

dossier  
pédagogique

# Le sui- cide comédie

texte Nicolai Erdman

mise en scène

Anouch Paré

jeu 8 mars > sam 7 avril 07

renseignements

Soizic le Lasseur

01 53 05 19 10

réservations

Capucine Leboucher

01 53 05 19 17



# Sommaire

<b>I – Le Suicidé-Comédie</b>	<b>p.3</b>
Distribution	p. 5
Biographies de l'équipe artistique	p.6
<b>II - Préparation au texte</b>	<b>p.12</b>
<b>Prologue</b> par Anouch Paré	p.13
<b>Argument</b> : <i>Le Suicidé-Comédie</i> , cauchemar ou farce ?	p.14
<b>Nicolaï Erdman</b> , l'Histoire et le Silence	p.15
<b>Une brève chronologie</b> , ce que l'on peut retenir de l'époque	p.16
<b>Texte, contexte, esthétique...</b>	p.18
<b>Les personnages</b> , des êtres devenus des figures d'apologue, comme dans un théâtre de la vie... mais qui se réduit inexorablement (et presque) à soi-même...	p.21
<b>Le temps</b> , entre temps et espace scéniques, un tourbillon étourdissant et abrutissant... signifiant d'un apologue en train de se faire	p.22
<b>L'espace</b>	p.23
<b>Les mots et les sens</b> , une esthétique de la peur...	p.24
<b>La langue d'Erdman</b> : un texte à jouer	p.25
<b>Bibliographie</b>	p.26
<b>Glossaire</b>	p.28



# *Le Suicidé – comédie*

Nicolai Erdman

mise en scène : Anouch Paré

**du jeudi 8 mars au samedi 7 avril 2007**

mardi 19h, mercredi au samedi 20h

matinées exceptionnelles : dimanche 18 mars à 16h et samedi 31 mars à 15h

grande salle

Tarifs : 12 € / élève

1 place offerte par accompagnateur à raison d'1 pour 10 élèves

**Réservations :**

**Capucine Leboucher** 01 53 05 19 17

**Service pédagogique :**

**Soizic le Lasseur** 01 53 05 19 10 – [soizic.lasseur@athenee-theatre.com](mailto:soizic.lasseur@athenee-theatre.com)

## Distribution

Mise en scène  
Traduction  
Assistant à la mise en scène  
Scénographie  
Assistante  
Costumes  
Assistante costumes  
Musique  
Lumières  
Direction Technique (la Comète)  
Administration et diffusion

Anouch Paré  
André Markowicz  
Christian Lucas-Iriart  
Denis Fruchaud  
Myriam Rose  
Ève-Marie Arnault  
Laurence Barrès  
Philippe Bachman  
Danilo Facco  
Fabrice Paris  
Cécile Espérou-Kenig

Une proposition de

Céline Bothorel  
Carlos Chahine  
Jean-Marc Culières  
Laurian Daire  
Marc Ernotte  
Isabelle Gouzou  
Damien Houssier  
Guillaume Junot  
  
Marianne Lewandowski  
Eric Malgouyres  
Nadine Marcovici  
Marie Réache  
Christian Ruché  
  
Chantal Trichet

Grounia ; une petite vieille ; la Modiste  
Grand-Skouvik, *Aristarque Dominiquovitch*  
Viktor Viktorovitch – *écrivain*  
Un jeune homme - *sourd-muet*  
Podsekalnikov, *Sémione Sémionovitch*  
Maria Loukianovna - *son épouse*  
Igorouchka, *légor Timoféievitch*  
Pougatchov, *Nikifor Arsentievitch* – boucher  
Un type douteux ; une petite vieille  
Raïssa Filippovna ; une petite vieille  
Le Père Elpidy – *prêtre* ; Oleg Leonidovitch  
Cleopatra Ivanovna ; la Couturière  
Peresvetova, *Margarita Ivanovna*  
Kalabouchkine, *Alexandre Pétrovitch* - *leur voisin*  
Serafima Ilinitchna - *sa belle-mère*

**Le spectacle est créé à La Comète, Scène Nationale de Châlons-en-Champagne  
les 16 et 17 janvier 2007**

**Coproduction** : La Comète, Scène Nationale de Châlons-en-Champagne,  
Les Allumettes Associées – Cie Laurent Serrano, avec le soutien du  
Conseil Général de la Marne et de la DRAC Ile-de-France  
Avec la participation de l'ADAMI, HP transports et SNCF, Direction régionale Champagne-Ardenne  
**coréalisation** : Athénée Théâtre Louis-Jouvet

### Les Allumettes Associées, compagnie

**2005/2006/2007**, compagnie associée à La Comète – Scène nationale de Châlon-en-Champagne.

**2006, 16 représentations – 2007 reprise, 17 représentations.**

*L'histoire de la fille qui lisait trop d'histoires*, création de B. Bonnet et Anouch Paré (production Les Allumettes Associées), tournée dans la Marne, la Comète, Scène Nationale de Châlons-en-Champagne.

**2003 et 2004, 6 représentations**

*Vanity Case*, création de Anouch Paré (co-production Équinoxe, Scène Nationale de Châteauroux) Les Taps-Strasbourg.

**2001 et 2002, 19 représentations**

*Histoires de puces*, de Anouch Paré. (co-production Équinoxe, Scène Nationale de Châteauroux). Tournée avec le concours du Conseil Général de l'Indre.

**2000, 3 représentations**

*W, hors d'oeuvre*. 30 créations pour 15 comédiens. CéliDé Forum 2000. Assistante : N. Marcovici.

**1998, 15 représentations**

*Le Théâtre des oreilles*, textes de Valère Novarina. Mise en scène : A. S. Weiss & Zaven Paré. Avec le soutien de l'AFAA, de Cal Arts University, de la Fondation Grant for the Performing Art (bourse " Étant donné ").Tournée aux USA /Festival International de la Marionnette, La ferme du Buisson.

**1997 et 1998, 30 représentations**

*Porta do mar* (La porte de la mer), pour un comédien et un orgue de Barbarie. Melville, Londres, Montage de Anouch Paré, Théâtre sans Toit, Romainville. Tournée France.

**1997**

*Ce que toute jeune fille devrait savoir*, d'Anne Trémolière. Flavigny sur Ozerain.

**1995, 2 représentations**

*La Conférence des anges*, d'après Max Jacob ( Les conseils à un jeune poète), adaptation de William della Rocca et Anouch Paré. Musée National des Granges de Port-Royal.

**1993, 21 représentations**

*Le Verger des solitaires*, d'après Robert Arnauld d'Andilly, composition d'Anouch Paré. Musée national des Granges de Port-Royal, Château de Bussy-Rabutin, Potager du Roi, à Versailles.

**1993 création à La Maison de la poésie (Paris) et 72 dates en tournée**

*Tapatoudi*, Montage de Anouch Paré. Création à la Maison de la poésie (Paris). Tournée CCE de la SNCF. Festival OFF d'Avignon, à Confluences, Goumen Bis (Paris) et en banlieue.

**1992**

*Les Ecrivains et la censure*, lecture-spectacle, Théâtre national de la colline.

**1991 et 1992**

*Les Rêves inventés de Max Jacob*, quatre lectures-hommage, direction de W. Della Rocca, Musée National des Granges de Port-Royal (Journées pour la Poésie) Reprise Pont-Aven, Avignon, Maison du OFF.

*Je n'écrirai plus* d'après Pavese, lecture à Avignon, Maison du OFF.

### Anouch Paré, mise en scène

Après une formation de comédienne à l'École Charles Dullin, complétée par des stages auprès de Guy Freixe, Catherine Anne, Marie Poulhe et Carlo Boso etc., elle a joué dans les premiers spectacles de

la Cie du Matamore, sous la direction de Serge Lipszyc (*Arlequin, Serviteur de deux maîtres, Le menteur, Peines d'amour ...!, Un chapeau de paille d'Italie...*) et y a monté *L'étrange ouvrage des cieux*, de R. Clair. Elle a été également dirigée par Jean-Pierre Vincent (Büchner), Jean-Marc Culiersi (L. Villate), Yves Kerboul (John Arden), Laurent Serrano (Eugène Labiche), etc et a participé à de nombreuses lectures publiques. En 92, à la suite d'une lecture-spectacle sur la censure qu'elle dirige au Théâtre National de la Colline, elle fonde avec d'autres comédiens la Cie Les Allumettes Associées pour laquelle elle met en scène ou écrit une dizaine de spectacles, créations pour la plupart. Elle assure par ailleurs la direction d'ateliers et de stages de théâtre en France et à l'étranger, a enseigné à l'École Charles Dullin et met en scène des spectacles pour d'autres compagnies. Elle est artiste associée à La Comète, Scène nationale de Châlons-en-Champagne depuis 2005.

## Philippe Bachman, musique

Philippe Bachman commence son parcours musical et professionnel sous le signe de l'éclectisme. Il est diplômé de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris après avoir obtenu une licence d'histoire à l'Université de Paris IV, parallèlement il effectue ses études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris ainsi qu'à l'Université de Paris IV en musicologie. Il compose pour le théâtre (Yamina Achemi, Anouch Paré). Lauréat de la Villa Médicis Hors-les-Murs (AFAA) et du gouvernement fédéral américain (Fulbright Scholarship), il a séjourné un an aux Etats-Unis, travaillant avec plusieurs collectifs de musiciens œuvrant aux confins entre musique savante et musiques populaires improvisées.

Ses activités l'ont amené à diriger plusieurs structures artistiques d'ampleur. Il est depuis octobre 2004 directeur de La Comète - Scène nationale de Châlons-en-Champagne. En 2001, avec un collectif d'artistes et de luthiers, il crée « Culture & coopération », afin de développer un outil d'aide au développement dans le secteur de la facture instrumentale à l'échelle internationale et d'illustrer musicalement le dialogue interculturel. Pianiste, il a fondé avec Bruno Caillat (percussions) et Salah Eddin Maraqa (kanun), un trio original, mêlant traditions orientales, jazz et musiques improvisées d'Extrême-Orient.

## Laurian Daire, musicien, un jeune homme – *sourd-muet*

Laurian Daire suit des cours avec Ludovic de Preissac à l'E.N.M. d'Issy-les-Moulineaux où il obtient le 1er prix de piano-jazz. Il étudie ensuite l'harmonie avec Bernard Maury et l'arrangement avec Pierre Bertrand au Conservatoire du IXème à Paris.

Il enseigne depuis au conservatoire d'Evry.

Présent sur de nombreuses scènes parisiennes (New Morning, Sunset, Duc des Lombards...) il a également joué au Festival de Barcelone avec le groupe Entre 2 & 3 (Funk), participé au Nuits atypiques de Koudougou (Burkina faso) avec le chanteur Nick Domby (world music), et accompagné le bluesman américain Peter Nathanson en tournée (France, Allemagne, Croatie...)

Il s'aventure dans le spectacle vivant en accompagnant notamment la compagnie Kaléïdo sur *Piaf, l'ombre de la rue*, la compagnie Nagananda sur *A tout ceux qui...* une pièce de Noëlle Renaude et la chanteuse Marie Perrin sur son tour de chant *Traces de doigts sur un comptoir*.

Il travaille actuellement comme clavier et arrangeur pour différents artistes : Yann Cole (Soul-Funk), Matéo (Pop-Rock) et Christophe Vinet (variété française).

## Céline Bothorel, Grounia, une petite vieille, la Modiste

Comédienne formée par Jean-Paul Denizon et Andréas Voutsinas, elle a interprété des personnages du répertoire classique (Shakespeare, Molière,...) et contemporain (T. Williams...). Du jazz à la comédie musicale, elle chante dans de nombreux spectacles. Sara Lazarus, Félix Marek et Christiane Legrand ont été ses professeurs. Sa passion pour la direction d'acteur, la direction de chœurs, et la mise en scène lui ont permis d'être à l'origine de plusieurs créations théâtrales et musicales (*L'Etrange ouvrage des Cieux* en 1993, *Les Mille et une nuits* en 1995, *Mon Homme Métro Music'hall* en 1996, *Shake* en 1997, *Kaleïdo* en 1999).

En 2002 elle est engagée dans *Piaf, l'ombre de la rue*, un hommage contemporain à *la môme*, spectacle qui tourne depuis en France et à l'étranger.



Depuis avril 2003, avec le collectif *Amour, travail, santé*, elle chante au Sentier des Halles, au Limonaire, au Studio de l'Ermitage et en tournée un répertoire original de chansons françaises écrit pour elle.

Sa dernière création *Anatomie d'une femme* avec Brenda Clark, a été présentée au théâtre *Paris-Villette* à l'automne 2004.

En janvier 2006 elle est sur scène avec *Une saison de machettes* de J. Hatzfeld, une création de la Cie Passeurs de Mémoires. En même temps, elle poursuit ses concerts avec *Amour, travail, santé* et *Piaf, l'ombre de la rue* entre Paris et la France.

## **Carlos Chahine, *Grand-Skoubik*, Aristarque Dominiquovitch**

Carlos Chahine quitte le Liban, sa terre natale, en 1975, première année d'une longue guerre qui le fixa en France. Il y étudie la chirurgie dentaire avant de découvrir le théâtre. Il passe d'ailleurs sa thèse de chirurgien pendant sa première année à l'école du TNS de laquelle il sort en 1988, avec le groupe 23.

Depuis il a travaillé avec des metteurs en scène aussi divers que Christian Rist, Laurence Février, Matthias Langhoff, Dominique Feret, Denis Lanoy, Sylvio Purcarete, Alain Françon, Jean Louis Jacopin, René Loyon, Viviane Théophilidès, Stuart Seide, Philippe Van Kessel, Jean-Marie Villégier, le collectif de Parme, etc...

Il a tourné pour le cinéma avec Raoul Ruiz et Ghassan Salhab dont il tient le rôle principal du dernier film, *Le dernier homme*, qui sortira en 2007 sur Arte et en salles.

## ***Jean-Marc Culiersi, Viktor Viktorovitch* - écrivain**

Jean-Marc Culiersi, né en 1965, a suivi les cours d'art dramatique Jean Périmony. Il a joué notamment avec la compagnie du Matamore, le Théâtre du Campagnol et en Italie avec le Teatro delle Briciole et Cà Luogo D'arte.

En 1995, il crée le Studio Théâtre de Saint-Denis pour lequel il écrit et met en scène (*Nouvelles Lunes, Yvonne la Madone de la Plaine...*). Depuis 1999, il écrit pour le cinéma (*Une vie de Prince, La Storia di B., Les deux mondes*). Il vient de réaliser son premier court-métrage de fiction : *Perte de contrôle*.

## **Marc Ernotte, *Podsekalnikov*, Sémione Sémionovitch**

Marc Ernotte a été formé à l'Ecole de la Rue Blanche (ENSATT) par Alfred Simon, Yves Gasc et Marcel Bozonnet.

Au théâtre, il a joué principalement sous la direction de Thierry Roisin, François Rancillac, Thierry Bédard, Arthur Nauziciel, Muriel Mayette, Bernard Sobel, Jean-Louis Thamin, Henri Ronse, Marcelle Tassencourt ; des auteurs aussi divers que Giacomo Léopardi, Jean-Luc Lagarce, Molière, Heiner Müller, Reza Baraheni, Pavel Kaout, Danilo Kis, Michel Leiris, Cipolla, Roger Caillois, Jean Paulhan, Hermann Broch, Lessing, Feydeau, Racine, Hugo von Hoffmansthal, Marivaux, Brecht, Dostoïevski, Knut Hamsun, Serge Ganz, Jean Paul Aron, Jean Audureau ; dans les théâtres de Paris, de Province et de l'Etranger.

Au cinéma, il a tourné avec Jacques Audiart, Catherine Corsini, Laurent Bounik et Christian Zerbib. Il travaille aussi très régulièrement à France Culture dans les productions de fictions ou pour des lectures attachées à des émissions.

Il a obtenu le CA d'art dramatique en 1993.

Il est également professeur d'interprétation à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de la Ville de Paris

## ***Isabelle Gouzou, Maria Loukianovna* – son épouse**

Isabelle Gouzou est née en 1960. Après avoir obtenu son diplôme d'institutrice et enseigné quelques années, elle fait le choix du théâtre. Elle est formée à l'Atelier Ecole Charles Dullin puis à l'Ecole de la Belle de Mai dirigée par Jean-Christian Grinevald qui à l'issue de sa formation lui offre d'entrer dans

l'équipe du théâtre de la Main d'Or. Elle y pratique à la fois des tâches administratives, d'enseignement et bien sûr y fait ses premières expériences théâtrales dans *Dom Juan revient de guerre* d'Ödon von Horvath mis en scène Stéphanie Loïk, *Brecht, une biographie* écrit et mis en scène par Jean-Christian Grinevald et *La noce chez les petits bourgeois* de Brecht .

Puis elle rejoint Serge Lipszyc et la compagnie du Matamore avec laquelle elle joue Goldoni, Shakespeare, Corneille, Labiche, Racine....

Elle rencontre Sylvain Maurice avec *Le précepteur* de Lenz, Anouch Paré avec *Vanity Case* , François Ha Van avec *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

Enfin, elle co-écrit un spectacle jeune public avec la musicienne Françoise Moy : *Quand j'étais petite, je serai grande* mis en scène par Pierre Louis-Calixte ; par ailleurs elle renoue avec la pédagogie au travers d'ateliers de pratique théâtrale auprès d'enfants et d'adolescents .

## Damien Houssier, *Iégorouchka*, Iégor Timoféïévitch

"C'est à l'âge de 8 ans que j'ai attrapé le virus du théâtre. La maladie s'est développée pendant sept ans au sein de la *Compagnie des Sales Gosses* et n'a cessé de grandir depuis. Après l'obtention du baccalauréat en 2002, j'ai suivi au pied de la lettre l'ordonnance de mes géniteurs « passe ton bac d'abord et après tu feras ce que tu voudras. ». Je suis donc entré à l'école Charles Dullin pour traiter le mal par le mal... sans succès ! Aux grands maux, les grands remèdes : fort de trois années d'enseignement théâtral, je tente le concours du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, et à ma grande surprise, l'obtiens. J'y effectue actuellement ma deuxième année. La rémission est peut-être proche ! Ce parcours, aussi court soit-il a été jalonné de rencontres aussi fortes humainement que théâtralement et n'ont malheureusement absolument pas contribué à ma guérison..."

## Guillaume Junot, Pougatchov, Nikifor Arsentievitch – boucher, un type douteux, une petite vieille

Guillaume Junot, formé par l'Atelier International de Théâtre (Blanche Salant et Paul Waever) Stages et travaux avec Pierre Bilan, André Rio Sarcet (école nationale des arts du cirque), Pierre Debauche, Alan Boone, Sophie Loukachevsky, Adel Hakim, Philippe Minyana, Daniel Berlioux, Joel Pommerat...

Il travaille avec la compagnie « Les gosses » depuis 2003 en tant qu'auteur et acteur (*Frankenstein*, librement inspiré de l'œuvre de Mary Shelley, *Un ange passe*, création pour deux comédiens, mise en scène de Karine Dedeurwaerder.

Il travaille avec Frédéric Constant et la Cie des « Affinités électives » comme comédien (*On ne met pas un fusil chargé sur la scène si personne ne va s'en servir* d'après *La Mouette* d'Anton Tchekhov. Mise en scène de Frédéric Constant (CDN de Blois, Vendôme et L'Onde à Vélisy, *Tableaux autour de G* de Frédéric Constant et Xavier Maurel, Cie Les affinités électives au Théâtre Paris villette.

Il est assistant à la mise en scène au Théâtre du Rond Point avec *Un simple froncement de sourcils* de Ged Marlon .

Il joue au cinéma dans *Fantômes* réalisation Jean-Paul Civiérac et au Cabaret :

*Le Kabaret de la dernière chance* de Pierre Barouh et Oscar Castro, mise en scène de Pierre Barouh, avec la troupe du Théâtre Aleph (Bataclan).

## Marianne Lewandowski, Raïssa Filippovna, une petite vieille

Marianne Lewandowski a travaillé avec Yves Gasc de la Comédie Française, Laurent Terzieff, Gildas Bourdet, Alain Barsacq, Lionnel Astier, Rémi De Vos et Anouch Paré. En 2004, elle joue *Vanity Case*, mise en scène de Anouch Paré, en 2005 *A porte chiuse*, mise en scène de Maria Claudia Massari (Compagnie Corps Rompu - Italie) et en 2006 *La vengeance du démon déçu*, mise en scène de Lionnel Astier.

## Eric Malgouyres, le Père Elpidy – *prêtre*, Oleg Leonidovitch

Comédien, marionnettiste, metteur en scène, chanteur..., Eric Malgouyres a accompagné principalement les metteurs en scène Pierre Blaise (Théâtre sans toit), Laurent Serrano, Serge Lipszyc (Cie du Matamore).

Avec Anouch Paré il a travaillé pour *W, Hors d'oeuvre*, et réalisé son spectacle : *Une Nuit blanche avec Nicolas Boileau*.

Il intervient en atelier, pour les Rencontres Internationales de Hautes Corse de Robin Renucci, à l'école Charles Dullin, les ateliers adultes des Allumettes associées à Châlons etc...

## Nadine Marcovici, Cleopatra Ivanovna, la Couturière

Nadine Marcovici débute dans *L'Écume des jours* de Boris Vian, mis en scène par Alain Illel. Puis elle travaille avec, entre autres, Jean-Louis Thamin pour *Le Chevalier à la Rose* de Hugo Von Hofmannsthal ; Bruno Boëglin pour *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello et *Roberto Zucco* de B.M Koltès. Il y aura également deux spectacles avec Jacques Mauclair : *L'avare* de Molière et *La demande en mariage* de Tchekhov. D'autres rencontres avec Nicolas Lormeau, Sylvain Maurice, Rémi De Vos, Serge Lipszyc... Elle rencontre Anouch Paré en 1991 et participe à la création de la compagnie *Les Allumettes Associées*, jouant dans la plupart de ses spectacles. À partir de 1999 elle tourne davantage pour le cinéma et la télévision, notamment dans *National 7*, *Camping à la ferme*, *Les beaux jours* et *Vive la bombe*, quatre films réalisés par Jean-Pierre Sinapi.

## Marie Réache, Peresvetova, Margarita Ivanovna

Au théâtre, elle a joué dans *Le Nouvel Ordre mondial* d'Harold Pinter, mis en scène par Roger Planchon ; *Les Pas perdus* de Denise Bonal, mis en scène par Gilles Guillot au Théâtre du Rond Point ; *Portrait de famille* de Denise Bonal, mis en scène par Marion Bierry ; *Quartiers*, mis en scène par Laurence Février au Théâtre de la Tempête ; *Les Directeurs* de Daniel Besse, mis en scène d'Étienne Bierry ; *La Maison Tellier*, mis en scène par Jean-Pierre Hané ; *Après la pluie* de S. Belbel, mis en scène par Marion Bierry ; *Les insolistes*, spectacle musical, mis en scène par Gregori Baquet ; *Gulliver*, mis en scène par Daniel Soulier au Théâtre national de Chaillot ; *L'Éloge de la chose* de Jean-Daniel Magnin, mis en scène par N. Guevara au Théâtre de la Renaissance ; *La Conférence des anges* de Max Jacob, mis en scène par Anouch Paré ; *Bergson-Feydeau* de Gerville et Réache, mise en scène des auteurs.

Elle fait partie depuis l'enfance du Théâtre de l'Escabeau fondé par ses parents. Elle y a joué notamment Brecht, Musset, Schnitzler, Claudel, Grumberg...

Au cinéma, elle a tourné sous la direction de Michel Deville, Yvan Calberac, Jean-Louis Benoist, Patrice Leconte, Pierre Richard, Marco Pico, Yan Ficher Lester, Nacho Carranza...

À la télévision, elle a été dirigée par Denis Granier-Deferre, Marco Pico, Gilles Galiot, Luc Berault, Claude Vajda, Michel Boisrond, Roger Guillot, Marc Boyer. Elle a participé aux *Aventures de Jamel Debbouze*, *Dix secondes et des poussières*, *Les Baisers* sur Canal +. En publicité, elle a tourné notamment avec Jean-Marie Poiret et Étienne chatillez.

## Christian Ruché, Kalabouchkine, Alexandre Pétrovitch – *leur voisin*

Christian Ruché commence sa carrière au début des années 70, en jouant et chantant dans les cabarets de Toulouse, Paris et Lyon. Dès 1975, il démarre sa vie de comédien professionnel et joue avec Maurice Yendt, Bruno Boëglin, André Serre, Jean-Yves Picq et Jacques Lassalle.

De 1980 à 1986, il est comédien permanent à La Salamandre, dirigée par Gildas Bourdet où il joue : El Narrador dans *Le Saperleau*, Satine dans *Les Bas-fonds*, Louis dans *Le Pain dur*, Richard dans *Une Station service*, Lipstick dans *Les Crachats de la lune*.

Il poursuit sa carrière en jouant dans plusieurs mises en scène de Lucian Pintillé, Joël Jouanneau, Michel Raskine, Alain Barsacq, Agathe Alexis, Stéphane Fiévet, Anouch Paré.

Au Centre dramatique national de Béthune en 1996 et 1997, il dirige des ateliers pour amateurs et travaille dans les établissements scolaires. En 2000 et 2001 il prolonge cette expérience avec des classes élémentaires.

Parallèlement à la scène, il tourne pour le cinéma avec Michel Deville (*La Lectrice*), Romain Goupil (*Maman*), François Dupeyron (*Un Cœur qui bat* et *La Chambre des officiers*), Benoît Jacquot (*Pas de Scandale*), Jean-Paul Rappeneau (*Bon Voyage*) ; à la télévision il travaille sous la direction de Laurent Heyneman, Gilles Béhat, Philippe Triboit, Diane Bertrand, David Delrieux, Bob Wilson, Joël Jouanneau et Raoul Sangla et participe à de nombreuses créations radiophoniques avec Claude Guerre, Blandine Masson, Myron Merson, Georges Peyrou, Michel Sidoroff, Christine-Bernard Sugy, Étienne Valès, Jean-Mathieu Zhand.

## Chantal Trichet, Serafima Ilinitchna - *sa belle-mère*

Chantal Trichet débute avec la compagnie Quatre-Litre-Douze, pendant trois années. Comédienne, elle a joué dans *La Mouette* de Tchekhov, mise en scène de Louis Castel, en tournée sur les scènes nationales du Sud de la France, *Les Nouvelles de l'An 2000*, de et avec Fellag à la Villette, et dans le spectacle de Didier Bezace, *Feydeau Terminus* au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, *Extermination du peuple* de Werner Schwab, mise en scène de Philippe Adrien en Suisse, *Kroum l'Ectoplasme* et *Meurtre* de Hanok Lévin, mis en scène par Clément Poirée au Théâtre de la Tempête, *Que bella la Vita* de Fellag au Tifl à la Villette, *Quartier Nord*, mis en scène par Laurence Février au festival de Vienne Autriche, et *les Saônes* de Catherine Zambon à l'Etoile du Nord. Elle participe aux rencontres de la Cartoucherie (Théâtre de la Tempête et du Chaudron) depuis 5 ans et a travaillé avec Thierry Atlan dans *L'Observatoire*, en tournée dans les Lieux-Dits (Gare au Théâtre, Rencontres Charles Dullin...). Formatrice à l'université de Jussieu, elle y met en scène *La Poule d'Eau* de Witkiewicz, *Noces chez les Petits Bourgeois* et *Grande Peur et Misère du Troisième Reich* de Brecht, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Gombrowicz, *La Peste Britannique* d'après Berkoff... En 1998, elle organise un échange entre l'université de UCLA (Los Angeles) et l'université de Jussieu, échange qui se poursuit actuellement sous d'autres formes. Elle enseigne également dans le cursus des classes A3 au lycée de Taverny en collaboration avec le Théâtre 95, où elle vient de faire la mise en scène *Des Nouvelles Écritures scéniques*. Elle a fondé la compagnie de La Belle Etoile avec Dominique Bourdin et Géraud Andrieu et a préparé *Le Triomphe de L'Amour* qui s'est joué au Théâtre du Chaudron en avril 2001.

# Préparation au texte

## Prologue

Écoutons Anouch parler du texte : « Ce texte me paraît un texte de salubrité publique : détergent par le dire, décapant par le vide. Certainement beaucoup d'autres pistes que celles développées ici pourront être découvertes autour de ce *Suicidé - Comédie*. (...) Car il s'agit de jouer : l'on sent si fort que Meyerhold, metteur en scène génial du XX<sup>ème</sup> siècle, y a travaillé avec Erdman qu'il n'y a qu'à tenter de retrouver la joie et la pertinence qui ont conduit à ce montage, ces répliques, ces scènes dont certaines semblent le fruit d'improvisations au plateau, servies par une écriture ciselée et radicale, traduites en plus avec une vitalité tonifiante. »

Dès lors, on ouvre l'œil et tend l'oreille, on se penche sur le manuscrit et le lourd et essentiel contexte historique qu'il draine avec lui, on se débarrasse des clichés qui font du théâtre *russe* de cette époque, devrait-on dire *soviétique* ?, des pièces au lourd message idéologique et on regarde avec un regard frais et neuf un texte avec la bienveillance dont on devrait jamais se départir. Et il faut bien le dire, dès les premières lignes du manuscrit, on rit, on s'étonne devant le culot du propos, la liberté inénarrable ici du ton, qui doit beaucoup à la traduction d'A. Markowicz à la fois typique et contemporaine. Ce qui frappe finalement, c'est la plasticité dramaturgique du propos, sa force scénique et dramatique, sa grande propension à faire rire et à permettre l'invention scénographique.

Le propos d'Anouch et de son équipe devient alors essentiel car, par la force contemporaine d'une création d'aujourd'hui, on approche l'époque stalinienne avec un œil à la fois intemporel et cruellement moderne, avec au cœur et à l'esprit l'envie soudaine de regarder notre époque où les dictatures idéologiques ont semblé reculer voire s'effondrer, avec à la fois, comme une évidence et un étonnement mêlés, un sourire et une gravité d'aujourd'hui, nouveaux où les dictateurs sont ailleurs, parfois si proches et si familiers...

Pascal Vey

### *Le Suicidé-Comédie, cauchemar ou farce ?*

Tout commence par un bout de saucisson réclamé dans la nuit. Dans ces temps de restrictions et de famine féroce de l'après-révolution soviétique, cela prête à rire et à pleurer. Au milieu d'une nuit, un homme réveille sa femme, affamé. Ne supportant pas la scène de ménage qu'il provoque, il se réfugie à la cuisine, pour pouvoir tranquillement déguster du saucisson de foie, sans rien savoir de la farce que le destin lui réserve. Les quelques instants de sa disparition suffisent à sa femme et à sa belle-mère pour se persuader qu'il veut en finir. En effet, pourquoi ne mettrait-il pas un terme à cette vie de chien, en se donnant un bon coup de pistolet ? On lui saute dessus comme un fou dangereux, on lui demande de rendre le pistolet qu'il vient de se fourrer dans la bouche. Dans cette ère de folie banale, le moindre geste anodin peut être déformé, compris de travers. Un signe minuscule devient majuscule, grotesque, grimaçant. Un saucisson se transforme en pistolet. N'importe quoi peut conspirer à la perte risible d'un homme, risible et tragique.

Ainsi naissent la pièce et l'intrigue. Sémione Sémionovitch Podsékalnikov est un autre Barbouillé : il avoue être, comme dans la farce de Molière, « le plus malheureux de tous les hommes ». Mais puisque sa femme le soupçonne de pulsions suicidaires, il va se faire un plaisir d'entrer dans son jeu et d'éprouver ses pouvoirs de maître-chanteur. La menace d'un suicide lui donne une contenance, et mieux, une identité. Il se passe enfin quelque chose dans sa vie. Il cesse de se réfugier au fond de son lit. La mort le tient debout !

Et la farce continue de plus belle. Brusquement, la rumeur du suicide attire comme des mouches toutes sortes d'individus. Tous veulent profiter de l'occasion. « Il faudrait être fou, dans ce grand cauchemar fou, pour ne pas être fou ». On demande au futur cadavre de ne pas se contenter d'une mort mesquine, inutile, égoïste. Son geste peut se transformer en acte héroïque de résistance contre la République des Soviets ! Ou en acte romantique exaltant l'Absolu de l'Amour ! Éprouvés par un sentiment d'abandon et d'inutilité, laissés sur le bord de la route de l'Histoire, tous ces morts-vivants de la société civile écrasée par Staline ont besoin d'un cadavre pour espérer se refaire, être entendus, mettre en mouvement l'opinion publique ! Ce suicidé leur redonne de l'avenir et les délivre d'un présent insupportable. Il leur rend l'espoir et, comme on sait, « l'espoir ne meurt qu'en avant-dernier ».

Podsékalnikov est soudain placé sur un piédestal. Ce pauvre « orphelin du merveilleux » trouve enfin un sens héroïque à son existence : se sacrifier au tout venant. Mourir devient sa raison de vivre. Il est enfin devenu vivant, vivant parmi les ombres.

Ainsi, paradoxe, la vie continue. Et peut-être même commence-t-elle. C'est là tout le génie de cette farce. Plus la mort continue à approcher, plus la vie veut continuer à continuer. Un pied dans la tombe, Podsékalnikov finit par refuser catégoriquement de se tuer. « Happy end » de courte durée, puisqu'au tout dernier moment, un autre martyr, voulant suivre son « exemple », donne le dernier mot à la mort.

## Nicolaï Erdman, l'Histoire et le Silence

Nicolaï Erdman est né à Moscou le 16 novembre 1900.

En 1915, il découvre Maïakovski. En 1918, il rejoint le mouvement d'avant-garde des « Imaginistes », avec son frère, le peintre Boris Erdman, et publie ses premiers poèmes. Il commence à travailler pour le théâtre en 1922 (il traduit *La Cagnotte* de Labiche, écrit des librettos d'opérette et de ballets, des sketches pour le Théâtre de la Satire, des paroles de chansons, des parodies sur des thèmes d'actualité etc.) et en juin 1924 il lit *Le Mandat*, sa première pièce, aux acteurs de Meyerhold.

*« Lorsque ce tout jeune homme assez petit et élégant qu'avait amené et présenté Meyerhold se fut assis à la petite table de la salle de répétitions et eut ouvert son manuscrit, et lorsque, après avoir enveloppé du regard avec calme les gens qui étaient réunis là, il commença à lire d'une voix sans émotion et avec froideur les premières répliques, les acteurs se mirent sur leur garde. La troupe était tendue comme une meute sentant le gibier et prête à se jeter sur ses traces. Puis il y eut un rire, un deuxième, un troisième. La lecture progressait dans une hilarité croissante. Attendant la fin des éclats de rire avec impassibilité, Nicolaï Erdman prononçait les phrases l'une après l'autre, sans l'ombre d'un sourire sur le visage. »*

*K. Rudnickij Mejerhol'd, Moskva, Iskustvo, 1981.*

La première de la pièce, le 20 avril 1925, est un triomphe. Les fiches techniques du théâtre rapportent que les spectateurs riaient plus de 350 fois sur la durée du spectacle.

La pièce sera jouée 350 fois et reprise dans toute l'Union soviétique, à Berlin, au Japon. Mais en 1930 elle est retirée de l'affiche et ne sera montée de nouveau qu'après la mort de Staline et le XX<sup>ème</sup> Congrès du Parti communiste, en novembre 1956. Erdman voyage en Allemagne et en Italie, y rencontre M. Gorki, et commence une activité de scénariste de cinéma, notamment pour Boris Barnet, activité qui le nourrira toute sa vie.

Trois ans ont passé où l'Union Soviétique a beaucoup changé : le pouvoir politique est définitivement concentré entre les mains de Staline. Les tendances suspectes dans l'art sont éliminées par des Comités, ceux qui se croyaient représentants des bouleversements de leur pays, les artistes de l'Avant-Garde des années 20, sont écartés, ou réduits au silence. En 1928, Erdman donne sa seconde pièce, *Le Suicidé*, à Meyerhold. Stanislavski s'y intéresse à son tour, écrit même à Staline pour obtenir l'autorisation de la jouer : ils entrent en « compétition socialiste pour la mise en scène du *Suicidé* ». Ils répètent des mois durant. La pièce est censurée par le Repertkom (la censure théâtrale).

*« Cher Konstantin Sergueïevitch,*

*Je n'ai pas une très bonne opinion du Suicidé. Mes camarades les plus proches considèrent que cette pièce est un peu vide et nuisible. (...) Néanmoins, je ne m'oppose pas au théâtre d'expérimentation et de recherche. S'il n'est pas exclu que le théâtre atteigne son but. La Section culture – propagande du Comité central de notre parti vous aidera dans cette affaire. Vous serez supervisés par des camarades qui connaissent la chose artistique. Je suis un dilettante dans ce domaine. Salutations. J. Staline. 9 Nov. 1931 » (lettre à Stanislavski)*

Il faudra attendre 1982 pour qu'elle soit jouée en U.R.S.S, avec des coupures conséquentes, puis 1987, date enfin de sa publication. C'est la fin de la carrière de dramaturge d'Erdman. Un petit poème satirique sur Staline lui vaut d'être arrêté en octobre 1933.

Mêmes les lettres de ses amis, notamment de Boulgakhov, ne rendent pas le pouvoir plus clément.

Il recevra l'autorisation de retourner à Moscou après la guerre, et sa démobilisation, en 1949.

Jusqu'à sa mort, le 10 août 1970, Erdman écrit pour le cirque, fait des adaptations pour le théâtre et en 1964 devient consultant au Théâtre de la Taganka, dirigé par Iouri Lioubimov, mais il a renoncé à son activité de dramaturge et vit essentiellement du cinéma.



## Une brève chronologie

### Ce que l'on peut retenir de l'époque :

- 1917 Révolution d'Octobre.
- 1918 Début de la guerre civile. 1<sup>ère</sup> nationalisation.  
*Le Mystère-Bouffe*, Maïakovski, mise en scène : Meyerhold.  
Fondation des premiers trains et bateaux d'agitation.  
Décoration des rues de Moscou et Petrograd par les peintres abstraits.
- 1919 Défaite des armées blanches.  
Création des troupes théâtrales ambulantes sur les fronts.  
1<sup>ères</sup> fêtes de masse. Nationalisation des théâtres. Manifeste du suprématisme, Malevitch.
- 1920 « Octobre Théâtral » de Meyerhold.. Il inaugure le premier théâtre de la République des Soviets, en cherchant à faire coïncider l'avant-garde constructiviste (machinerie apparente, plateaux tournants...) et la politique révolutionnaire.  
Manifeste constructiviste de Gabo et Pevsner.
- 1921 10<sup>ème</sup> congrès du PC. Introduction de la NEP (Nouvelle Proposition Economique).
- 1922 Proclamation de l'URSS, Union des Républiques Socialistes Soviétiques.
- 1924 Mort de Lénine. Staline proclame « le socialisme dans un seul pays ».  
Staline devient le principal acteur du système (il est secrétaire général du Parti depuis 1922).  
Totalitarisme, stalinisation. Eisenstein tourne *La Grève*, Protazanov : *Aelita*.
- 1925 *Le Mandat*, de Nicolai Erdman, mis en scène par Meyerhold.  
Eisenstein tourne *Le Cuirassé Potemkine*. Suicide du poète Essenine, ami d'Erdman.
- 1926 100<sup>ème</sup> du *Mandat* (créé en 1925) « Nicolai Erdman est en train de créer, à coup sûr, la comédie soviétique. » (Meyerhold, Pravda)
- 1927 Trotski exclu du Parti (assassiné en 1940). Conférence de l'Agit-Prop du Comité Central du PC : l'état affirme son rôle dans la reconstruction idéo-politique des théâtres.  
Stanislavski : *Ma vie dans l'Art*. Meyerhold monte *Le Revizor*, de Gogol.
- 1928 Erdman écrit *Le Suicidé*.
- 1929 Année dite du « grand tournant », fin de la NEP.  
Plan quinquennal industrie lourde, collectivisation des campagnes. Économie planifiée.  
*La Punaïse*, de Maïakovski mise en scène par Meyerhold.  
Le théâtre Vakhtangov répète *Le Suicidé* puis renonce au projet. Il est repris simultanément par Meyerhold et Stanislavski en « compétition soviétique ».
- 1930 Début du culte de la personnalité. Propagande stalinienne de plus en plus exacerbée.  
*Les Bains*, de Maïakovski, mis en scène par Meyerhold.  
Suicide de Maïakovski.
- 1932 Famine majeure. Première apparition du terme « réalisme socialiste ».  
Intervention de Gorki auprès de Staline pour l'obtention d'une autorisation de produire *Le Suicidé*. Générale sans public de la pièce, mis en scène par Meyerhold après 18 mois de répétition. Interdiction immédiate.

- 1933 Première purge du Parti. Début de la terreur. Arrestation d'Erdman
- 1934 Instauration officielle du « Réalisme Socialiste »
- 1939 Pacte germano-soviétique. Meyerhold « ennemi du peuple » est arrêté, ainsi qu'Isaac Babel. Assassinat de sa compagne Zénaïda Reich. Instauration des prix «Staline : promotion des pièces soviétiques, quotas de pièces contemporaines imposés au théâtre. Signature du Pacte germano-soviétique. Début de la seconde guerre mondiale.
- 1940 V. Meyerhold et I. Babel sont fusillés.
- 1941 Entrée en guerre de l'URSS
- 1956 Mort de Staline. Réhabilitation d'Erdman qui vivait assigné à résidence et de Meyerhold.
- 1970 Mort de Nicolai Erdman

## Texte, contexte, esthétique...

« Les années dix, comme les années vingt, sont des époques de transition, l'une rétractée dans l'attente, l'autre expansée dans l'action : elles sont caractérisées par un gigantesque et paradoxal brassage de traits périmés et d'éléments nouveaux : les groupes sociaux et les individus sont agités, comme le remarque douloureusement A. Blok en 1908 (À propos du théâtre in *Œuvres en prose*), par des sentiments contradictoires, doubles. Après 1917, c'est un nouveau psychisme qui se construit, avec des morceaux de conscience bigarrés qui paraissent incompatibles. Le changement détermine les modes de pensées et les pratiques créatrices, crée un espace conflictuel où se joue la lutte entre passé, présent et futur utopique. », écrit Béatrice Picon-Vallin dans *Meyerhold*.

Si nombre d'artistes proclament assez vite leur identité de vue avec la Révolution, si nombre d'entre eux agissent en sa faveur, nourris de l'enthousiasme révolutionnaire, prolongeant les avant-gardes des années 10, inventant de nouvelles formes de création, de diffusion de ces créations, - le théâtre par exemple investit les lieux publics, la peinture traverse l'immense pays en train etc ...- si les auteurs et metteurs en scène au théâtre permettent à cet art de s'ouvrir à « l'histoire en marche », nombre d'entre eux, - les mêmes, souvent - vont être réduits au silence, choisiront l'exil (Chagall, Gorki ... ), ou plus tragiquement seront éliminés.

Mais rapidement, l'art est repris en main par le régime stalinien : si le Tsar était premier censeur, Staline devient premier lecteur. L'auteur dramatique devient peu à peu l'un des rouages de la machine totalitaire qui avale tout : acteur, metteur en scène, décorateur, ensemble de la gestion économique et artistique des compagnies. En 1922, Staline devient secrétaire général du Parti. Il met progressivement en place les ressorts du totalitarisme. Dès 1922, sont bannis par décret 25 « penseurs idéalistes ». Boulgakov est mis hors course. Vladimir Maïakovski se suicide quelques années plus tard, à Moscou, en 1930.

« La Révolution d'Octobre a donné une impulsion magnifique à l'art dans tous les domaines. La réaction bureaucratique, à l'inverse, a étouffé la création artistique de sa main totalitaire. Rien d'étonnant à cela ! L'art est fondamentalement émotion, il exige une sincérité totale. Même l'art courtisan de la monarchie absolue était fondé sur l'idéalisation et non sur la falsification. Tandis que l'art officiel en Union Soviétique - et il n'en existe pas d'autre là-bas - partage le sort de la justice totalitaire, c'est-à-dire le mensonge et la fraude. Le but de la justice, comme celui de l'art, c'est l'exaltation du chef, la fabrication artificielle d'un mythe héroïque.

On ne peut s'empêcher d'éprouver un écœurement physique - c'est à la fois comique et effrayant - à la lecture des poèmes et des nouvelles, à la vue des photos de tableaux ou de sculptures dans lesquels des fonctionnaires armés de plumes, de pinceaux ou de burins, sous la surveillance d'autres fonctionnaires armés de Mausers, chantent les louanges de chefs « prestigieux » et « géniaux », qui n'ont en réalité pas la moindre étincelle de génie ou de grandeur. L'art de l'époque stalinienne restera comme l'expression la plus crue de la profonde décadence de la révolution prolétarienne », comme le dit Léon Trotski lui-même en 1938 dans ses *Œuvres*.

« Les années vingt, en Union soviétique, furent à la mise en scène ce que fut la période élisabéthaine à la dramaturgie. N'ont-elles pas engendré Meyerhold, ce Shakespeare de la scène moderne ? Il y eut à ce moment-là une simultanéité utopique grâce à laquelle société et théâtre ont pu fonctionner comme des vases communicants. Une même volonté de renouveau les a habités, car alors société et scène semblaient disposer d'une même élasticité. Lorsque l'une et l'autre sont en mouvement, la pulsion qui les anime parvient à une intensité extrême. Parce qu'un tel degré fut atteint, le théâtre, comme d'autres arts d'ailleurs, se hisse au plus haut niveau de créativité. C'est le meilleur temps, le temps de l'exception, le plus risqué et le plus passager, le temps de l'enfantement après l'épreuve de la guerre. Et à cela s'ajoute de surcroît l'utopie communiste. Plastique, la société invite à un remodelage généralisé. Ou, au moins, c'est ainsi que la perçoivent les artistes de l'époque. Leur génialité portera la marque de ces temps hors pair. (...) À l'inverse de Colomb, l'expédition soviétique, en dépit de ses rêves d'« américanisation » va déboucher sur l'immobilité des Indes où le navigateur pensait avoir accosté. Nulle société au monde ne passa avec autant de rapidité d'un extrême à l'autre et de

l'ébullition du feu utopique succéda la glaciation du pouvoir total ; Le retour aux valeurs anciennes accompagné d'un carcan de contraintes finira par éteindre ce qui s'annonçait comme la plus exaltante aventure de la scène du siècle. », comme le pense Georges Banu, dans *Le théâtre du pouvoir extrême*<sup>1</sup>.

Erdman écrit alors que les premiers feux ne sont pas encore éteints, du moins dans l'esprit des créateurs. La société civile n'est pas encore totalement absente des débats : mais l'État peu à peu referme l'étau. La présence simultanée d' « êtres vivants de l'un et de l'autre côté de la rampe » comme l'écrit encore G. Banu, fait du théâtre, plus que le cinéma encore, la cible de l'attention du pouvoir.

Les bouleversements des théories scéniques du début du XX<sup>ème</sup> siècle trouvent indéniablement leur berceau dans les expériences menées en Russie puis en URSS. Stanislavski, Meyerhold, Maïakovski : il suffit de citer ces trois noms pour voir se modifier durablement la perception non seulement de la dramaturgie, mais du jeu de l'acteur, du rôle du metteur en scène, du statut du texte de théâtre, de l'engagement de l'artiste.

À la fois esthète et barbare, Meyerhold est considéré, dans les moments les plus polémiques, comme un destructeur du théâtre, sauvage réducteur de têtes d'acteurs, il apporte au contraire à la scène un bagage d'érudition dans tous les domaines de l'Art, une culture littéraire doublée d'une culture musicale et plastique, comme elle en connaîtra peu. Meyerhold est cet être double qui, loin de se renier, découvre l'une après l'autre les deux faces qui coexistent en lui, mêlant le pessimisme suicidaire à l'optimisme farceur, à la fois solitaire et joyeux compagnon, prompt à l'enthousiasme comme à la critique, pratiquant l'auto-analyse, mais débordant d'activité, alliant le goût de l'étude et de la lecture à celui de l'exercice physique, et qui, souvent malade, n'en est pas moins plein d'une énergie qu'il lui faut dépenser. Les contradictions sont pour le metteur en scène source de réflexion, d'expérimentation. Des constantes pourtant se dégagent, quant à son appréhension de son art. Meyerhold introduit, pour rendre compte de cette tension, ou union des contraires, la notion de grotesque dans le vocabulaire scénique russe de l'époque. Ce qu'il y a d'essentiel dans le grotesque, c'est la façon constante dont il tire le spectateur hors d'un plan de perception qu'il vient juste de deviner pour le mener dans un autre qu'il n'attendait pas.

La discontinuité narrative, l'effacement du psychologisme, les effets de dérapages, de ruptures auxquels invite le Grotesque envisagé par Meyerhold, ainsi que l'acuité du jeu et la maîtrise de l'espace-temps scénique acquises par ses comédiens ne sont pas sans rapport avec la pièce. « En ce qui concerne Erdman, et dans la mesure où il manifestait un talent extraordinaire – tous ceux qui ont vu sa pièce le savent – nous avons essayé, non, je veux dire une fois de plus moi, j'ai essayé, avec l'aide de certains camarades (...) de lui faire écrire pour nous une autre pièce. Cela a été *Le Suicidé*. Cette pièce est tombée en son temps entre les mains d'Alexei Maximovich (Gorki), et il a donné un avis positif, si positif qu'il s'est passé la chose suivante : voyant que de notre côté nous n'approuvions pas sa pièce à 100 %, parce que, quand il nous en a donné lecture, moi et d'autres camarades avons dit que la pièce ne passerait pas telle quelle, qu'il fallait encore y travailler, Erdman a eu peur de cette éventualité. » écrit Meyerhold<sup>2</sup> à propos d'Erdman qu'il a d'ailleurs beaucoup poussé en 1928 à terminer malgré tout sa pièce, qu'il voudrait alors monter en Automne 1928. L'écriture semble difficile, et Erdman ne la termine qu'en décembre de la même année. Le texte que nous utilisons et qu'A. Markowicz a traduit est le texte de répétition. Il est composé de répliques aphoristiques, sèches et concentrées. « Il faut avoir vu un de ses manuscrits, son écriture très régulière, presque dactylographiée, pour prendre la mesure de la rigueur ciselée de son expression. Mais Erdman s'empare aussi des trouvailles théâtrales qui deviennent partie intégrante de son texte, il s'approprie des répliques qui surgissent en répétitions, il accepte les propositions du metteur en scène sur le découpage de certaines scènes, et l'organisation de la pièce reflète bien la méthode de découpage de Meyerhold metteur en scène. » comme le dit Béatrice Picon-Vallin<sup>3</sup>. On comprend là que Meyerhold avait trouvé,

---

<sup>1</sup> « *Le théâtre du pouvoir extrême* », Georges Banu in *Lioubimov, La Taganka (Les voies de la création théâtrale, CNRS édition)*

<sup>2</sup> *Interventions au Gostim après l'article de P. Kerjentsev « Un théâtre étranger », 25 déc. 1937. Écrits sur le théâtre, Tome IV*

<sup>3</sup> *Une pièce exemplaire post-face au Mandat d'Erdman (L'âge d'homme, Théâtre du XX<sup>ème</sup> siècle)*

comme avec Maïakovski, un auteur, capable d'offrir au plateau un texte neuf, issu de cette nouvelle réalité soviétique, mais dans la lignée cependant des maîtres tels Gogol que le metteur en scène affectionne. L'auteur vivant a travaillé avec un metteur en scène (résolument) contemporain. Impossible de savoir comment « sonnait » ce texte en 1930. Et peu importe : notre travail de la pièce se doit d'être contemporain de son public. Et l'endroit du présent de cette mise en scène du *Suicidé-comédie* sera d'abord l'acteur, qui donne chair, voix, souffle.

## Les personnages

### Des êtres devenus des figures d'apologue, comme dans un théâtre de la vie... mais qui se réduit inexorablement (et presque) à soi-même...

S'il peut être nécessaire de revenir sur l'Histoire, c'est qu'il y a, dans la fable *Le Suicidé*, des traits du moment dont se saisit Erdman. Il crée, à partir de ses contemporains, des personnages « grossis » issus d'une nouvelle réalité post-révolutionnaire. Il y a mise au plateau de problèmes de l'époque : la perte de vitesse de l'église, la délation, le fossé creusé entre le parti et les citoyens, la mise à l'écart de l'Intelligentsia, le sentiment d'impuissance, de terreur ou d'angoisse... ainsi le personnage de Sémione, archétype revendiqué, déclare-t-il :

*Sémione Sémionovitch.* - *Tout le sens est là que je peux. Je n'ai peur de personne. Tenez, dans l'URSS, on est cent quarante millions, camarades, et, chaque million, il y a toujours quelqu'un dont il a peur, et, moi, je n'ai peur de personne. De toute façon, je meurs. De toute façon, je meurs.*<sup>4</sup>

Comme sur un nouveau sol mouvant, ni l'écrivain, ni le commerçant, ni le prêtre, ni l'intellectuel, ni le boucher, ni même les femmes en quête de tendresse ne savent quelle place prendre vraiment entre les résidus du passé et le nouveau paysage qui se dessine et qui les écarte peu à peu de la tribune : leurs discours et revendications prennent racine dans leurs frustrations. Ils se sentent vivants impuissants, et apparaissent presque comme dépouilles d'eux-mêmes. Aussi ils veulent bénéficier du suicide supposé d'un quidam au désespoir. Il deviendrait porte-parole post-mortem.

*Aristarque Dominiquovitch.* - *À l'époque où nous sommes, citoyens Podsekalnikov, ce qu'un vivant peut penser, seul un mort peut le dire.*<sup>5</sup>

Or ces personnages ne nous sont pas si étrangers : on peut saisir aisément le désespoir de Sémione, chômeur, résidu d'une société où celui qui ne travaille pas n'est rien.

*Margarita Ivanovna.* - *ça se fait, dites-moi, de se tuer au petit coin ?*

*Maria Loukianovna.* - *Quel endroit il vous reste, quand vous êtes au chômage ?*

On peut attraper facilement la force de vie concrète et « au jour le jour » de son épouse Maria qui s'accroche à tout ce qu'ils possèdent, - c'est-à-dire peu - pour se constituer un semblant de foyer, d'espace privé.

Le jeune legor, douteux idéologue en herbe, vecteur des forces nouvelles, zélé délateur, légaliste excessif, né sans doute après la Révolution, aux accents de bêtise bornée et dangereuse, ...

*Alexandre Pétrovitch.* - *Tout le retard vient de vous, legor Timofeïvitch, on vous a attendu longtemps, longtemps, on était presque au désespoir.*<sup>7</sup>

... et Alexandre, le voisin bookmaker quasi mafieux qui lance les paris sur la mort possible de Sémione, passeur minable qui traficote et vit d'un système D, qui peut tourner au crime semble-t-il, flanqué de sa comparse illégitime, ne sont-ils pas des figures de pères ou mères de personnages, maffieux ou politiques dangereux, que « l'autre » siècle nous a laissés en héritage ?

Cette horde de « revenants » en mal de repères, ces insurgés du dimanche, douloureux conspirateurs, des fossoyeurs improvisés, ces personnages coincés dans leur corporatisme et pétris de frustrations qui vont jouer à la loterie de la mort et organiser leur kermesse macabre finale, après avoir convié le cadavre futur à une parodie de banquet révolutionnaire, de cène christique, d'« apothéose » farcesque, pour retrouver, semble-t-il, la parole, ces masques n'ont-ils pas des frères dans notre société pourtant libre, « libérale », où la dépréciation du politique est extrême, la dépression un état par beaucoup partagé, le désespoir et la peur, des contrées connues ?

Anouch Paré

<sup>4</sup> *Le Suicidé*, Nicolaï Erdman, traduction André Markowicz, Editions Les Solitaires Intempestifs (p.126)

<sup>5</sup> *Le Suicidé*, Nicolaï Erdman, traduction André Markowicz, Editions Les Solitaires Intempestifs (p.71)

<sup>6</sup> *Le Suicidé*, Nicolaï Erdman, traduction André Markowicz, Editions Les Solitaires Intempestifs (p.39)

<sup>7</sup> *Le Suicidé*, Nicolaï Erdman, traduction André Markowicz, Editions Les Solitaires Intempestifs (p.113)

## Le temps

### Entre temps et espace scéniques, un tourbillon étourdissant et abrutissant... signifiant d'un apologue en train de se faire

Erdman brouille le sentiment de temporalité par les ellipses. Les personnages agissent quand ils disent (ou mieux : tout en disant), si « sitôt dit, sitôt fait » ou même « déjà fait », si la psychologie n'est pas un appui de jeu, c'est à une réelle forme illocutoire de la parole que l'on a affaire. Du coup, leurs actions étonnent, ils peuvent quitter une scène et revenir avec un autre « bagage » sans qu'on ait assisté à la métamorphose : ils ne sont que formes et paroles descendues en actes. De l'acte I qui commence la nuit au II, quelques heures mais une course après un hélicon et le temps pour Alexandre de monter son marché d'envergure. L'acte III commence le lendemain, à 11h-11h15 et finit à midi. L'acte IV (35 pages) prolonge le III qui s'est terminé à midi pile. On y retrouve Sémione au bout de quelques scènes vers 14 heures. Début d'acte V, il s'est écoulé le reste de cette journée, la nuit suivante, le jour suivant et encore une nuit : 2 jours. On ne l'apprend qu'en fin d'acte : Erdman brouille les pistes et c'est le temps du plateau qui prime, le temps du jeu. Comme pour bien dire la fable scénographique qui est à l'œuvre. Le temps ainsi distillé, vécu côté public comme un anachronisme, renforce le sentiment de fiction, d'apologue. Par ailleurs, tout l'acte III est fondé sur un compte à rebours. Il ya le temps de Sémione : l'Acte s'écoule au rythme de ses dernières minutes de vie, comme s'il était maître de la cène et ne pouvait pas maîtriser le temps qui le conduit à la mort. Avec un effet répétitif comique, Sémione passe le temps qui lui reste à demander l'heure. Cet acte semble suspendu à son sursis : il a d'une certaine façon une coloration onirique et totalement subjective, curieusement fondée sur un personnage peu fouillé psychologiquement.

Après cet acte, les temps se frottent. Maria et Sérafima semblent immuables, tandis que le cortège avance lentement vers la mise au tombeau et que le temps de vivant s'est arrêté pour Sémione, qui court à la découverte de son imposture, donc à sa perte.

Le temps de jeu par contre semble tout entier fait de courses contre la montre, de glissements synchrones, et cette densité est renforcée par l'espace.

## L'espace

Un des éléments historiques incontournables de cette pièce est d'ordre spatial : c'est l'appartement communautaire. Après la révolution et les destructions causées par la guerre civile, la notion de propriété privée est remise en question, on partage et morcelle les maisons et appartements. L'espace privé est réduit. La cuisine, les toilettes, la salle de bain sont communes. Les gens qui cohabitent n'ont pas nécessairement de liens familiaux ou d'acointance. D'où des possibles situations improbables (plus de sept personnages dans la chambre et l'on risque l'étouffement) ou cocasses (si l'hélicon est choisi peut-être pour des raisons métaphoriques, c'est néanmoins l'instrument le plus imposant de la fanfare, et son son résonne comme une trompe d'éléphant), mais angoissantes aussi (tout le monde peut savoir ce que l'on fait, on se surveille même sans vouloir, on crée un microcosme dans le vaste monde, coupé de la réalité). La promiscuité, ainsi que le rétrécissement forcé de l'espace est une donnée essentielle de la pièce, y compris scénographiquement. Trois actes sur cinq se déroulent dans cet appartement. L'étroitesse du cadre quotidien, s'il peut être facteur de difficulté à vivre, est surtout un cadre de jeu exigeant : on se meut avec parcimonie, - la parole atteint vite l'autre -, on entre et sort sans arrêt. Le vaudeville devient oppressant et le peuple devient prisonnier d'une comédie grotesque bien aussi forte que celle des personnages de Tchekhov ou des comédies gentiment antibourgeoises du début du siècle...

Mais la contrainte de ces appartements communautaires n'est pas seulement spatiale : dans ce lieu, toute intimité est interdite de fait, ou rendue impossible. Le lieu principal où Erdman fait évoluer ses personnages est un cadre de jeu contraignant : il met à notre disposition un espace précis, une notion d'espace circonscrit. Mais sans contrainte, pas de liberté ! Ce lieu nous invite donc à considérer tous ces aspects : la scénographie doit en rendre compte.

Un espace vide et un élément escamotable, massif mais décentré comme un radeau à la dérive qui est envahi par le monde parfois, déserté d'autres fois pour une angoisse plus vive encore : voilà ce que nous choisissons plutôt qu'une réaliste reconstitution.

Nous choisirons donc un plancher entouré de portes d'où on ne sait si l'on peut surgir ou pas, un lieu où l'on peut tour à tour voir ou ne pas voir, une accumulation de concret (les portes sont des portes de meubles qui ont renfermé peut-être des monceaux d'objets, toute une vie, sur un minimum de surface, et béent désormais ou ne servent que de cloisons creuses). Portes qui s'ouvrent à la volée et claquent, réservant surprises, poursuites et quiproquos : c'est un des ressort que la comédie épuise (de Beaumarchais dans *Le mariage de Figaro* au vaudeville) et dont on ne peut se passer ici.

Ce microcosme, régi par des lois internes, - guidées par la nécessité : si untel bouge, untel doit bouger ou bien ils se cachent l'un l'autre -, peut dès lors prendre une coloration fantastique, obliger à un jeu particulier, à des corps particulièrement articulés, permettre des décalages sans que ce ne soient qu'effets de style qu'on pressent dans le texte. Les disproportions qu'Erdman apporte, ses grossissements, ses exagérations, trouvent leur premier écrin dans ce lieu vide et donc ouvert.

Le banquet, ou la cène qui se déroule dans le restaurant en plein air « au beau monde rouge » près du stand de tir, qui est le début du rituel mis en place ainsi que la mise au tombeau se dérouleront sur la scène du théâtre, sur le côté plateau nu ; Dans le vide du face à face avec soi et/ou le public. Afin d'isoler les actes pseudo sacrés.

Un vide pour le dérisoire, un praticable rétréci pour rendre la pression.

> A.P. et P.V.



## Les mots et les sens, une esthétique de la peur...

La forme utilisée par Erdman rappelle qu'il a traduit *La cagnotte* de Labiche : on sent poindre l'hilarité à chaque scène. Mais les thématiques sociales et politiques peuvent apparenter le texte à une forme satirique de l'apologue, et là, l'invraisemblable dit vrai, les personnages deviennent des types, et le texte apparaît comme d'un courage hors pair, vu avec le recul du temps présent où il ne manque toujours pas de panache.

La terreur qu'inflige un système autoritaire, avec les comités de surveillance, la pression bureaucratique, la surveillance policière (« la milice » invoquée par legor) contamine l'espace privé et les relations des individus entre eux : le mari terrorise son épouse qui « fait de l'autorité » sur sa mère ; legor, « vecteur des forces nouvelles », tente de terroriser Alexandre au sujet de l'ouverture du stand de tir, terrorise Viktor l'écrivain en se posant en légaliste forcené, puis en se posant en critique légitime, (voire en écrivain concurrent) et en lui reprochant de ne pas écrire « la réalité ».

Aristarque use de son pouvoir à l'encontre de Pougatchov (il se moque de lui, de son vocabulaire, dans la joute verbale de l'Acte II), de Viktor au début de l'Acte V.

Alexandre fait du chantage : la loi du marché est féroce. D'où un duel verbal, (Acte IV sc. 16) duquel Aristarque et Alexandre semblent sortir complices, l'un devenant homme de main et l'autre, l'homme de l'ombre. Cléopatra et Raïssa elles mêmes vont tenter de faire plier leur Oleg au chantage, se servant de Podsékalnikov comme d'une raison inconditionnelle pour flancher. D'ailleurs la furtive figure d'Oleg, pâle Dom Juan malgré lui, est celle d'un homme sous l'emprise de la peur des débordements amoureux, voire hystériques, de Cléopatra.

L'espace communautaire qui ne correspond pas nécessairement à l'espace vital est une pression qui favorise les terreurs, les exacerbe. On y fait preuve d'autorité excessive sur des sujets dérisoires mais jusqu'au chantage, à la dénonciation. À la violence. On ne va pas au corps à corps : les pressions sur le vivant (qui sont aussi levier à comique) passent par l'ordre verbal.

De la plus domestique à la plus métaphysique, la terreur, puis la peur sont des moteurs phares de bon nombre d'actions de la pièce. La langue d'Erdman est révélatrice de cette terreur.

## La langue d'Erdman : un texte à jouer

Le texte du *Suicidé* est une matière trompeuse. Dialogues virtuoses et scènes concises et enlevées, on éprouve du vertige à la première lecture : il apparaît comme une ronde endiablée et loquace. Or, rien de bavard. Le texte, à l'usage, possède une grande force poétique, une force d'action. Les phrases, même les plus aphoristiques, d'Erdman, proposent une posture de jeu. On est au plus près de cette pragmatique théâtrale qui rend le texte si moderne.

C'est une comédie mettant en œuvre tous les procédés du genre : quiproquos, éléments farcesques, situations rocambolesques, mais surtout usage « déplacé » du verbe, incohérence verbale, inadéquation et glissements sémantiques.

André Markowicz, le traducteur de la version que nous jouons, rend à Erdman le sens de la syncope et de l'ellipse qui déroutent la pièce du vaudeville ordinaire pour mieux l'en démarquer, lui donner toute sa modernité.

Il le rapproche de la notion de grotesque envisagée par Meyerhold : effacement du psychologisme, effets de décalage ou de dérapage, ruptures, le tout invitant à une acuité du jeu. Dès la première scène, le ton est donné. Les personnages parlent au présent de la situation, chaque mot est dit avec sérieux et sans volonté de double sens (quand le texte propose à l'auditeur deux ou trois sens). C'est drôle, extrême, vif, intelligent mais surtout : ça se passe dans le noir, on ne tient que sur le texte donné par les comédiens. Seuls les voix, le souffle et le rythme nous situent. Les mots activent, au présent, mettent en présence.

Ce texte fonctionne uniquement au présent. Le « bon » et le « méchant » n'ont pas de langage à double sens dans la comédie ordinaire : or, chez Erdman, le langage fluctue sans cesse entre réalisme (ils empruntent aux discours officiels, à la propagande, tout ce que les gens devaient entendre quotidiennement à l'époque etc.) et réalité (ils ont leur vie et leur « idiome » propre : d'où des aphorismes, des phrases synthétiques qui sonnent comme des proverbes que nombres d'autres gens pourraient bien emprunter). Parce que ses personnages ne peuvent être des exemples, - négatifs ou positifs selon un manichéisme idéologique, aucun d'entre eux n'est d'un type héroïque : la fable a ceci de profond qu'elle interdit l'exemplarité moralisatrice ou connotée idéologiquement pour lui préférer un moralisme ravageur et tordant !

Anouch Paré et Pascal Vey

## Bibliographie

Poésie, littérature, mémoires et théâtre :

*Le Mandat*, de Nicolai Erdman. Traduction et préface de J-P Jaccard. Postface de Béatrice Picon-Vallin. Théâtre années 20. L'âge d'homme.

*À Pleine Voix, anthologie poétique 1915-1930* de Vladimir Maïakovski. Traduction C. Frioux. Poésie Gallimar. NRF.

*Oeuvres*, de Léon Trotski (1978-1987).. Paris : Institut Léon Trotsky, 24 volumes. !

*Images du Passé*, d'Alexandre Soukhovo-Kobylina. Traduction A. Markowicz. José Corti

*Le Révizor*, de Gogol. traduction A. Markowicz. Actes Sud-papiers

*Le Roman théâtral*, de Boulgakov. 10/18 poche

Récits d'Odessa et autres récits *d'Isaac Babel*, Actes Sud, collection Babel.

*Chroniques de l'an 18* d'Isaac Babel, Actes Sud, collection Babel.

*La génération qui a gaspillé ses poètes* de Roman Jakobson. Traduction de Marguerite Derrida. Edition Allia

Lire aussi :

Evgueni Schwartz, Sergueï Essenine, Vélimir Khlebnikov, Ludmilla Oulitskaïa ;  
Ouvrages théoriques , catalogues :

*Écrits sur le Théâtre*, de Vsevolod Meyerhold, (tomes I à IV). Notes et Préface Béatrice Picon-Vallin. Théâtre années 20. Série « écrits théoriques », L'âge d'homme.

*Meyerhold*, de B. Picon-Vallin. Les voies de la création théâtrale CNRS éd°.

*Les destinées de la littérature russe*, d'Anatole Lounatcharski. Les éditeurs français réunis. (1979)

« *Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930* » de Claudine Amiard-Chevrel (1968). « *Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930* ». *Cahiers du Monde russe*, 9/3-4 (éditions de l'EHESS).

*Paris-Moscou*. Collectif (1991) . Paris : Centre Pompidou et Gallimard (réédition du catalogue de l'exposition de 1979).

*Le constructivisme au théâtre*, de Christine Hamon-Sirejols.. éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société ».

*Théâtre russe et soviétique : avant-garde et tradition (1905-1935)*, de Konstantin Roudnitski (2000). Thames & Hudson. édition du regard.

*Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932* (Tome I & II), traductions et notes de l'équipe « théâtre

moderne du GR 27 du CNRS sous la direction de D. Bablet. Théâtre années 20. L'âge d'homme

*Russie années vingt*, numéro spécial des *Cahiers du Cinéma*, n° 220-221, mai-juin 1970.

*Histoire de l'Union soviétique : de l'Empire russe à l'Union soviétique, 1900-1990*, de Nicolas Werth Paris : PUF, collection : Thémis,

*Le Suicide, Étude de sociologie* d'Émile Durkheim (1897). Paris: Les Presses universitaires de France, 2e édition, 1967, 462 pages. Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Une édition électronique réalisée à partir du livre :

[http://www.uqac.ca/class/classiques/Durkheim\\_emile/suicide/suicide.html](http://www.uqac.ca/class/classiques/Durkheim_emile/suicide/suicide.html)

### Document vidéo

Beuchot Pierre, sous la dir. de (1989). *Propaganda : l'image et son pouvoir*, Paris : TF1, La Sept, RTB, Channel Four, INA, vol. 1 : « Un siècle de propagande » et vol. 5 : « De l'icône au kino ».

### sites Internet

Présentation historique :

Encyclopédie Encarta

[http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia\\_761553017/Union\\_des\\_r%C3%A9publiques\\_socialistes\\_sovi%C3%A9tiques\\_\(URSS\).html](http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_761553017/Union_des_r%C3%A9publiques_socialistes_sovi%C3%A9tiques_(URSS).html)

[http://laurentian.ca/history/cyberhisto/Russie%20et%20U.R.S.S/liste\\_russie\\_urss.html](http://laurentian.ca/history/cyberhisto/Russie%20et%20U.R.S.S/liste_russie_urss.html)

## Glossaire

**Troïka** : est un terme russe général désignant un ensemble de trois choses. Le mot est entre autres utilisé dans les sens suivants : la **Troïka** est un grand traîneau tiré par un attelage de trois chevaux ; le mot peut désigner également l'alliance de trois personnalités (politiques ou militaires) de poids égal qui s'unissent pour diriger, l'équivalent russe du Triumvirat romain. Il peut faire référence en Russie à l'époque à l'alliance Zinoviev -Kamenev -Staline avec laquelle Trotsky entre en conflit, en 1923.

**Izvestia** est l'un des grands journaux russes. Au cours de la Révolution russe de 1905, une première version des **Izvestia** est publiée par le premier des Soviets de l'Histoire (celui de Saint-Pétersbourg ). Au cours de la Révolte de Kronstadt, les insurgés firent paraître un quotidien du même nom, à la ligne politique révolutionnaire et opposée au gouvernement bolchevik. Les **Izvestia** sont « les nouvelles ». C'est par excellence le journal qui traite de la politique étrangère.

**Pravda** (le mot signifie « vérité ») : c'est un célèbre journal d'Union Soviétique. Publication officielle du parti communiste de 1918 à 1991, la **Pravda** joue un rôle important dans la révolution : après la Révolution d'octobre, le journal se vend à presque 100 000 exemplaires quotidiennement. « Bien que le contenu de la **Pravda** est étroitement contrôlé par ses éditeurs, il n'est pas impossible de déceler la vérité dans le journal. De nombreux lecteurs deviennent experts dans l'art de deviner la vérité. La formulation des articles est un indice important pour comprendre le message. Les nouvelles les plus importantes sont souvent mentionnées brièvement et placées dans des rubriques obscures. Les pages du verso contiennent souvent des informations plus avérées que les pages du recto. À la place d'une mauvaise nouvelle en URSS , le journal parle d'une série de désastres similaires dans d'autres pays. »

**Komintern** : après la scission de la Deuxième Internationale fondée le 2 mars 1919 à Moscou sous l'impulsion de Lénine et des différents militants ayant combattu la Première Guerre mondiale, l'Internationale communiste (**Komintern** d'après l'abréviation en russe) ou **Troisième Internationale**, regroupait l'ensemble des partis communistes qui avaient rompu avec les partis socialistes de la IIème Internationale. La Troisième Internationale était dirigée par le Parti communiste d'Union soviétique.