



HAL
open science

Le Héron à Chaillot

Sonia Gavory

► **To cite this version:**

Sonia Gavory. Le Héron à Chaillot: Une traversée des frontières illustrative des rapports féconds entre Antoine Vitez et la Russie. *La Revue russe*, 2020, "Russie: limites et frontières", 55, 10.3406/russe.2020.2995 . halshs-03787519

HAL Id: halshs-03787519

<https://shs.hal.science/halshs-03787519>

Submitted on 30 Jan 2023

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.

SONIA GAVORY

Le Héron à Chaillot : une traversée des frontières illustrative des rapports féconds entre Antoine Vitez et la Russie

Antoine Vitez, « artiste pluriel et divergent, en mouvement, sans cesse ailleurs¹ », comme le présente Georges Banu, a toujours regardé de l'autre côté des frontières. Metteur en scène mais aussi traducteur, il possédait à la fois la maîtrise de l'allemand, du grec et du russe, et il a entretenu des amitiés nombreuses avec des artistes de ces différents horizons. La Russie occupe une place privilégiée dans son parcours, appuyée par son engagement au Parti communiste français de 1951 à 1980. Dans les années soixante-dix, il n'est pas rare qu'on le désigne comme un spécialiste de la littérature russe, renommée qu'il doit en partie à ses traductions, notamment celle du colossal *Don paisible* de Mikhaïl Choukhov. Par la suite, la mise en scène s'impose et lui offre la possibilité de faire connaître certaines œuvres, parfois pour la première fois en France, comme *Les Bains* de Maïakovski en 1967, ou *Le Dragon* d'Evgueni Schwarz en 1968.

En 1984, devenu directeur du Théâtre National de Chaillot, Vitez met à l'honneur la Russie pendant une saison entière, et présente à cette occasion *Le Héron* [*Цапля*] de Vassili Axionov dans une adaptation de Lily Denis. À plusieurs égards, son désir de faire connaître cette pièce, jamais montée auparavant, constitue un pari audacieux. D'une part, la langue d'Axionov déploie une riche inventivité verbale et brasse de nombreuses références culturelles, ce qui l'expose à des difficultés de traduction, et donc à certaines limites du point de vue de la réception française. D'autre part, la pièce mêle genres et registres. Loin d'aplanir cette hybridité, Vitez choisit de la mettre en valeur. Pour cela, il s'appuie sur le jeu grotesque de ses comédiens ainsi que sur la manière dont ces derniers s'inscrivent dans le décor conçu par Yannis Kokkos.

Tout en attirant l'attention des spectateurs et de la critique, *Le Héron* reçoit un accueil mitigé ; son style et son propos déconcertent. Il semble pourtant intéressant de revenir sur cette création et d'en démêler les fils, dans la mesure où celle-ci reste exemplaire des rapports féconds que Vitez pouvait entretenir avec la Russie. En effet, nous verrons qu'elle lui a permis non seulement de reparcourir l'histoire de ce pays et d'engager une réflexion vis-à-vis de celui-ci, mais également de se livrer à une exploration théâtrale enrichissante grâce à une esthétique hybride. À ce titre, la mise en scène du *Héron* se présente comme une traversée des frontières, celles du temps d'abord, qui rencontrent également la question de l'espace ; celles des styles ensuite, qui se donnent comme illustrations des premières.

Un regard au-delà des frontières du temps et de l'espace

Pour Antoine Vitez, la pièce d'Axionov se présentait d'abord comme l'occasion de dresser un état des lieux de la Russie, c'est-à-dire d'affirmer ce qu'il en aimait, mais également de faire apparaître ses zones d'ombre. Elle le poussait à revenir sur son histoire au XX^e siècle, et à défendre, contre ce qu'il estimait être ses replis nationalistes, une vision cosmopolite, porteuse d'idéaux à la fois humanistes et socialistes.

La Mouette et Le Héron, ou les rives opposées de l'histoire

Dès son arrivée au Théâtre de Chaillot en 1981, Vitez avait pris l'habitude de penser les spectacles qu'il montait à l'intérieur d'une saison comme un ensemble cohérent. L'année 1984 voit ainsi la création simultanée de *La Mouette* de Tchekhov et du *Héron* d'Axionov, auxquelles succède *L'Écharpe rouge*, roman-opéra d'Alain Badiou touchant à l'histoire du communisme. L'intérêt de Vitez pour la pièce d'Axionov doit être replacé dans cette perspective, et plus particulièrement dans le diptyque qu'elle formait avec celle de Tchekhov.

1 Georges Banu, « Préface », Brigitte Joinnault, *Antoine Vitez, la mise en scène des textes non dramatiques : Théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Montpellier, L'Entretemps, 2019, p. 13.

Lorsqu'il lit *Le Héron* pour la première fois, Vitez a conscience que le texte renvoie directement à *La Mouette*, et c'est ainsi qu'il entend le mettre en scène. Le parallèle ressort dans la comparaison des deux titres, et ce de manière plus frappante encore en russe, puisque « *tsaplia* », « le héron », se désigne au féminin, à l'image de « *tchaïka* », « la mouette ». Comme dans l'œuvre de son prédécesseur, les personnages d'Axionov sont rassemblés à la campagne, au bord d'un lac, mais la maison d'Arkadina est devenue la pension de « L'Ouvrier de la couture ». Nina a laissé place à une « héronne² », représentée sous les traits fantastiques d'une femme-oiseau, qui traverse chaque nuit la frontière polonaise pour hanter le lac de ses cris. Ajoutons à cela que la pièce d'Axionov se termine par un coup de fusil, car ainsi que le déclare le pragmatique Kampanéiets : « Ce n'est pas moi qui l'ai inventé : s'il y a un fusil au mur, il faut qu'il tue³ », référence on ne peut plus claire à Tchekhov⁴.

Ce qui intéresse Vitez, ce n'est pas seulement la réécriture d'une œuvre qu'il affectionne, mais le temps qui sépare la première de la seconde, et par conséquent le discours susceptible de surgir de cet entre-deux de l'histoire. Situées métaphoriquement sur les rives opposées du lac, Nina et la héronne « se font signe », elles se trouvent « de part et d'autre de cette centaine d'années qui les séparent⁵ ». Entre la pièce de Tchekhov et celle d'Axionov, il y a « une rupture » que Vitez désire donner à voir et à penser,

une immense fracture, un volcan, c'est la révolution, les deux révolutions, la guerre, le stalinisme, la Seconde Guerre⁶.

Le choix d'une même troupe d'acteurs pour interpréter les deux pièces permettait de développer un réseau de correspondances et de mettre en évidence cet écart. Pierre Vial, incarnant tour à tour Chamraïev et Kampanéiets, représentait le lien le plus emblématique. L'intendant du domaine de Sorine se transforme un siècle plus tard en propriétaire de pension. Pour le metteur en scène, cette prise de pouvoir éclaire le changement survenu en Russie, et raconte quelque chose de la déception, qui à ses yeux, en résulte. Cette ascension n'est pas le produit des idéaux révolutionnaires, mais au contraire le signe de leur retournement :

C'est bien Chamraïev qui a pris le pouvoir, finalement, en Russie, ou s'il est mort, lui, c'est son semblable, venu du plus profond du peuple, regardez-le, il pose pour la photographie officielle, couvert de médailles⁷.

Le parcours de *La Mouette* au *Héron* offrait ce constat amer. Les bouleversements du XX^e siècle n'auront pas fait advenir la voie espérée ; c'est sous leurs décombres qu'il faut retrouver la Russie des Lumières et celle du socialisme.

Dans *Le Héron*, l'ordre des choses, en effet, n'a pas évolué dans le meilleur sens possible. La pièce s'ouvre sur le quotidien d'une famille plongée dans la satisfaction des besoins matériels et physiques. Les idéaux ont été vraisemblablement relégués aux oubliettes, soigneusement dissimulés sous une modernité exaltée, comme le suggère la scène initiale dans laquelle l'un des personnages, aspirateur à la main, pourchasse en sautillant la poussière mais ne peut que constater son absence suspecte. La poussière a laissé place à l'humidité et à ses champignons qui prolifèrent, à l'image des cadres communistes reconvertis en hommes d'affaires véreux. Kampanéiets, qui veille sur sa famille aussi bien que sur son commerce frauduleux, relève directement de cette espèce. Pendant ce temps-

2 Après discussions et échanges avec l'auteur, Lily Denis et Antoine Vitez ont décidé de traduire le nom au féminin toutes les fois où il apparaissait à l'intérieur de la pièce.

3 Vassili Axionov, *Le Héron* (adapté par Lily Denis), Arles, Actes sud, 1984, (1^{re} éd. Moscou, 1980), p. 116. Lily Denis sur-traduit cette réplique de Kampanéiets : « Простите, не я это придумал, но оно должно убить. » Cependant, la référence à Tchekhov reste claire dans le texte original lorsque le même personnage, face au mur où est accroché le fusil, fait référence aux lois de la dramaturgie : « По законам драматургии... » [selon les lois de la dramaturgie...].

4 « Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него. Нельзя обещать » : Антон Павлович Чехов, « Письмо Лазареву Грузинскому », 1/11/1889, Москва, Наука, 1976, Т. 21, с. 273.

5 Antoine Vitez, « De *La Mouette* au *Héron* », entretien avec Léon Robel, *Révolution*, Paris, 24 février 1984.

6 *Ibidem*.

7 Antoine Vitez, « Intercession de l'acteur », *Le Journal de Chaillot*, Paris, n°15, janvier 1984, p. 6.

là, les autres membres de la famille s'adonnent aux plaisirs sportifs, physiques et télévisuels. Mais « l'absence de manque est un défaut de plénitude [Отсутствие изъяна – это неполнота жизни]⁸ », comme l'affirme le personnage qui passait en vain l'aspirateur. Ce manque existentiel va resurgir avec les visites nocturnes de la femme-héronne dont les appels mélancoliques tirent les pensionnaires de leur sommeil. L'une des trois sœurs, vraisemblablement inspirée par sa vie littéraire antérieure, soupire :

La nuit, quand cet oiseau crie, je sens monter en moi une telle amertume, une telle douleur... à croire que les années ont passé dans les soupirs du vent et la plainte des arbres en une longue suite dépourvue de rime ou de raison.

Когда кричит по ночам эта птица, мне становится так горько, так больно, словно годы прошлестели мимо бесцельной чередой, а ведь это не так⁹.

L'alternance des deux spectacles permettait donc de mesurer le temps écoulé et les changements survenus dans la maison d'Arkadina. La révolution est passée par-là, et les trois sœurs sont devenues la parodie d'elles-mêmes. Le sentiment d'une insatisfaction, lui, demeure. Néanmoins, tout en entérinant les désillusions, la mise en scène de Vitez offrait la possibilité d'entrevoir un autre versant de la Russie, aimé et espéré.

La Russie aimée, hors de ses frontières

Lors de la création de son diptyque, Antoine Vitez revenait sur le sentiment double qui l'animait à l'égard de la Russie, alors qu'elle était encore récemment gouvernée par Andropov :

J'entretiens un rapport passionnel et constant avec la Russie, même si je n'y ai aucune attache. Elle porte pour moi le message révolutionnaire du communisme. Elle est aussi le lieu de sa tragédie : nous vivons actuellement le triomphe de la contre-révolution, l'effondrement de l'espérance¹⁰[...]

A l'époque, certains communistes, tel son ami Léon Robel, lui reprochent de tenir un discours pessimiste et nostalgique, négligeant la complexité de la réalité russe¹¹. En choisissant de monter *Le Héron*, Vitez entend rappeler le souvenir de cette Russie qui lui est chère, celle de l'Internationale, qui aspirait à l'abolition des frontières et « qui a délivré au monde entier son message de lumière¹² ». Le point de vue qu'il porte sur la pièce semble en effet l'engager davantage du côté de la mémoire de ce qui n'est plus, que de l'espérance.

Dans la pièce d'Axionov, les cris de la héronne se lisent comme une invitation à regarder au-delà des carcans érigés par le monde soviétique, sans qu'il faille pour autant en faire une fable spécifiquement politique. Cet invité indésirable venu de Pologne, qui bouleverse l'ordre de la maison dans laquelle il s'introduit, apparaît comme une figure christique, rédemptrice, qui réveille chez les personnages un désir d'amour, de bonheur et de liberté. Aux appels de la femme-oiseau répond Monogamov, fonctionnaire international épris de voyage, qui en tombe immédiatement amoureux. A eux deux, ils ouvrent une brèche dans l'univers clos de Kampanéiets, celui des fossoyeurs de tous les idéaux, y compris ceux de la révolution. A la fin de la pièce, le chef de famille se place en retrait du salut collectif délivré par la héronne, avant de l'abattre d'un coup de fusil, selon les lois de la dramaturgie. Cependant, elle laisse derrière elle un œuf, lequel peut être perçu comme le symbole de l'aspiration éternelle à une existence plus heureuse et plus humaine. Vitez n'en faisait pas vraiment un symbole d'espérance, il évoquait plutôt le fait de laisser « une fois la représentation achevée, l'œuf en bois de l'oiseau, dans la mémoire¹³ ». Il se plaçait du côté du souvenir, susceptible de féconder l'esprit du spectateur, mais non dans l'idée d'une renaissance immédiate du message révolutionnaire. Cependant, en dépit des déceptions, il existe toujours à ses

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*, p. 23.

10 Antoine Vitez, entretien avec Fabienne Pascaud, « Vitez grand V », *Télérama*, 15 février 1984.

11 Voir les propos tenus par Léon Robel au cours de son entretien avec Antoine Vitez, « De *La Mouette*... »

12 *Ibidem*.

13 Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre 4, La Scène, 1938-1990*, Paris, P.O.L., 1997, p. 28.

yeux une Russie qu'il aime et souhaite défendre contre ce qu'il nomme « l'obscur chambardement actuel¹⁴ ». *Le Journal de Chaillot* publié au début de l'année 1984 s'intitulait « Quelle est la Russie que nous aimons ? ». Il répond à la question en s'appuyant sur l'acteur Pierre Vial, communiste engagé dans les luttes du XX^e siècle, dont la personnalité s'oppose aux personnages qu'il joue dans *La Mouette* et *Le Héron* :

[...] à travers l'image qu'il nous donne – lui, le délicat, le débonnaire, l'instruit – de notre ennemi, le brutal, l'autoritaire, l'inculte, je saisis la Russie que j'aime ; celle qui rejette les icônes de l'idolâtrie politique ou religieuse, celle qui est profane, laïque, démocrate et cosmopolite¹⁵.

Si pour Vitez, la Russie aimée, capable de franchir les frontières et de transmettre « son message de lumière », s'identifie de moins en moins à la politique que l'on y mène, elle trouve en revanche son actualité à travers des artistes qui continuent d'en incarner, selon lui, les meilleurs aspects.

Il y a donc Pierre Vial, mais aussi Vassili Axionov. L'auteur du *Héron* est à même de rendre compte de cette Russie à la fois ouverte sur le reste du monde et désireuse de faire connaître sa voix singulière. Dans les années soixante, il fait une entrée remarquée en littérature. Ses écrits, libres dans le fond comme dans la forme, dérangent. On lui reproche de vouloir venger ses parents, communistes victimes en 1937 des grandes purges. L'écrivain affirme, quant à lui, qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une histoire comme la sienne pour être insatisfait de ce qui se passe en Russie¹⁶. Dès 1969, il est interdit de publication. Sa participation à l'almanach *Metropole* diffusé à l'étranger, puis son départ aux États-Unis pour y enseigner la littérature, le condamnent à être déchu de la nationalité soviétique en 1981. Exilé, il continue néanmoins à porter sur la Russie un regard à la fois amoureux et critique. Vitez retrouve dans ces sentiments mêlés ceux qu'il éprouve lui-même pour sa « contrée d'élection¹⁷ ». La critique communiste de l'époque n'a pas manqué de le relever, à l'image de Jean-Pierre Léonardini, qui évoque à propos de l'attachement du metteur en scène une « histoire d'amour blessé¹⁸ ». Cette formule est également employée par Lily Denis pour caractériser la relation entre l'auteur et son pays d'origine¹⁹. A la différence de cette dernière, Léonardini reproche à Axionov et Vitez leur nostalgie et leur propension à la critique, qualifiant *Le Héron* d'« œuvre de dissidence appliquée », et évoquant chez le second le ton de « l'aigreur²⁰ ».

Pourtant, en montant *Le Héron*, Vitez souhaite parler de la Russie qu'il aime, celle qui est capable de se réinventer et de transmettre ses idées à travers des formes originales. L'écriture d'Axionov lui offre en effet la possibilité de se livrer à une exploration théâtrale faite de transgressions entre différentes frontières esthétiques. Il convoque ainsi par la même occasion l'héritage des metteurs en scène russes qu'il admire, en particulier celui de Vsevolod Meyerhold. Dans cette démarche, il y a sans doute plus de révérence que d'aigreur.

Une rupture des frontières esthétiques : l'esprit d'une révolution théâtrale par les formes

Axionov a toujours refusé l'étiquette de dissident par rapport au contenu de ses œuvres, revendiquant cependant, à l'instar de ses compagnons du *Metropole*, un « droit à une expression artistique libre », qui valut à l'almanach d'être accusé de « provocation politique²¹ ». Cette façon de

14 Pour Antoine Vitez, « *Le Héron* [est] extrait au cœur de l'obscur chambardement actuel », propos recueillis par Jean Lebrun, « La Russie une, sainte et soviétique », *La Croix*, Paris, 9 février 1984.

15 Antoine Vitez, « Intercession de l'acteur », p. 6.

16 Voir l'entretien de Vassili Axionov avec Nicole Zand, « Cet oiseau qui vient toujours de Pologne », *Le Monde*, 19-20 février 1974.

17 Antoine Vitez, « De *La Mouette* au *Héron* ».

18 Jean-Pierre Léonardini, « Souvenirs de Russie », *L'Humanité*, 16 avril 1984.

19 A propos des « vieilles mémés de Russie », catégorie de personnage récurrente dans l'œuvre d'Axionov, et à laquelle, « va la tendresse sans bornes de l'auteur », Lily Denis affirme qu'elles représentent pour l'auteur, entre autres choses, « son amour blessé pour son pays » : Lily Denis, « Mythes, thèmes et jeux d'Axionov », *Le Journal de Chaillot*, p. 15.

20 Jean-Pierre Léonardini, « Souvenirs de Russie ».

21 Irina Stoliarova, Cécile Vaissié, « Des gens "pas sérieux", Vassili Axionov, un "homme des années 1960" », *La fabrique de l'homme nouveau après Staline : Les arts et la culture dans le projet soviétique*, Rennes, Presses

penser rejoint celle de Vitez pour qui « la politique n'est pas toujours dans l'expression claire des idées; [mais] plus souvent dans la critique des formes²² ». L'écriture d'Axionov a permis au metteur en scène de s'engager à son tour dans un travail sur les formes théâtrales, bouleversant ainsi les frontières entre les genres et les registres, notamment par le biais d'une esthétique grotesque, telle que Meyerhold a pu la définir.

Une pièce carnavalesque, montée dans un esprit meyerholdien

Le Héron est écrit dans une langue inventive et colorée. Les mots et les images foisonnent, les registres s'entrechoquent. Les didascalies renvoient, quant à elles, à de nombreux passages dansés et chantés, tandis que des préludes en prose poétique introduisent les scènes. Pour Lily Denis, « Axionov n'écrit pas en russe, mais en axionov²³ ». Cette écriture burlesque et poétique, est avant tout joyeuse, même lorsqu'elle s'empare de sujets mélancoliques ou qu'elle évoque la médiocrité et le cynisme des personnages. Précisément, il convient pour Axionov de traiter des sujets graves par le prisme du rire et du fantastique. Son style, qu'il qualifie de « carnavalesque²⁴ », fonctionne comme un processus d'inversion du pessimisme. Pour évoquer son travail, il se réfère en effet à Rabelais et à Bakhtine, en rappelant que ce dernier définit le carnaval comme l'action de « montrer un fait sous son autre face », de « briser le stéréotype », et qu'il s'agit de « l'unique chemin de la découverte²⁵ ».

Ce chemin qui bouleverse les distinctions habituelles, c'est également celui qu'emprunte Antoine Vitez en convoquant une esthétique grotesque, dans la lignée de Meyerhold. Rappelons en effet que pour le metteur en scène russe du début du XX^e siècle :

Le grotesque associe les contraires, exacerbant consciemment les contradictions, et *ne jouant que de sa seule originalité*²⁶.

Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя одною лишь своею своеобразием²⁷.

Comme le fait remarquer Béatrice Picon-Vallin :

Si on reprend les éléments de la définition du grotesque par Meyerhold, on constate qu'il y a peu de choses à y changer pour obtenir une définition du carnaval²⁸.

Cette tension entre des éléments opposés doit conduire à une étrangéisation de la représentation. Meyerhold se réfère en effet à la notion d'étrangéisation (*остранение*) des formalistes russes, reprise plus tard par Brecht et traduite par le terme de « distanciation ». Le grotesque se présente comme une convention théâtrale destinée à être clairement identifiée comme telle par les spectateurs.

Antoine Vitez s'est souvent revendiqué du théâtre de Meyerhold²⁹. Dans *Le Héron*, le jeu des contraintes et l'étrangéisation qui en résulte témoignent de cette filiation. Le corps et la voix des acteurs étaient travaillés par le grotesque. Pierre Vial, dans le rôle de Kampanéiets, déclamaient régulièrement son texte avec des accents emphatiques, à la manière d'un André Malraux accueillant les cendres de Jean Moulin au Panthéon, mais pour vanter les réalisations ambiguës du stalinisme,

universitaires de Rennes, 2016, p. 87-98.

22 Antoine Vitez, Émile Copfermann, *De Chaillot à Chaillot*, Paris, Hachette, 1981, p. 224.

23 Lily Denis, « Mythes, thèmes... », p. 15.

24 Vassili Axionov, entretien avec Monique Le Roux, propos traduits du russe par Lily Denis, « On me proposait d'oublier ce que j'avais écrit... », *La Quinzaine littéraire*, 16 mars 1984.

25 Vassili Axionov, Danièle Sallenave, « Entretien avec V. Axionov », *Le Journal de Chaillot*, p. 11.

26 Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre I*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001 (1^{re} éd. 1973), p. 190.

27 В. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Часть 1 (1891-1917), Москва, Искусство, 1968, С. 224.

28 Béatrice Picon-Vallin, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt I*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 131.

29 L'un des premiers spectacles de Vitez, *Les Bains*, présenté en 1976, est directement inspiré du travail de Meyerhold. Anne-François Benhamou a mis en évidence cette filiation à travers son analyse du spectacle, ainsi que celle qu'elle a faite du *Revizor* monté en 1980 : Anne-Françoise Benhamou, Emmanuel Decaux, Danièle Sallenave, [et al.], Antoine Vitez : toutes les mises en scène, Paris, Jean Cyrille Godefroy, 1981.

ou pour s'épancher de manière faussement tragique sur la complexité de l'existence. Edith Scob gonflait son ventre et ses fesses tout au long de la représentation à l'aide de prothèses, ce qui illustrait de manière loufoque la satisfaction de la responsable soviétique qu'elle incarnait. Les imitations de volatiles sont également récurrentes, imprégnant la gestuelle et les répliques des acteurs, qui devenaient alors les pendants risibles de l'authentique et délicate héronne. Jean-Claude Jay caquetait pour tourner en dérision Bob, le petit coq de la famille, tandis que Pierre Vial, en équilibre sur une seule jambe, prenait momentanément l'allure d'un héron disgracieux. Ce qui était donné à voir aux spectateurs était pour le moins déroutant, bien que le public eût l'habitude d'être surpris par les spectacles de Vitez. Dans *Le Nouvel observateur*, Guy Dumur rapporte qu'il se sent déconcerté par la pièce qu'il ne connaît pas, et que l'« on met du temps à se faire à ce style de jeu³⁰ ». Ces propos réapparaissent à plusieurs reprises sous la plume de la critique de l'époque. Pour une partie du public, ces effets d'étrangéisation ont parfois redoublé la difficulté d'accès à la pièce.

Dans une lettre adressée au scénographe Yannis Kokkos, Vitez note à propos du spectacle :

Une chose m'obsède : la beauté de notre conte. Quelque que soit la laideur de ce qui est montré, nous devons la montrer (et cette laideur même) avec beauté ; à vrai dire inventer une beauté originale³¹.

Ces lignes réaffirment la volonté de Vitez de réaliser une alchimie des contraires qui puisse tendre à un renouvellement des formes, suivant en cela l'esprit d'Axionov et de Meyerhold. Ce désir de s'inscrire dans une dramaturgie carnavalesque, et par-là même de démanteler les frontières entre le beau et le laid, trouve alors sa réalisation à travers la combinaison des différents arts réunis sur la scène. La musique, en partie composée par Bernard Cavanna, ainsi que les passages chorégraphiés par Milko Sparembek, offraient souvent un point de vue décalé sur certaines situations et permettaient d'articuler ensemble des registres différents. Une scène de tango, conduite par Pierre Vial et Agnès Van Molder, en donne un exemple. Sous une lumière tamisée, les comédiens incarnant le propriétaire véreux de la pension et une voisine au passé non moins suspect, personnages brossés sous des traits diaboliques, se mettent à danser sur un vieux tango polonais d'avant-guerre tout en évoquant avec nostalgie le monde d'avant. Cet air, que dix ans plus tard Nikita Mikhalkov fera réentendre dans *Soleil trompeur* pour sa puissance mélancolique, confère au duo infernal un charme insolite et presque envoûtant, où la grossièreté flirte avec la beauté. Danse et musique finissent par s'interrompre brusquement lorsque Kampanéiets se saisit du fusil pour interpellé un autre personnage. À travers ce jeu de dissonances, l'esthétique grotesque était une fois de plus à l'œuvre. Rappelons que Meyerhold définit ainsi le rapport qu'elle permet de créer avec le public :

Maintenir en permanence chez le spectateur une attitude double à l'égard de l'action scénique qui se développe en mouvements contrastés, n'est-ce pas là le but du grotesque au théâtre ? Ce qui fonde le grotesque, c'est le désir constant du créateur de tirer le spectateur d'un plan qu'il vient de saisir pour le projeter dans un autre qu'il n'attendait en aucune façon³².

Не в том ли задача сценического гротеска, чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами? Основное в гротеске это — постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал³³.

Les contrastes pouvaient donc se trouver aussi bien à l'intérieur d'une même scène que dans la manière d'enchaîner deux scènes successives. Ce jeu de ruptures entre les frontières esthétiques se déployait enfin à l'échelle du décor, plus précisément à travers la façon dont celui-ci entrait en relation avec les acteurs.

30 Guy Dumur, « La sainte Russie », *Nouvel observateur*, 2 mars 1984.

31 IMEC, lettre d'Antoine Vitez à Yannis Kokkos du 20 septembre 1983.

32 Vsevolod Meyerhold, *Écrits...*, p. 191.

33 В. Э. Мейерхольд, *Статьи...*, С. 226-227.

Le hors-scène : une autre manière de jouer avec les frontières

L'exacerbation des contraires, la « beauté originale » de la représentation, prenait forme grâce à l'inscription des corps grotesques des comédiens dans l'écrin lyrique et merveilleux dessiné par Yannis Kokkos. *Le Héron* était en effet joué dans le décor de *La Mouette*, de sorte qu'il en conservait l'empreinte poétique. Au cours du premier acte, le lac et son environnement apparaissaient au fond de la scène. Ils étaient animés par les lumières de Patrice Trotter, passant du rouge au bleu sombre. Dans la pénombre, Boguslawa Schubert, la femme-oiseau, surgissait. Par rapport à *La Mouette*, le décor se doublait donc d'une dimension féerique. En outre, celui-ci se présentait comme une invitation à franchir les frontières de la scène et à mêler les registres. D'une part, le paysage qui s'ouvrait au fond du plateau constituait une échappatoire quasi permanente pour le regard du spectateur. D'autre part, cet arrière-plan évoquant la dimension proprement lyrique de la pièce entraînait en tension avec les scènes burlesques qui pouvaient être jouées par les acteurs à l'avant du plateau. Les deux espaces communiquaient. La frontière symbolique qui les séparait était régulièrement rompue par les entrées et les sorties de la héronne qui passait librement de l'un à l'autre. Lorsqu'il évoque son travail, Yannis Kokkos parle du « second cadre » comme d'un élément de la scénographie qui s'ouvre sur le hors-scène, et qui pose la question suivante : « Qu'est-ce qui du dehors va parvenir jusqu'à l'intérieur de la scène³⁴ ? » L'oiseau d'Axionov répondait très concrètement à cette question. Chacune de ses apparitions produisait un glissement du cadre féerique vers la scène où se déroulait de manière plus triviale le quotidien des personnages. Dans la fable, comme dans la manière dont elles étaient représentées, les traversées de la héronne représentaient bien le franchissement de toutes les frontières.

Par ailleurs, la présence du second cadre projetait le spectateur dans le souvenir de *La Mouette* qui apparaissait comme en surimpression du spectacle. Pour Vitez, l'esthétique du *Héron* était directement liée à la manière dont il souhaitait montrer le passage du temps et l'évolution de la Russie. Le grotesque faisait bien entendre une forme de désillusion face à l'actualité du pays, tandis que le lyrisme tirait, quant à lui, vers le désir d'un autre état des choses tout en convoquant la mémoire de Tchekhov. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'alternance des deux pièces permettait de raconter les changements survenus au cours de l'histoire, notamment à travers la transformation symbolique de Chamraïev. Or ces bouleversements étaient perceptibles non seulement à travers les éléments de la fable, mais aussi par l'évolution esthétique entre *La Mouette* et *Le Héron*. Pour Vitez, la transformation de style entre les deux œuvres, qu'il compare au « passage disons de Maeterlinck à Boulgakov », représentait « le changement même de l'histoire³⁵ ». En demandant aux acteurs de travailler deux façons de jouer très différentes, c'est-à-dire dans l'intériorité avec Tchekhov, et à l'inverse, dans l'extériorisation totale avec Axionov, il donnait à voir de manière concrète ce bouleversement dans leurs corps. Le décor de Kokkos constituait quant à lui le pont permettant de franchir les rives opposées du temps et des styles.

Conclusion

La mise en scène du *Héron* participait donc d'une traversée de l'histoire politique et artistique de la Russie, et permettait ainsi d'en dresser le portrait au présent. Si en 1984, Antoine Vitez déplore « l'effondrement de l'espérance », il convoque en revanche sa force de proposition artistique, et c'est là que doit être recherchée l'actualité d'une forme d'engagement. Quel que soit le jugement qu'il est alors possible de porter sur la vie intellectuelle telle qu'elle s'organise à l'intérieur du pays, il montre que sa richesse passée et présente a su se faire entendre hors de ses frontières. La pièce d'Axionov lui a permis en effet de poursuivre ses expérimentations théâtrales en jouant sur des oppositions de styles et de registres dans l'esprit du grotesque meyerholdien. De manière générale, les apports de la Russie peuvent se retrouver dans l'ensemble de son parcours, celui d'un metteur en scène français profondément nourri par la littérature et les formes théâtrales venues de là-bas.

34 Georges Banu, Yannis Kokkos, *Le Scénographe et le héron*, Arles, Actes sud, 2004, p. 19.

35 Antoine Vitez, « De *La Mouette* au *Héron* ».