

Théâtre

VARIA

LES TROIS SŒURS

Anton Tchekhov - Michel Dezoteux

10 fév—3 mars

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Adresse

78 rue du Sceptre
1050 Bruxelles.

**Contact enseignants
& associations:**

Tél. : 02/642. 20. 51
relations.publiques@varia.be

Réservation:

+32 2 640 82 58
reservation@varia.be
www.varia.be



©Danièle Pierre

"Dans l'œuvre de Tchekhov passe un cortège d'esclaves, esclaves de leurs amours, de leur bêtise, de leur paresse ou avidité de bien-être, esclaves d'une peur obscure de la vie, vaguement troublés, remplissant leur existence de discours décousus sur l'avenir, parce qu'ils sentent qu'il n'y a pas de place pour eux dans le présent. Parfois, au cœur de cette masse grise retentit un coup de feu: c'est Ivanov ou Treplev qui a compris ce qu'il avait à faire: mourir. Certains forment de jolis rêves sur la beauté de la vie dans deux cents ans, mais personne ne se pose cette simple question: qui donc la rendra belle, si nous nous bornons à rêver? À côté de cette foule grise et ennuyée d'êtres impuissants, est passé un homme grand, intelligent, attentif. Il a jeté un regard sur ces mornes habitants de sa patrie et, déchiré de désespoir, sur un ton de doux mais profond reproche, il a dit avec un triste sourire, d'une belle voix sincère: "*Que vous vivez mal, messieurs !*"

Maxime Gorki
Source : L'Arche éditeur.

Les trois sœurs



D'après Anton Tchekhov
Adaptation et mise en scène de Michel Dezoteux
Durée du Spectacle : 2h10 (sans entracte)

Avec :

AntojO, *Anfissa*
Rosario Amedeo, *Soliony*
Karim Barras, *Touzenbach*
Erwin Grünspan, *Fedor Koulyguine, professeur au lycée, mari de Macha*
Blaise Ludik, *Tchéboutykine, le docteur*
Sophie Maillard, *Irina, soeur de Andreï*
Emilie Maquest, *Macha, soeur de Andreï*
Fanny Marcq, *Natalia, la fiancée, puis l'épouse de Andreï*
Dominique Pattuelli, *Olga, soeur de Andreï*
Julien Pillot, *Féraponte*
Achille Ridolfi, *Andreï*
Alexandre Trocki, *Verchinine*

Musique Rosario Amedeo

Scénographie Marcos Vinãls Bassols

Création Costumes Raphaëlle Debattice

Création maquillages Jean-Pierre Finotto

Réalisation maquillages Valentine Delbey

Régie Plateau et construction des décors Philippe Fortaine, Mohamadou Niane et Didier Rodot

Régie Son Laurent Gueuning

Assistanat à la mise en scène Glenn Kerfriden.

Un spectacle du Théâtre Varia/Centre Dramatique de la Communauté française Wallonie-Bruxelles en coproduction avec le Théâtre de la Place/Centre Européen de Création Théâtrale et Chorégraphique/ Centre Dramatique de la Communauté française Wallonie-Bruxelles.

Olga, Irina et Macha, les trois sœurs, partagent une maison en province, avec leur frère Andreï et son épouse Natalia, ainsi qu'avec Fiodor, le mari de Macha et Anfissa, la nourrice. Elles rêvent de retourner un jour à Moscou, ville de leur enfance et de tous leurs espoirs. En attendant ce grand départ pour une vie nouvelle, il faut bien passer le temps et chasser l'ennui. Les militaires de la garnison qui séjournent dans la petite ville offrent une opportunité de distraction. Il y aura, pour l'occasion, de la musique. On sera gai, on dira des bêtises et parfois des paroles profondes.



NOTE D'INTENTION DU METTEUR EN SCENE

Oh, mes sœurs, mes chéries, notre vie n'est pas encore terminée. Vivons ! Olga, Acte IV. Macha est une des trois sœurs, elle s'habille en noir, au début de la pièce elle a un « gros cafard ». « Je ne suis pas gaie, dit-elle, il ne faut pas faire attention », et l'indication scénique qui suit est celle-ci « riant à travers les larmes ». Et à ces larmes, Olga, une autre sœur répond « à travers ses larmes », tandis qu'Irina, la troisième sœur, la plus jeune, s'irrite de tout cela. Nous ne sommes pourtant qu'au tout début de la pièce, aucune secousse n'a encore bouleversé personne, mais l'émotion est là, déjà au rendez-vous. Tchekhov va tout de suite au cœur des êtres, il met immédiatement le doigt sur leur fêlure. Tout semble aller bien dans ce début de pièce et pourtant tout va déjà mal. Cette distance entre ce qu'on est et ce qu'on voudrait être, entre le réel - mesquin, sans avenir- et l'imaginaire (Moscou ! Moscou !, ville de tous les phantasmes quand on habite un trou de province) est d'emblée mise en jeu. La vie et la mort sont là. L'espoir et le désespoir. La révolte et la résignation. La jeunesse et la vieillesse qu'on porte en soi au même moment, simultanément.

Tchékhov n'est pas un auteur psychologique, il ne bâtit pas un personnage par petites touches successives, il le livre tout entier dans sa contradiction émotionnelle : c'est là-dessus que je veux travailler en premier. Travailler la mise en scène et le jeu en gardant à l'esprit cet objectif fondamental : créer pour le spectateur un contact le plus direct possible avec l'excès des émotions, l'impliquer au plus près dans les mouvements physiques qu'elles supposent. Ne pas tricher, éviter la représentation conventionnelle des intimités, ne pas rester dans les apparences, mais suivre au plus près le surgissement des intensités.

L'émotion chez Tchekhov jaillit à la surface du texte, il n'a pas besoin d'un événement brutal, d'un coup de théâtre pour faire ressentir au spectateur l'alchimie complexe des personnages. Cela se présente au détour d'une phrase, d'un bout de souvenir, d'un objet et cela explose. (Penser à l'épisode de la toupie qui projette sur le plateau une formidable nostalgie de l'enfance).

Puis très vite on passe à autre chose, à un calme apparent, à une réflexion, à une anecdote ou à un souhait. Il y a chez Tchekhov un régime discontinu des émotions, elles viennent brutalement et s'estompent avec rapidité. Ce va et vient demande au comédien une attention de chaque instant parce que à chaque instant, le sentiment peut changer de registre. Chez Tchekhov le personnage n'est jamais assigné à une seule tonalité. Il peut dire une chose gaie en pleurant et une chose triste en riant, pleurer et puis rire, faire les deux en même temps, être dans la réponse apparente à son partenaire et enfermé de fait dans sa solitude profonde. Il peut dire une chose banale, immédiatement suivie d'une détresse muette, et quand la joie est là, même si elle est illusoire, c'est une joie pleine, entière, forte. Chaque moment tchékhovien doit être pleinement vécu pour lui-même, et l'assemblage du tout doit libérer les forces d'une polyphonie existentielle.

A cette fin, les acteurs seront comme « jetés » sur le plateau, pas mis en représentation, mus par leurs bousculades intérieures plus que par un souci naturaliste de faire vrai. Nous ne serons pas au XIXe siècle, nous ne construirons pas une toile de fond bien homogène sur laquelle se déroulerait une histoire un peu triste. C'est oublier que Tchekhov c'est toujours du feu qui couve. Et pour peu qu'on sache souffler, la flambée est vite là. (Il y a d'ailleurs un incendie dans la pièce, à l'acte 3, comme si tout à coup Tchekhov voulait métaphoriser l'ardeur qui brûle chaque personnage).

Mais l'intrigue ? Elle est mince. Des sœurs voudraient revenir à Moscou, des officiers en garnison apportent à la maison un peu d'intérêt et de vie, et puis ils sont mutés dans une autre ville et c'est fini, tout reste comme avant. On peut dire aussi : tout s'écroule. Comme toujours chez Tchekhov, la narration est limpide, directe, si claire qu'en la respectant au plus près, il sera facile de la laisser à l'arrière plan.

Elle sera là comme en soutien de ce qui fait pour moi l'essentiel : l'agitation touchante et pitoyable des êtres qui chutent dans le fossé existant entre le médiocre et le sublime.

La maison des Prozorov (la maison des trois sœurs) est très peuplée. Y habitent Olga, Macha, Irina, d'abord, mais aussi André, le frère, et sa femme Natacha et des domestiques et un docteur qui sous-loue un appartement. Mais il y a aussi un sacré ballet de militaires qui vont et viennent, tiennent des propos dans leur coin, reviennent se mêler de la conversation, arrivent comme des chiens dans un jeu de quilles, entrent, sortent, bavardent se taisent, se querellent. On entend les voix ça et là, on semble converser dans différents endroits du lieu, il y a des bruits extérieurs, de la musique, (nous en ajouterons peut-être !) bref, tout cela fait un monde.

Et à ce monde, je voudrais ajouter 120 personnes. 120, pas plus, -une jauge de 120 comme on dit-. Mon idée étant que ces 120-là sont dans la maison avec les autres, ils sont les invités du moment, au même titre que les officiers. On les accueille, on leur parle, on les inclut. Le narratif est très important dans la pièce. Prenons la première réplique, celle où on raconte que le père est mort il y a un an jour pour jour. A qui Olga dit-elle cela ? Mais aux gens qui sont dans sa maison à ce moment-là, donc à nous spectateurs ! Nous faisons partie de la maisonnée et c'est à nous, - à un seul d'entre nous parfois-, qu'une des sœurs peut faire des confidences.

Arrière plan de la narration (il faut la respecter cette narration et que le spectateur invité comprenne bien ce qui arrive à qui) ; proximité des émotions, des sensations, proximité des spectateurs. Il faudra imaginer le dispositif scénique qui permet ça (on y réfléchit avec le scénographe). Quelque chose qui aille vers les spectateurs, qui projette les acteurs vers eux. Quelque chose qui fasse quasi évoluer les acteurs dans le public. Du plain-pied, du partagé. Nos « Trois sœurs » ne seront pas « XIXe ». Elles ne seront pas non plus « d'aujourd'hui ». Il n'y a aucune nécessité de « moderniser » Tchekhov. Il est de plein droit notre contemporain en ce qu'il a réussi à construire une œuvre suffisamment stable pour parler aux gens du passé comme aux gens du présent. Le réalisme de la pièce nous importe moins aujourd'hui que la capacité de Tchekhov à produire une métaphore que chaque époque peut façonner à sa manière. Ce qu'on voudrait atteindre et qu'on n'atteint pas, cette fragilité du désir confronté au réel, ce Moscou qu'on voudrait habiter, ce lieu illusoire de la vie pleine, belle, entière, digne d'être vécue, ce Moscou-là, nous le portons en nous. Notre tâche théâtrale est de lui donner un corps, d'en faire un acte de théâtre. Un acte de plaisir même si la pièce dit la désespérance de la vie. Ce que le texte réussit merveilleusement - ces jeux de passages constants entre le narratif et l'incarné- pour dire la contradiction entre la finitude du monde et l'infini du désir sera notre horizon de travail. « Oh mes sœurs chéries, notre vie n'est pas encore terminée. Il faut vivre ! », dit Olga à la fin de la pièce, quand tout est fini. Puissance de l'illusion. Puissance du théâtre.

Michel Dezoteux

MICHEL DEZOTEUX

(La Louvière 1949). Metteur en scène belge.

D'origine ouvrière, il est l'élève de Jean Louvet. Reçu à l'INSAS en septembre 1968, il est profondément marqué par l'enseignement brechtien d'Arlette Dupont ; il passe un an, en stage au Danemark, chez Barba, à l'Odin Teatret. Au retour d'un tour du monde des grands festivals de théâtre alternatif et underground, il fonde à Anderlecht, avec l'acteur Dominique Boissel, un lieu expérimental, le Théâtre Élémentaire, dont le premier spectacle, **Lenz ou La Neige dans la maison** (1977), d'après Büchner, tente de concilier l'exigence littéraire avec une esthétique gestuelle inspirée de Barba et de Grotowski. Suivent, sous l'influence de Vitez et sa proposition d'un théâtre-récit, un **Crusoë Crusoë** (1978) d'après Tournier et Defoe, puis **Lettres de prison** (1979) d'après Gramsci – signe d'une préoccupation et d'un engagement politiques toujours présents au cœur même de la démarche artistique – , et enfin **Bovary** d'après Flaubert (1981). Parallèlement il organise en 1980 le premier festival international de Théâtre de Bruxelles qui révèle au public belge quelques grands noms de l'avant-garde américaine . En 1982, il fonde et codirige, avec Marcel Delval et Philippe Sireuil, le Théâtre Varia dont il devient directeur en 1994.

Ce nouveau lieu, à mi-chemin entre l'alternatif et l'institution, lui permet d'approfondir son intérêt pour le théâtre de Brecht, dont il exalte, par des équivalents rock et punk, la filiation avec l'esthétique expressionniste des cabarets munichoïses ou berlinois : **Maître Puntila et son valet Matti** (1987, au Théâtre National), **La Noce chez les petits-bourgeois** (1988) et **Brecht-Machine** (1990). En 1992, il met en scène **Roberto Zucco** de Bernard-Marie Koltès au Joseph Katona, Théâtre de Budapest. Attiré par la relecture des oeuvres du répertoire (**La Cerisaie** en 1984, **Le Songe d'une nuit d'été** en 1989 avec le Cargo de Grenoble, **L'Éveil du printemps** en 1993 et **Mademoiselle Julie** en 1994), il se tourne aussi vers les auteurs contemporains d'expression germanique : **Susn** d'Achternbusch (1983), **La Mission** (1986) et **Zement** (festival d'Avignon 1991) de Müller. En 1995-1996, il crée, en français, trois pièces inédites de Werner Schwab : **Les Présidentes**, **Extermination ou Mon foie n'a pas de sens**, **Excédent de poids, insignifiant : amorphe**, occasion pour lui d'exprimer avec encore plus d'audace son goût de l'hyperréalisme grand-guignolesque, son sens du grotesque et de la provocation, du rythme et de l'exagération, au service d'une stylisation haute en couleur de la vulgarité petite-bourgeoise et du fascisme ordinaire. Suivent ensuite **Sauvés** (d'Edward Bond en 1999), une nouvelle mise en scène de **La Cerisaie** d'Anton Tchekhov en 2001 qui lui vaut le Prix du Théâtre de la meilleure mise en scène décerné par la presse belge ; **La reine de beauté de Leenane** de Martin McDonagh (2002) ; **Un noir, Une blanche** (4 courtes pièces de Slimane Benaïssa, Daniel Keene, Carlos Liscano et Lise Vaillancourt en 2002) ; **Richard III** de William Shakespeare (2003) et **L'Avare** de Molière (2005).

La musique, et particulièrement le jazz, a toujours fait partie de son univers et il l'a souvent mise au service de ses spectacles. Avec **Strange Fruit**, création collective, théâtrale et musicale, d'après la chanson de Billie Holiday, elle est même le point de départ du projet. En 2008 il met en scène **Le Révizor** de Nikolaï Gogol, avec reprise en 2009.

La saison dernière, à la demande d'Alexandre Trocki et de Karim Barras, il a mis en scène **L'affaire de la rue Lourcine** de Labiche et **Gibier de Potence** de Feydeau. A l'invitation de José Pliya, directeur de l'Artchipel, Scène nationale à Basse Terre, il a mis en scène une nouvelle version de **Strange fruit** , celle -ci sera présentée au Varia au cours de la saison 2010-2011.

Michel Dezoteux est également professeur à l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) et est responsable pédagogique des études d'interprétation dramatique depuis 1978. Il a réalisé là de nombreux travaux de fin d'études avec les étudiants sortants sous forme de mises en scène d'auteurs tels que : Botho Strauss, B.M. Koltès, A. Strindberg, W. Shakespeare, Spiro, B.Brecht, E. Bond, ...



Anton Pavlovich Chekhov, Osip Braz . Oil on canvas.
From the collection of the Tretyakov Gallery.

« Vivre pour mourir n'est déjà pas amusant, mais vivre en sachant qu'on mourra prématurément, c'est complètement idiot. »

Anton Tchekhov



ANTON TCHEKHOV, BIOGRAPHIE

© RIA Novosti. РИА Новости

Ecrivain russe né à Taganrog 1860, décédé à Badenweiler en Allemagne en 1904.

Une enfance triste dans une bourgade reculée, des études de médecine, une impérieuse vocation littéraire, quelques voyages à l'étranger, des séjours en sanatorium, un mariage sur le tard : bref une vie sans histoires, une vie de routine, partagée entre le travail, les factures à régler et les médicaments.

Sur ce fond de grisaille l'homme souffre continuellement, rongé par un mal inexorable, la tuberculose. Il tousse et crache le sang ; le visage fin et bon, la bouche légèrement moqueuse expriment la mélancolie, et les rides trahissent la crispation de la souffrance. Cette vie ne tient qu'à un fil. Mais chaque instant, si douloureux soit-il, est une victoire sur la maladie. Chaque souffle d'air, le frémissement des feuilles, le bruit des pas sur la neige sont un miracle de la vie.

Nul n'a éprouvé aussi bien que Tchekhov la tristesse désespérante de ces mornes journées où la maladie ne laisse pas de répit, la solitude, le dégoût devant la médiocrité du monde, le tragique à la fois social et métaphysique de la condition humaine ; mais nul n'a connu aussi bien que lui le prix de cette succession d'instantanés arrachés à la mort.

Fut-il heureux ou malheureux cet homme qui déclare que "*plus le fond sera gris et terne, mieux cela vaudra ?*". La question importe peu. "*Seuls les êtres indifférents sont capables de voir les choses clairement, d'être justes et de travailler*", répond-t-il. Tchekhov s'est désintéressé de sa propre histoire. Il a tout sacrifié à son travail renonçant à vivre pour écrire et, par nécessité, se protégeant contre les dangereux élans de la tendresse.

Son bonheur à lui compte peu, comparé à celui de milliers d'hommes que son œuvre - cette œuvre construite avec froideur, certains diront avec cruauté - a pour mission d'éduquer. Il aime trop les êtres pour s'attacher à l'un en particulier, et il a trop conscience de leur besoin de dignité pour ne pas constamment dénoncer leurs illusions.

L'écrivain ne se veut ni moraliste ni philosophe. Il se contente de peindre la vie, de montrer simplement, modestement les choses. A l'inverse de celle de Tolstoï, son œuvre n'enseigne rien, mais, pourtant, elle donne des leçons. Avant tout Tchekhov est un artiste : "*Mon rôle n'est que d'avoir du talent, autrement dit de savoir distinguer ce qui est important de ce qui ne l'est pas, de savoir éclairer les personnages et de leur faire parler leur langue.*"

"*Dans mon enfance je n'ai pas eu d'enfance*". Le petit garçon qui garde la boutique d'épicerie que tient son père, en veillant tard dans la nuit, a déjà sur le monde un regard d'adulte. Entre deux devoirs rédigés à la lueur des bougies, il observe les passants et écoute leurs conversations, tout en luttant contre le sommeil. Le père, fils de serf libéré, est un homme sévère, violent, qui passe ses colères en maniant le fouet et, l'instant d'après, s'agenouille devant les icônes. On suit très régulièrement les offices chez les Tchekhov, on est confit en dévotions. L'église, la boutique, le lycée, une atmosphère de brutalité et de bigoterie, tel est le cadre où grandit le jeune Anton.

A Taganrog, bourgade du Sud sur la mer d'Azov, la vie est monotone et triste, parfois sordide - les affaires marchent mal ; la famille Tchekhov, le père, la mère et leurs six enfants, vit entassée dans quatre pièces et loue à des étrangers les chambres disponibles. A quatorze ans Anton gagne quelques kopecks en servant de répétiteur à des fils de notables. Mais bientôt la situation se dégrade, car le père qui a emprunté 500 roubles, ne peut rembourser ses traites et doit s'enfuir pour éviter la prison pour dettes. Anton seul reste à Taganrog, où à seize ans, il est chargé de liquider l'affaire et d'envoyer aux siens, à Moscou, l'argent qu'il pourra sauver du naufrage.

Seize ans et des responsabilités d'adulte ! De nature gaie, vive, moqueuse, Anton a vite appris la gravité. C'est lui qui reconforte la famille par Lettre et, chaque mois, à date régulière, il envoie quelques roubles à Moscou. Malgré son enfance misérable et les mauvais traitements de son père, il ne juge pas les siens.

A seize ans, le monde qui l'entoure est celui de la routine de la vie provinciale, de la steppe aux portes de la ville - promesse d'évasion - de l'enfance misérable, de la médiocrité des villageois, de leur médiocrité et de leur soûlerie, des vols des commis, des mensonges et de la misère de ces pauvres qui se résignent à leur sort. Une seule génération sépare Anton du servage, et il ne lui faut pas beaucoup d'imagination pour ressentir la cuisante humiliation des opprimés.

Il a découvert le besoin de dignité inhérent à chaque homme, et ces quelques lignes, écrites en 1879, la réponse à son jeune frère Michel, sont révélatrices : " Une chose me déplaît dans ta Lettre: pourquoi te qualifies-tu de petit frère nul et insignifiant ? Ton insignifiance, ta médiocrité, sais-tu où seulement tu dois les ressentir ? Peut-être devant Dieu, devant l'esprit, la beauté, la nature ; mais jamais devant les hommes. Devant les hommes il faut prendre conscience de sa dignité ".

Petit-fils de serf, fils de boutiquier, Tchekhov est un vivant exemple de l'ascension sociale offerte aux classes laborieuses par le régime tsariste finissant. Si la peinture que l'écrivain fait des milieux aristocratiques qu'il ne connaissait pas n'est pas des plus convaincantes, il est aussi à l'aise dans le peuple que dans la bourgeoisie et dans les classes libérales. Comme une vieille collection de photos, l'œuvre de Tchekhov nous apprend bien des choses sur la société où il vécut. Société riche en inégalités, bien sûr, mais plutôt bon enfant, société lasse d'elle-même et en quête d'un avenir radieux - donc apte à tomber (comme elle le fit) dans le pire des pièges pseudo-idéalistes, société où la naissance ne compte plus pour rien, où ne règnent que, pour les uns, l'argent, et, pour les autres, une profonde et haute spiritualité.

En 1879 Anton rejoint sa famille à Moscou. Il s'inscrit à la faculté de médecine où il terminera ses études en 1884. Les Tchekhov vivent pauvrement et logent dans un sous-sol humide. Les frères aînés boivent et se dissipent. Anton a la charge des siens et améliore l'ordinaire en publiant quelques brefs récits dans un petit journal humoristique. En 1880, à vingt ans il a publié neuf récits, 5 ans plus tard il atteindra le chiffre de 129 articles et nouvelles !

Mais cette littérature " alimentaire " payée 68 kopecks la ligne compte moins dans sa vie que la médecine. Il écrit ses contes trois heures par jour, sur le coin de la grande table où est servi le samovar, au milieu des éclats de rire de ses frères et de leurs camarades. Ses sujets appartiennent à la vie de tous les jours, qu'il observe de son regard moqueur. Sa facilité tient du prodige.

A partir de 1884 Tchekhov devient médecin pratiquant à Zvenigorod. Son seul souci, grave, est sa santé. Depuis quelque temps il s'est mis à cracher du sang.

L'écrivain célèbre Grigorivitch lui écrit une Lettre dans laquelle il exprime son admiration pour son talent. Il lui écrit " vous vous rendez coupable d'un grand péché moral si vous ne répondez pas à ces espérances.

Jusqu'ici Tchekhov a traité son travail littéraire avec légèreté, comme un passe-temps sans importance, cette Lettre l'oblige à prendre du recul sur lui-même.

Bientôt Tchekhov devient une gloire de la Russie. Il reçoit le prix Pouchkine ; on le courtise, on l'adule, et le public l'aime. Et pourtant combien il est difficile de connaître cet homme de 28 ans, déjà las et déçu, qui se livre si peu. De sa vie sentimentale, on ne sait rien ou presque, en dehors d'une brève aventure d'adolescent avec une jeune paysanne et de son tardif mariage avec l'actrice Olga Knipper.

Beaucoup de femmes l'ont aimé passionnément, lui-même s'avoue sensuel : il s'ennuie sans grand amour. Mais il refuse de s'engager. Il s'interdit d'aimer. Sa froideur est une défense pour sauvegarder sa liberté intérieure.

Et cependant son prochain lui inspire une grande pitié. Il part pour Sakhaline, sous un climat polaire, où sont rassemblés les déçus de la terre, les bagnards russes. Plus tard il soigne les victimes d'une épidémie de choléra, lutte contre la famine, se dépense sans compter, sans jamais faire ni politique ni morale. Contrairement aux écrivains engagés, Tchekhov revendiquait le droit de n'appartenir à aucun parti et de frapper aussi bien à droite qu'à gauche selon les ordres de sa conscience.

Ces activités ne l'empêchent pas d'écrire. Les critiques littéraires sont souvent acerbes à son égard. Lorsque *La Mouette* est présentée pour la première fois à Saint-Pétersbourg, le spectacle est un désastre.

En 1897 il séjourna à Nice. Il élit domicile à la Pension russe, située au numéro 9 de la rue Gounod, où il retrouva une quarantaine de ses compatriotes. Parmi eux, de nombreux malades. La cuisinière qui était russe préparait d'abondants repas mi-russes, mi-français, où le borchotch voisinait avec le bifteck-pommes frites. Le temps ensoleillé, les fleurs, les palmiers, la mer paisible et bleue, tout l'incitait à la paresse. Il déambulait longuement sur la Promenade des Anglais, s'asseyait à la terrasse d'un café, lisait les journaux, écoutait les orchestres en plein air et s'efforçait de ne penser à rien.

Après une brève amélioration ses crachements de sang se renouvelèrent.

Tchekhov est de plus en plus souffrant et c'est à cette période de sa vie qu'il tombe dans le piège de l'amour, un piège d'autant plus cruel que la maladie et les tournées théâtrales le séparent sans cesse d'Olga. Le 25 mai 1901 Anton et Olga se marient. Il reste à l'écrivain trois ans à vivre. Trois ans de lente agonie. Comme un courant d'air Olga va et vient et repart, aimante mais incapable de sacrifier sa carrière pour l'homme qui se meurt à ses côtés. Olga ne désespère pas de sauver son mari de la tuberculose et l'emmène dans une ville d'eau de la Forêt-Noire. Une nuit du début de juillet 1904 Tchekhov s'éteint tout doucement à 44 ans en murmurant en allemand : " Ich sterbe " (je meurs). Au moment de sa mort, il avait commencé à travailler sur une nouvelle pièce dont le sujet était la conquête du pôle Nord.

Selon <http://www.dlptheatre.net/>

CITATIONS

«*Ils se marient, car tous les deux ne savent que faire d'eux-mêmes.*» Carnets de notes

«*Nous ne sommes pas heureux, et le bonheur n'existe pas ; nous ne pouvons que le désirer.*»
Les trois soeurs

«*L'homme n'a besoin que de trois mètres de terre. L'homme ? Non, le cadavre. L'homme a besoin du globe terrestre tout entier.*» Carnets de notes

«*Les morts ne connaissent pas la honte, mais ils puent horriblement.*» Carnets

«*L'artiste devrait être non pas le juge de ses personnages et de leurs dires, mais seulement un témoin impartial.*» Correspondance

«*L'université développe tous les dons de l'homme, entre autres la bêtise.*» Calepin

«*Qui ne sait pas être serviteur ne pourrait être maître.*» Correspondance

«*Il n'y a pas de bonheur pour nous. Nous ne devons que travailler : quant au bonheur, il appartient à notre lointaine progéniture.*» Les trois soeurs

«*Les vieux, c'est comme les enfants, ils voudraient qu'on les plaigne, mais qui en a pitié ?* »
Oncle Vania

«*Plus l'homme est bête et mieux son cheval le comprend.*» Carnet de notes



Les trois sœurs du peintre Balthus, 1955

TCHEKHOV, CE VERITABLE PRECURSEUR DE L'ABSURDE

19/05/2010 | Mise à jour : 17:13 www.lefigaro.fr

Le 150e anniversaire d'Anton Tchekhov que nous fêtons cette année a eu un impact sur le nombre de mises en scène de ses pièces sur toutes les planches du monde, et a relancé le débat sur l'héritage littéraire de l'écrivain.

Mikhail Chvydkoï, spécialement pour La Russie d'Aujourd'hui

Chaque pièce de théâtre est la somme du texte original et de ses interprétations, accumulées pendant des années. Dans le cas de Shakespeare ou de Corneille, on compte en siècles. Pour Tchekhov, il s'agit d'un peu plus de cent ans. Quand un metteur en scène contemporain s'attelle à *L'oncle Vania*, *La Mouette*, *Les trois sœurs* ou *La cerisaie*, il doit oublier comment ces pièces ont été montées par Konstantin Stanislavski ou Vladimir Nemirovitch-Dantchenko au Théâtre d'Art de Moscou (MKhAT), ou Giorgio Strehler au Piccolo Teatro di Milano, ou encore Peter Brook dans son laboratoire parisien.

Tchekhov ne voulait surtout pas que son œuvre devienne « la très vénérable armoire », dont parle Gaïev dans *La cerisaie*, mais il ne cachait pas non plus que ses pièces contiennent de nombreux mystères. Stanislavski et les acteurs du MKhAT n'en ont percé qu'une partie (on le sait, **Tchekhov se plaignait que Stanislavski ne percevait pas le comique dans sa dramaturgie**).

Tchekhov n'est pas seulement le dramaturge russe le plus célèbre au monde. Il est aussi, avec Shakespeare et Molière, la personnification même du théâtre. Un art grossier et saint à la fois. Il est devenu une sorte d'icône du théâtre du XXe siècle, par laquelle jurent les dramaturges et les metteurs en scène de tous bords. Aucune étude un tant soit peu sérieuse sur Beckett, Ionesco, Pinter ou Albee ne peut se passer de la déduction que c'est bien l'œuvre de Tchekhov qui fut, à sa façon, à l'origine du théâtre de l'absurde.

Il va de soi que les metteurs en scène contemporains qui s'attaquent aux pièces de Tchekhov, surtout en Russie, subissent la puissante influence de la tradition du MKhAT, où le réalisme (voire le naturalisme) psychologique est lié à l'esthétique du sentiment et de l'humeur, voisine de l'impressionnisme.

Le « vrai » Tchekhov en Russie, c'est toujours le texte plus l'interprétation de Stanislavski et de Nemirovitch-Dantchenko, dont *Les trois sœurs* montées en 1940 furent une sorte d'adieu à la Russie pré-révolutionnaire, et au Théâtre d'Art, tel qu'il avait été conçu par les pères fondateurs. Et toute expérimentation, même la plus audacieuse, sur la scène russe, prend en compte cet héritage important du passé, même s'il s'agit de s'en affranchir.

En ce sens, les interprètes étrangers, y compris les français, sont beaucoup plus libres. Mais il est important de noter que même dans les versions des metteurs en scènes du Cartel dans les années 1920-30, et dans des interprétations plus tardives, le théâtre de Tchekhov était aussi perçu à travers l'expérience du théâtre d'art de Paris, je veux dire la mise en scène d'André Antoine.

Le festival Tchekhov de 2010 a montré que la nouvelle mise en scène, tout en respectant ses précurseurs, recherche dans les textes de Tchekhov des réponses aux questions du XXIème siècle. Il suffit de regarder le spectacle bouleversant et plein de bravoure du Théâtre-laboratoire de Dmitri Krymov, *Tararaboumbia !*, créé comme une divagation libre sur le thème des nouvelles et des pièces de Tchekhov, ou bien *L'Oncle Vania* puissant et expressionniste de Rimas Tuminas au Théâtre Vakhtangov, pour comprendre à quel point l'œuvre du dramaturge est entrée librement et harmonieusement dans notre siècle, qui nous pose de nouvelles énigmes existentielles. Comme toujours, élevées et inchangées à la fois.

Mikhail Chvydkoï est Commissaire du Comité d'organisation pour la Russie de l'Année France- Russie et ancien ministre de la culture

LES TROIS SŒURS, EXTRAITS

La résignation...

Acte 1

VERCHININE Oui, on nous oubliera. C'est notre sort, rien à faire. Un temps viendra où tout ce qui nous paraît essentiel et très grave sera oublié, ou semblera futile. (Un temps) Curieux, mais il nous est impossible de savoir aujourd'hui ce qui sera considéré comme élevé et grave, ou comme insignifiant et ridicule. Les découvertes de Copernic, ou, disons, de Christophe Colomb, n'ont-elles pas d'abord paru inutiles et risibles, alors qu'on ne cherchait la vérité que dans les phrases alambiquées d'un quelconque original ? Il est possible que cette vie que nous acceptons sans mot dire paraisse un jour étrange, stupide, malhonnête, peut-être même coupable...

L'inertie...

Acte 2

MACHA Il me semble que l'homme doit avoir une foi, du moins en chercher une, sinon sa vie est complètement vide... Vivre et ignorer pourquoi les cigognes volent, pourquoi les enfants naissent, pourquoi il y a des étoiles au ciel... Il faut savoir pourquoi l'on vit, ou alors tout n'est que balivernes et foutaises.

La vie rêvée... et le renoncement

Acte 3

IRINA Oh ! que je suis malheureuse ! Je ne peux plus travailler, je ne veux plus travailler... Assez, assez ! Après le télégraphe c'est le conseil municipal, et je déteste, je méprise tout ce qu'on me fait faire. J'aurai bientôt vingt-quatre ans, il y a longtemps que je travaille, mon cerveau s'est desséché, j'ai maigri, enlaidi, vieilli, et rien, rien, aucune satisfaction, et le temps passe, et il me semble que je m'éloigne de plus en plus de la vie véritable et belle, que je m'approche d'un abîme. Je suis désespérée ; pourquoi je vis encore, pourquoi je ne me suis pas tuée, je ne le comprends pas...

L'impossibilité de l'héroïsme...

Acte 4

ANDREÏ Où est-il, mon passé, où a-t-il disparu ? J'ai été jeune, gai, intelligent, j'avais de beaux rêves et de belles pensées, mon présent et mon avenir illuminés d'espoir... Pourquoi, à peine nous commençons à vivre, devenons-nous ennuyés, ternes, insignifiants, paresseux, indifférents, inutiles, malheureux ?... Notre ville existe depuis deux cents ans, elle compte cent mille habitants, et pas un seul qui ne ressemble aux autres, pas un héros, ni dans le passé ni dans le présent, pas un savant, pas un artiste, pas un homme un peu remarquable, qui susciterait la jalousie, ou le désir passionné de marcher sur ses traces... Ils ne font que manger, boire, dormir, puis ils meurent... D'autres viennent au monde, et à leur tour mangent, boivent, dorment, ne trouvant à se divertir, pour ne sombrer dans l'ennui, que dans les ragots abjects, la vodka, les cartes, les chicanes ; font semblant de ne rien voir, de ne rien entendre, et l'irrésistible influence de la vulgarité pourrit les enfants, éteint l'étincelle divine qui vivait en eux, ils deviennent des cadavres vivants, aussi semblables les uns aux autres, aussi pitoyables que leurs parents...

AUTOUR DES TROIS SOEURS DE TCHEKHOV

6/11/2003, conférence pour le DU d'Etudes théâtrales

La première fois que j'ai vu les *Trois sœurs*, c'était à Moscou, au fameux Théâtre d'Art. A cette époque je n'avais pas lu la pièce et j'attendais beaucoup du spectacle. Autant vous le dire tout de suite, je me suis mortellement ennuyée ! Imaginez : la pièce se déroule en 4 actes, lesquels s'étirent sur 5 interminables années durant lesquelles il ne se passe strictement rien.

Au début du 1^{er} acte, la plus jeune des sœurs, Irina, fête ses 20 ans. C'est la fille d'un général récemment décédé, elle vit avec ses sœurs et son frère dans une ville de garnison de province. Toute la famille ne rêve que d'une chose : retourner à Moscou où les jeunes filles ont passé leur enfance. Or, à la fin de la pièce, 5 ans se sont écoulés, mais l'action en est exactement au même point. Je cite :

Début du 1^{er} acte : Irina : « *Partir pour Moscou ! Vendre cette maison, liquider tout, et partir...* »

Olga : *Oui ! Aller à Moscou, vite, très vite. »*

Fin du 2^{ème} acte (2 ou 3 ans plus tard) : Irina, seule, dans un accès de tristesse : « *A Moscou ! A Moscou ! A Moscou ! »*

Fin du 3^{ème} acte (encore 1 an plus tard) : Irina : « *Ma chérie, ma gentille, j'estime, j'apprécie le baron, c'est un homme excellent, je veux bien l'épouser, j'y consens, seulement, allons à Moscou ! Je t'en supplie, allons-y ! Moscou, c'est ce qu'il y a de mieux au monde ! Partons, Olya ! Partons ! »*

Bref, dès le deuxième acte, je n'aspirais plus qu'à une seule chose : offrir un billet de train aux trois sœurs pour qu'on en finisse et surtout pour qu'on cesse de tourner en rond...

En effet, avec les *Trois sœurs*, le spectateur/lecteur non-averti a de quoi rester perplexe : certes, les sœurs ont des problèmes d'argent, mais elles ne sont pas non plus réduites à la misère ; on ne comprend donc pas bien ce qui, concrètement, les empêche d'aller à Moscou... Le dramaturge, en tous cas, ne donne aucune explication et pas même l'esquisse d'un indice...

Par ailleurs, il s'agit d'une pièce où il n'y a, à proprement parler, strictement **aucune action**. Certes, Macha, la 2^{ème} sœur, tombe amoureuse de Verchinine et réciproquement. Mais tous deux sont mariés, la chose ne se discute même pas, ils sont condamnés à vivre... une non-histoire d'amour.

La manière dont le dramaturge nous la donne à voir et à sentir l'illustre bien. Ni promenade au clair de lune, ni baisers passionnés. Simplement, au 3^{ème} acte, une mélodie fredonnée par Macha que reprend Verchinine, et cela d'un bout à l'autre de l'acte :

Macha : « Tam-tam-tam...

Verchinine : Tam-tam...

Macha : Ta-ra-ra ?

Verchinine : Tra-ta-ta. »

Et c'est ainsi que tout ce qui pouvait être dit entre eux est dit. Imaginez également combien de talent il faut aux comédiens pour faire sentir les points de suspension et autres points d'interrogation...

Certes, André, le frère, tombe amoureux, se marie, a 2 enfants, contracte des dettes et est déçu par l'existence. Mais toutes ces péripéties ne constituent pas une action : d'abord parce qu'on a l'impression que les choses lui arrivent en quelque sorte par inertie et ensuite parce que lui-même et son entourage s'intéressent beaucoup plus à ce qu'il n'a pas réalisé – une carrière universitaire à Moscou – qu'à ce qu'il a fait. Ce qui le définit réellement, c'est son **échec, le ratage de son existence et le naufrage de ses rêves.**

Quant aux autres événements... lorsqu'il se passe quelque chose, c'est toujours en dehors de la scène : au 3^{ème} acte, il y a un incendie dans la ville, mais nous n'en voyons que les réactions et commentaires des protagonistes qui se retrouvent dans la maison des Prozorov. Irina décide d'épouser Touzenbach, mais le mariage n'aura pas lieu ; le fiancé se fait tuer en duel par Soliony, lui aussi amoureux d'Irina. Et là aussi, comme toujours chez Tchekhov (cf. *La mouette*), le personnage meurt hors de la scène...

Avec cette œuvre, Tchekhov prend en quelque sorte **le théâtre à rebrousse-poil**. Si l'on cherche dans n'importe quel dictionnaire ou encyclopédie la définition de l'art dramatique, on tombe toujours sur le terme d'action. C'est l'étymologie qui le dit : en grec, *drama* signifie action, et le propre de l'art dramatique est de représenter une action.

Or, Tchekhov, en particulier dans les *Trois soeurs* pervertit cette règle du jeu théâtral : au lieu d'agir, ses personnages, pour l'essentiel, boivent du thé autour du samovar, en philosophant dans le meilleur des cas, mais aussi souvent en parlant de n'importe quelle billevesée quotidienne.

Ils ne cessent de répéter combien il serait formidable d'agir, mais le temps de le dire et de le redire, il est déjà trop tard pour passer à l'acte

(...)

Bref, Tchekhov ne nous montre pas une action, mais précisément son contraire - **l'impossibilité de toute action**. En cela, il est éminemment **moderne, anticipe sur la dramaturgie du XX^{ème} siècle** ; si ses trois sœurs n'attendent pas encore Godot, elles en sont cependant déjà réduite à ne rien pouvoir faire d'autre qu'attendre un bonheur, une plénitude de vivre qu'elles savent improbables. Avec les *Trois sœurs* s'ébauche déjà la disparition de l'intrigue au théâtre. Tchekhov disait que chacune de ses pièces aurait pu être le sujet d'une courte nouvelle et qu'inversement, chacune de ses nouvelles aurait pu être développée pour la scène.

(...)

La plupart du temps, Tchekhov nous raconte ainsi **des histoires sans héros**, nous parle de l'impossibilité de l'héroïsme. A cet égard, tout est dit dans le titre de notre pièce : s'il y a trois sœurs à égalité, on se doute avant même le début du spectacle qu'il n'y aura pas d'héroïne, mais un groupe de gens comme vous et moi, un groupe de gens forcément ordinaires. Et le véritable drame de ces personnages n'a rien à voir avec le drame tel qu'on le comprenait jusqu'à Tchekhov : ils voudraient agir, ils n'aspirent qu'à cela, mais en sont incapables. Ce n'est même pas qu'il ne leur arrive rien, c'est que tout ce qui leur arrive se dilue dans l'insignifiance, ils sont en quelque sorte privés de drame, privés de prise sur l'existence... Nous avons là affaire à une dramaturgie d'un type nouveau, en quelque sorte décalée, où **le véritable drame devient l'impossibilité du drame**.

On comprend dès lors que la dramaturgie de Tchekhov ait commencé par poser un sérieux problème aux théâtres de l'époque : comment, en effet, jouer l'absence de l'action ? Comment toucher des spectateurs avec un texte où ce qui est effectivement dit relève souvent de **l'insignifiance** ou de la **répétition** (voir les tirades d'Irina, de Touzenbach ou de Verchinine), où l'essentiel ne peut plus être exprimé par des mots, parce que ce qu'il faut montrer, c'est l'engluement progressif des personnages dans **la banalité** ?

Mais, lorsque deux ans plus tard, le metteur en scène Stanislavski monta la pièce dans son tout nouveau théâtre, le Théâtre d'Art de Moscou (ou MKhAT), il fit un véritable triomphe. Comment s'y était-il pris ?

Tout d'abord, il avait, en l'espace de quelques mois, créé une véritable troupe théâtrale. Je m'explique : dans les grands théâtres de l'époque, en Russie comme ailleurs, le public venait avant tout assister aux performances d'acteurs-vedettes, dans tel ou tel rôle, voire même dans tel ou tel monologue.

Le reste de la troupe – les autres comédiens, le metteur en scène – n'étaient là que pour servir de faire-valoir à ces vedettes. Les spectacles étaient conçus – si l'on peut là parler de conception ! – autour d'un ou, dans le meilleur des cas, de quelques rôles.

Stanislavski fut l'inventeur d'une nouvelle vision du théâtre. Il rassembla un groupe de jeunes comédiens, débutants pour la plupart, à la campagne. Pendant plusieurs mois, il les fit travailler entre autres sur *La mouette*. Mais au lieu de distribuer les rôles et de répéter, il commença par réunir les comédiens autour d'une table pour qu'ils discutent de l'œuvre dans son ensemble : sa signification, explicite et implicite, les rapports des personnages, ce que chacun d'entre eux peut éprouver entre les scènes, avant le commencement et après le dénouement de la pièce, etc. Bref, l'ensemble de la troupe, metteur en scène et décorateurs inclus, commencèrent par s'accorder sur une vision commune de l'œuvre à jouer. La pièce fut donc montée selon un plan préétabli, à partir d'une vision d'ensemble du texte qui faisait du metteur en scène le co-auteur du spectacle. Et Stanislavski tenta de créer une atmosphère, un climat indépendant de l'action proprement dite et des répliques des personnages.

Ensuite, au lieu de procéder à la distribution des rôles, il fit travailler plusieurs comédiens sur chaque rôle. Ce n'est que peu de temps avant la première qu'il procéda à l'attribution définitive des rôles. De manière générale, toute la troupe était impliquée dans tout le spectacle : comme le théâtre préparait plusieurs pièces en même temps, il arrivait fréquemment que le premier rôle d'un spectacle X soit figurant dans le spectacle Y du lendemain soir.

Stanislavski affirmait qu'il « haïssait le théâtre au théâtre ». Il voulait dire par là que le théâtre devait chercher à donner au spectateur l'impression d'assister à la vie réelle, et non pas d'être au théâtre. Autrement dit, selon lui, un bon comédien ne devait jamais donner l'impression de jouer, et pour cela devait impérativement vivre le rôle, le ressentir « comme si » il était le personnage.

Pour obtenir un tel type de jeu, Stanislavski utilisa tous les moyens scéniques à sa disposition. Les décors de *La mouette*, puis ceux des *Trois sœurs*, étaient extrêmement chargés, conçus pour donner au spectateur une impression de familiarité ; ce dernier n'assistait pas à une représentation théâtrale, mais contemplant son propre cadre de vie. **Le plateau était intentionnellement encombré**, surchargé d'éléments de décor et d'accessoires ; les comédiens ne devaient pas se sentir sur scène, sous les yeux d'un public, mais, comme dans la vie réelle, être confrontés à des objets qui concentraient leur attention et suscitaient un **comportement naturel**, qu'ils soient en train de prononcer une réplique ou non.

Le metteur en scène imagina également toute **une partition sonore**, elle aussi indépendante des péripéties de la pièce : en reconstituant tous les bruits auxquels nous ne prêtons guère attention au quotidien (vent dans les branches, chant des oiseaux, portes qui claquent, coassement des grenouilles, etc), il suggérait que l'action s'insère dans le cours de la vie réelle, même si celle-ci n'était pas, pour le spectateur, visible dans son intégralité.

(...)



photographie de la production 1898 de théâtre d'art de Moscou "de la mouette" : à gauche Mme. Roksanova (Nina), et à droite Stanislavski dans le rôle de Trigorin.

Mais à nous aujourd'hui, qui vivons bien loin de la Russie, **que peuvent dire les Trois sœurs ?** Si nous y cherchons le reflet nostalgique d'un monde englouti, sans doute pas grand-chose. C'est ce qui m'est arrivé lorsque j'ai vu le spectacle à Moscou. J'étais au Théâtre d'Art, et donc la pièce avait été montée dans la plus pure orthodoxie stanislaskienne : soin du détail dans les costumes, décors et autres accessoires, durée réglementaire de chaque pause et de chaque soupir. Tout cela était très joli et très poétique, mais pas une seule seconde je ne me suis sentie concernée par ce que pouvaient ressentir les personnages. Ce spectacle me rappelait l'appartement-musée de Stanislavki que j'avais visité peu auparavant : c'était joli et intéressant, mais c'était un musée d'objets anciens.

(...)

Bref, **en quoi les angoisses des trois sœurs peuvent-elles nous concerner ?** En rien, si nous les considérons uniquement comme les dernières représentantes de la Russie d'avant la révolution et si nous attribuons tous leurs « malheurs » à leurs conditions d'existence... En tout, si nous faisons abstraction du samovar et considérons que le salon des Prozorov, **c'est notre vie tout entière et que peut-être nous aussi, nous encore, nous sommes privés de la possibilité d'exister pleinement... Dans ce cas-là, c'est un miroir que nous tend Tchekhov.**

Il y a deux ans j'ai assisté au TNS à une représentation de *La mouette* qui m'a énormément touchée. A la sortie, j'ai pris un verre avec des amis de longue date. Nous avons commencé par commenter la mise en scène, les comédiens, dont la diction était tellement meilleure il y a 30 ans, puis chacun s'est mis à parler de ses embêtements et préoccupations quotidiennes. Et brutalement, j'ai eu l'impression de ne pas être sortie de la pièce : au quatrième acte de *La mouette*, les personnages se retrouvent au bout de quelques années. Certains d'entre eux ont vécu des expériences dramatiques, dont on pourrait attendre qu'elles aient radicalement changé leur vie et leurs rapports aux autres protagonistes. Or que se passe-t-il ? Ils jouent au loto en discutant de la pluie et du beau temps comme il l'avait fait autrefois, comme si rien ne s'était passé, comme si plus rien n'allait jamais changer...

Avec mes amis, c'était exactement pareil : je savais à l'avance ce que chacun allait dire, parce que cette conversation-là, ce moment-là nous l'avions déjà vécu, il y a 5 ans, il y a 2 ans. Et même si je partais pour Moscou, même si je devenais extraordinaire, je savais que quand nous nous retrouverions dans 5 ans, nous aurions à nouveau, encore et encore, cette même conversation... Non pas parce que nous étions trop ordinaire, mais parce que l'existence elle-même l'est trop. **Nous vivons dans un monde où l'extraordinaire n'est que l'exception et où l'exception, quoi qu'on y fasse, finit toujours par être rattrapée par la quotidienneté, par s'engluer dans la banalité.**

Et cela, c'est sans doute encore plus pesant pour nous en 2003 que cela ne l'était à l'époque de Tchekhov, parce qu'il ne nous reste même plus l'utopie pour rêver une autre vie. Toutes les révolutions ont eu lieu, elles se sont terminées dans des bains de sang, et, en guise de vie nouvelle et d'humanité transfigurée, le XX^{ème} siècle a inventé les camps de la mort et autres purifications ethniques. Notre monde est sans doute encore plus étroit que celui des trois sœurs, un peu comme si leur salon s'était étendu au monde entier. L'utopie, le pressentiment du cataclysme, s'il était terrifiant, avait au moins le mérite de donner de l'air, d'apporter un souffle purificateur dans cet univers confiné.

http://www.univ-nancy2.fr/DepRusse/docs_lies/autour_des_trois_soeurs.doc

PHOTOS DU SPECTACLE



©Danièle Pierre



©Danièle Pierre



©Danièle Pierre

TCHEKHOV AU CINEMA

L'aveu de Douglas Sirk Année 1944 – d'après *Partie de chasse*

Partition inachevée pour piano mécanique de Nikita Mikhalkov Année :1977 – d'après Platonov

Repérages de Michel Soutter Année : 1977 – autour des *Trois sœurs*

Hôtel de France de Patrice Chéreau Année : 1987- une libre adaptation de *Platonov*

Paura e amore de Margarethe von Trotta Année : 1987 – d'après *Les trois sœurs*

Vanya, 42^e Rue de Louis Malle Année : 1994 – une représentation d' *Oncle Vania* dans un théâtre abandonné

August de Anthony Hopkins Année : 1996 – d'après *Oncle Vania*

The Cherry Orchard de Michael Cacoyannis Année 1999 – adaptation de *La Cerisaie*

La petite Lili de Claude Miller Année : 2002 - Une libre adaptation de *La Mouette*

...