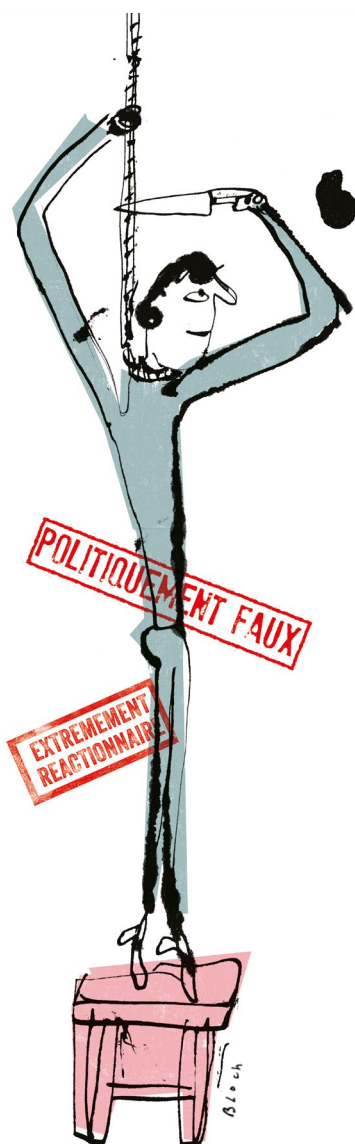


Le Suicidé, vaudeville soviétique



de **Nicolaï Erdman**
traduction **André Markowicz**
mise en scène **Jean Bellorini**

Dossier pédagogique



Théâtre National Populaire
direction Jean Bellorini
04 78 03 30 00
tnp-villeurbanne.com

attachée aux relations avec le public
de la cohésion sociale
Sarah Sourp
04 78 03 30 83
s.sourp@tnp-villeurbanne.com

attaché aux relations avec le
public scolaire
Mathieu Flamens
04 78 03 30 11
m.flamens@tnp-villeurbanne.com

du 15 au 17 décembre 2022
puis du 6 au 20 janvier 2023
du mardi au samedi à 20 h sauf jeudi
à 19 h 30, dimanche à 15 h 30, relâche
le lundi, relâche exceptionnelle mardi
10 janvier

Grand théâtre, salle Roger-Planchon
durée estimée : 2 h 15

François Deblock
Podsekalnikov, Sémione Sémionovitch
Clara Mayer
Maria Loukianovna, son épouse
Jacques Hadjaje
Serafima Ilinitchna, sa belle-mère
Marc Plas
Kalabouchkine, Alexandre Péetrovitch,
leur voisin
Anke Engelsmann
Margarita Ivanovna
Damien Zanoly
Grand-Skoubik,
Aristarque Dominiquovitch
Clément Durand
Iégorouchka, Iégor Timoféïévitch
Mathieu Delmonté
Pougatchov, le boucher
Matthieu Tune
Viktor Viktorovitch, écrivain
Gérôme Ferchaud
Le père Elpidy, prêtre
Liza Alegria Ndikita
Cleopatra Maximovna
Julien Gaspar-Oliveri
Raïssa Filippovna, La modiste,
Type douteux (premier),
Croque-mort (premier)
Antoine Raffalli
Le grand-frère (type douteux
deuxième), Croque-mort (deuxième),
La couturière, Oleg Leonidovitch

avec la participation de **Tatiana Frolova**

civres **Anthony Caillet**
accordéon **Marion Chiron**
percussions **Benoît Prisset**

collaboration artistique
Mélie-Amy Wallet
scénographie **Véronique Chazal**
et **Jean Bellorini**
lumière **Jean Bellorini**
assisté de **Mathilde Foltier-Gueydan**
son **Sébastien Trouvé**
costumes **Macha Makeïeff**
assistée de **Laura Garnier**
coiffure et maquillage
Cécile Kretschmar
vidéo **Marie Anglade**
construction du décor et confection
des costumes **les ateliers du TNP**

Le texte est publié aux éditions
Les Solitaires Intempestifs.

production **Théâtre National Populaire**
coproduction **Espace Jean Legendre –**
Théâtre de Compiègne ; Maison de la Culture
d'Amiens – Pôle européen de création et de
production ; La Coursive - Scène nationale de
La Rochelle

Le Suicidé, vaudeville soviétique

de **Nicolai Erdman**
traduction **André Markowicz**
mise en scène **Jean Bellorini**

Union soviétique, fin des années 1920. Nous sommes dans un immeuble communautaire où les appartements sont séparés par de minces cloisons. En pleine nuit, Sémione Sémionovitch, chômeur et miséreux, tente de soulager sa faim en avalant un saucisson de foie. Il réveille sa femme, une dispute éclate et le piteux héros disparaît en menaçant de pousser bientôt « son dernier soupir ». Sa femme, persuadée qu'il va mettre fin à ses jours, appelle à l'aide. La nouvelle se répand, attire le voisinage et bientôt c'est toute une galerie de personnages qui se presse pour s'approprier le funeste événement. Emporté malgré lui dans ce bal macabre, Sémione entrevoit la gloire posthume qu'on lui fait miroiter et finit par se prendre au jeu : en se tuant, pourrait-il enfin devenir quelqu'un ?

Écrite à la charnière capitale des années vingt et trente, la pièce est interdite avant même d'avoir pu être jouée. Victime de la politique autoritaire et répressive menée par le pouvoir soviétique, Nicolai Erdman est arrêté, peu après l'écriture du *Suicidé*, pour avoir signé un petit poème satirique sur Staline. Ses deux pièces (*Le Mandat* et *Le Suicidé*) sont définitivement interdites, il est envoyé trois ans en déportation puis assigné à résidence. Il ne reprendra jamais sa carrière de dramaturge, gardant en lui « une peur éternelle ». Un sentiment dont est pétri le « héros » du *Suicidé*, Sémione Sémionovitch. Enveloppe vide, être médiocre et insignifiant, Sémione ne semble prendre consistance que dans le regard intéressé d'autrui. Au seuil de sa mort, il est enfin parcouru par un souffle de vie – chuchotement terrible et suspendu. *Tic, tac.*

Dans la tradition satirique d'un Gogol, Nicolai Erdman convoque ici petites gens, notables, ecclésiastiques, commerçants – archétypes bouleversants et pathétiques – qui persistent à trouver un sens à leur existence bien que tous les repères en aient été détruits. Dans cette société meurtrie et asphyxiée, un simple mensonge peut révéler des impostures en chaîne, jusqu'à la déflagration finale.

Le texte de Nicolai Erdman continue de retentir avec force tant il recèle une critique virulente de tous les régimes politiques oppressifs ainsi qu'une réflexion mordante sur le sens de l'existence. L'histoire de ce petit homme pathétique qui se démène dans le chaos interpelle notre époque, nos désirs, nos résignations. Comment résister à l'oppression sans être un héros ?

Jean Bellorini et sa troupe de comédiens, chanteurs et musiciens s'aventurent dans cette farce politique aussi savoureuse que glaçante, à la mécanique implacable et aux allures de vaudeville. Le travail choral, la musique jouée sur scène, les costumes signés par Macha Makeïeff font jaillir l'humour et la folie d'une partition qui avance au rythme débridé de la traduction d'André Markowicz. Et à l'arrivée, quand les décors et les masques tombent, le théâtre demeure, comme une immense déclaration d'amour à la vie.

Activité 1 : « un impérieux désir de vivre »¹

Programmée en décembre 2022 et janvier 2023 au TNP, la mise en scène du *Suicidé, vaudeville soviétique* par Jean Bellorini est le fruit d'une fréquentation longue de presque 6 ans du texte de Nicolaï Erdman par le metteur en scène. On fera découvrir aux élèves les trois principales étapes de ce travail.

→ Distribuer aux élèves un des trois articles de presse suivants qui rendent compte de la première incursion de Jean Bellorini dans l'œuvre d'Erdman : *Der Selbstmörder*, en 2016, avec la troupe du Berliner Ensemble.

- sceneweb.fr/le-suicide-de-nicolai-erdman-par-jean-bellorini-avec-la-troupe-du-berliner-ensemble
- journal-laterrasse.fr/le-suicide-2
- lesinrocks.com/arts-et-scenes/le-suicid%C3%A9-de-jean-bellorini-rena%C3%A0-saint-denis-56748-11-10-2016

Après une lecture silencieuse, leur demander de faire collectivement (ou par groupes) une carte d'identité du spectacle en répondant à un certain nombre de questions très simples : où ? Quand ? Avec qui ? Que sait-on du texte ? Quels grands partis-pris de mise en scène ?

→ En 2020, les équipes d'*Onéguine* et du *Jeu des Ombres*, qui devaient partir en tournée, sont empêchées de jouer par la pandémie. Jean Bellorini, en chef de troupe, se met alors en quête d'une pièce drôle et dérangeante, susceptible de mobiliser les énergies au repos et d'aiguiser les désirs de plateau. *Le Suicidé* lui revient à la mémoire tant « le besoin impérieux de vitalité » porté par le texte lui semble le contrepied joyeux de la langueur angoissée de cette période. Un premier travail à la table est initié en novembre 2020, dont on peut voir une courte synthèse dans un reportage du TNP tourné pour « Les Coulisses de la création » et visible sur Vimeo : vimeo.com/492440276

Diffuser la vidéo aux élèves et leur demander de repérer tout ce qui donne une dimension musicale au travail : chant choral en russe, chant festif klezmer, présence d'instruments (accordéon, batterie, cuivres, violoncelle), direction « orchestrale » des comédiens par Jean Bellorini. Recueillir ensuite les informations que la vidéo nous donne sur l'histoire racontée par la pièce (notamment le mélange d'un questionnement métaphysique sur le sens de la vie et de la mort et la trivialité de la farce).

→ Après ce temps de travail, Jean Bellorini, occupé par la reprise du *Jeu des Ombres* lors de la saison 2021-2022, décide de programmer la création *Le Suicidé, vaudeville soviétique* au TNP pour la saison 2022-2023. Projeter aux élèves l'affiche du spectacle dessinée par Serge Bloch.

Questionner avec eux le visuel de l'affiche :

- Ambiguïté du geste du personnage qui est en situation de se pendre mais se sauve en coupant la corde. Le désir de mourir laisse la place au désir de vivre qui apparaît également dans la gestuelle chorégraphique du personnage et dans son sourire. Cette ambiguïté apparaît dans le titre lui-même. Le substantif « suicidé », dérivé du participe passé du verbe « se suicider », est rarement utilisé en français. Ce nom est d'autant plus énigmatique que le fait que la forme pronominale y disparaisse le rapproche du verbe « suicider », employé de façon transitive directe au sens de « assassiner »². Le « suicidé » peut donc être à la fois celui qui s'est suicidé ou celui que l'on a suicidé. La corde verticale, qui sort du cadre dans l'affiche de Serge Bloch, laisse planer le doute sur l'origine du dispositif de pendaison : suicide ou exécution ? Peut-être veut-on le pendre et se défend-il en coupant la corde ?
- Les tampons rouges qui impriment des jugements politiques, sur une affiche de la pièce qui auraient été dessinée sans eux, renvoie à la censure stalinienne qui, par l'intermédiaire du terrible REPERTKOM, comité chargé d'autoriser (et d'interdire) les pièces, a stoppé, en 1932, les répétitions du *Suicidé* que Stanislavski et Meyerhold avaient commencées, dans une sorte de compétition socialiste. Stanislavski avait pourtant pris la peine d'écrire directement à Staline pour lui demander l'autorisation de commencer le travail. Voici la réponse de Staline, qui correspond peu ou prou aux deux tampons rouges de Serge Bloch, malgré la libéralité feinte dont le maître du Kremlin s'était fait une spécialité :

1 Tel est le titre du texte de Jean Bellorini qui présente la pièce dans le *Carnet de création* du TNP (en vente à la librairie du théâtre, 3 €).

2 On verra dans la pièce que l'idée de suicide n'est pas une idée de Sémione Sémionovitch : sa femme Macha et sa belle-mère Sérafima sont les premières à le craindre et à le verbaliser, les autres personnages suivent, le voisin Kalabouchkine allant même jusqu'à lui indiquer comment se procurer un revolver.

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. Les documents annexes vous renseigneront sur l'avis et les motifs du REPERTKOM. Il me semble que le rapport du REPERTKOM n'est pas loin de la vérité. 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. 1931³

Questionner ensuite le sous-titre ajouté par Jean Bellorini : « vaudeville soviétique ». Demander aux élèves de faire une rapide recherche sur le genre du vaudeville. Ce genre théâtral, léger et comique semble s'opposer à la gravité du terme « suicidé ». D'un côté l'horreur, de l'autre une forme théâtrale légère comique et virtuose. L'adjectif « soviétique » désigne ici le moteur du vaudeville. Contrairement aux pièces de Feydeau ou Labiche — dont Erdman avait traduit *La Cagnotte* en 1922 — le ressort de l'action n'est pas le désir amoureux confronté à la crainte de la découverte du mensonge et des infidélités dans le couple, mais le désir de liberté confronté à la crainte de la découverte, par le pouvoir politique, des actes de résistance dérisoires et absurdes des personnages. Mais la mécanique du vaudeville chez Erdman et Feydeau est la même : les portes qui claquent, le quiproquos, le rythme de l'action qui s'accélère jusqu'à la folie... Faire également remarquer l'origine musicale du vaudeville, spectacle de chansons, d'acrobaties et de monologues, destiné au Théâtre de Foire qui utilise musique et chansons pour déjouer le monopole accordé aux théâtre parisiens, de ses origines jusqu'au XVIII^e siècle.⁴

3 Cette lettre figure dans les œuvres complète d'Erdman publiées en 1990 à Moscou. Elle a été traduite et reproduite par Jean-Philippe Jacquard dans son édition de la première pièce d'Erdman, qui fut un grand succès en 1925, *Le Mandat (L'Âge d'homme, « Théâtre xx^e siècle* », Lausanne, 1998, pp. 14-15).

4 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 1996, article « Vaudeville », p. 402.

Activité 2 : « dans le noir »⁵

→ L'activité peut se pratiquer dans une salle de classe normale. Il s'agit tout simplement de faire découvrir la pièce en travaillant sur la première scène. Diviser la classe en deux groupes : le groupe SÉMIONE et le groupe MACHA (en russe Macha est le diminutif de Maria). Projeter au tableau la didascalie initiale et la première réplique du *Suicidé*. Procéder avec eux à une analyse dramaturgique : qu'est-ce qu'on voit au plateau ? Comment jouer qu'on dort ? Quel costume pour les comédien.nes ? Pourquoi et comment Sémione se réveille-t-il ? Qu'est-ce qui peut justifier qu'on réveille sa femme en pleine nuit ? Pourquoi répète-t-il quatre fois le prénom de sa femme ? Quel est le but réel de sa question ? Terminer ce temps d'échange en leur demandant si, selon eux, il s'agit plutôt d'un début de pièce plutôt comique ou plutôt tragique.

Dans un lit à deux places dorment les époux Podsékalnikov – Sémione Sémionovitch et Maria Loukianovna.

SÉMIONE

Macha, ho, Macha ! Macha, tu dors, Macha ?

→ Distribuer ensuite au groupe SÉMIONE l'ensemble des répliques de son personnage, imprimées en grand format, découpées une à une et mélangées dans une enveloppe. Même chose pour le groupe MACHA. Leur annoncer qu'ils vont devoir trouver maintenant la réplique suivante, celle qui leur semble la plus efficace (au niveau du sens et du comique), et de venir la coller au tableau sous le début. Chaque équipe marque un point quand elle trouve la bonne réplique. En cas d'erreur, le meneur de jeu corrige et donne la bonne réplique. Au groupe MACHA de commencer.

MARIA

A-a-a-a-a...

SÉMIONE

Mais non, mais non – c'est moi.

MARIA

Qu'est-ce qu'il y a, Sémione ?

SÉMIONE

Macha, je voulais te demander... Macha... Macha, tu re-dors déjà ? Macha !

MARIA

C'est toi, Sémione ?

SÉMIONE

Ben oui, c'est moi.

MARIA

Qu'est-ce qu'il y a, Sémione ?

SÉMIONE

Macha, je voulais te demander... dis-donc, le saucisson de foie de ce midi, il nous en reste ?

MARIA

Le quoi ?

SÉMIONE

Je dis : dis-donc, le saucisson de foie de ce midi, il nous en reste ?

MARIA

Non, tu sais, Sémione, je m'attendais à tout, venant de toi, mais que tu te mettes, en pleine nuit, avec une femme au dernier degré de l'épuisement, à parler du saucisson de foie – ça, venant de toi, je ne m'y attendais pas. C'est un tel manque de tact. Moi, des journées entières, comme un cheval, je ne sais pas, ou une fourmi, je travaille, et, la nuit, au lieu de me laisser ne serait-ce qu'une minute de repos, toi, même au lit, tu me rends la vie tellement nerveuse. Tu sais, Sémione, avec ce saucisson de foie-là, tu m'as tué dans mon

⁵ Didascalie initiale de la scène 4 de l'acte I du *Suicidé*, de Nicolai Erdman trad. André Markowicz, Solitaires intempestifs, 2006, p. 29.

cœur mais tant de choses, mais tant de choses... Comment ça se fait que tu ne comprennes pas, Sénia : si, toi, tu ne dors pas, laisse au moins que les autres dorment... Sénia, c'est à toi que je parle, oui ou non ? Sémione, tu dors, ou quoi ? Sénia !

SÉMIONE

A-a-a-a-a...

MARIA

Mais non, mais non – c'est moi.

SÉMIONE

C'est toi, Macha ?

MARIA

Ben oui, c'est moi.

SÉMIONE

Qu'est-ce que tu veux, Macha ?

MARIA

Je dis si, toi, tu ne dors pas, laisse au moins que les autres dorment.

SÉMIONE

Attends, Macha.

MARIA

Non, toi, attends. Pourquoi tu n'as pas mangé quand il fallait ? Je crois que, pour toi, maman et moi, on te prépare exprès tout ce que tu adores ; je crois que, maman et moi, on t'en met toujours le plus.

SÉMIONE

Et pourquoi, ta maman et toi, vous m'en mettez le plus ? Ce n'est pas un hasard si vous m'en mettez le plus, c'est avec une psychologie que vous m'en mettez le plus, c'est que vous voulez le souligner aux yeux de tout le monde comme quoi, notre Sémione Sémionovitch, il ne travaille nulle part, mais, nous, on lui en met le plus. C'est dans un but d'humiliation que vous m'en mettez le plus, c'est...

MARIA

Attends, Sénia...

SÉMIONE

Non, toi, attends un peu. Pendant que moi, là avec toi, dans mon lit conjugal, je m'affame toute la nuit sans le moindre témoin en tête à tête sous la même couverture, toi, tu me rognas mes parts de saucisson de foie.

MARIA

Mais est-ce que je te les rogne, tes parts ? Mon petit chéri à moi, mange, je t'en prie. Je te l'apporte tout de suite. *Elle sort du lit. Allume une bougie, se dirige vers la porte.* Si c'est pas triste, tout de même, de vivre comme ça. *Elle entre dans la pièce voisine.*

On aura soin de commenter au fur et à mesure de la reconstitution de la scène les enjeux de la situation qui transgresse le cadre réaliste pour nous faire entrer dans une farce grotesque mais inquiétante. Macha réagit de manière contradictoire à ce réveil brutal : elle se met d'abord à crier (de peur ?), mais elle se rendort aussitôt après avoir entendu la voix de son mari, qui se veut rassurante (par fatigue ?). C'est ensuite au tour de Macha, dans une répétition exacte mais inversée du tout début, de réveiller Sémione, qui s'est de façon invraisemblable rendormi pendant la longue tirade de Macha (fatigue ou pouvoir hypnotique du discours de Macha ?). Les époux s'expriment dans une langue dont la bizarrerie, parfaitement traduite par André Markowicz, ne manquera pas de frapper les élèves (on pourra relever avec eux les ruptures syntaxiques et les approximations lexicales dans l'ensemble des répliques). Si Sémione réveille Maria c'est pour savoir s'il reste du saucisson de foie ! Cette demande est d'un incongru comique pour nous ; mais, dans l'Union soviétique de 1928, époque où la pièce fut écrite, tout est rationné et la faim est constamment présente : on bascule peut être du côté d'une mini-tragédie du quotidien. Le verbe « tuer » apparaît dans le longue tirade de Macha, comme en écho au titre car, malgré l'entrée en matière grotesque, le problème de Sémione se révèle grave : « Aux yeux de tout le monde » — car on est dans un appartement communautaire où chacun surveille ce que mangent les autres —, il est un homme « humilié », sans travail, qui dépend de sa femme et de sa belle-mère, dont la générosité lui semble hypocrite. Le couple Femme-Belle-mère, qui semble relever du cliché farcesque, devient une forme de tyrannie humiliante pour Sémione. Réveiller Macha en pleine nuit est une forme (désespérée et

pathétique) de reconquête de sa liberté et de son pouvoir.

→ Puisque cette scène est une scène nocturne et que le début de la pièce se joue essentiellement « dans le noir » si l'on en croit les didascalies, proposer une lecture à une lecture de la scène sans qu'elle soit visible par les spectateurs : spectateurs comédien.nes dans le noir (mais il faudra avoir appris le texte), comédien.nes dans une autre pièce que les spectateurs, spectateurs les yeux fermés ou bandés, spectateurs qui tournent le dos au plateau... Essayer de définir avec les élèves ce que l'obscurité apporte à l'écoute et à ce qu'on devine du jeu.

Activité 3 : « le droit au chuchotement »⁶

Activité à organiser sans prévenir les élèves, de façon à ce qu'ils ne sachent même pas que le cours va porter sur la préparation du prochain spectacle au TNP ou qu'il va être question du *Suicidé*. La surprise fait partie de l'exercice. Dans une salle d'activités ou de pratique, diviser la classe en deux groupes : les guides et les aveugles, à qui on bande les yeux (les masques médicaux placés sur les yeux fonctionnent bien, à condition d'en prévoir deux pour chaque aveugle). Le jeu fonctionne mieux si la salle est partiellement dans l'obscurité. Chaque guide promène son aveugle, les mains sur les épaules, impérativement en silence. Il multiplie les changements de direction, les demi-tours, le fait tourner sur lui-même, de façon à le perdre dans l'espace. Quand le guide a perdu son aveugle, il l'assoit. La consigne pour les aveugles est de garder le silence et de s'installer confortablement. On peut leur annoncer qu'un moment de calme et de repos commence. Faire sortir les guides de la pièce pour leur distribuer aléatoirement à chacun une phrase ou une réplique tirée du texte du *Suicidé* qui figure dans le corpus ci-dessous. Ne rien dire de l'origine de ces textes. Vérifier que chaque guide maîtrise le sens de son texte et en devine l'intention. Leur demander d'être attentifs aux sonorités et au rythme de leur texte. Les guides apprennent par cœur leurs fragments et reviennent dans la pièce pour les adresser, en chuchotant ou en détimbrant, à chaque aveugle, un par un. Ne pas commencer trop vite : prendre le temps d'une déambulation silencieuse autour des aveugles endormis. Pour chaque aveugle, il faut trouver une façon de dire différente : de près, à l'oreille, de loin, en avançant, en reculant, en tournant autour, de haut en bas, en touchant la main, l'épaule, les cheveux, après lui avoir soufflé sur le visage, dire très lentement, avec des pauses, etc. Chaque réplique adressée doit être une offrande pour l'aveugle à qui elle est destinée. Même s'il convient de veiller à ce qu'aucun chuchoteur ne profite de sa situation de supériorité pour chercher à surprendre ou effrayer les aveugles, l'exercice peut provoquer des réactions nerveuses. Quand toutes les répliques ont été dites à tous les aveugles, ces derniers peuvent se relever en douceur. On inverse alors les groupes et on refait l'activité avec de nouvelles répliques. Une fois que les deux groupes sont passés on peut prendre un temps de commentaire sur l'exercice, au cours duquel les élèves peuvent évoquer leurs impressions et leur ressenti, puis annoncer que toutes les phrases ont été tirées de la pièce de Nicolaï Erdman, *Le Suicidé*. Leur demander ensuite de construire des hypothèses sur la pièce en fonction de ce qu'ils ont entendu. On peut se contenter de ces hypothèses, sans les corriger, pour garder l'intérêt de la découverte de l'histoire, ou, si l'on souhaite que les élèves partent avec une idée précise de l'intrigue de la pièce, on peut clore la séance en distribuant un résumé : le dossier de *Pièce (dé)montée* n°131, réalisé par Hélène Exbrayat à l'occasion de la mise en scène de la pièce par Patrick Pineau, en 2011, à Avignon, en propose un, téléchargeable en ligne, dans l'Annexe 2 du dossier, pp. 23 et 24.

*Corpus de 40 répliques à chuchoter classées par ordre alphabétique*⁷

À l'époque où nous sommes, ce qu'un vivant peut penser, seul un mort peut le dire.
Alors, quoi, je dois crever d'après toi ?
Alors, tu bois directement au goulot, tu n'as pas honte !
Attendez encore, tout n'est pas encore perdu. Je vais me re-tuer.
Aujourd'hui plus que jamais nous avons besoin de défunts idéologiques.
Aujourd'hui, je suis le maître de tous les hommes.
Ça fait combien de jours, déjà, qu'on vit dans les cavernes ?
Camarades, je ne veux pas mourir : ni pour vous, ni pour eux.
Camarades, je veux manger. Mais plus encore que manger, je veux vivre.
Camarades, je vous le demande au nom de millions de personnes : donnez-nous le droit au chuchotement.
Ce n'est pas avec ma vie, mais avec ma mort, que je gagnerai.
Dans le temps, les gens qui avaient une idée, ils voulaient mourir pour elle.
Elle va se tuer comme ça pendant longtemps, d'après vous ?

⁶ *Le Suicidé* de Nicolaï Erdman, trad. André Markowicz, Les Solitaires intempestifs, 2006, acte V, scène 6, p. 187.

⁷ Voici les critères qui ont prévalu au choix de ces répliques : phrase courtes, avec une adresse forte, ayant un rapport avec l'action principale de la pièce (en évitant toute injonction au suicide), contenant des indices permettant de situer l'action dans l'histoire et permettant de percevoir la dimension comique de la pièce

Et, dites-moi, en France, en cette saison, les Parisiennes, elles portent quoi comme poitrine
— des petites ou des grandes ?
Il faut susciter, camarade, le murmure de l'opinion publique.
Il vaut mieux moins d'idées et plus de pain. Réglez-moi camarades.
Il y a là-bas une femme qui se lave la tête ou même pire, et, vous, vous la regardez par la
fente.
J'ai bien vu, vous vous le fourriez dans la bouche.
Je me présente : l'âme de Podsékalnikov.
Je suis amoureux de mes bras et de mes jambes, camarades.
Je vais atteindre des dimensions si grandioses que vous me verrez de n'importe où.
Je vais me mettre à crier ou je vais faire quelque chose.
Je vais me sacrifier pour tous.
Les mots, c'est comme des canaris, tu les lâches, tu les rattrapes plus.
Mais pourquoi tu as inventé toute cette comédie.
Mais, comprenez, il est en train de se tuer.
Moi, je ne m'imagine pas sans la République soviétique.
Ne faites pas le modeste, vous êtes un héros.
Pourquoi je vous ai donné quinze roubles ? Pour que, lui, il se tue à cause de cette vieille
poufiasse ?
Qu'est-ce que c'est, une seconde ? Tic-tac.
Que le rédacteur de sa poigne de fer arrache à la racine ce laisser-aller sexuel.
Regardez quand elle arrive, la vie. Elle arrive à une demi-heure de la mort.
Rendez le revolver et je m'en vais.
Ressuscitez l'amour. Ressuscitez le romantisme.
Si vous me racontez encore une fois l'histoire du bouledogue, je vous écorche vive.
Tous vos mondes à bâtir, toutes vos victoires, vos incendies du monde entier et vos
conquêtes – ça, gardez-le pour vous
Un homme sans pantalon, c'est comme un homme sans yeux, ça peut aller nulle part.
Votre mari est mort mais son cadavre est plein de vie.
Votre nom s'écoulera de bouche en bouche.
Vous allez vous mettre à dégueuler. Je vous assure.

Activité 4 : « je vais dans l'assemblée que je veux, celle que je veux, notez bien camarades, et je peux prendre le président et... je lui tire la langue. »⁸

→ Les années 1928-1931, au cours desquelles a été écrit et répété *Le Suicidé*, constituent un important virage dans l'histoire artistique de la révolution soviétique. On passe d'une pensée artistique novatrice, désireuse de changer la vie et de renverser les conceptions bourgeoises d'un art décoratif pour aller vers le constructivisme et le futurisme, à un art prolétaire, figuratif, qui célèbre le monde soviétique. Ce virage — qui s'apparente à une réaction — n'épargne pas le théâtre comme le montrent les trajectoires de Meyerhold, metteur en scène révolutionnaire des textes de Maïakovski en 1918 et vilipendé par la presse soviétique à partir de 1930, et celle d'Erdman, célébré en 1925 pour *Le Mandat* et interdit en 1932 pour *Le Suicidé*. Pour faire comprendre aux élèves ce virage on pourra leur montrer la présentation, par son commissaire, Nicolas Liucci-Goutnikov, de l'exposition picturale *Rouge, art et utopie au pays des Soviets* qui s'est tenue au Grand Palais en 2019 (grandpalais.fr/fr/article/quallez-vous-voir-lexposition-rouge) Elle s'intéresse à la façon dont le projet communiste a d'abord produit une forme d'art spécifique, participant à la révolution du mode de vie, pour ensuite revenir à des formes plus conventionnelles au service du pouvoir.

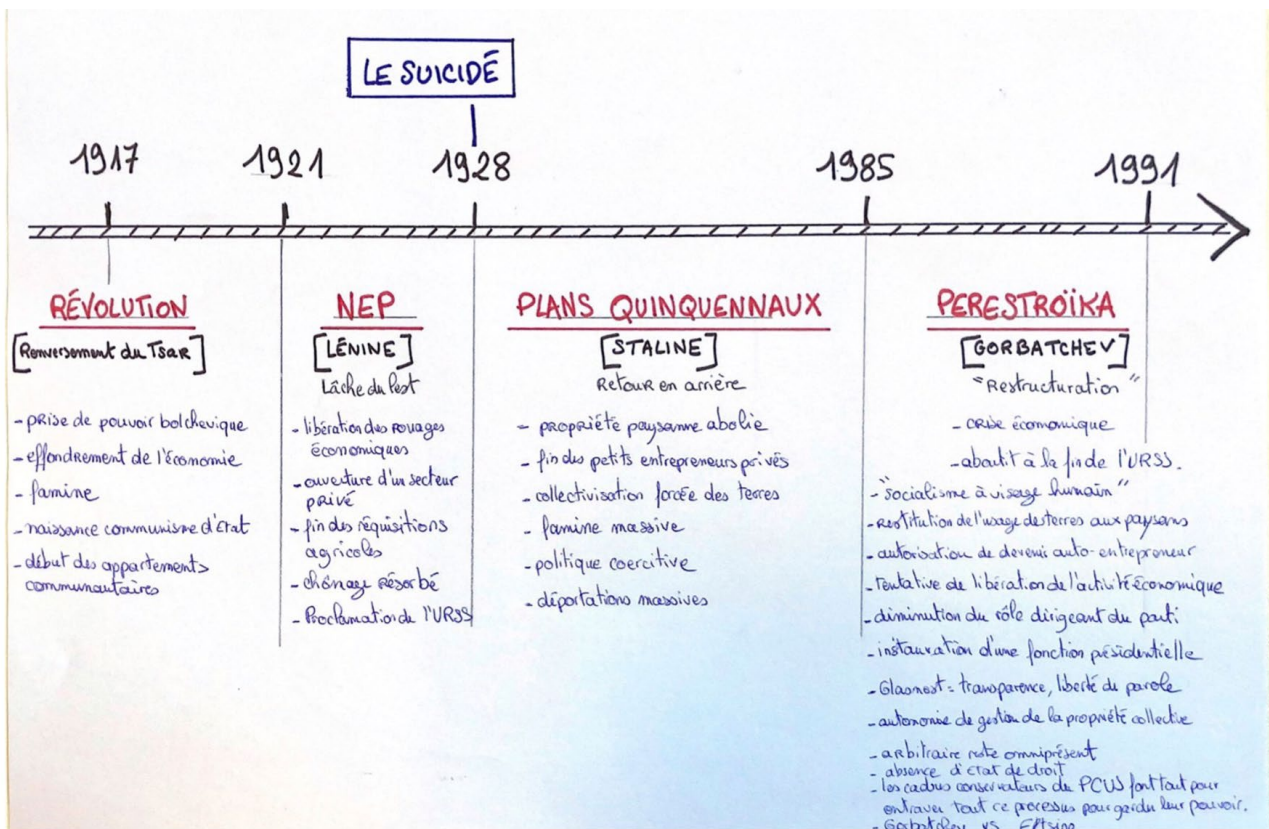
→ « Les Suicidés », enquête. Diviser la classe en 3 groupes. Chaque groupe reçoit la photographie, aussi célèbre qu'anonyme, qu'on trouve sur de nombreux sites et qui présente Meyerhold, Erdman et Maïakovski. On aura, pour chaque groupe, entouré le visage d'un des artistes et fait une croix sur les deux autres. On peut également lui donner le titre suivant qu'on écrira sur la photocopie : « Les Suicidés ». Demander ensuite aux élèves d'enquêter sur le net, comme pourraient le faire des policiers, pour trouver qui est la personne dont le portrait est entouré sur leur cliché et quelle a été son histoire. Une fois les informations trouvées, chaque groupe vient présenter son personnage à la classe. Un temps de synthèse permettra de souligner les points communs entre les trajectoires de ces trois artistes, dévorés par une révolution qu'ils ont nourrie et « suicidés » par le pouvoir tyrannique de Staline.



→ Le Moscou de 1928, dans lequel se déroule *Le Suicidé*, est un monde politiquement trouble. La révolution bolchévique vire à ce point de bord que l'année 1929 sera qualifiée d'année du « grand tournant ». Très schématiquement, à partir de la fin de la guerre civile entre les forces tsaristes et bolchéviques, Lénine libéralise l'activité agricole et autorise le commerce et la propriété privée, pour faire face à la famine et mettre fin au chômage (qui frappe Sémione Sémionovitch Podsékalnikov). Les classes sociales ostracisées par la révolution, auxquelles appartiennent les prétendants au suicide de Sémione Sémionovitch, retrouvent un certain droit de cité. Cette nouvelle politique économique (NEP) prend fin très vite après la mort de Lénine et l'arrivée au pouvoir de Staline. Mélodie-Amy Wallet, collaboratrice artistique de Jean Bellorini sur le spectacle, a conçu, pour l'équipe, une frise chronologique schématique qui permet de comprendre ce moment de bascule de la fin de la NEP : « Il nous a semblé nécessaire de noter ce moment charnière de l'écriture, 1928, où toute la société dans laquelle Sémione évolue aura disparu deux ans plus tard avec la fin de la NEP et le début des plans quinquennaux, la majorité des personnages étant vouée à être éliminée avec. L'endroit de bascule à venir et de péril qui plane... en résonance avec le monde actuel. » Ce document, ici reproduit, peut être un bon support de travail avec les élèves. Projeter le document au tableau ou en distribuer une copie aux élèves. Commenter avec eux les dates jalons. Éclaircir les concepts, en majuscules rouges, sous la frise chronologique. Les interroger sur les noms des dirigeants, en majuscules noires, entre crochets. Dans les notes sur les différentes

⁸ *Le Suicidé* de Nicolaï Erdman, trad. André Markowicz, Les Solitaires intempestifs, acte III, scène 2, p. 126.

politiques menées, en bleu dans les colonnes, faire repérer les oppositions entre NEP et PLANS QUINQUENNAUX; puis entre PLANS QUINQUENNAUX et PERESTROÏKA. Puisque la mise en scène de Jean Bellorini finit par rejoindre le présent, on pourra demander aux élèves d'ajouter une cinquième colonne qui concernerait la Russie de Poutine.



→ Chronologie à trous. Distribuer aux élèves la chronologie suivante qui contextualise l'écriture de la pièce en ayant fait disparaître les dates. Demander aux élèves de retrouver les dates qui correspondent aux événements de la chronologie.

1900

Naissance de Nicolaï Erdman dans une famille russifiée d'Allemands de la Baltique.

1917

Révolution d'Octobre qui renverse le Tsar.

1918

Début de la guerre civile entre les Rouges (communistes) et les Blancs (partisans monarchistes). Début des appartements communautaires (*kommunalki*) Première explosion de l'avant-garde artistique :

- Meyerhold met en scène *Mystère-Bouffe* de Maïakovski (pièce satirique sur la Révolution traitée comme une épopée).
- Fondation du mouvement

imaginiste par un groupe de poètes dont Sergueï Essénine (1895-1925). Nicolaï Erdman participe aux travaux et publications de ce mouvement et devient l'ami d'Essénine.

1919

Défaite des armées blanches. Création des troupes théâtrales ambulantes sur les fronts. Nationalisation des théâtres. *Le Manifeste du suprématisme* de Malevitch prône une peinture purifiée qui rejette les formes de la nature au profit de l'idée de sensation pure.

1920

« Octobre théâtral » : Meyerhold dénonce le vieux théâtre

académique et propose la révolution et la rénovation complète de l'art scénique pour des spectacles-manifestes (textes, jeu et scénographie). *Le Manifeste constructiviste* de Gabo et Pevsner proclame une construction géométrique de l'espace (cercle, rectangle et ligne droite) dans un art au service du peuple et qui se fait le messager du pouvoir soviétique.

1921

Début de la NEP (Nouvelle Politique Économique) : pour faire face à la famine et redynamiser le pays, Lénine libéralise l'activité agricole et autorise le commerce et la propriété privée.

1922

Naissance de l'URSS, Union des Républiques Socialistes Soviétiques.

1924

Mort de Lénine. Staline prend le pouvoir. Arrestation des paysans propriétaires aisés (dékoulakisation). Eisenstein tourne *La Grève*.

1925

Immense succès populaire du *Mandat*, de Nicolaï Erdman, mis en scène par Meyerhold (350 représentations). Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*. Suicide du poète Essenine, ami d'Erdman.

1927

Trotski est exclu du Parti (assassiné en 1940). L'État affirme son rôle dans la reconstruction idéo-politique des théâtres. Meyerhold monte *Le Revizor* de Gogol.

1928

Erdman écrit le scénario du film de Boris Barnet *La Maison de la rue Troubnaïa*. Erdman conclut un accord avec Meyerhold pour écrire une nouvelle pièce : ce sera *Le Suicidé*. Erdman finit de l'écrire en décembre. Il la propose également à Stanislavski.

1929

Année du « grand tournant » : fin de la NEP, plan quinquennal pour l'industrie lourde, collectivisation des campagnes. Économie planifiée. *La Punaise* de Maïakovski, mise en scène par Meyerhold, musique de Chostakovitch.

Répétitions du *Suicidé* par Meyerhold et Stanislavski en « compétition soviétique ». Le REPERTKOM (censure théâtrale) interdit *Le Suicidé*. La RAPP (Association russe des écrivains prolétariens) s'oppose également à la pièce.

1930

Début du culte de la personnalité de Staline.

Les Bains, de Maïakovski, est mis en scène par Meyerhold. Suicide de Maïakovski.

1931

Stanislavski écrit une lettre à Staline pour demander qu'il autorise *Le Suicidé*.

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 du *Suicidé*, mise en scène par Meyerhold après 18 mois de répétitions. Aucun public, hormis les membres du Politburo : Molotov, Kaganovitch et Jdanov. Ils quittent la salle de façon démonstrative à la fin du troisième acte quand Podsékalnikov, le personnage principal s'exclame « je vais dans l'assemblée que je veux, celle que je veux, notez bien camarades, et je peux prendre le président et... je lui tire la langue ». La pièce est interdite.

1933

Première purge du Parti. Début de la terreur. Arrestation d'Erdman pour un petit poème satirique sur Staline qu'un acteur un peu ivre avait pris la liberté de déclamer devant le dictateur lors d'une soirée au Kremlin. Il s'agissait d'une berceuse qui ironisait un peu sur le mythe d'un Staline au travail jour et nuit. Erdman est condamné à 3 ans d'exil à Iénisséïsk, en Sibérie.

1934

Instauration officielle du « réalisme socialiste » : l'artiste doit donner « une représentation véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Il doit en particulier contribuer à la transformation idéologique

de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme » (encyclopédie Larousse). Début de la persécution de Meyerhold dans la presse, son art est qualifié d'étranger au peuple soviétique et hostile au monde soviétique.

1935

Erdman est transféré à Tomsk, où il peut travailler au théâtre municipal.

1936

La fin de son exil est signifiée à Erdman : il peut habiter où il veut, à l'exception de six villes, dont Moscou et Léninegrad. Erdman écrit le scénario du film de Girgori Alexandrov *Volga-Volga*. Ce film, que pratiquement tous les Soviétiques ont vu et revu, sera récompensé du prix Staline en 1941.

1938

Boulgakhov écrit à Staline pour qu'Erdman ait la possibilité de rentrer à Moscou. Meyerhold, qui refuse les pièces que le pouvoir lui demande de monter, entre mélo et socialisme, est interdit de travailler. Son théâtre est fermé.

1939

Pacte germano-soviétique. Début de la seconde guerre mondiale. Arrestation de Meyerhold, « ennemi du peuple ».

1940

Meyerhold est fusillé.

1941

Entrée en guerre de l'URSS. Erdman est mobilisé et blessé.

1956

Mort de Staline. Réhabilitation d'Erdman qui vivait assigné à résidence et de Meyerhold.

1957

Erdman écrit le scénario du film d'animation *La Reine des neiges* de Lev Atamanov.

1969

Édition du *Suicidé* en langue russe en Allemagne ; première mise en scène en Suède.

1970

Mort de Nicolaï Erdman.

1982

À Moscou, cinq représentations du *Suicidé* dans une version fortement expurgée au Théâtre de la satire ; répétitions suspendues au Théâtre de la

Taganka.

1984

Le Suicidé est monté pour la première fois en français par J.P. Vincent, à l'Odéon (Paris) dans une traduction de Michel Vinaver.

1985

Début de la Pérestroïka sous Gorbatchev.

1987

Publication du *Mandat* et du *Suicidé* en URSS, dans une revue théâtrale.

1991

Fin de l'URSS.

Sources :

- Dossier pédagogique, Athénée Théâtre Louis Jovet pour la mise en scène du *Suicidé* d'Anouch Paré en 2007
- Jean-Philippe Jaccard, préface du *Mandat*, *L'Âge d'homme*, Théâtre XX^e siècle.
- *Pièce (dé)montée* n°131, Hélène Exbrayat

Activité 5 : « aux yeux de tout le monde »⁹

Un des éléments historiques indispensable, dont la connaissance favorisera la compréhension de la pièce et permettra une réflexion sur la scénographie, est l'appartement communautaire ou *kommunalka* en russe.

→ Projeter aux élèves le reportage de 9 minutes qu'une agence de voyage spécialisée dans les destinations russes a réalisé pour présenter les *kommunalki* de Saint-Petersbourg qui ont survécu à l'époque soviétique et continuent d'exister en proposant un habitat bon marché aux catégories les moins aisées de la population (étudiants, jeunes travailleurs et retraités) :

ideaguide.ru/fr/news/kommunalka_appartement_communautaire_lurss

Cette vidéo a l'avantage de présenter l'histoire des appartements et de montrer, en fin de de reportage, un court extrait du téléfilm soviétique de Vladimir Bortko réalisé en 1988, *Cœur de chien*, adaptation de la nouvelle éponyme que Boulgakhov a écrite en 1924. La lecture de cette nouvelle, d'un auteur au destin comparable à celui d'Erdman, constitue également un bon moyen d'appréhender l'espace des *kommunalki* et d'en comprendre le fonctionnement.

→ Vérifiez avec les élèves la bonne compréhension de cette réalité de la *kommunalka*. Dès 1917, alors que la révolution et la guerre civile font rage, il fallut loger dans les grandes villes les familles venues de la campagne pour travailler à l'industrialisation du pays. Le gouvernement bolchevique, ayant pris le contrôle des biens et mis fin à la propriété privée, attribua à chaque famille une pièce dans de les vastes appartements de l'aristocratie et de la bourgeoisie urbaine. Chaque appartement se transforma ainsi en une communauté imposée à des familles sans liens particuliers. Les *kommunalki* étaient nées. Pour le gouvernement, cet habitat partagé servait aussi à former le nouvel homme soviétique et à promouvoir l'idéologie socialiste en faisant coexister les différentes classes sociales. Mais les habitants se montraient souvent négligents : les notes étaient omniprésentes dans les parties communes (salle de bains, cuisine, couloirs...) pour rappeler les règles de vie et limiter les incivilités. Placards, tours de ménage, temps d'occupation de la salle de bains, étaient répartis de façon stricte. Et l'on partageait peu. Chaque pièce disposait d'un compteur électrique séparé, chaque famille disposait de sa gazinière dans la cuisine mais mangeait dans sa chambre, et on allait aux toilettes avec son propre rouleau de papier. Par ailleurs la promiscuité permettait la surveillance de chacun par tous et facilitait la dénonciation.

→ Répartir les élèves par groupe de 5. Demander à chaque groupe de faire une recherche iconographique sur les *kommunalki* (actuels ou de 1928) et de sélectionner trois images qui pourraient inspirer une scénographie. Leur demander ensuite de sélectionner trois nouvelles images lors d'une nouvelle recherche sur les artistes qui ont travaillé sur cet objet singulier qu'est la porte : Magritte, Daniel et Géo Fuchs (notamment *Stasi, secret rooms*), Francis Bacon, Tadashi Kawamata, notamment *Under the water...* Distribuer ensuite aux élèves le relevé ci-dessous qui fait état des espaces de la *kommunalka* évoqués dans la pièce :

Relevé des espaces de l'appartement communautaire évoqués dans *Le Suicidé*.

Trois actes sur cinq (I, II et IV) se déroulent dans cet appartement communautaire. Même si l'essentiel de la pièce d'Erdman se passe dans la chambre que Sémione Sémionovitch partage avec sa femme, le reste de l'espace de la *kommunalka* est très présent :

- Sérafima, la belle-mère dort dans la chambre à côté des époux et entend le moindre objet tomber : « Explique- moi, Macha, s'il te plaît, pourquoi est-ce que les objets, chez vous, ils tombent en pleine nuit ? Hein ? Vous allez me réveiller tout le monde à la maison » (acte I, scène 4) ;
- on se rend dans la cuisine chercher du saucisson de foie (Acte I, scène 2) et on y retourne chercher Sémione (acte I, scène 11) ;
- on va chercher de l'aide dans la chambre de Kalabouchkine et la scène 7 de l'acte I a lieu devant la porte de sa chambre, alors qu'il est à l'intérieur avec sa maîtresse Margarita Ivanovna ;

⁹ *Le Suicidé* de Nicolaï Erdman, trad. André Markowicz, Les Solitaires intempestifs, acte I, scène 1, p. 25.

- on croit ensuite que Sémione va se suicider au petit coin qui est en fait occupé par la grand-mère de Volodka qui occupe « l'autre moitié » de l'appartement (I, 10) ;
- sommé de regagner sa chambre par un chantage au suicide de Sémione, Kalabouchkine, dont la voix traverse l'appartement, continue à essayer de convaincre Sémione de ne pas se tuer (I, 14) ;
- Kalabouchkine, devant la chambre de Sémione, le conjure de ne pas se tuer à travers la porte (I, 15) ;
- on entend « l'eau qui clapote » dans la salle de bains et Iegorouchka, un habitant de l'appartement, coursier de profession et délateur zélé, « regarde par le trou de la serrure » Macha qui se lave la tête dans la salle de bains (acte II, scène 13) ;
- Sémione doit héberger quelques instants le neveu provincial d'une vieille Anissia, qui habite une autre chambre de l'appartement mais ferme sa porte avec un cadenas en son absence (Acte II, scène 27)

D'après les didascalies, l'ameublement « pas folichon » (didascalie I, 13) de la chambre de Sémione consiste en : un lit double, une commode, un clou au mur pour accrocher les vêtements, un ficus, un bureau, un encrier, des tasses, un vase, bougeoir, lampe à pétrole, un tabouret, deux chaises.

Le terme « porte » est utilisé à 32 reprises par Erdman dans les didascalies.

Demander ensuite à chaque groupe, en s'aidant du relevé et des images sélectionnées, de dessiner une proposition scénographique, vue en perspective, qui puisse rendre compte de cet espace paradoxal de l'appartement communautaire, à la fois cloisonné et communiquant qui enferme tout en permettant la fuite, au cœur duquel figure l'objet hautement symbolique de la porte, sans cesse ouverte et fermée, derrière laquelle on se cache mais à travers laquelle on peut parler.

Après le spectacle

Avant la représentation du *Suicidé*, constituer des équipes de 5 ou 6 élèves. On peut procéder par tirage au sort mais il peut être profitable d'avoir des élèves plus spécialisés (musiciens, vidéastes...) pour les équipes « techniques ». Chaque équipe aura une mission d'observation précise pendant le spectacle¹⁰. Il s'agit, pour chaque membre de l'équipe, de concentrer son attention sur un élément particulier du spectacle, sans prendre de notes, bien sûr, pendant le spectacle. On aura guidé cette attention par une « lettre de mission » donnée à chaque équipe, avant la représentation. Pour les groupes liés aux personnages, donner avec le questionnaire-guide, une photo des comédien.nes concerné.es et prendre le temps de présenter rapidement les personnages et leurs relations entre eux.

Lettre de mission équipe scénographie

- En fonction des places attribuées au groupe dans la salle, essayez de vous répartir dans le public pour avoir des points de vue différents sur l'espace scénique.
- Décrivez le plus précisément possible la scénographie.
- Faites un croquis de l'espace scénique (ou trouver une photo – pas prise pendant le spectacle!).
- Quels sont les éléments qui évoluent pendant le spectacle ? Quels éléments de décor sont chargés et appuyés pendant la représentation ? Quels changements de scénographie sont effectués à vue par les comédien.nes ? À quels moments ?
- Quelles sont les principales aires de jeu utilisés par les comédien.nes ? Comment l'éclairage les fait-il exister ?

Lettre de mission équipe vidéo

- Combien y a-t-il de moments filmés dans le spectacle ? Lesquels ?
- Comment les images sont-elles filmées ? Où sont-elles projetées ? Quels sont les plans utilisés ? Quels axes de caméra ?
- Comment l'écran devient-il un partenaire de jeu pour les comédien.nes ?
- Comment expliquez-vous la présence de la vidéo au plateau ? Quels sont les effets recherchés ?
- Comment est utilisé le texte projeté ?

Lettre de mission équipe musique

- Décrivez la composition de l'orchestre et essayez de préciser les instruments joués par les trois musiciens : Anthony Caillet (cuivres), Marie Chiron (accordéons), Benoît Prisset (percussions).
- Quelle est leur aire de jeu ? Quels sont leurs costumes ? Interviennent-ils dans l'action au titre de personnages ?
- Quand jouent-ils ? Que jouent-ils ? Quels sont les effets recherchés ?
- Quels sont les moments où les comédiens chantent leur texte comme dans les « song » des opéras de Brecht ?
- Avant le spectacle, écoutez et renseignez-vous sur les musiques suivantes, regardez les paroles : Chœur de l'armée rouge, « The red army is the strongest » ; Boulat Okoudjava, « Molitva Fransua Vijona » ; Bratsch « Nane Tsora » ; Radiohead « Creep ». Comment sont-elles utilisées dans le spectacle ?

Lettre de mission équipe noyau familial : SémioneSémionovitch Podsékalnikov et Macha Loukianova / Sérafima Ilinitchna

- Photos de François Debblock, Clara Mayer et Jacques Hadjaje.
- Commenter les choix de distribution.
- Analyser les costumes.
- Comment les comédien.nes jouent-ils leur personnage ? Comment se déplacent-ils ? Quelle musique les accompagne ?
- Quel est le parcours de chacun de ces personnages dans la fable : faites la liste des actions qu'ils accomplissent.
- Quels sont les morceaux de bravoure / moments phare / numéros de jeu de chacun des comédien.nes ? Décrivez-les.
- Quelques répliques clefs des personnages.

¹⁰ En revanche, un petit bilan écrit, le soir, après la représentation permettra de fixer la mémoire du spectacle.

Lettre de mission équipe Alexandre Petrovitch Kalabouchkine / Margarita Ivanovna

- Photos de Marc Plas et Anke Engelsmann.
- Commenter les choix de distribution.
- Analyser les costumes.
- Comment les comédien.nes jouent-ils leur personnage ? Comment se déplacent-ils ? Quelle musique les accompagne ?
- Quel est le parcours de chacun de ces personnages dans la fable : faites la liste des actions qu'ils accomplissent.
- Quels sont les morceaux de bravoure / moments phare / numéros de jeu de chacun des comédien.nes ? Décrivez-les.
- Quelques répliques clefs des personnages.

Lettre de mission équipe des prétendants

- Photos de Damien Zanoly (intelligentsia), Mathieu Delmonté (commerce), Matthieu Tune (art, littérature), Gêrôme Ferchaud (religion), Liza Alegria Ndikita et Julien Gaspar-Oliveri (amour).
- Identifiez à quelle cause chacun des prétendants souhaite voir servir le suicide de Sémione Sémionovitch.
- Commenter les choix de distribution.
- Analyser les costumes.
- Comment les comédien.nes jouent-ils leur personnage ? Comment se déplacent-ils ? Quelle musique les accompagne ?
- Quel est le parcours de chacun de ces personnages dans la fable : faites la liste des actions qu'ils accomplissent.
- Quels sont les morceaux de bravoure / moments phare / numéros de jeu de chacun des comédien.nes ? Décrivez-les.
- Quelques répliques clefs des personnages.

Activité 1: Remémoration du spectacle

→ Jeu des accessoires.

Installer les élèves en cercle. Définir avec eux ce qu'est un accessoire au théâtre : objet scénique manipulé par les comédiens qu'il s'agisse d'un accessoire qui reste au plateau parce qu'il est utilisé dans la scénographie (un meuble qu'on déplace, comme une chaise) ou un accessoire de jeu, que le comédien porte sur lui et qui disparaît du plateau une fois l'action terminée (un paquet de cigarettes). On pourra considérer également comme accessoires les éléments de costumes détachés qui constituent des enjeux importants pour les personnages (le pantalon de Podsékalnikov, ou le chapeau de deuil que la modiste apporte à Macha pour les funérailles)¹¹. À tour de rôle, chacun des élèves doit nommer à haute voix, en s'adressant à l'ensemble du cercle, un accessoire utilisé pendant le spectacle. Le meneur de jeu valide le choix et retient l'objet nommé, car il ne devra pas être répété par la suite. Tout élève qui répète un accessoire déjà nommé, ou n'en trouve aucun nouveau à nommer, après 5 secondes de réflexion, est éliminé : il s'assoit par terre et ses camarades continuent. La stratégie consiste donc à commencer par les objets dont on est sûr qu'ils sont dans la mémoire commune et de garder les plus singuliers pour la fin. Le meneur de jeu note également l'ordre des éliminations qui servira d'ordre de passage pour la seconde activité de remémoration.

Liste (non exhaustive) des accessoires (dans l'ordre du déroulement du spectacle).

Un chapelet de saucisses, une banquette jaune, un lit avec un sommier en treillis métallique, une caméra sur un trépied à roulettes, un frigo, une assiette en métal, le pantalon de Podsékalnikov, un bureau-banc d'écolier, une feuille de papier, un manuel d'apprentissage pour jouer du bombardon, une saucisse, un rasoir, un pistolet, un crayon, un hélicon, un journal de la veille, une tasse, une soucoupe, un vase, un chien en céramique, un manteau, un seau, des balais, un lavabo, une serviette éponge, des cartes (de visite ?) avec les motifs du suicide, deux tables, deux bancs, une nappe blanche, un petit synthé, une boîte de percussions électronique, des verres, un micro, une contrebasse, une guitare électrique, un violon, un ukulélé, un téléphone, un saladier, un fouet de cuisine à spirale, une enveloppe, un béret rouge, une brouette, un cercueil, un encensoir, une paire d'escarpins noirs, du riz (une *koutia*¹²)...

→ Jeu des personnages.

Installer ensuite les élèves dans un dispositif frontal en situation de spectateurs. Le premier élève éliminé dans le jeu précédent vient au plateau, face à ses camarades et rejoue un geste, une action, une démarche, une expression, un déplacement... vus pendant le spectacle. Le geste peut s'accompagner de la réplique du personnage si l'élève s'en souvient. Les élèves spectateurs doivent identifier le personnage joué. Les élèves passent à tour de rôle en fonction de leur rang d'élimination. Ils peuvent proposer le même personnage mais pas la même action ou situation rejouée.

→ Blind test.

Faire entendre aux élèves les musiques éditées utilisées pendant le spectacle. On les trouve toutes sur les plateformes gratuites de diffusion (spotify, deezer, youtube...). Il s'agit pour les élèves de trouver le plus vite possible à quel moment du spectacle elle est utilisée en racontant ce qui se passe au plateau quand on entend cette musique. Les élèves du groupe musique peuvent être les organisateurs de ce jeu.

- Chœur de l'armée rouge, « The red army is the strongest ». Au moment du banquet quand toute la tablée boit avec légorouchka à la santé des masses.
- Boulat Okoudjava, « Molitva Fransua Vijona ». Musique de l'enterrement de Podsékalnikov.
- Bratsch, « Nane Tsora », musique du banquet.
- Walkie, « Нейротоксин », on n'entend pas cette chanson pendant le spectacle mais il s'agit du titre le plus écouté d'Ivan Petounine, le rappeur russe dont on voit la vidéo à la fin du spectacle et qui s'est suicidé pour échapper à la conscription et ne pas avoir à tuer des Ukrainiens.
- Radiohead « Creep », chanson entonnée par Podsékalnikov pendant le banquet.

¹¹ La question se pose également de savoir si l'on peut compter parmi les accessoires les instruments de musique de l'orchestre utilisés par Anthony Caillet (cuivres/claviers), Marie Chiron (accordéons), Benoît Prisset (percussions)... S'en servent-ils en tant que personnages (Acte III, lors du banquet) ou en tant que musiciens dans la zone orchestre (au lointain à jardin) ?

¹² « Gâteau de froment et de riz, utilisé rituellement, en particulier pour l'office des morts » note d'André Markowicz dans sa traduction du *Suicidé*, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 174.

Activité 2 : Une boîte à rythme

Projeter un croquis de l'espace scénique conçu par Jean Bellorini et Véronique Chazal, si l'équipe scénographie a pu en faire un. On pourra, sinon, trouver une photo de l'espace scénique sur le net ou faire une capture d'écran à partir du teaser du spectacle réalisé par le TNP youtu.be/EKzPbDxswkY. Faire décrire aux élèves l'espace scénique.

→ Espace ambivalent qui représente à la fois :

● **Un appartement communautaire** : le mur en moellons à jardin laisse penser qu'on a monté une cloison pour diviser un espace plus grand ; sur la coursive au lointain des objets figurent les pièces communes : frigo pour la cuisine, lavabo pour la salle de bains ; on note la présence de mobilier : lit, banquette, bureau, petite commode ; trois rangées de quatre néons dans les cintres suggèrent même un plafond. Mais les pièces ne sont pas matérialisées et l'impression domine d'un espace vide. Il s'agit davantage de citer cet espace de la *kommunalka* que de le représenter de manière réaliste. Un fin grillage fait écran devant le mur de fond. Il est, selon l'éclairage, tantôt opaque et tantôt transparent : tout peut ainsi être vu dans cet espace, que les murs ne protègent plus et où les portes sont de simples cadres ouverts, comme celle de la chambre de Kalabouchkine (I, 5). Au centre du plateau, un peu à cour, trône une cabine téléphonique en bois telle qu'on pouvait en trouver en 1930 à Moscou dans les restaurants ou les hôtels. Mais cette cabine publique, à l'intérieur d'un appartement, est le refuge d'une parole intime. Elle matérialise donc l'ambiguïté des appartements communautaires à l'époque stalinienne, où l'intimité est toujours visible et surveillée, et où s'enfermer pour avoir une parole libre, ou accomplir un acte discret, est une nécessité vitale. On notera que même les parois du cercueil laissent voir son contenu : les morts aussi doivent rester observables. Demander aux élèves de faire la liste des moments du spectacle qui utilisent la cabine téléphonique :

- Sémione Sémionovitch y mange son saucisson de foie (I, 7) et Kalabouchkine l'en extrait.
- Kalabouchkine y fuit quand Sémione menace de se suicider (I, 9)
- Kalabouchkine et Margarita y cachent leurs ébats sexuels et vont « parler de la défunte » (II, 9).
- Sémione Sémionovitch, en sous-vêtements, appellera le Kremlin pour dire qu'il n'aime pas Marx (III, 2), se mettant ainsi à nu idéologiquement.

● **Un entrepôt** : vaste espace vide, non cloisonné, avec des IPN verticaux sur les côtés, une porte de fer à cour, deux escaliers métalliques au lointain à cour et jardin, deux baies vitrées horizontales sur toute la profondeur sur plateau à jardin. Véronique Chazal a reproduit les ateliers de construction de décors du TNP (cf. [tnp-villeurbaine.com/le-tnp/les-lieux/les-ateliers-construction/](https://villeurbaine.com/le-tnp/les-lieux/les-ateliers-construction/)) pour élaborer un propos méta théâtral : « Cette scénographique est avant tout une machine à jouer pour les acteurs, petites fourmis ouvrières de leur propre drame, travaillant à la construction d'une image éphémère, suspendue »¹³. Le lieu de la fabrication de l'artifice théâtral devient le lieu où peut s'exprimer une résistance à la fois grotesque et dérisoire, anti-héroïque, à toutes les tyrannies. Cette théâtralité assumée, qui brise le quatrième mur, se donne à voir à plusieurs reprises pendant le spectacle. Faire trouver ces moments aux élèves :

- Début du spectacle : Anke Engelsmann et Marc Plas accueillent le public et font les annonces traditionnelles de début de représentation, ordinairement dévolues aux agents d'accueil de la salle, en jouant une sorte de duo comique (Margarita Ivanovna ne dirige-t-elle pas un cabaret ?) en costumes à paillettes : bruitages de Anke Engelsmann imitant le public et blagues de Marc Plas féminisant à plusieurs reprises les propos genrés au masculin de sa compère.
- II, 28 : monologue de Sémione Sémionovitch sur le « tic et le tac » de la mort avec des questions que François Deblock adresse directement à la salle : « Il y a une vie dans l'au-delà, ou il n'y en a pas ? Je vous demande ? », et auxquelles il obtient, possiblement, des réponses...
- Toute la scène du banquet (Acte III 1 et 2) se joue sur le proscénium devant le rideau de fer chargé, en adresse frontale, comme si le public faisait partie des invités de la fête.
- On peut ajouter tous les moments de vidéo (sur lesquels on revendra dans l'activité 4) dans lesquels le spectateur a le choix de céder à l'illusion pour regarder les comédiens converser avec l'image démesurée de leurs partenaires ou d'observer la fabrication de cette image en regardant la caméra en train de filmer acteurs et actrices sur le plateau.

¹³ Sidonie Fauquenois, *Carnet de création du « Suicidé »*, TNP, 2022, p. 10.

→ Espace animé d'un mouvement continu et rapide :

● **Multipllicité des portes**¹⁴. Au niveau du plateau, une porte à jardin, une grande porte de fer à cour et une porte dérobée au lointain dans le mir du fond. Au niveau du palier deux portes à cour et jardin en haut des escaliers. Un cadre lumineux blanc, figurant la porte de la chambre de Kalabouchkine est chargé au moment où Macha va chercher de l'aide (I,5). Le mur vert d'un couloir, troué d'une porte, est chargé au moment de l'arrivée quasi simultanée de tous les prétendants (II, 10). Le rideau de fer, chargé au moment de la scène du banquet, est lui aussi doté d'une porte qui permet à Légorouchka de surprendre les propos, qu'il prétendra contre-révolutionnaires, de Viktor Viktorovitch (III, 2).

● **Un espace changeant**. Plusieurs éléments de la scénographie sont déplacés par les comédiens, parfois à plusieurs reprises : le lit, la banquette, le bureau-banc, le cercueil ou la brouette, seul objet scénique à pouvoir rouler mais hautement symbolique d'une dramaturgie en mouvement. D'autres éléments sont chargés et appuyés par la régie : le cadre lumineux vertical représentant la porte de la chambre de Kalabouchkine (I,5), le cadre lumineux horizontal représentant le couloir au moment où Sémione sort acheter du papier et où Cléopatra entre (II 5), le mur vert du couloir au moment de l'entrée successive de tous les prétendants (II, 9), le rideau de fer derrière la table au moment du banquet (III, 1), le mur bleu de la cuisine au moment de la préparation du gogol-mogol¹⁵, quand Macha et Sérafima croient que Sémione a trouvé une nouvelle place (IV, 1), le petit cadre lumineux vertical quand Cléopatra et Oleg arrivent au cimetière et regardent où va être enterré Sémione Sémionovitch (V, 4).

● **Utilisation des escaliers et des coursives (au niveau du plateau et au niveau du palier des escaliers) :** qui les emprunte ? Quand ? À quelle vitesse ? Accompagnés par quelle musique ? L'échange fera vite apparaître l'impression d'un mouvement perpétuel, fait de courses et de montées d'escaliers, accomplies le plus souvent avec des démarches grotesques et peu naturelles, presque dansées. Ce mouvement est rythmé par les portes qui claquent et accompagné par une musique de poursuites de dessins animés : on a souvent l'impression d'être face à un *Tom et Jerry* de Tex Avery ou un *Bip Bip et Vil le Coyote* de la Warner Bros ! Même l'orchestre, qui semble avoir un aire de jeu fixe, un peu comme la fosse des opéras, change de place dans la scénographie : il devient l'orchestre du banquet dans l'acte III et se déplace avec les personnages sur le proscénium devant le rideau de fer et, dans l'acte V, les trois musiciens jouent dans la coursive au niveau du palier à jardin. On pourra montrer aux élèves cette page de la conduite technique en leur demandant d'identifier le code couleur et d'apprécier la multiplicité ainsi que la vitesse des déplacements (voir page suivante).

Demander au groupe « musique » de trouver une musique équivalente à celle jouée à ce moment là et la diffuser pendant que le groupe « scénographie » dessine sur le croquis projeté les déplacements de chacun des personnages évoqués sur cette page. Les musiques jouées par le trio cuivres-accordéon-percussions entre les scènes dynamisent le plus souvent les déplacements, un peu comme une bande-son au cinéma.

14 Edrman utilise le terme « porte » à 32 reprises dans les didascalies de la pièce.

15 Le gogol-mogol, dont le nom rappelle malicieusement celui de Nicolas Gogol, le dramaturge inspirateur d'Erdman, est un dessert traditionnel d'Europe de l'Est élaboré à partir de jaunes d'œufs longuement battus au fouet et de sucre, souvent parfumé à cannelle, à la vanille, au citron ou, plus volontiers, au brandy ou rhum. Il est le cousin oriental de nos lait de poule et sabayon.

MARGARITA – Et vous, pourquoi vous faites du gringue à l'homme d'une autre?

MARIA – Vous m'avez mal comprise, je vous assure. Je suis mariée, tout de même.

MARGARITA – Je ne vois rien de trop spécial à comprendre - moi aussi, je suis mariée.

MARIA – Mais, comprenez, il est en train de se tuer. => *Marc debout derrière*

KALABOUCHKINE, *sortant la tête* – Qui est en train de se tuer?

MARIA – Sémione Sémionovitch.

KALABOUCHKINE – Où ça il est en train de se tuer?

MARIA – Au petit coin.

MARGARITA – Ca se fait, pardonnez-moi, de se tuer au petit coin?

MARIA – Quel endroit il vous reste, quand vous êtes au chômage?

=> *Marc saute par-dessus la banquette*
=> *nappes Antho*

KALABOUCHKINE – Mais pourquoi vous restez, que le diable vous prenne, à vous tourner les pouces? Il faut faire quelque chose, Maria Loukianovna.

MARIA – C'est bien pour ça que je viens vous voir, Alexandre Pétrovitch. Vous êtes un homme de guerre – vous dirigez un stand de tir, aidez-nous, maman et moi, à lui enfoncer la porte.

KALABOUCHKINE – Pourquoi vous ne me l'avez pas dit tout de suite?

MARGARITA – Qu'est-ce que vous attendez donc?

KALABOUCHKINE – Allons-y, Maria Loukianovna. On se glisse vers lui, et, d'un seul coup, Maria Loukianovna. Mais à pas de loup, - *il se lève* => *CUT MUSIQUE* - comme ça... sur la pointe des pieds.

=> *Pêche*

=> *MUSIQUE poursuite*

=> *Course de Clara, Anke et Marc: sortie par lointain milieu rdc*

=> *Porte qui claque:*

=> *Appui cadre lumineux porte + François entre dans la cabine*

=> *Clément sort la banquette à cour*

=> *Jacques passe dans le couloir haut de cour à jardin et redescend l'escalier de jardin*

=> *Marc, Clara, et Anke rentrent par porte dérobée cour*

Scène 6

SERAFIMA – N'allez pas là-bas! N'y allez pas!

MARIA – Mon Dieu!

KALABOUCHKINE – Qu'est ce qui s'est passé?

SERAFIMA – Figurez-vous, s'il vous plaît, que ce n'est pas du tout Sémione Sémionovitch qui est au petit coin, mais la grand-mère de Volodka.

Je l'ai vue de mes propres yeux. Elle vient juste de sortir. Et moi, comme une idiote, je restais là, j'écoutais à la porte. Zut!

KALABOUCHKINE – Ca nous fait un lapsus, Maria Loukianovna.

MARIA – Moi, je te disais qu'il était dehors. Je vous en prie, Alexandre Pétrovitch, courons dehors.

SERAFIMA – Mais comment ça, sans pantalon – dehors? Notez, Alexandre Pétrovitch, que, le pantalon, il est ici.

MARIA – Un homme à l'article de la mort n'a pas besoin de pantalon.

MARGARITA – Tout dépend de l'endroit, Maria Loukianovna. Par exemple, en centre-ville, personne n'aurait le droit de mourir sans pantalon. Ça, je vous le garantis.

KALABOUCHKINE – Mais, dites-moi: à la maison, vous avez cherché partout?

MARIA – Absolument partout.

SERAFIMA – A part juste à la cuisine...

MARIA – Oui, à la cuisine, c'est vrai, on n'a pas cherché. Courons à la cuisine, camarade Kalabouchkine.

=> *Pêche*

KALABOUCHKINE – Ah non, ne nous suivez pas à la trace, Margarita Ivanovna – on court à deux.

=> *Pêche*

=> *Clara et Marc sortent lointain cour porte dérobée*

MARGARITA – Ce qu'il aime courir à deux, c'est réellement une psychose, qu'il a.

=> *MUSIQUE*

=> *Antoine apporte la caméra lointain jardin*

=> *Anke et Jacques vont vers face, puis face cour, puis lointain cour à côté de la cabine*

=> *BRUIT => CUT MUSIQUE*

Scène 7

=> *Vidéo*

MARGARITA – Qu'est-ce que c'est que ça?

SERAFIMA – Les carottes sont cuites? Il s'est tué, sûr-certain, oui, il s'est tué.

Activité 3 : Entre grotesque et tendresse, une bande dessinée de personnages saisissants

→ Demander aux élèves des équipes « personnages » de préciser, en montrant les photos des acteurs et actrices, par qui étaient joués les personnages qu'ils avaient à observer. Jean Bellorini travaille avec une troupe fidèle de comédiens et comédiennes formés, comme lui, à l'école Claude Mathieu (Paris) et qui s'est enrichie de nouveaux apports, lors du passage au TGP à Saint-Denis. En résulte une équipe très singulière, dans les âges, les physiques, les voix, les origines, qui donne l'impression d'un condensé d'humanité, à la fois unie et plurielle. Les interroger sur les choix de distribution :

- **des comédiens homme pour jouer des femmes** (Jacques Hadjaje en Sérafima Ilinitchna et Julien Gaspar Oliveri en Raïssa Filipovna) ;
- **des physiques très marqués** : oppositions de taille (Anke Engelsmann et Jacques Hadjaje ; François Deblock et Clara Mayer), de silhouettes (Anke Engelsmann et Liza Alegria Ndikita), de couleur de peau (Liza Alegria Ndikita) ;
- **choix d'un Podsékalnikov (François Deblock) au corps très allongé, fluet et fragile**, plus adolescent sans doute que le rôle.

Il s'agit, à chaque fois, de sortir de l'idée d'une incarnation réaliste du personnage, qui appellerait une conformité entre les données textuelles du rôle et l'identité de l'acteur ou de l'actrice qui le joue. Jean Bellorini souhaite aller vers un jeu plus visuel et musical, souvent de l'ordre du comique et du grotesque, comme le montre le travail sur les voix et sur les démarches. Mais, ce refus du réalisme n'est pas non plus un refus du sentiment ou de la psychologie : la singularité et la fragilité des personnages grotesques, visible au plateau, suscite bien souvent l'émotion attendrie du spectateur, surtout quand les projections immenses des visages en gros plans autorisent une proximité avec l'acteur ou l'actrice.

→ Faire préciser à l'équipe « musique » la composition de l'orchestre et les costumes des musiciens. Avec les cuivres, les percussions et les différents instruments de la famille des accordéons, on a les instruments traditionnels des fanfares des Balkans qui animent les fêtes populaires dans le sud-est de l'Europe. L'orchestre pourra ainsi jouer la chanson populaire tzigane du banquet « Nane Tsora ». Cette composition d'orchestre permet aussi les musiques qui rythment les déplacements des personnages et dynamisent l'utilisation de l'espace (cf. activité 2). En cela la musique participe de l'esthétique cartoonesque du spectacle. Les costumes militaires contrastent avec la ferveur joyeuse de la musique : on a plus l'impression de voir des militaires grolandais que des dignitaires soviétiques. Mais s'il y a bien une fonction grotesque de la musique, elle appelle, comme chez Hugo une fonction sublime...

Faire préciser à l'équipe « musique » les moments chantés du spectacle où les comédien.nes, comme à l'opéra ou dans les comédies musicales, disent leur texte en chantant :

- Macha (Clara Mayer) devant la porte de Kalabouchkine (I, 7) : « Je suis seule, toute seule au monde » ;
- Kalabouchkine (Marc Plas) (I, 13) : « La vie est belle » ;
- on pourrait facilement ajouter à ce duo la reprise de « Creep » de Radiohead par Podsékalnikov au moment où il affirme sa toute-puissance avant de téléphoner au Kremlin : « Je suis un dictateur. Un tsar, chers camarades. Je peux tout. ». Elle constitue un contrepoint ironique et dérisoire à la situation : « But I'm a creep, I'm a weirdo / Mais je suis un pauvre type, je suis taré ». Au moment où il affirme sa puissance et sa liberté, quelque chose, en lui, lui demande de ne pas y croire.

Ces song brechtiens sont des failles qui permettent d'accéder à la vie intérieure et aux fragilités des personnages, à cette « âme » recherchée par Cléopatra Maximovna.

→ Projeter cette photo du carnet de travail de Macha Makéïeff, créatrice des costumes du spectacle, prise par mélodie Amy-Wallet, collaboratrice artistique de Jean Bellorini.

Demander aux élèves de mettre un mot sur cet ensemble de recherches. C'est le recours aux couleurs vives et tranchées qui frappe de prime abord avec des pièces essentiellement monochromes : jaunes, bleues, orange, vertes. On a l'impression d'une recherche graphique de coloriste de B.D. Même si des considérations sociologiques sont à l'œuvre dans les choix de costume (Aristarque Dominiquovitch Grand-Skoubik est bien un dandy aristocrate, Margarita Ivanovna a bien l'apparence d'une directrice de cabaret, les costumes de Podsékalnikov, de son épouse et de sa belle-mère reflètent bien les difficultés financières de la famille...), le choix d'ensemble repose sur la valeur graphique et les couleurs des vêtements¹⁶. C'est très visible dans le moment du banquet quand les 12 personnages sont présents (sauf Macha et Sérafima, même si Jacques Hadjaje et Clara Mayer figurent dans la scène avec d'autres costumes) : le tableau formé par les couleurs de costumes n'est pas sans rappeler les scènes célèbres de la peinture, comme celle de Léonard de Vinci ou Philippe de Champaigne (qu'on pourra montrer aux élèves). Podsekalnikov, dont le sacrifice va racheter une humanité couarde, accède ainsi à une dimension christique, dans un élégant costume bleu-roi qui rappelle la cape de Jésus.



¹⁶ Deux personnages ont un costume plus historique et réaliste que chromatique : Iégorouchka, clairement en tenue de commissaire du peuple et le père Elpidy, en costume de pope, comme si l'idéologique marquée de leur fonction les avaient rembrunis.

Activité 4 : Ça cartoon ! Mais pas que...

L'utilisation de la vidéo en direct au plateau — une première pour Jean Bellorini — fait bien sûr référence au monde surveillé que la pièce évoque, où la moindre réaction est épiée, mais elle permet également, en projetant en direct les visages des comédiens filmés en gros plan sur le plateau, de renforcer la dimension grotesque du jeu, tout en créant une proximité émotionnelle avec les personnages. Comique et tendresse sont ainsi conjugués par le procédé.

→ Demander à l'équipe « vidéo » de décrire et analyser les moments de jeu filmés au plateau et projetés en direct.

Vidéo n° 1 : Acte I, scène 1, Macha et Sémione dans le lit

Une des photos du spectacle de Juliette Parisot dans la galerie consacrée au spectacle sur le site du TNP montre parfaitement ce moment : tnp-villeurbanne.com/manifestation/le-suicide-vaudeville-sovietique. La caméra fixée sur un trépied à roulettes est avancée au plateau en même temps que les acteurs et actrices entrent. On filme de façon zénitale les visages de François Deblock et Clara Mayer, en gros plan. L'image, en noir et blanc, est projetée en direct sur le mur de fond dont elle occupe toute la surface : on est presque sur un format de 10 x 10 mètres. Le sens de l'image est inversé et le public voit le couple la tête en bas. Le choix du format de projection et du plan permet de voir les détails du visage comme les yeux de François Deblock qui vont de droite à gauche au rythme du tic-tac (déjà !) du réveil, marqué aux percussions par Benoît Prisset. Plus le spectateur voit les personnages de près, plus ils perdent de leur réalité pour devenir des figures grotesques de cinéma muet expressionniste des années 1930. Quand Macha, sortie du lit pour aller chercher le saucisson de foie à la cuisine, dialogue avec Sémione pour lui demander sur quoi elle doit lui tartiner le saucisson de foie, elle s'adresse clairement à la projection démesurée de François Deblock sur le mur de fond et non à l'acteur resté au centre du plateau dans le lit, donnant ainsi à l'image une existence surréelle. La vidéo se coupe d'un coup quand Macha jette l'assiette métallique au sol après les insultes de Sémione Sémionovitch, comme si elle faisait disparaître son mari avec son geste de colère.

Vidéo n° 2 : Acte I, scène 7, Sérafima et Margarita entendent une explosion qui leur fait croire que Sémione s'est tué

Une des photos du spectacle de Juliette Parisot dans la galerie consacrée au spectacle sur le site du TNP montre parfaitement ce moment : tnp-villeurbanne.com/manifestation/le-suicide-vaudeville-sovietique. La caméra est roulée du lointain jardin pour venir au centre du plateau, face à la cabine téléphonique, afin de filmer de face Anke Engelsmann et Jacques Hadjaje, l'une derrière l'autre, alors que les spectateurs les voient de profil. L'image est projetée sur le mur de fond dans un rectangle vertical de taille inférieure à la première projection. La grande taille d'Anke Engelsmann lui permet d'apparaître derrière la silhouette de Jacques Hadjaje qu'elle tient par les épaules. Le spectateur peut lire, sur le visage des comédiens, une peur et une angoisse grossie par la projection.

Vidéo n° 3 : Acte I, scène 8, Kalabouchkine se saisit de Sémione Sémionovitch pour l'empêcher de se suicider

Marc Plas qui vient de tirer François Deblock de la cabine téléphonique s'allonge au sol, les pieds vers le public, et lève les bras. François Deblock se couche en travers juste au-dessus des bras de Marc Plas. La prise de vue zénitale permet de projeter une image qui donne l'illusion que Kalabouchkine porte à bout de bras Sémione Sémionovitch. Le procédé permet un certain nombre de gags qui défient les lois de la pesanteur, comme dans les dessins animés : Kalabouchkine porte Sémione d'une seule main et le fouille avec l'autre, Kalabouchkine projette Sémione en l'air qui retombe en pirouettant au ralenti. On trouvera une courte vidéo montrant les premières recherches de Jean Bellorini sur cette scène avec le lien suivant : facebook.com/theatrenationalpopulaire/videos/.

Vidéo n° 4 : Acte II, scène 2, Sémione Sémionovitch, pistolet à la main prêt à se suicider

Sémione Sémionovitch brisé par son échec dans l'apprentissage du bombardon, est abandonné par sa femme au milieu des tasses brisées. François Deblock s'avance à jardin et se retrouve face caméra devant la porte de fer. Filmé en gros plan, son visage est projeté sur toute la surface du mur du fond. La possibilité du suicide est montrée avec une grande émotion, permise par la taille de l'image et la fragilité que le comédien joue à ce moment. Quand Damien Zanol, Aristarque Dominiquovitch Grand-Skouvik, entre à jardin et traverse le plateau pour venir à cour signaler sa présence à Sémione Sémionovitch, il passe discrètement sous son image. L'effet comique du « Mes excuses. Je vous dérange, peut-être ? » qui coupe la vidéo, en est d'autant plus marqué.

Vidéo n° 5 : Acte III, scène 5, Sémione Sémionovitch dans la brouette et dans l'autre monde

La caméra est roulée de la porte de fer à cour et vient se poser au-dessus de la brouette qu'elle filme en plongée. L'image du visage de François Deblock est projetée sur toute la surface du mur bleu de la cuisine, qui a été chargé au début de la scène précédente. Les hésitations de Sémione Sémionovitch qui se demande s'il est dans l'autre monde ou dans la réalité sont celles du spectateur qui se demande s'il ne voit pas le film que Sémione se fait dans sa tête surtout quand Sérafima rejoint Sémione Sémionovitch dans la brouette et dans l'image projetée. C'est le « Stop ! » de Sémione apprenant qu'il est deux heures, qui coupe la caméra.

Vidéo n° 6 : Acte V, scène 1, les prétendants au-dessus du cercueil de Sémione Sémionovitch

Une des photos de répétition de Jacques Grison dans la galerie consacrée au spectacle sur le site du TNP montre parfaitement ce moment : tnp-villeurbanne.com/manifestation/le-suicide-vaudeville-sovietique. Damien Zanol, Mathieu Delmonté, Matthieu Tune et Marc Plas sont en arc de cercle, de profil par rapport au public, dans le couloir niveau plateau au lointain. Ils regardent la caméra qui les filme de cour en légère contre-plongée. L'image projette sur toute la surface du mur de fond les quatre visages qui semblent regarder le cercueil posé au sol. La taille gigantesque des visages et les regards descendant sur le plateau accentuent la fragilité du pauvre Sémione Sémionovitch coincé dans son cercueil face à ce groupe de mafieux qui discutent du paiement des services de Kalabouchkine. On n'est pas loin de certains effets de BD, de mangas ou de cartoon.

→ Demander à l'équipe « vidéo » de décrire le texte projeté pendant la scène du banquet.

Il s'agit d'une lettre de Boulgakov¹⁷ à Staline pour demander l'assouplissement des mesures d'éloignement prises contre Erdman suite à la censure du *Suicidé*, projetée au milieu de l'acte III, le plus politique de la pièce, comme si l'urgence de la mort et l'ivresse collective libéraient la parole : menace de dénonciation de Viktor Viktorovitch par Légoroutchka, parabole des œufs du prolétariat couvés par la poule intelligentsia, apologie absurde des masses par Légoroutchka et coup de fil de Sémione Sémionovitch au Kremlin pour dire que « Marx, il ne [lui] a pas plu ». Elle est projetée mot après mot, au fur et à mesure de sa lecture par une voix féminine, comme si elle s'écrivait dans la parole de cette femme. Cette voix, qui vient ancrer le spectacle dans le présent de cette année 2022, aussi particulière pour les artistes russes que 1929 a pu l'être, est celle de Tatiana Frolova, une metteuse en scène russe qui vit en exil à Lyon depuis le début de la guerre en Ukraine. Questionné à ce sujet par Sidonie Fauquenois dans le Carnet de création du TNP consacré au *Suicidé*, Jean Bellorini répond ainsi : « Il se trouve que Tatiana Frolova est arrivée en France en mars 2022, avec la troupe du Théâtre KnAM. Leur fuite a mis un terme à trente-sept ans de travail à Komsomolsk-sur-L'Amour, à l'extrême orient du pays. J'avais vu ses spectacles, présentés dans le cadre du festival Sens Interdits. Nous nous sommes recroisés il y a quelques semaines, et une simple idée est née : que cette personne, avec son courage, sa puissance, et ce bouleversement dans sa vie, puissent assister aux répétitions du *Suicidé*, avec l'éventualité d'une intervention. Plus qu'assister aux répétitions, elle a véritablement rejoint la dynamique du travail. Son regard est très précieux : elle nous éclaire de son point de vue de femme dissidente russe, de ce que la pièce a pu raconter en Russie et de ce qu'elle pourrait raconter aujourd'hui. »¹⁸

17 Cette lettre est reproduite dans le Carnet de création du *Suicidé, vaudeville soviétique*, p. 21.

18 Sidonie Fauquenois, Carnet de création du *Suicidé, vaudeville soviétique*, TNP, 2022, p. 47.

→ Faire raconter la fin du spectacle.

● **Une dernière scène éclair.** L'hymne à la vie et la prise de conscience de Sémione Sémionovitch qui refoule tous les prétendants au moment où il sort de son cercueil ressemble à une victoire du faible résistant à la médiocrité féroce et revancharde des puissants. Mais une courte scène de trois répliques vient inverser la situation. Un peu comme à la fin du *Révizor* de Gogol, quand on vient annoncer l'arrivée du vrai révizor, Viktor Viktorovitch vient annoncer la mort de Fedia Pitounine qui s'est suicidé en laissant une lettre de deux phrases, qui constituent un épilogue en contradiction avec les derniers propos de Sémione Sémionovitch célébrant la vie : « Podsékalnikov a raison. C'est vrai, la vie ne vaut pas la peine d'être vécue ». À deux reprises dans la pièce, Viktor Viktorovitch avait déjà parlé de Fédor Pitounine « Un type épatant. Un type positif. Mais avec, vous savez, un genre de petite mélancolie, camarades. Il faudra lui faire entrer un vermisseau. Rien qu'un petit vermisseau. Vous savez comme ça se multiplie, les vers de terre ? »¹⁹. Il s'agissait de trouver d'autres Podsékalnikov dont on pourrait utiliser la mort. Dans la scène du banquet, Viktor Viktorovitch avait à nouveau évoqué ce personnage : « Je vous ai parlé, hier, de Fédia Pitounine. Un type remarquable, un type positif, mais il a déjà son petit vermisseau. »²⁰. Avec cette scène, c'est toute la signification de la pièce qui est remise en cause et qui bascule dans un pessimisme amusé.

● **Une vidéo glaçante.** Un hasard extraordinaire fait que Pitounine, le nom de ce personnage invisible, mentionné uniquement à 3 reprises dans la pièce mais qui en renverse la signification, est aussi le nom d'un rappeur russe, Ivan Pitounin — nom de scène : Walkie — qui s'est suicidé, à 27 ans, en septembre 2022, pour ne pas être mobilisé en Ukraine. Avant de se donner la mort, il explique son geste, en se filmant en gros plan avec son ordinateur. Jean Bellorini décide de projeter cette image de l'artiste, comme celle des comédiens, en gros plan sur le mur de fond (mais en couleurs) avant de projeter un texte qui en explique l'origine et sur lequel s'achève le spectacle. Il ancre ainsi le sens de la pièce dans le présent de cette guerre faite à l'Ukraine qui ravage aussi la culture russe et donne un autre sens à la question de la résistance et à la pièce d'Erdman. Demander aux élèves de mettre un mot (adjectif ou nom) sur leur émotion au moment de ce final.

19 Nicolai Erdman, *Le Suicidé*, trad. André Markowicz, Acte II, scène 22, *Les Solitaires intempestifs*, p. 96.

20 Nicolai Erdman, *Le Suicidé*, trad. André Markowicz, Acte III, scène 2, *Les Solitaires intempestifs*, p. 124.