



**HAL**  
open science

## Vampilov et Tchekhov: des affinités électives

Ludmila Kastler

► **To cite this version:**

Ludmila Kastler. Vampilov et Tchekhov: des affinités électives. Chemin des livres, 2017. hal-02077399

**HAL Id: hal-02077399**

**<https://hal.science/hal-02077399>**

Submitted on 22 Mar 2019

**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.

## Vampilov et Tchekhov : des affinités électives

En 1960, alors qu'on célébrait, avec toute l'ampleur digne d'un grand classique de la littérature et du théâtre russes, le centième anniversaire de la naissance d'Anton Pavlovitch Tchekhov, Alexandre Vampilov terminait ses études à la faculté des lettres de l'Université d'État d'Irkoutsk. Il avait déjà publié ses premiers récits et scènes humoristiques dont *Concours de circonstances*, un récit écrit dans le style d'un Antocha Tchekhovte, qui allait donner son titre en 1961 à un premier recueil, paru sous le pseudonyme de A. Sanine. Personne n'aurait imaginé (et sans doute pas son auteur) qu'Alexandre Vampilov deviendrait quelques décennies plus tard un des dramaturges russes les plus connus, au même titre que Tchekhov et Gogol.

Vreneli Farber a étudié de façon exhaustive les liens des dramaturgies de Vampilov et de Gogol ; pour notre part nous envisagerons les affinités entre celles de Vampilov et de Tchekhov, en focalisant notre attention sur quelques motifs récurrents chez les deux dramaturges, à savoir la théâtralité dans la vie, le succès et l'échec, le désir de s'évader, la fugacité du temps, etc.

### Parcours de combattants

Même si Tchekhov et Vampilov appartiennent à des époques et à des lieux géographiques différents, l'un étant né au Sud de la Russie tsariste, l'autre à l'Est de l'Union Soviétique, leurs destins présentent un certain parallélisme. En effet, issus de milieux modestes, c'est à force de persévérance et d'enthousiasme qu'ils ont pu réussir. Passionnés de théâtre depuis l'adolescence, ils avaient en commun le don de conter de petites scènes comiques, lesquelles constitueront un réservoir d'intrigues, de motifs et de caractères pour leurs futures pièces. Cette passion du théâtre ne tarda pas à se transformer en une vocation.

La voie suivie par les deux dramaturges dans leur recherche de nouvelles formes théâtrales est parsemée d'embûches : comme il arrive souvent aux novateurs, ils ont peiné à susciter la compréhension du public et, surtout, des critiques. Même si leurs premières pièces rencontrent le succès sur la scène des théâtres de province, tout est beaucoup plus compliqué avec les théâtres de la capitale. Ainsi, *La Mouette* de Tchekhov subit un échec cuisant au Théâtre Alexandra à Saint-Petersbourg, qui était une ville très conservatrice en matière théâtrale. Quant à Vampilov, malgré tous ses efforts, ses allers-retours incessants entre Irkoutsk et Moscou, il ne voit aucune de ses pièces mise en scène dans les théâtres moscovites, tant est grande leur réticence à l'œuvre novatrice du dramaturge sibérien. Certes, Tchekhov connaît un énorme succès à la fin de sa vie grâce au Théâtre d'Art de Moscou, devenu son théâtre fétiche en dépit du fait qu'il était souvent mécontent des mises en scène de Stanislavski. Mais à cette époque, Saint-Petersbourg est la capitale russe et c'est elle qui rejette le novateur du théâtre russe. A la fin des années 1960, avant sa mort inopinée, Alexandre Vampilov, connaît aussi un vif succès un peu partout en URSS, ses pièces étant jouées dans plusieurs villes, grandes et petites, y compris à Leningrad, mais pas à Moscou, capitale hautaine et bureaucratique. Ces échecs dans les capitales respectives, l'incompréhension des critiques ont suscité beaucoup de frustrations chez les deux auteurs d'origine provinciale. Ce n'est que *post mortem* qu'ils ont pris leur revanche.

### Le théâtre dans le théâtre et dans la vie

La vocation pour le théâtre entraîne chez Tchekhov aussi bien que chez Vampilov des métaréflexions sur diverses questions d'esthétique théâtrale. Ainsi affectionnent-ils tous les deux le procédé de mise en abyme, autrement dit, « le théâtre dans le théâtre ». Tchekhov l'utilise d'abord dans l'une de ses petites pièces *Le chant du cygne*, créée en 1887 à partir de son récit *Calchas*, dans laquelle un vieil acteur comique, après avoir joué dans *La Belle Hélène* d'Offenbach, récite la nuit des passages tragiques du *Roi Lear* et d'*Hamlet* à son souffleur. Plus tard, dans *La Mouette*, Tchekhov enchâsse au premier acte le monologue de Treplev rédigé dans un style symboliste très en vogue en Russie de la fin du XIXème siècle. Le lien entre les deux « théâtres », interne et externe, reste certes très ironique, pour ne pas dire parodique, mais ce procédé introduit en même temps de la distance et invite à réfléchir sur les nouvelles formes de la création théâtrale.

« Le théâtre dans le théâtre » se construit un peu différemment chez Vampilov qui explore avant tout les frontières entre le jeu théâtral et la vie réelle, la vraisemblance et la vérité. Il compose son intrigue autour de

l'effet produit par un artiste à l'esprit aventurier non seulement sur les spectateurs, mais aussi sur son entourage proche trop crédule. Telle est l'idée maîtresse de la courte pièce *Succès* dont le personnage principal, un jeune acteur, doit interpréter un rôle de salaud qu'il décide d'abord de jouer devant sa future belle-mère pour tester l'efficacité de son jeu. Il se montre si performant dans ses improvisations insolentes que son interlocutrice est prête à lâcher la somme de mille roubles que lui demande son futur gendre. Celui-ci reste complètement interloqué par le succès de sa performance, réfléchissant, sans doute avec l'auteur de la pièce, aux étranges imbrications de la vie et du théâtre. Le thème proposé par Vampilov fait penser à un épisode du deuxième acte de *La Cerisaie* de Tchekhov où un passant touche le cœur de Ranevskaja en déclamant un poème de Nadson et reçoit d'elle sa dernière pièce d'or au lieu des trente kopecks que demandait le plagiaire.

Ce motif d'insertion du jeu théâtral dans la vie quotidienne sera développé par Vampilov dans *Le Fils aîné* et *La Chasse au canard*. Très caractéristique à cet égard est la scène finale de la «révélation», lorsqu'un imposteur (Sylva) en démasque un autre (Boussyguine), qui a bien du mal à renoncer à son statut de fils aîné de Sarafanov, tant il s'est fondu dans ce rôle. Seul le fait de tomber amoureux de Nina, sa présumée «sœur», pousse Boussyguine à avouer son mensonge à Sarafanov, idéaliste naïf, qui s'il a cru sans peine au jeu génial de Boussyguine, refuse tout bonnement la vérité.

Dans sa dernière pièce restée inachevée *L'incomparable Nakonetchnikov*, Vampilov continue de réfléchir, à travers ses personnages, au rapport entre vérité et mensonge, vérité et vraisemblance dans la création théâtrale. Ainsi, l'artiste Edouardov qui s'est caché dans un salon de coiffure pour échapper à ses admirateurs, pousse le coiffeur Nakonetchnikov à se reconverter en dramaturge en lui donnant le conseil suivant : «*Prend donc un cas intéressant, peut-être, de ta vie, sinon, invente quelque chose toi-même. Attention, tu peux raconter des salades, mais avec modération. Qu'elles ressemblent à la vérité, tu piges ? C'est tout. Je te souhaite de réussir !*».

### **Protagonistes ambigus**

Les personnages principaux de Vampilov ressemblent souvent aux héros des pièces de Tchekhov par leurs caractères singuliers, manifestement non-conformistes et souvent contradictoires. En proie à une quête existentielle, Platonov et Ivanov, protagonistes des pièces éponymes de Tchekhov, renoncent à se conformer aux idées et modèles de comportement de leur milieu, tout comme, chez Vampilov, Kolessov dans *Les Adieux de juin* ou Zilov dans *La Chasse au canard*.

Le conflit se situe non seulement sur l'axe horizontal : le héros et son entourage proche, mais aussi sur l'axe vertical, c'est-à-dire hiérarchique : le héros et ses supérieurs : parents, chefs, modèles à suivre. Par exemple, le conflit de générations est le pivot de l'intrigue dans *La Mouette*, Tréplev se révoltant contre sa mère-actrice et son concubin-écrivain Trigorine qu'il traite de « routiniers » qui ont accaparé la première place dans l'art. Dans *Oncle Vania*, Voïnitski se révolte contre le professeur Sérébriakov, qui avait longtemps été son idole. Et ce n'est pas un hasard si la première pièce de Tchekhov, connue en France sous le titre *Ce fou de Platonov*, était initialement intitulée *Sans pères* (*Безотцовщина*).

L'attitude des personnages vampiloviens à l'égard de leurs pères reste assez ambiguë, ce qu'illustrent les comportements diamétralement opposés de deux protagonistes de *Le Fils aîné* et de *La Chasse au canard*, pièces toutes deux publiées en 1967. Si Boussyguine, qui grandit sans père (comme l'auteur de la pièce lui-même), se fait adopter par Sarafanov à la suite d'un fabuleux quiproquo, Zilov, lui, renonce à aller à l'enterrement de son père qui habitait dans une autre ville. D'habitude, le comportement de Zilov est jugé comme le témoignage, entre autres, de sa dégradation morale. Toutefois, si l'on tient compte de la nature protestataire du personnage, le refus du dernier adieu au père peut être interprété comme une des manifestations, parmi d'autres, de sa révolte.

Un autre archétype, celui du héros idéaliste tombant des cieus, est également présent dans les pièces des deux dramaturges. Lorsque Voïnitski, «l'oncle Vania» de Tchekhov, et Khomoutov, «l'ange» de Vampilov, comprennent que tous leurs sacrifices, y compris celui d'une partie de leur fortune, au profit de personnalités désespérément nulles, n'ont servi à rien, leur déception est énorme. Tchekhov punit Vania assez cruellement de son idéalisme alors que Vampilov soumet Khomoutov aux tortures des occupants de l'hôtel «Taïga», ces derniers ne pouvant pas même imaginer qu'on puisse faire don de cent roubles (un salaire moyen à l'époque

soviétique) à des inconnus, et qui plus est de façon désintéressée. Le « sauveur » ne sera relâché qu'au point culminant de la pièce, quand il avoue qu'étant venu aux funérailles de sa mère qu'il n'avait pas revue depuis six ans, il a pris la décision de se déposséder des 100 roubles qu'il voulait lui envoyer et de les remettre au premier venu qui en aurait un besoin plus urgent que lui-même. Véritable maître du comique et du grotesque, Vampilov fait en sorte que ceux que l'« ange » veut combler de bienfaits s'avèrent être des picoleurs en manque, qui ne cherchent qu'à se procurer les trois roubles d'une bouteille de vodka.

Sarafanov est un autre idéaliste mais dont Vampilov a eu pitié en lui laissant le faux fils aîné charmant auquel il s'est attaché dans le temps seulement d'une folle nuit remplie de péripéties incroyables. La fin ouverte de la pièce laisse croire que Boussyguine deviendra très vite le beau-fils de Sarafanov en épousant sa fille Nina, *happy end* inespéré pour lequel les spectateurs aiment tant cette pièce ainsi que le film éponyme, première adaptation de Vampilov à l'écran, réalisée en 1975 Vitali Melnikov. Il n'est pas inintéressant de noter que Evgueni Leonov, acteur de génie, qui interprétait le rôle de Sarafanov, relisait Tchekhov pendant le tournage du film pour travailler à fond son jeu.

### Escapisme, stoïcisme et autres attitudes

Tous ces protagonistes tourmentés adoptent des attitudes diverses pour dénouer les situations bloquées qui surgissent au cours de l'action. Parmi les personnages tchekhoviens, nombreux sont ceux qui font preuve d'escapisme, à savoir cette tendance à fuir la réalité lors des moments de crise, de déception ou de désespoir. Chez Tchekhov, le motif de fuite dans l'imaginaire se répète d'une pièce à l'autre, comme dans *Le Chant du cygne*, *Des méfaits du tabac* (la version de 1902) ou encore *Les trois sœurs* où le médecin Tchéboutykine, très proche de Tchekhov par son pessimisme et sa hantise permanente de l'évasion, donne le conseil suivant à Andreï qui se plaint de la vulgarité de sa femme : «*Écoute, mets ton chapeau, prends ton bâton, et va-t'en... Va-t'en et marche; marche sans te retourner. Plus loin tu iras, mieux ça vaudra.*» (traduction d'A.Markowicz et F.Morvan). D'ailleurs, chez les personnages tchekhoviens, l'escapisme se traduit avant tout par le désir de fuir physiquement une réalité intenable ou un quotidien agaçant, par la pulsion de s'en aller définitivement, y compris par le suicide, ce qui représente une forme extrême d'escapisme, comme en témoignent les comportements de Platonov, Ivanov et Tréplev. Dans *Oncle Vania*, Tchekhov décrit deux stratégies d'escapisme : d'un côté, Voïnitski, qui sombre peu à peu dans l'alcoolisme, («*Quand on n'a pas une vraie vie, on vit de mirages !*») fait, dans un moment de désespoir, une tentative de suicide ratée; de l'autre, Astrov, médecin et « homme des bois », vit sa vraie vie dans la forêt, qu'il soigne loin des mœurs de la société provinciale du district.

On sait que les deux dernières pièces de Vampilov, dans leurs versions initiales, *La Chasse au canard* et *L'été dernier à Tchoulimsk* (premier titre *Valentina*) s'achevaient par le suicide de Zilov et de Valentina. Mais Vampilov, lorsqu'il réécrit la scène du dénouement, laisse dans les deux pièces les protagonistes en vie. Pourquoi ? En fait, dans *La Chasse au canard*, Zilov, écœuré par la nullité de son entourage et face à la situation intenable qu'il a d'ailleurs lui-même créée, est placé par l'auteur devant un dilemme : se suicider («*Si, dans le premier acte, un fusil est accroché au mur, il doit tirer dans le deuxième ou le troisième acte.*») ou bien prendre la route et faire une retraite ne serait-ce que temporaire dans la nature. Zilov choisit cette seconde solution, car pour lui, la chasse au canard n'est pas une chasse au sens propre, c'est un rêve, un voyage dans un univers fabuleux, comme il le confie à sa femme dans ce fameux monologue « derrière la porte fermée » :

«*Mais dis-toi bien qu'on se lèvera avant l'aube. Tu verras ce brouillard... Nous voguerons comme en rêve, sans savoir où nous allons. Et le soleil qui se lève, c'est comme à l'église, et même plus fameux qu'à l'église. Et la nuit ! Mon Dieu, ce silence... C'est comme si tu n'y étais pas, tu comprends, si tu n'étais pas née. Si rien n'existait. N'avait existé. N'existera...*» (traduction de L.Denis).

Cette confidence de Zilov (dans laquelle on devine Vampilov) laisse entendre que derrière le désir de s'évader se cache une attitude philosophique sinon religieuse : nous y trouvons bien des traces évidentes du panthéisme qui tend, comme on le sait, à diviniser la nature. Toute l'œuvre de Vampilov prouve qu'ayant grandi dans un pays d'athéisme militant, il cherchait intensément, à travers ses personnages en quête d'un sens à leur vie, des voies vers l'harmonie spirituelle, lesquelles divergeaient des postulats du *Code moral du constructeur du communisme* conçu pour le XXIIe congrès du PCUS en 1961. On trouve des échos ironiques de ce document dans *Vingt minutes avec un ange* et, bien évidemment, dans *Le Fils aîné*. Le *Code moral*

étant calqué sur le modèle des commandements bibliques, Vampilov joue de cette ambiguïté en passant constamment de l'ironie au registre sublime et *vice versa*. Ainsi, le titre imposant de la cantate inachevée de Sarafanov «Tous les hommes sont frères» fait écho à l'un des principes du Code moral («*Relations humaines et respect mutuel entre les gens : l'homme est pour l'homme ami, camarade et frère*») et induit un effet comique, alors que dans la scène finale, les répliques émouvantes de Sarafanov touchent le cœur des spectateurs : «*Quoi qu'il en soit, je te considère maintenant comme mon fils. (à tous les trois) Vous êtes mes enfants parce que je vous aime. Que je fasse bien ou mal, je vous aime, et c'est le plus important...*». Les relations de cause à effet dans l'énoncé «*je vous aime > vous êtes mes enfants*» marquent une connotation profondément chrétienne, et son énonciateur, Sarafanov le «bienheureux», semble citer l'Évangile de Saint Jean : «*Aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés*».

L'héroïne de la dernière pièce de Vampilov, Valentina, répare la palissade chaque fois qu'un habitué de la cantine où elle travaille la casse. Certains voient dans cette constance une sorte d'obstination, voire une certaine rigidité psychologique. Amoureuse de Chamanov, qui a remarqué son amour silencieux trop tardivement, Valentina accepte d'aller au dancing avec Pachka qui cherche à la séduire et, finalement, abuse d'elle. Si dans la première version de la pièce, Valentina se tire une balle avec le fusil de son père à la suite de cette agression, Vampilov laisse, comme dans *La Chasse au canard*, une fin ouverte : le lendemain de la tragédie, Valentina revient sur le lieu de son travail. À la fin de la pièce, il n'y a plus de dialogues, il y a juste une longue didascalie dans laquelle Valentina, ayant vu le portillon du petit jardin endommagé une fois de plus, s'approche de la clôture pour redresser les planches. C'est l'événk Eréméev qui aide Valentina :

*« Elle essaye de remettre le portillon en place et, comme ça lui arrive souvent, elle n'y arrive pas : Eréméev, qui est assis plus près du portillon que tous les autres se lève et vient aider Valentina.*

*Silence. Valentina et Eréméev arrangent le petit jardin.*

*Rideau. »* (traduction de F. Asiani et F. Peyrat).

Cette dramaturgie ouverte de Vampilov en évoque une autre, celle de *Oncle Vania* de Tchekhov. À notre avis, il y a une certaine affinité entre Valentina, l'héroïne de Vampilov, et Sonia, l'héroïne de Tchekhov. Toutes deux, face au désespoir d'un impossible amour, face à la désillusion, font preuve de stoïcisme et se montrent capables de continuer à vivre («*nous vivrons une longue, longue suite de journées, de longues soirées*») et à supporter, comme Sisyphe, les épreuves du Destin («*nous allons supporter patiemment les tourments que nous enverra le destin*») (traduction d'A.Adamov).

### **La face cachée de l'iceberg**

Les affinités qui unissent la dramaturgie de Vampilov à celle de Tchekhov – esquissées ici en quelques traits – ne représentent qu'une partie cachée du véritable iceberg qu'est l'œuvre théâtrale du novateur sibérien dans la dramaturgie russe de la deuxième moitié du XXe siècle. Traitant, comme son grand prédécesseur, de sujets universels et intemporels, les exprimant dans un langage théâtral contemporain, Vampilov s'affranchit du paradigme contraignant du mainstream soviétique et devient ainsi un dramaturge de large envergure, accessible à tous les publics et jouable en plusieurs langues. Souhaitons que les chercheurs, traducteurs, praticiens de la scène et spectateurs trouvent toujours matière à réflexion en revisitant le monde imaginaire, extrêmement profond et singulier, du théâtre d'Alexandre Vampilov.