentiment et le sens artistique qui mène à la véritable « création organique », avec laquelle les mises en scène du Théâtre d'art trouvent leur équilibre. Les représentations d'*Oncle Vania*, des *Trois Sœurs*, de *La Cerisaie* sont suivies de celles des *Bas-Fonds* et des *Petits Bourgeois* de Gorki. Avec ce dernier, le théâtre entre dans son stade social et politique. Puis Stanislavski se tourne de plus en plus vers le théâtre expérimental et fonde un studio annexé au Théâtre d'art. Il se trouve en 1905 dans une impasse. Il encourage les recherches de son élève Meyerhold, fait mettre en scène *Hamlet* par Gordon Craig et, avec Maeterlinck, essaie de porter l'irréel à la scène. C'est alors l'époque des expériences, celles des pièces de Knut Hamsun, de Leonide Andreïev, où toute l'attention de l'acteur est concentrée dans l'« âme » de la pièce afin d'atteindre l'état créateur. *Un mois à la campagne* de Tourgueniev est une réussite du genre.

En 1917, la révolution donne une impulsion nouvelle. Le public, jusque-là limité à l'intelligentsia libérale, se trouve subitement plus mêlé, et les gens viennent au théâtre pour apprendre. Stanislavski, soutenu par le gouvernement de Lénine, monte alors le *Cain* de Byron, qui lui semble avoir la portée spirituelle et sociale nécessaire, mais dont la mise en scène fastueuse n'a pas de succès. Il tente à plusieurs reprises d'adapter les classiques russes au goût du jour (Pouchkine, Tolstoï, Dostoïevski), mais sans résultat. Le Théâtre d'art se sent pris de vitesse par une révolution théâtrale qui veut se passer de dramaturges et réclame des spectacles utilitaires. Aussi, la troupe part-elle en tournée en Europe et aux États-Unis. Revenu à Moscou en 1924, Stanislavski reste prisonnier de ses tâtonnements et de ses incertitudes. Il ne créera plus que quelques spectacles jusqu'à sa mort en 1938.

Fondé sur une moralité artistique exemplaire, le Théâtre d'art a contribué à une purification du théâtre au niveau mondial et l'a aidé à sortir des ornières antérieures. Son cheminement a été intimement lié à celui d'une époque qui entendait se libérer des limites imposées par une société stagnante. Sa leçon a été déterminante : la voie est ouverte à une pédagogie et une didactique propres à fournir une nouvelle conscience à l'acteur.

Hélène LACAS

Quelques-unes des plus grandes mises en scène

***La Cerisaie*, Constantin Stanislavski, Moscou, 1904**



La Cerisaie, Constantin Stanislavski.

***Oncle Vania*, Pitoëff, Lausanne, Genève, 1915**

***Les Trois Sœurs*, Pitoëff, 1929**

***Zia Vania*, Pietro Sharoff (acteur russe ayant travaillé avec Stanislavski et Meyerhold) Milan, 1932**

***La Cerisaie*, Némirovitch-Dantchenko, invité par la Compagnie de Tatiana Pavlova, Milan, 1933**

***La Mouette*, Pitoëff, 1939**

***La Cerisaie*, Orazio Costa, 1947**

***La Mouette*, Giorgio Strehler, 1948**

***Les Trois Sœurs*, Luchino Visconti, 1952 (scénographie de Franco Zeffirelli.)**

***La Cerisaie*, Jean-Louis Barrault, Paris, 1954**

***Oncle Vania*, Luchino Visconti, 1955**

***La Cerisaie*, Giorgio Strehler, Milan, 1955**

***Les Trois Sœurs*, Z. Stepanek, Prague, 1955 (scénographie de Josef Svoboda.)**

***Ce fou de Platonov*, Jean Vilar, Paris, TNP, 1956**

***Ivanov*, Jacques Mauclair, Paris, 1956**

***La Mouette*, Otomar Krejca, Prague, 1960 (scénographie de Josef Svoboda.)**

***Platonov et les autres*, Giorgio Strehler, 1959**

***Platonov*, Giorgio Strehler, Milan, 1960**

***Ivanov*, Antoine Vitez, Paris, Théâtre Moderne, 1962**

***Ce fou de Platonov*, Bernard Jenny, Paris, Théâtre du Vieux-Colombier, 1964**

***Les Trois Sœurs*, Rudolf Noelte, Stuttgart, 1965**

***La Mouette*, Otomar Krejca, Bruxelles, 1966 (scénographie de Josef Svoboda.)**

***Les Trois Sœurs*, André Barsacq, Paris, Théâtre des Arts-Hébertot, 1966**

***Les Trois Sœurs*, Otomar Krejca, Prague, 1966-67 (scénographie de Josef Svoboda.)**



Les Trois Sœurs, Otomar Krejca.

***Les Trois Sœurs*, Laurence Olivier, Londres, 1967**

***Les Trois Sœurs*, Herman Kutscher, Vienne, 1968**

***La Cerisaie*, Peter Zadek, Stuttgart, 1968**

***La Cerisaie*, Lucian Pintilie, Bucarest, Théâtre Boulandra, 1968**

***La Mouette*, Otomar Krejca, Stockholm, 1969 (scénographie de Josef Svoboda.)**

***Ivanov*, Michel Vitold, Paris, L'Athénée, 1970**

***Ivanov*, Otomar Krejca, Prague, 1970 (scénographie de Josef Svoboda.)**

***La Cerisaie*, Rudolf Noelte, Munich, 1970**

***Les Trois Sœurs*, Otomar Krejca, Bruxelles, 1970 (scénographie de Josef Svoboda.)**

***La Mouette*, Otomar Krejca, Prague, 1972 (scénographie de Josef Svoboda.)**

***La Cerisaie*, Giorgio Strehler, Piccolo Teatro, Milan, 1974**



La Cerisaie, Giorgio Strehler.

© Agence Bernard

***La Cerisaie*, Anatoli Efros, Moscou, Taganka, 1975**

***La Cerisaie*, Otomar Krejca, Düsseldorf, Schauspielhaus, 1977**

***Platonov*, Gabriel Garran, Aubervilliers, Théâtre de la Commune, 1979**

***La Cerisaie*, Gabriel Monnet, Grenoble, 1980**

***La Cerisaie*, Radu Penciulescu, Festival Niagara on the Falls, 1980**

***Les Trois sœurs*, Lioubimov, Théâtre de La Taganka, Moscou, 1981**

***La Cerisaie*, Manfred Karge, Matthias Langhoff, Comédie de Genève, 1981**

***La Cerisaie*, Peter Brook, Bouffe du Nord, Paris, 1981**



La Cerisaie, Peter Brook.

© Agence Bernard

***Platonov*, Daniel Mesguich, Théâtre de l'Athénée, Paris, 1982**



Platonov, Daniel Mesguich.

***La Cerisaie*, Anatoli Efros, Théâtre National Finlandais, 1983**

***Ivanov*, Claude Régy, Comédie-Française, 1984**

***Platonov*, Chantal Morel, Grenoble, 1984**

***La Mouette*, Antoine Vitez, Paris, Chaillot, 1984**

***Ivanov*, Pierre Romans, Les Amandiers, Nanterre, 1989**

***Les Trois Sœurs*, Peter Stein, Berlin, 1984**

***La Cerisaie*, György Harag, Tirgu Mures, 1985**

***La Cerisaie*, A. Khalatchev, Sofia, 1985 (scénographie de Josef Svoboda)**

***Platonov*, Patrice Chéreau, Théâtre des Amandiers, Nanterre, 1987**

***La Mouette*, Armand Delcampe, Théâtre Jean Vilar, Louvain-la-Neuve, 1988 (scénographie de Josef Svoboda.)**

***La Cerisaie*, Lucian Pintilié, Arena Stage, Washington, 1988**

***La Cerisaie*, Peter Stein, Schaubühne, Berlin, 1989**

***Platonov*, Jean-Claude Fall, Saint-Denis, Théâtre Gérard-Philippe, Saint – Denis, 1989**

***Platonov*, Georges Lavaudant, TNP-Théâtre de la Ville, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, 1990**

***La Cerisaie*, Stéphane Braunschweig, Orléans, 1992**



© Philippe Coqueux

La Cerisaie, Stéphane Braunschweig.

***La Cerisaie*, Andreï Serban**, Théâtre national, Bucarest, 1992

***La Cerisaie*, Lev Dodine**, Théâtre de l'Europe-Odéon, Paris, 1994

***La Cerisaie*, Jacques Lassalle**, Théâtre national, Oslo, 1995

***La Cerisaie*, Peter Zadek**, Akademietheater, Vienne, 1995

***La Mouette*, Alain Françon**, Théâtre de la Ville, Paris, 1996

***Platonov / Ivanov*, Ludovic Lagarde**, Granit, Belfort & Théâtre de Gennevilliers, 1996

***Oncle Vania*, Robert Cantarella**, TNT & Cartoucherie, Toulouse, 1996

***Être sans père*, Claire Lasne**, Théâtre Paris-Villette, Paris, 1996

***La Cerisaie*, Margarita Mladenova, Ivan Dobtchev**, Avignon, 1996

***La Cerisaie*, Peter Stein**, (nouvelle version) Salzbourg, 1996

***Platonov*, Lev Dodine**, Théâtre Maly & Festival de Weimar, Saint-Pétersbourg, 1997



Platonov, Lev Dodine.

***La Cerisaie*, Roberto Ciulli, Theater an der Ruhr, 1997**

***La Cerisaie*, Vlad Mugar, Cluj, Théâtre national hongrois, 1998**

***Platonov*, Árpád Schilling, TNS, Strasbourg, 1999**

***La Cerisaie*, Alain Françon, Comédie Française, Paris, 1998**

***La Cerisaie*, Theu Boermans, Trusttheater, Amsterdam, 1999**

***Ivanov*, Eric Lacascade, sous chapiteau / L'Odéon, Paris, 1999**

***Enterrer les morts, réparer les vivants*, Armel Roussel, Bruxelles, 2000**

***Ivanov*, Claire Lasne, Paris, 2000**

***Cercle de famille pour trois sœurs*, Eric Lacascade, Caen, 2001**

***La Mouette*, Alain Françon, Paris, 2001**

***La Mouette*, Philippe Calvario, Rennes, 2002**

***La Mouette*, Lars Noren, Théâtre des Amandiers, 2002**

***Platonov*, Jean-Louis Martinelli, Théâtre National des Amandiers, Nanterre, 2002**

***Platonov*, Eric Lacascade, Comédie de Caen, Avignon, 2002**

***Platonov*, Jacques Lassalle, Théâtre national, Paris, 2003**

***La Mouette*, Arpad Schelling, Budapest, 2003**

***Les Trois sœurs*, Jean-Claude Fall, Théâtre des 13 vents - C.D.N. de Montpellier, 2004**

***Platonov*, Jacques Lassalle, Comédie -Française, 2004**

***Les Trois sœurs*, Piotr Fomenko, Théâtre National de Chaillot, 2004**

***Ivanov*, Alain Françon, Théâtre de la Colline, Paris, 2004**



Ivanov, Alain Françon.

© Pascal Victor / Artcomart

***Oncle Vania*, Julie Brochen, Vincennes, 2005**

***Macha s'est absentée*, Chantal Morel, 2005**

***Le Chant du Cygne & Platonov*, Alain Françon, Paris, 2005**

***Ivanov*, Dimiter Gotscheff, Berlin, Volksbühne, Berlin 2005**



© Thomas Aurin



© Thomas Aurin

Ivanov, Dimiter Gotscheff.

***La Noce*, Anne-Marie Lazarini, Paris, 2006**

***Le Génie de la forêt*, Roger Planchon, Saint-Denis, 2006**

***Trois années de Roger Grenier d'après la nouvelle d'Anton Tchekhov*, Jean-Claude Idée, au Petit Montparnasse, Paris, 2006**

***Sur la grande route*, Bruno Boëglin, Paris, 2006**

***La Demande en mariage, Le Tragédien malgré lui, L'ours*, Patrick Pineau, Bobigny, 2007**

***Carnets russes, « dansés »*, Maurice Béjart, Suresnes, 2007**

***La Cerisaie*, Jean-Louis Martin-Barbaz, Boulogne Billancourt, 2007**

***Les Trois sœurs*, Stéphane Braunschweig, Paris, 2007**



© Elizabeth Carecchio

Les Trois sœurs, Stéphane Braunschweig.

***La Cerisaie*, Bruno Carette, Le Sorano - Toulouse, 2007**

***La Cerisaie*, Alain Françon, Théâtre de la Colline, Paris, 2009**



© Pascal Victor



© Pascal Victor

La Cerisaie, Alain Françon.

Yury Butusov, Théâtre d'art de Moscou, 2009



© Ekaterina Tsvetkova

Yury Butusov, Théâtre d'art de Moscou

La Noce, Vladimir Pankov, Théâtre d'art de Moscou, 2009



© DR

La Noce, Vladimir Pankov.

La Mouette, Christian Benedetti, Alfortville, 2011

Crédits bibliographiques

Anton Tchekhov, le médecin et l'écrivain. Contribution à l'histoire de la médecine, Henri-Bernard Duclos, Montpellier (Médecine), 1927.

Tchékhov et son théâtre, Edmond Dune, dans *Critique*, t.11, n°98, juillet 1955.

Introduction d'Anton Tchekhov, Claude Frioux, *Œuvres I*, Paris, NRF Gallimard, 1967.

Préface d'Anton Tchekhov, Théâtre complet II. Le sauvage, Oncle Vania, La Cerisaie et neuf pièces en un acte, Renaud Matignon, Paris, Gallimard, 1973.

Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre, traduction Catherine Hoden, l'Arche Editeur, 2007

Vie de Tchekhov par Henri Troyat, Editions Flammarion, 1984.

Tchekhov, Ivan Bounine (1953) traduction Claire Hauchard, Editions du Rocher, 2004.

La grande encyclopédie Larousse.

Tchekhov d'Henri Troyat, éditions Flammarion, 1984.

Tchekhov Anton, Voyage à Sakhaline, 1890 – 1891, Lettres d'hier et lettres d'aujourd'hui, Editions Le Capucin, 2005.

La Mort de la tragédie, Georges Steiner, Editions Gallimard, Folio Essais, 1993.

La Vie de Tchekhov, Irène Némirovsky, Editions Albin Michel, 1946.

Meyerhold ou l'invention de la mise en scène, Editions Fayard, 1998.

Meyerhold, Béatrice Picon-Vallin, Editions du CNRS, 1990.

Léon Tolstoï – La grande âme de la Russie de Michel Aucouturier, collection *Découvertes*, éditions Gallimard, Paris, 2010.

Introduction à La Méthode Stanislavski, Claire Legendre, roman, Editions Grasset, 2006.

Entretien avec Virgil Tanase - Propos recueillis par Nathalie Jungerman mars 2008

Constantin Stanislavski 1863 – 1963, Editions du Progrès, Moscou, 1963.

L'histoire d'Anton Tchekhov, Elsa Triolet, Les éditeurs français réunis, Paris, 1954.

Histoire du Parti Communiste (Bolchevik) de l'URSS, précis rédigé par une commission du comité central du PC de l'URSS, Editions en langues étrangères, Moscou, 1939.

<http://www.universalis.fr>

<http://www.russie.net/article2704.html>

<http://www.litteraturerusse.net/histoire/5.php>

<http://www.acting-international.com>

Cahier pédagogique

Recherches : François Bertrand, Bernadette Riga (cellule pédagogique), Daniel Hicter (recherches dramaturgiques). **Conception et réalisation du dossier** : François Bertrand
Mise en page et mise en ligne : Nathalie Peeters.

Contacts pour le service pédagogique du Théâtre de la Place / Liège.
Bernadette Riga *Jean*

Mallamaci

04/ 344 71 79

04/344 71 64

b.riga@theatredelaplace.be,
j.mallamaci@theatredelaplace.be