



HAL
open science

Don Quichotte, le Roi Lear ou les rôles rêvés d'un théâtre impossible

Marie-Christine Autant-Mathieu

► **To cite this version:**

Marie-Christine Autant-Mathieu. Don Quichotte, le Roi Lear ou les rôles rêvés d'un théâtre impossible. Mikhaïl Tchekhov/ Michael Chekhov. De Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma, L'Entretemps, pp.521, 2009, Les voies de l'acteur. hal-00538116

HAL Id: hal-00538116

<https://hal.science/hal-00538116>

Submitted on 23 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU (CNRS/ARIAS)

DON QUICHOTTE, LE ROI LEAR OU LES ROLES REVES D'UN THEATRE IMPOSSIBLE

Si on lit les réflexions de Tchekhov sur les rôles qu'il n'a finalement pas joués (...), on voit très bien quels sommets artistiques cet acteur aurait pu atteindre, si son destin avait suivi un autre cours.

Maria Knebel¹

En 1928, Mikhaïl Tchekhov concluait par ces mots son premier livre, une autobiographie écrite alors qu'il n'avait que 37 ans : « [...] si on me demandait quel est mon meilleur rôle, je répondrais en toute sincérité : celui que je n'ai pas encore joué »². Acteur de génie, admiré de tout Moscou (par son père spirituel Stanislavski malgré ses incartades, par Meyerhold qui voyait en lui un modèle d'acteur excentrique, par Taïrov au credo esthétique pourtant fort éloigné du sien), bien connu à l'étranger par Alexander Moissi, Max Reinhardt, Firmin Gémier, avant même son départ de Russie, à quels rôles Tchekhov pouvait-il rêver, lui qui, à 20 ans, avait interprété le tsar Fiodor, à 30 ans avait créé un incroyable Khlestakov et à 33 ans jouait Hamlet³ !

Cette réflexion émanait-elle d'un artiste mégalomane aux desseins démesurés ? Valentin Smychliaev, dans son journal intime, retrouvé et publié en 1996, critique son compagnon d'armes du premier Studio pour sa mauvaise gestion et ses prétentions messianiques : « [II] disait qu'il était un émissaire de Dieu et que nous devons lui obéir, apprendre à ses côtés au lieu de protester »⁴. Tchekhov a créé son mythe. D'un physique plutôt ordinaire, mais doté d'un extraordinaire don de métamorphose scénique qui enchantait au sens propre du terme tous les spectateurs, il s'est senti très tôt investi d'une mission, en fidèle disciple de ses maîtres Leopold Soulerjitski et Konstantin Stanislavski. Dans le complément à son autobiographie, *Vie et rencontres*, publié en émigration en 1944, il insiste sur ses neuf heures de conversation avec Stanislavski dans un café berlinois, renvoyant évidemment à l'entretien historique de dix-huit heures entre les deux fondateurs du Théâtre d'Art, Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko, trente ans plus tôt... Tchekhov publie un ouvrage sur son parcours d'acteur (*Pout' aktiora*) deux ans après la version russe de *Ma vie dans l'art*⁵. Et lorsqu'il prépare un livre sur sa méthode à Kaunas, en 1932, il se demande s'il ne doit pas attendre, pour le rédiger, la parution de la première partie du Système de Stanislavski : cela lui éviterait de reprendre les bases, de répéter des notions élémentaires⁶. Devenu directeur du second Théâtre d'Art en 1924, Tchekhov n'a pas pu ne pas se penser en rival de son maître.

¹ Mihail CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.1, red. M. Knebel', N. Krymova i dr., Moskva, Iskusstvo, 1995, p. 27.

² M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.1, *op. cit.*, p. 120.

³ Il interpréta le tsar Fiodor dans la pièce éponyme de A.K. Tolstoï (le rôle avait rendu célèbre Ivan Moskvine à l'ouverture du Théâtre d'Art en 1898) au Théâtre Souvorine de Saint-Pétersbourg, en octobre 1911. Il sera pressenti pour remplacer Moskvine dans le rôle d'Opiskine dans *Le Bourg de Stepantchikovo* (1915) alors qu'il n'est qu'un débutant au Théâtre d'Art. Après le rôle du tsar Mikhaïl Fiodorovitch qu'il joue en 1913 au cinéma, il interprète en 1932, à Riga, Ivan le Terrible. Il joue Khlestakov (*Le Revizor*) en 1921 et Hamlet en 1924.

⁴ Valentin SMYŠLJAEV, *Pecal'no i nehoroso v našem teatre...*, *Dnevnik 1927-1931*, Moskva, Intergraf Servis, 1996, p.129.

⁵ Stanislavski publia *Ma vie dans l'art* d'abord en anglais, à Boston, en 1924, puis modifia le livre qui parut en russe, à Moscou, en 1926.

⁶ Liisa BYCKLING, *Mihail Cehov v zapadnom teatre i kino*, Skt-Peterburg, Akademiceskij proekt, 2000, p. 430 et « Mihail Cehov i Žoržet Boner : istorija družby », dans *Diaspora VI*, Athenaeum-Feniks, St-Peterburg, 2004, pp.501-506.

Ces ambitions artistiques allaient de pair avec une grande fragilité physique et psychique. Depuis sa dépression de la fin des années 1910, Tchekhov cherchait des soutiens dans la science (la psychiatrie, la psychologie, la physiologie) autant que dans la religion et la spiritualité. La rencontre avec Andreï Biely et la conversion à l'anthroposophie vont être déterminantes. Son élève et exécutrice testamentaire, Mala Powers, assurait qu'il ne pouvait être compris si l'on ignorait cette dimension spirituelle⁷. C'est en effet cette spiritualité qui s'affirme lorsque le cordon ombilical est coupé avec la maison mère, lorsque le premier Studio devient un théâtre indépendant. Les rôles dont rêve Tchekhov à la fin des années 1920 ne sont pas anodins : Don Quichotte, Lear, mais aussi le Juif errant, Faust... Ce sont des rôles où il se retrouve, tout en transcendant son histoire personnelle : son « donquichottisme », ses espoirs déçus d'idéaliste voulant défendre des valeurs contraires au matérialisme dans la Russie soviétique ; son exil forcé et ses errances d'artiste apatride à travers l'Europe, jusqu'au Nouveau Monde.

Ce sont des rôles qui lui permettent d'explorer les deux faces de son talent tragicomique. Il excellait dans le rôle d'Epikhodov comme dans celui d'Ivan le Terrible ; dans le personnage de Stavroguine comme dans celui de Malvolio.

Enfin, et surtout, ce sont des rôles qui lui ouvrent les portes vers un au-delà, vers une révélation, après un parcours douloureux sur le chemin de la connaissance. Don Quichotte dès 1922⁸, puis Lear un peu plus tard, ont été des personnages relais de sa quête spirituelle et artistique⁹.

Don Quichotte, un manifeste philosophique et artistique.

Je n'aborderai que le projet de mise en scène, faute d'avoir pu consulter l'ensemble des fonds relatifs à ce travail¹⁰, et je n'évoquerai que brièvement le lourd contexte politico-idéologique qui l'accompagne : autorisation de la pièce en 1925, interdiction en 1927, ré-autorisation sous conditions en 1928 ; scission à l'intérieur du Théâtre en 1927 ; départ du groupe de rebelles ; révolte du reste de la troupe contre Tchekhov au printemps 1928 ; pourparlers de Tchekhov avec le comité de répertoire et, finalement, départ de Russie¹¹. Je citerai toutefois un passage de la lettre que Tchekhov adressa au commissaire à l'Instruction publique Anatoli Lounatcharski, son protecteur de toujours, car elle éclaire sa position esthétique. Tchekhov se dit chassé par l'absurdité de la vie théâtrale soviétique : politisée et engluée dans le réalisme du quotidien. Le théâtre ne doit pas refléter la vie de tous les jours, affirme-t-il, mais la transcender. Sur scène 2 x 2 ne font pas 4 mais 8. Le discours scénique ne vaut pas pour son contenu mais pour sa beauté sonore, plastique. L'art relève du mystère et l'artiste accomplit quelque chose qui le dépasse. Don Quichotte, Lear, Faust sont des personnages nécessaires car ils sont « comme des blocs de pierre sur lesquels tailler et affûter

⁷ Citée par Cynthia Ashperger, TSQ, Toronto, n°14, 2002, <http://www.utoronto.ca/tsq/04/ashperger04.shtml>

⁸ M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.2, *op. cit.*, p.103.

⁹ L'étude de cette double quête fait nettement apparaître le morcellement de son héritage. Si les Russes n'eurent connaissance des réflexions de Tchekhov sur Lear qu'en 1986 (date de la première édition, à Moscou, des textes parus en Russie et ailleurs), les anglophones, en revanche, n'ont toujours pas accès à deux intéressants essais de Tchekhov, écrits en russe, sur Don Quichotte.

¹⁰ La recherche pour être complète devrait s'appuyer sur une lecture comparative des trois variantes de la pièce (fonds Gromov aux RGALI de Moscou), sur les exemplaires de mise en scène (fonds Tatarinov au Musée Bakhrouchine de Moscou), sur la consultation de la maquette, les esquisses de décors et de costumes que Massioutine a réalisés pour le spectacle programmé à Paris (fonds Georgette Boner de Zurich). Voir Liisa BYCKLING, *op. cit.*, pp. 35, 114, 475.

¹¹ Voir à ce propos l'étude de Hélène HENRY, « Mikhaïl Tchekhov à Paris », in *Les Voyages du théâtre. Russie/France*, sous la dir. de H. Henry et M.-C. Autant-Mathieu, Tours, Université François-Rabelais, Cahiers d'histoire culturelle 10, 2001, pp.131-134.

le tranchant des sentiments, des volontés¹² ». Le message est clair : Tchekhov ne peut et ne veut créer qu'à partir des grands classiques, posant d'éternelles questions morales et accessibles « à chaque âme humaine »¹³.

La question de l'adaptation des classiques à l'actualité est très complexe. Il faut comprendre ce qui peut avoir une résonance dans le public d'aujourd'hui. Faire un spectacle actuel, ce n'est pas y fourrer une scène de blasphème. [...] Le thème de l'ironie de Cervantès à l'égard des romans de chevalerie est dépassé, mais ce qui est actuel, c'est de monter l'idéalisme, coupé des réalités terrestres¹⁴.

Les premiers pas sur ce chemin de la découverte de soi, en vue d'accéder à un monde supérieur, suprasensible, datent des répétitions de *Hamlet* (1923-1924), monté comme un mystère d'où toute psychologie est bannie (on pense au projet de Craig à Moscou dix ans plus tôt). Tchekhov rejette la nature (*priroda*) qui relie l'homme et l'animal, au profit des forces mystérieuses, impétueuses (*stikhiinye*), de l'au-delà¹⁵. Dans *Hamlet* l'Esprit (c'est ainsi qu'est désigné le Spectre : *Doukh*) vient sur terre pour stimuler l'élan vers la lumière. L'interprète de ce Hamlet combattant le Mal (les ténèbres) ne peut être qu'un initié (Steiner parle de « clairvoyant ») qui ne « fait » pas le rôle mais le reçoit¹⁶, dont les bras ne sont pas de simples parties du corps, mais des rayons qui envoient l'énergie, et dont l'émotion frôle l'extase : « la différence entre notre nouvelle approche du travail et l'ancien « ressenti » (*pereživanie*, terme renvoyant au Système de Stanislavski) vient de ce que nous devons toujours au préalable nous emplir de joie, d'allant, de volonté et, avec cette charge d'énergie condensée, transmettre les émotions » explique Tchekhov au cours de ces répétitions¹⁷.

Don Quichotte s'inscrit dans le prolongement de cette quête. Dès 1926, Tchekhov compose un essai où il consigne sa dispute avec l'image de Don Quichotte qui vient le harceler. Il s'agit d'une hallucination, d'une apparition qui, comme l'Esprit dans Hamlet, l'a choisi pour l'incarner et défendre ses idées... Le parallèle avec Hamlet se poursuit lorsqu'un an plus tard, il décrit à Nadia Pavlovitch, chargée d'adapter l'œuvre de Cervantès, un Don Quichotte « Lucifer », littéralement porteur de lumière, qu'il oppose au Duc « Ahriman » (le représentant du principe du Mal et des Ténèbres dans la mythologie perse), alias Claudius Carrasco est, selon lui et selon la terminologie steinerienne, le Gardien du Seuil et Sancho un intermédiaire entre le Bien et le Mal¹⁸.

Un petit texte de « réflexions », publié à l'époque, nous éclaire sur la naissance du personnage qui se manifeste d'abord par un rythme, un mouvement, puis par un ensemble de sonorités et enfin par une forme corporelle¹⁹.

Inspiré ou poussé par Don Quichotte qui lui donne des ordres comme dans un rapport de maître à élève, Tchekhov finit par établir un journal de bord au moment où commencent les répétitions de la pièce²⁰, journal qu'il illustre de petites caricatures. Hanté par sa vision, il allie dessin et texte pour retracer la genèse du rôle. Le processus se confirme : l'image apparaît d'abord à travers un *mouvement*, giratoire, tourbillonnant, puis directionnel. Puis un

¹² Lettre à Anatoli Lounatcharski, Berlin, vers le 28 octobre 1928, M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.1, *op. cit.*, p. 344. Elle sera publiée 67 ans après sa rédaction.

¹³ Lettre de mars 1930, envoyée de Berlin au président de la République tchèque Tomáš Masaryk. IDEM, *ibidem*, p. 369.

¹⁴ Novembre 1927. Musée du Théâtre d'Art, fonds KS, 13923, feuillet 2. Le blasphème est une allusion aux campagnes antireligieuses de cette époque.

¹⁵ Le procès-verbal de ces répétitions est publié dans M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.2, *op. cit.*, p. 418.

¹⁶ IDEM, *ibidem*, p. 429.

¹⁷ M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.2, *op. cit.*, p. 413.

¹⁸ M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.1, *op. cit.*, p. 327.

¹⁹ [Razmyšlenija o Don Kihote], in M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.2, *op. cit.*, pp. 82-83.

²⁰ M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.2, *op. cit.*, pp. 82 et suiv.

hennissement retentit, et une voix nasillarde prononce bizarrement les consonnes. Ensuite Tchekhov éprouve une *sensation* (il ressent la main de Quichotte, au médium un peu décollé). Enfin, il a la *vision* d'un corps sans chair, constitué de lignes dynamiques : Don Quichotte ne marche pas mais sautille, vole, trébuche, tombe. Véritable personnage de bande dessinée ou héros de conte, « léger comme la fantaisie », il se caractérise par sa démarche les pieds en dedans, par ses yeux écarquillés pleins de larmes, ses chansons lorsqu'on le frappe. Il s'élanche comme une flèche, la lance brandie, ou s'enroule comme un tourbillon. Après la bagarre, il remet ses membres en place et pourrait se replier comme un canif²¹...

Générateur d'un flux ininterrompu d'énergie, Quichotte déplace ce qui est d'habitude assemblé, cohérent, logique. La réalité explose sous le feu de son action. Il s'ensuit une autonomie des choses et des êtres par rapport aux lois naturelles, physiques. Dans un univers enchanté, les objets se laissent prendre, tombent d'eux-mêmes. Tchekhov le répète, Don Quichotte ne « fait » pas, mais accomplit (*soverchaet*), il ne parle pas, mais prononce (*izrekaet*), pour bien marquer la différence entre un *acte* théâtral ordinaire et le jeu merveilleux qu'il recherche²². Don Quichotte est un vecteur vers la « conscience cosmique ouverte », une force extatique tendue vers les extrêmes : l'amour, les larmes. En répétition, l'adaptation du texte de Cervantès est refaite au fur et à mesure, elle éclate elle-aussi, ne peut rester fixée. Le travail ne consiste plus à mémoriser des répliques mais à envoyer l'énergie : les ballons remplacent les mots²³.

« Ne pas considérer Quichotte comme un rôle. C'est le début de quelque chose de nouveau » écrit Tchekhov dans son journal²⁴. Ce « quelque chose de nouveau » est une méthode, appuyée sur l'eurythmie steinerienne et vérifiée, passée au filtre de la pratique²⁵. L'art du théâtre s'apparente à une méditation ; l'œuvre est le point de départ vers la connaissance, non pas par l'analyse de la fable, mais par le rêve. Idéalement, le texte doit devenir une matière à jouer, les comédiens travaillant les rythmes et la dématérialisation des corps... Dans le sillage des mystères symbolistes et un peu avant Artaud, Tchekhov propose un théâtre pré-expressif, spirituel mais non contemplatif, un théâtre où l'Esprit est une source d'énergie, d'impulsions, de rayonnements.

C'est à Paris, en 1931 que renaît le projet de monter *Don Quichotte* et qu'il échoue à nouveau, pour des raisons financières et faute d'une troupe, d'un groupe préparé à une approche très spécifique du jeu. Tchekhov ne renonce pas. Il propose en 1937 à Dartington Hall *Don Quichotte* comme matériau d'étude sur la Beauté (le travail sera présenté par Paul Rodgers). En 1940, à Ridgefield, Vladimir Nabokov envisage d'adapter l'œuvre de Cervantès, mais la collaboration n'aboutit pas. Cependant, Don Quichotte reste au centre des préoccupations de Tchekhov. Lorsqu'il écrit sa méthode, il prend cet exemple pour expliquer l'importance du *centre imaginaire*, une notion absente du lexique de la période russe, mais qui reprend l'image de l'énergie tourbillonnant au-dessus de la tête du personnage :

²¹ IDEM, *ibidem*, pp. 103 et 106.

²² « Tchekhov est tout le temps à la limite du conte et de la vie. Ce qu'il fait sur la scène, c'est à la fois réel et merveilleux. » Valentin SMYSLJAEV, *Dnevnik*, Moskva, Avantitul, 2004, p. 89.

²³ M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.2, *op. cit.*, pp. 101 et 107.

²⁴ IDEM, *ibidem*, p. 105.

²⁵ Gromov, assistant de Tchekhov dans ces années-là et co-rédacteur de la dernière adaptation scénique, donne dans son livre un aperçu du projet de mise en scène. Il rapporte le bricolage fantastico-grotesque auquel devait se livrer Don Quichotte (M. Tchekhov) rafistolant avec des ficelles, devant une marmite fumante, son vieux heaume disloqué. Viktor GROMOV, *Mikhail Cehov*, Moskva, Iskusstvo, 1970, p.177 sq.

Imaginez le centre comme une petite balle noire qui vient avec force vous frapper la poitrine, rebondit, et, comme si elle était retenue par un long élastique, revient et rebondit encore, vous entraînant chaque fois, tantôt à droite, tantôt à gauche, à la poursuite de vos ennemis imaginaires²⁶.

Puis, après l'action, le centre retombe et revient se placer au-dessus de la tête ; il recommence à tourbillonner et à rayonner intensément²⁷. Devenu pédagogue et metteur en scène, Tchekhov vise la clarté : l'image de la petite balle remplace les tourbillons de flammes surmontant la tête de Don Quichotte. Celui-ci devient une figure dynamique, activée en des points précis de son anatomie : le milieu du corps, les épaules, le haut de la poitrine, les genoux. Tchekhov propose des moyens de composition du personnage, au lieu d'analyser sa vision. Du *Dnevnik* : journal de bord, travail de réflexion personnelle et de théorisation embryonnaire, il est passé à l'écriture d'une méthode (*To the Actor*) qui doit être utilisable par tous et dont il espère, lorsqu'elle paraît en anglais en 1953, qu'elle aura le succès de *An Actor Prepares*, le « best-seller » de Stanislavski qui circule aux Etats-Unis depuis 1936.

Lear ou le dernier renoncement

Tchekhov considère le roi Lear comme une variante de Don Quichotte, un personnage archétypal qui, grâce aux épreuves qu'il subit, accède à la connaissance supérieure.

Le rideau tombe, l'action est finie, on ne voit plus, on n'entend plus les personnages, mais la vie de Lear n'est pas achevée. [...] dans l'épilogue, Lear dépasse Quichotte. Son chemin est plus complexe, son illumination plus profonde²⁸.

Jusqu'en 1928, Tchekhov ironisera sur son « donquichottisme ». Mais, après les expériences humiliantes allemande, française et balte, l'artiste se retrouve de plus en plus dans la figure de Lear, dépossédé de sa patrie et peu à peu abandonné par ses proches. Viktor Gromov rentre en Russie au milieu des années 1930, le couple Žilinskas-Soloviova s'installe aux Etats-Unis, Georgette Boner, fidèle entre les fidèles, doit espacer ses visites lorsqu'il est en Angleterre. La Seconde Guerre mondiale le coupe définitivement de l'Europe. Cependant, comme l'a montré Liisa Byckling, le personnage demeure une constante dans son activité pédagogique. À Riga, il fait travailler ses étudiants sur l'opposition de tonalités entre Khlestakov et Lear. À Dartington Hall, il propose des exercices à partir de la pièce et y associe Beatrice Straight (elle interprétera un peu plus tard Goneril). À Ridgfield, enfin, il décide de monter la pièce et d'y jouer le rôle-titre, « expérience audacieuse », comme il l'écrit aux Elmhirst, car jusqu'ici il n'avait osé jouer en anglais que dans *La Sorcière* et *J'ai oublié*, deux récits de son oncle²⁹. À l'automne 1941, il s'exerce durant cinq semaines, prépare trois monologues sous la férule de son très sévère professeur d'anglais, Alice Crowther, et devant un seul spectateur, George Jdanoff, qui admire son travail mais ne croit pas au projet³⁰. Avec quel dépit Tchekhov dut-il renoncer à son rêve, faute de réussir à apprendre et à prononcer le texte : il lui aurait fallu un an, il ne dispose que de trois mois.... Il cède le rôle à Ford Rainey, répète avec lui les scènes clés, espérant lui transmettre son inspiration, sa vision du rôle. Il essaie de compenser son renoncement en s'impliquant dans la mise en scène dont il esquisse lui-même les costumes et les décors (des cubes noirs et gris sombre, mobiles, faits pour des déplacements aisés lors des tournées). Mais la frustration tourne à l'insupportable : Tchekhov

²⁶ Michael CHEKHOV, *Etre acteur. Technique du comédien*, trad. par E. Janvier avec la collaboration de P. Savatier, Paris, Pygmalion/ Gérard Watelet, 1980, p. 121.

²⁷ IDEM, *ibidem*.

²⁸ M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie, op. cit.*, t.1, p. 145. Extrait de *Vie et rencontres*, 1944-1945.

²⁹ Voir V. Gromov, *op. cit.*, p.196 et L. Byckling, *op. cit.*, p. 356.

³⁰ Aux RGALI sont conservés les souvenirs de Jdanoff (Shdanoff) à propos de ce travail. Cité par L. Byckling, pp. 358- 359.

disparaît un mois après le début des répétitions, pour ne réapparaître que la veille de la première, le 4 octobre 1941, et répéter une dernière fois avec Rainey. En février 1942, ce dernier étant appelé sous les drapeaux, le spectacle n'est plus programmé.

L'histoire de Lear se clôt sur un dernier épisode, « glamour », à Hollywood, dix ans plus tard. À l'automne 1951, Marilyn Monroe vient prendre des cours auprès de Tchekhov. Pour l'aider à casser l'image de sex-symbol qui lui colle à la peau, Tchekhov lui fait travailler deux grands rôles de théâtre : Cordelia et Irina des *Trois Sœurs*. Marilyn confiera son admiration pour le don de métamorphose de Tchekhov qui devint Lear en quelques instants, sans aucun costume ni maquillage³¹.

Bilan d'un parcours

D'un rôle rêvé à l'autre, Tchekhov passe d'un travail personnel *d'acteur*, sur et avec son personnage, à une réflexion globale de *metteur en scène*. 1928-1941 : en près de quinze ans, on mesure l'évolution de l'artiste. Les dessins de Don Quichotte, focalisés sur le seul personnage-titre et tâchant de fixer à la fois les impulsions et les expressions, ont laissé place à des esquisses de décors pour un spectacle dont les lois de composition vont être dégagées.

Mais ces deux quêtes ont un point commun : la fuite devant la difficulté (départ de Tchekhov en plein cœur des répétitions de *Don Quichotte* à Moscou alors qu'il s'est battu trois ans pour en obtenir l'autorisation de représentation ; disparition au moment du travail sur *Lear* à New York). Il est taraudé par la *peur* de décevoir *l'image (obraz)*, de l'appauvrir, de ne pas réussir à l'incarner :

S'exercer en rêve car il faut éviter de rendre grossier le processus de vision des images en les approchant de manière trop consciente, trop volontaire, trop professionnelle,

écrit-il en 1928³². Telles sont les limites de ce théâtre de visionnaire, au fond impossible à réaliser. Mallarmé, Artaud, Craig sont passés par des déceptions semblables. Le passage dans l'autre monde ne peut se faire que dans l'imaginaire ou par le travail onirique...

Dans le cadre d'un nouveau théâtre, inauguré par la figure de Hamlet, Tchekhov craint de ne pouvoir aller plus loin (ou plus haut). La résistance des *images* à l'incarnation le pousse à fixer ses réflexions, à théoriser ses observations. Il multiplie les *traces écrites* de ces rôles impossibles : il nous reste aujourd'hui des dessins, des textes sur les rôles qu'il n'a jamais joués, mais rien sur ses interprétations fameuses de Erik XIV, Malvolio, Khlestakov.

Quel est l'objectif de ce type d'approche ? Tchekhov ne vise ni le vedettariat (même s'il est conscient et joue de son charisme), ni le rôle du gourou embrigadant des disciples. Il considère *l'impact moral* que doit avoir le théâtre sur le spectateur. C'est une constante de son parcours ; aussi demandait-il, inquiet, à l'adaptatrice de *Don Quichotte* en 1926 :

Qu'apportera Quichotte au public ? Que lui apprendra-t-il ? Quichotte est le noyau d'une belle plante mais ce noyau doit germer, s'épanouir, mûrir³³.

Le théâtre, révélateur de la vérité, agit comme un ami en aidant les hommes à se battre pour construire leur vie et à se voir avec lucidité³⁴. Mala Powers transmettra, trente ans plus tard, ses conseils aux acteurs de cinéma et de télévision hollywoodiens : imaginez-vous

³¹ Charles MAROWITZ, *The Other Chekhov, A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director and Theorist*, New York, Applause Theatre & Cinema Books, 2004, pp. 209-217.

³² M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.2, *op. cit.*, p. 107.

³³ Lettre de septembre 1926 à N. Pavlovitch, in M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.1, *op. cit.*, p. 322.

³⁴ Interview publiée dans *Vecernjaja Moskva* le 10 nov. 1926. Voir la chronologie dans M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.2, *op. cit.*, p.498.

toujours devant un auditoire intéressé et heureux, car la salle est une source d'énergie créatrice, positive³⁵.

Epurée de la terminologie steinerienne³⁶, limitée aux objectifs concrets que doivent atteindre les comédiens et aux exercices qu'ils peuvent exécuter pour y parvenir, la méthode Tchekhov s'avère à la fois féconde et toujours d'actualité. Yul Brynner, qui avait vu jouer Tchekhov à Paris et qui le suivit en Angleterre puis aux Etats-Unis, remerciait, dans sa préface à *To the Actor*, son « cher Professeur » d'avoir consacré son enseignement du jeu à la *personne de l'acteur* autant qu'à l'exécutant technique. Eugenio Barba, disciple de Grotowski, pointe dans son traité d'anthropologie théâtrale, *Le Canoë de papier*, un autre aspect de cette méthode : son *caractère transculturel*. Le théâtre pré-expressif ou post-dramatique que vise Tchekhov n'a pas besoin de texte mais de présence et d'impulsions³⁷. Ce n'est pas un hasard si le seul acteur français admiré par Tchekhov fut Louis Jouvet pour qui l'intelligence de l'acteur reposait sur sa vitalité, son dynamisme : « L'acteur pense par une tension d'énergie »³⁸. C'est cette « danse d'énergie » (quelle soit ou non reliée à l'au-delà cosmique) qui a poussé Tchekhov à dessiner le jeu de Don Quichotte.

Le désintéret pour le texte comme œuvre littéraire l'amène à réécrire les classiques qu'il considère moins comme la propriété de l'auteur que comme un patrimoine universel. Pour lui, Don Quichotte et Lear sont des archétypes, des universaux plus que des créations de Cervantès ou de Shakespeare. Avant Erzy Grotowski qui considérait le mythe comme « l'expérience de la vérité humaine commune »³⁹, Tchekhov explique que ce sont les contes qui contribuent le mieux et le plus sûrement à éveiller le sens du vrai artistique. « Percus par les anciens comme l'expression d'une vérité et d'une sagesse internes, ils ne sont pas non plus arbitraires. » Sur scène, le comédien est donc investi d'une lourde mission : « concevoir le personnage comme le miroir de toutes les destinées⁴⁰. »

Que Tchekhov se soit identifié à Quichotte « ange comique, triste, insouciant, avec un plat de barbier sur la tête » et à Lear dont l'âme a soif d'autre chose que des biens terrestres :

³⁵ Postface à Michael CHEKHOV, *L'Imagination créatrice de l'acteur*, trad. d'Isabelle Famchon, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1995, pp. 243-246.

³⁶ On relèvera les différences qui existent entre la version russe de la méthode Tchekhov achevée en 1945 (parue en 1946 sous le titre *O tehnikе aktera*) et la version anglaise publiée en 1953 sous le titre *To the Actor*, dans le chapitre consacré aux lois de la composition à partir de l'exemple du *Roi Lear*. Le lecteur anglophone ne trouvera pas dans le texte « l'œil intérieur » qui permet de voir la pièce en imagination, ni les limites qui sont à « ressentir » et non pas à définir avec la raison, ni l'atmosphère qui peut « permettre de mettre en valeur le bien et le mal », ni « l'évaluation morale par le spectateur » qui se distingue de l'évaluation subjective et sensible des situations par les comédiens- personnages. Ce qui en russe est « simultanément de deux destins », devient en anglais « parallélisme de deux actions ». La conclusion en russe affirme que : « La force du moi réveillé (*probuzhdennyj ja*) ne garantit pas le Bien, la Vérité, la Beauté. Ceux-ci dépendent de l'orientation que prend le moi réveillé. » En anglais, le « moi réveillé » est devenu une « conscience » qui ne garantit pas « une action juste et salutaire ». Est supprimée aussi l'allusion au rayonnement (*izlucenie*) des pauses et à leur musicalité. Si la version anglaise est expurgée du vocabulaire spiritualiste, elle est en revanche augmentée de passages pratiques concernant le rôle et le travail du metteur en scène. Cf. *O tehnikе aktera*, in M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.2, *op. cit.*, successivement pp. 257, 258, 257, 275, 279 et la traduction en français par E. Janvier et P. Savatier de *To the Actor* sous le titre *Etre acteur*, Olivier Perrin/ Pygmalion, Gérard Watelet, 1980, successivement aux pages 160, 138, 139 et 141.

³⁷ Voir Eugenio BARBA, *Le Canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Bouffonneries n°28-29, 1993.

³⁸ Louis JOUVET, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, pp. 182, 184. Pour le témoin de Tchekhov sur Jouvet, voir M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.1, *op. cit.*, p. 215.

³⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, p.22.

⁴⁰ M. CHEKHOV, *L'Imagination créatrice, op. cit.*, pp. 55-56.

« de *l'amour des autres*⁴¹ », cela ne fait aucun doute. En échouant à s'en faire le passeur, Tchekhov manquait la chance qu'avait eue son ami Fiodor Chaliapine : incarner et immortaliser, par son interprétation, des figures éternelles, et laisser ainsi sa marque dans l'inconscient collectif⁴².

[Réflexions sur Don Quichotte, 1926]

Don Quichotte !

Don Quichotte m'est apparu au tout début de mon travail au théâtre et il s'est annoncé modestement par ces mots :

« Il faut me jouer... »

Et moi, ému, de lui répondre :

« Il n'y a personne pour !.. »

Je ne lui demandais même pas : « Pourquoi m'apparais-tu à moi ? » J'étais sûr qu'il se trompait.

Après avoir repoussé Don Quichotte, je me mis calmement... objectivement à penser au personnage de Don Quichotte. J'y pensais... *en général* ! Je comprenais, j'étais conscient de sa profondeur, de son originalité, de sa richesse, il m'était inaccessible. J'étais bien tranquille : lui et moi, nous ne nous rencontrerions pas.

Plusieurs années passèrent.

Mais Don Quichotte, hélas, persévérait dans son erreur et il continuait de m'apparaître, encore et encore, mais cette fois il me disait :

« C'est *toi* qui dois me jouer »...

Je prenais peur :

« Qui ?... »

Il disparaissait sans me répondre et ses visites recommençaient. Et les allusions aussi.

Je me mis à l'attendre avec l'intention de lui expliquer que je ne pouvais pas, que je ne *pouvais* pas incarner les tréfonds mystérieux de ses souffrances spirituelles ; que je n'avais ni les capacités ni les forces – à l'extérieur comme à l'intérieur de moi – nécessaires pour l'incarner. Oh ! Je me préparais à l'affronter et à lui montrer, avec précision et finesse, en détails, avec des nuances, des subtilités, après une mise à jour de sa profonde nature : *qui il était* et qui j'étais, moi !

Il apparut, et je commençai la démonstration.

Notre affrontement dura longtemps. Il m'inspirait. Avec l'habileté propre à ceux qui se battent pour défendre leur cause, je pénétrais de plus en plus en lui... Je lui faisais son portrait... Je lui disais :

« Voilà comment tu es ! ... Voilà ce qu'il doit avoir, voilà ce qu'il doit éprouver celui qui pourra t'incarner ! »

J'insinuais en lui mes idées, mes sentiments, ma volonté !

J'avais fini. J'étais libre. Il ne reviendrait plus...

Il se tenait devant moi... en vainqueur ! Satisfait et fort ! Piqué au vif par mes idées et mes sentiments, renforcé par ma volonté !

Il disait :

« Regarde-moi ».

Je le regardai. Il se désigna et dit, impérieusement :

« Maintenant, *te* voilà. Maintenant *nous* voilà ! »

Je perdis pied, je me troublai, je cherchais quoi répondre. Mais il continuait impitoyablement, avec son obstination de chevalier : « Ecoute mes *rythmes* ! »

Et il se manifesta dans des rythmes, dont les figures s'engendraient les unes et les autres, fusionnant en un tout global.

« Ecoute-moi comme une mélodie »

Je l'écoutais.

« Je suis comme un son. »

« Je suis comme un *mouvement plastique*. »

⁴¹ *Žizn' i vstreči* [1944], in M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.1, *op. cit.*, pp. 144-145.

⁴² Tchekhov ne se lassait pas d'admirer Fiodor Ivanovitch Chaliapine dont la capacité de dédoublement, notamment dans *Don Quichotte*, l'avait frappé. Voir *Žizn' i vstreči*, in M. CEHOV, *Literaturnoe nasledie*, t.1, *op. cit.*, p. 191. Tchekhov retrouva Chaliapine à Paris et à Riga au tout début des années 1930 et resta lié d'amitié avec le fils du chanteur, Fiodor Fiodorovitch.

Ainsi s'acheva mon affrontement avec Don quichotte. Lui qui avait toujours subi des défaites, il avait gagné. Et moi, j'avais hérité de son sort : j'étais vaincu. Et dans cette bataille perdue, dans la défaite, je devins Don Quichotte.

Quelqu'un d'autre m'apparut... Le Don Quichotte de F. I. Chaliapine. Il me demanda d'un ton menaçant : « Tu vas oser, toi ? »

Je me mis à me justifier devant lui. Je lui fis une profonde révérence et lui dis : « Don Quichotte a autant de facettes qu'un diamant. Il est comme l'arc en ciel. Permets-moi d'en faire briller d'autres que celles que tu as merveilleusement assemblées en toi ! Permets-le-moi ! »

Il dit :

« D'accord ! »

Nous nous séparâmes en amis. Ou plutôt non, pas en « amis ». C'est en élève que je quittai le maître qui m'avait inspiré.

Mikh. A. Tchekhov.

P.S. Si le sort veut que les rêves de Don Quichotte se réalisent concrètement, s'il faut en répondre, que l'on sache que je ne suis pas le seul coupable. J'accuse V.N. Tatarinov et V.S. Smychliaev qui en portent la faute et la responsabilité en tant que metteurs en scène.