

Rendre la fièvre et l'ardeur de Tchekhov Entretien avec Pierre-Yves Lemieux

Philip Wickham

Numéro 69, 1993

« Comédie russe »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29174ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Wickham, P. (1993). Rendre la fièvre et l'ardeur de Tchekhov : entretien avec Pierre-Yves Lemieux. *Jeu*, (69), 98–106.

Rendre la fièvre et l'ardeur de Tchekhov

Entretien avec Pierre-Yves Lemieux

Dans une récente entrevue¹, Serge Denoncourt, directeur artistique du Théâtre de l'Opis — jusqu'en juin 1994 —, déclarait que l'œuvre de Tchekhov constitue la synthèse du théâtre que l'Opis veut présenter. Qu'y a-t-il dans la dramaturgie de Tchekhov qui vous attire?

Pierre-Yves Lemieux — Depuis la fondation de l'Opis en 1984, nous rêvions de monter une pièce de Tchekhov. *Comédie russe* ferme la boucle de toutes nos productions précédentes. Cette pièce, porteuse d'un message, est un très grand classique. En ce qui a trait à la forme, au jeu, à l'esthétique, et si l'on considère ce qu'elle nous a permis de réaliser comme réécriture, *Comédie russe* rejoint toutes les préoccupations qui ont motivé notre travail jusqu'à maintenant. L'œuvre de Tchekhov n'a pas vieilli d'un iota. Elle a avantagement traversé le XX^e siècle et traversera les âges parce que, plus que Racine et que Shakespeare peut-être, Tchekhov parle presque uniquement de l'être humain.

Vous avez abordé Tchekhov d'un point de vue inhabituel. Est-ce que cet auteur nous parle différemment aujourd'hui?

P.-Y. L. — Tchekhov parle toujours des mêmes angoisses, des mêmes souffrances. Pour nous, ce n'est pas tant le contenu qui est différent que la façon de le rendre. En réalité, nous avons lu Tchekhov en toute simplicité, sans chercher à révolutionner quoi que ce soit ou à choquer qui que ce soit. C'est un auteur qui touche les gens; nous voulions les toucher en proposant une vision particulière de son œuvre.

Tchekhov a écrit, dans sa jeunesse, ce texte qu'on a traduit en français par Ce fou de Platonov. Pourquoi vous êtes-vous attardé à cette pièce peu fréquemment jouée?

P.-Y. L. — L'objectif artistique de l'Opis ne consiste pas à relire des pièces dans le but de réussir une mise en scène, mais de se réapproprier une pièce au complet, de la remouler, de la restructurer, de la récrire. Or, on ne récrit pas une pièce qui est parfaite, à moins de vouloir en changer le sens. Je ne le ferais pas avec les autres pièces de

1. Voir ma chronique, «Pour opsiser le monde», *Jeu* 67, 1993.2, p. 141-147.



Nous ne voulions pas rendre Tchekhov uniquement de façon esthétique. Nous faisons du théâtre pour être vivants et pour rendre les auteurs vivants à nouveau [...]



Pierre-Yves Lemieux
(Sergueï) et Annick
Bergeron (Sofia). Photo :
François Melillo.



Tchekhov. Ce serait inutile. Le défi de la réécriture a été d'aborder une pièce qu'un auteur a écrite au début de sa vie, et de la reprendre comme s'il l'écrivait à la fin de sa vie, avec tout ce que nous savons sur lui, ce qu'il a écrit dans ses autres pièces et dans sa correspondance. Il était peut-être plus facile pour moi de récrire son texte que, pour lui, de l'écrire à vingt et un ans, puisque aujourd'hui je connais son univers, son écriture et ses autres pièces.

Une nouvelle version

La production intégrale de Platonov peut durer de six à neuf heures. Vous avez fait de nombreuses coupures, des regroupements, des remaniements... Comment avez-vous construit cette nouvelle version que vous avez intitulée Comédie russe?

P.-Y. L. — Au départ, pour des raisons strictement budgétaires, je devais limiter le nombre de personnages et la durée du spectacle. J'ai donc condensé plusieurs personnages en un seul. Entre autres celui de Bougrov, l'épicier juif, qui «contient» deux autres personnages. J'ai également éliminé plusieurs serviteurs parce qu'ils n'avaient que quelques répliques. Le texte original comporte des longueurs, des redites qui sont sans grand intérêt. Par exemple, à la fin du premier acte, lorsque Anna Petrovna, la veuve du général, et Platonov, l'instituteur, se retrouvent, il y a deux ou trois scènes pour une même action. C'est inutilement long. De plus, la pièce comporte plusieurs intrigues. J'ai soustrait tout un aspect de l'œuvre — une machination pour s'emparer de la maison et du domaine. Dans *la Cerisaie*, où il y a une intrigue semblable, Tchekhov a éliminé toute forme de machination. Il a gardé l'histoire d'une femme qui perd sa maison aux mains d'un moujik qui l'achète sous le coup de l'impulsion. J'ai donc fait sauter les intrigues secondaires. *Platonov* est un premier jet énorme, que Tchekhov a retravaillé tout au long

de sa vie dans ses différentes pièces. *Platonov* ressemble beaucoup à un carnet de travail.

Comment avez-vous préparé la réécriture?

P.-Y. L. — Aux premières lectures de *Platonov*, nous avons tout de suite vu qu'il y avait des longueurs évidentes, dont il fallait se débarrasser pour éviter de tomber dans l'ennui. Par la suite, lors des ateliers avec des acteurs, nous avons déterminé quels seraient les filons les plus susceptibles de toucher le public. Nous avons joué plusieurs scènes de *Platonov*, de *la Cerisaie* et des *Trois Sœurs*. Après avoir repéré les dangers que la pièce comporte, j'ai assumé un long travail de réécriture. Cela s'est essentiellement traduit par la volonté de placer les personnages en situation de jeu physique, de multiplier les actions : jouer au croquet et aux échecs, se balader en bateau, faire un feu d'artifice, des courses dans le bois, certaines actions qui n'existent pas dans la version originale. Une scène entre Anna Petrovna et Platonov où ils conversent dans le bois, qui couvrait huit pages, est devenue quatre scènes entrecoupées par des va-et-vient de personnages qui passent et les interrompent. Cela crée une situation d'urgence et donne plus de mouvement au spectacle. Nous voulions replacer les personnages dans la vraie vie. Ils sont en pique-nique, en villégiature; il serait faux de croire qu'ils passent leur temps assis sur le balcon à regarder les canards. Ils font des choses; ils s'endettent tellement ils en font. Dans la version originale, il n'y a pas cette structure en chassé-croisé que je prête à l'œuvre, sauf au troisième acte qui se déroule chez la Générale. Platonov s'y rend et les autres arrivent ensuite un par un. J'ai transposé des scènes du troisième acte au deuxième acte. Le feu d'artifice se trouve à un autre endroit, le souper ne finit pas de cette façon. En réalité, le troisième acte de *Platonov* comporte une dimension invraisemblable que j'ai essayé de rendre plus crédible, quoique assez cocasse.

Est-ce que vous reveniez toujours au texte original?

P.-Y. L. — Pour respecter la structure du texte original, je me suis servi du texte de *Platonov*, tout en y déplaçant des éléments. Mais il y a des moments où je ne retournais plus au texte. La scène de l'armoire dans le troisième acte de *Comédie russe* se passe normalement dans la forêt. Le monologue de Sergueï à sa femme n'avait pas cette facture; il a lieu chez elle, dans son bureau. La scène des femmes qui boivent de la vodka, au début du deuxième acte, ne fait pas non plus partie de *Platonov*. J'ai tiré leurs répliques, quand elles parlent de Moscou, des *Trois Sœurs*. Le monologue de Bougrov dans la scène finale est tiré des répliques de Lopakhine dans *la Cerisaie*. Il m'arrivait ainsi de prendre une réplique dans une autre pièce ou même un extrait de la correspondance de Tchekhov.



Pierre-Yves Lemieux
(Sergueï).
Photo : François Melillo.

Vous avez tenté de donner une nouvelle unité à Comédie russe.

P.-Y. L. — J'ai respecté l'unité tchekhovienne. Les pièces de Tchekhov commencent souvent au début de l'été, dans la chaleur et l'ennui, et finissent à l'automne, dans le froid et la déprime, avec des départs successifs. J'ai voulu donner plus d'unité aux personnages de Sofia, Anna et Maria, afin de créer pour chacun une progression plus logique. Par exemple, pour Sofia, dès sa première rencontre avec Platonov, lui faire suivre une pente ascendante jusqu'à la fin de la pièce, où elle craque et devient presque folle.

Vous vouliez faire suivre une trajectoire parallèle aux personnages féminins.

P.-Y. L. — En quelque sorte. D'un point de vue strictement technique, à la fin de chaque acte, elles sortent dans un ordre déterminé. Elles suivent chacune un ordre logique dans l'histoire de cœur de Platonov.

Vous disiez avoir réuni plusieurs personnages en un seul pour Bougrov. Est-ce que vous n'avez pas eu peur de créer des invraisemblances?

P.-Y. L. — Dans la Russie d'autrefois, il y avait la noblesse, les moujiks et les Juifs. Les Juifs ne pouvaient pas être des esclaves comme tels. Dans ma première version de *Comédie russe*, je voulais que Bougrov ait une mère juive et un père moujik. Il aurait pu prendre la défense des moujiks, ce qui l'aurait humanisé. Je me suis rendu compte que ça revenait à écrire une autre pièce. J'ai donc fait dire à Bougrov : « Mon père était paysan. » Un paysan qui a acquis une fortune et qui prête aux bourgeois, c'est possible. La seule réplique que j'ai gardée au début de la pièce, c'est lorsque Bougrov dit : « Les



Photo : François Melillo.



moujiks n'étaient pas heureux quand on les fouettait.» Ça ne fait pas de lui un moujik, mais un être humain plus sensible, pas un vieux Juif usurier. Je voulais donner l'humanité de Lopakhine, de *la Cerisaie*, qui était moujik, au personnage du Juif dans *Comédie russe*.

Il y a aussi le personnage d'Ossip qui semble trancher avec les autres?

P.-Y. L. — J'ai écrit deux versions de *Platonov*. Dans l'une d'elles, le personnage d'Ossip n'existe pas. Chez Tchekhov pourtant, les voleurs de chevaux sont très importants. Jusqu'à un certain point, Ossip est une représentation de Tchekhov. Ossip, c'est le regard extérieur; c'est Tchekhov qui regarde la situation et qui prend des notes. Il vit avec la noblesse et avec les Juifs, entre les deux. Il se sert de tout le monde, mais il reste seul. La cause du lynchage d'Ossip, c'est le petit carnet sur lequel il prend des notes. C'est clairement une représentation de l'écrivain. Ossip, c'est aussi Tchekhov en admiration folle devant ses personnages féminins qu'il a si bien écrits. Pour toutes ces raisons, je tenais à ce qu'Ossip ait un rôle important dans *Comédie russe*.


«Un vaudeville existentiel»

Du point de vue de la mise en scène, quels ont été les objectifs de départ de Serge Denoncourt qui ont le plus orienté la réécriture?

P.-Y. L. — Aucun. Serge et moi travaillons de très près. Je ne réponds à aucune commande. Il ne se mêle pas de l'écriture, et moi je ne me mêle pas de la mise en scène. Je suis choyé comme auteur parce que j'ai un metteur en scène qui monte mes textes sans que j'aie besoin d'intervenir. J'écris une pièce en sachant très bien qu'il respectera l'orientation de mon écriture. De même pour les acteurs, j'écris pour certains d'entre eux depuis longtemps. Je connais exactement l'effet de certaines répliques. Notre objectif a été de rendre la fièvre et l'ardeur tchekhovienne au maximum de leur force, d'une manière vivante, énergique et contemporaine, même s'il s'agit d'un spectacle d'époque, pour que le public assis dans la salle, tous les *Platonov*, les *Anna*, les *Sofia* — il y en a beaucoup aujourd'hui — se reconnaissent. On a dit que *Platonov* était le dernier *Don Juan*, du moins le dernier *Don Juan* russe. Nous ne voulions pas rendre Tchekhov uniquement de façon esthétique. Nous faisons du théâtre pour être vivants et pour rendre les auteurs vivants à nouveau, pour les sortir de l'oubli ou présenter leurs œuvres sous un jour différent, quitte à les trahir. Ils sont suffisamment forts et talentueux pour qu'on puisse les trahir sans moindrement les égratigner.

Parlons justement de la fidélité ou de l'infidélité à l'égard de Tchekhov. Une des plus grandes libertés que vous ayez prises est la trajectoire comique de Comédie russe. Qu'est-ce qui a motivé votre choix d'orienter l'écriture et la mise en scène vers ce que vous avez appelé un «vaudeville existentiel»?

P.-Y. L. — Dans la mesure où Tchekhov trace un portrait de société, nous avons voulu donner à la pièce une note d'humour, ce qui n'est pas une trahison ou une infidélité. Dans la vie, lui-même pratiquait un certain cynisme; il était capable de prendre du recul par rapport à son entourage et à lui-même. Lorsqu'on vit des situations affreuses, des


Tchekhov
a écrit dans
sa correspondance :
«Les gens
qui souffrent
chantonnent
et sifflotent.» [...]
Tchekhov demande
aux acteurs de jouer
avec du recul
des personnages
déchirés, qui ont
aussi du recul
et de l'ironie.



séparations déchirantes, il se passe quand même des faits cocasses dont on va rire par la suite. N'oublions pas que Tchekhov a vécu à Paris et y a vu des pièces de boulevard. D'ailleurs, n'a-t-il pas défini les *Trois Sœurs* comme un boulevard?

Tchekhov a écrit dans sa correspondance : «Les gens qui souffrent chantonnent et sifflotent.» À partir du moment où les actrices de son temps se sont mises à pleurer et où les acteurs faisaient de grosses scènes de colère, il a dû beaucoup insister sur le fait que ses pièces sont des comédies. Il ne faut pas le prendre au pied de la lettre; ce n'est pas drôle du début à la fin. Tchekhov demande aux acteurs de jouer avec du recul des personnages déchirés, qui ont aussi du recul et de l'ironie. Ce qui est très difficile. Platonov dit des choses énormes en riant, sachant très bien dans quelle situation il se trouve. Quand il dit à Maria : «Prends cela comme une expérience enrichissante», ce n'est pas une maladresse de Tchekhov; c'est terriblement ironique. C'était ma volonté, et celle de Tchekhov je crois, que les personnages tiennent des propos dans lesquels il y a une tension constante entre le rire et les larmes.

Traduttore, traditore

Il y a un parlé russe qu'on ne peut pas traduire. Entre autres, cette façon qu'ont les Russes de s'adresser aux autres. Chaque personnage pourrait avoir quinze différentes épithètes accolées à son nom. J'en ai gardé une seule à la fois : mon Platonov, mon beau Nikolai ou mon petit Sergueï. Également en russe, la différence entre le «tu» et le «vous» est moins importante qu'en français. Il arrive qu'un personnage qui tutoie se mette tout à coup à vouvoyer. Ce procédé est souvent gommé dans les traductions françaises. Pourtant, une telle distinction est importante dans des situations de malaise, lorsqu'un personnage vouvoie pour créer une distance par rapport à un autre. Quelques répliques plus loin, il se remet à tutoyer parce qu'il sent qu'il va s'écrouler. J'ai conservé ces nuances pour donner plus de dynamisme.

Vous ne parlez pas le russe et vous dites ne pas avoir fait une véritable traduction de Platonov. Vous n'avez donc pas travaillé à partir du texte russe?

P.-Y. L. — J'ai travaillé, accompagné d'un bon gros dictionnaire français-russe, à partir des œuvres déjà traduites en français. Je me suis aperçu qu'on ne peut pas se fier à ces traductions. Dans l'une d'elles, par exemple, l'auteur va traduire «je vous aime» par «je vous déteste», parce qu'il voulait créer de l'ironie. Ces traductions ont quelque chose de littéraire et d'ampoulé qui ne correspond pas à la sensibilité québécoise.

Vous n'avez pas cherché à calquer le phrasé russe?

P.-Y. L. — Non. Mon travail de traduction ne se trouve pas dans le mot à mot. Il faut plutôt respecter l'esprit de la pièce, arriver à une certaine rondeur qui est caractéristique de la langue russe. Comme acteur, j'ai déjà travaillé avec une Russe sur un texte de Tchekhov. Intellectuellement, je savais comment livrer Tchekhov par le jeu. Il s'agissait d'arriver à ce que les mots expriment la motivation des personnages. Par exemple, je voulais qu'Anna Petrovna ne s'apitoie jamais sur son sort, ne se traîne jamais devant Platonov. Si elle le fait, elle dit qu'elle fait de la poésie. La traduction n'est pas une

Hubert Loiselle (Porphyri),
Han Masson (Anna),
Normand D'Amour
(Nikolaï) et Normand
Lévesque (Timofeï).
Photo : François Melillo.



question de sonorité non plus. J'avais davantage respecté la sonorité dans ma traduction de Shakespeare (*À propos de Roméo et Juliette*). Dans Tchekhov, ce n'est pas ça qui importe. Il y a des traducteurs qui respectent le sens, d'autres traduisent mot à mot ou recherchent la musicalité d'une œuvre, quitte à trahir les mots. Moi, je m'attarde au souffle.

Comment trouver le souffle d'une œuvre?

P.-Y. L. — C'est une question de sensibilité, comme lorsqu'on aborde un rôle. En récrivant une pièce, j'essaie de retrouver le nerf vital de l'auteur, pour lui donner une direction précise. Pour cette raison, je ne dis pas avoir traduit Tchekhov. Je n'en ai pas le droit, puisque je prête à son œuvre une nouvelle pulsion qui n'est peut-être pas la sienne. Il faudrait que j'identifie quelles scènes sont de l'auteur et lesquelles j'ai moi-même trafiquées. J'ai décidé que toutes les pièces que j'appelle mes «à propos de...» allaient être de moi, d'après l'auteur de qui je m'inspire. Aussitôt que je récris une pièce réplique après réplique, du début à la fin, je signe le texte. D'ailleurs, mon mot de l'auteur dans le programme dit : «Tchekhov ou pas Tchekhov, ce qui compte c'est que nous sommes devenus moins idiots.» C'est une réplique d'Anna Petrovna.

Qu'est-ce qui reste de russe dans Comédie russe, à part les noms et une certaine époque évoquée par les costumes et le décor?

P.-Y. L. — J'ai écrit «russe», mais ce pourrait être tout autre chose. La façon dont ces personnages souffrent et expriment leur douleur est universelle. La musique que nous avons utilisée pour le spectacle n'est pas tout à fait russe. Ce qu'on a fait avec la musique, c'est un peu ce que j'ai fait avec le texte. Pourquoi emploierait-on une vraie musique russe

si une autre musique peut mieux exprimer ce que nous voulons dire? Nous ne voulions pas reproduire la Russie de l'époque. Il serait effectivement difficile de départager ce qui est russe et ce qui ne l'est pas. L'action se passe en Russie, l'anecdote est russe, mais ce n'est pas seulement russe. C'est aussi montréalais.

Il y a quinze ans, peut-être auriez-vous été tenté de québécoiser la pièce, de récrire en «joual», par exemple.

P.-Y. L. — Je ne me force pas à écrire de façon internationale ou normative. Mon souci principal est de rendre la pièce universelle et vivante. D'ailleurs, qu'est-ce qu'écrire en québécois? Je suis un auteur québécois qui écrit ici, avec mes propres mots, qui sont des mots français. Dire que ma réécriture n'est pas québécoise, parce qu'elle n'utilise pas la «langue québécoise», c'est la limiter. Pour correspondre à la sensibilité québécoise, notre écriture doit-elle suivre notre phrasé? Il faudrait donc aussi que mes personnages soient habillés comme les gens au Québec au début du siècle. Si on faisait ça avec tout le répertoire, toutes les pièces se ressembleraient, ce serait mortellement ennuyeux. On éloignerait toute autre sensibilité que la nôtre et on restreindrait la portée de Tchekhov.

Il y a dans l'œuvre de Tchekhov une dimension politique et sociale importante, sur laquelle vous n'avez pas insisté. Pourquoi?

P.-Y. L. — Cet aspect est à peu près absent dans *Platonov*, en tout cas plus que dans les œuvres postérieures de Tchekhov. Nous n'avons pas colmaté la dimension politique et sociale, mais nous ne l'avons pas non plus soulignée. Les faits parlent d'eux-mêmes : une femme perd sa maison par négligence, et un Juif, qui a travaillé pour elle toute sa vie, la rachète. Dans Tchekhov, le thème de la perte est énorme et, en soi, c'est un problème social. Les conflits doivent être ressentis par le public sans qu'on ait besoin de les souligner. Sinon ça devient gros. Ça semblerait dire qu'on a voulu pointer l'injustice du doigt. Ce ne serait plus un portrait de société. *Platonov* n'est pas un drame social ni politique, mais un drame passionnel, amoureux, un mal de vivre général. Il y a autant de scènes entre Bougrov et Platonov qu'entre Platonov et les femmes. Ça ne m'intéressait pas de suivre uniquement une trame politique et sociale; ç'aurait été une autre façon de limiter Tchekhov. Dans l'œuvre de Gorki, peut-être. Tchekhov, qui était médecin, s'engageait humainement. Il est parti au péril de sa vie soigner des prisonniers au bagne de Sakhaline. Mais il ne s'engageait pas politiquement. On peut vivre dans un monde politisé sans que, en tant qu'artiste, on soit politisé. C'est avant tout le drame humain qui importe dans *Platonov*. ◆