

## Les palimpsestes du théâtre de Čexov ou La Réécriture comme miroir des mutations de l'Union soviétique-Russie

*Palimpsests of Čexov's Drama or The Rewriting as a Mirror of Soviet Union-Russia's Mutations*

ПАЛИМПСЕСТЫ ЧЕХОВСКОГО ТЕАТРА ИЛИ ПЕРЕПИСАНИЕ КАК ЗЕРКАЛО  
СОВЕТСКИХ И РОССИЙСКИХ ПЕРЕМЕН

Marie-Christine Autant-Mathieu

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/1069>

DOI : 10.4000/res.1069

ISSN : 2117-718X

### Éditeur

Institut d'études slaves

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 57-69

ISSN : 0080-2557

### Référence électronique

Marie-Christine Autant-Mathieu, « Les palimpsestes du théâtre de Čexov ou La Réécriture comme miroir des mutations de l'Union soviétique-Russie », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXIV-1-2 | 2013, mis en ligne le 26 mars 2018, consulté le 20 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/res/1069> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.1069>

---

Revue des études slaves

**LES PALIMPSESTES DU THÉÂTRE DE ČEXOV  
OU LA RÉÉCRITURE COMME MIROIR DES MUTATIONS  
DE L'UNION SOVIÉTIQUE – RUSSIE**

PAR

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

*Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle (ARIAS)  
CNRS – Université Sorbonne nouvelle - Paris 3 – École normale supérieure*

Le 150<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Čexov, en janvier 2010, a été marqué par de fastueuses célébrations, notamment à Moscou et à Yalta dans le cadre du Festival international Čexov. La gloire de l'écrivain ne faiblit pas. Avant la Perestroïka, comme après la disparition de l'U.R.S.S., le public lui reste fidèle et se trouble à peine devant les traitements de choc que certains artistes d'avant-garde font subir à ses textes.

Cette étonnante, constante et écrasante omniprésence hérissé les nouveaux auteurs dramatiques qui, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, essaient de se faire une place dans les répertoires et sur les scènes russes. En nommant leur premier festival « Le nouveau drame » en 2000, c'est bien au courant de renouveau de la dramaturgie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, représenté par Strindberg, Ibsen, Hauptmann et Čexov qu'ils renvoient. Ils éprouvent un sentiment de colère et de frustration devant cette domination des classiques, et de Čexov plus que tout autre, qui monopolisent l'attention des metteurs en scène et du public, et donc les détournent des œuvres dramatiques contemporaines.

Le phénomène de réécriture du théâtre tchékhovien s'inscrit dans ce contexte d'adoration et de rejet, d'attirance et de répulsion. Pour sortir de la routine en montant une énième *Mouette*, certains partisans du renouveau proposent de poser Čexov sur une étagère et de l'oublier pendant plusieurs années, puis de donner ses pièces à des metteurs en scène qui ne les auraient jamais lues et qui n'en auraient vu aucune représentation. « Parce qu'il faut que les mises en scène de Čexov parlent des contemporains et non d'une Russie lointaine que nous avons perdue<sup>1</sup>. »

1. Kirill Serebrennikov, *Современная драматургия*, 2002, n° 1, p. 177.

D'autres, moins radicaux, et plus nombreux, puisent dans son œuvre la source de leur inspiration. Incapables de « tuer le père », ils se servent de son héritage comme d'un étalon pour mesurer le présent. La réécriture, comme l'adaptation, est une forme d'écriture théâtrale que l'on retrouve tout au long de l'histoire, dès les origines, et qui répond à des motivations diverses. Dans les années 1920, en Russie, il s'agissait de pallier l'absence de répertoire soviétique en réécrivant des œuvres répondant aux transformations de la société. La réécriture de Čexov depuis la Perestroïka s'inscrit dans un processus de relecture iconoclaste des classiques et de jeu avec les mythologies propre au postmodernisme<sup>2</sup>. Pour Dmitrij Prigov ou Vladimir Sorokin, le rapport à Čexov est déterminant car l'écrivain est le seul à avoir senti que le monde est un chaos, recouvert et caché par une couche de culture. Les œuvres de Čexov, sa représentation du monde, sa posture artistique reposant sur l'absurde, l'ironie, le jeu, le rejet de l'écriture passée constituent un métadrame unique, un texte de textes, un point de départ, un modèle donnant des paramètres, un objet d'étude, d'imitation et de dépassement<sup>3</sup>.

À partir d'un corpus non exhaustif constitué de textes dramatiques écrits durant les années 1980-2010, nous allons montrer l'évolution du rapport à Čexov, les premières œuvres étudiées se situant à la fin de la période soviétique, les dernières se plaçant sous l'influence du postmodernisme et du postsoviétisme<sup>4</sup>.

## I. UN JEU DE MIROIR DÉFORMANT : L'UNIVERS TCHÉKHOVIEN COMME TOILE DE FOND DE LA RÉALITÉ SOVIÉTIQUE

Plus l'Union soviétique détruisait les traces de la vie d'avant la Révolution, et plus la nostalgie étreignait les intellectuels, en particulier ceux qui avaient cru, à la mort de Staline, à une renaissance des idéaux socialistes<sup>5</sup>. À la fois indignés et résignés, les artistes de cette génération – et

2. J'utilise le terme dans un contexte artistique, et non philosophique, littéraire ou architectural. Je le définirai, au théâtre, comme une combinatoire de styles et une tendance aux collages, l'objectif étant de laisser le sens ouvert au moment de la réception ; comme une présentation de figures et non une représentation scénique assurée par des personnages ; comme une valorisation de l'événement théâtral et non du déroulement linéaire d'une histoire. Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 264-265.

3. V. Kataev, *Чехов плюс... : предшественники, современники, преемники*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004, p. 336-355.

4. Je remercie Olga Kouptsova de l'aide qu'elle m'a apportée pour la documentation de cette étude.

5. Voir Jutta Scherrer, « Les "hommes des années soixante" et la Perestroïka : sur fond de XX<sup>e</sup> Congrès », in *la Revue russe*, numéro sur le XX<sup>e</sup> Congrès et la culture, dir. C. Depretto, 2006, n<sup>o</sup> 28, p. 81-90.

notamment les auteurs dramatiques – tentèrent de faire entendre leur voix, dissonante dans l'ensemble voulu harmonieux de l'art soviétique<sup>6</sup>. Pour faire apparaître les dysfonctionnements du présent (la période de stagnation de la fin des années 1980), ils convoquèrent Čexov et se servirent de sa dramaturgie comme d'un sous-texte pour faire affleurer, mettre en évidence, par contraste implicite, les dégradations matérielles et morales qu'avait subies la société soviétique de leur temps.

Ljudmila Petruševskaja est l'un des écrivains les plus actifs et talentueux de ce mouvement de contestation, qualifié de « nouvelle vague » et placé sous haute surveillance : sa pièce *Trois Jeunes Filles en bleu* fut écrite en 1980 mais montée seulement cinq ans plus tard, grâce à la pugnacité du directeur artistique du Lenkom, Mark Zaxarov<sup>7</sup>. C'est la tendance à montrer l'envers de la réalité convenable et rose affichée dans l'art officiel qui choqua la censure et une partie du public. La noirceur (*černuxa*) devint l'étiquette infamante que les défenseurs du réalisme socialiste accolèrent à ces œuvres. La pièce de Petruševskaja n'échappa pas à la curée car elle prenait à contrepied la vision idyllique de la vie en famille, à la campagne.

Le titre de la pièce est trompeur : sa poésie renvoie à Proust (les jeunes filles en fleurs), à des figures de rêve, élégantes. La réalité de l'histoire est tout autre. Les héroïnes sont des mères célibataires de trente ans, aux préoccupations terre-à-terre et tirant le diable par la queue. *Les Trois Sœurs* de Čexov sont le référent lointain, l'archétype avec lequel la quotidienneté soviétique des années 1980 vient monstrueusement contraster.

Entre les générations (trois comme chez Čexov : parents, enfants et petits-enfants), les rapports ont bien changé. La guerre a décimé les hommes et c'est un milieu presque exclusivement féminin que Petruševskaja présente, composé de grands-mères tyranniques, acariâtres ou absentes, de filles combattives, dévorées par les vicissitudes du quotidien, et d'enfants querelleurs et jaloux. Deux hommes traversent la pièce : le mari de Tatiana, un alcoolique un peu débile et l'amant occasionnel d'Ira, un opportuniste, pragmatique et lâche. Plus aisé et riche que les autres (sa datcha, en bon état, a l'eau courante), il a accès aux médicaments étrangers et utilise ses privilèges pour acheter sa liaison.

Les trois femmes : Irina, Tatiana et Svetlana, sont cousines au troisième degré (par leurs arrière-grands-parents communs) et pourtant les liens affectifs sont rompus. Les personnages semblent dépourvus d'empathie et d'amour. Poussant à l'extrême les rapports ambigus d'Arkadina avec Treplev,

6. Voir ma préface : « Les tribulations des auteurs dramatiques russes », au recueil *Théâtre russe contemporain*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997, p. 9-14, ainsi que mes articles : « Le théâtre russe après l'URSS », in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, n° 116, mars-avr. 1994, p. 21-42, et « Ljudmila Petruševskaja et la critique soviétique des années soixante-dix et quatre-vingt », in *Cahiers du monde russe*, t. XXXVII, fasc. 4, oct.-déc. 1996, p. 467-478.

7. Ljudmila Petruševskaja, *Три девушки в голубом*, Moskva, Iskuststvo, 1989.

Petruševskaja fait de la mère d'Ira un être narcissique, égoïste, capable d'abandonner son petit-fils pour son confort personnel.

Les relations entre les hommes et les femmes relèvent du plaisir physique passager, et les rapprochements sont la plupart du temps intéressés. La première réplique des *Trois Sœurs* évoque la mort du père, ressentie comme une cassure. Dans la dernière scène, Andreï devenu chef de famille, promène son dernier-né en landau. Les pères brillent par leur absence, affective et matérielle, dans *les Trois Jeunes Filles en bleu*. Ils ne paient pas les pensions alimentaires, ne prennent aucune part à l'éducation des enfants.

Les très mauvaises conditions matérielles dans lesquelles se débattent les personnages focalisent toute l'attention : dans la datcha familiale devenue une habitation communautaire dont l'une des résidentes tire ses revenus, le toit fuit, il n'y a qu'une seule toilette et pas de douche. Les conversations, loin d'être des discours philosophiques, portent sur la réparation du toit, le prix des travaux, la garde des enfants, souvent malades et complexés par leur situation familiale.

Cette « comédie » très dure, entrecoupée de passages lyriques (une voix d'enfant lit un conte fantastique) s'achève sur un happy-end peu vraisemblable : les cousines vont se mettre d'accord pour partager les frais de location et se répartir les tâches matérielles. La datcha, héritée de temps meilleurs, restera malgré tout un foyer, un refuge pour ces lointaines parentes. L'artifice du final souligne le faux naturalisme de l'œuvre. La noirceur est forcée à partir d'une « abâtardisation » du modèle tchékhovien, Petruševskaja crée les conditions d'une catharsis, espérant une prise de conscience de ses lecteurs et du public.

*Le Cerceau*, une pièce écrite en 1982 par Viktor Slavkin, exprime dans un tout autre style le rêve de vivre en harmonie dans une datcha, archétype de la Maison où la famille unie se retrouve. Dans une pièce au titre étrange en russe (le cerceau renvoie à un jeu disparu, comme a disparu le monde dans lequel évoluaient les personnages tchékhoviens), Slavkin, autre représentant fameux de la « nouvelle vague », part d'un sentiment de nostalgie. La retraite à la campagne, dans une vieille demeure liée à l'histoire de parents perdus et oubliés, chargée de souvenirs intimes, favoriserait-elle la naissance d'une vraie communauté dans un pays qui a aboli la propriété privée et imposé le collectivisme<sup>8</sup> ?

À l'inverse des *Trois Sœurs*, c'est pour quitter Moscou que les personnages se rassemblent à la campagne. Mais la vie ensemble va se révéler impossible. À peine réalisé, ce rêve, enraciné dans les utopies de la fin du

8. Viktor Slavkin, *Взрослая дочь молодого человека : пьесы*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, p. 188. La pièce est traduite en français par Simone Sentz-Michel et publiée aux éditions Actes Sud-Papiers, 1988.

XIX<sup>e</sup> siècle (les peintres de Barbizon sont cités), est anéanti sans raison, simplement parce qu'il est incongru. Comme si *le Cerceau* proposait une suite à *la Cerisaie*, deux générations plus tard, la datcha est ré-investie (les personnages s'emparent de la vaisselle, des habits, des lettres qu'ils y trouvent, s'imprègnent de l'atmosphère d'antan en dînant aux bougies, en jouant au cerceau), puis elle est refermée comme un tombeau. L'impossible retour en arrière scelle la fin définitive des valeurs qui avaient fait rêver : l'entente fraternelle, la foi en un idéal. Rien n'a pu être construit sur ce passé et il est vain de vouloir réactiver les valeurs d'autrefois car les hommes ont profondément changé. Le passé ne produit rien d'utilisable au présent. Les personnages de Čexov, condamnés par la Révolution, ont engendré une nostalgie trompeuse. Mais Slavkin ne dresse pas de bilan tragique. Il utilise *la Cerisaie* comme un canevas<sup>9</sup> sur lequel il crée des variations ironiques : ce sont des pommiers, et non des cerisiers, qui sont plantés dans le jardin, et leur production fruitière a perdu tout intérêt. Le vieux Koka, qui s'évanouit à la fin de l'acte I, évoque Firs mais dans une version farcesque : au final, dans un dernier sursaut, il se précipite dans la maison en train d'être condamnée en quête de tétines pour son petits-fils... Substitués du sein maternel pour un faux petit-fils (il s'agit de l'enfant de sa fille adoptive), ces tétines cristallisent le triomphe du matérialisme, y compris sur le vieillard qui s'était montré très sentimental dans les premières scènes.

Le ton persifleur, la distance ironique donnent une légèreté ludique à l'une des premières pièces postmodernes soviétiques, construite sur un collage de citations et sur la polyvalence troublante des personnages. Montée en 1985 sur la petite scène de la Taganka par le turbulent Anatolij Vasil'ev, *le Cerceau* créa un événement annonciateur de la perestroïka au théâtre.

## II. LES INVERSIONS CARNAVALESQUES

À la toute fin des années 1980, la disparition du dogme réaliste socialiste permet aux artistes les plus iconoclastes de sortir de la clandestinité. Nikolaj Koljada est l'un des premiers à bouleverser la hiérarchie des genres et surtout les normes langagières au théâtre. Auteur très prolifique, il utilise les pièces de Čexov comme un matériau noble qu'il injecte dans une réalité exagérément sordide<sup>10</sup>. Dans le choc du beau et du laid, les citations

9. Les allusions à la pièce sont nombreuses et directes : coups de hache au début pour arracher les planches qui obturent les ouvertures ; jardin avec des arbres fruitiers ; passage d'un oiseau mystérieux.

10. On citera *Kurica* (la Poule, 1989) dans le recueil : Nikolaj Koljada, *Персидская сирень и другие пьесы*, Ekaterinburg, Kalan, 1997, p. 377-412, et *Чайка спела (безнадѣга)* [La mouette a chanté (sans espoir), 1989], in : Nikolaj Koljada, *Пьесы для любимого театра*, Ekaterinburg, Bank kulturnoj informacii, 1994, p. 47-83.

de l'œuvre canonique détonent et font rire. Koljada ouvre la scène à la mass-médiatisation des classiques, à leur récupération, accommodation, rabaissement et inversion carnavalesque<sup>11</sup>.

*La Polonaise d'Ogiński* (1993)<sup>12</sup> se présente comme une transposition carnavalesque de *la Cerisaie* dans la Russie postsoviétique<sup>13</sup>. Comme il se doit après la Révolution, les valets sont devenus les maîtres. Lioudmila, une ex-femme de ménage et son époux Sergueï, chauffeur, dépouillent Tania, la fille de leurs anciens patrons, de tous ses biens (l'appartement et son contenu), la terrorisent et la réduisent à laver le plancher.

Aux chants d'oiseaux, aboiements de chiens, coassements de grenouilles, grelots et tic-tac d'horloges, devenus fameux depuis les mises en scène du théâtre d'Art, se substituent les discordants glapissements d'une oie, les stridulations d'un coucou suisse, les sirènes des voitures de police et des ambulances, les klaxons. Il n'y a plus ni jardin, ni campagne, ni province. L'action se situe dans un appartement moscovite, comme si la réalisation des espoirs des trois sœurs n'avait débouché que sur un désastre. Tania rentre à Moscou, depuis les États-Unis où elle s'était exilée après l'assassinat de son père, ambassadeur en Afghanistan. Puis elle tente d'en repartir (le compositeur polonais Michał Ogiński a intitulé son œuvre *Adieux à la patrie*), tous ses espoirs d'y fonder une vie nouvelle s'étant effondrés.

Primaires, immatures, vils, atteints dans leur intégrité et dans leur normalité, tous les personnages semblent sortis d'une cour des miracles. Dima, l'ancien fiancé de Tania, est borgne et fait la manche dans le métro en jouant au violon quelques mesures de la polonaise d'Ogiński. Il vit avec une oie, avatar de la mouette-Nina et du cygne dont la mort fut dansée par Tania avant son émigration. Cette dernière, traumatisée par la mort de ses parents, a fui l'U.R.S.S. Abandonnée par son amant, réfugiée à New York où elle s'est prostituée, droguée, c'est une épave paranoïaque, vieillie avant l'âge. Elle est le double inversé de Ania et Lioubov. Lioudmila et Sergueï, résur-

11. Ces textes sont un écho tardif aux parodies très nombreuses qui ont accompagné l'œuvre de Čexov du vivant de l'écrivain et qui signalaient l'originalité étonnante de son écriture dont on parodiait le style, les pauses, l'atmosphère, les bruits, les coups de feu, la veulerie des personnages. Voir A. Čudakov, « Драматургия Чехова в кривом зеркале пародий », in *Чеховский сборник*, Moskva, Literaturnyj institut im. Gor'kogo, 1999, p. 209-238. En période postsoviétique, l'œuvre de Čexov, canonisée, est entrée dans la culture de masse et ces jeux parodiques ne concernent plus seulement l'élite littéraire mais s'adressent à tous les Russes.

12. Koljada, *Пьесы для любимого театра*, p. 126. La pièce est traduite en français par Lily Denis et publiée dans *l'Avant-scène Théâtre*, n° 1094, juil. 2001.

13. L'hypertexte se suffit à lui-même et ne nécessite pas une (re)connaissance de l'hypertexte pour fonctionner. Aucun décodage n'est nécessaire, mais si le lecteur/spectateur fait le lien avec le texte de Čexov, sa réception s'en trouve enrichie par cet autre niveau de lecture. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982, p. 11-12.

gence russe du couple des Thénardier, volent et humilient Tania avant de l'envoyer à l'asile afin de pouvoir continuer à jouir de ses biens. David, l'ami américain de Tania, est un travesti drogué.

Au lieu d'aspirations idéalistes, s'étalent le sordide, la débilité, la servilité rusée et l'auto-avilissement. Ces personnages sont dépourvus de projets humanistes, d'aspirations généreuses, ils visent la simple survie. Leurs rêves, comme leurs souvenirs, restent ceux de leur enfance. Tania aurait voulu devenir ballerine, Dima l'aurait accompagnée au violon. Quelques phrases détournées de Čexov à la fin du premier tableau sont noyées dans le discours hystérique et décousu des membres de cette nef des fous. Tania, accueillant David, s'exclame :

David ! Gentil David ! Regarde ! Je suis chez moi ! Une nouvelle vie ! Je suis chez moi ! Nous commençons une vie nouvelle ! Ici il n'y a pas de danger, on est entre nous, sans le KGB ! C'est ma maison, David, il n'y a pas, il ne peut pas y avoir de micros, de télésurveillance ! Tout est pur !<sup>14</sup>

Son exaltation a des accents tchékhoviens :

Je pense que dans trois cents ans [...] la Russie deviendra un jardin. Une cerisaie, une pommaraie. Et tous les Russes du monde entier rentreront à la maison, reviendront dans leur patrie parce que c'est en Russie que la vie, que les gens sont les meilleurs<sup>15</sup>.

Mais ces élans sont en décalage avec la réalité, et se télescopent avec des fragments de discours soviétiques : des slogans débités de façon mécanique, des poèmes, des chansons dont son enfance a aussi été nourrie. La culture de Tania est faite de ce mélange impur. Mais si elle porte encore en elle la trace de la poésie tchékhovienne, les autres personnages ont rompu avec le passé russe. Ils portent les stigmates de la civilisation soviétique : manie de l'espionnage, y compris entre époux, revendication de classe au service d'intérêts mesquins, patriotisme chauvin, peur de l'autre...

Au final, le discours soviétique (chanson de pionniers, poème sur Lénine) prend le dessus. Les valets ont définitivement triomphé : « Nous survivrons, nous sommes insubmersibles<sup>16</sup>. »

Avec la fin de l'U.R.S.S. et la levée des tabous, l'œuvre de Čexov devient le terrain d'expérimentation de toutes sortes de dérivations, déclinaisons et « remakes ». Cette tendance est la plus fréquente parmi les nombreuses réécritures postsoviétiques. La perte des repères, le bouleversement des modes de vie, l'émergence de nouveaux pauvres et de nouveaux riches, ont poussé de nombreux artistes à considérer les classiques comme d'inépu-

14. Koljada, *Пьесы для любимого театра*, p. 103.

15. *Ibid.*, p. 132.

16. *Ibid.*, p. 139.



sables terreaux où puiser des réponses, des enseignements, peut-être des consolations.

### III. LA DÉCONSTRUCTION

Un certain nombre d'écrivains russes rejoignent le postmodernisme avec retard, dans les années 1990<sup>17</sup>. Leur objectif consiste moins à casser les normes soviétiques, à jouer avec elles (sots-art) qu'à se placer dans le champ de l'art international, pour travailler de manière interactive avec toutes les sources disponibles.

Célèbre artiste conceptualiste, proche d'Èrik Bulatov, de Dmitrij Prigov et des autres représentants de la néo-avant-garde, Vladimir Sorokin recourt dans *le Jubilé* (1993) à son procédé habituel de collage pour « défamilia-riser ». Il joue sur la série, la répétition, la surmultiplication des variantes, les compositions en constante intertextualité, et les stéréotypes langagiers. Cette pièce, exemplaire du courant postmoderne au théâtre, présente un recyclage des classiques en trois parties. La première est une parodie des discours officiels de production, lors des célébrations d'anniversaires, avec le culte des chiffres, la manie de la compétition socialiste, l'obsession du dépassement du plan. La seconde est une parodie des films documentaires de propagande, avec les commentaires enthousiastes du speaker décrivant le processus de fabrication (ici l'élaboration de protéines). Toutes deux relèvent du sots-art. La troisième partie présente, dans le décor de *la Cerisaie*, un spectacle réalisé par des acteurs de Kalouga, enduits de protéines Čexov. Il renvoie aux expériences des absurdistes, *oberiouty* ou néofuturistes, et aux performances *trash*.

La consécration de Čexov est poussée ici jusqu'à l'absurde. Statufié, honoré à dates fixes en grande pompe, l'écrivain a donné son nom à un « combinat de protéines tchékhoviennes ». La soif de nourritures spirituelles a muté en un besoin de forces et d'énergie pour les masses. Les classiques (littéraires) servent de matière première pour produire des « protéines de classe » dans la Russie qui s'est débarrassée du communisme, mais pas de ses modes de fonctionnement. Fier du rendement de son combinat, le directeur annonce fièrement que la production initiale de 917 clones de Čexov entre 8 et 82 ans a progressé de manière spectaculaire, tant sur le plan de l'âge des clones que de leur quantité : « En six ans, nous avons fabriqué 17 612 Čexov âgés de 7 à 86 ans, pour un poids total de 881 tonnes... » Suit une inévitable énumération des variétés de protéines tchékhoviennes, sous forme liquide, concentrée, en poudre, en bandes, en spirales, en manchettes, en tubes, en stérilets, pansements, rallonges et lamelles...

17. À propos du modernisme, postmodernisme, postsots, postsoviétisme, etc., on consultera en particulier les discussions entre Boris Groys, Mark Lipoveckij et Vjačeslav Kuricyn.

Konstantin Kostenko a sous-titré sa pièce *la Mouette de A. P. Čexov : « remix »*<sup>18</sup>, un terme qui renvoie à la pratique musicale et désigne deux types d'interaction sur une œuvre originale, soit la composition par l'auteur lui-même d'une « variante longue », soit l'adaptation de l'œuvre sous un genre différent, par un autre artiste, celui-ci y apportant sa touche personnelle. C'est à ce second type de « remix » que va procéder l'auteur.

À partir de deux personnages collectifs, Sorine et Treplev, accompagnés par le portrait animé de Čexov, l'auteur transforme l'œuvre de départ en une mécanique infernale. Le texte de Čexov, mixé avec des fragments d'ouvrages techniques, est distribué par bribes décousues, de manière aléatoire, dans la bouche des deux « porte-parole ». En réifiant l'auteur, réduit à un portrait à la mâchoire mobile, en matérialisant sa pièce sous la forme d'oiseaux découpés à l'infini, selon un patron, Kostenko arrache l'œuvre tchékhovienne à l'art, domaine de l'authenticité unique, il la place « à l'époque de sa reproductibilité technique » (Walter Benjamin), la soumet à l'usinage des productions en série<sup>19</sup>.

Sorokine et Kostenko dynamitent l'œuvre, la démythifient mais pour resacraliser l'auteur. Čexov reste paradoxalement un objet de rituels. Par ailleurs les pièces, vidées de leur contenu et privées du raffinement de l'écriture et de la composition, fragmentées, hachées, émietées, s'adressent à un lecteur/spectateur assez instruit pour faire le rapprochement avec l'hypotexte. Sans cette reconnaissance, le jeu ne peut pas fonctionner<sup>20</sup>.

Tout autre est la démarche de Nina Iskrenko qui fait basculer Čexov dans la culture populaire. *Est-ce que la cerisaie est vendue ? (1993)*<sup>21</sup>, joue à accommoder les restes, dérisoires et risibles, d'une culture devenue inutile. Les avatars des personnages tchékhoviens sont sans rapport avec les pièces dont ils sont issus. Ils imitent le style à bâtons rompus, les discussions vaseuses sur l'amour, sur le temps, se trompent dans la distribution des répliques, sortent du texte canonique. Vides de psychologie, de valeurs, dépourvus de mission, mais victimes de leur sur-dimension mythique, les personnages sont devenus des figures de cartoons ou de serials qui se nourrissent des imaginaires, les vampirisent et que l'on peut reproduire, retourner, manipuler, brusquer. Leurs actes relèvent du gag. Comme au guignol, les personnages, stéréotypés, adoptent des comportements primaires (Lopakhine mordille la jambe d'Ania). Ils se donnent des coups et tombent. Leur sexualité exacerbée s'exhibe de manière intempestive et récurrente : Lopa-

18. *Чайка А. П. Чехова (remix)*, écrite en 2002. Voir : [http://www.101.km.ru/fest\\_2002/mch7/kostenko.htm](http://www.101.km.ru/fest_2002/mch7/kostenko.htm)

19. Des objets typiques (fleurs des champs, plaid, livre, canne) et des bruits *off* (toux, coups de marteau, valse mélancolique, fameux *taraboumbia* de Tchéboutykine, nombreux coups de fusil) sont les clichés qui situent la performance.

20. Voir *supra*, n. 13.

21. *Вишневый сад продан?*, <http://www.vavilon.ru.texts/iskrenko2-4.html>.

khine tombe à genoux devant Ranevskaïa, met sa tête sur son ventre et lui embrasse les cuisses. Ėpikhodov place un révolver dans sa braguette. Ania et Varia se déshabillent, s'embrassent, s'excitent et font l'amour. L'obscénité, les répétitions mécaniques, les accès de colère ou d'hystérie, propres au théâtre de foire (*balagan*), sont ici associés aux quiproquos et aux jeux de mots, aux gags propres au cirque, aux métamorphoses, au merveilleux du conte. Les figures tchékhoviennes font partie de l'imagerie populaire, Lopakhine rivalise avec la sorcière baba-yaga, Ania avec le petit chaperon rouge, Firs avec Petrouchka. Descendus de leur piédestal, ces « masques » n'ont rien perdu de leur force attractive. Ils représentent les éléments d'une combinatoire capable « de faire naître de nouvelles formulations », comme le suggérait Propp en conclusion de la *Morphologie du conte*<sup>22</sup>.

Une dernière catégorie de déconstruction est symptomatique de l'approche de Ćexov au début du XXI<sup>e</sup> siècle par les promoteurs de la nouvelle dramaturgie, ceux-là mêmes qui souhaitent la mise à l'écart des classiques. La manière est moins iconoclaste mais le résultat tout aussi dévastateur. Chef de file du théâtre documentaire, Elena Gremina, dans *les Frères Tch. Scènes*, 2010, s'appuie sur les lettres et témoignages de l'écrivain, moins pour souligner l'écho de certaines situations biographiques avec les œuvres, que pour banaliser le talent d'un grand artiste montré au quotidien, en compagnie de ses frères alcooliques, dans un univers de frustrations, de jalousie, de sordidité pathologique. Grossièreté dans les rapports familiaux, rabaissement des comportements, utilitarisme primant sur tout, antiféminisme : on cherche ici l'homme sensible, délicat, aux propos nuancés, le modèle d'intellectuel attiré par la spiritualité, les idéaux et traitant les hommes avec dignité et noblesse. « On a remis Ćexov à sa place », titrait la critique Marina Davydova à propos de la mise en scène de la pièce par Aleksandr Galibin au théâtre Stanislavski en mai 2010<sup>23</sup>. Mais envoyée au tapis par une génération réglant ses comptes, l'immensité de l'œuvre de l'écrivain peut-elle être discréditée par les petites gens de la vie.

#### IV. LES SUITES

Un certain nombre d'auteurs ont inventé des suites<sup>24</sup> aux pièces de Ćexov, suites simplement historiques (les personnages sont déplacés à une autre époque) ou thématiques (l'auteur compose un autre finale qui entraîne

22. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil (Points), 1970, p. 145 (il cite Veselovskij).

23. *Время новостей*, 2 juin 2010, [http://www.smotr.ru/2009/2009\\_stan\\_ch.htm](http://www.smotr.ru/2009/2009_stan_ch.htm).

24. « La suite diffère de la continuation en ce qu'elle ne continue pas une œuvre pour la mener à son terme mais pour la relancer au-delà de ce qui était initialement considéré comme son terme. » (Genette, *Palimpsestes...*, p. 229).

des variations dramaturgiques et stylistiques). Vadim Levanov a écrit une « firsiada » à partir de *la Cerisaie*<sup>25</sup>. Boris Akunin, avec *la Mouette* (2000), a imaginé une suite policière à la pièce de Čexov. Pour résoudre l'énigme de la mort de Treplev, il transforme tous les personnages en suspects et leur trouve un mobile d'assassins potentiels. Cette réécriture relève de l'exercice paradoxal car la pièce, jouée à la suite de celle de Čexov, déplace les personnages et les situations dans un contexte d'action rapide et de dialogues efficaces, propres au genre du « polar ». Akunin fait de l'anti-Čexov mais les caricatures, les télescopages, les inventions (Sorine en malade imaginaire, Treplev en psychopathe, Trigorine en homosexuel) amusent comme des gags qui épuisent vite leur « sel ».

Dans *Les Cerises ont mûri dans le jardin d'Oncle Vania : dispute d'intellectuels dans le style russe*, 1999, Vladimir Zabaluev et Aleksej Zenzinov<sup>26</sup> imaginent une suite historique aux deux œuvres tchékhoviennes. Les auteurs ont conçu un montage selon le principe du théâtre dans le théâtre. La pièce du niveau 1 situe les personnages de *la Cerisaie* quatorze ans plus tard, en 1918. La Révolution a amené chaque personnage à choisir son camp. Le niveau 2 se présente comme un exercice de styles, une déclinaison d'*Oncle Vania*, à la façon du théâtre de l'absurde, des marionnettes, de la commedia dell'arte et du théâtre brechtien. Chacune de ces représentations est prévue à la fin des actes de la nouvelle *Cerisaie* (*Les Cerises ont mûri*<sup>27</sup>), dans un ordre conseillé mais aléatoire.

Si la première partie, au niveau 1, montre sans surprise la condamnation historique des personnages tchékhoviens en tant que représentants de types sociaux rejetés par les bolcheviks, la seconde les teste en tant que figures du théâtre populaire et politique. Les figures tchékhoviennes peuvent espérer un avenir aux marionnettes ou à la comédie italienne, mais elles semblent condamnées dans le cadre d'un théâtre politique, soviétique ou brechtien. Ces « intellectuels » dans le style russe ne sont porteurs d'aucune valeur utilisable dans la période postcommuniste et se prêtent mal à une figuration car ils n'ont pas, justement, de traits tranchés. Charlotta la révolutionnaire, Sonia l'optimiste entêtée, devenues des machines aveuglées par la foi, ne font pas rire et leur attitude ne débouche, pour le spectateur, sur aucune « praxis ».

Autre suite historique, qui se déroule cette fois cent ans après *les Trois Sœurs* (pièce noyau qui est mixée avec *la Cerisaie* et *Oncle Vania*) : la

25. *La Mort de Firs* (1997) et *l'Apocalypse de Firs* (2000).

26. Vladimir Zabaluev, Aleksej Zenzinov, *Поспели вишни в саду у Дяди Вани*, Kostroma, 1999. <http://www.netslova.ru/zenzab/cherry.html>.

27. *Les Cerises ont mûri* est le titre d'une chanson du goulag, composée à Magadan, très répandue dans la culture de masse. Voir Ju. Domanskij, *Статьи о Чехове*, Tver', Lilija Print, 2001, p. 77-85.

*Confiture russe* de Ljudmila Ulickaja (2003)<sup>28</sup>. La pièce présente les héritiers des personnages de Čexov comme des idéalistes inadaptés, futiles, paresseux. La datcha, à moitié démolie pendant la Seconde Guerre mondiale, se trouve dans un « village académique » : la famille a connu des jours meilleurs, une situation privilégiée que la fin de l'U.R.S.S. a brutalement interrompue. Intellectuels paupérisés par l'entrée dans le capitalisme, confrontés à d'inextricables problèmes d'argent car ils sont incapables de gérer leur maigre budget, ils se répandent en considérations littéraires et philosophiques sur l'histoire de la Russie, l'idée nationale, les slavophiles, les théories des Eurasiens, au grand désespoir du seul membre de la famille qui gagne de l'argent comme promoteur immobilier.

D'étranges vibrations souterraines chassent peu à peu les voisins, qui partent en Amérique du Nord, en Israël, en Turquie. Soudain, la maison explose et s'effondre. À sa place, un parc d'attraction, situé au-dessus d'une nouvelle station de métro, va être aménagé. À la constatation nostalgique de Varvara : « Il y avait ici le domaine le plus magnifique qui soit au monde... Et maintenant, c'est un désert. Il n'y a plus personne pour travailler ! », son frère, l'homme d'affaires, réplique : « On a assez travaillé ! Il est temps de se reposer ! Il va y avoir un Disneyland, ici ! Vous avez compris ? Et vous verrez le ciel rempli de diamants !<sup>29</sup> »

Telle est la tournure qu'ont pris, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, les espoirs d'*Oncle Vania*.

\*  
\* \*

Les transformations que les dramaturges russes font subir aujourd'hui aux œuvres tchékhoviennes relèvent rarement du pastiche ou de l'imitation de la lettre et du style. Seuls la fable des pièces et quelques personnages donnent lieu à des opérations de transposition, déconstruction et variations. Ou bien les réécrivains s'approprient des morceaux du texte original dans des montages caricaturant le rythme et le cadre de l'action tchékhoviens (exagération des pauses, du laconisme, des bruitages). Mais le style simple de Čexov, sorte de degré zéro d'une langue pure, semble rester inimitable.

Peu de spectacles ont été réalisés d'après ces pièces. Dans le sillage de Mejerxol'd, les « metteurs en scène – auteurs du spectacle » ont préféré travailler à partir des originaux tchékhoviens, pièces ou nouvelles, qu'ils interprètent de façon souvent décapante. Ces mises en scène inventives attirent

28. L. Ulickaja, *Русское варенье и другое*, Moskva, Èksmo, 2008. Texte consultable sur internet : [http://lib.aldebaran.ru/author/ulickaya\\_lyudmila/ulickaya\\_lyudmila\\_russkoe\\_varene/ulickaya\\_lyudmila\\_russkoe\\_varene\\_5.html](http://lib.aldebaran.ru/author/ulickaya_lyudmila/ulickaya_lyudmila_russkoe_varene/ulickaya_lyudmila_russkoe_varene_5.html)

29. *Ibid.*, p. 72.

un public nombreux et force est de constater que *la Mouette* montée par Andrej Žoldak comme une série d'attractions dans un lac-marécage (2001), les remakes des *Trois Sœurs* réalisés par Jurij Pogrebničko depuis 1981, ou encore *les Esquisses de cerisaie* réalisées par le groupe MIR de Boris Juxaxanov (1990-1993) ont intrigué et provoqué davantage de discussions que *le Jubilé* de Sorokin ou *Les Cerises ont mûri dans le jardin d'Oncle Vania* de Zabaluev et Zenzinov.

Car ces réécritures dépassent-elles le stade du bricolage ludique ? Si, comme le souligne Gérard Genette, un artiste, quelle que soit sa piété envers un grand aîné, ne peut se satisfaire d'une tâche aussi subalterne que la réécriture, et « si un vrai créateur ne peut toucher à l'œuvre d'un autre sans y imprimer sa marque », l'œuvre de Čexov est-elle, dans les cas ici étudiés, prétexte à une « réécriture oblique » apportant un supplément de saveur à l'original<sup>30</sup> ? À l'exception peut-être des *Trois Jeunes Filles en bleu*, de *Cerceau* et dans une moindre mesure de *la Polonaise d'Oginski*, aucune de ces pièces n'a atteint la notoriété des hypotextes qu'elles transposent et parodient. Les réécritures de l'œuvre tchékhovienne ont alimenté une abondante littérature du second degré, mais ce processus de fabrication « d'autres du même<sup>31</sup> » n'a pas diminué l'intérêt pour l'œuvre originale. Au contraire, les textes sources, placés dans un nouveau circuit de sens, sont ressortis grandis de ces entreprises « palimpsestueuses » et ils restent toujours aussi vivants, actuels, nécessaires, plus d'un siècle après leur conception<sup>32</sup>.

30. Genette, *Palimpsestes...*, p. 223 et 451.

31. Genette, « L'autre du même » (1985), in *Figures IV*, Paris, Seuil (Poétique), 1999, p. 101-107.

32. Genette, *Palimpsestes...*, p. 452. On trouvera d'autres développements et des compléments à la question des réécritures de Čexov aujourd'hui dans une étude que j'ai écrite pour le recueil *Adapting Chekhov : the text and its mutations*, éd. J. Douglas Clayton, Yana Meerzon, London – New York, Routledge, 2012, p. 32-56.