Christine Hamon-Siréjols

Anton Pavlovitch Tchekhov : «La Cerisaie»

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ANTON PAVLOVITCH TCHÉKHOV

La Cerisaie

PAR CHRISTINE HAMON-SIREJOLS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ÉTUDES LITTÉRAIRES

Collection dirigée par
Jean-Pierre de Beaumarchais
Daniel Couty
et par Yves Chevrel
pour les textes étrangers

ISBN 2 13 045121 7

Dépôt légal — 1re édition : 1993, février

108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Sommaire

NOTE LIMINAIRE

Les citations de *La Cerisaie* renvoient à la traduction de Jean-Claude Carrière établie pour la mise en scène de Peter Brook en 1981 aux Bouffes du Nord et publiée par Garnier-Flammarion, Paris, 1988. Les références à l'édition russe renvoient au tome 9 des *Œuvres choisies,* Moskva, Gos. izd. Khoudojestvennoi literatoury, 1963, et, pour la correspondance, aux tomes 11 et 12 des *Œuvres complètes,* Moskva, izd. Naouka, 1983.

Contexte et traductions

Jouée pour la première fois au Théâtre artistique de Moscou le 17 janvier 1904 dans la mise en scène de Stanislavski, la dernière pièce de Tchékhov a souvent été considérée depuis comme son œuvre dramatique la plus accomplie. Elle suivait de quelques années *La Mouette,* pièce fétiche du Théâtre artistique, et surtout *Oncle Vania* et *Les Trois Sœurs* créés en 1899 et 1901, œuvres nouvelles et peut-être plus radicales par leur facture dramatique, qui avaient situé d'emblée Tchékhov parmi les grands novateurs du théâtre de son temps. Sans proclamation tapageuse, l'œuvre de Tchékhov ouvrait, après celle d'Ibsen et aux côtés de celle de Strindberg, des voies originales dans le théâtre européen endormi dans la routine du boulevard. Plus tard, la récupération en URSS de l'œuvre théâtrale de Tchékhov comme celle d'un classique intouchable revisité par le réalisme socialiste ne devait pas faire oublier la résonance particulière de cette écriture et les textes de Tchékhov allaient resurgir, grâce à des metteurs en scène soviétiques, allemands, français, anglais, toujours neufs, toujours percutants sous des éclairages constamment renouvelés.

Si, en 1904, *La Cerisaie* ne pouvait passer pour une œuvre provocante et révolutionnaire, elle n'en tenait pas moins dans l'ensemble du répertoire européen une place tout à fait originale. Les scènes européennes étaient à cette époque tout occupées par la représentation d'œuvres aux contours psychologiques et aux intrigues souvent attendues. En France, les pièces de H. Bernstein ou de H. Bataille connaissaient un très grand succès à côté de celles de Porto-Riche ou de F. de Curel. Le radicalisme des recherches d'Antoine au Théâtre libre avait été vite

récupéré et l'attention portée aux problèmes de société s'était déplacée vers de nouvelles formes de drames bourgeois, cependant que les décors construits et illusionnistes gagnaient la plupart des salles de Paris. Cette assimilation du naturalisme restait en 1904 l'une des constantes du théâtre européen, parallèlement à la montée d'un fort courant idéaliste, plus minoritaire, mais très présent cependant sur les grandes scènes depuis le tournant du siècle. Cette double tendance peut assez bien s'exprimer par le succès général dans toute l'Europe du drame réaliste de Hauptmann, *Les Tisserands,* aussi bien que par celui des pièces de Maeterlinck jouées à Paris comme à Berlin ou Moscou. Cela, bien entendu, pour les grandes scènes artistiques, les scènes commerciales étant à peu près partout également vouées au divertissement. Sur cette toile de fond, l'œuvre d'un Ibsen ou d'un Strindberg tenait une place tout à fait originale. Tchékhov devait à sa façon prendre place à leurs côtés entre naturalisme et symbolisme, sans que son œuvre pût jamais être classée ici ou là.

Tant attendue au programme du Théâtre artistique, *La Cerisaie* émergeait en 1904 de l'ensemble du répertoire des théâtres russes. Depuis plusieurs décennies, les scènes de Saint-Pétersbourg, de Moscou et de province restaient majoritairement occupées par des spectacles médiocres où les acteurs vedettes, jouant dans des décors et des costumes souvent laissés au hasard, attiraient à eux toute l'attention du public. La toute-puissante censure exerçait un contrôle sévère sur le répertoire et rares étaient les théâtres qui présentaient des spectacles de qualité bien que les troupes fussent nombreuses dans les capitales comme en province. La volonté existait cependant chez certains responsables de théâtre et certains auteurs de porter remède à cet état de choses. C'est ainsi que s'était réuni en 1897, sous l'égide de la Société théâ-

trale russe, un congrès sur la situation du théâtre en Russie : le niveau artistique des théâtres[1], le statut social des comédiens, la question de la création d'un théâtre populaire pour tous firent l'objet des débats. La référence constante à Ostrovski devait rappeler l'importance du rôle joué par ce grand auteur réaliste pour tout ce qui concernait la vie théâtrale russe dans son ensemble. Ostrovski n'était en effet pas seulement l'auteur de drames et de comédies remarquables par la richesse et la saveur de leur langue ou par la peinture amère des classes moyennes (*L'Orage, La Forêt, Cœur ardent, Sans dot,* etc.), il voulait aussi être un réformateur de la scène qu'il souhaitait libre de la censure et vouée, grâce à des acteurs mieux formés, à l'expression d'un réalisme artistique véritable. Cette quête du réalisme, qui avait fait l'originalité des théâtres russes bien avant le naturalisme et donné naissance à de très grands acteurs comme Chtchepkine, restait en 1904 la tendance dominante sur les meilleures scènes de Moscou et de Pétersbourg. C'est dans cette tradition que les acteurs des Théâtres impériaux (Théâtre Marie, Théâtre Alexandra à Pétersbourg et surtout Théâtre Maly à Moscou) interprétaient les grandes œuvres du répertoire du XIXe siècle : celles de Griboïedov[2], Gogol[3], Ostrovski et les tragédies historiques plus récentes d'Alexis Tolstoï[4] *(La Mort d'Ivan le Terrible, Le Tsar Fiodor),* ou les drames paysans de Léon Tolstoï *(Les Fruits de l'instruction, La Puissance*

1. V. C. Amiard-Chevrel, *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*, Paris, CNRS, 1979.

2. A. Griboïedov (1795-1829) est surtout connu pour sa comédie amère *Le Malheur d'avoir de l'esprit.*

3. N. Gogol, célèbre pour son roman *Les Ames mortes,* est aussi l'auteur de comédies satiriques, notamment *Le Revizor* et *Le Mariage.*

4. A. Tolstoï (1817-1875), romancier et dramaturge. Ses pièces connurent un très grand succès sur les scènes du Théâtre artistique de Moscou et du Théâtre Maly de Pétersbourg.

des ténèbres)[1]. Mentionnons enfin l'œuvre théâtrale de Tourguéniev, peu abondante mais décisive pour le développement du théâtre russe. *Un mois à la campagne,* pièce écrite en 1879, vint sans doute trop tôt, mais la peinture subtile des sentiments qui agitaient les personnages prisonniers d'un réseau d'amours impossibles, le temps d'une villégiature d'été, devait sans aucun doute ouvrir la voie au théâtre de Tchékhov. Toutefois, la grande nouveauté de la vie théâtrale russe avait été la création en 1897 du Théâtre artistique sous la double direction de Stanislavski et de Nemirovitch-Dantchenko. Jusqu'à la Révolution de 1917 et bien au-delà, malgré la couleur d'académisme que devait lui apporter sa reconnaissance comme théâtre officiel par l'Etat soviétique, cette institution allait demeurer l'une des plus importantes dans la vie théâtrale européenne. Voué d'emblée à des exigences artistiques radicales et soutenu par une éthique rigoureuse pour tout ce qui concernait la vie collective de la troupe, le Théâtre artistique s'était fait connaître par l'introduction sur la scène moscovite d'un naturalisme radical inspiré par le Théâtre libre d'Antoine mais coloré d'exigences spécifiquement russes. Parmi les grandes réalisations des années précédentes, citons les mises en scène des pièces historiques : *Le Prince Fiodor* d'A. Tolstoï en 1898, la représentation scrupuleusement réaliste de *Jules César* de Shakespeare en 1903, ou les mises en scène de pièces réalistes contemporaines : *Le Canard sauvage* d'Ibsen en 1901, *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï ou *Les Bas-fonds* de Gorki en 1902. Souci de vérité historique ou de réa-

1. L. Tolstoï, célèbre dans le monde entier dès la fin du XIXe siècle pour son œuvre romanesque, est aussi l'auteur de drames peignant sous des couleurs très sombres la vie de la paysannerie russe. *La Puissance des ténèbres* connut, du vivant de l'auteur, un succès international.

lisme social, décors construits cherchant à donner le plus possible l'illusion du réel, jeu de groupe homogène libéré de tout vedettariat caractérisaient ces spectacles.

Genèse

C'est à ce théâtre que Tchékhov avait depuis plusieurs années confié ses pièces : *La Mouette* en 1898, après son échec au Théâtre Alexandra, *Oncle Vania* l'année suivante, *Les Trois Sœurs* en 1901. En quelques années, le Théâtre artistique s'était fait connaître du public russe comme la Maison de Tchékhov. L'auteur travaillait en étroite collaboration avec la troupe, particulièrement depuis son mariage avec l'actrice Olga Knipper en 1901. Ses pièces, dont les rôles étaient parfois écrits pour tel ou tel acteur, étaient attendues, lues, discutées dans la fièvre et l'enthousiasme, et l'auteur en suivait pas à pas la distribution, l'interprétation, la mise en scène, fût-ce de son exil en Crimée où le retenait un état de santé de plus en plus précaire. L'échange de télégrammes et de lettres qui jalonnent les dernières années de la vie de Tchékhov dit assez la part intense que l'auteur prenait à tout ce qui concernait la vie artistique du théâtre et nous fournit de précieux renseignements sur la conception que Tchékhov avait de l'interprétation de ses textes.

Largement consacrées au théâtre et très peu à l'écriture romanesque, les dernières années de la vie de l'écrivain forment un îlot réservé dans son œuvre. Trop souvent exilé pour soigner sa tuberculose sous le soleil de Ialta, éloigné de la femme qu'il aime, Tchékhov écrit avec une exigence et une lenteur croissantes les quatre grandes œuvres dramatiques qui, fait étonnant chez un auteur qui a peu écrit pour la scène, s'imposeront d'emblée comme des chefs-d'œuvre du répertoire mondial.

L'écrivain n'abandonne pas tout à fait l'écriture romanesque pour autant puisqu'il écrit durant la même période la nouvelle *La Fiancée* et achève la relecture de ses *Œuvres complètes* pour l'édition Marks qui finira de paraître en 1903 ; mais la place réduite qu'occupent dans sa correspondance les mentions de ce travail, comparée à celle que tient son projet théâtral, dit assez où vont ses préoccupations constantes. *La Cerisaie* est d'ailleurs des quatre dernières pièces de Tchékhov celle qui semble avoir connu la plus douloureuse gestation. Alors même que le plan général de la pièce, son titre et même une première échéance pour la représentation sont fixés dès 1901 (lettre à Olga Knipper du 22 avril), le texte n'est véritablement achevé qu'à la fin de l'année 1903. Durant de longs mois, Tchékhov pense au texte, à son architecture, à son sens, à son titre, mais n'écrit pas. Le 18 juin 1902, il confie à Stanislavski : « Je n'ai pas commencé la pièce. J'y pense seulement. Je ne commencerai sûrement pas avant fin août. »[1] Le 27 août, il écrit à Olga Knipper : « Je n'écrirai pas de pièce cette année ; je n'ai pas le cœur à ça, et si j'écris quelque chose qui ressemble à une pièce ce sera un vaudeville en un acte. » Cependant, au cours du séjour qu'il fait à Moscou à l'automne, Tchékhov reprend son projet et promet le 24 décembre d'écrire une pièce en trois actes qui s'intitulera *La Cerisaie.* Le 21 mars, dans une lettre à Olga Knipper, il affirme son intention de réduire le nombre des personnages : « De la sorte ce sera plus intime. » A son épouse, il destine le rôle de Varia et proteste devant le projet des metteurs en scène de lui faire jouer celui de Lioubov : « Et en plus, tu as déjà joué une

1. V. *Polnoe sobranie sotchinenii,* t. 11 et 12, Moskva, izd. Naouka, 1983. Les références à la correspondance de Tchékhov sont prises dans ces volumes. On peut en trouver des extraits en français dans *Les Cahiers Renaud-Barrault,* VI, Paris, 1954.

femme mûre dans *La Mouette.* » Tout au long de l'été, les incertitudes demeurent sur certains aspects de *La Cerisaie.* A Stanislavski, Tchékhov se plaint : « Ma pièce n'est pas prête, elle traîne. Je me l'explique par la paresse, le temps superbe et la difficulté du sujet » (lettre du 28 juillet 1903). Le second acte surtout lui pose problème ; il ne cessera de le remanier jusqu'au lendemain de la première : « J'ai eu du mal, beaucoup de mal à écrire le deuxième acte et, semble-t-il, il n'en est rien sorti. Je nommerai la pièce comédie » (lettre à Nemirovitch-Dantchenko du 2 septembre). La couleur de comédie de sa pièce lui tenant beaucoup à cœur, Tchékhov écrit le 15 septembre à l'actrice Lilina, épouse de Stanislavski : « J'ai écrit non pas un drame, mais une comédie, par moments même une farce », et quelques jours plus tard, à Olga Knipper : « Le dernier acte sera gai et toute la pièce sera gaie, légère. » A partir de la fin du mois de septembre, Tchékhov recopie le texte — il le copiera deux fois — et lui apporte encore des modifications cependant qu'à Moscou acteurs et metteurs en scène s'impatientent. Toujours mécontent du second acte qu'il trouve « ennuyeux et monotone comme une toile d'araignée », Tchékhov voudrait maintenant qu'Olga Knipper joue le rôle de Charlotte : « Si seulement tu jouais la gouvernante dans ma pièce. C'est le meilleur rôle, les autres ne me plaisent pas » (lettre du 29 septembre). Le 12 octobre, *La Cerisaie* est achevée et Tchékhov envoie le manuscrit à Moscou : « La pièce est finie et bien finie. Demain soir ou au plus tard le 14 octobre, elle sera à Moscou (...), le moins bon dans la pièce c'est ce que je n'ai pas écrit du premier jet, mais longuement, très longuement ; on ressent cette longueur. Enfin, nous verrons. » Dans une lettre séparée adressée à Olga Knipper, il indique la distribution qu'il désire voir adopter. Acceptant qu'Olga Knipper joue le rôle principal, puisqu'il n'y a finalement

plus fort de l'émotion ; puis le dialogue reprenait au centre des tapis, jouant des dispositions circulaires chères à Brook, parfois des mouvements en diagonale avec des clins d'œil de connivence au public de la part de Iacha/Bénichou dont le jeu se développait souvent en bordure du parterre. Va-et-vient de l'émotion partagée au rappel du jeu théâtral, le spectateur se trouvait entraîné, comme le souligne B. Picon-Vallin[1], dans un espace du récit où toute la pièce de Tchékhov nous était donnée pour l'histoire d'une famille russe, familière, proche, mais aussi comme l'occasion d'un partage, d'une complicité avec les acteurs dans cette quête de l'expérience théâtrale forte et singulière qui sous-tend toutes les mises en scène de Peter Brook.

De M. Langhoff à P. Stein : deux « Cerisaies » divergentes

Pour ceux des spectateurs français et suisses qui virent trois ans plus tard la mise en scène de Matthias Langhoff, cette nouvelle lecture ne put qu'apparaître comme le contre-pied de la mise en scène précédente. Ce spectacle coproduit par la Comédie de Genève et le TNP de Villeurbanne dérangea assurément comme l'ont toujours fait les spectacles du metteur en scène allemand[2]. Présentant le texte comme une adaptation et non comme une traduction (il avait choisi de jouer la première version du texte jamais montée par Stanislavski), Matthias Langhoff faisait se dérouler l'action dans un décor unique, celui d'une pièce en demi-cercle, au plancher rouge et aux murs verts,

1. *Ibid.*
2. Citons notamment *Le Prince de Hombourg*, 1981, ou *Macbeth*, 1989.

percés seulement de portes battantes et de portes-fenêtres. Le premier acte débutait par l'apparition d'une Douniacha en combinaison, sa robe charleston verte à la main, se mettant sur son « trente et un » pour accueillir ses maîtres, Lioubov en châle bariolé à franges fumant des cigarettes roulées et Gaïev revêtu d'un plaid voyant en tissu prince de Galles. Pour évoquer la cerisaie de leur enfance, Lioubov et Gaïev enjambaient la fenêtre et passaient de l'autre côté du mur, cependant qu'Ania, en chemise de nuit et en charentaises, se faisait bercer par une Varia en mitaines. Le décor de plein air du second acte était seulement suggéré par la présence de trois chaises longues sur lesquelles Charlotte et Epikhodov, un mouchoir sur la tête, faisaient la sieste. Tandis que Iacha prenait un bain de pied dans une cuvette, Douniacha en maillot de bain s'enduisait de crème solaire, puis essuyait les pieds de Iacha, lui remettant chaussettes et chaussures. Une escarpolette figurait aussi dans cet acte. Lioubov s'y balançait debout, disant dans un état d'ivresse prononcé la longue tirade « O mes péchés... » et Ania s'y tenait plus tard à son tour, écoutant les discours vains d'un Trofimov en spartiates assis dans sa chaise longue. Plus que jamais les héros de *La Cerisaie* apparaissaient comme les survivants d'un monde dérisoire et condamné, palabreurs impénitents que Firs venait recouvrir d'un plaid et border dans leurs chaises longues tandis que la nuit tombait. Le troisième acte était dirigé comme une fête grotesque et tragique où un mannequin d'enfant assistait au désespoir et à l'ivresse des personnages. Au dernier acte seulement, dans la maison aux fenêtres clouées, Lioubov retrouvait l'apaisement d'après les séparations inévitables et quittait sans regret la maison, tandis que Firs, joué par un acteur encore jeune, les cheveux emprisonnés dans un filet à permanente, s'asseyait pour mourir, s'interpellant lui-même d'un provocant « poule aveugle » final.

A l'opposé de cette lecture décapante du texte, la mise en scène de *La Cerisaie* faite par Peter Stein à la Schaubühne de Berlin en 1989 s'imposait comme un étonnant retour à la tradition stanislavskienne. Après *Les Trois Sœurs, La Cerisaie* marquait un hommage respectueux au grand metteur en scène russe, à ses choix d'interprétation du texte, à l'espace imaginé par le décorateur, avec une volonté moderne de revisiter le naturalisme et de redonner leur richesse à l'expression des rapports des acteurs à la réalité, à la manifestation des contradictions de comportement des personnages ; cela à l'opposé d'une tradition sclérosée qui avait peu à peu affadi en gestes rares et stéréotypés, en attitudes et en intonations convenues le travail sur les rôles. Reprenant en partie, comme l'avait fait Matthias Langhoff, le premier état du texte[1] livré par Tchékhov à Stanislavski, le metteur en scène allemand suivait, avec une sorte de fidélité attentive et curieuse, les indications de jeu du cahier de régie. Sans faire un démarcage systématique de la mise en scène fondatrice, ni suivre une véritable démarche archéologique, Peter Stein retrouvait la force de certaines propositions de jeu et donnait, grâce aux techniques modernes de la scène, toute leur poésie à certaines images plastiques élaborées par Stanislavski et Simov. Certes le décor, très proche de celui du Théâtre artistique de Moscou, mais réalisé avec plus d'habileté, ne pouvait que susciter la surprise admirative du public. On y retrouvait la plantation du premier acte à peu près complète avec le grand poêle de faïence à l'avant-scène côté cour, la disposition du jardin derrière les portes-fenêtres en arcade, les portes des chambres et le mobilier (petites tables et chaises d'enfant, canapé et sofa que les acteurs déplaçaient pour recomposer un nouvel

1. Cependant on retrouvait ici encore le monologue de Charlotte au début de l'acte, présent seulement dans la version finale.

espace de jeu plus intime, à peu près suivant les plantations prévues par Stanislavski). C'est dans cet espace plus resserré que les personnages prenaient un véritable repas comme l'avait imaginé le metteur en scène russe et non pas l'habituelle tasse de café du premier acte[1]. L'éclairage et les bruitages, dans la pure tradition naturaliste, renforçaient avec efficacité cette recherche d'un rapport de la mise en scène au temps et à l'espace réels. Si le spectateur contemporain ne pouvait guère être surpris par le sifflement du train au loin, les aboiements des chiens, les voix des paysans en arrière-plan, non plus que l'éclairage montant progressivement tout au long de l'acte, en nuances de couleur délicates, il l'était sans aucun doute par la première image de la pièce, lorsque de la salle et du plateau plongés dans l'obscurité totale émergeait lentement la faible lueur de la bougie tenue par Douniacha, jusqu'à ce que la servante écarte les rideaux laissant la lumière de l'aurore gagner la pièce. Effet de noir total rompu par la faible lueur de la bougie qu'avait déjà utilisé Peter Stein au début de l'acte II des *Trois Sœurs* qui redonne sans aucun doute à cet usage naturaliste de l'éclairage une force poétique tout à fait perdue par des décennies d'éclairages « de nuit ».

Pour le second acte, le décorateur C. Schubiger avait réalisé avec une extrême précision le dispositif décrit par Tchékhov. L'arrière-scène très profonde du théâtre était tendue d'un cyclorama sur lequel apparaissait distinctement à la fin de l'acte la silhouette d'une ville. Une petite chapelle de campagne, un pont de bois, quelques pierres tombales côté cour, un banc au centre du plateau, un tas de foin côté jardin sur lequel venait s'affaler Lioubov, l'alignement des poteaux télégraphiques : tout était fidèle-

1. Au moment où le texte porte l'indication « Lioubov se rassoit et boit son café ».

ment repris des didascalies de Tchékhov complétées par le cahier de régie de Stanislavski. Le décorateur avait même réalisé le projet du metteur en scène de faire venir du lointain, côté jardin, une locomotive rougeoyante qui arrachait un cri de surprise au public. Toutefois cette locomotive passait sans bruit comme le voulait l'auteur, dans une pause, de manière presque irréelle. Les bruitages du second acte : chant de la cigale, bruits de train, coassements des grenouilles, aboiements de chiens, cris des hiboux parsemaient l'acte de touches hyperréalistes, tandis que l'éclairage, progressivement doré puis rouge, évoquait en temps réel, ou du moins perçu comme tel, la tombée du jour sur la steppe. Au troisième acte, la disposition du salon, de la salle de bal et du billard imaginée par Simov était scrupuleusement respectée avec cependant un choix de tentures cramoisies aux murs qui changeaient la tonalité du décor. L'ambiance plus feutrée, plus pesante que dans la première version russe contrastait fortement avec le défilé des danseurs de quadrille passant maladroitement sous la direction de Pichtchik, assortis en paires burlesques qui suscitaient inévitablement le rire du public. Au dernier acte, les crépis abîmés des murs, les peintures écaillées des fenêtres apparaissaient une fois les cadres et les tentures enlevés, tout comme l'avait souhaité Stanislavski. Cerisiers dénudés du jardin, housses blanches sur les meubles placés en désordre au centre du plateau, lumière froide et grise d'automne, tout disait l'abandon du lieu jusqu'à la chute finale d'un arbre venu fracasser l'une des portes-fenêtres.

Si le traitement du décor et des éclairages pouvait très étroitement suivre les indications de l'auteur et du cahier de régie, il n'en allait pas tout à fait ainsi du jeu des comédiens. Si Stanislavski n'avait pas imposé aux acteurs du Théâtre artistique la totalité de ses projets, il est bien clair que le cahier de régie ne pouvait qu'offrir des proposi-

tions de jeu aux acteurs de la Schaubühne, non des directives. Reste que nombre de détails furent adoptés à Berlin : le jeu comique de Douniacha avec le mouchoir dont elle s'essuie constamment le visage et les mains au premier acte, la scène du dîner déjà évoquée, l'empressement tendre de Douniacha auprès d'Ania dont elle enlève le manteau, puis les bottines, à genoux devant elle pour lui passer ensuite ses pantoufles, les tours de Charlotte avec son caniche blanc, plus nombreux dans le cahier de régie et dans la mise en scène de Stein que ne l'exigeait le texte, la chasse aux moustiques au second acte, le jeu de Lioubov avec l'ombrelle et le poudrier dont elle se sert constamment dans l'acte de plein air, le tas de foin où sont assis Lioubov et Lopakhine pour évoquer tendrement le passé, la bouteille d'eau de Seltz déjà vidée au troisième acte dont Lioubov essaie d'extraire une dernière goutte, toute une série de jeux de scène de ce type étaient directement tirés du cahier de régie, projetant par contrecoup une lumière originale et nouvelle sur le spectacle de Stanislavski et ce que la critique avait pu en dire durant des décennies. Il apparaissait clairement d'un côté que le rapport au réel très fort, très concret qui sous-tendait la mise en scène avait souvent une grande valeur expressive bien différente de l'idée que l'on se fait habituellement des jeux de scène anecdotiques du naturalisme, de l'autre, que le spectacle de Stanislavski était certainement plus comique, du moins au cours des trois premiers actes que la critique n'avait bien voulu le dire. Le public allemand en tout cas riait beaucoup du maniérisme et de la sensiblerie de Douniacha (il est vrai que l'actrice surenchérissait sur les propositions de jeu de Stanislavski), du gâtisme de Firs maternant Gaïev, des tours de prestidigitation très réussis de Charlotte, du ronflement de Pichtchik ponctuant au premier acte l'exposé du plan de redressement financier de Lopakhine, du langage perpétuellement « décalé » d'Epi-

khodov visiblement bien traduit en allemand, de la grandiloquence de Gaïev et de ses parties de billard imaginaire et même, au premier acte, de la douleur théâtrale de Lioubov admirablement interprétée par Jutta Lampe. Le spectacle ainsi repensé devenait nerveux, tendu, faisant alterner les moments de franche comédie et les moments d'émotion avec seulement un dernier acte plus constamment triste, sans pour autant verser dans l'étirement nostalgique si souvent reproché à Stanislavski. Pour cette dernière partie du spectacle, à mi-chemin entre le jeu très théâtral de Valentina Cortese et la grâce tendre et mondaine de Natacha Parry, Jutta Lampe, l'interprète berlinoise, avait cherché à retrouver l'image primesautière du personnage voulue par Stanislavski : on la voyait au premier acte bondir à pieds joints sur le canapé, suivant les indications du metteur en scène, s'allonger dans le foin au second, s'affaisser au troisième sur un guéridon « comme sur une table de restaurant parisien, tard dans la nuit ». Un air de gaieté, d'insouciance égoïste, de bohème, de cabotinage nuançait tout au long des trois premiers actes la tendresse du personnage, avec une richesse d'interprétation très proche des indications données tout à la fois par Stanislavski et Tchékhov. Au dernier acte au contraire, Jutta Lampe apparaissait pâle, défaite, comme étrangère à elle-même, une poupée frivole brusquement cassée, dont le public ne riait plus, calme et triste face à l'agitation pathétique de Pichtchik, ou au désespoir de Varia et de Charlotte. Une distribution remarquable et homogène donnait une grande richesse de nuances au texte. A côté des personnages de Douniacha et de Firs traités comme des figures de vaudeville, ou du couple de clowns Charlotte/Epikhodov, les rôles de Lopakhine, Gaïev, Varia, jouaient sans cesse de détails contradictoires ; Michael König surtout, dans le rôle de Lopakhine, parvenait constamment à faire sentir le moujik sous l'homme d'af-

faires partiellement assimilé, le désir inavoué pour Lioubov sous la tendresse amicale, la satisfaction de la revanche sociale et la souffrance de l'amour déçu sous la scène d'ivresse du troisième acte. Spectacle fidèle au passé, sans le poids contraignant de la tradition ou l'obsession archéologique, *La Cerisaie* de Peter Stein apparaissait plutôt comme une interrogation vivante sur ce que fut autrefois la découverte de l'œuvre ultime de Tchékhov jouée par une troupe amie, un dialogue entre deux metteurs en scène par-delà les années et, pour Stein, le retour aux sources d'un texte fondateur, afin de mieux trouver dans d'autres spectacles à venir les voies d'une approche résolument contemporaine.

Bibliographie sélective

ÉDITIONS DE « LA CERISAIE »

La traduction de référence utilisée ici est celle de Jean-Claude Carrière pour Peter Brook publiée chez Flammarion, Paris, 1988. On trouvera également celle d'Elsa Triolet, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1976, celle de Georges Perros et Genia Cannac, Folio, Gallimard, Paris, 1973, celle de Patrice Pavis et Elena Zahradknikova, Livre de poche, Paris, 1988.

La première traduction de *La Cerisaie* réalisée par Denis Roche et parue chez Plon, en 1922, traduction littéraire et souvent infidèle, n'a pas été rééditée et celle de Georges Neveux pour la Compagnie Renaud-Barrault reprise dans *L'Avant-scène,* n° 218, ne se trouve plus. La traduction de Georges et Ludmilla Pitoeff parue chez Denoël en 1958 n'est plus disponible, non plus que celle d'Arthur Adamov, Livre de poche, Paris, 1973.

Une nouvelle version d'André Markowicz doit paraître en 1992. Le lecteur n'aura donc que l'embarras du choix.

ÉTUDES SUR LE CONTEXTE HISTORIQUE

Constantin de Grundwald, *Société et civilisation russes au XIXe siècle,* Paris, Seuil, 1975.

Chloé Obolenski et Max Hayaward, *Russie. Images d'un empire,* Paris, Albin Michel, 1980.

ÉTUDES SUR TCHÉKHOV ET « LA CERISAIE »

En français

Léon Chestov, *L'Homme pris au piège, Pouchkine, Tolstoï, Tchékhov,* Paris, 10-18, 1966.

Nina Gourfinkel, *Tchékhov,* Paris, Seghers, 1966.

Jovan Hristić, *Le Théâtre de Tchékhov,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

Sophie Laffitte, *Tchékhov par lui-même,* Paris, Seuil, 1955.

En anglais

Francis Fergusson, *The Idea of a Theater,* New York, Doubleday & Company, 1949, et une étude parue dans *Chekhov, A Collection of critical essays,* Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1967.

Beverly Hahn, *Chekhov, A Study of the major stories and plays,* Cambridge University Press, 1977.
David Magarshack, *Chekhov the dramatist,* London, Eyre Methuen, 1980.
Laurence Senelick, *Anton Chekhov,* London, Macmillan, 1985.
John Styan, *Chekhov in Performance,* Cambridge University Press, 1972.
Maurice Valency, *The Breaking String : the Plays of Anton Chekhov,* Oxford University Press, 1966.

NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUES

Europe, n° 104-105, Paris, 1954.
Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, n° 6, Paris, 1954.
Travail théâtral, n° 26, Lausanne, 1977.
Silex, n° 16, Grenoble, 1980.
Théâtre en Europe, n° 2, Paris, 1984.

ÉTUDES CONSACRÉES A DES MISES EN SCÈNE DE « LA CERISAIE »

Claudine Amiard-Chevrel, *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917),* Paris, CNRS, 1979.
Les Voies de la création théâtrale, vol. 13, Paris, CNRS, 1989 (volume consacré à Peter Brook).
Les Voies de la création théâtrale, vol. 16, Paris, CNRS, 1989 (volume consacré à Georgio Strehler).

En allemand

Der Kirschgarten, Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz, 1988.

En russe

Rejisserskie ekzemplary K. S. Stanislavskogo, Moskva, izd. Iskousstvo, 1983.
Olga Knipper-Tchekhova, *Vospominaniïa i stati,* Moskva, izd. Iskousstvo, 1972.

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Février 1993 — N° 38 733