

Tchekhov revisité «Brace Up!» The entertainment (Sketches from « Three Sisters »)

Isabelle Villeneuve

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27700ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Villeneuve, I. (1991). Tchekhov revisité : «Brace Up!» The entertainment (Sketches from « Three Sisters »). *Jeu*, (61), 84–88.

tchekhov revisité

«brace up!» the entertainment (sketches from «three sisters»)

D'après *les Trois Sœurs* de Tchekhov; traduction anglaise : Paul Schmidt. Mise en scène : Elizabeth LeCompte, assistée de Marianne Weems; scénographie : Jim Clayburgh; éclairages : Jennifer Tipton; son : John Erskine et James Johnson; costumes : Elizabeth Jenyon; vidéo : Christopher Kondek; musique originale : John Lurie, Lawrence «Butch» Morris, Suzzy et Terre Roche. Production du Wooster Group, coproduite par le Hebbel Theater de Berlin, le Kaaithheater de Bruxelles, le Mickery d'Amsterdam, le Theater am Turm de Francfort, le Théâtre Gérard-Philipe de Paris, le Festival de Vienne, On the Boards de Seattle, le Walker Art Center de Minneapolis et le Wexner Center for the Visual Arts de Columbus, et présentée en première européenne au Theater am Turm de Francfort du 24 au 28 avril 1991.

extrait du programme

Une troupe de Gaia-nin (divertissement maison) dans un hôtel (appartenant à une société japonaise) à New York (quelque part dans un proche avenir). Ils montent un classique occidental (*les Trois Sœurs*) pour un public de touristes.

Après l'avènement de la télévision, la troupe a perdu une grande partie de son public. Avant, les fans se pressaient devant les théâtres qui présentaient leur troupe favorite. Mais maintenant, ils trouvent que la télévision est une forme de divertissement plus accessible, et le Gaia-nin en tournée doit jouer dans des hôtels thermaux où il ne procure d'amusement qu'à une foule de touristes anonyme, souvent indifférente.

Chaque membre de la troupe doit savoir danser, jouer et chanter aussi bien que se servir d'au moins un instrument de musique. Depuis que la plupart des spectacles mettent la star en vedette, les plus jeunes ont moins de difficulté avec leur rôle. Parce que leur répertoire change tous les dix jours, ils cherchent constamment de nouvelles chansons, des danses, des idées de pièces, écrivant souvent eux-mêmes leur matériel original, ou fouillant dans les magasins de disques pour trouver des nouveautés. «— Je suis trop fatiguée. Même s'il me dit de partir, je suis trop fatiguée. — Fatiguée de quoi?» Les chansons utilisées sont très souvent dans la veine contemporaine. D'habitude, la troupe donne une représentation le matin et une le soir, mais parfois on lui demande d'animer en chansons des *partys* privés.

Pendant les premiers jours d'un spectacle, il y a toujours des passages qui demandent un certain «polissage». Aussi, tout de suite après la représentation a lieu une répétition où l'acteur qui tient le rôle principal d'un guerrier samouraï dirige la chorégraphie. En tant que star de la troupe, Sentaro mérite et reçoit un traitement spécial des autres membres. Né dans la troupe, il n'a jamais considéré comme possible un autre style de vie que le sien. «Mes chaussures! Va me chercher mes chaussures blanches!»

La plupart des groupes de Gaia-nin ne sont pas reconnus comme les meilleurs musiciens; cette troupe-ci ne fait pas exception. Mais ce qui leur manque de professionnalisme, ils le compensent en offrant une performance chaleureuse et inspirée. «J'étais complètement perdue, as-tu remarqué? Mais ça n'a rien d'étrange.» «La troisième partie, je l'ai très bien chantée.»

Comme chez les gitans, il est essentiel à l'éducation d'un Gaia-nin qu'il apprenne une grande variété de moyens pour amuser, divertir et mystifier ceux qui ne font pas partie de son monde. À cette fin, les plus

vieux membres de la troupe passent beaucoup de temps à transmettre aux plus jeunes les secrets de la jonglerie, des tours de carte et de magie. «Pour éviter qu'on se doute de quelque chose, tu dois continuer à battre les cartes, puis mettre la dernière sur le dessus du paquet. Tout le reste, c'est du camouflage.»

Aujourd'hui, la représentation du matin a été annulée. Il semble que l'autobus de touristes ait été retardé. Ce n'est pas un événement inhabituel, et les acteurs poursuivent joyeusement et patiemment leur activité de loisir : regarder la télévision et jouer à un des multiples jeux parmi lesquels ils vivent. Jouer deux spectacles d'une heure dans des hôtels pour vacanciers, c'est loin des dix heures de représentation qu'ils avaient l'habitude de donner dans les théâtres, il y a vingt ans, et il y a beaucoup de temps libre. La télévision, peut-être le plus puissant facteur ayant contribué à l'érosion de leur mode de vie, est pourtant un compagnon constant et pas nécessairement dénigré. Chacun se lève habituellement une heure et demie avant la première représentation, mais on peut se demander jusqu'à quelle heure ils dormiraient s'il n'y avait pas de travail prévu. «Bon, je crois que je vais aller au lit. — Veux-tu jouer à un jeu? — J'en ai assez. Je vais au lit. Bonne nuit!»

Je serai franche : je vénère le Wooster Group. Pour son courage, sa folie, la grâce avec laquelle il accomplit la tâche la plus caustique qui soit : théâtraliser le malaise constituant du théâtre, son manque, sa limite, la vanité de ses conventions. Sa nouvelle entreprise, *Brace up! The Entertainment (Sketches from Three Sisters)*, continue cette exploration-exploitation de ce qui ne va pas dans l'ordre théâtral et performatif, dans ce style unique jouant sur la séduction et la déception, l'inusité et le trivial, la nuance et la cassure.

La troupe de Gaia-nin est un miroir que le Wooster Group se donne à lui-même et qui s'inscrit dans cette démarche centrale, en tant que collectif d'artistes, de se confronter à sa décadence (et de l'offrir bien sûr en spectacle à ceux qui ont payé pour voir ça). Seul le programme et des éléments de la scénographie (l'architecture, certains costumes d'inspiration très orientale) nous informent explicitement de cette structure qui fonde le spectacle. Mais l'élément le plus efficace qui viendra animer cette structure, ce sera le personnage du *benshi* (la narratrice) s'adressant directement au public qui, n'est-ce pas, gèrera tout ce qu'on lui lancera. Si les acteurs s'amuse un peu trop longtemps à réciter et à danser pendant les deux premiers actes, le *benshi* viendra «résumer» tout le début du troisième, et on enchaînera plus loin, c'est tout! Et chaque acteur aura son moment pour faire ce qu'il préfère : se mettre en valeur, faire son numéro. Et on s'arrêtera vers la fin — que ce soit juste *avant* une très belle scène dramatique importe peu! Et s'ils en redemandent, allez, on leur servira notre répétition de danse en guise de rappel!

Le méta-humour du Wooster Group permet difficilement d'éclater de



1. Note de la metteuse en scène (je traduis).

rire sur le coup, lors de la représentation. Mais en y repensant, c'est-à-dire en retraçant les moments où des conventions du théâtre occidental ont été transgressées ou remplacées par d'autres, je m'écroule (intérieurement).

Ainsi donc, une troupe de Gaia-nin jouera pour nous *les Trois Sœurs*. Le titre *Brace Up!* (Du courage!) s'adresse peut-être d'abord et avant tout aux membres de la troupe qui s'attèlent à cette tâche. L'aspect insensé, dérisoire, de l'entreprise théâtrale est d'emblée mis au jour, théâtralisé avec légèreté. L'univers des trois sœurs s'installera sous nos yeux lors d'une banale distribution des rôles. Dans le *work in progress* que j'avais vu en mai 1990 (aussi à Francfort), une des comédiennes (Peyton Smith) souffrait d'une extinction de voix (c'était joué, bien sûr) : on nous garantissait qu'elle ferait tout de même de son mieux²! Limite par limite, les frontières des conventions théâtrales seront franchies, l'air de rien, pince-sans-rire. Et voici que le *benshi* (joué par Kate Valk) nous présente une vieille comédienne au visage très doux (Beatrice Roth) en lui apportant une chaise roulante : « — Bonjour. Comment vous sentez-vous? — Jeune, très jeune!» Alors elle jouera Irina. À cette annonce, les cheveux blancs, la peau réellement flétrie, la stature grêle de la comédienne frappent et dérangent par leur «trop» de réalité sur la scène. On rit, bien sûr, on voit bien que tout le monde est complice de cette absurdité qui consiste à rassembler «ce qu'il faut» pour monter une pièce. Mais plus tard, pendant le monologue d'Irina sur le temps qui passe, ces cheveux, ce visage acquerront une pertinence insoupçonnée. Et l'humanisme de Tchekhov revient au galop en cette minute d'émotion forte où la vérité du texte s'incarne totalement, cruellement, magnifiquement : «Je vieillis, je déteste tout ce que je fais, et jamais, jamais, nous n'irons à Moscou!»

La mise en scène de *Brace Up!* réussit donc, en déstabilisant au départ le spectateur, en décevant ses attentes (devant un monument du répertoire international, qui n'en a pas au moins de vagues?), à déplacer le lieu de rencontre entre la scène et la salle. Plutôt qu'une scène fictive qui entraîne l'imagination et l'émotion hors du réel, elle présente un dispositif qui commente ce qui pourrait avoir lieu sans avoir lieu, et qui ménage des surprises merveilleuses quand la réalité (un des humains sur cette scène-là) assume tout à coup, avec énergie et précision, une «tranche de fiction», une phrase du texte.

la beauté effrontée de l'interprétation

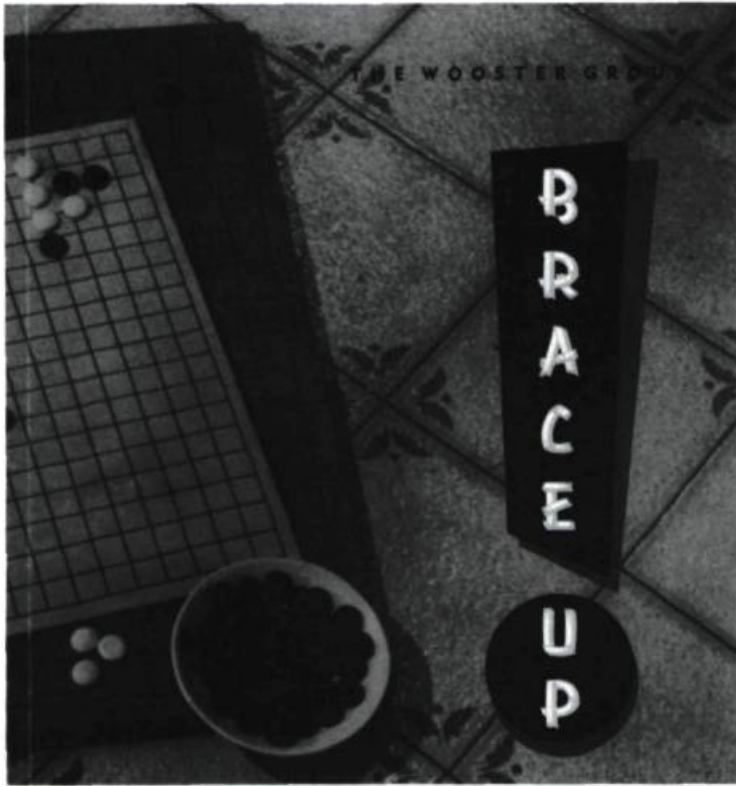
La distribution de *Brace Up!* est composée d'acteurs qui maîtrisent l'art difficile de tenir des rôles non conventionnels (souvent non linéaires et sans logique) avec la même puissance de conviction intellectuelle et émotionnelle que l'on retrouve habituellement dans les rôles réalistes³.

Cette incroyable absence de pudeur de la part des comédiens, qui les pousse à mettre en pièces le mythe de l'interprétation psychologique, est prise en charge par l'ensemble du dispositif scénique (théâtre dans le théâtre : ici, le Gaia-nin). Celui-ci permet de rendre perceptible le va-et-vient (si typique du Wooster Group) entre le jeu et le non-jeu. L'intérêt de ce choix pour interpréter Tchekhov aujourd'hui fait de ce spectacle une très grande réussite sur le plan dramaturgique.

Quand Ron Vawter joue Verchinine qui sait qu'il parle trop, il prend une pose irrésistiblement macho devant le micro et déblatère le plus sérieusement du monde d'une belle grosse voix sensuelle, avec un regard autoritaire et passionné. Rendu au bout de la réplique, l'acteur décroche tout simplement, il abandonne sa pose pour aller attendre côté cour avec l'air de penser à autre chose ou de s'en foutre complètement. Revienne son tour, il retrouve aussitôt sa fougue verbale et

2. Cette idée n'a pas été retenue dans la version définitive du spectacle.

3. David Sterritt, au sujet d'un *work in progress* pour *Brace Up!* présenté au Performance Garage de New York. Critique citée dans le programme du TAT, avril 1991 (je traduis de l'allemand).



recommence à nous «tenir dans sa main» avec son discours. Le frisson de dégoût face à la médiocrité, qui envahit tour à tour chacune des trois sœurs dans la pièce, il nous sera donné à nous, spectateurs, de l'éprouver ici pour peu qu'un soupçon d'idéal nous anime encore. En effet, à la question : «Que sera la vie dans deux cents, quatre cents ans? — le temps importe peu» (Tchekhov se l'est demandé, il y a déjà presque cent ans!), on peut bien se mettre à parler de modèle à suivre, de générosité et de progrès, ce sera bien toujours en faisant grossièrement étalage de son ego débordant. Et voilà le paradoxe le plus déprimant qui soit. La merde, l'amertume, l'écœurement.

les scrupules du mélancolique

Le silence de Ron Vawter attendant de jouer son rôle dans la pièce de Tchekhov prend une valeur emblématique : celle du grand acteur mélancolique qui sait tout faire croire, infiniment, sans trouver pour lui le fond de vérité nécessaire au bonheur, à l'équilibre. Cette tournure est bien moralisatrice, je sais; je tente d'expliquer le titillement mystérieux que suscite chez moi la présence exceptionnelle, toute de froide amertume, de cet acteur fascinant. L'important, c'est qu'il ne s'agit pas d'une attitude subjective. Il

s'agit d'une mise en question radicale du processus de communication (de l'ordre performatif), dont le théâtre avec ses conventions serait la forme exacerbée.

Comme je l'ai dit, c'est tout le dispositif de la mise en scène qui permet de saisir ce grincement horrible de la machine théâtrale, malade de sa force pour qui se questionne sur son sens et son utilité. Le *benshi* (la narratrice), dont le comportement fait penser à celui d'une infirmière ou d'une hôtesse de l'air débordée, met sans cesse en évidence la matérialité du déroulement du spectacle. Elle fournit les accessoires nécessaires, déplace les écrans vidéo, dispose les micros, indique aux acteurs quand continuer, explique au public ce qui va se passer. Et on sent tellement qu'elle est payée pour le faire! (C'est évidemment voulu dans l'interprétation de la comédienne.) L'illusion est délibérément sacrifiée par un décapant souci d'honnêteté, mais aussi pour permettre de jeter les bases d'une poésie scénique hyperréaliste.

naturalisme et hyperréalisme

Depuis le début, les spectacles du Wooster Group intègrent la vidéo. On y montre des scènes de la pièce préenregistrées, des extraits de films présentés à la télévision, des plans fixes tournés en direct par des caméras en coulisse. Ces images enrichissent le spectacle par leur pouvoir contrastant, elles constituent une part importante de ce dispositif qui matérialise le manque, la faille, l'impossible de la représentation théâtrale. Dans *Road to Immortality*, comme ici pour *Brace Up!*, on nous montre d'abord la tête de l'acteur qui ne peut malheureusement pas être avec nous ce soir. Plus tard, un gros plan du visage d'Olga qui se regarde dans l'objectif de la caméra comme dans un miroir, des paysages de neige tirés d'un film japonais. Le naturalisme sera-t-il récupéré par le poste de télévision? Là, la

présence? l'intimité? l'espace? la vérité?...

Anfissa, la bonne de quatre-vingt-dix ans — représentante du peuple opprimé en cette période pré-révolutionnaire où Tchekhov écrivit ses pièces — est jouée dans *Brace Up!* par une femme effectivement très âgée que l'on ne voit apparaître que sur vidéo. Le cadrage très, très serré, la fixité et la durée du plan sont presque intolérables tellement ils violent l'intimité du personnage. La femme (l'actrice?), qui porte des lunettes très épaisses mais pas de dentiers, ânonne les répliques du texte avec un accent texan ou quelque chose d'approchant qui les rend incompréhensibles. «Pourquoi ne pas donner le rôle à la première femme de soixante ans que vous verrez dans la rue? Voilà ce qu'ils font à New York, c'est la mode⁴!» Pendant cet énorme malaise, qui dure tout le temps du visionnement, on se met vraiment à se demander : pourquoi tout ça, pour qui? Une autre fois, en montrant le visage de Bobick, un «vrai» petit garçon qui a perdu ses premières dents de lait, la vidéo injecte encore un élément hyperréaliste déstabilisant la représentation. Au spectateur de retomber sur ses pattes! En consultant le programme, j'ai trouvé les noms de la vieille femme et du jeune garçon dans la liste des *contributing artists*. J'apprends donc qu'ils sont complices, artistes consentants, et surtout, qu'ils ont été payés eux aussi!

Gagner sa vie, jouer des pièces, jouer à des jeux, regarder la télévision. Tromper. Éclater, en des crises de nerf. Boire. Ramasser le désordre. Ne pas finir. Danser. C'est une autre façon de décrire ce que j'ai vu. Le décousu, l'éclaté, le désillusionné. Que Tchekhov aurait reconnu et aimé lui aussi, il me semble.

isabelle villeneuve

4. Normand Charette, *Scènes d'enfants*, Montréal, Leméac, 1988, p. 45.