

« Les Trois Soeurs »

Danielle Salvail

Numéro 78, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27197ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Salvail, D. (1996). Compte rendu de [« Les Trois Soeurs »]. *Jeu*, (78), 220–225.

rouge (car l'éclairagiste a travaillé de manière magistrale) se rapprochaient l'un vers l'autre, comme ces deux trains qui auraient pu, auraient dû s'écraser l'un contre l'autre. À cet affrontement, l'espace scénique de la NCT se prêtait bien, car le spectateur comprenait d'entrée de jeu qu'il disait l'immensité du désert (comme figure du monde et de la vanité des affrontements idéologiques entre les « bons et les méchants soldats », commandés par un « bon et un méchant baron »). Mais il n'y avait dans cet espace qu'un comédien occupé à faire son *show*, qu'un Flip agenouillé et un peu désespéré s'écriant : « On m'a menti. Les déserts ne sont pas vides. »

La pièce se termine par : « Who lost ? Who won ? You don't know. We do, but we won't tell you. We don't need... we don't want witnesses of our weaknesses. [...] Mais le train, lui, n'arrête pas. » C'est dans le texte, et ce questionnement concerne les fameux trains des grandes puissances mondiales qui s'opposaient à une certaine époque. Comme par hasard, la pièce a été créée en 1984 et reprise par l'auteur-interprète en 1995, chaque fois dans un après-référendum. Après le premier, si je me souviens bien, on disait que tout le monde avait perdu. Il y a donc progrès, cette fois-ci ; mais sans doute convenait-il plus que jamais que cette non-victoire des uns et des autres fût affirmée en anglais !

Jean Cléo Godin

« Les Trois Sœurs »

Texte de Anton Tchekhov ; texte français de Louise Roy, en collaboration avec Yves Desgagnés et Assia De-Vreeze. Mise en scène : Yves Desgagnés, assisté de Claude Lemelin ; décor : Martin Ferland ; costumes : François Barbeau, assisté d'Anne Duceppe ; éclairages : Michel Beaulieu ; conceptrice musicale : Catherine Gadouas. Avec Denis Bernard (Andrei), Valérie Blais (Irina), Benoît Dagenais (Soliony), Luc-Martial Dagenais (Rodé, un musicien), Michel Dumont (Tchebouyrykine), Jacques Galipeau (Ferafonte), Nancy Gauthier (domestique), Robert Gravel (Koulyguine), Maude Guérin (Natacha), Marjolaine Hébert (Anfissa), Isabelle Leblanc (domestique, une musicienne), Sophie Lorain (Olga), Marc-André Piché (domestique), Gilles Renaud (Verchinine), Mélanie St-Laurent (domestique), Julie Vincent (Macha), Alain Zouvi (Touzenbach) et Nicolas Bouthillette ou François Trudeau-Barbeau (Bobick). Production de la Compagnie Jean-Duceppe, présentée au Théâtre Jean-Duceppe du 25 octobre au 2 décembre 1995.

Valérie Blais (Irina),
Sophie Lorain (Olga) et
Julie Vincent (Macha).
Photo : André Panneton
(CAPIC).



La tentation picturale¹

Adaptation soignée et documentée² d'un emblème de la dramaturgie moderne, cette récente production des *Trois Sœurs* réussit à synthétiser et à renouveler les grands courants esthétiques et scénographiques ayant été expérimentés, élaborés ou éprouvés – en même temps qu'ils en ont mis la richesse à l'épreuve – à travers l'œuvre de Tchekhov, à la fois intemporelle et si près de son époque et de son histoire, universelle et si *russe*, visionnaire³ et réaliste, mais de façon si accentuée que ce réalisme frôle parfois le mélodrame. De l'alternance des excès et de l'accalmie, dans les larmes et dans les joies, naît l'humanité si particulière des personnages tchekhoviens.

1. « [...] je fais de chacun [des acteurs/personnages] une touche de couleur émotive, en quelque sorte, et à travers mille petites intrigues esquissées, comme autant de coups de pinceau, j'essaie par leur truchement de brosser un tableau cohérent, pour que les couleurs en viennent à s'harmoniser, à donner une impression d'ensemble, une lumière dont le reflet crée la réalité des choses. » (Yves Desgagnés, cité dans le programme, p. 7.)

2. Les notes du programme et l'entretien avec le metteur en scène (Bernard Paré, « Chorégraphe ? Peintre ? Philosophe ? Desgagnés... le metteur en scène », *le Magazine de la Place des Arts*, nov.-déc. 1995, p. 6-7) retracent la démarche de recherche et de consultation liée à l'établissement du texte retenu pour cette production : étude et comparaison des différentes versions françaises et anglaises, consultation pour la vérification de la fidélité au texte original, introduction d'éléments d'adaptation (ainsi, la version de Louise Roy a abandonné le protocole russe voulant que l'on s'adresse aux gens en employant leurs deux prénoms – le nom de baptême et le nom du père –, de façon à « éviter toute confusion et faciliter l'identification rapide des nombreux personnages »). Le résultat est à la hauteur du souci d'authenticité de cette démarche ; le texte entendu ne tient pas de l'adaptation forcée ; le discours si particulier et la syntaxe incertaine des personnages qui veut exprimer leur incertitude sont préservés et parachevés.

3. La survenue appréhendée de grands changements à la fin des *Trois Sœurs* (la révolution bolchevique de 1917 survient treize ans après la mort de Tchekhov, le 2 juillet 1904, et seize ans après la création de la pièce, le 31 janvier 1901) ; la foi en l'amélioration de la vie et de la condition humaines grâce au *progrès*.

Le *tableau* – de famille, d'époque ou de mœurs – est d'abord réalisé par la scénographie. La vaste scène du Théâtre Jean-Duceppe est dégagée, et les accessoires, par moments éléments signifiants, sont disposés de façon apparemment aléatoire autour du meuble central – le piano – et seront transformés selon les usages variés qu'en feront les personnages. Cette première scène surélevée est prolongée à l'avant par un espace qu'on peut percevoir comme un non-lieu signifiant au milieu duquel est érigée une maison miniature constituée de blocs démontables, que les acteurs utilisent parfois comme accessoires. Par sa déconstruction progressive et modulée, cette maison de Lego rustique servira surtout à matérialiser la fin du rêve des trois sœurs, la ruine de leur famille et de l'aristocratie dont elles apparaissent être parmi les derniers reliquats – décadence personnifiée par Andreï, le frère qui dilapidera au jeu le reste de la fortune familiale, et qui favorisera l'emprise de la bourgeoisie encore indéfinie sur ceux de sa classe en épousant une femme « sans classe », mais qui va s'approprier un statut de parvenue grâce à une ambition jamais freinée par un mari au caractère inconsistant. En outre, cette maison illustre le propos qui sous-tend continuellement le déroulement de la comédie dramatique qui nous est présentée : par leur attachement à des valeurs et à des idéaux dépassés – le Moscou rêvé par les trois sœurs, et la peur que traduit leur refus de reconnaître que cette ville a dû changer depuis qu'elles l'ont quittée –, et par l'inconscience au monde et à ses changements, lié incontestablement à cet oubli dans le passé, les aristocrates ont causé leur propre perte, et n'ont pas vu, à mesure qu'ils perdaient leur conscience historique, la

montée de la conscientisation de leurs moujiks et des gens qui allaient devenir les bourgeois qui s'empareront de leurs biens mais oublieront de préserver les valeurs et grandeurs qui auraient donné force à leur classe. Tout au long du spectacle, cet élément symbolique vient *commenter* l'écrasement du monde et du rêve personnifiés, sur une scène élevée et distancée, par des êtres hystérisés dans des gestes, paroles, attitudes et déplacements qui se présentent sur un mode de l'excès à la fois concentré et incontrôlable, dans l'agitation ou l'immobilité prostrée, dans les cris ou le mutisme. À la figuration symbolique d'un élément de décor isolé hors de l'aire de jeu s'ajoute un envahissement progressif des forces menaçantes par le mouvement et les déplacements imperceptibles mais envahissants des domestiques, moujiks et soldats infortunés, et par l'accaparement de plus en plus visible du domaine par la bourgeoise Natacha, aux costumes, falbalas et turbans aux couleurs criardes. La prise de possession des lieux est exercée de façon plus subreptice et silencieusement violente par les domestiques, qui détruiront la maison miniature à la fin de la pièce. Finalement, le commentaire est appuyé par l'intervention d'un petit camarade – costume militaire à l'appui – au début de la représentation, pour annoncer le titre de la pièce, et, à la fin, pour détruire – lui aussi – la maison de blocs, et la surmonter triomphalement en hurlant, tel un mini-Hulk en papier vert BD. Entre-temps, il aura agi comme le petit domestique de la maison, et comme l'horrible rejeton de Andreï et de Natacha, traversant en courant et en hurlant l'espace déjà suffisamment menacé des trois sœurs ; son invasion et sa mitraille-jouet semblent se vouloir un rappel puéril d'une révolu-

tion qui reste à faire. Le traitement de ce personnage multiple représente une tentative de répondre aux difficultés toujours constatées quant à ces personnages à la fois ponctuels et accessoires.

La mise en scène d'Yves Desgagnés s'élabore autour du motif pictural, articulé au regard d'une thématique de la fixité inéluctable des destins. Déjà représentée par la photo *ancienne* de l'affiche du spectacle et par laquelle on peut imaginer la cristallisation à *jamais* établie de la réunion des trois sœurs aux destins indissociables, la fixité des êtres et de leur



Photo de l'affiche du spectacle.

condition est affirmée par la mise en scène en tableaux, par la disposition étudiée des personnages, par les poses caractéristiques ou – d'un point de vue réaliste – incongrues de ceux-ci, ou par l'artificialité volontaire et dramatique de leurs propos. Mais un autre réseau thématique vient perturber l'immutabilité du premier ; les secousses et remous plus ou moins forts qui atteignent les valeurs humanistes que représentent les personnages interviennent sur les plans variés de la vie et du quotidien : individuel (les promesses de la jeunesse, la lourdeur des tâches, de la profession ou de l'apathie de l'un ou de l'autre), familial (les dettes du frère qui ruineront la famille, l'infidélité, effective ou virtuelle, de la sœur et de la belle-sœur) et communautaire (l'incendie de tout un quartier, les problèmes familiaux d'un ami, la condition des serfs affranchis à la vieillesse). Ces secousses donnent matière à ce qui vient augmenter ou nuancer la couleur des personnages qui tendent parfois à retourner à l'état d'ombres, et qui vient agiter la lumière, laquelle veut souvent, dans un premier temps qui est finalement et heureusement toujours empêché de se prolonger, figer les personnages dans les tableaux contraignants. La lecture donnée ici étend cette perturbation inhérente à la vie jusqu'à l'identifier aux grands bouleversements de la révolution encore à venir, mais dont les premiers remous venus de Moscou atteignent par interférences et imprécisions qui n'ont que l'apparence du hasard – alors que leur fatalité se révélera indéniable – ces gens isolés du monde, et en eux-mêmes, et en ces lieux perdus dans tous les sens du terme. Le Moscou des trois sœurs n'existe plus que par bribes, et n'existera plus du tout sous peu.

La trame tchekhovienne est donc préservée, et la traduction n'a pas altéré les caractéristiques reconnues de cet univers dramatique : envolées dans le lyrisme ou la philosophie, réalisme vulgaire, pathos cynique, conscience aiguë de l'absurdité de la vie, du quotidien et de la condition humaine, humour simpliste. Les trois sœurs, Irina, la plus jeune et qui a encore les rêves de son âge, Olga, l'institutrice et administratrice de la famille, et Macha, talentueuse et indolente femme mariée qui reste nostalgique de ce qu'elle n'a pas été, rêvent de quitter la petite ville de garnison où la carrière militaire de leur père les a entraînées, pour retourner à leur Moscou natal et, depuis, mythique. L'attente, la nostalgie et l'immobilité agitée dureront les cinq années pendant lesquelles se déroule l'histoire de la pièce, celle qui dépeint, à travers l'abandon résigné d'un rêve et d'un but devenus inaccessibles à force d'absolu, la fin d'un monde, d'une époque et surtout d'une vision qui ne sait encore s'ouvrir aux changements et à l'inconnu sinon qu'accidentellement. Le rêve des trois sœurs de retrouver leur passé idéalisé devrait se transformer en la poursuite de leur avenir, de la fin et de l'achèvement de leurs vies loin de ces poids morts et dépassés. Mais l'immobilité et la grande capacité d'acceptation des personnages les empêchent de savoir comment réagir aux changements perceptibles mais ignorés, aux perturbations tangibles mais subies trop passivement.

Une autre qualité préservée de ces personnages est la force de l'humanité qui les habite, et qui s'affirme même à travers cette passivité quotidienne. Par la banalité de leurs actes quotidiens, les personnages semblent subir leur condition humaine, selon l'ordre des choses et



du monde. Leur erreur peut être de concevoir les adaptations imposées par les changements du monde et des hommes non pas comme tels mais comme des épreuves inhérentes à leur condition et à leurs tâches et devoirs d'humains. Si à première vue la résignation des êtres semble correspondre à l'abandon désespéré de l'action et du pouvoir de changement ou de décision, elle se révèle grandie par la conscience exacerbée que l'accomplissement de ce devoir terrestre se fait pour le bien des générations futures, appelées à connaître un monde meilleur, d'une part parce que le sacrifice de la génération actuelle bonifiera les conditions de la vie de celles à venir, d'autre part parce que les seuls changements reconnus du monde sont ceux qui

résulteront du *progrès* déjà à l'œuvre, mais pas encore accessible ; ce n'est pas pour eux.

L'intuition d'Yves Desgagnés de vouloir dépeindre – presque d'imprimer sur l'espace scénique – ces états d'âme complexes et contradictoires mais préservés de leur caractère essentiellement et hautement humain s'est révélée exacte et accomplie. La composition des tableaux de groupe, la fixation selon un effet de portrait de la réunion constante et incontournable des trois sœurs, la présence sur la scène de tous les personnages presque toute la durée de la représentation, à la fois étrangers et dispersés, mais rappelés et réunis par une destinée individuelle lourde et qui

Michel Dumont
(Tcheboukykine), Gilles
Renaud (Verchinine),
Valérie Blais (Irina) et
Sophie Lorain (Olga).
Photo : André Panneton
(CAPIC).

rejoint celle des autres par ce poids même qu'elle possède contribuent également à la pertinence de la démarche du metteur en scène.

Toutefois, si l'on isole les éléments constitutifs de l'ensemble si convaincant, on doit cependant relever les défauts de ses qualités. Cette approche va effectivement souligner la particularisation de l'héroïne tchekhovienne, souvent exercée au prix de la banalisation des mâles. Face au naturalisme des acteurs se pose le tragique à la fois mélodramatique et amusé des actrices, et ce ton est en grande partie lié au fait de la sublimation opérée sur les personnages féminins. Les femmes sont magnifiées ou excrées (l'innocence et la jeunesse exubérante d'Irina, la sagesse et la force vulnérable de Olga, la beauté et le talent de Macha, la vulgarité et la *bitcherie* de Natacha – car c'est malheureusement ce à quoi la vision et l'interprétation de ce personnage l'ont réduit). Les hommes restent... humanisés, et si la médiocrité de Natacha est réprouvée, celle des hommes est perçue comme une infortune dont ils ne sont pas responsables (d'ailleurs, ils ne sont responsables de *rien*, pas même de leurs démarches improbables de séduction) ; acceptée ou décriée par les femmes, en tout cas reconnue par elles comme étant propre à ceux-ci, l'absence d'envergure des hommes leur apparaît touchante, parce que humaine et résultant des vicissitudes de cette même humanité. Pour rendre ces nuances et imprécisions, les principaux acteurs de cette production se révèlent à la hauteur, et deviennent par moments irrésistibles, entre autres par la compréhension inspirée de leur personnage et par les initiatives de leurs compositions (la résignation triste du

Touzenbach par Alain Zouvi, la joie forcée du Tcheboutykin de Michel Dumont, l'inquiétude attentive du Verchinine de Gilles Renaud, la bonhomie et la simplicité « juste assez » du Koulyguine de Robert Gravel – personnage qu'un auteur autre que Tchekhov aurait décrit comme un pur *loser*). L'idéalisation imposée aux personnages féminins exige une exécution assurée et difficile des comédiennes ; si celle-ci est réussie dans certains cas, elle devient aussi parfois un piège de l'interprétation, entraînant le jeu dans un dérapage que l'actrice, selon le cas, ne parvient pas toujours à contrôler, ou à éviter ; ainsi, l'arrivisme de Natacha (Maude Guérin) est signifié sur le ton borné de l'ironie facile, et les accents compassés de Macha (Julie Vincent) donnent au personnage une apparence de profondeur, et finissent par le réduire à la superficialité d'une image certes idéale mais sans relief, à la vacuité de la *pose*.

Il est étonnant que l'unité de cette mise en scène se révèle, à la réflexion, issue d'autant d'amalgames qu'il y a de sensibilités exprimées dans cette seule pièce. Les idées, valeurs, images, thèmes et symboles retenus proviennent tant du texte que de sa lecture ; et le choc de ces deux cultures distancées par le temps apparaît, toujours, révélateur de chacune de celles-ci.

Danielle Salvail