

# > La Cerisaie

## D'ANTON TCHEKHOV

mise en scène **GEORGES LAVAUDANT**

du 23 janvier au 28 février 2004

Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier - Grande Salle



Photo : Patrick FAIGENBAUM

### > **Service des relations avec le public**

scolaires et universitaires, associations d'étudiants  
réservation : tél 01 44 85 40 39 - [scolaires@theatre-odeon.fr](mailto:scolaires@theatre-odeon.fr)  
contact : tél : 01 44 85 40 33

dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>

### > **Prix des places** (série unique)

plein tarif : 26 €  
tarif scolaire : 13 € ( à partir de 8 élèves )

### > **Horaires**

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h.  
durée du spectacle : 2H20

### > **Odéon-Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier**

8 Bld Berthier - 75017 Paris  
Métro Porte de Clichy - ligne 13  
(sortie av de Clichy / Bd Berthier – côté Campanile)  
RER C : Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74

# > La Cerisaie

d' Anton Tchekhov  
mise en scène Georges Lavaudant

traduction André Markowicz et Françoise Morvan  
décor et costumes Jean-Pierre Vergier  
lumières Georges Lavaudant  
son Jean-Louis Imbert

avec

*Gaev* Gilles Arbona  
*Iacha* Eric Berger  
*Douniacha* Elise Berthelier  
*Epikhodov* Hervé Briaud  
*Ania* Laurence Cordier  
*Trofimov* Olivier Cruveiller  
*Pichtchik* Pascal Elso  
*Varia* Aline Le Berre  
*Firs* Philippe Morier-Genoud  
*Lioubov* Sylvie Orcier  
*Lopachine* Patrick Pineau  
*Charlotta* Marie Trystram  
et  
*Le chef de gare* Jean-Marie Boëglin  
*Le passant* Bernard Vergne

production : Odéon-Théâtre de l'Europe

*“O ma chère, ô ma tendre, ô ma belle cerisaie !... Ma vie, ma jeunesse, mon bonheur,  
adieu !... adieu !...”*

Dernière réplique de Lioubov Andreevna

*La Cerisaie* Acte V (trad. A. Markowicz et F. Morvan, Actes Sud, coll. Babel, 2002 p 106.

> **Sommaire**

> <i>La Cerisaie</i> en deux mots .....	page 1
> Notes sur <i>la Cerisaie</i> DANIEL LOAYZA.....	page 2
> Extrait de <i>La Cerisaie</i> .....	page 3.
> Bref historique de <i>La Cerisaie</i> .....	page 4
> <i>La Cerisaie</i> au fil des correspondances	
Lettre D'ANTON TCHEKHOV à CONSTANTIN STANISLAVSKI.....	page 5
Autres extraits de la correspondance d'ANTON TCHEKHOV .....	pages 6 à 9
Première mise en scène de <i>La Cerisaie</i> en 1904.....	page 10
> Regards sur <i>La Cerisaie</i>	
<i>La Cerisaie</i> , une oeuvre " plantée " sur le coeur par JEAN-LOUIS BARRAULT.....	pages 11 et 12
Propositions pour travailler ANTON TCHEKHOV par ANTOINE VITEZ .....	pages 13 et 14
Journal d'une mise en scène par GIORGIO STREHLER.....	pages 15 et 16
Autour de <i>La Cerisaie</i> , par FRANCOISE MORVAN.....	pages 17 à 21
<i>La Cerisaie</i> , cahier de spectateur, par GEORGES BANU.....	page 22
Théâtre et représentation : faut-il montrer la cerisaie ?.....	pages 23 à 25
Le théâtre et le verger, une parabole de la crise.....	pages 26 à 30
> Repères biographiques	
ANTON TCHEKHOV.....	page 31
ANTON TCHEKHOV en quelques dates .....	pages 32 et 33
GEORGES LAVAUDANT .....	pages 34 et 35
> Les cent ans de <i>La Cerisaie</i> à L'Odéon.....	page 36

Quatre tranches de temps réel, faussement simples. Une par acte et par saison. La symphonie nocturne et blanche, en quatre mouvements, d'un long adieu à la Cerisaie telle que chacun l'a aimée. Pour Lioubov, elle a la grâce gratuite de l'enfance, mais c'est là que son fils s'est noyé. Pour Lopakhine, elle vaut de l'or, mais il faut la détruire à la hache. Beauté stérile ou trésor à défigurer, chacun porte en soi sa Cerisaie. Et pour tous, l'avenir s'ouvre sur les décombres de son charme. Une « comédie » crépusculaire et lumineuse, le dernier chef-d'œuvre de Tchekhov.

Cette *Cerisaie*, voilà longtemps que Georges Lavaudant désire s’y mesurer. En 1980, au CDNA de Grenoble, les plus anciens membres de la future troupe de l’Odéon l’avaient déjà interprétée dans une mise en scène de Gabriel Monnet. Quelques années plus tard, Georges Lavaudant les dirigea au TNP de Villeurbanne dans un *Platonov* qui fut distingué par la critique. Depuis leur arrivée au Théâtre de l’Europe, Lavaudant et ses compagnons ont souvent songé à revenir à Tchekhov. En cette année du centenaire, ils passeront de sa première à son ultime pièce, créée en sa présence le 17 janvier 1904, le soir de son quarante-quatrième et dernier anniversaire.

*La Cerisaie*. Un verger d’une tendre blancheur, le précieux jardin d’autrefois, où passe encore à l’aube la silhouette maternelle. Mais aussi des cerises invendables et qui d’ailleurs ne viennent qu’un an sur deux. Un abri hors du siècle, soustrait à ses atteintes, un asile où “rien n’a changé” : la vénérable armoire à livres y trône toujours dans la chambre des enfants ; le vieux Firs, quarante ans après, y regrette encore le temps du servage. Mais aussi un patrimoine grevé de dettes, négligé, déserté par sa propriétaire. Des fleurs sans prix, mais sans valeur. Un trésor inaliénable sans lequel Lioubov ne comprend pas sa propre vie, où son père, sa mère, son grand-père ont vécu avant elle, qu’à son retour de Paris elle retrouve après cinq ans avec une émotion intacte. Mais aussi le domaine où son fils de sept ans s’est noyé dans la rivière. Douze existences entrelacées : une mère, son frère et ses deux filles, quelques domestiques, un voisin, un étudiant, un fils de moujik entré dans les affaires nommé Lopakhine - mais aussi un état des lieux de la Russie tracé de main de maître, un an avant la première Révolution : une aristocratie qui s’enfuit, s’étourdit ou s’aveugle, une nouvelle bourgeoisie d’entrepreneurs qui poursuit son ascension. Quatre moments au fil des saisons, de la pleine floraison de mai sous le brouillard jusqu’aux troncs noirs et nus que la hache commence à frapper sous un clair soleil d’octobre. *La Cerisaie* : chef-d’œuvre d’un génie qui se savait proche de sa fin, et qu’il qualifia, non sans raison, de “comédie” - de fait, tous les ingrédients d’une satire sont là, bien visibles, et pourtant un même halo de compréhension silencieuse enveloppe tous les personnages, comme si émotion et détachement ne se laissaient plus distinguer. Une célébration du temps, des passés et des avenir plus ou moins illusoire que chacun emporte avec soi, un dernier hommage à la beauté vouée à disparaître, un salut à la mort qui rôde, adressé avec un certain sourire qui n’est pas seulement d’ironie - après tout, qu’y aurait-il là qu’il faille prendre au tragique ? Un poème aux reflets insaisissables, dont l’approche exige une grande délicatesse : mélancolique sans complaisance, d’une sombre légèreté, autour d’un jardin invisible et promis à la destruction.

**Daniel Loayza**

( conseiller artistique, Odéon Théâtre de l’Europe)

Varia (*tout bas*) – Ania dort. (*Elle ouvre doucement la fenêtre.*) Le soleil s'est déjà levé, il ne fait pas froid. Regardez, ma bonne maman, quels arbres merveilleux ! Mon dieu, l'air pur ! Les étourneaux qui chantent !

Gaev (*il ouvre une autre fenêtre*) – La cerisaie est toute blanche. Tu n'as pas oublié, Liouba ? Cette longue allée qui va tout droit, tout droit, comme une ceinture tendue, elle brille dans les nuits de lune. Tu te souviens ? Tu n'as pas oublié ?

Lioubov Andreevna (*elle regarde la cerisaie par la fenêtre*) – O mon enfance, ma pureté ! C'est dans cette chambre d'enfants que je dormais, c'est de là que je regardais la cerisaie, le bonheur s'éveillait avec moi, tous les matins, et elle était exactement comme aujourd'hui, rien n'a changé. (*Elle rit de joie.*) Blanche, toute blanche ! O ma cerisaie ! Après l'automne humide et sombre, après les neiges de l'hiver, tu es jeune à nouveau, tu es pleine de bonheur, les anges du ciel ne t'ont pas quittée... Si je pouvais ôter de ma poitrine et de mes épaules cette lourde pierre, si je pouvais oublier mon passé !

Gaev – Oui, et cette cerisaie, on la vendra pour dettes, aussi bizarre que cela puisse paraître...

Lioubov Andreevna – Regardez, notre pauvre maman qui marche dans la cerisaie... en robe blanche ! (*Elle rit de joie.*) C'est elle.

Gaev – Où ça ?

Varia – Dieu vous pardonne, ma bonne maman.

Lioubov Andreevna – Personne, une vision. A droite, en tournant vers la tonnelle, ce petit arbre blanc qui penche, il ressemble à une femme...

*La Cerisaie, Acte I*

(trad. A. Markowicz et F. Morvan, Actes Sud, coll. Babel, 2002, pp. 31-32)

1895-1904 sont les dernières années de la vie de Tchekhov qui, tuberculeux, fait de long séjours à Yalta dans le sud de la Russie. Il y a acheté en 1898 un terrain et fait construire une maison après la vente de sa propriété de Melikhovo aux environs de Moscou. Il y vit séparé de sa jeune femme Olga Knipper, épousée en 1902, actrice au Théâtre d'Art de Moscou fondé par le metteur en scène Constantin Stanislavski et l'écrivain dramaturge Nemirovitch-Dantchenko. Durant cette période, il écrit toutes ses grandes pièces: *La Mouette* (1895), *Oncle Vania* (1901), *les Trois Soeurs* (1902), *la Cerisaie* (1903)

*La Cerisaie* fut créée avec succès à Moscou le 17 janvier 1904 au Théâtre d'Art dans la mise en scène de Stanislavski (qui jouait Gaev), avec notamment Olga Knipper dans le rôle de Lioubov Andreevna et Lilina Stanislavski dans le rôle d'Ania. La pièce est créée en France dans une traduction de Georges Neveu par Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny en 1954 avec (Madeleine Renaud interprète Lioubov, Simone Valère, Varia, Pierre Bertin, Gaev, Jean-Louis Barrault, Pichtchik, Marie-Hélène Dasté, Charlotta, Nathalie Nerval, Douniacha, André Brunot, Iachaa. En 1965, Georges et Ludmila Pitoëff établissent une nouvelle traduction montée par Sacha Pitoëff au Théâtre Moderne.

Parmi les dernières mises en scène de *la Cerisaie*, citons celle de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan en 1975 ; celle de Peter Brook dans une adaptation de Jean-Claude Carrière en 1981 au Théâtre des Bouffes du Nord (avec Natacha Parry, Michel Piccoli, Niels Arestrup, Nathalie Nell, Martine Chevallier, Anne Consigny, Maurice Bénichou, Catherine Frot, Michèle Simmonet) ; celle de Stéphane Braunschweig en 1992 à Orléans dans la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan. *La Cerisaie* a été également présentée en langue allemande à la Maison de la Culture de Bobigny dans la mise en scène de Peter Zadek.



*... Je ne me sentais pas bien, à présent j'ai ressuscité, ma santé s'améliore, et si je ne travaille pas encore à l'heure actuelle comme je le devrais, c'est la faute au froid (il fait 11 degrés dans mon bureau), à la solitude et à la paresse, laquelle est née en 1859, c'est-à-dire un an avant moi. Néanmoins, je compte me mettre à la pièce après le 20 février, et l'avoir finie pour le 20 mars. Dans ma tête, elle est déjà toute prête. Elle s'appelle La Cerisaie, en quatre actes, au premier acte, on voit des cerisiers en fleur par la fenêtre, un jardin entièrement blanc. Et des dames en robe blanche. Bref, Vichnevski va beaucoup rire – et, bien sûr, sans savoir pourquoi.*

*Il neige...*

ANTON TCHEKHOV ; lettre à CONSTANTIN STANISLAVSKI du 5 février 1903

Trad. ANDRE MARKOWICZ et FRANCOISE MORVAN, in : *La Cerisaie*, Actes Sud, coll. Babel, 2002, p. 138

> AUTRES EXTRAITS DE LETTRES D'ANTON TCHEKHOV

à Olga Knipper, sa femme

*Ma Cerisaie sera en trois actes. C'est comme cela que je la vois, mais après tout, rien n'est encore définitif.*

Yalta, 24 décembre 1902

*Je voulais faire la Cerisaie en trois longs actes, mais je peux aussi bien l'écrire en quatre ; cela m'est égal, car trois ou quatre actes, la pièce sera la même.*

Yalta, 3 janvier 1903

à Stanislavski

*Mais quand même, après le 20 février, je compte me mettre à la pièce, et pour le 20 mars elle sera terminée. Dans ma tête, elle est déjà achevée. Elle s'appelle la Cerisaie, quatre actes ; au premier acte on voit à travers les fenêtres des cerisiers en fleurs, un jardin tout en blanc. Et les dames en robe blanche.*

Yalta, 5 février 1903

à Vladimir Nemirovitch-Dantchenko

*J'appellerai ma pièce une comédie.*

Yalta, 2 septembre 1903

à Lilina Stanislavski

*Ce n'est pas un drame qui est sorti, mais une comédie, par moments même une farce, et j'ai bien peur d'être attrapé par Vladimir Ivanovitch (Nemirovitch-Dantchenko).*

Yalta, 15 septembre 1903

à sa femme

*Le dernier acte sera gai. Du reste, toute la pièce est gaie et légère. On dira que je ne suis plus profond.*

Yalta, 21 septembre 1903

*Le rôle de Lioubov Andreevna sera joué par toi, car il n'y a personne d'autre. Elle est habillée non pas luxueusement, mais avec beaucoup de goût. Intelligente, très bonne, distraite, affectueuse (caressante) envers tout le monde, toujours un sourire sur le visage. (...) Charlotte fait un tour de passe avec les caoutchoucs de Trofimov. Pour cela il faut une actrice ayant de l'humour. (...) Varia est un peu brutale et bête, mais très bonne.*

Yalta, 14 octobre 1903

> CORRESPONDANCES ( SUITE )

*Un télégramme de Gorki qui demande la pièce pour son recueil. Il y a quelque chose à changer et à refaire dans la pièce, mais il suffit, il me semble, de quinze minutes pour le faire. Le quatrième acte n'est pas au point et il y a quelque chose à remuer dans le deuxième, et, peut-être, changer deux ou trois mots dans la fin du troisième. Sans cela, il pourrait y avoir une ressemblance avec la fin d'Oncle Vania*

Yalta, 17 octobre 1903

*Mon cher petit Cheval, j'ai reçu un télégramme de Stanislavski dans lequel il dit que ma pièce est géniale ; cela veut dire qu'il va trop loin, ce qui peut enlever une grande partie du succès que pourrait avoir, dans des conditions heureuses, ma pièce.(...) Ania, avant tout, est une enfant gaie jusqu'à la fin, ne connaissant pas la vie ; elle ne pleure pas une seule fois, seulement au deuxième acte elle a les larmes aux yeux.*

Yalta, 21 octobre 1903

à Vladimir Nemirovitch-Dantchenko

*J'ai peur qu'Ania ne prenne un ton larmoyant (je ne sais pas pourquoi tu trouves qu'elle ressemble à Irina). Je redoute qu'elle soit jouée par une actrice pas suffisamment jeune. Ania, chez moi, ne pleure pas, ne parle pas sur un ton pleurnichard ; au deuxième acte elle a les larmes aux yeux, mais le ton est toujours gai et vivant. Pourquoi dis-tu dans ton télégramme qu'il y a beaucoup de larmes dans ma pièce ? Où sont-elles ? Seulement Varia, mais c'est que Varia, de par sa nature, est une pleureuse et ses larmes ne doivent pas provoquer chez les spectateurs un sentiment de tristesse. On trouve souvent chez moi l'indice " à travers larmes " ; mais cela démontre l'état des personnages et non les larmes.*

Yalta, 23 octobre 1903

à sa femme

*Il ne faut pas jouer Lopakhine en gueulard, il ne faut pas qu'il soit un vulgaire commerçant. C'est un homme sensible.*

Yalta, 30 octobre 1903

à Stanislavski

*En choisissant l'acteur pour ce rôle, il ne faut pas oublier que Lopakhine était aimé par Varia qui est une fille pieuse et pas frivole ; elle n'aurait pas pu aimer un koulak.*

Yalta, 30 octobre 1903

à Vladimir Nemirovitch-Dantchenko

*Varia ne ressemble ni à Sonia, ni à Natacha des Trois Soeurs ; c'est un personnage en robe noire, une*

> CORRESPONDANCES ( SUITE )

*petite bonne soeur, un peu bête et pleurnicheuse.(...) Charlotte ne bafouille pas le russe, elle le parle correctement, seulement de temps à autre elle déplace les accents et se trompe dans les articles définis simples. Pichtchik est un vieux typiquement russe et perclus par la goutte et la bonne chère. Il est gros, habillé d'une sorte de houppelande, porte des bottes sans talon.(...) Voilà trois ans que je me mettais en train pour écrire la Cerisaie et trois ans que je vous dis d'inviter une actrice pour le rôle de Lioubov Andreevna ; eh bien maintenant vous êtes devant une patience que vous ne pourrez pas résoudre. Et moi, je suis dans une situation idiote : je suis là, seul et ne sachant que faire.(...) A propos, les théâtres populaires et la littérature populaire, tout cela n'est que baliverne, du caramel populiste ; ce n'est pas Gogol qu'il faut abaisser jusqu'au peuple, c'est le peuple qu'il faut rehausser jusqu'à Gogol.*

Yalta, 2 novembre 1903

à Stanislavski

*Dans ma pièce, la maison est grande et à deux étages. Vous savez qu'au troisième acte, il est question d'un escalier intérieur ; le troisième acte se passe, non pas dans une salle d'hôtel quelconque, mais bien dans un salon. Si dans mon manuscrit, il est dit que c'est un hôtel, il faut rectifier ; on ne peut pas laisser passer la pièce avec des fautes qui en changeraient tout le sens. La maison doit être grande, solide, de pierre, ou en bois, c'est égal. La maison est vieille et spacieuse, les villégiateurs ne louent pas ce genre de maison, on les démolit et on emploie le matériel pour la construction de petits pavillons. Les meubles sont vieux, solides, d'un bon style ; la ruine et les dettes n'ont pas altéré l'installation.*

Yalta, 5 novembre 1903

à sa femme

*Stanislavski veut faire marcher le train au deuxième acte, mais je crois qu'il faudrait l'empêcher de faire cela. Il veut aussi les grenouilles et les grives.*

Yalta, 23 novembre 1903

*Pour le premier acte, il faut un chien hirsute, petit et à moitié crevé, avec des yeux chassieux. Schnap n'irait pas.*

> CORRESPONDANCES ( SUITE )

Yalta, 27 novembre 1903

*Je répète, Schnap ne fait pas l'affaire. Il faut ce petit chien galeux que tu as vu un jour, ou dans le genre. Après tout, on peut se passer de chien, même.*

Yalta, 29 novembre 1903

*Je peux dire une chose ! Stanislavski a massacré ma pièce. Mais que Dieu soit avec lui ! Je ne lui en veux pas.*

Yalta, 29 mars 1904

Viens de lire votre pièce. Bouleversé, peine à me remettre. Enthousiasme extraordinaire. Pense votre pièce sommet de votre grande œuvre. Félicite cordialement l'écrivain de génie. Estime chacune de vos paroles. Vous remercie pour l'immense plaisir déjà donné et celui à venir. Portez-vous bien.

Télégramme de Stanislavski – 20 octobre 1903

On peut dire que la pièce a fait perdre la tête à Konstantin Sergueevitch. Le premier acte, dit-il, je l'ai lu comme une comédie, le deuxième m'a saisi, au troisième j'ai sué, au quatrième, j'ai pleuré comme une Madeleine. Il dit que tu n'as encore jamais rien écrit de si fort. Tout le monde est exalté. Hier, à table, chez Alexeev, nous avons bu à ta santé, tu penses bien...

Lettre d'Olga Knipper – même jour

Le spectacle avançait avec difficulté ; c'était normal : la pièce est très difficile. Son charme réside dans un arôme inexprimable, caché au plus profond. Pour sentir cet arôme, il faut, pour ainsi dire, prendre la fleur avec la motte et contraindre ses pétales à s'ouvrir. Mais cela doit se faire de soi-même, sans violence, faute de quoi la tendre fleur sera froissée, et se fanera.

A l'époque dont je parle, notre technique intérieure et notre capacité d'agir sur l'âme créatrice des artistes étaient primitives. Les chemins mystérieux menant aux profondeurs des œuvres, nous ne les avons pas encore fixés avec exactitude. Pour aider les acteurs, pour éveiller la mémoire de leurs affects, éveiller les visions créatrices dans leur âme, nous nous efforcions de créer une illusion, par les décors, par le jeu des sons et des lumières. Parfois, c'était une aide, et je me suis accoutumé à trop user des ces techniques. « Ecoutez, dit un jour Tchekhov, assez fort pour que je puisse l'entendre, je vais écrire une nouvelle pièce, elle commencera comme ça : Quel silence merveilleux ! On n'entend ni oiseau, ni chien, ni coucou, ni hibou, ni rossignol, ni horloge, ni clochettes, et pas le moindre grillon. » - C'était, bien sûr, une pierre dans mon jardin...

Souvenirs de Stanislavski

Traduction André Markowicz et Françoise Morvan, in : *La Cerisaie*, Actes Sud, coll. Babel, 2002

*La Cerisaie* est comparable à ces tables gigognes qui s'emboîtent, presque à l'infini, les unes dans les autres. Le sujet intime, familial, universellement Quotidien, se développe irrésistible, du particulier au général. Comme ces fleurs japonaises qui poussent, par miracle, dans un verre d'eau, dès qu'on y a jeté leur mystérieux comprimé. *La Cerisaie* a la valeur d'une parabole. Partant de la vie courante, elle se déploie, sans en avoir l'air, jusqu'aux confins des sphères métaphysiques. Et, chose extraordinaire, partant de l'individu observé dans son univers familial et quotidien, elle atteint rapidement le point de vue général de la société et elle ne s'arrête pas là ; elle s'élève encore pour retrouver l'Individu, pris cette fois sous l'angle le plus large, philosophique, universel. C'est précisément ce qui en fait une très grande pièce.

Voyons plus en détail ce développement. Au centre de gravité de la pièce : une femme pleine de charme, généreuse, inconsciente jusqu'à l'amoralité. Elle représente cette permanence de l'être humain, faible, passionné, attachant par "cette vertu capable de faiblesse " qui fait la matière des vrais héros. Le cœur à fleur de peau, pécheresse et pleine d'amour, elle distribue son argent sans compter. Liouba est le symbole même de l'humanité ; l'être humain de toute éternité. Autour d'elle trois hommes qui, comme les trois angles d'un triangle, sont les représentants éternels des courants sociaux qui s'affrontent. Gaiev personnifie l'ancienne génération, l'ancienne civilisation, la tradition ; toute une organisation sociale d'un monde qui a eu son heure, mais qui a perdu sa virulence. Une époque dont on a déjà la nostalgie avant même sa disparition, car on la sent d'avance révolue. Une forme de la vie qui passe et qui ne peut plus revenir. Pourtant, cette vie ; on l'aimait, et on avait de bonnes raisons de l'aimer ! Au sommet du deuxième angle : Lopakhine, le fils du serf, du moujik ; travailleur, homme d'affaires, fier de sa force toute nouvelle mais quelque peu honteux de ses imperfections qui subsistent. Il estime et aime encore tout ce monde qui est en train de " passer ". Il voudrait bien le sauver, mais les événements sociaux sont les plus forts ; il faut bien remplacer ce qui s'en va, ce qui disparaît irrémédiablement. C'est lui qui est amené, presque malgré lui, à racheter cette " Cerisaie ", symbole d'un monde suranné. C'est lui qui a l'idée de l'utiliser, à la moderne, de diviser le domaine en lotissements pour y construire des pavillons. Il annonce d'une façon prophétique (nous sommes en 1904) la première révolution qui devait éclater un an plus tard. Si Gaiev représente le passé, Lopakhine représente le présent. Mais tout présent doit, à son tour, disparaître ; c'est pourquoi Tchekhov oppose à Lopakhine un autre personnage qui est le troisième angle de notre triangle ; Trofimov, l'éternel étudiant. Celui-ci, sorte de graine prophétique, qui ne doit pas germer mais qui n'en annonce pas moins l'avenir qui suivra, prédit à Lopakhine que ces " locataires " d'aujourd'hui, occupant ces pavillons, deviendront les propriétaires de demain, et que tout sera à recommencer. Trofimov, possibilité révolutionnaire plus que véritable révolutionnaire, révolutionnaire virtuel si l'on veut, annonce la deuxième révolution, celle de 1917, et énonce plus généralement qu'à toute révolution sociale doit en succéder une autre.

[...]

*La Cerisaie* n'est donc pas une pièce réaliste ; elle n'est pas non plus une pièce sociale, Tchekhov était trop raffiné pour se limiter au plan social ; c'est une pièce de grand poète qui, par sa profondeur du cœur et ses antennes exceptionnelles, remonte, par delà le social, auquel elle attache le prix important qui lui revient, aux sources de l'existence même.

Une autre leçon de *La Cerisaie* ? Tchekhov, en traitant son sujet, nous montre ce que doit être un artiste.

C'est une modestie hypocrite qui en général nous fait éviter le mot : artiste. L'artiste doit donc s'efforcer d'être avant tout le serviteur de la justice. Comment être partisan et être juste ? Impossible. Un pur artiste ne peut donc pas être partisan, à moins que ce ne soit de la justice. C'est le seul cas où il puisse s'engager ; et puisque c'est le seul cas, il doit d'autant plus s'y engager. Pour la justice... On dit que Tchekhov était parmi les rares écrivains

qui étaient reconnus des deux camps.[...]

Tchekhov est " artiste " encore parce qu'il nous donne une leçon de tact, de mesure ; pour tout dire : de pudeur. Il n'est de grand artiste que dans la pudeur. L'impudicité ne trouve son excuse que dans un excès de candeur ou de naïveté. Ne confondons pas ici pudeur et prudence. Il nous enseigne enfin l'économie. On ne peut absolument rien retrancher de *La Cerisaie*. Tout ce qui aurait pu être enlevé, Tchekhov l'a fait. Tout y est élagué au maximum. Et l'on pense, en étudiant cette œuvre, à la réflexion de Charlie Chaplin, cet incomparable artiste, faite à propos d'un de ses films : " Quand une œuvre semble terminée, bien la secouer, comme on secoue un arbre pour ne garder que les fruits qui tiennent solidement aux branches. "[...]

" Ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire, etc. " disait notre maître Racine. Aussi, dans Tchekhov, ses indications doivent-elles être examinées avec précaution et circonspection. Ne dit-il pas dans une de ses lettres : " On trouve souvent chez moi l'indice " à travers larmes ", mais cela démontre l'état des personnages et non les larmes. " Enfin Tchekhov est encore un artiste exemplaire car tous ses personnages, comme dans Shakespeare, sont ambigus : Lopakhine, le terrible, est un timide, un indécis, et un homme bon ; Mme Ranievski, la fragile victime, est une passionnée ; Gaiev, la grande tradition, est un paresseux ; Trofimov, le révolutionnaire, est un mou et un velléitaire. Aucun héros conventionnel, rien que des êtres complexes, aucun robot, rien que des cœurs qui battent.

Et ce sera le dernier point sur lequel je m'arrêterai pour exprimer quelques-unes des raisons qui me font aimer *La Cerisaie* : *La Cerisaie* est, en définitive, " plantée " sur le cœur. Ce cœur, cette surcharge qui dépasse l'esprit et qui renferme, en vrac, ces quatre-vingt-quinze sens, dont parle Trofimov, que nous ne connaissons pas, et qui vont bien plus loin en sensibilité que les cinq pauvres sens qui ont été mis officiellement à notre disposition. Ce cœur qui nous met dans " cet état de larmes " quand nous revoyons les choses du passé, mais qui, en même temps, par sa pulsation, nous pousse vers l'avenir et nous entraîne à déguster tout le présent. Ce cœur qui est toute sensation, toute volonté ; bien supérieur, il me semble, à la tête qui n'apporte que l'idée, aux sens qui n'apportent que la convoitise

Lui, il est avant tout révélation, voyance, et pourquoi ne pas dire le mot : Amour, c'est-à-dire véritable connaissance.

Jean-Louis BARRAULT

Avant-propos, *La Cerisaie*, éditions de la Bibliothèque mondiale, 1954



Dans *La Cerisaie*, je vois pour ma part beaucoup de choses, non pas une pièce entièrement reconstituée, comme *Hamlet* dans *La Mouette*, mais plutôt des fragments. J'y verrais des morceaux de la grande histoire qui s'annonce, et un *effort de conscience* tout à fait exceptionnel, qui a pour résultat de transformer le public en spectateur de l'inconscient des personnages - ce qu'on retrouvera chez Brecht. Tchekhov nous montre, nous fait toucher l'inconscient- et toute mise en scène de Tchekhov, à mon avis, fait faire à un acteur une action par exemple qui le porte de droite à gauche alors que son désir le porterait de gauche à droite ; l'acteur devra jouer cette contrariété des pas et de la tête au point de rendre le spectateur voyeur de l'inconscience du personnage, de sa dissociation. Autre chose me semble dans *La Cerisaie* très consciemment dit : c'est l'apparition d'une nouvelle classe en Russie et la passation des pouvoirs. Et à ce sujet, il y a selon moi une extraordinaire ironie de l'histoire en ce qui concerne Tchekhov, un sarcasme qui n'intéresse pas que *La Cerisaie* mais toute l'œuvre, *Ivanov* en particulier. Tchekhov m'apparaît comme quelqu'un qui à l'instar de ses contemporains, voit la fin de la grande histoire - en quoi, évidemment, il se trompe...

La tragédie classique raconte la journée décisive. Je trouve que toute représentation qui escamoterait le fait qu'il s'agit vraiment d'une seule journée, que c'est ce jour-là qu'est arrivée cette accumulation de catastrophes - manquerait la pièce. On jouerait autre chose, une paraphrase [...]

Le théâtre de Tchekhov ne montre pas cela sur un jour, mais il représente tout de même des *moments aigus* et non pas vides, il montre (toujours par contraste et de manière contrapuntique) le fait que sous l'apparente vacuité ou inaction de la pièce se passent en réalité quantité de choses - tandis que le théâtre classique français ne s'embarrasse pas de ça : il dit et montre de face l'essentiel. Tchekhov en montre le contre-champ, mais ce sont encore des crises qu'il montre.

Stanislavski n'a fait que charger de signes *tout*. Pourquoi ne pas penser que Tchekhov a écrit quelque chose sans savoir très bien quoi en faire, comment le monter ? Moi, cela ne m'étonnerait pas du tout. Là serait son inconscient à lui. Pourquoi ne pas faire l'hypothèse suivante ; Stanislavski a su comprendre ce qu'il y avait dans Tchekhov que Tchekhov lui-même ne savait peut-être pas très bien - situation tout à fait courante. Stanislavski l'accouchait de son œuvre théâtrale, sur laquelle Tchekhov lui-même n'aurait porté qu'une vue encore traditionnelle, une vue disons "à la française", conception très répandue du théâtre à l'époque, finalement, et jusque chez lui qui écrivait un autre théâtre. Et cette vue demande "le rythme" : il faut de l'action, couper tous ces blancs, que ça marche, qu'on ne s'ennuie pas. Lui pouvait aimer ça au théâtre. Et puis le voilà joué par Stanislavski qui amène non point la lenteur, ce n'est pas l'essentiel, mais l'accumulation des signes à tout moment. Il est le premier metteur en scène qui s'arrête tout le temps pour exploiter les signes possibles. Pourquoi Tchekhov n'aurait-il pas ressenti comme une sorte de viol ce travail-là sur son œuvre ? Parce qu'il l'avait bien dit, mais peut-être n'avait-il pas envie qu'on sache qu'il l'avait dit, à ce point-là. Pourquoi pas ? Le théâtre est toujours polémique, historique, stratégique, circonstanciel. C'est pourquoi la prochaine manière de monter du Tchekhov, la seule

> LA CERISAIE PAR ANTOINE VITEZ ( SUITE )

bonne et qui naturellement se fera descendre par la critique parce que la critique est toujours en retard d'une dizaine d'années, ce sera peut-être de faire ce qu'il voulait : maintenant qu'on a tellement accumulé les signes, que moi en tout cas je sais bien le faire, l'intérêt serait de faire ce que je ne sais pas faire justement, et de relancer ainsi la discussion ou la curiosité sur ce morceau de mémoire et de culture collectives qu'est Tchekhov. Jouer *La Cerisaie* en vaudeville... Ne pas me laisser trop tenter non plus par le Tchekhov cruel... Je ne veux pas m'attribuer des mérites historiques qui sont invérifiables mais, ce Tchekhov cruel, j'y avais pensé avant d'avoir jamais entendu parler de Krejca ; il y en a la trace aux cours de l'école Lecoq, où je travaillais sur Tchekhov. C'est une idée ancienne que j'ai reprise encore tout récemment, à l'atelier d'Ivry voici trois mois : prendre les pièces en un acte, qui sont des vaudevilles, et les jouer en se trompant, en s'obligeant à croire qu'il s'agit des drames de Tchekhov. Et inversement. Comme un imbécile qui dans la bibliothèque se tromperait de livre ou de rayon, prendrait *Les Trois Sœurs* et croirait qu'il s'agit d'une des pièces comiques en un acte, et jouerait la farce. Eh bien, je vous assure que ça fonctionne. Le résultat est terrible. L'inverse aussi d'ailleurs : jouer les farces comme des drames donne un résultat effrayant. C'est *très drôle*, mais différemment. Et naturellement, ça accumule les signes.

Antoine Vitez

Silex, n°16 (1980) , (*Le théâtre des Idées*, Gallimard, 1996, pages 266 à 269)

Il y a trois boîtes : l'une dans l'autre encastrées, la dernière contient l'avant-dernière, l'avant-dernière la première.

La première boîte est celle du « vrai » (du vrai possible qui, au théâtre, est le maximum du vrai), et le récit est humainement intéressant. Il est faux de dire, par exemple, que *La Cerisaie* n'a pas d'intrigue « amusante ». elle est, au contraire, pleine de coups de théâtre, d'événements, de trouvailles, d'atmosphères, de caractères qui changent. C'est une histoire humaine très belle, une aventure humaine émouvante. Dans cette première boîte, on raconte l'histoire de Gaïev et de Lioubov et d'autres personnages. Et c'est une histoire vraie, qui se situe certes dans l'Histoire, dans la vie en général, mais son intérêt réside justement dans la façon de montrer comment vivent réellement les personnages, et où ils vivent. C'est une interprétation vision « réaliste », semblable à une excellente reconstitution comme on pourrait la tenter dans un film d'atmosphère.

La deuxième boîte est en revanche la boîte de l'Histoire. Ici, l'aventure de la famille est entièrement vue sous l'angle de l'Histoire, qui n'est pas absente de la première boîte, mais en constitue l'arrière-fond lointain, la trace presque invisible. L'Histoire n'y est pas seulement « vestiaire » ou « objet » : c'est le but du récit. Ce qui intéresse le plus ici, c'est le mouvement des classes sociales dans leur rapport dialectique. La modification des caractères et des choses en tant que transferts de propriété. Les personnages sont certes, eux aussi, des « hommes », avec des caractères précis, individuels, des vêtements ou des visages particuliers, mais ils représentent – au premier plan une partie de l'Histoire qui bouge : ils sont la bourgeoisie possédante qui est en train de mourir d'apathie et de démission, la nouvelle classe capitaliste qui monte et s'empare des biens, la toute jeune et imprécise révolution qui s'annonce, et ainsi de suite. Ici, les pièces, objets, vêtements, gestes, tout en gardant leur caractère vraisemblable, sont comme un peu « déplacés », ils sont « distancés » dans le discours et dans la perspective de l'Histoire. Sans aucun doute la seconde boîte contient la première, mais c'est justement pourquoi elle est plus grande. Les deux boîtes se complètent.

La troisième boîte enfin est la boîte de la vie. La grande boîte de l'aventure humaine ; de l'homme qui naît, grandit, vit, aime, n'aime pas, gagne, perd, comprend, ne comprend pas, passe, meurt. C'est une parabole « éternelle » (pour autant que puisse être éternel le bref passage de l'homme sur la terre). Et là les personnages sont envisagés encore dans la vérité d'un récit, dans la réalité d'une histoire « politique » qui bouge, mais aussi dans une dimension quasi « métaphysique », dans une sorte de parabole sur le destin de l'homme. Il y a les vieux, les générations intermédiaires, les plus jeunes, les moins jeunes ; il y a les maîtres, les serviteurs, les demi-maîtres, la fille du cirque, l'animal, le comique, etc. – une sorte de tableau des âges de l'homme. La maison est « La Maison », les pièces sont « les pièces de l'Homme » et l'Histoire devient une grande paraphrase poétique d'où n'est pas exclu le récit mais qui est contenue tout entière dans la grande aventure de l'homme en tant qu'homme, chair humaine qui passe. [...]

Or *La Cerisaie* de Tchekhov, ce sont les trois boîtes à la fois, l'une dans l'autre, ensemble. Parce que tout grand poète, de tout temps, se meut, quand il est véritablement poète, sur les trois plans simultanément. [...] Une représentation « juste » devrait nous donner sur scène les trois perspectives réunies, tantôt en nous laissant mieux percevoir le mouvement du cœur ou d'une main, tantôt en faisant passer l'Histoire devant nos yeux, tantôt en nous posant une question sur le destin de notre humanité qui naît et qui doit vieillir [...]. Un décor « juste » devrait être capable de vibrer comme une lumière qui frémit à cette triple sollicitation...

[...]

Le jardin s'est précisé comme image. Ce jardin qui doit et ne doit pas exister, qui doit se trouver sur l'avant de la scène et qui, en janvier, n'était qu'une sensation, ce jardin est en train de devenir quelque chose. Luciano a proposé une « chose en haut » qui entre dans l'espace des spectateurs, mais « par en haut ». sur cette idée qui n'est pas encore une image, nous avons travaillé et nous sommes arrivés à la décision de tenter pour le « jardin » une « coupole » légère, en tissu : pas un voile, quelque chose d'autre, qui peut palpiter, qui est transparent, qui monte au-dessus de l'orchestre, dans sa lumière, son mouvement, sa couleur, et qui s'avance sur scène comme un plafond idéal qui prolonge celui, invisible, d'une maison. L'image n'est pas encore nette, seule l'épreuve pratique pourra nous donner la mesure de son pouvoir évocateur-plastique-poétique.

Je crois que cette apparence non symbolique, puisqu'il s'agit de quelque chose de réel, cette lumière-atmosphère qui varie au cours de la pièce, ce frémissement d'un ciel théâtral, avec des feuilles de papier fin qui bruissent dans un son « transposé » et d'autres effets imprévisibles, peuvent rendre concrètement cette incroyable cerisaie de Tchekhov mieux que ne le ferait toute autre invention théâtrale, ou son absence, par feint attachement à la « sobriété » ou au « dépouillement ».

Ce n'est pas tout : le décor lui-même est arrivé à définir cet espace blanc imaginé par Tchekhov dans sa lettre de Yalta du 5 octobre. Dans cette lettre, il y a une incroyable concentration du « temps » : il parle d'un jardin estival blanc, tout blanc, et de dames habillées de blanc. Un instant après il ajoute : « Dehors il neige ». Extraordinaire, cette image double d'été et d'hiver construite sur du blanc. Cette éternelle blancheur du jardin sous les fleurs blanches du printemps et sous la neige de l'hiver. J'ai ainsi la certitude que *La Cerisaie* a pris naissance dans l'esprit de Tchekhov comme éclair blanc, lancinant, une blancheur « sans saison ».

Giorgio STREHLER

Notes de travail prises en 1974 au cours des répétitions de sa seconde *Cerisaie*,  
in : *Un Théâtre pour la vie*, Paris, Fayard, 1980.

**Comment traduire *La Cerisaie* ?**

Qu'avons-nous fait ? Qu'avons-nous voulu faire ? Constatant qu'il faut tout de même avoir des intentions, des idées sur la traduction, pour en arriver à donner une nouvelle version de *La Cerisaie*, nous concluons que, non seulement nous n'en avons pas l'ombre mais que l'idée même d'avoir donné une nouvelle version de *La Cerisaie* nous laisse éberlués. Il y en avait déjà eu tellement d'autres ! Nous en avons même dans notre bibliothèque, apportées là bien avant que nous ayons pu supposer que nous traduirions un jour *La Cerisaie*. C'étaient des traductions sérieuses et, lorsqu'un litige nous opposait sur un point précis, nous avons tenté de les charger de trancher, mais en vain : les problèmes qui nous arrêtaient semblaient être restés inaperçus des autres traducteurs. De là vient peut-être aussi que nous avons l'impression d'avoir rêvé cette traduction. Problèmes invisibles, problèmes insolubles, comme cette première phrase de la pièce qui nous a retenus si longtemps : un léger décalage syntaxique dans la phrase russe, un décalage imperceptible disant toute l'impatience de Lopakhine. Il ne dit pas : "Le train est arrivé. Dieu soit loué", mais quelque chose comme : "Ça y est, il est arrivé", sauf que "ça y est" n'est pas dit. Il a fallu des années, et la proposition d'un comédien au hasard d'une répétition, pour que nous approchions d'une solution possible : "Il est arrivé, ce train. Dieu soit loué." Détail sans importance ? En tout cas, les problèmes, tels que nous les voyions posés, se trouvaient toujours à l'état de problème, donc à résoudre, dans toutes les versions françaises accessibles. Et nous nous voyions rejetés vers une impossible existence des paroles russes, telles qu'elles avaient pu se mêler à l'air, trouver leur rythme, basculer plutôt à gauche ou plutôt à droite, en laissant telle trace ou telle autre, telle onde ou tel halo. Lorsque nous ne trouvions pas la réponse, nous laissions la question en attente ; souvent, nous la voyions se résoudre au fil du texte et notre absence de méthode avait surtout l'avantage de nous amener à nous laisser porter, à nous rendre attentifs à ces récurrences qui nous auraient probablement échappé si nous avions eu quelque idée de ce que nous devons traduire. C'est de cette manière-là que, peu à peu, nous avons commencé à percevoir à quel point la trame de la pièce était solide sous son apparence fuyante. Lors qu'un mauvais équivalent était trouvé à un endroit, deux ou trois passages ensuite étaient voués à sonner faux. En revanche, un mot juste équilibrait, faisait résonner ce qui jusqu'alors donnait une impression d'inachevé [...]

**Tchekhov contre Stanislavski ?**

C'est par ce travail d'interrogation, de distanciation, comme de palpation, et principalement dans ce que nous pourrions appeler la troisième phase, que nous avons été amenés à découvrir combien la langue de *La Cerisaie* est une langue plurielle, impossible à rendre si l'on ne se soumet pas d'abord à l'exigence de laisser à chaque personnage sa manière propre de s'emparer de sa parole ou de la subir. C'est aussi au cours de cette troisième phase que nous avons été forcés d'en arriver à une compréhension que l'on pourrait dire antistanislavskienne de la pièce : se rapprocher du russe, c'était toujours être bref, gagner

en concision, épurer le contour. Il m'arrivait de traduire juste, et de voir pourtant refuser ce que je proposais : trois syllabes en russe, quand ma phrase en faisait le double -je n'avais plus qu'à recommencer. Il n'y avait là pour nous aucune hésitation, si nous traduisions la signification sans traduire cette légèreté de l'approche, nous traduisions faux. C'est un des points sur lesquels le recours aux autres versions de *La Cerisaie* nous laissait une impression de rêve, face à un problème entier, non résolu : six, sept syllabes ou plus, cela n'avait pas arrêté les autres traducteurs. Il en va de même des répétitions qui structurent le texte et assurent sa cohérence ("J'ai envie de sauter, d'agiter les bras", dit Lioubov au début, rencontrant Lopakhine à qui Trofimov reprochera pour finir, comme en guise de morale, son agitation, sa manie d'"agiter les bras") ou des rapprochements de sonorités (ces *ch* et ces *j* qui donnent une impression de richesse dans la bouche de Lopakhine, par exemple). Toutes ces récurrences, toutes ces nuances de tissage qui courent dans la pièce comme dans un long poème étaient ce qui nous paraissait le plus purement tchékhovien, le plus intéressant aussi, car la présence du texte et sa force poétique étaient toujours fonction de sa rigueur.

Pas de hasard, pas d'approximations : non seulement le Tchekhov lent des brumes et des nostalgies tendait à se dissoudre dès que la traduction gagnait en précision, mais cet effort de concision mettait au jour un humour incisif, présent à tout instant, sous chaque réplique - et l'on en arrivait à comprendre la pièce comme il la comprenait lui-même : une sorte de vaudeville, un vaudeville fin, sérieux, qui exigeait de penser le théâtre en dehors des genres référencés. Sans doute était-il impossible à Stanislavski d'entendre cela, ou de soumettre le Théâtre d'art à une pareille corrosion. Peu après avoir traduit la pièce, nous avons lu ce qu'Antoine Vitez notait dans *Silex* en 1980 : "*Pourquoi ne pas penser que Tchekhov a écrit quelque chose sans savoir très bien quoi en faire, comment le monter ?... Et puis le voilà joué par Stanislavski qui amène non point la lenteur, ce n'est pas l'essentiel, mais l'accumulation des signes à tout moment. Pourquoi Tchekhov n'aurait-il pas ressenti comme une sorte de viol ce travail-là sur son œuvre ?*"

Pour nous qui, après avoir comparé la version originale de *La Cerisaie* et la version adaptée à la demande de Stanislavski (celle qui, l'acte II ayant été bouleversé de fond en comble, devait devenir la version "officielle"), avons découvert tant de force et de présence dans le texte refusé, nous trouvions là une confirmation de ce que nous avons été amenés à percevoir par le seul travail de la langue. "*Jouer La Cerisaie en vaudeville...*", ajoutait Antoine Vitez : nous n'y voyons pas une proposition iconoclaste mais une invite suggérée à tout instant par le texte même. Lisant ensuite ce qu'écrivait Tchekhov, isolé à Yalta, de *La Cerisaie*, nous avons découvert, lettre après lettre, sur des dizaines de pages, le même effort pour résoudre le malentendu, la même tentative d'explicitation, la même patience lancinante et la même exaspération tempérée par l'exercice d'un humour inlassable.

Il serait possible de faire tout un livre avec la correspondance échangée au sujet de *La Cerisaie*, un livre qui montrerait de manière assez claire à quel point la pièce a été écrite contre Stanislavski, c'est-à-dire de manière à résister à la lourdeur réaliste, à la lenteur, au sentimentalisme. Est-il possible que ce der-

nier acte prévu pour durer douze minutes au maximum soit joué en quarante minutes ? demande Tchekhov. Il exagère, bien sûr, mais c'est cette exagération qui importe : joué en temps réel, soit en vingt minutes, le dernier acte donne l'impression de ne pas durer - on serait tenté de dire : plus de cinq minutes, mais ce serait encore beaucoup trop, car l'essentiel est que le temps soit volatilisé, et que le dernier acte donne réellement l'impression de ne pas durer. De même, à quoi des personnages comme Epikhodov, l'homme aux catastrophes, et Charlotta, l'illusionniste, la croqueuse de cornichons, peuvent-ils servir, sinon à créer du mouvement, à casser le tragique et à repousser toute possibilité d'épaissir et de dramatiser ?

Enfin, comment ne pas voir dans le bruit énigmatique du deuxième acte une plaisanterie à l'égard de ce Stanislavski dont les mises en scène se faisaient à grand renfort de bruitages évocateurs ? C'est Stanislavski lui-même qui rapporte, à propos d'ailleurs de la mise en scène de *La Cerisaie*, que Tchekhov avait un jour annoncé, assez fort pour pouvoir être entendu de lui : "Je vais écrire une pièce qui commencera ainsi : "Quel silence merveilleux ! On n'entend ni oiseau, coucou, ni hibou, ni rossignol, ni horloge, et pas le moindre grillon ! »

#### **La blancheur comme clef de la pièce**

Un tel détail est emblématique de l'ensemble. L'extrême précision - qui fait que tout est dans tout et peut résonner - est ce qui rend Tchekhov difficile à traduire, difficile à jouer, l'interprétation étant, de quelque façon qu'on l'envisage, obligée de se fier aux indices qui laissent déceler le réseau sous-jacent. Signifiant par opposition ou complémentarité, chaque détail offre une perception du même par l'autre et de l'ensemble par la distorsion légère qui ouvre un jour où tout se laisse entrevoir à neuf : ainsi la bougie allumée dans la blancheur d'avant-aube, et l'attente, la tension exprimées par cette blancheur d'un printemps froid avant l'aube, tout se correspondant avec une rigueur de peinture chinoise. Ce n'est pas seulement un art chinois par les thèmes mais aussi par la manière de faire. On voit dans la correspondance que Tchekhov pense à la pièce pendant trois ans, prenant des notes, saisissant des phrases, mais sans rien fixer, laissant le travail se faire et se bornant à différer, jusqu'au moment de se placer, comme le peintre chinois, devant la page blanche et de tracer en quelques traits précis, aussi rapidement que possible, une œuvre dont l'essentiel sera la manière d'agencer le vide et de lui donner sa force de plénitude. Sur ce point, la lettre à Stanislavski du 5 février 1903 est très claire : "... Je compte me mettre à la pièce après le 20 février, et l'avoir finie pour le 20 mars. Dans ma tête, elle est déjà toute prête. Elle s'appelle *La Cerisaie*, en quatre actes, au premier acte, on voit des cerisiers en fleur par la fenêtre, un jardin entièrement blanc. Et des dames en robe blanche." Prévu pour durer un mois, le travail s'allonge du printemps à l'automne, comme l'action de la pièce elle-même. Bien qu'il ne se plaigne jamais de la maladie, Tchekhov sait bien qu'il est en train de mourir, et peut-être est-ce sa mort qu'il met en scène, comme on a pu le dire, mais il ne déplore rien que la lenteur, et seulement parce qu'elle risque de l'amener à gâcher : alourdir le trait, perdre le rythme, perdre cette cohérence de peinture chinoise qui

fait que tout est juste qui vient porté par l'élan.

C'est aussi ce que dit la lettre à Stanislavski, résumant la pièce en donnant d'abord la blancheur pour clé. Une fois le thème de la blancheur posé, aussi essentiel que le chant proche et lointain de l'oiseau qu'on ne nomme jamais, tout se constitue dans la continuité - les fleurs, les robes, l'avant-aube et la bougie allumée dans la blancheur du petit jour, les paroles blanches, la fatigue, et le papier peint de la chambre des enfants, la chambre blanche et la chambre mauve, la pureté, l'on lance enfermée dans la brume ensoleillée de *la Cerisaie*, avec ses arbres blancs qui sont des fantômes, ces arbres qui sont des femmes, arbres splendides, et stériles, voués à ne jamais porter de fruits : le gel, la gelée blanche, les cerises de toute façon infructueuses, les gants blancs de Firs pour servir le café - le blanc couleur de deuil en Chine, le demi-deuil du mauve, et cela pris sous le ciel étincelant d'un printemps froid. La blancheur désignée sous toutes ses variables possibles mène toujours à percevoir la vie dans son enfance de mort, légèrement raidie, empesée, légère comme les étoffes ou les fleurs de cerisier. Et c'est la plénitude saturée, mousseuse, euphorique du blanc qui montre d'avance, silencieusement, par le simple contraste, la maison creuse, et vouée au vide. [...]

#### **L'apparence d'un rêve**

Que l'on prenne la pièce dans un sens ou dans l'autre, partant du thème du blanc pour arriver à cette image de la Russie actuelle, et du monde, les mêmes glissements vertigineux se produisent : quelle lecture, sinon celle du rêve, qui autorise seul ces glissements, ces rapprochements elliptiques et ces émergences de sens par traversées d'épaisseurs sans rapport - des personnages qui n'en sont pas, une action sans action, tant de gentillesse et de férocité, tant d'émotion pour tant d'indifférence, la représentation constante du même par son contraire, et cette longue journée fictive étirant le temps de l'aube d'un printemps froid jusqu'à une claire matinée d'automne, une journée incluant l'été, le bal dans la nuit, et la maison pleine de rires et de musiques, avant d'être laissée à son vide. Tout cela commence dans la lumière irréaliste de l'avant-aube, à deux heures du matin, trop avant, ou trop tard, puisque ceux qui attendent se sont endormis, et la durée entière est soumise à l'oscillation vague de l'incertitude. Est-il possible que le jour se lève à deux heures ? Impossible et réel à la fois, tout prend l'apparence de ces rêves d'enfance au cours desquels des personnages mi-tragiques, mi-cocasses disent des choses que l'on comprend mal, et la voix d'enfant de Gaev résonne comme dans ces rêves, les trains qu'on ne voit pas menacent toujours de partir sans nous, une dame étrangère fait des tours de magie, un gros propriétaire avale toutes les pilules, on boit du café avant d'aller dormir, peu après l'aube, quelques personnes échangent des considérations vastes sur des questions obscures, le vide est traversé de télégrammes en provenance du monde, et tout cela très doux, irrémédiable, fait pour laisser cette impression étrange de ne pas pouvoir s'en souvenir, ou de s'en souvenir à travers le brouillard, par l'étrange mémoire blanche du rêve.



## > AUTOUR DE *LA CERISAIE* ( SUITE )

C'est probablement ce que Tchekhov désignait d'abord par le blanc, et, si l'on y prête attention, les termes mêmes des détails retenus dans sa lettre à Stanislavski sont surtout remarquables comme le temps évaporé du dernier acte pour leur capacité à glisser hors de la mémoire : les robes, les arbres, les murs ? On ne le sait plus, et c'est, ici encore, le fait de ne plus savoir qui importe, parce qu'il correspond à cette caractéristique de *La Cerisaie* qui est le don laissé à chaque spectateur d'oublier la pièce pour ne se souvenir que de configurations personnelles similaires : d'y lire l'enfermement dans l'enfance, la façon de se laisser envahir par sa mort, de jouer perdant, sans rapport avec le monde - et toujours sur le mode du comme si. Pris par le rêve et exclus, auteurs sans l'être d'une version de *La Cerisaie* qui ressemble assez à celle qu'on voit jouer, mais qui n'est pas celle-là, et qui, de toute façon, échappe toujours parce qu'on n'entre dans le rêve que pour en être exclu, nous sommes devant elle comme devant ces boules de cristal où tout peut se refléter, où les reflets se répondent - et nous pouvons y réfléchir, nous pouvons y chercher notre image, nous restons en-dehors, inutiles, absolument propres à rien. Spectateurs, et rien d'autre.

Extraits de la « lecture de FRANCOISE MORVAN » publiée en postface de la traduction de  
ANDRE MARKOWICZ et FRANCOISE MORVAN chez Actes Sud, collection Babel.

L'essence du rythme tchékhovien : le courant alternatif. Accélération et ralentissement, sans que nul ne l'emporte. Tout se joue entre la langueur du deuxième acte et la précipitation désespérée du quatrième, entre l'effervescence du premier acte et le mouvement saccadé du troisième. Pour des raisons de polémique antistanislavskienne, aujourd'hui l'ancienne lenteur se voit bannie au profit de la vitesse et de l'accélération. Ainsi, on finit par sacrifier la dimension « antonionienne » de l'oeuvre.

La vitesse imposée ces derniers temps tout autant que la lenteur de jadis atténuent l'alternance des mouvements propres à cette oeuvre fondamentalement musicale. *La Cerisaie* n'a pas un rythme unique, mais un rythme affolé, qui par ses zigzags témoigne de l'agitation syncopée qui trouble ce monde.

Georges Banu : *Notre théâtre*, La Cerisaie  
(Actes Sud / Académie Expérimentale des Théâtres, 1999, pp. 42-43)

« Le jardin est tout blanc », constate Gaev tandis que Lioubov poursuit : « C'était tout comme aujourd'hui, rien n'a changé. Blanc, tout blanc », « regarde, maman qui marche dans le jardin... En robe blanche », « il y a un petit arbre blanc penché, on dirait une femme », « les masses blanches des fleurs ».

Une seule page de texte et le blanc se diffracte en faisant se confondre les fantômes et les arbres, en attachant, par la beauté et la mémoire, les maîtres à leur cerisaie. Lorsqu'ils arrivent, ils la regardent déjà tout à fait épanouie, et parce qu'ils revivent alors l'éblouissement qui remonte à leur enfance, son abandon leur semble encore moins envisageable. Non, Tchekhov insiste, la cerisaie n'est pas ici seulement mentale, sa beauté enivre, sa splendeur emporte. Lioubov et Gaev la voient avec le sentiment que le verger fleurit pour eux seuls, de même que le fantôme du père assassiné n'accepte de parler qu'à Hamlet. Et, comme pour lui aussi, la rencontre a lieu avant l'aube, avant « le chant du coq », à l'heure où les morts voyagent... D'ailleurs, dans le clair-obscur de la « nuit blanche », Lioubov n'aperçoit-elle pas sa mère qui dans une robe lumineuse, linceul fantomal, se faufile à travers les arbres fleuris à peine éclairé par le lever du jour ? Tout atteste ici l'ambivalence du blanc.

Georges Banu : *Notre théâtre*, La Cerisaie  
(Actes Sud / Académie Expérimentale des Théâtres, 1999, pp. 52-53)

Faut-il représenter la cerisaie ? C'est l'interrogation, décisive. Faut-il ou non représenter les fantômes ? Doit-on les incarner, charger de visible l'invisible ? Monique Borie, dans un livre qu'elle consacre à cette alternative, défend l'impact de la matière et du fantôme qui se montre. Le verger confronte le metteur en scène au même défi. Mais les solutions avancées ne seront jamais seulement personnelles, car elles portent la marque des combats esthétiques, des refus d'une époque ou de ses affirmations. La mise en scène se situe au cœur de ces conflits qui conduisent à des réponses contrastées à la question de ce fantôme collectif qu'est le verger.

Stanislavski laisse apparaître des bouts de cerisiers dans le cadre des fenêtres, mais, par-delà cette solution modestement évocatrice, il intègre, discrètement, sur les murs de la maison, des fleurs et des troncs frêles : la cerisaie est expérience subjective, et la bâtisse tout entière, cloisons et êtres vivants réunis, participe au complexe du verger.

Par une sorte de crispation antinaturaliste, on cessa de montrer la cerisaie pour la rendre simplement mentale, comme on le fit d'ailleurs dans les différents Hamlet des années cinquante et soixante. Rien de concret... sur fond d'absence, les solutions varièrent afin d'enregistrer parfois l'écho du verger et non pas de montrer sa présence. Dans son spectacle, Pintilié conjugua secrètement le blanc avec le bordeaux afin de produire de manière, disons, "subliminale" l'effet chromatique d'une cerisaie présente/absente. Le plus souvent la moindre trace matérielle fut écartée... revanche du symbolisme !

Métaphoriquement, Strehler et Damiani l'ont convertie en voile couvert de feuilles mortes qui surplombait salle et scène confondues. L'immense tissu palpitait ou s'apaisait telle une chambre d'écho qui enregistrerait et communiquait, à la salle aussi, l'état de ces personnages fébriles. Thermomètre de l'âme. Si belle et si juste que fût la réponse avancée, car Lioubov aussi bien qu'Ania reconnaissent que les âmes des ancêtres, nobles ou serfs, se sont réfugiées dans le tronc des arbres, il lui manquait tout de même le poids du concret. Sans épaisseur, la cerisaie-voile se rattachait trop à une esthétique fin de siècle où, comme chez Maeterlinck, auteur qui compte pour Tchekhov, on cultivait la transparence et la légèreté, expression d'un refus obstiné de la représentation du verger. Par cette insistance sur sa dimension symbolique, le spectacle sacrifiait l'enracinement indispensable à toute parabole. Strehler trahissait son observation décisive concernant le devoir imparti à tout metteur en scène de respecter les "trois boîtes chinoises" dont la coexistence fonde l'écriture tchékhovienne : le quotidien, l'historique et le cosmique. Sa représentation de la cerisaie péchait par abus d'évanescence. De même chez Lassalle, à Oslo, lorsqu'il projette en surimpression sur le mur de la chambre des enfants des images oniriques d'un verger sublime : aujourd'hui ce visible-là, emprunté à un autre art et non pas engendré par la scène elle-même, pêche par manque d'épaisseur. Le concret théâtral apporte de la profondeur, la projection reste bidimensionnelle. Cette performance technologique autrefois surprenante a perdu sa magie de jadis et ne

fournit plus la caution de la matière indispensable aux fantômes autant qu'aux vergers que l'on abat à coups de hache. Alain Françon, lui, reviendra à la solution initiale, stanislavskienne, pour incruster discrètement les cerisiers en fleur sur les murs décrépits de la demeure en voie de disparition.... la solidarité psychique entre la cerisaie et les personnages est explicite. Le verger, c'est le secret que l'on porte avec soi sans qu'il devienne visible aux autres... Une cerisaie incrustée sur le cyclo... elle invite à réfléchir non pas sur le verger comme présence, mais comme empreinte. Empreinte mentale ineffaçable, telle la fixation définitive du souvenir des morts. L'empreinte annonce l'effet de fantôme dont la cerisaie sera la source pour les maîtres dépossédés. Mais nous, spectateurs, nous sommes exclus : la dimension mythologique s'absente.

Serban, lui, planta quelques cerisiers disparates et rabougris, inaptes à susciter le moindre effet fantastique... ils avaient tout de même le mérite d'effacer les frontières entre le dehors et le dedans pour dresser un espace homogène. La maison et le verger communiquaient... et cette fusion attestait la portée intérieure de la cerisaie simplement désignée, car dépourvue d'une charge visuelle forte. Elle ne se constituait nullement en source de projection imaginaire, de même que dans le spectacle d'Efros chez qui les mêmes cerisiers gringalets surgissaient parmi les pierres tombales. Mieux vaut ne pas les montrer... Le concret du verger à ce point diminué légitime la position de ses adversaires qui, comme Brook, invitent à l'exclure pour le laisser s'épanouir librement, sans confrontation avec les limites du représentable. Zadek, sans hésitation, adopte cette position et s'il montre, médiocrement, des cerisiers, c'est pour prouver ainsi l'incapacité dans laquelle il tient la scène de produire l'équivalent de ce lieu investi par les fantômes, verger imaginaire, verger mensonger. Car, laisse-t-il entendre, il ne faut pas oublier que les maîtres, en raison de ce mirage, se racontent un bonheur inexistant, un passé factice. Et pourtant... ces metteurs en scène que personne ne peut soupçonner de lyrisme, Karge et Langhoff, vont laisser s'épanouir la joie de Lioubov et Gaev lorsque, réunis après cinq ans, il les fait danser à l'aube comme un couple adultère et ingénu parmi les arbres que l'on aperçoit d'une cerisaie que l'on devine. Elle existe alors comme métonymie agissante... et la danse presque grotesque de ces deux enfants vieilliss ouvre les vannes d'un imaginaire dérisoire.

A Tokyo, Clifford Williams, metteur en scène anglais, avait fait le pari de la représentation métonymique : un seul arbre, géant et sublime, comme unique pilier du monde. Réduction suprême de la cerisaie à cet *axis mundi* dont parlait Mircea Eliade... Elle est le pivot qui organise un univers et dont la chute entraînera sa désintégration. L'arbre mythique, tout au long des quatre actes, tournait autour de son axe pour indiquer par le changement des feuillages, de l'épanouissement à la chute, le passage des saisons ; il parvenait, lui, aux fiançailles du concret et de l'imaginaire. Métonymie accomplie.

Et pourtant le sentiment d'une absence me poursuivait... car moi-même, j'avais vécu, au Japon, à côté d'un être cher, l'éblouissement des cerisiers en fleur. Abrisés sous une voûte rosée, nous avons pensé ensemble à cette beauté saisonnière que Lioubov et Gaev, depuis leur enfance, partagent. Fête de l'instant, comme dirait un homme de théâtre ! Rien ne passe plus vite qu'un spectacle ou la floraison des cerisiers. Les Japonais sont fiers de ce culte voué à l'éphémère ! Ils y voient un signe de noblesse... C'est là, au cœur du vieux Japon, que j'ai éprouvé le manque de toutes ces cerisaies : il faut voir les milliers de cerisiers fleuris pour éprouver, en tant que spectateur, la séduction qu'ils exercent de l'autre côté, du côté des personnages. La lumière change à travers le feuillage épais, et les arbres gros de leur beauté passagère enivrent les habitants du verger tchékhovien censé avoir huit fois la dimension de Hyde Park. L'étendue s'ajoute à la beauté... "Béatitude", comme dirait Varia. Expérience des limites, narcotique dont chacun finit par éprouver la dépendance. La cerisaie étroit le frère et la sœur, "damnés" par leur destin qui assimile la beauté perdue au synonyme d'un deuil définitif.

Peter Stein, le seul, comme Chéreau dans son *Hamlet* qui fait apparaître agressivement le fantôme du père sur la selle d'un cheval agité, montre la cerisaie... Varia tire le rideau qui la dissimule pour la découvrir dans toute son envoûtante splendeur... sensuelle et "grandiose". Alors le théâtre plonge dans la littéralité extrême et, parce qu'il accepte le concret poussé jusqu'aux ultimes limites, il parvient mieux que jamais à produire de l'imaginaire. Ici le naturalisme ne prend pas le dessus et la cerisaie qui se montre avec un pareil éclat devient l'ultime, suprême expérience fantomale. En la voyant, comment reprocher aux maîtres, prisonniers de ses pouvoirs, de ne pas être à même d'envisager sa suppression ? Comment détruire la beauté du monde ? Comment ne pas l'écouter de même qu'Hamlet écoute le fantôme qui se montre ? Lorsqu'on se confronte à sa réalité, théâtralement accomplie, on éprouve l'ampleur du désastre programmé. La matière parle, et elle nous invite à partager le refus de Lioubov et de Gaev qui ne se résignent pas à la sacrifier. Sont-ils simplement des irresponsables ? Eux qui ne veulent pas gagner une guerre, comme Agamemnon, ne parviennent pas à signer l'arrêt de mort de leur Iphigénie. Et ils ne parviennent pas à admettre qu'on l'abatte, même si l'indice en bourse Nikkei en dépendait. Une forme d'inconscience, ou de résistance ?

Représenter ou pas ? Nullement ou absolument, c'est la réponse. Toute solution moyenne déçoit, elle transige avec ce défi suprême, le défi de l'invisible accompli par le visible. L'imaginaire extrême ou le physique suprême : les hypothèses radicales pour répondre aux exigences de l'excès auquel Tchekhov soumet la scène de son temps.

Georges Banu,

in *Notre théâtre La Cerisaie, cahier de spectateur* chez Actes Sud

*La Cerisaie*, œuvre ultime de Tchekhov avec laquelle le XXe siècle commence, est une parabole de la crise. Mais cette crise, on peut la déplacer dans le domaine du théâtre. Elle débute presque à la même époque, lorsque le théâtre de loisir, théâtre qui drainait les foules et en même temps séduisait les aristocrates, a été remplacé progressivement par le théâtre d'art. La mutation s'est produite sous la pression de l'émergence de cet extraordinaire loisir inconnu auparavant que fut le cinéma et qui obligea le théâtre à abandonner une partie de son terrain de jadis, le divertissement, pour se constituer en art à part entière. Cela va entraîner la perte de son ancien statut majoritaire car il subit, sous la pression du cinéma dont la diffusion est énorme, le même changement que la cerisaie menacée par l'avènement du train qui l'ouvre à la démocratisation des vacances estivales. Le train et le cinéma - facteurs de la civilisation moderne qui placent le verger aussi bien que le théâtre sous le signe de la crise.

Gaev, au terme de l'acte premier, reconnaît la gravité de la situation et il propose plusieurs remèdes faute de pouvoir en trouver un seul, véritablement efficace. Fort de l'expérience médicale de Tchekhov, le frère reconnaît que par sa stratégie il ne peut qu'atténuer la crise, mais pas en sortir. Lopakhine, au contraire, avance obstinément un seul argument, convaincu qu'il n'y a pas d'autre hypothèse : abattre la cerisaie pour sauver économiquement les maîtres, Face au danger, voilà l'alternative.

Une parabole permet de s'appuyer sur le premier niveau, concret, du récit pour accéder à un autre niveau, proche de l'expérience du lecteur ou du public. Elle rappelle aujourd'hui la situation du théâtre ou du livre face à l'expansion des technologies modernes. Cent ans après le début de la crise du théâtre, nous vivons actuellement en pleine crise du livre et les défenseurs d'Internet parlent avec l'assurance des nouveaux Lopakhine. De même que le théâtre fut attaqué, le livre subit aujourd'hui une pression similaire ; ces deux supports de la culture, la scène et la page, semblent être tout aussi voués à la disparition que le splendide verger tchékhovien. La perte de leur ancienne centralité se justifie par des arguments qui reprennent terme à terme le procès instruit au verger par Lopakhine.

Limitons-nous au domaine du théâtre dans sa relation au verger. Cette assimilation, en rien arbitraire, confirme la dimension parabolique de l'oeuvre, à la fois enracinée dans une expérience concrète et ouverte à une lecture actuelle. Il est intéressant de relever aussi bien les arguments de l'accusation que ceux de la défense, à partir de l'oeuvre et de l'expérience du siècle qui s'achève.

## LE PROCES : LES ARGUMENTS DE L'ACCUSATION

Quels sont les principaux arguments invoqués pour justifier la radicalité de Lopakhine ?

*La faiblesse économique*

Firs évoque une recette oubliée pour la préparation des cerises, ce qui désormais rend le verger entièrement improductif. Il n'a plus pour lui que la beauté décorative qui ne peut guère intervenir comme argument dans une logique fondée sur l'efficacité capitaliste. Et le théâtre n'est-il pas l'objet des mêmes réserves ? N'est-il pas mis en cause pour son faible pouvoir économique ? N'a-t-il pas perdu lui aussi "la recette" du loisir qui drainait jadis un public aujourd'hui séduit par d'autres pratiques ? N'a-t-il pas cessé, comme la cerisaie, d'être source de profits en se révélant médiocre sur le plan des performances financières ?

*L'accélération des rythmes*

Le train rend la cerisaie accessible et la distance qui la sépare de la ville se franchit autrement plus vite que par le passé. Nous entrons dans ce que l'on appelle aujourd'hui le "circuit court", à savoir le circuit qui permet au désir de s'accomplir avec une rapidité inconnue auparavant. Le verger intéresse les estivateurs parce qu'il est devenu facile d'accès. Lopakhine, le premier, a compris cette mutation et il l'invoque lorsqu'il envisage la destruction de la cerisaie au profit du lotissement présenté comme "démocratique". Le théâtre, lui aussi, fut soumis au même changement en raison de cette accélération dont le cinéma et ensuite la télévision ont profité : l'un comme l'autre peuvent être diffusés avec une vitesse qui lui restera à jamais étrangère. Le théâtre sauvegarde les vertus de la lenteur. Le cinéma et surtout la télévision instaurent le "circuit court" aux dépens du "circuit long" auquel le théâtre continue à être encore affilié car il est inapte à pénétrer le monde avec la précipitation de ses compétiteurs. Il ressemble à la cerisaie d'avant l'arrivée du chemin de fer, espace-îlot qui exige de l'effort pour y accéder.

*La démocratisation*

La cerisaie, selon le programme de Lopakhine, cessera d'être un domaine réservé pour s'ouvrir aux estivateurs : elle entre dans le domaine du pluriel. Au cercle restreint des maîtres et de leurs proches succédera le cercle élargi des nouveaux riches épris des plaisirs de la campagne. Les données numériques de l'occupation du terrain changent radicalement.

Quantitativement, le théâtre, même lors de ses plus retentissants succès, n'est qu'une misère par rapport au nombre de spectateurs touchés par les nouveaux médias. Il ne dispose pas des ressources indispensables à un pareil élargissement du public, il ne peut pas participer à cette compétition, il reste voué aux données d'un public "familial", comme le verger qui suscite les convoitises des "nouveaux maîtres". Et, inapte à accueillir les masses, il ne peut engendrer que des mises en cause apparentées à cel-

les formulées par Lopakhine. Il tient du "cercle restreint" qui le rattache aux minorités. C'est pourquoi le théâtre nous apparaît aujourd'hui comme une cerisaie assiégée.

#### LE PROCES : LES ARGUMENTS DE LA DEFENSE

Aux arguments de l'accusation, nous pouvons opposer les arguments de la défense, empruntés, eux aussi, au texte de Tchekhov.

##### *Le prestige culturel*

Gaev, lorsque l'hypothèse de la destruction du verger, émise par Lopakhine, le surprend, invoque un argument d'autorité : la cerisaie est citée même dans le Dictionnaire encyclopédique. Le plus souvent, cet argument suscite le sourire supérieur des spectateurs d'aujourd'hui. Ils ignorent la portée culturelle de cet ouvrage fondateur pour la Russie, véritable équivalent de l'Encyclopédie dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle. La référence invoquée par Gaev s'appuie sur le prestige du livre qui a intégré, preuve indiscutable de son importance, un article consacré au verger. Il appartient au patrimoine national dont le Dictionnaire dresse l'inventaire.

Et le théâtre, ne le défendons-nous pas avec des arguments d'une même nature ? Arguments qui ont à voir avec un prestige culturel que certains de ses adversaires considèrent comme étant tout aussi dérisoire que celui invoqué par Gaev : il est cité dans les livres, il remonte à l'Antiquité, il appartient à la mémoire d'une civilisation que les dictionnaires citent dans leurs pages. Le théâtre, pareil à la cerisaie, y trouve toujours sa place.

##### *Le rôle d'identification*

Gaev, de nouveau lui, formule, en guise d'opposition aux plans de Lopakhine, une autre réserve en avançant le fait que la cerisaie "est la seule chose remarquable de notre région". Tout d'ailleurs le confirme et cela n'a rien d'une vantardise : le verger représente le pôle d'identification du territoire. Le territoire se distingue de l'étendue par la présence de repères qui le délimitent et le personnalisent. Gaev précise que la cerisaie réalise cette fonction et que sa disparition provoquera, par voie de conséquence, la chute de la région dans l'anonymat. Cette perte de tout élément identitaire va la réduire à un espace vaste, démesuré, espace sans repères, non identifiable.

Le théâtre, dans la mesure où il sauvegarde les particularismes des langues, ne représente-t-il pas aussi cette "chose remarquable" qui empêche une culture nationale de se dissoudre dans "l'étendue" de la mondialisation dont le cinéma et encore plus la télévision sont les artisans infatigables ? N'est-il pas cette "cerisaie" locale qui permet aux gens de continuer à entendre encore les mots de leur origine et ainsi de ne pas brocarder l'appartenance au territoire de leur culture ?

Et même, spatialement parlant, l'édifice théâtral n'a-t-il pas servi de repère pour articuler l'organisation



d'une ville ? Il s'est constitué en référence topographique, de même que la cerisaie. Le fait de les détruire, le verger comme le théâtre, entraîne l'effacement des points d'orientation qui fondent le sentiment d'appartenance à un espace. Les indigènes ne s'égareront jamais parce que leur territoire est parsemé de repères.

#### *La beauté éphémère*

Le verger légitime sa raison d'être par la splendeur éphémère des cerisiers en fleur. Elle envahit le regard et comble l'âme pour quelques jours seulement : cette beauté-là fascine parce qu'elle est fugitive. Il faut la saisir et en garder le souvenir.

Et le théâtre aujourd'hui ne fonde-t-il pas son identité sur cet éphémère qui explique l'attrait qu'il exerce encore, éphémère par ailleurs assimilé à une faiblesse à l'heure où se développe le goût pour la mémoire mécanique, enregistreuse ? Celle-ci préserve, archive, sans jamais pouvoir retenir l'éblouissement de l'expérience théâtrale qui se trouvera toujours à la source de l'autre mémoire, la mémoire vivante. Voir un beau spectacle est synonyme de voir la cerisaie en fleur. Le temps d'un souffle. Mais le souvenir peut marquer une vie.

Voilà les arguments qui nous permettent d'assimiler le théâtre à la cerisaie. Cette parabole ne peut qu'intéresser ces inquiets que nous sommes. Quoi faire ?

#### L'ÉNIGME DU VERGER

*La Cerisaie* nous confronte à une interrogation insoluble. Sa force vient de là aussi. Gaev, on l'a dit, annonce lui-même sa défaite imminente lorsqu'il énumère les remèdes envisagés faute d'en proposer un seul. Mais Lopakhine a-t-il pour de vrai, comme il le prétend, une réponse ? Rien n'est moins sûr. L'analyse de son programme révèle que la proposition avancée implique le sacrifice de la cerisaie - il faut la raser ! - pour sauver les maîtres. Voilà les données que Lopakhine expose avec fougue. Que veut-il dire ? Il aime les maîtres de même que la cerisaie-théâtre, mais il avance une solution qui s'inscrit dans la cohérence de sa logique, solution que les maîtres, à leur tour, n'ont pas admise au nom de leur propre logique. Restent-ils insensibles à ses arguments, comme on le pense souvent, uniquement par indolence et manque de responsabilité ? Pas vraiment. Le pacte proposé, ils le comprennent, envisage le sacrifice des valeurs symboliques au profit des valeurs économiques, et à cette défaite-là ils ne sont pas prêts de collaborer. Et, sans prendre de décision, ils résistent par défaut... Parce qu'au fond ils le savent, de solution il n'y en a pas. Comme ils reconnaissent que, sans la cerisaie et ce qu'elle représente comme charge fantasmatique et dépôt symbolique, il leur est impossible de survivre, la solution économique ne peut pas les satisfaire. Et, implicitement, ils l'admettent.

Mais le théâtre, surtout dans les anciens pays de l'Est, n'a-t-il pas connu des phénomènes similaires ? Lorsque les salles se sont vidées, à la suite de l'invasion des films à grand spectacle et d'une télévision

mondialiste, n'a-t-on pas fait appel à des solutions économiques ? Tantôt l'on a installé des restaurants et des casinos, tantôt l'on a fait appel aux nouveaux maîtres de la finance suspecte, bref, *mutatis mutandis*, l'on a adopté les propositions formulées par Lopakhine. Mais, assez vite, s'imposa avec évidence le constat qu'ainsi on pouvait sauver seulement les artistes, mais pas le théâtre. L'on découvrait alors le désastre qu'entraîne le recours à la seule pensée économique. La survie financière se paie au prix du symbolique et à cet arrangement les maîtres, de même que certaines gens de théâtre, n'ont pas consenti. Peut-on le leur reprocher ? Sans doute que non, mais, en même temps, il serait erroné d'assimiler Lopakhine à un adversaire. A la question de la cerisaie, il n'y a pas de réponse satisfaisante pour les deux parties en présence. Sans que le théâtre puisse être concrètement racheté, sa situation s'apparente à l'énigme du verger. Et nous ne sommes pas des Œdipes à même de la résoudre.

Certes, il n'y aura pas de vente du théâtre, mais son inéluctable éloignement du centre de l'actuelle civilisation des loisirs devient flagrant, et sa poussée vers les marges des pratiques minoritaires le rapproche du destin de la cerisaie. Quoi faire lorsque, pareils à Lioubov qui dit : "Ma vie n'a pas de sens sans la cerisaie", nous disons : "Notre vie n'a pas de sens sans le théâtre" ? Naviguer entre l'inefficacité de Gaev et l'efficacité de Lopakhine, entre le symbolique et l'économique... sans jamais trouver de réponse. La lucidité consiste à l'admettre et surtout à ne pas se fier à l'optimisme du "nœud gordien" qu'un jeune homme tranche par le violent coup de son sabre ravageur. Lopakhine agit en Alexandre et il se trompe. Les maîtres aussi... Faute de parvenir à la réponse, nous devons continuer à la chercher au nom de cette "cerisaie intérieure" qu'est devenu "notre théâtre".

Georges Banu,

in *Notre théâtre La Cerisaie, cahier de spectateur* chez Actes Sud

### Anton Pavlovitch Tchekhov

Il naît le 17 janvier 1860 à Taganrog (Crimée), un an avant l'abolition du servage. Son père, un modeste marchand, descend d'ailleurs d'une famille de serfs. Quand sa famille, ruinée, part pour Moscou, Anton Pavlovitch reste seul à Taganrog, où il termine ses années de lycée comme pensionnaire. De 1879 à 1884, il fait sa médecine à Moscou tout en publiant des contes dans différentes revues (un premier recueil paraît en 1886 sous le titre *Récits divers*). Peu à peu, Tchekhov se libère des conventions un peu étroites du récit humoristique. En 1888 paraît *La Steppe*, en même temps qu'une première pièce à succès, après plusieurs tentatives infructueuses : *Ivanov*. Dès lors, la vie de Tchekhov ne paraît plus marquée par aucun événement exceptionnel, si ce n'est un long voyage qui le conduit au bagne de l'île Sakhaline. Mais le plus clair de son existence est consacré à une oeuvre qu'il compose dans sa propriété de Mélikhovo, non loin de Moscou. Atteint de tuberculose, il doit cependant faire de fréquents séjours en Crimée, en France, en Allemagne. Vers la fin du siècle, Tchekhov semble se rapprocher de la gauche. C'est ainsi qu'il démissionne de l'Académie, qui, après avoir nommé son ami Gorki parmi ses membres, était revenue sur son vote à la demande du gouvernement. Par ailleurs, le succès de *La Mouette* mise en scène par Stanislavski rassure Tchekhov sur ses talents dramatiques, alors que la chute de cette même pièce, quelques mois plus tôt, l'avait fait douter. Coup sur coup, il écrit alors *Oncle Vania* (1899) et *Les trois soeurs* (1900). En janvier 1904, il assiste à la première de *La Cerisaie*. Quelques mois plus tard, il meurt en Allemagne. Sa femme, Olga Kniper, l'entend murmurer « Ich sterbe » ("je meurs", en allemand), puis réclamer une coupe de champagne.

## > ANTON TCHEKHOV EN QUELQUES DATES ( 1860 - 1904 )

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

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

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

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

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

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

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

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

**1889.** Janvier - Première d'*Ivanov* à Saint-Petersbourg.

**1890.** Tchekhov remanie *Le Sauvage* et cela donne *Oncle Vania* qui ne sera publié qu'en 1897.

**1890.** Voyage à travers la Sibérie jusqu'à Sakhaline où il visite les camps de forçats et recense la population. Il écrit pour *Temps nouveaux* ses *Lettres de Sibérie* et *L'île Sakhaline* (1893). Écrit deux comédies : *Le Tragédien malgré lui* et *Une noce*.

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

**1892.** S'installe à Melikhovo. Lutte contre la famine, soigne gratuitement les paysans les plus pauvres.

**1894.** Second voyage en Italie et à Paris. Aggravation de son état de santé. Octobre - novembre - Rédige *La Mouette*.

**1896.** 21 octobre - Succès considérable de la pièce lors de la deuxième représentation. Fait la connaissance de Stanislavski.

**1897.** Hospitalisation. Est atteint de tuberculose pulmonaire. "Je lis Maeterlinck. J'ai lu *Les Aveugles*, *L'Intruse*, et je suis en train de lire "Aglavaine et Selysette". Ce sont des choses étranges et merveilleuses, ils me font grande impression et si j'avais un théâtre, je mettrais certainement en scène *Les Aveugles*" (A Souvorine). Fondation du Théâtre d'Art à Moscou par Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko. Voyage en France. Parution d'*Oncle Vania* avec *Ivanov*, *La Mouette* et les pièces en un acte.

**1898.** 17 décembre - *La Mouette* est reprise avec un grand succès au Théâtre d'Art de Moscou dans la mise en scène de Stanislavski. Le public est très ému, le succès est considérable. Le journal *Novoïe Vremia* écrit, le 18 janvier 1899, à propos de la représentation de *La Mouette* par le Théâtre d'Art : "La dramaturgie entre dans une nouvelle étape. Beaucoup de batailles avec des représentants des formes finissantes de la théâtralité imaginaire nous attendent..." Tchekhov s'installe à Yalta.

> ANTON TCHEKHOV EN QUELQUES DATES ( 1860 - 1904 )

1899. 26 octobre - Première d'*Oncle Vania* au Théâtre d'Art. Début de la publication des œuvres complètes chez A.F. Marks.

1900. Tchekhov est élu à la section Belles-Lettres de l'Académie des Sciences. Août-décembre - écrit *Les Trois Sœurs*. Achève la pièce à Nice.

1901. 31 janvier - Première des *Trois Sœurs* au Théâtre d'Art de Moscou. Grand succès. 25 mai - épouse l'actrice Olga Knipper.

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

1903. Commence *La Cerisaie*. Juin ; son théâtre est interdit par la censure dans le répertoire des théâtres populaires. *La Cerisaie* est achevée en septembre. Némirovitch-Dantchenko et Stanislavski sont enthousiasmés. Il assiste aux répétitions.

1904. Détérioration de son état de santé. 14 ou 15 janvier - Assiste à la répétition de *La Cerisaie*. et le 2 avril à la première représentation à Saint-Petersbourg : grand succès, beaucoup plus qu'à Moscou, selon Némirovitch-Dantchenko et Stanislavski. 2 juin - Départ pour l'Allemagne où il meurt le 2 juillet (à Badenweiler).

GEORGES LAVAUDANT Né en 1947

Après vingt années de théâtre à Grenoble, avec la troupe du Théâtre Partisan d'abord, puis à la codirection du Centre Dramatique National des Alpes (à partir de 1976), et de la Maison de la Culture de Grenoble (en 1981), Georges Lavaudant devient codirecteur du TNP en 1986. Sa première mise en scène au TNP en 1987, fut *Le Régent* de Jean-Christophe Bailly. Georges Lavaudant poursuivait ainsi la démarche commencée au début des années 70 à Grenoble : présenter des auteurs contemporains en alternance avec des classiques. Des textes de Denis Roche (*Louve basse*), Pierre Bourgeade (*Palazzo Mentale*), Jean-Christophe Bailly (dont il a monté deux autres pièces (*Les Cépheïdes* et *Pandora*), Michel Deutsch (*Féroé, la nuit...*), *Le Clézio* (*Pawana*) et, depuis peu d'années ses propres pièces : *Veracruz*, *Les Iris*, *Terra Incognita*, *Ulysse/Matériaux*, entrecroisés avec le théâtre de Musset, Shakespeare, Tchekhov, Brecht, Labiche, Pirandello, Genet

Ses mises en scène, créées principalement à Grenoble jusqu'en 1986, puis à Villeurbanne jusqu'en 1996, ont vu également le jour à la Comédie Française (*Lorenzaccio*, *Le Balcon*, *Hamlet*) à l'Opéra de Paris (*Roméo et Juliette* de Gounod) ; à l'Opéra de Lyon (*L'enlèvement au sérail* de Mozart, *Malcolm* de Gérard Maimone, *Rodrigue et Chimène* de Debussy) et, au-delà des frontières, à Mexico : *Le Balcon*, *Pawana*; à Montevideo : *Isidore Ducasse/Fragments* ; à Bhopal : *Phèdre* ; à Hanoï : *Woyzeck* ; à Saint-Petersbourg : *"Reflets"*.

En 1995 et 1996, il a créé *Lumières (I) "Près des ruines"* et *Lumières (II) "Sous les arbres"*, spectacles conçus par Jean-Christophe Bailly, Michel Deutsch, Jean-François Duroure et lui-même. Il met en scène les comédiens du Théâtre Maly de Saint-Petersbourg dans l'adaptation russe de *Lumières: Reflets*, présenté à l'Odéon en 1997. La même année, il met en scène la création mondiale de *Prova d'orchestra* de Giorgio Battistelli à l'Opéra du Rhin.

Georges Lavaudant est directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis mars 1996.

Il y crée avec la troupe de l'Odéon:

- Le Roi Lear, de Shakespeare (1996)
- Bienvenue, de Lavaudant (1996)
- Reflets, de Jean-Christophe Bailly (1997)
- Ajax et Philoctète, de Sophocle (Petit Odéon, 1997)
- Histoires de France, en collaboration avec Michel Deutsch (1997)
- La noce chez les petits bourgeois et Tambours dans la nuit de Bertolt Brecht (1998)
- L'Orestie (1999)
- Fanfares (2000)
- Un Fil à la patte (2001)
- La Mort de Danton (2002)

et y reprend certaines de ses mises en scène récentes:

- Un chapeau de paille d'Italie, d'Eugène Labiche (1997)
- La dernière nuit, de Lavaudant (Petit Odéon, 1997)
- Pawana, de Jean-Marie Le Clézio (1997)
- Les Géants de la Montagne (1999, en catalan)

Les cent ans de *La Cerisaie*  
samedi 31 janvier 04, de 14h30 à 17h, Grande Salle

> ***Tchekhov, le témoin impartial*** :

Film de Jacques Renard et Georges Banu (Ina / Arte)

une invitation à découvrir la pensée de Tchekhov à partir de ses lettres, véritable bréviaire esthétique d'un auteur qui conseillait à tout écrivain : «donne aux hommes d'autres hommes, pas toi». Le film comprend une biographie, des extraits de spectacles, des entretiens avec les metteurs en scène Peter Brook, Giorgio Strehler, Peter Stein, Matthias Langhoff et le traducteur André Markowicz.

> ***L'Europe des Cerisaies*** :

le dernier chef-d'œuvre de Tchekhov a inspiré des spectacles décisifs qui ont marqué le théâtre européen. Un parcours en diapositives retrace la carrière de *La Cerisaie* depuis ses origines. Noms connus et noms à découvrir en signent les mises en scène.

> ***Le théâtre et le verger, une parabole de la crise*** :

Rencontre avec Georges Banu, Georges Lavaudant et Daniel Loayza

Ecrive au carrefour de deux siècles – le XIX<sup>ème</sup> qui s'achève et le XX<sup>ème</sup> qui débute –, *La Cerisaie* se tient dans l'intervalle entre l'effondrement des valeurs, l'avènement du nouveau, l'ouverture de l'utopie. Ne peut-on pas y reconnaître aussi les symptômes d'une autre crise – celle qui menace l'art théâtral ? Comment y faire face? Question de survie lorsque la menace pointe sans perspective de réponse. Elle impose d'interroger aujourd'hui ce lien en forme de défi qui noue le théâtre et *La Cerisaie*.

Entrée libre.

Réservation et renseignements : 01 44 85 40 68