

À propos de Tchékhov : la « Comédie russe » de l'Opsis

Marguerite Kumor-Wysocka et Guylaine Massoutre

Numéro 69, 1993

« Comédie russe »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29175ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kumor-Wysocka, M. & Massoutre, G. (1993). À propos de Tchékhov : la « Comédie russe » de l'Opsis. *Jeu*, (69), 107–118.

Marguerite Kumor-Wysocka
et Guylaine Massoutre

À propos de Tchekhov : la «Comédie russe» de l'Opsis

[...] au premier acte, on voit des cerisiers en fleur par la fenêtre, un jardin entièrement blanc. Et des dames en robe blanche¹.

Dans la lignée de ses mises en scène, Serge Denoncourt s'est attaqué à la première pièce du jeune Tchekhov, sans titre, la plus longue et la plus difficile à monter. Il nous en a livré sa mission, de concert avec Pierre-Yves Lemieux pour le texte et Louise Campeau pour le magnifique décor. Une scénographie, à la fois resplendissante et dépouillée, et une direction d'acteurs, qui a donné à voir un jeu senti dans les moindres détails et d'une maîtrise parfaite, resteront gravés dans nos mémoires.

Sophie Vajda (Sacha), Han Masson (Anna) et Annick Bergeron (Sofia). Photo : François Melillo.



1. Lettre de Tchekhov à Stanislavski, dans *la Cerisaie*, trad. de Markowicz et Morvan, Paris, Actes Sud, coll. «Babel», 1992, p. 144.

Connue sous le titre *Ce fou de Platonov*, ou *Platonov*, depuis les années cinquante, cette pièce a fait l'objet du travail scénique des plus grands hommes de théâtre (Jean Vilar, Bernard Jenny, Patrice Chéreau, Georges Lavautant en 1990, sur la scène française). Le spectacle de l'Opsis marque à son tour l'histoire du théâtre d'ici d'un moment intense, digne de s'inscrire dans l'étonnante postérité du manuscrit inédit du vivant de l'auteur. Hommage au théâtre, représentation sans failles, le travail de l'Opsis a démontré la cohésion de l'ensemble — jeu, décor, lumières, costumes — et la cohérence du mouvement qui emporte les personnages dans une trajectoire commune et indissociable.

Comédie russe est construite autour de deux pôles : Anna (Han Masson) et Platonov (Denis Bernard). Anna est la femme aimée, jeune veuve qui dirige un merveilleux domaine avec assurance. Hors du commun, elle va au-devant de ceux qui sont prêts à l'admirer; elle défie les hommes, en particulier Platonov qui, à cause du respect qu'il lui porte, tarde à lui faire des avances. Le crédit de l'un comme de l'autre repose sur leur charme; ce sont des séducteurs habiles à manipuler leur entourage ou à obtenir d'eux les faveurs qu'ils convoitent. Leur pouvoir est précaire, et leur destin dépend de ce qui, au-delà de leur impétuosité du moment, les pousse à choisir leur avenir, en toute solitude et au plus obscur de leur âme.

Tchekhov a la réputation de faire jouer l'injouable, surtout dans cette pièce débordante de dialogues, déroutante par l'extravagance des héros, lourde par les heures de représentations qu'elle nécessite dans la version *in extenso* (six heures, voire neuf heures). Vu par Serge Denoncourt et Pierre-Yves Lemieux, dans cette version abrégée de trois heures, ce Tchekhov fascine par la construction dramatique, liée à l'émergence des passions de moins en moins contenues, sans qu'elle tombe dans l'excès habituellement associé à l'âme russe.

Dans la version de l'Opsis, l'unité vient moins du drame que de la comédie : qu'on pense au nombre d'éclats de rire et aux plaisirs évoqués ou bien aux plaintes lamentables de Platonov au troisième acte, qu'on considère même le dénouement du drame, «ce fou de Platonov» entraîne tous les autres dans le rythme de la «comédie russe». En plus de donner le ton, ce titre renvoie à ce que Denoncourt et Lemieux ont jugé essentiel dans le théâtre de

Luce Pelletier (Maria) et Denis Bernard (Platonov).
Photo : François Melillo.



Tchekhov : cette pièce, qui a servi de matrice créatrice à toutes les autres, intègre certains passages pris dans d'autres textes de Tchekhov, notamment *la Cerisaie*. À partir de l'adaptation audacieuse de Lemieux, Denoncourt réussit à faire sentir toute la légèreté de Tchekhov et son allégresse, et il maintient ce ton jusqu'à la fin.

[...] un voile arrive dans la salle et implique le public, avec ses palpitations, ses respirations. Personne, en entrant au théâtre, n'a pu penser que ce voile n'était pas la cerisaie, parce qu'il palpitait en même temps que le public arrivait dans la salle².

Tout au long de la pièce, la scène est ouverte et éclairée. Le blanc crème satiné, nacré, le blanc ivoire de la toile tendue comme un ciel de lit, comme une voile ou comme une marquise légère et diaphane, place les deux premiers actes sous le signe de la candeur. La plongeante et superbe Bibliothèque Dawson, convertie en salle de spectacle pour le Festival de théâtre des Amériques, avec son carrelage blanc mosaïqué de noir, a renforcé l'impression d'une vie dedans et dehors à la fois : les regards des spectateurs sont braqués comme les spots sur l'aire dépouillée, accompagnant toutes les nuances du jeu. De chatoyants éclairages donnent une sensation de durée et de pureté. Le décor, dominé par la toile écrue qui recouvre le sol au deuxième acte (hommage à Giorgio Strehler), est à l'image du texte et du travail des acteurs : d'une exquise sensibilité impressionniste. Les costumes d'époque de Luc J. Béland y contribuent grandement. Cependant, les couleurs pastel disparaissent dans le troisième acte.

Le domaine d'Anna Petrovna

La pièce commence par un astucieux jeu de scène silencieux : le vol du samovar par le brigand Ossip. Arrivé furtivement de la salle, il ouvre une fausse piste au drame, mais il signale la convoitise qu'engendre ce monde séduisant avec son art de vivre.

La musique juive, dans cette ouverture, surprend le spectateur averti qui, connaissant Tchekhov, attendrait une musique russe traditionnelle, une danse ou un air de salon tels que suggérés dans les didascalies de la pièce : «Musique de danse. Piano et violon. Quadrilles et valse», selon l'adaptation de Pol Quentin dans le premier acte³, ou selon la traduction d'Elsa Triolet et celle d'André Markowicz dans le deuxième acte. Elle ne correspond pas à la légèreté du premier acte de *Comédie russe*. Toutefois, on retrouve la présence d'un orchestre juif dans le deuxième acte et dans les didascalies du troisième acte de *la Cerisaie*.

Le lieu est indéfini; on se trouve chez Anna Petrovna, dans un espace ouvert où l'on passe sans démarcation de la table d'échecs au jeu de croquet; lieu abstrait, polyvalent, qui figure l'intérieur du salon d'Anna comme le jardin dès la première scène. Un banc, des chaises d'intérieur (fréquemment déplacées), une table avec un échiquier sont les seuls éléments scéniques qui représentent le salon et le jardin. L'occupation de l'espace procède d'une conception chorégraphique rigoureuse : le déplacement triangulaire des acteurs accentue la stratégie des jeux de société.

2. Carlo Battistoni, assistant de Strehler, *la Cerisaie*, Paris, Hatier, 1985, p. 94.

3. Anton Tchekhov, *Théâtre complet*, adaptation de Pol Quentin, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1973, p. 21.

Le jeu des acteurs frappe par le travail méticuleux, amoureusement mis au point dans chaque repartie, chaque geste, chaque expression du visage. C'est un art classique, exempt de toute improvisation, très intimiste : dans les choix de Denoncourt, les effets convergent à souligner le texte, requérant une concentration soutenue du spectateur. Très vite, le public est emporté par la sensation de plaisir que la troupe manifeste dans ce spectacle accompli.

Du point de vue textuel, la réussite provient du traitement du temps dans son rapport aux péripéties : l'attente, qui sous-tend habituellement le ressort narratif ou dramatique, est ici partagée par les personnages qui deviennent eux-mêmes les propres spectateurs de leur histoire. Tout le monde attend l'arrivée de Platonov, puis celle de Sofia dans le premier acte, les feux d'artifice dans le deuxième, le signal du rendez-vous nocturne plus tard, ou encore tel départ annoncé qui mettra sans doute fin à un malaise croissant. Tout est réglé par une fraternité concertée, mais rien n'est raisonnable : la force du texte tchekhovien opère comme un charme, sans que monte l'ennui dont les personnages se plaignent.

Dans ce premier acte, tout est badinage et lenteur : dans l'exquise partie d'échecs entre Anna et le jeune médecin Nikolaï Triletski (Normand D'Amour), on n'aborde rien de profond ni de sérieux : « Ensuite? Rien... »; l'ennui les réunit. La chaleur du mois de juin incite à la mollesse, et l'apathie ambiante se dissipe dans des jeux de mots spontanés, légers, badins. Le rythme de la conversation, entrecoupé de silences, retrouve le temps réel; le ton est spirituel, on assiste à une scène de marivaudage : « Je n'ai aucun talent pour argumenter », s'exclame Anna, sûre de ses effets; « Je suis une femme évoluée... qui n'a rien à faire. [...] une femme immorale⁴. » Han Masson, avec brio, met en valeur la coquetterie distinguée du personnage : cette femme avenante et directrice, belle et intelligente, attire tous les regards; elle s'approprie les cœurs, y compris ceux des spectateurs.

Les reparties en anglais, liberté linguistique prise par Markowicz et Morvan et retenue par Lemieux pour évoquer les citations « en français dans le texte » de Tchekhov, produisent un effet étonnant : l'anglais, langue de communication et des médias de masse, n'est guère associé à l'idée de culture élitiste dont pouvaient se prévaloir Anna et Triletski. Han Masson déploie pourtant une affectation appropriée à la position sociale d'Anna, dans sa prononciation à l'anglaise et sa gestuelle maniérées. C'est un excellent jeu, naturel jusque dans l'artifice, et qui ne laisse échapper aucune improvisation. Il faut souligner que sa subtilité ne faillit jamais tout au long de la représentation.

Mais la pièce n'est pas qu'un badinage; c'est aussi une comédie de caractères. Contrastant sur l'élégance et le raffinement des pastels, les taches sombres des costumes (Timofeï, Porphyri, Maria dans les deux premiers actes, Anna et Sofia dans le troisième) correspondent au sérieux des personnages qui ne s'amuse pas. Tous sont des personnages de comédie, sauf Timofeï (Normand Lévesque), central dans la version Opsi lors du dénouement; d'abord ridiculisé, objet de moqueries antisémites stéréo-

4. Anton Tchekhov, *Œuvres*, trad. d'Elsa Triolet, Paris, NRF-Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, acte III, scène 5, p. 151.



Denis Bernard (Platonov)
et Han Masson (Anna).
Photo : François Melillo.

typées, il est finalement le seul à assurer le passage aux temps modernes. Le voisin Porphyri et le Juif Timofeï évoquent les dettes qui planent au-dessus de la propriété. Les séquences sont très courtes, les déplacements agités et continuels. On apprend rapidement qu'Anna, débitrice de ses voisins, rassemble autour d'elle les pourvoyeurs de fonds et les emprunteurs, instruits mais désargentés : c'est ce qui cimente cette société décadente.

Avec l'arrivée de Platonov, le comique de la pièce prend une autre tournure : on découvre le cynisme, le sarcasme et l'humour grinçant du personnage masculin principal. Les retrouvailles sont l'occasion d'une explosion de joie : on se salue, on se présente, on multiplie les accolades exubérantes. Jovial et omniprésent, ce Platonov apporte par sa rusticité — jusque dans son allure négligée — un contrepoids à la distinction d'Anna. Toutes les femmes sont amoureuses de lui, pour sa franchise, son audace, son immoralité notoire. C'est un être imprévisible, expert en retournements, qui n'en est pas moins engagé dans l'art d'être sincère et vrai. La complexité de son âme brillante et de ses faiblesses transforme son rôle d'inspirateur en victime potentielle; cette dualité, qui paraît une contradiction dans l'ordre psychologique, se dévoile peu à peu durant la pièce, dont le ressort dramatique repose sur l'aveuglement de l'entourage de Platonov à voir la réalité. Disponible, celui-ci est l'ami authentique, prêt à partager et à accepter toute conversation; il fait rire et soutient les pensées de chacun, relançant l'humour, surtout avec son beau-frère, exprimant bruyamment ce que tout le monde pense tout bas, sans imposer ses vues ni vraiment les faire valoir. Cette malléabilité est génératrice de conflits et de crises : souplesse un jour, lâcheté le lendemain, tels sont les penchants de la «canaille» qui l'habite. Platonov est un être sympathique et attachant dans la version Opsis. Son narcissisme n'est pas contraire à son humanité.



Photo : François Melillo.

Les seuls romans qui finissent bien sont ceux où je ne suis pas⁵...

D'autres personnages incarnent à leur tour l'esprit de comédie. C'est le cas du colonel, père de Sacha (femme de Platonov) et de Nikolai. Les personnages s'amuse de ce bouffon autant que le public : en perpétuel décalage, le colonel déplace l'attente, devenant provisoirement le personnage principal de *Comédie russe*. Du côté des femmes, Maria (Luce Pelletier), raide dans sa robe noire, est immédiatement ridiculisée par Platonov. La scène du baisemain, très réussie, renforce le comique, au milieu des entrées et des sorties fracassantes.

Jusque-là, les personnages se présentent et ne manifestent aucun projet, aucun désir, sauf se restaurer ou épouser Anna. Le temps ne compte pas, le cadre donne l'image du bonheur et du confort, même si on sait qu'Anna est terriblement endettée. La perfection du rassemblement tient d'une part à la qualité de la mise en scène, d'autre part à une socialité idéale, réglée par les jeux sur tous les plans et par des échanges superficiels qui réservent néanmoins les meilleurs effets à l'intelligence de l'instant.

L'ambiance change à l'arrivée de Sofia : c'est la fin de l'attente. La frémissante Annick Bergeron crée un personnage complexe, à différentes facettes, capable de passer de l'idéalisme exalté à l'entêtement de la mégère; elle relègue à l'arrière-plan le rôle du mari, joué par Pierre-Yves Lemieux. Un malaise s'installe immédiatement : on pressent une crise; une intrigue va se nouer, parce que le passé de Sofia refait surface : elle regrette ses choix (son mariage, ses démissions ou ses faiblesses — les motivations sont peu

5. *Platonov*, trad. de Markowicz et Morvan, Paris, Solin, 1990, acte II, scène 6, p. 134.

explicites). Platonov dévoile son drame : c'est un raté. On va bientôt comprendre qu'il n'est pas le seul à chercher ses propres règles morales.

En effet, Ossip, autre avatar nocturne de ce beau monde, est une sorte de double de Platonov, un rebelle, intelligent et rusé, qui agit, lui, là où Platonov a démissionné : «J'observe les gens et je leur vole des choses.» Il rappelle que cette société n'est pas parfaite : il y a les exclus de la richesse, les moujiks qui attendent impatiemment la venue de leur revanche. «Tu flottes dans les airs, là où la loi n'existe pas», lui fait remarquer Anna. Ossip porte son regard lucide et percutant sur ce petit groupe, sauf sur Anna qu'il vénère d'une dévotion aveugle et sans limite. Dans la version de l'Opis, Vincent Graton donne au rôle un visage expressionniste, qui grince dans le ton impressionniste de la représentation. Ce rôle se situe pourtant dans la lignée des grands marginaux de la littérature russe. Une apparence de gueux repoussant n'est peut-être pas la plus vraisemblable pour incarner un personnage secondaire des plus intéressants : le comique est difficilement de rigueur et le traitement du jeu supporte peu la caricature.

Avec la réapparition du colonel après le repas, sur une scène vide et noire, éclairée de magnifiques petits lampions, on retrouve la comédie, dans une scène de famille entre le père et ses enfants. L'alcool aidant, le colonel évoque sa femme défunte sur un ton touchant et drôle à la fois. Le jeu très juste de Jean-Luc Bastien se maintient sans failles dans les registres du comique tout au long du spectacle. La figure paternelle, représentée par plusieurs personnages chez Tchekhov, est réduite dans cette version et traitée principalement sur le mode comique; toutefois, les pères et leurs fils sont souvent évoqués.

L'attente est relancée par le symbole nocturne et par l'ambiance de veille et de communion. La sortie progressive des personnages, emportant les lampions tour à tour le long des rangées de spectateurs, est réglée par une nouvelle intention chorégraphique. La dernière silhouette, celle d'Ossip, seul sur la scène, disparaît subrepticement avec les derniers feux, laissant dans le noir planer un mystère qui s'épaissira peu à peu au cours du deuxième acte.

Tout le théâtre est la maison, les spectateurs sont «enveloppés», pris à l'intérieur de l'histoire, pour pouvoir réagir. [...] Ainsi nous circulons au milieu du public et nous utilisons même les balcons de la salle pour faire sentir davantage la grandeur de cette maison à l'abandon. Mais, en même temps, ce contact direct avec les spectateurs recrée totalement l'intimité de la pièce⁶.

Le pique-nique dans la cerisaie

Cette scène se déroule à l'extérieur, entre la rivière qui se trouve derrière les spectateurs, comme le lac de *la Mouette*, montée par Vitez en 1984 à Paris, et la maison d'Anna. Lemieux apporte là les modifications les plus importantes à *Platonov* : ni la scène de pique-nique ni la balade en bateau n'existent dans les traductions. Cette dernière péripétie, simple allusion de Platonov et sans suite dans le texte original, devient une

6. Maurice Bénichou, assistant de Peter Brook, dans *la Cerisaie*, Paris, Hatier, 1985, p. 110.

scène principale dans la version de l'Opsis. Aucune pièce de Tchekhov ne propose de promenade en bateau, suivie d'une fausse noyade. Mais le traitement de Lemieux et Denoncourt développe le comique, comme si ces derniers voulaient souligner ce côté occulté par divers metteurs en scène qui, à la suite du travail de Stanislavski, ont vu cette œuvre comme une «tragédissime tragédie⁷» et l'ont représentée sur le mode dramatique, avec force larmes, la tristesse prise au premier degré. *Comédie russe* s'éloigne des lectures réalistes et voit un farceur dans Tchekhov, comme l'a fait Vilar : «C'est moquer Tchekhov que d'en faire un dramaturge de la mélancolie, de l'âme en écharpe ou, comme nous le disons encore en Occident, de l'âme slave⁸.»

Sur une musique juive de Russie, on danse dans *Comédie russe* comme dans *la Cerisaie*; dans les didascalies de *Platonov*, l'ambiance est à la fête, à la joie, à la paix. Denoncourt continue à dresser des scènes picturales, figées dans l'immobilité d'un daguerréotype, dans les tons des déjeuners sur l'herbe du siècle dernier. «Sans les disputes de ces messieurs, c'est plutôt le calme», observe Anna. La liberté des femmes fait un clin d'œil à la modernité. Leurs rires, pleins d'une grâce attachante, prolonge la fête dans l'ivresse. Les femmes se sont mises à boire, et naît l'idée saugrenue d'une promenade en bateau, à laquelle les hommes se joignent bientôt. L'espace de jeu s'élargit, encerclant les spectateurs. On entend des rires et des cris, tandis que, sur scène, on assiste aux premières explications amoureuses et aux aveux entre Platonov et Sofia. Une série de brefs dialogues se bousculent, entre Maria et Platonov — scène du baiser —, entre Platonov et Sergueï, le mari de Sofia — scène délicate et drôle de confidences sur la famille et sur les femmes —, entre Timofeï et Nikolaï — qui lui emprunte de l'argent —, entre Sergueï et Sofia, entre Platonov et Nikolaï, entre Sofia et Platonov. Au milieu de ces échanges et de ces confidences, la «noyade» de Maria en arrière-plan ralentit la montée des intrigues; Maria fait irruption sous nos yeux, plus déconfite que jamais et pour le bonheur de tous : elle est pour la seconde fois l'objet de la risée générale, car tous sont revenus peu à peu sur la scène. Enfin, l'irruption du colonel en caleçon, qui veut se baigner, est une invention de l'Opsis.

Le feu d'artifice, derrière la toile de fond et dans un déluge de lumières, est le symbole de toutes les passions qui éclatent dans ce deuxième acte. Ossip révèle sa passion secrète : il voue un amour démesuré à Anna, qui le provoque et fait appel à sa protection et à ses ruses pour servir ses propres fins amoureuses. Sacha, souvent moquée par Platonov, évoque son grand amour pour lui. Porphyri, dans la touchante interprétation d'Hubert Loiseau, demande à Anna de l'épouser : elle le prend à la légère, lui renouvelant son amitié; ses dettes l'obligent à ménager ceux qui pourraient l'aider.

Plus lourde de conséquences, la déclaration d'Anna à Platonov s'inscrit dans une autre théâtralité de la passion, scène mi-ludique, mi-dramatique repensée dans *Comédie russe*. L'arrogance de la séduction dans la traduction de Triolet est gommée par Lemieux, de même que l'étendue des réactions de Platonov : il repousse Anna au nom de son admiration et de son respect, sans toutefois nettement lui signifier sa décision de ne pas

7. Lettre de Stanislavski, *la Cerisaie*, op. cit., p.139.

8. Jean Vilar, cité dans *Magazine littéraire*, n° 299, mai 1992, p. 34.

céder à ses exigences. Ses propos laissent place à beaucoup d'interprétation et le jeu de Denis Bernard penche vers la passivité et un certain voyeurisme de Platonov. On comprend qu'Anna soit persuadée d'obtenir le rendez-vous amoureux qu'elle lui a fixé. Dans le cas où Platonov se défendrait de l'autoritarisme d'Anna, la violence passionnelle serait décuplée; cette dramatisation est plus fréquente dans les représentations slaves : le coup de cravache indiqué en didascalie et absent chez l'Opsis en est un symbole.

L'aveuglement des amoureuses trame la comédie. Sofia est de nouveau face à Platonov et on sait dès ce moment qu'elle laissera sa passion diriger ses décisions. Quant à Platonov, il est conscient de ses limites et il ne se fait aucune illusion sur la valeur de ses qualités : grossier plutôt que dynamique, amoral plutôt que libérateur, pitoyable plutôt que héros, il court à sa perte.

Même s'il sait qu'entre ces trois femmes, il préfère la sienne, la plus ordinaire, celle qu'il trouve sotte mais à la mesure de ses ambitions, il est de tous les jeux. Platonov à Sofia : «Je ne ferai rien»; cette lucidité est prémonitoire. Aucune des femmes ne veut se rendre à cette évidence; d'où le quiproquo du troisième tableau et son issue tragique.

J'y vais ou je n'y vais pas? J'y vais... Début d'une chanson interminable et ennuyeuse. Et monstrueuse... Moi qui pensais que j'avais une armure. Et quoi? La femme ouvre la bouche et une tempête se lève en moi. [...] Ce serait sans regret si je n'essayais pas de lutter, mais je lutte! Quelle faiblesse, quelle infinie faiblesse!

L'accent mis sur les jeux de langage fait partager au spectateur le plaisir du théâtre plus qu'il ne choisit de préférer un personnage. Le plaisir collectif, manifeste chez les acteurs, l'emporte sur la fiction. Un magnifique jeu d'ombres légères, une musique enlevante et étourdissante entraînent la comédie sur un rythme de plus en plus ensorcelant : les spectateurs sont pris à témoin des sombres perspectives qui nouent déjà les destins dans des malentendus et des contradictions indissolubles.

L'école de Platonov

Le troisième acte de *Comédie russe*, le plus court et le plus étoffé (rythme rapide, péripéties multiples), condense deux actes de *Platonov*. Plusieurs personnages quittent le badinage et passent à l'action; il se produit alors une série de réactions en chaîne : Maria avoue son amour à Platonov; Sofia prend des mesures, révélant sa liaison à Sergueï et organisant son départ avec Platonov; Sergueï pleure, puis il implore Sofia de revenir. Sacha apprend à son tour la vérité et se retire chez son père; Ivan Ivanovitch Triletski vient alors plaider auprès de Platonov pour sa fille qui veut se suicider. Porphyri quitte la Russie, laissant Timofeï acheter la propriété : le microcosme tchekhovien s'effondre, et les personnages jusque-là secondaires, affectés par les passions destructrices des héros, prennent à leur tour le contrôle de la destinée générale. Ils deviennent les acteurs principaux : la gravité se concentre sur eux, la situation est renversée. C'est là le coup de théâtre annonçant l'imminence de la révolution. Lemieux a saisi l'essentiel de l'esprit tchekhovien, qui consiste à ne privilégier le point de vue d'aucun personnage, tout en

9. *Platonov, op. cit.*, acte II, scène 13, p. 146.

allant dans le sens de l'Histoire. Sur le plan du travail de l'Opsis, cette lecture a guidé les changements du texte original, en particulier les modifications apportées au caractère de certains personnages.

Les nouvelles, les romans sont une chose paisible et sacrée. La forme narrative est une épouse légitime, le théâtre une amante sophistiquée, tapageuse, insolente, épuisante¹⁰...

Dans cet acte final, Tchekhov nous entraîne dans le côté noir de l'âme russe. On y comprend comment l'action révèle des aspects cachés des caractères. Sofia n'est plus une femme inspirant des rêves, sa liaison interdite avec Platonov la rend moins convaincante dans son rôle d'amante que d'épouse malheureuse. Elle bouleverse le ton de la pièce : femme éduquée qui incarnait la raison, elle devient hystérique, accrochée à sa détermination et à ses ambitions communes. D'une part, elle assume ses décisions, d'autre part, elle impose sa passion sans tenir compte de qui que ce soit, ni même de la situation réelle de Platonov. Sa véhémence renforce l'inertie morbide de Platonov : il n'a jamais décidé de vivre avec Sofia et sa certitude du dénouement fatal le cloue dans la fièvre; sa seule défense est alors de reprocher à Sofia sa cruauté vis-à-vis de Sergueï. De façon générale, tous les personnages dans cet acte vont au bout de leurs contradictions.

Platonov est un Hamlet qui boirait pour ne pas rêver — «un don Juan et un lâche», selon Anna Petrovna¹¹.

Cet acte est dirigé par le réquisitoire des femmes, qui veulent régler des comptes avec Platonov. Il les a toutes entraînés dans leurs propres rêves, en se regardant y jouer un rôle central : Sofia est résolue à entraîner Platonov avec elle envers et contre tous, en dépit même de l'évidence; Anna exige des explications du silence soudain de Platonov; Maria annonce qu'elle a fait renvoyer Platonov de son poste; Sacha veut le retour de son époux. Ces rêves sont incompatibles; aussi voient-elles leurs attentes se transformer en illusions et la violence de leur déception entraîne la confrontation de leur rivalité : elles fondent sur Platonov, qu'elles rendent responsable de toutes ces intrigues.

Lemieux et Denoncourt, pour garder le ton de la comédie, placent tous les personnages en même temps sur la scène. Ils trouvent des artifices pour précipiter l'action et la rendre tragi-comique. Par exemple, Sofia, enfermée dans l'armoire comme dans une comédie classique, assiste impuissante aux déclarations de ses rivales, jamais ressenties comme telles auparavant. Anna, en tenue équestre, une cravache à la main, s'impose comme femme amoureuse, rentrant dans le quiproquo général jusqu'à ce que la vérité triomphe; il faut les lamentations de Sergueï pour que Platonov avoue la présence de Sofia. Anna, blessée, se dégage de son échec en ridiculisant le choix de Platonov («Mais qu'est-ce qu'il a pu lui trouver, à ce plat de nouilles de Sofia¹²»), «Sa maîtresse? sa dinde [...]»¹³); elle redevient un personnage dominant, envoûtant, tandis que Platonov disparaît sous sa couverture.

10. Anton Tchekhov, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 15.

11. Françoise Morvan, *Platonov*, Paris, Solin, 1990, p. 236.

12. Anton Tchekhov, *Œuvres, op. cit.*, acte IV, scène 4, p. 175.

13. *Ibid. et Platonov, op. cit.*, acte IV, scène 4, p. 202.



Photo : François Melillo.

La médecine est ma femme légitime et la littérature ma maîtresse. Quand l'une m'ennuie, je couche chez l'autre¹⁴.

Sur le plan du texte, la force des arguments se consume comme un feu d'artifice. La musique occupe une place très importante : le rythme est alors parfaitement ajusté à celui des rebondissements dramatiques. Les couleurs ont viré au rouge sombre, au noir, au brun; la salle de classe où se déroule la tragi-comédie est tout encombrée. Le décor est alors franchement réaliste. Il rappelle le sanctuaire de l'enfance autour duquel gravitaient les personnages de *la Cerisaie* chez Strehler (bancs d'école, armoire...).

Le dénouement consacre deux échecs : celui du huis clos des passions, inspirées par Platonov ou par Anna, et celui de la société provinciale désœuvrée. Cette faillite profite aux nouvelles forces sociales jusque-là ignorées. L'achat de la propriété est un dénouement implacable : c'est pourquoi les développements de Timofeï sur son enfance et sur la vie des moujiks sont si touchants; le voilà propriétaire d'un domaine «où ses parents et ses grands-parents n'avaient même pas le droit d'entrer dans la cuisine¹⁵». Ce personnage de comédie devient ainsi un héros de l'Histoire. Son rôle, amplifié par l'Opsis, vient directement de celui de Lopakhine dans *la Cerisaie*.

L'anéantissement de cette microsociété passe par le meurtre : le sacrifice inutile d'Ossip révèle la cruauté d'Anna (dans un passage intercalé par l'Opsis) et l'indifférence générale (très explicite dans *la Cerisaie*), liée à l'égoïsme et aux préoccupations de classe.

14. Anton Tchekhov, *Théâtre complet*, op. cit., p. 15.

15. Adaptation de Pierre-Yves Lemieux, extrait de *la Cerisaie*, acte III.

La version de Lemieux déplace la violence d'Anna face à Platonov sur Ossip, victime de sa sentimentalité et de sa fidélité amoureuse à la générale, pour qui rien n'est sérieux, même pas une vie. Platonov, épuisé et dépassé par ses actes, accablé et malade, incarne un héros déchu, brisé par trop de passivité et de renoncements. Il souffre de sa lâcheté et se dirige vers l'achèvement lamentable de sa vie ratée. Lors d'un sursaut de lucidité, il fait lever contre lui l'arme de Sofia, qui tire. Ce geste est démesuré, au regard du comportement donjuanesque habituel de Platonov. La violence de ce coup de théâtre reflète l'exaspération finale engendrée par un personnage remarquablement campé par Denis Bernard.

La mort de Platonov est le signe tangible du heurt violent des forces sociales en présence. Les disputes amusantes ont basculé dans l'affrontement meurtrier, et Platonov incarne celui qui est incapable de choisir son clan : déchiré par ses anciens rêves, par ses ambitions non réalisées et par la médiocrité de sa situation, il se livre, résigné, au monde d'Anna qui va à sa ruine. Sa mort est absurde psychologiquement parlant — il est si lâche —, mais prévisible dans la logique de cette société égoïste. Platonov est la victime consentante du nouvel ordre social : «Je suis comme une pierre sur la route. La pierre, rien ne l'empêche. C'est elle, l'empêchement¹⁶.» Tout bascule dans la venue d'un autre monde, celui des villas — pris dans *la Cerisaie* —, qui incarne une idée de justice et de labeur. L'argent devient l'instrument de la justice.

Chez Tchekhov, la fin de cette pièce regorge de larmes; dans la version de l'Opsis, les acteurs se dépouillent de leur personnage et rappellent au public que ce n'était qu'un jeu.

Spectatrices comblées, nous avons emporté des images raffinées et sensibles de l'univers tchekhovien, plus intimes et plus élitistes que celles d'*Ivanov* mis en scène par Yves Desgagnés. Nous ressentons la joie d'avoir partagé ces moments d'équilibre ultime, fragiles comme une représentation. Nous restons nostalgiques de ces personnages pittoresques, jamais ridicules, ni odieux ni admirables, souvent pathétiques et vivants. Nuancés en dépit de leurs excès et de leurs vices, ils demeurent nimbés du regard qui les a suivis : cette lumière qui les met en valeur, cette toile qui les encadre suffisent à les parer de ce que conjuguent la bienveillance et la beauté. ◆

16. Platonov, acte I, scène 13, dans Anton Tchekhov, *Platonov*, op. cit., p. 244.