

Réécrire Tchekhov

Les enjeux de la transposition dramaturgique des *Trois Sœurs* de Simon Stone

Mémoire réalisé par
Aurélie Swiri

Promoteur
Pierre Piret

Année académique 2017 - 2018
Master en arts du spectacle à finalité spécialisée

REMERCIEMENTS

Les conventions universitaires veulent qu'en guise de préambule, le mémorant fasse preuve d'humilité et remercie ceux qui l'ont encadré durant cette période pour le moins intense. J'aimerais que l'on fasse pour une fois réellement preuve d'honnêteté intellectuelle en cessant de se cacher derrière cette sempiternelle fausse modestie universitaire et en disant les choses *telles qu'elles le sont* : Je ne remercie personne d'autre que moi-même !¹ C'est seulement moi² qui, en solo³, des mois durant, ai pensé, travaillé, rêvé ce mémoire comme s'il en allait de ma vie. C'est mon travail⁴, tout droit sorti de mon génie créateur⁵. Fondamentalement, la seule qui mérite ma reconnaissance⁶, c'est la Mer du Nord, ma principale source d'inspiration⁷. La voilà, *l'indéniable vérité*⁸.

¹ Exception faite à mon promoteur, Pierre Piret, qui a lu et écouté patiemment le désordre de mes pensées. Sa justesse d'esprit, son professionnalisme et sa bienveillance m'ont permis d'y voir plus clair dans ma marmelade d'idées.

² Sans doute n'y serais-je jamais arrivée sans le soutien moral, culinaire, logistique et intellectuel fourni par ma mère qui, même dans l'absence, a toujours été présente durant cet été en exil à la Mer du Nord.

³ A coup sûr, je n'aurais rien su écrire si Agnès Ravaud, directrice adjointe de la production du Théâtre de l'Odéon, n'avait pas accepté de me transférer la captation des *Trois Sœurs*.

⁴ J'aurais probablement rendu un mémoire entaché de fautes, de coquilles, de contresens et de raisonnements boiteux sans la relecture minutieuse de ma très chère camarade de cours, Elise, de ma douce maman (encore elle !), et de mon amie Livia.

⁵ Sans le soutien technique d'Antoine, je n'aurais jamais eu accès à Internet, ce puits virtuel de savoirs, depuis mon cloître maritime. Sans celui de Juliette, je n'aurais pas pu espérer atteindre une telle précision de retouche photographique.

⁶ A vrai dire, il m'aurait été difficile de produire quoi que ce soit de sensé sans le soutien moral de mes amis Julie, Camille, Marie et Antoine.

⁷ Réflexion faite, ce mémoire n'est finalement qu'une modeste réécriture de tout ce qui m'a été enseigné au Centre d'études théâtrales. A ces professeurs passionnés, à leur rigueur, à leur intelligence, j'adresse ma profonde reconnaissance.

⁸ La seule vérité, la voici : esseulée, je ne l'ai jamais été. J'ai eu avec moi une dizaine de partenaires. A ces acolytes d'un mémoire en devenir, à ces compagnons de route d'un été en exil, à ces alliés d'une possible réussite, merci.

SOMMAIRE

Remerciements.....	3
Introduction.....	7
Partie I – La notion de réécriture	9
1. Tentative de définition du terme <i>réécriture</i>	9
1.1. Réécriture et intertextualité	9
1.2. Réécriture, intertextualité et hypertextualité	10
2. L’adaptation en question.....	12
2.1. L’adaptation, une trahison ?.....	13
2.2. La question de l’usage du texte et de l’interculturalité	16
3. La traduction des œuvres étrangères : l’inévitable adaptation	17
4. La question de la réécriture au théâtre.....	18
4.1. L’inexorable adaptation du texte théâtral, troué par nature	18
4.2. La réécriture au deuxième degré.....	20
4.3. La réécriture au troisième degré	22
4.4. Conclusion : les différents degrés de réécriture au théâtre	23
5. Synthèse	23

Partie II – Réécrire Tchekhov	24
1. Une esthétique de la vérité	26
1.1. La vérité selon Tchekhov	26
1.2. Le devenir scénique des œuvres de Tchekhov	29
1.3. <i>Les Trois Sœurs</i> de Stone, une esthétique réaliste ?	31
1.4. Conclusion du chapitre	37
2. Le miroir d’une société	38
2.1. L’œuvre de Tchekhov ou le miroir d’une Russie de la fin du XIX ^e siècle	38
2.2. <i>Les Trois Sœurs</i> de Simon Stone ou le reflet de notre société postmoderne	50
2.3. Conclusion du chapitre	70
3. Le reflet d’un monde intérieur	72
3.1. L’écriture trouée de Tchekhov	72
3.2. Le langage chez Stone	79
3.3. Conclusion du chapitre	87
Conclusion générale	88
Bibliographie	94

INTRODUCTION

Le 10 novembre 2017, le Théâtre de l'Odéon proposait à son public de découvrir une réécriture des *Trois Sœurs* de Tchekhov. Le metteur en scène, Simon Stone, a opté pour une transformation complète du texte original afin de l'adapter au langage et aux aléas de notre époque. A l'heure de l'entracte, les spectateurs férus de théâtre classique ont littéralement fui le Théâtre de l'Odéon, courroucés de ce geste artistique jugé iconoclaste. Concernant la réception médiatique du spectacle, les différents critiques nous transportent d'un extrême à l'autre : les uns crient au mensonge, au blasphème ou encore, à la profanation des *Trois Sœurs* de Tchekhov, les autres saluent ce geste de réécriture et font de Simon Stone un « nouveau "grand" du théâtre »⁹. Parmi les reproches adressés au metteur en scène australien, les critiques ont notamment pointé le manque de fidélité à l'œuvre originale. A quoi tient donc réellement la fidélité d'une réécriture théâtrale ? Telle sera la question à laquelle nous tenterons de répondre.

Au vu de certaines réactions viscérales, il nous semble judicieux de nous interroger sur le concept même de réécriture. Souvent soumise à des jugements de valeur négatifs, la notion de réécriture semble faire l'objet d'une remise en cause systématique. Pendant longtemps, l'histoire littéraire l'a d'ailleurs mise de côté, reléguant la réécriture à une simple copie du même sans originalité propre. Pourtant, force est de constater qu'aujourd'hui rares sont les grands classiques du théâtre dont le texte n'a pas été modernisé. De nos jours, de nombreux théâtres accueillent des œuvres de répertoire partiellement ou complètement réécrites. Les réécritures réinstallent finalement une connivence entre la scène et la salle et proposent un discours sur notre temps. En ce sens, elles abolissent la distance séparant le public de l'œuvre ancienne.

A travers ce mémoire de fin d'études, nous chercherons non seulement à développer une réflexion sur la pratique de la réécriture théâtrale en elle-même mais aussi à questionner les enjeux propres à la réécriture de Simon Stone. Dans la première partie de ce mémoire, il sera tout d'abord question de baliser le concept de réécriture en définissant cette notion aux contours

⁹ DUPLAT Guy, « Simon Stone, nouveau "grand" du théâtre », dans *La Libre Belgique*, 4 février 2018, [en ligne], <http://www.lalibre.be/culture/scenes/simon-stone-nouveau-grand-du-theatre-5a76cc5fcd70fdabb9cddc0f>

complexes, elle-même liée à celles d'intertextualité et d'hypertextualité. Nous nous centrerons ensuite plus précisément sur une pratique hypertextuelle spécifique, l'adaptation, et nous en questionnerons l'origine et les enjeux. Il s'agira alors de relier expressément le concept de réécriture et d'adaptation à l'univers théâtral et de chercher par-là même à démontrer le lien consubstantiel unissant réécriture et mise en scène.

Tandis que la première partie de ce mémoire se pense davantage comme une réflexion d'ordre général, la deuxième partie nous invitera à une réflexion plus singulière. Après avoir dégagé toute une série de notions théoriques, nous nous engagerons sur un chemin dramaturgique défini par une question principale : Quels liens unissent la mise en scène de Simon Stone à l'œuvre de Tchekhov ? Rendons-nous à l'évidence, il ne reste pas grand-chose du texte tchékhovien originel. Pourtant, il nous semble que, malgré tout, il y a une filiation directe entre l'œuvre de Tchekhov et la mise en scène proposée Simon Stone. Ce lien de parenté tiendrait non seulement à la présence de thèmes tchékhoviens mais aussi, plus largement, à la volonté de pérenniser le projet d'écriture du dramaturge russe. Tout au long de cette deuxième partie, il sera ainsi question de justifier les différents choix dramaturgiques et scéniques opérés par Stone au travers de sa mise en scène et de voir en quoi ils s'avèrent signifiants ou pas. Divisée en trois chapitres, cette deuxième partie cherchera tout d'abord à mettre en lumière le principal objectif du projet d'écriture de Tchekhov auquel s'affilie Stone : être vrai. Au cours des deux autres chapitres, il sera alors question de se pencher sur deux principes qui découlent directement de cette esthétique de la vérité : se faire témoin du monde extérieur et révéler un univers intérieur.

Pour appuyer notre propos, nous nous baserons notamment sur les correspondances de Tchekhov traduites par Nadine Dubourvieux et rassemblées dans le recueil *Vivre de mes rêves. Lettres d'une vie*, sur la traduction française des *Trois Sœurs* d'André Markowicz et de Françoise Morvan et finalement, sur la captation, fournie par le Théâtre de l'Odéon, des *Trois Sœurs* de Simon Stone. Cette dernière étant privée, le lecteur ne pourra pas y avoir accès. Par conséquent, aucune indication concernant le minutage de la captation ne sera mentionnée.

PARTIE I – LA NOTION DE RÉÉCRITURE

Définition, théorisations, réceptions et enjeux

Toute écriture est un palimpseste
Gérard GENETTE

1. Tentative de définition du terme *réécriture*

Sur le plan théorique, la notion de réécriture a déjà fait l'objet de nombreuses recherches. Notion complexe et confuse, le terme *réécriture* peut se référer à divers concepts et acceptions de sorte que le définir apparaît d'emblée comme une tâche complexe. Les définitions fournies par les dictionnaires de langue française sont d'ailleurs imprécises. Le *Larousse* définit la réécriture comme l'« action de réécrire un texte »¹⁰ et *Le Trésor de la langue française* comme « l'action, le fait de réécrire »¹¹. Quant au verbe *réécrire*, il y est défini à la fois comme « écrire une nouvelle fois (une deuxième, une troisième... fois) un texte à quelqu'un », « réinventer, donner une nouvelle vision de quelque chose » et « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit ».¹²

1.1. Réécriture et intertextualité

Si les définitions issues des dictionnaires de langue française ne nous éclairent pas vraiment sur le concept de réécriture en lui-même, elles rendent toutefois bien compte du caractère insaisissable de cette notion.¹³ En outre, elles suggèrent tout de même quelques pistes de réflexions. En effet, bien qu'elles soient incomplètes, ces définitions sous-entendent que l'acte de réécrire implique forcément la présence de différents textes dont l'un exercerait une influence plus ou moins grande sur les autres. La notion de réécriture semble ainsi s'allier à celle d'intertextualité dont l'idée première consiste à dire que « tout texte se construit comme

¹⁰ dans *Larousse*, [en ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9%C3%A9criture/67380?q=r%C3%A9%C3%A9criture#66621>

¹¹ dans *Trésor de la langue française*, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9%C3%A9criture>

¹² *Ibid.*

¹³ MILAT Christian, « Approches théoriques de la réécriture », dans Maryse SULLIVAN, Hélène LABELLE et Mathieu SIMARD (dir.), *Réécritures et transfictions : quand le texte littéraire se métamorphose*, 2016, p. 31, [en ligne], <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1571/1456>

une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »¹⁴. En d'autres termes, toute œuvre originale est toujours déjà réécrite. Tel un oignon constitué de différentes couches, le texte littéraire porte en lui plusieurs sous-textes.

Selon Laurent Jenny, l'intertextualité ne se cantonne toutefois pas seulement à ce seul aspect mais peut aussi être désignée comme « le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens »¹⁵. Par-là même, l'intertextualité n'apparaît pas seulement comme « un fait linguistique [...] qui s'applique à tous les textes indistinctement [mais constitue aussi] le résultat du travail conscient réalisé par un écrivain sur un texte préexistant »¹⁶. Nous verrons plus tard qu'au plus le travail de réécriture opéré par les écrivains est conscient, au plus il aura tendance à être remis en question.

1.2. Réécriture, intertextualité et hypertextualité

La définition apportée par Laurent Jenny à la notion d'intertextualité se rapproche considérablement de celle de l'hypertextualité donnée par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*. L'auteur y définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »¹⁷. Par *hypertexte*, Genette se réfère à « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation [l'objectif est de (dire la même chose autrement)] [...] ou par [...] imitation [l'objectif est alors de dire autre chose semblablement] »¹⁸.

Bien qu'*a priori* semblables, les termes *hypertexte* et *adaptation* ne sont pas tout à fait synonymes. Si tous deux apparaissent comme des textes dérivés, l'hypertexte fait figure de terme générique englobant à la fois les textes générés par transformation (comme la parodie, le travestissement ou la transposition) et ceux générés par imitation (comme le pastiche, la

¹⁴ KRISTEVA Julie, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146, cité dans MILAT Christian, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵ JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262, cité dans MILAT Christian, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-12, cité dans MILAT Christian, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14., cité dans MILAT Christian, *op. cit.*

charge ou la forgerie). Le terme *adaptation*, quant à lui, apparaît comme un terme plus spécifique et ne concerne que les textes générés par transformation.

Si nous nous centrons sur les trois pratiques hypertextuelles liées au procédé de l'imitation (à savoir, le pastiche, la charge et la forgerie), nous constatons que ces pratiques relèvent plus de l'adoption d'un style plutôt que de l'adaptation d'une œuvre. Dans le cas du pastiche, il s'agit de proposer une œuvre « écrite à la manière de... » : l'écrivain se contente d'adopter le style d'un autre écrivain à des fins ludiques. Dans le cas de la charge, il s'agit pour l'auteur d'adopter certains traits stylistiques d'un autre écrivain à des fins satiriques. Pour finir, dans le cas de la forgerie, il s'agit de poursuivre une œuvre littéraire préexistante en adoptant le style de l'œuvre originale à des fins sérieuses.¹⁹

Le procédé de la transformation, quant à lui, nous renvoie à des pratiques hypertextuelles liées au concept d'adaptation. En effet, que ce soit à des fins ludiques, satiriques ou sérieuses, l'écrivain cherchera non pas à adopter le style d'un autre auteur mais bien à adapter son œuvre en utilisant un langage autre. L'adaptation apparaît alors comme un « procédé de traduction qui substitue une autre réalité culturelle à celle de la langue source lorsque le récepteur risque de ne pas reconnaître [identifier] la référence »²⁰. De ce fait, l'adaptation semble d'emblée investie d'un rôle socioculturel.

En ce qui concerne les textes de théâtre, l'adaptation aura souvent tendance à se faire double : il ne s'agit pas seulement de réécrire le texte au sens propre du terme, soit d'écrire un nouveau texte, mais aussi de réécrire l'œuvre au sens métaphorique du terme, soit de recréer le texte sur scène. Par rapport à la réécriture des *Trois Sœurs* de Tchekhov par Simon Stone, nous avons affaire à un cas d'adaptation dans la mesure où l'hypertexte est lié au procédé de la transformation. En effet, la structure générale et les thèmes de l'œuvre originale se maintiennent bien que le langage utilisé pour les dire soit tout autre. Le metteur en scène australien a ainsi cherché à adapter l'œuvre originale à la fois dans un autre langage et dans un autre contexte.

¹⁹ MILAT Christian, *op. cit.*, pp. 42-43.

²⁰ REDOUANE Joëlle, citée dans PESLIER Julia, « Traduction, transposition, adaptation », dans *Fabula*, 8 septembre 2007, [en ligne], https://www.fabula.org/actualites/traduction-adaptation-transposition_19903.php

2. L'adaptation en question

A lui seul, le terme *adaptation* englobe des pratiques très dissemblables : là où certaines adaptations prennent de grandes libertés vis-à-vis de l'œuvre originale et tendent à une véritable autonomisation, d'autres cherchent à y rester fidèles. Quoi qu'elles en disent, les adaptations jettent inévitablement un regard nouveau sur l'œuvre-modèle puisqu'elles appartiennent à une époque, une culture et une sensibilité différentes de celles de l'œuvre de départ :

Qu'on le veuille ou non, la fidélité d'une adaptation à son texte de départ est un leurre. Seuls comptent encore les modalités du transfert, les choix esthétiques qu'il suppose, et l'honnêteté de les afficher.²¹

Parce qu'elles reprennent une œuvre originale pour y apporter une lecture nouvelle, les adaptations sont loin de faire l'unanimité. En effet, elles ont tendance à susciter de nombreux débats et polémiques. Si certains les encouragent en soulignant leur fonction régénératrice permettant aux « textes antérieurs d'accéder à une seconde vie et de prendre sens dans le cadre d'un mouvement de décontextualisation/recontextualisation »²², la conscience collective a souvent tendance à les rejeter en dénonçant leur dimension de plagiat ainsi que leur « trahison » envers l'œuvre originale. Flou et ambigu, le regard porté sur les adaptations est ainsi relativement négatif. Par conséquent, l'histoire littéraire n'a pas accordé beaucoup d'estime aux « adaptateurs », sans doute aussi parce qu'ils ne sont pas considérés comme des écrivains à part entière.²³

²¹ *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, cité par HESSE-WEBER Armelle, *De l'adaptation théâtrale : Pour une approche sémiotique et didactique*, Metz, Université Paul-Verlaine, 2010, pp. 23-24, [en ligne], <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/UPV-M/Theses/2010/Hesse.Weber.Armelle.LMZ1012.pdf>

²² PETITJEAN André, « Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation », dans *Echo des études romanes*, Metz, Université Paul Verlaine, 2011, p. 8, [en ligne], <https://www.eer.cz/files/2011-2/01-Petitjean.pdf>

²³ LEE Hyonhee, « L'adaptation et la réception de la littérature française en Corée », dans *Atelier de traduction*, Université din Suceava, 2015, p. 98, [en ligne], <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A19519/pdf>

2.1. L'adaptation, une trahison ?

Dans de nombreux cas, les adaptations ont été vues comme des trahisons « conduisant à un simulacre caricatural du texte de départ »²⁴ et les réécrivains, quant à eux, ont même été traités comme des « criminels, condamnables aux fers de par leurs actes plagiaires »²⁵. Dans son œuvre *Jacques le Fataliste et son maître*, Diderot rend d'ailleurs bien compte de la charge négative que revêt le terme *réécrire* quand l'auteur fait dire à Jacques :

Que périssent tous ceux qui se permettent de réécrire ce qui était écrit ! Qu'ils soient châtrés et qu'on leur coupe les oreilles !²⁶

En s'attardant sur les documents ayant trait à l'histoire de la reconnaissance et de la défense des droits d'auteurs, nous constatons par ailleurs que les jugements de valeur portés sur les adaptations ne sont finalement que le résultat d'une conception moderne de la notion de propriété apparue vers la fin du XVIII^e siècle.²⁷ En d'autres termes, utiliser le concept de « trahison » pour qualifier des adaptations distantes du texte original ne semble être que la conséquence de la survalorisation actuelle de l'acte créateur dit *original* :

Que faisaient d'autre les auteurs classiques lorsqu'ils puisaient sans vergogne dans les œuvres de leurs prédécesseurs ou de leurs confrères étrangers ? La survalorisation contemporaine de l'acte créateur original a tendu à désagréger le système que constituaient jusqu'alors entre elles les différentes « lectio » d'une même structure imaginaire.²⁸

Loin d'être neuve, la pratique de l'adaptation remonte déjà à l'Antiquité. Durant cette période, les tragédies grecques revisitaient les mythes connus de tous afin de leur donner une nouvelle lecture. Au Moyen-Âge, la pratique persiste et l'on voit naître des tableaux théâtraux illustrant certains passages de la Bible. Pendant la Renaissance, les auteurs continuent d'emprunter leur sujet à la Bible en même temps qu'ils cherchent à puiser leur inspiration dans

²⁴ LEE Hyonhee, *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ DIDEROT Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, cité dans HELBO André, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 11.

²⁷ LASO Y LEÓN Esther, « Les "trahisons" des adaptations cinématographiques », Universidad de Alcalá, 2007, p. 10, [en ligne], <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2555054.pdf>

²⁸ CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jean-Marie, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, pp. 12-13.

les tragédies antiques. Désignée alors sous le terme *imitation*, la pratique de l'adaptation – ou plus largement, de la réécriture – se trouve alors véritablement érigée en modèle.²⁹

L'explication du succès lié à cette pratique de l'adaptation est double. Elle tient non seulement à la volonté des auteurs-adaptateurs d'égaliser voire de surpasser les Anciens mais aussi à la volonté de répondre aux attentes d'un public demandeur de textes et de héros déjà connus de tous :

[...] si tant d'auteurs ont réécrit des textes antérieurs, c'est aussi [parce] qu'ils ont conscience que le théâtre est fait d'une connivence entre les œuvres et le public qui aime à reconnaître sur la scène ou dans les textes, les personnages et les situations qui peuplaient déjà son imaginaire collectif.³⁰

Au centre des préoccupations artistiques et littéraires, la pratique de l'adaptation suscitera ainsi un vif intérêt jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Sans état d'âme, l'artiste du XVII^e siècle puisait son inspiration dans de nombreuses sources différentes telle une abeille butineuse à la recherche d'une foule de fleurs mellifères pour produire son propre miel.³¹ Ainsi, nombreux sont les auteurs classiques qui cherchèrent à adapter les textes anciens à travers le filtre de la règle des trois unités, de la vraisemblance et de la bienséance : Racine publia toute une série de tragédies en se référant aux œuvres d'Euripide, de Virgile ou encore d'Ovide tandis que Molière réécrit l'*Amphitryon* de Plaute et donna sa version du *Don Juan* d'après l'œuvre de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*.³²

Peu à peu, la pratique de l'adaptation sera pourtant remise en question face à la montée en puissance de la nouvelle triade « Originalité », « Imagination » et « Invention ». La querelle des Anciens et des Modernes témoigne d'ailleurs bien de l'importance grandissante de ce nouveau paradigme de valeurs. Au plus s'achemine la route vers la Révolution française, au plus se développe une nouvelle conception de l'art valorisant à la fois le génie créateur et la notion de propriété intellectuelle.

²⁹ HESSE-WEBER Armelle, *op. cit.*, pp. 27-29.

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹ *Ibid.*, pp. 35-36.

³² *Ibid.*, pp. 37-38.

Exacerbées après la Révolution française, ces notions de nouveauté, d'originalité et de propriété feront bientôt figure d'autorité dans l'ensemble du monde littéraire européen. S'affirme ainsi non seulement la volonté de produire des créations artistiques *ex nihilo* mais en plus est rejeté un fait : celui selon lequel les idées artistiques migrent à travers les époques et les pays. Par conséquent, les pratiques de l'adaptation seront de plus en plus considérées comme mauvaises, malhonnêtes et douteuses. La *Préface de Cromwell* rédigée par Victor Hugo nous apparaît comme un parfait exemple de cette apologie de l'originalité. Au travers de ce texte, l'écrivain condamne catégoriquement les pratiques de l'adaptation :

Rome calque la Grèce, Virgile copie Homère ; et, comme pour finir dignement, la poésie épique expire dans ce dernier enfantement. Il était temps. Une autre ère va commencer pour le monde et pour la poésie.³³

Un peu plus loin, Hugo rajoutera que la mission du poète est de « se garde[r] surtout de copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille »³⁴. De plus en plus, se répand ainsi cette idée selon laquelle l'artiste romantique trouve la légitimité de son art en lui-même. A cet égard, mentionnons les propos d'Alfred de Vigny qui, dans sa préface de *Chatterton*, confirme cette théorie : « Il n'y a ni maître ni école en poésie ; le seul maître, c'est celui qui daigne faire descendre dans l'homme l'émotion féconde, et faire sortir les idées de nos fronts, qui en sont brisés quelquefois »³⁵.

L'image d'un artiste vu comme génie créateur, initiateur d'un mouvement radicalement nouveau, est ainsi érigée au rang de valeur suprême. Quoiqu'illusoire, cette vision romantique de la création artistique vue comme un « jaillissement divin » semble être encore d'actualité. Et bien qu'elle ait été en grande partie déconstruite par de nombreux travaux universitaires, elle reste active dans l'esprit des médias et d'une partie du public continuant de valoriser les notions de sincérité et d'originalité.³⁶ En outre, il semblerait que se soient profondément enracinées les notions de propriété littéraire développées à la fin du XVIII^e siècle.³⁷

³³ HUGO Victor, *Cromwell* (préface), Garnier Flammarion, Paris, 1968, p. 65, cité dans HESSE-WEBER Armelle, *op. cit.*, p. 44.

³⁴ *Ibid.*, p. 88, cité dans HESSE-WEBER Armelle, *op. cit.*

³⁵ DE VIGNY Alfred, cité par PIEMME Jean-Marie, « Ecrire dans la trace », dans *Textyles*, 49, 2016, [en ligne], <http://journals.openedition.org/textyles/2725>

³⁶ PIEMME Jean-Marie, *op. cit.*

³⁷ HESSE-WEBER Armelle, *op. cit.*

Somme toute, cet historique nous apprend que les jugements de valeur portés sur les pratiques hypertextuelles sont tout à fait contextuels. En effet, suivant le contexte socio-culturel, les réécritures peuvent être perçues tantôt comme un exemple à suivre, tantôt comme un modèle à bannir. Alors que jadis, l'opinion publique voyait la pratique de l'adaptation comme légitime, aujourd'hui, elle est souvent vue comme malhonnête. Socialement et culturellement construits, ces jugements de valeur négatifs semblent vouloir asseoir une théorie : celle du génie créateur.

2.2. La question de l'usage du texte et de l'interculturalité.

Plaidant pour un rapport décomplexé aux classiques, le dramaturge Jean-Marie Piemme conçoit les pratiques hypertextuelles comme un geste éminemment positif. Selon lui, les adaptations insistent sur « la valeur d'usage du texte ». L'acte même de réécrire sous-tendrait une lutte, celle allant à l'encontre des normes culturelles instrumentalisant la culture à des fins de distinction sociale :

Ce qui est en jeu, c'est le refus du muséal, de la thésaurisation culturelle, de la culture qui se vit comme un capital s'accumulant sans cesse au fil du temps, capital qui se transforme rapidement en un pouvoir. La culture est un pouvoir comme un autre quand elle fonctionne comme un marqueur de distinction. [...] Faire l'expérience d'un texte, d'une œuvre consiste à trouver la valeur d'usage qu'il a pour nous, pour soi. C'est par là que nous sortons à la fois de la théologie artistique et de la consommation culturelle.³⁸

Par le geste de réécriture, sont ainsi contestés la posture d'autorité du texte et le devoir de respecter le texte coûte que coûte. Philosophiquement parlant, cela traduit une posture d'humilité rendant compte du fait que « le sens n'appartient à personne »³⁹.

A côté de cette fonction critique, existe une fonction sociopolitique. Certains écrivains, en s'adonnant à la réécriture d'œuvres étrangères, cherchent parfois à « illustrer la façon dont la culture cible [l'adaptation] se confronte à la culture source [la pièce originale], à l'Autre »⁴⁰. Sous cet angle, l'adaptation apparaît comme un moyen de s'ouvrir à l'autre et à sa culture, un pont facilitant « la réception de l'Autre chez soi grâce à un talent créatif d'acclimatation »⁴¹. Il

³⁸ PIEMME Jean-Marie, *op. cit.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ LEE Hyonhee, *op. cit.*, p. 99.

⁴¹ *Ibid.*

serait ainsi réducteur de définir l'adaptation comme une simple distorsion : elle sert aussi de référence nous permettant « d'examiner l'évolution d'une œuvre étrangère jusqu'à son arrivée dans une autre culture »⁴².

3. La traduction des œuvres étrangères : l'inévitable adaptation

Le lecteur francophone qui cherchera à acquérir la version française des *Trois Sœurs* de Tchekhov sera confronté à une multiplicité de traductions : celle de Denis Roche, celle de Georges et Ludmilla Pitoëff, celle d'Elsa Triolet, celle d'Arthur Adamov, celle d'André Markowicz et Françoise Morvan et bien d'autres. Le simple fait qu'une même pièce puisse comporter plusieurs traductions nous prouve une chose : il n'existe pas de traduction parfaite. Qu'elles se disent littérales ou littéraires, les traductions instaurent inéluctablement « un décalage énonciatif [...] entre le dire de l'auteur et celui [...] du traducteur »⁴³. Nécessairement subjectives, les traductions se font l'interprète directe de l'essence d'un texte et d'une langue ne détenant pas les mêmes caractéristiques syntaxiques, morphologiques, prosodiques que la langue cible.⁴⁴ Loin de se définir comme un processus éminemment objectif, la pratique de la traduction est perçue comme un acte de réécriture à part entière. Françoise Morvan souligne d'ailleurs le rapport quasiment organique entre la pratique de la traduction et l'acte créateur :

A partir du moment où nous le vivons de manière aussi pleine qu'un texte que nous écrivions, nous constatons qu'il n'y a aucune différence entre écrire et traduire. La traduction d'une œuvre n'est réellement traduction qu'à partir du moment où elle est un acte d'écriture qui engage la personne tout entière.⁴⁵

De ce constat, il appert que traduire sans « trahir » n'est guère possible puisque toute traduction manipule forcément le texte source pour le conformer au système linguistique de la langue cible.⁴⁶ Ainsi, puisque toute traduction est toujours déjà réécriture, il semblerait qu'il y

⁴² LEE Hyonhee, *op. cit.*, p. 109.

⁴³ FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Cadiac, Éditions Balzac, 1991, pp. 129-130.

⁴⁴ HESSE-WEBER Armelle, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁵ MORVAN Françoise, « Entretien sur la traduction des *Trois Sœurs* », 2007, [en ligne], <http://francoisemorvan.com/traductions/tchekhov/les-trois-soeurs/>

⁴⁶ MANNEKENS Annick, « Le concept de mimésis. Une clé pour la définition des *réécritures* d'Antonin Artaud », dans GAMBIER Yves, SHLESINGER Miriam, STOLZE Radegundis, *Doubts and Directions in Translation Studies*, Lisbonne, John Benjamins Publishing, 2007, p. 354.

ait un continuum entre la pratique de la traduction et celle de l'adaptation. En effet, « "le processus d'adaptation" fait "partie intégrante de toute opération de traduction" »⁴⁷.

4. La question de la réécriture au théâtre

4.1. L'inexorable adaptation du texte théâtral, troué par nature

Dans *Lire le Théâtre*, Anne Ubersfeld introduit son propos en disant que « le théâtre est un art paradoxal » en raison de sa double nature : à la fois œuvre matérielle et objet d'un devenir scénique, le théâtre est à la fois éternel et instantané.⁴⁸ En effet, s'il est envisagé comme objet littéraire, il semble éternel dans la mesure où il est « indéfiniment reproductible et renouvelable »⁴⁹. En revanche, s'il est abordé suivant son potentiel scénique, le théâtre nous apparaît comme instantané puisqu'il n'est « jamais reproductible comme identique à soi »⁵⁰.

Bien que le texte théâtral fasse indéniablement figure d'œuvre littéraire, il semblerait tout de même qu'il apparaisse avant tout comme l'objet d'un devenir scénique. Souvent défini comme un produit artistique destiné à la scène, le texte de théâtre est ainsi plus souvent reconnu par le fait qu'il soit porté à la scène que par son statut proprement littéraire.⁵¹ Texte et représentation étant de nature différente, il paraît presque inévitable de se poser la question de l'adaptation.

Souvent muet sur les expressions de l'acteur, ses intonations, son jeu, le rythme des répliques et les moments de pauses, le texte théâtral est par essence incomplet. En attente d'incarnation, il appelle inévitablement à ce que soit mis en place un processus de réécriture. Selon la formule d'Anne Ubersfeld, le texte de théâtre est nécessairement « troué » et c'est en raison de ce caractère incomplet que se justifient la multiplicité de mises en scène. Dans *Lire le Théâtre*, l'auteure prend comme exemple le texte dramatique de Molière, *Le Misanthrope*, qui non seulement ne nous dit rien de l'âge des personnages, de leur aspect physique, de leurs

⁴⁷ LADMIRAL Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », dans *Palimpsestes*, 16, 2004, p. 25, [en ligne], <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1587>

⁴⁸ UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ MOULARD Estelle, *La lecture publique de textes dramatiques : approche, définitions et enjeux d'une forme en plein essor. Entre forme et fonction du milieu théâtral*, Grenoble, Université Stendhal, 2003, p. 6, [en ligne] <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00907788/document>

opinions politiques et de leur vie passée, mais en plus ne nous informe pas non plus de la situation contextuelle dans laquelle les personnages s'inscrivent :

[...] les deux personnages sont-ils *déjà là*, dans le lieu scénique, ou arrivent-t-ils ? Comment arrivent-ils ? Courent-ils ou non ? Qui suit l'autre et comment ?⁵²

En raison de son caractère troué, le texte théâtral suscite ainsi un certain nombre de questions auxquelles la mise en scène devra répondre. Cela implique un réel travail textuel : le texte théâtral destiné à la scène est en même temps destiné à être adapté et traduit. De ce fait, la mise en scène, vue comme passage d'un texte à la scène, se fait d'emblée synonyme de *réécriture*. Anne Ubersfeld rend par ailleurs bien compte des transformations opérées par la mise en scène dans sa célèbre équation : « T + T' → P »⁵³ dans laquelle T symbolise « le texte de l'auteur (en principe imprimé ou tapé à la machine) », T' représente « un autre texte, de mise en scène », « cahier de mise en scène, écrit ou non écrit » et P désigne « la représentation ».⁵⁴

Selon la formule de Patrice Pavis, le texte théâtral n'est pas seulement mis en scène, il est aussi « émis en scène », soit « produit dans la mise en scène ». L'auteur pointe ainsi deux mouvements dans l'analyse des spectacles. Le premier mouvement consiste à étudier « comment un texte (préalable) a été mis en scène »⁵⁵. A ce premier mouvement se superpose un deuxième, celui qui cherche à comprendre « comment le texte est émis en scène, à savoir rendu audible ou visible »⁵⁶ :

Dans le cas où il interprète un texte, le spectateur doit prendre soin d'examiner comment le metteur en scène et les acteurs ont lu ce texte et l'ont inséré dans une représentation. On n'a donc pas accès au texte *en soi*, tel que nous le lirions dans la brochure (qu'elle soit ou non publiée, que nous la connaissions ou non), mais à une lecture particulière, concrétisée dans la mise en scène.⁵⁷

⁵² UBERSFELD Anne, *op. cit.*, p. 19.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2012, p. 209, cité dans BIONDA Romain, « Pierre Méneard, metteur en scène du Quichotte ? La mise en scène des classiques, ou l'existence simple des textes dramatiques », dans *Fabula*, 17, juillet 2016, <http://www.fabula.org/lht/17/bionda.html>

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ ID., « Spectateur », dans *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 251, cité dans BIONDA Romain, *op. cit.*

Faire passer une œuvre du code scriptural à une pluralité de codes para et non verbaux implique donc inéluctablement qu'il y ait une adaptation sémiologique transformant les « êtres de papier en êtres de chair »⁵⁸. Patrice Pavis signale par ailleurs que quand bien même la mise en scène « veut se faire passer pour invisible », elle « est toujours présente » : « il n'y a pas de lecture neutre, universelle et immédiate : le public entendra certes la lettre du texte, mais le sens n'ira jamais de soi ».⁵⁹ Somme toute, la scène ne sera jamais le lieu de la transposition exacte d'un texte, il est impossible de mettre en scène sans recréer l'œuvre dramatique, de même qu'il est impossible de traduire sans *trahir* une œuvre originale.⁶⁰

4.2. La réécriture au deuxième degré

Nous l'avons vu, même quand elle se veut fidèle au texte théâtral source, la mise en scène est toujours déjà réécriture. Si pendant toute une période, la mise en scène était définie comme « la simple transposition de la structure narrative d'un médium (le texte) à un autre (la scène) »⁶¹, aujourd'hui, elle s'éloigne considérablement de cette définition désuète et veut procéder à un véritable travail de « re-création ». Depuis la fin du XX^e siècle, la mise en scène est ainsi presque toujours envisagée comme une double réécriture. Par *réécriture*, nous nous référons à la fois au sens métaphorique du terme renvoyant « aux procédés d'adaptation et d'appropriation scéniques de textes théâtraux, d'œuvres littéraires ou de productions cinématographiques » mais aussi à son sens propre, soit ce « processus au cours duquel le texte source est véritablement réécrit ».⁶²

Si le XX^e siècle appelle particulièrement à l'exploration de la réécriture, c'est sans doute en raison du nouveau rapport au texte qui s'est institué depuis. Nombreux ont été les metteurs en scène et sémioticiens de la représentation qui se sont insurgés contre le « terrorisme du texte » en mettant en avant la fonction phatique du théâtre. Jusqu'alors considéré comme

⁵⁸ CHESTIER Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », dans *Corps*, 2007, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm>

⁵⁹ PAVIS Patrice, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 221., cité dans BIONDA Romain, *op. cit.*

⁶⁰ ID., *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 157.

⁶¹ BOUKO Catherine et VANHAESBROUCK Karel, « Réécritures. De l'écrit à la scène », dans *Textyles*, 49, 2016, p. 8, [en ligne], http://www.samsa.be/PAPIER/sam_ph_30941/sam_ph_30941_livre.pdf

⁶² *Ibid.*

l'élément-phare de la représentation, le texte changea de statut : il ne devint qu'un élément parmi les autres.⁶³ S'est ainsi produite une véritable mise en crise du texte théâtral, une remise en question de l'idée de répertoire :

Le texte a non seulement perdu sa position centrale en tant que yin et yang de la pratique culturelle qu'on appelle en Occident le « théâtre », mais, de plus en plus, les metteurs en scène et les auteurs semblent également ressentir la nécessité de (faire) réécrire les textes, qu'il s'agisse de romans, d'autres textes de théâtre ou, plus rarement, de poésie. Le théâtre postmoderne a introduit la mise en crise de l'idée même du récit tout en continuant à insister sur sa propre spécificité médiale.⁶⁴

L'adaptation théâtrale a ainsi cessé d'être envisagée comme le simple passage d'un code à un autre ou comme la restitution d'une fable. Le texte n'est plus qu'un prétexte et ne fournit rien de plus que l'armature et le thème de l'œuvre originale. Toutefois, ne tombons pas dans la généralisation abusive : d'autres écrivains et metteurs en scène ont aussi cherché à revenir à la tradition d'un théâtre de texte, s'opposant par-là même aux écritures de plateau.⁶⁵ Pensons par exemple à l'écrivain Bernard-Marie Koltès ou au metteur en scène Michaël Delaunoy.

Toujours est-il que, dans cette vague de contestation au théâtre de texte, se sont créées des mises en scène ne présentant parfois plus aucun lien tangible entre le texte-source et la représentation. Certains metteurs en scène tendaient de plus en plus à s'émanciper de l'œuvre originale pour se faire créateur à part entière et « redonn[er] une nouvelle vie à [l']œuvre [originale] »⁶⁶. A travers eux, la mise en scène est devenue un espace où s'exerçait un regard critique non seulement vis-à-vis des œuvres anciennes mais aussi vis-à-vis de la société et du sujet.⁶⁷

⁶³ LEMAIRE Véronique, *Etude de la scénographie*, dispensé à l'Université catholique de Louvain, 2016-2017.

⁶⁴ BOUKO Catherine et VANHAESEBROUCK Karel, *op. cit.*

⁶⁵ PIRET Pierre, *Etude du théâtre français. De la révolution à nos jours*, dispensé à l'Université catholique de Louvain, 2017-2018.

⁶⁶ HESSE-WEBER Armelle, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁷ BIET Christian, « Représenter les "classiques" au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XX^e siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107, 2, 2007, pp. 383-400, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-383.htm>

4.3. La réécriture au troisième degré

Pour le dramaturge Jean-Marie Piemme, la réécriture « procède de l'action de deux forces contraires évidentes », soit « l'existence inévitable de textes préalables d'une part et notre approche systématiquement actualisée des pièces du passé, d'autre part »⁶⁸ :

1. Il existe toujours du texte avant nous. L'an 1 du texte n'existe pas. Quelque chose s'est dit avant, s'est dit dans une forme singulière, s'est dit dans un accrochage singulier à un temps, à une époque. Le texte qu'on écrit aujourd'hui suppose l'existence du passé.
2. Quelle que soit la distance qui nous sépare d'une pièce, nous entendons toujours cette pièce au présent. Une pièce de théâtre met différentes temporalités en coexistence ou en tension. Il y a le temps de l'histoire racontée (le *Jules César* de Shakespeare, par exemple, est censé se passer dans l'Antiquité). Il y a le temps de l'écriture de l'œuvre (1599, pour ce même *Jules César* de Shakespeare) et enfin le temps de la représentation possible, l'œuvre représentée, disons en 2016. De ces trois temps, le dernier domine les deux autres. Il les domine en ceci que le spectateur ne peut pas effacer l'aujourd'hui de sa mémoire, de son corps, de son intelligence, de sa raison ou de sa folie. On ne peut pas abolir les événements personnels qu'on a vécus ou qu'on a fantasmés, pas plus qu'on ne peut abolir les événements collectifs qui sont advenus dans la réalité.⁶⁹

Face à une reconstitution fidèle au passé, le spectateur reste encore et toujours sujet d'un présent. Il va donc, consciemment ou pas, mettre en interaction la représentation avec le présent dans lequel il baigne et la modifier en y introduisant des éléments relatifs à son temps. Selon cette logique, Jean-Marie Piemme fait de l'activité spectatorielle une activité de réécriture puisque, d'emblée, elle vient « surcharger de significations nouvelles un schéma événementiel ancien »⁷⁰.

Il ne pourra jamais être le spectateur historique de la pièce historique. Il ne pourra pas retrouver la structure mentale, l'horizon sensitif, les dispositifs conceptuels, les croyances, les connaissances ou non-connaissances du passé, les mythes du temps, les attentes. Ma tête de spectateur 2016 ne sera jamais cette tête-là. Revenir en arrière est impossible, s'abolir comme sujet regardant est impossible. En assistant à la représentation du *Jules César* de Shakespeare telle qu'elle eut lieu à sa création, aussi exacte soit-elle, je ne peux pas oublier qu'en 1963 un président des États-Unis fut assassiné, par exemple.

Par son regard, par son silence, par le simple fait qu'il est, le spectateur va faire « de l'œuvre ancienne une structure ouverte capable d'accueillir des éléments impensés par

⁶⁸ BOUKO Catherine et VANHAESEBROUCK Karel, *op. cit.*, pp. 9-10.

⁶⁹ PIEMME Jean-Marie, *op. cit.*

⁷⁰ *Ibid.*

l'auteur »⁷¹. En définitive, le spectateur est celui qui se fait maître du sens, un « sens [...] jamais donné, [...] toujours à construire, toujours en avant de lui, en projet »⁷².

4.4. Conclusion : les différents degrés de réécriture au théâtre

En résumé, au théâtre, il semblerait que le texte soit systématiquement réécrit. Il l'est d'abord lors du travail de mise en scène qui génère inévitablement une adaptation du texte original, « troué » par essence. Il peut encore l'être quand le metteur en scène cherche à s'affranchir de la posture d'autorité du texte original. Il l'est de nouveau lors de la représentation théâtrale et est réécrit autant de fois qu'il est vu du public puisque l'activité spectatorielle réécrit toujours déjà le sens de ce qui est joué sur scène. Dans le cas d'une pièce de théâtre de langue étrangère, s'ajoute un degré supplémentaire de réécriture qui s'opère avant même que le texte soit travaillé pour la scène. C'est ici l'effort de traduction qui est pointé et qui nous apparaît comme le premier degré de réécriture du texte.

5. Synthèse

A travers la première partie de ce mémoire, nous avons cherché à déconstruire cette vieille théorie tenace de « l'illégitimité » de la pratique de la réécriture. Tout d'abord, nous avons tenté de baliser le terme *réécriture* qui nous semblait imprécis. Ce faisant, nous nous sommes rendu compte que non seulement toute écriture était toujours déjà réécriture mais qu'en plus il en allait de même pour la pratique de la traduction, de la mise en scène et l'activité spectatorielle. En outre, en étudiant l'Histoire de la réécriture, ses origines, sa trajectoire de vie, nous avons constaté que la valorisation de la propriété intellectuelle et le culte du génie créateur ont contribué à implanter en nous l'idée d'une immoralité inhérente aux pratiques hypertextuelles. Finalement, de notre analyse, un constat ressort : face à une réécriture, il serait réducteur de poser l'équation « réécriture = trahison ». En revanche, il paraît pertinent de s'interroger sur les enjeux qui y sont propres et sur la fidélité dont certaines réécritures peuvent malgré tout témoigner. Tel sera l'objectif de la deuxième partie de ce mémoire.

⁷¹ PIEMME Jean-Marie, *op. cit.*

⁷² UBERSFELD Anne, « Le texte dramatique », dans COUTY Daniel et REY Alain (dir.), *Le théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 106.

PARTIE II – RÉÉCRIRE TCHEKHOV

*Au-delà de la trahison manifeste à l'œuvre originale,
La fidélité latente au projet d'écriture originel*

Ce n'est pas la première fois que Simon Stone s'adonne à la pratique de la réécriture. Il s'était déjà fait remarquer en Australie grâce à son adaptation de *L'Éveil du printemps* de Wedekind et avait ensuite rapidement établi sa réputation à l'étranger, notamment lors de sa venue au Festival d'Avignon avec *Ibsen huis*.⁷³ Soucieux de travailler sur des pièces de répertoire, Simon Stone semble avoir fait de la réactualisation contemporaine un véritable système. Sa réécriture des *Trois Sœurs* ne déroge pas à la règle. A travers ce spectacle, il s'est attaché à dépeindre sur scène notre univers contemporain et ses problématiques, allant de l'élection de Donald Trump à la crise des réfugiés. N'ayant conservé de l'œuvre originale que l'ossature, la mise en scène s'est ainsi affranchie du lyrisme tchékhovien au profit d'un langage quotidien parfois très cru. Bien que cette adaptation s'éloigne considérablement du texte original, il nous semble qu'il est une *légitimité* propre à la démarche artistique de Simon Stone. Cette légitimité tiendrait non seulement à la présence des thèmes tchékhoviens rencontrés dans sa réécriture mais aussi à la volonté de prolonger les intentions profondes de Tchekhov. En ce sens, la *trahison* faite à l'œuvre originale permet en même temps au metteur en scène de témoigner de sa *fidélité* au projet d'écriture du dramaturge russe.

Tout au long de cette analyse, nous chercherons à montrer en quoi la réécriture de Stone s'inscrit dans la continuité du projet d'écriture de Tchekhov. Pour ce faire, au travers du premier chapitre, nous tâcherons d'abord de définir ce projet d'écriture qui, selon nous, se construit autour d'une idée : la vérité. Aussitôt fait, nous orienterons l'analyse sur le devenir scénique de cette vérité. Dans les deux autres chapitres, nous nous concentrerons sur deux gestes qui servent directement cette esthétique de la vérité : d'une part, celui qui, à travers l'œuvre, tend un miroir au public afin de rendre compte de l'état de notre monde et, d'autre

⁷³ *Ibsen Huis* (brochure), Festival d'Avignon, 2017, [en ligne], <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2017/ibsen-huis>

part, celui qui cherche à refléter sur scène l'univers intérieur des personnages en jouant sur le phénomène du non-dit.

1. Une esthétique de la vérité

mon but [...] : peindre la vie avec véracité

Anton TCHEKHOV

Au travers de ce premier chapitre, nous tenterons de démontrer que le réalisme scénique de Stone répond à l'esthétique de « l'indéniable vérité » de Tchekhov. Dans un premier temps, nous nous centrerons sur les préoccupations de l'auteur russe qui visait à produire un art *vrai*. Après avoir expliqué les tenants et aboutissants de son esthétique, nous nous pencherons sur le devenir scénique de son théâtre et sur les causes profondes de ses querelles avec Stanislavski. Dans un deuxième temps, nous tâcherons de définir les enjeux du réalisme scénique de Simon Stone pour voir en quoi il diffère de celui du metteur en scène russe. Par-là même, nous chercherons à prouver que ce réalisme va au-delà d'une logique purement mimétique et produit ainsi un effet de vérité.

1.1. La vérité selon Tchekhov

Dans les correspondances de Tchekhov, les mots *vérité*, *vrai* et *faux* reviennent sans cesse. Généralement, ces termes sont employés pour exprimer l'opinion de l'auteur vis-à-vis de la littérature romanesque et dramatique qui, selon lui, se doit d'être au plus proche de la *vérité*. S'indignant contre ces écrivains bourgeois qui « sonnent faux »⁷⁴ et travestissent les faits, le dramaturge revendique un art conforme à « ce qui est »⁷⁵. Pour l'auteur, il s'agissait de faire avant tout preuve de sincérité quand les artistes cherchaient à écrire la vie :

Si la littérature est considérée comme un art, c'est parce qu'elle dépeint la vie telle qu'elle est effectivement. Sa finalité, c'est l'indéniable, l'intègre vérité.⁷⁶

Pour mettre en pratique cette esthétique de la vérité, pour transcrire la vie telle qu'elle était, il fallait pour lui également faire preuve de la plus grande objectivité possible : « L'homme de lettres doit être aussi objectif qu'un chimiste ; il doit se départir de sa

⁷⁴ TCHEKHOV Anton, *Vivre de mes rêves. Lettres d'une vie*, trad. du russe par Dubourvieux Nathalie, Editions Robert Laffont, Paris, 2016, p. 493.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 593.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 81.

subjectivité existentielle et savoir que les tas de fumier jouent dans le paysage un rôle très honorable, et que les passions mauvaises sont aussi inhérentes à la vie que les bonnes »⁷⁷.

Dans toutes ses œuvres, Tchekhov chercha à assumer un statut d'observateur objectif sans préjugés. Il souhaitait écrire des personnages riches en nuances et en contrastes en n'émettant point de jugement sur leurs attitudes. De ce fait, « même les personnages qui, en surface, ont un effet négatif sur les autres ont droit à certains moments à la pitié, à l'empathie et même à l'amour »⁷⁸. Parfois blâmé par ses contemporains pour son extrême objectivité, Tchekhov persistait à dire que tout être, peu importe qui il était, méritait d'être traité de manière respectueuse :

Vous me blâmez pour mon objectivité que vous qualifiez d'indifférence au bien et au mal, d'absence d'idées et d'idéaux et ainsi de suite. Vous voulez qu'en décrivant des voleurs de chevaux je dise : c'est mal de voler des chevaux. Mais, même sans moi, tout le monde sait cela depuis longtemps. Laissons aux jurés le soin de les juger, moi, ma tâche est de les montrer simplement tels qu'ils sont. J'écris : vous avez affaire à des voleurs de chevaux, eh bien sachez que ce ne sont pas des miséreux, qu'ils ont au contraire la panse pleine, que ces gens ont un culte, que pour eux le vol de chevaux n'est pas un simple vol, mais une passion. Il serait évidemment agréable de combiner l'art et la prédication, mais, personnellement, cela m'est extraordinairement difficile et quasiment impossible [...].⁷⁹

Il semblerait ainsi que sa profession de médecin ait inculqué à Tchekhov « l'art objectif du diagnostic »⁸⁰ puisqu'il s'agissait pour lui de toujours s'attacher à identifier les symptômes sans l'ombre d'un jugement moral.

Désirant produire un art fondé sur l'observation et l'expérience, Tchekhov cherchait à se faire photographe de la réalité. Il disait d'ailleurs que l'écrivain avait le devoir de « peindre des tableaux »⁸¹. Son univers tout entier correspond « à des entités placées dans la réalité de telle façon qu'on peut parler d'une "correspondance" entre signes et réalité »⁸². Les pièces de Tchekhov se réfèrent ainsi à son monde dans la mesure où elles mettent en lumière « un certain

⁷⁷ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁸ STONE Simon, « Entretien avec Simon Stone », dans *Programme du Theater Basel*, 50, novembre 2016, p. 6, [en ligne], http://www.theatre-odeon.eu/media/odeon/187635-dossier_de_presse_les_trois_soeurs_simon_stone-2.pdf

⁷⁹ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 277.

⁸⁰ CÔTÉ Roch, *Anton Tchekhov. Une vie illustrée*, Saint-Laurent, Fides, 2005, p. 67.

⁸¹ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 593.

⁸² THING MORTENSEN Arne, « Sens et vérité à la lumière glossématique », dans *Langages*, 6, 1967, p. 122, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1967_num_2_6_2544

état de la société et qu'elles inscrivent précisément les personnages dans un milieu »⁸³. Nous illustrerons ce constat plus tard au travers du chapitre « Le miroir d'une société ».

Il serait toutefois réducteur de définir son projet d'écriture comme une simple retranscription de la réalité. En effet, chez lui, l'esthétique de la vérité ne repose pas seulement sur l'écriture des conditions extérieures de l'existence, elle s'appuie aussi sur des effets symbolistes. Selon de nombreux chercheurs, le théâtre de Tchekhov repose sur une subtile dialectique entre réalisme et symbolisme. Dans son ouvrage *Les symbolistes russes et le théâtre*, Claudine Amiard-Chevrel explique que Tchekhov « fait converger nombre de procédés purement réalistes vers un foyer symboliste »⁸⁴ et qu'en ce sens, « la réalité [...] est le masque d'autre chose »⁸⁵. Jean-Pierre Sarrazac parlait lui aussi du « grand écart de l'écriture » de Tchekhov, à la fois réaliste et symboliste. Selon le chercheur, les pièces de Tchekhov sont ainsi profondément « métaphysiques en ce sens qu'elles procèdent d'une vision et qu'elles s'attachent tout autant à l'invisible, à la relation de chaque personnage avec les forces symboliques et avec le cosmos »⁸⁶. Pour finir, Georges Banu qualifie le théâtre de Tchekhov de « bipolaire » dans la mesure où « tout se joue sur, d'un côté, la quête du concret avec tout ce qu'il comporte comme matérialité visible et, de l'autre, sur son rejet au nom du désir de saisir la "dimension cachée", secrète, du monde que les symboles seuls seraient à même de capter »⁸⁷.

Dans la démarche poïétique de l'auteur, la vérité a finalement deux visages : l'un est apparent, conforme au monde extérieur, l'autre est latent, conforme à un monde intérieur invisible, construit de désirs, de fantasmes et de peurs.⁸⁸ En lisant Tchekhov, le lecteur devra ainsi dépasser les apparences, dépasser le monde matériel pour comprendre les enjeux véritables de ce qui se joue.

⁸³ SARRAZAC Jean-Pierre, « Tournant du XX^e siècle : "Ibsen, Strindberg, Tchekhov" », dans *La Colline*, février 2005, p. 14, [en ligne], <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.059423001303899406.pdf>

⁸⁴ AMIARD-Chevrel Claudine, *Les symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1999, p. 115.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ SARRAZAC Jean-Pierre, *op. cit.*

⁸⁷ BANU Georges, « L'entre-deux ou les bipolarités tchekhoviennes », Paris III (La Sorbonne Nouvelle), p. 26, [en ligne], http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/17/02/download_fr

⁸⁸ BARRAULT Jean-Louis, « Pourquoi *La cerisaie* ? » dans *Théâtre en Europe*, 2, 1984, p. 58.

1.2. Le devenir scénique des œuvres de Tchekhov

Nous l'aurons compris, pour Tchekhov, l'effet de vérité créé lors des représentations de ses pièces n'était pas seulement dû à « l'exactitude documentaire dans la réalisation des décors »⁸⁹. Il se produisait si et seulement si le public pouvait percevoir le monde intérieur des personnages.

Parmi les représentations produites de son vivant, centrons-nous sur celles mises en scène par Constantin Stanislavski. Si, en théorie, ce dernier avait pour but d'aller au-delà d'un réalisme de surface et de jouer sur le ressenti intérieur des personnages, en pratique, il s'est avant tout centré sur « la reconstitution scrupuleuse d'un environnement véridique dans les moindres détails »⁹⁰. Le fossé s'est ainsi creusé entre sa théorie et sa pratique. Accordant une extrême importance aux effets visuels et sonores, Stanislavski était tout aussi radical qu'André Antoine dans son positionnement esthétique :

Ne peut-on faire comprendre au public que les parquets craquent à la fin du troisième acte, que le piétinement des danseurs fait [qu'] un petit morceau de plâtre s'est détaché du plafond et s'est émiétté sur le plancher ?⁹¹

Chez Stanislavski, l'exigence de vérité scénique a pris une ampleur telle qu'il ne s'agissait plus pour lui d'imiter la réalité sur scène, d'en donner l'illusion, il fallait désormais l'amener sur scène, la reconstituer dans ses moindres détails : l'éclairage était par exemple produit par des sources naturelles et ses décors n'étaient pas factices mais authentiques.⁹² Le moindre élément rappelant les conventions théâtrales était proscrit et la seule fonction du théâtre résidait alors dans « l'art de se faire oublier »⁹³. Contrairement aux théâtres « représentationnels » qui cherchent toujours à imiter la réalité, le théâtre de Stanislavski entendait dénier l'illusion référentielle : un meuble était un meuble, une peinture était une peinture.⁹⁴ Il n'était ainsi plus

⁸⁹ LESOURD Françoise, « Le Théâtre de Stanislavski », dans *Coulisse*, 4, 1991, p. 8, [en ligne], <https://journals.openedition.org/coulisses/1689>

⁹⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁹¹ LEMAIRE Véronique, *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine : (1990-2010)*, Université catholique de Louvain, 2011, p. 7, [en ligne], https://dial-uclouvain-be.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/pr/boreal/fr/object/boreal%3A71996/datastream/PDF_01/view

⁹² VANDEL-ISAACIDIS Catherine, « "La cerisaie" à la scène », dans CASALINO-VASORI Josette, *La cerisaie*, Paris, Hatier, 1985 (Théâtre et mises en scènes), p. 85.

⁹³ PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, op. cit., p. 271.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 380.

question de jouer sur la relation entre le signe théâtral, l'élément décoratif désignant un objet du monde (par exemple, un faux morceau de viande), et le référent, l'objet du monde réel (le vrai morceau de viande), mais d'amener le référent lui-même sur scène.

Cette notion de réalisme poussé à l'extrême posa problème à Tchekhov dans la mesure où ce trop-plein de réalité finit par gommer entièrement l'univers intérieur des personnages, complètement masqué par le détail matériel. De ce fait, l'effet de vérité recherché perdait en puissance. A plusieurs reprises, le dramaturge s'est ainsi largement distancié du positionnement esthétique de Stanislavski qui avait la fâcheuse tendance de surcharger ses mises en scène d'effets réalistes. Le paroxysme de ce réalisme scénique semble avoir été atteint lors des répétitions de *La Mouette*. Stanislavski avait pris soin de reproduire sur scène des bruits de pas de chevaux, de grillons, de grenouilles, et des chants d'oiseaux. Tchekhov, dépité de ce trop-plein de réalité, s'était laissé aller au sarcasme en disant :

Ma prochaine pièce commencera ainsi : un personnage entre en scène et dit : « Quel endroit charmant ! On n'entend pas les voitures ni les cris du coucou. Et il n'y a pas un seul moustique. »⁹⁵

Dans une lettre adressée à sa femme, Olga Leonardovna Knipper, il se plaignait encore de ce radicalisme esthétique :

Constantin Serguéievitch veut, au deuxième acte, faire passer un train, mais à mon avis, il faut l'en dissuader. Il voudrait aussi des grenouilles, et puis des poules d'eau... !⁹⁶

En conclusion, la collaboration entre les deux artistes fut difficile et donna lieu à de nombreuses divergences d'opinions. La vision de la vérité scénique de Stanislavski entraînait en contradiction avec celle de Tchekhov qui entendait aussi faire vivre sur scène le ressenti intérieur de ses personnages. Le dramaturge russe aurait voulu faire sentir au public que la vérité ne résidait pas seulement dans le monde du visible mais aussi dans un monde invisible et en dehors des mots, ne pouvant être appréhendé que de l'intérieur, en le vivant.

⁹⁵ GRENIER Roger, « Préface », dans TCHEKHOV Anton, *La Mouette*, trad. du russe par Triolet Elsa, Paris, Gallimard, 2017, pp. 12-13.

⁹⁶ LESOURD Françoise, *op. cit.*

Loin d'apparaître comme une simple anecdote, cette querelle entre les deux artistes nous révèle finalement l'intime désir de l'auteur de peindre la vie telle qu'elle est au-delà des apparences. Tchekhov aurait finalement pu dire ce que Ludwig Wittgenstein a un jour écrit à l'un de ses correspondants : « Mon livre consiste en deux parties : celle ici présentée, plus ce que je n'ai pas écrit »⁹⁷. En outre, cette querelle nous dévoile les failles profondes du réalisme scénique de l'époque qui, en étant trop centré sur le détail matériel, s'avérait incapable de traduire les enjeux profonds du théâtre de Tchekhov.

1.3. *Les Trois Sœurs* de Stone, une esthétique réaliste ?

De prime abord, la mise en scène des *Trois Sœurs* de Simon Stone semble s'inscrire dans une esthétique réaliste « dans la mesure où la représentation de l'objet correspond aux caractéristiques qu'il [possède] dans la réalité »⁹⁸. S'agit-il pour autant du même réalisme revendiqué par Stanislavski au XIX^e siècle ? Est-il réellement question d'amener la réalité sur scène et de donner à voir une « tranche de vie » ? Au travers de ce point, nous chercherons à voir dans quelles mesures la mise en scène des *Trois Sœurs* dépasse la notion originelle de réalisme développée par Stanislavski et André Antoine. Selon nous, le réalisme scénique de Stone ne se cantonne pas à une logique strictement mimétique mais, au contraire, cherche à créer un espace qui produise un discours sur la réalité. Pour le prouver, nous tâcherons d'expliquer les deux enjeux liés au réalisme contemporain : la volonté de produire un discours sociologique sur notre réalité d'une part, l'intention de jouer sur les ressentis intérieurs des spectateurs d'autre part.

⁹⁷ « Lettre à Ludwig von Fricker », cité dans STRAUSER Joëlle, « L'impossible discours de la méthode », dans *Le Portique*, 2, 1998, [en ligne], <http://journals.openedition.org/leportique/333>

⁹⁸ LEMAIRE Véronique, *op. cit.*

1.3.1. La nouvelle ère du réalisme scénique

1.3.1.1. Enjeux sociologiques

André Antoine et Stanislavski, dans leur souci de vérisme poussé à outrance, ne cherchaient pas à faire de la scène le lieu d'un discours sur la réalité mais bien le lieu de la réalité même. L'enjeu du réalisme scénique des *Trois Sœurs* de Stone est tout autre : il semble plutôt nous renvoyer au « réalisme nouveau » revendiqué par Thomas Ostermeier. Pour ce dernier, le retour du réalisme au théâtre aurait pour but d'« interpeler le public là où il se situe socialement et [d']exprimer [un] regard sur notre temps »⁹⁹. Le projet du réalisme est dès lors tout à fait différent puisqu'il n'est plus question de reproduire la réalité sur scène mais aussi de chercher à produire un discours sur cette réalité :

Je conçois la mise en scène comme une exploration [de la réalité] qui révèle ce qui se joue au-delà de l'image superficielle. [...] Les spectateurs peuvent se sentir de plain-pied dans les décors très design mais, peu à peu, ce monde explose et révèle, de façon peut-être plus tangible, les peurs et les mécanismes sociaux très brutaux de la société actuelle.¹⁰⁰

A tendance sociologique, ce réalisme aurait comme objectif d'analyser « la réalité qui nous entoure, c'est-à-dire la réalité du comportement humain, même et surtout dans son caractère contradictoire, et de trouver des formes qui expriment cela sur le plateau »¹⁰¹. Inscrit dans une logique brechtienne, ce type de théâtre cherche à « saisir la structure profonde d'une société »¹⁰². Somme toute, il s'agit finalement de créer sur scène « des univers sociaux dans lesquels le spectateur peut se projeter »¹⁰³. En allant voir *Les Trois Sœurs* de Stone, le spectateur entre dans un espace réaliste qui crée d'emblée un discours sur l'œuvre et sur les personnages (cf. image p. 33). Le dispositif scénique fait œuvre dans la mesure où sa simple présence suffit à produire un discours sur le capitalisme exacerbé et le voyeurisme de notre époque. En effet, les formes géométriques de la demeure des protagonistes font écho à notre système capitaliste qui quadrille le territoire afin de le rendre plus exploitable et productif¹⁰⁴.

⁹⁹ OSTERMEIER Thomas, « Les illusions bourgeoises », dans *La Terrasse*, 202, octobre 2012, [en ligne], <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/les-illusions-bourgeoises/>

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ PELECHOVÁ Jitka, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2013, p. 18.

¹⁰² BARTHES Roland, *Œuvres complètes* (tome I), Paris, Seuil, 1993, p. 549, cité dans PELECHOVÁ Jitka, *op. cit.*

¹⁰³ PELECHOVÁ Jitka, *op. cit.*, p. 247.

¹⁰⁴ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

Telle l'expression d'une civilisation basée sur la rationalisation capitaliste et la géométrisation de l'espace, cette maison de vacances semble ainsi obéir à la « dictature du carré » et nous rappelle les fondements actuels sur lesquels repose largement notre société : la rationalité, le calcul. En outre, ses fenêtres béantes semblent également nous renvoyer au voyeurisme maladif de notre société contemporaine. La structure tournante du dispositif scénique renforce par ailleurs ce versant voyeuriste. Le spectateur ne se retrouve donc pas face à une tranche de vie à proprement parler ($A = A$) mais plutôt dans le lieu d'un discours sur notre réalité ($A = A^2$).¹⁰⁵



© Pascal Victor/ArtComPress

1.3.1.2. Rapport sphérique, théâtre immersif et jeu sur les ressentis intérieurs

Au-delà de vouloir proposer une réflexion d'ordre sociologique, le réalisme contemporain semble également avoir changé de fondement. Là où le réalisme scénique du XIX^e siècle était centré sur la forme, celui du XXI^e siècle joue davantage sur les ressentis intérieurs des spectateurs : la production de la vérité sur scène serait plus due à la transmission de sensations qu'à la réinstallation de la réalité sur le plateau.¹⁰⁶

Au plus des sensations se transmettent, au plus l'effet de vérité s'accroît. Selon Véronique Lemaire, la transmission de ces sensations et ressentis dépend elle-même « de la nature de la

¹⁰⁵ LEMAIRE Véronique, *Etude de la scénographie*, op. cit.

¹⁰⁶ ID., *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine : (1990-2010)*, op. cit., p. 14.

communication qui s'établit entre scène et salle »¹⁰⁷. Au moins il y aura de frontières entre la scène et la salle, au plus aura tendance à se créer un espace de communion entre les spectateurs et les acteurs. Une disposition spatiale telle, étouffant les frontières scène-salle et stimulant par-là même le partage de sensations entre spectateurs et acteurs, se dit « sphérique » : elle cherche à créer une bulle entre la scène et la salle de manière à ce qu'il n'y ait « pas de scène, pas de salle, pas de limites » mais plutôt un « espace indéfiniment ouvert et libre ».¹⁰⁸ Favorisant la communication entre la scène et la salle, cette « ordonnance sphérique serait [ainsi] [...] celle qui cherche[rait] à instaurer davantage de [vérité], non plus à travers la transposition scénique de l'œuvre dans l'espace scénique et [à travers] la justesse de sa correspondance plastique à une réalité de référence, mais dans le rapport qui s'établit entre acteurs et spectateurs »¹⁰⁹.

En privilégiant le facteur relationnel, le théâtre devient immersif : il fait du spectateur un agent actif qui se retrouve pris au cœur d'une action et favorise par-là même « l'expérience vécue plus que l'exercice du regard, la sensation multiple plus que la réception rationnelle »¹¹⁰.

a) Rapport scène-salle dans *Les Trois Sœurs* de Stone : de la distanciation à l'immersion

La représentation des *Trois Sœurs* s'est déroulée dans le Théâtre de l'Odéon de Paris. Il s'agit d'un théâtre à l'italienne, soit un théâtre dont l'espace est organisé de manière à séparer nettement la scène de la salle : la scène surélevée par rapport à la salle et le cadre de scène doré flamboyant bien visible contribuent à maintenir le spectateur à distance de ce qui se joue sur scène. Tel un amateur d'œuvres d'art, le spectateur est mis dans la position de celui qui observe un tableau mouvant. Au vu de l'architecture même du lieu théâtral, il semblerait qu'*a priori* le rapport scène-salle ne pourrait pas être qualifié de « sphérique ». Prédestinée à créer une séparation entre la scène et la salle, l'organisation spatiale du Théâtre de l'Odéon – comme tous les théâtres à l'italienne – relève d'un rapport cubique :

¹⁰⁷ LEMAIRE Véronique, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

L'organisation cubique serait celle qui fait pleinement remplir sa fonction de spectateur au regardant dès lors que, sous ce statut, il s'adonne à l'action définie par son origine latine, *expectare*: « compter sur la venue de quelqu'un, d'un événement », mais aussi « différer d'agir jusqu'à l'arrivée de quelqu'un » [...] Dans un rapport cubique, le spectateur attend donc que quelqu'un arrive (ce qui le situe spatialement à distance et organise un champ de vision déterminé) et cesse d'agir jusqu'à ce que quelque chose se produise sous ses yeux.¹¹¹

Avant même que le spectacle ne commence, le lieu théâtral instaure ainsi d'emblée une différenciation entre le monde réel (la salle) et le monde fictif (la scène) et produit un effet de distanciation par rapport à ce qui se joue sur scène. La scène fait figure de boîte optique et le spectateur apparaît comme celui qui regarde un jeu scénique en mouvement par le trou d'une serrure.¹¹²

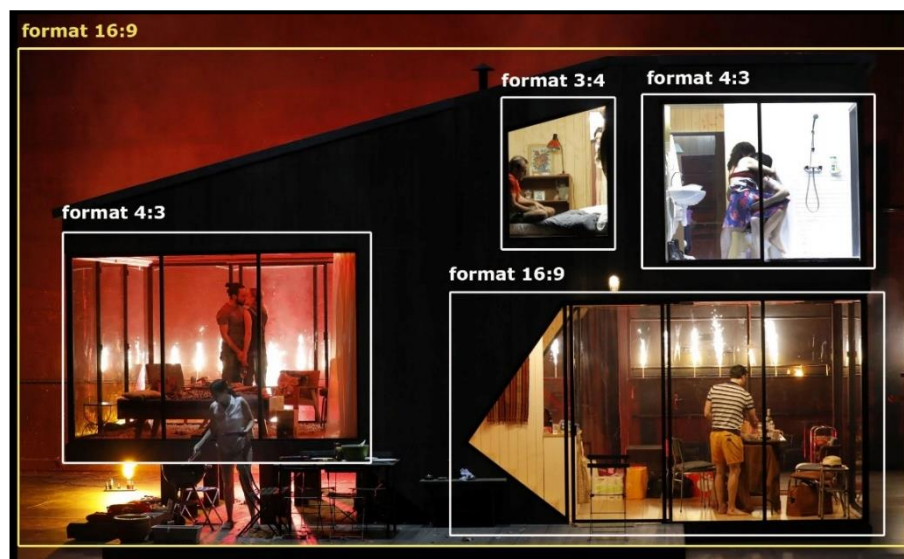
Malgré l'organisation cubique que ce lieu théâtral impose, il nous semble tout de même que certains éléments de la représentation tendent à faire de la représentation une expérience de type immersif et cherchent à jouer sur les ressentis du spectateur. En effet, grâce à toute une série de procédés employés par le metteur en scène, le public tend à se rapprocher au plus près de l'espace scénique et, de ce fait, se retrouve entraîné dans un voyage de sensations. Cette illusion d'une proximité intime se fait essentiellement par le biais de deux procédés : d'une part, le zoom sonore produit par l'amplification des voix et, d'autre part, le zoom visuel produit par l'isolement des fenêtres de la maison vis-à-vis du reste de l'espace. Ces effets de zoom créent un trouble chez le spectateur puisqu'il est éloigné de l'espace scénique et, en même temps, il semble très proche d'un point de vue sonore et visuel. Par conséquent, le spectateur a l'impression d'être happé dans l'espace scénique.¹¹³

¹¹¹ LEMAIRE Véronique, *op. cit.*, p. 24.

¹¹² ID., *Etude de la scénographie*, *op. cit.*

¹¹³ ID., *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine : (1990-2010)*, *op. cit.*, pp. 168-169.

Grâce à ces rapprochements visuels et sonores, le public semble détenir un rôle dans la fiction. En effet, le spectateur, assistant à l'ensemble des tribulations de chaque personnage, finit par apparaître comme le témoin réel qui, pris d'une curiosité malsaine, se cache derrière les buissons du jardin. Cette position d'observateur intrusif est elle-même renforcée par la structure tournante de la maison qui permet aux spectateurs d'explorer ce huis-clos dans ses moindres recoins. Le rôle voyeuriste endossé par le spectateur peut lui-même se faire double : il peut autant apparaître comme un témoin réel qui se cache derrière les vitres de la maison que comme un témoin virtuel qui s'installe derrière son écran de télévision pour écouter attentivement les débats et tragédies de cette société. Dans ce cas, la scène apparaît comme le reflet d'une image télévisuelle : les fenêtres béantes deviennent chacune des écrans aux formats 3:4, 4:3 et 16:9. Prise dans sa totalité, cette maison bourgeoise peut également apparaître comme un écran splitté¹¹⁴ au format 16:9. En jouant sur le malaise du spectateur, Stone rend en même temps compte d'une réalité de plus en plus virtualisée et voyeuriste.



En assignant au spectateur un rôle, il joue sur l'intensité sensorielle de l'instant présent. Directement impliqué dans la représentation, le public vit la représentation de l'intérieur, son corps ressent avant que sa tête ne pense et ne réfléchisse. Sa position de voyeur fait ainsi naître en lui un étrange sentiment de malaise. Si l'aspect voyeuriste du spectacle entend signifier un fait de société, il est en même temps le fait d'un ressenti. Intimement lié à la relation physique

¹¹⁴ écran divisé « en plusieurs cadres pour afficher simultanément des images différentes » (voir *L'internaute*, [en ligne], <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/split-screen/>)

entre la scène et la salle, le versant voyeuriste du spectacle ne peut être transmis autrement que par l'instant présent et dépend directement de la place que le spectateur occupe dans la salle.

Au vu de cette analyse, nous constatons que face à la représentation des *Trois Sœurs*, le spectateur a affaire à un double mouvement. Le premier mouvement est imposé par la structure propre aux théâtres à l'italienne : il opère une forme de distanciation et éloigne le spectateur de la scène. Le deuxième mouvement est propre à l'expérience théâtrale en elle-même : il cherche à effacer la contrainte première de l'organisation spatiale du Théâtre de l'Odéon, à créer un continuum entre la scène et la salle de manière à plonger le spectateur dans un bain immersif. Malgré l'inévitable distanciation imposée par le lieu théâtral, le spectateur parvient ainsi tout de même à pénétrer dans la profondeur de l'œuvre et à comprendre la réalité en la ressentant directement de l'intérieur. Finalement, il semblerait que l'étiquette *réaliste* du spectacle ne se réfère plus seulement aux signes en eux-mêmes mais plutôt au discours créé par ces signes et à l'intensité sensorielle perçue par le spectateur.

1.4. Conclusion du chapitre

Par ce chapitre, nous avons cherché à montrer que le réalisme scénique de Stone s'inscrivait dans l'esthétique de la vérité de Tchekhov. Pour ce faire, nous avons insisté sur le fait que Tchekhov, à travers son œuvre, ne cherchait pas simplement à (re)transcrire le monde extérieur et désirait dépasser les apparences. Opposé au réalisme scénique de Stanislavski, l'auteur voulait aller au-delà du détail décoratif pour atteindre un monde invisible, un monde intérieur. Ensuite, nous nous sommes centrée sur le réalisme scénique de Stone et avons prouvé qu'il était plus qu'une simple transposition d'une réalité. En effet, non seulement son dispositif scénique crée un discours sur le monde extérieur mais en plus il joue sur les ressentis intérieurs des spectateurs. Par rapport à Tchekhov, une différence d'extension s'est toutefois instaurée. Alors que pour le dramaturge russe, l'effet de vérité recherché était censé se produire sur scène, à travers la diégèse, pour Stone, il n'est plus seulement l'affaire de la scène, il inclut aussi les spectateurs (ou devrions-nous dire les « spectateurs » ?).

2. Le miroir d'une société

*[Le] rôle [de l'artiste] est de présenter les faits,
de donner une description exacte des phénomènes,
d'être vrai*

Anton TCHEKHOV

Au travers de ce second chapitre, nous tâcherons de montrer dans quelle mesure Simon Stone prolonge le premier geste qui résulte de l'esthétique de Tchekhov : celui qui, au nom de la vérité, tendait un miroir au public. Tout comme l'écrivain russe, Stone a cherché à présenter à ses contemporains un certain état de la société. Chez l'un comme chez l'autre, nous verrons que pour peindre au mieux cette société, il s'agit d'utiliser différentes couleurs. La première couleur met en relief les modes de vies, les discours et langages des dites sociétés. La deuxième souligne la place occupée par les femmes au sein de la société, l'évolution des conventions de genre et les rapports ambivalents qu'elles entretiennent vis-à-vis de ces conventions. Pour finir, la troisième couleur met en exergue le progressif enracinement de la société dans une dynamique capitaliste.

2.1. L'œuvre de Tchekhov ou le miroir d'une Russie de la fin du XIX^e siècle

2.1.1. Discours et langage d'une intelligentsia russe du XIX^e siècle

De son vivant, Tchekhov avait tenté de montrer à ses semblables « à quel point ils se trompaient lorsqu'ils se contentaient de mener une vie étriquée »¹¹⁵. Il s'était ainsi donné pour mission de témoigner de son temps tel qu'il était et n'hésitait pas à retravailler ses pièces pour les adapter aux aléas de son époque.¹¹⁶ Dans une lettre écrite à sa femme Olga, actrice-vedette du Théâtre d'art de Moscou, Tchekhov soulignait d'ailleurs l'importance de transmettre au public une image de leur réalité quotidienne :

¹¹⁵ DARNAL-LESNÉ Françoise, *L'image de la femme dans l'œuvre d'Anton Pavlovitch Tchekhov*, Paris, 2005, p. 257, [en ligne], http://www.comprendre-tchekhov.fr/assets/these_darnal_lesne.pdf

¹¹⁶ STONE Simon, « Entretien avec Simon Stone », *op. cit.*

Je suis d'avis que votre théâtre ne doit monter que des pièces contemporaines, et rien d'autre ! Vous devez traiter de la vie contemporaine, celle-là même que vit l'intelligentsia et qui ne trouve pas d'expression dans les autres théâtres [...].¹¹⁷

Il importait pour l'auteur de parler de ses contemporains en toute subtilité en faisant transparaître leurs mœurs, leurs aspirations, leurs débats et leurs contradictions. Non seulement Tchekhov cherchait à illustrer les états d'âme de ces petites gens mais en plus il voulait mettre en évidence certains aspects ayant trait au monde russe de la fin du XIX^e siècle. Dans *Les Trois Sœurs*, Tchéboutykyne et Soliony débattent ainsi autour de la nature d'un plat caucasien – le tcheremcha – qui, pour l'un, est un plat de viande et, pour l'autre, un plat de légumes ; Olga, Irina et Macha perpétuent par leurs rêveries l'image idéalisée dont jouissait Moscou à l'époque en raison de son essor industriel, commercial et culturel ; Andreï, quant à lui, rêve de devenir membre du conseil du *zemstvo*. Pour Tchekhov, il s'agissait ainsi de mettre en lumière une époque qui se définissait largement par son oisiveté, sa paresse, sa veulerie et sa complaisance dans des plaisirs de tout genre¹¹⁸ :

ANDREÏ. – Le présent est immonde, mais quand je pense à l'avenir par contre, comme tout est beau ! [...] je nous vois, [...], libérés de l'oisiveté, du kvas, de l'oie au chou, de la sieste digestive, de la veulerie et de la paresse.¹¹⁹

Pour le dramaturge russe, la description de cette réalité russe passait par le biais d'un langage simple et éloigné du raffinement habituel des gens de lettres. Dans ses correspondances, le dramaturge s'est d'ailleurs fait à plusieurs reprises porte-parole d'une prose de l'ordinaire en critiquant le langage précieux de certains écrivains. Il décriait ainsi le langage « recherché »¹²⁰ de son frère Alexandre, le parler « affecté comme celui des vieux »¹²¹ de son amie Lydia Avilova et le ton « de philosophe ou de roman-feuilleton »¹²² des héros d'Alexeï Souvorine.

Les Trois Sœurs met en scène des personnages majoritairement issus de l'intelligentsia russe, classe sociale désignant « à la fois les personnes d'un niveau d'instruction supérieure et

¹¹⁷ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 795.

¹¹⁸ CELLI Rose, *L'art de Tchekhov*, Paris, del Duca, 1958 (Le demi-siècle des idées), p. 72.

¹¹⁹ TCHEKHOV Anton, *Les Trois Sœurs*, trad. du russe par Markowicz André et Morvan Françoise, Arles, Actes Sud, 1993, p. 120.

¹²⁰ ID., *Vivre de mes rêves. Lettres d'une vie*, *op. cit.*, p. 231.

¹²¹ *Ibid.*, p. 510.

¹²² *Ibid.*, p. 131.

"les personnes aux professions intellectuelles" – étudiants, professeurs, écrivains, hommes politiques »¹²³. Comme n'importe quelle classe sociale, l'intelligentsia russe est marquée par un certain rapport à la langue. Souvent, les personnages s'emploient ainsi à utiliser un registre de langue relativement soutenu. Toutefois, Tchekhov les laisse de temps à autre s'abandonner à un langage parfois plus proche du registre familier afin de rendre compte de la réalité du langage des hautes sphères de la société, riche en nuances. Dans la traduction française d'André Markowicz et Françoise Morvan, le lecteur parvient à retrouver « le naturel d'une langue "parlée" »¹²⁴. Macha et Olga utilisent des expressions familières telles que « A la guerre comme à la guerre »¹²⁵, « bon sang »¹²⁶, ou encore « dire n'importe quoi »¹²⁷ ; Anfissa et Féraponte suppriment le *ne* dans la négation (« Me chasse pas ! »¹²⁸, « Ils en revenaient pas, les Français »¹²⁹) et le langage de Saliony est marqué d'une prononciation syncopée (« Ptit, ptit... »¹³⁰).

Si, dans *Les Trois Sœurs*, le lecteur peut par moments tomber sur des termes et des manifestations linguistiques issus du registre familier, il ne rencontrera jamais des mots issus du lexique populaire et vulgaire. Pour Tchekhov, il s'agissait d'utiliser une langue à la fois simple et élégante qui éviterait non seulement le raffinement « des gens de lettres boursoufflés »¹³¹ mais aussi, son autre extrême, la grossièreté des gens rustres. Dans ses correspondances, Tchekhov rappelle à son frère Alexandre que, selon lui, « les laquais doivent parler simplement, sans "tope-là" et "à c't'heure" »¹³². A Lydia Avilova, il souligne en outre l'importance d'éviter ce qui est « rugueux, maladroit, [et] ne convient qu'à la langue parlée »¹³³. Le dramaturge avait ainsi le désir d'écrire simplement tout en prêtant une attention soutenue à la musicalité de la langue.

¹²³ KOLONICKIJ Boris, « Les identités de l'intelligentsia russe et l'anti-intellectualisme », dans *Cahiers du monde russe*, 2002, [en ligne], <https://journals.openedition.org/monderusse/8521?lang=en>

¹²⁴ TCHEKHOV Anton, *Les Trois Sœurs*, op. cit. (cf. quatrième de couverture)

¹²⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹³¹ *Id.*, *Vivre de mes rêves. Lettres d'une vie*, op. cit., p. 510.

¹³² *Ibid.*, p. 231.

¹³³ *Ibid.*, p. 628.

Somme toute, Tchekhov avait pour but d'inscrire son œuvre dans son époque, tant au niveau thématique qu'au niveau formel. En parlant de ses contemporains avec le langage de ses contemporains, il a cherché à créer une porosité entre la scène et la salle afin que les spectateurs puissent s'identifier aux personnages du spectacle. Par-là même, il leur donna la possibilité de rentrer chez eux avec de nouveaux questionnements philosophiques et sociaux plein l'esprit.

2.1.2. Le devenir de la femme à la fin du XIX^e siècle

2.1.2.1. Progressive émancipation féminine dans une Russie transfigurée

Tchekhov a rédigé son œuvre dans une Russie en proie à de profondes mutations sociologiques : l'image traditionnelle d'un tsar bienveillant se dissolvait, les propriétaires terriens faisaient face à la ruine progressive de leurs domaines et le pays, jusqu'alors soumis aux idéologies nationalistes, orthodoxes et autocratiques, était en train de profondément se renouveler.¹³⁴

Ces bouleversements politiques et sociaux laissèrent de sérieuses traces dans les âmes féminines russes de la fin du XIX^e siècle. Les épouses des décembristes¹³⁵ qui, dessaisies de leurs droits, furent contraintes d'enterrer leur position sociale et d'abandonner leurs enfants, témoignèrent d'un courage et d'une abnégation sans précédent. Cette force d'âme dont elles firent preuve devint quasiment mythique pour les générations russes qui suivirent. Mythifiant le rôle des femmes dans cette épopée, la conscience collective a peu à peu « fait naître dans les esprits éclairés des rêves de liberté, une façon de penser et d'agir individuellement en rejetant tous les modèles proscrits jusqu'alors par la société russe »¹³⁶. De plus en plus, se renforçait l'idée selon laquelle la femme pouvait devenir actrice de sa propre vie. Contestant de plus en plus la morale courante et les bonnes mœurs, une petite frange de la population féminine s'est ainsi mise à revendiquer toute une série de droits.

¹³⁴ DARNAL-LESNÉ Françoise, *op. cit.*, pp. 5-6.

¹³⁵ « membre[s] de la conspiration organisée à Saint-Pétersbourg au début du règne de Nicolas I^{er} », (voir *Trésor de la langue française*, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9cembriste>)

¹³⁶ DARNAL-LESNÉ Françoise, *op. cit.*, p. 6.

L'œuvre de Tchekhov s'inscrit tout à fait dans ce contexte de lutte féminine. Bien qu'il ne désirait aucunement s'engager dans quelque forme de militantisme, le dramaturge russe s'interrogeait sur la trajectoire de ces jeunes femmes tendues vers un idéal de renouveau. Sans pour autant tomber dans le cliché de la femme révolutionnaire ou dans celui de la femme émancipée, Tchekhov cherchait à dépeindre ces femmes dans toute leur complexité et leurs contradictions. Il allait ainsi à l'encontre de toute attitude manichéiste qui, selon lui, était trop éloignée de la complexité de la réalité.

Dans ses correspondances, il a plusieurs fois insisté sur la nécessité de représenter les femmes telles qu'elles apparaissaient dans la réalité. Dans une de ses lettres adressées à son frère Alexandre, il le sommait d'arrêter de mettre en scène des personnages de femmes-poupées et de représenter des femmes réelles, vivantes et humaines :

Ne ferait-on pas preuve de plus d'intelligence et de talent en plaçant à côté de gueules aussi merveilleuses que celles du Tatar et du petit père une femme sympathique vivante (et non pas une poupée), une femme réelle ? [...] tes récits ne contiennent pas une seule femme humaine [...].¹³⁷

Dans une autre lettre adressée à Lydia Avilova, il lui recommandait fortement d'éviter les personnages féminins larmoyants qu'il jugeait en deçà de la réalité :

Gardez [le personnage de] Dounia, mais essayez ses larmes [...] Faites-en une femme adulte, vive et indépendante à laquelle on peut croire. De nos jours, Madame, on ne croit plus aux pleurnicheuses.¹³⁸

Selon l'auteur, la femme russe de la fin du XIX^e siècle se retrouvait coincée dans un entre-deux complexe, « [elle] n'[était] plus [...] un personnage éminemment passif véhiculant un principe d'harmonie, [...], ni toutefois une femme libérée, égale à l'homme dans ses activités [...] »¹³⁹. Par son œuvre, il montra comment, en cette fin de siècle, les femmes restaient prises dans un système patriarcal aliénant malgré le fait que la route vers leur émancipation s'acheminait peu à peu. Entre aliénation et émancipation, la femme russe du XIX^e siècle nous apparaît ainsi comme un être en proie à des désirs contradictoires.

¹³⁷ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 387.

¹³⁹ DARNAL-LESNÉ Françoise, *op. cit.*, pp. 13-14.

2.1.2.2. *Les Trois Sœurs* de Tchekhov

a) Le pouvoir indestructible de l'institution du mariage

Érigé en modèle absolu à l'époque de Tchekhov, le mariage détenait alors un poids tel qu'il semblait inévitable. Si, peu à peu, étaient remis en cause les institutions et la morale traditionnelle, force est de constater que l'obéissance à l'institution sacrée du mariage asservissait encore la majorité des citoyennes russes. Conséquence directe de pressions parentales et sociales, le mariage était envisagé comme un destin fatidique auquel la femme ne pouvait échapper.

Dans *Les Trois Sœurs*, ce n'est pas tant le concept même du mariage ou son immense pouvoir qui est remis en cause sinon un fait de société que Tchekhov jugeait aussi bien interpellant qu'injuste : les mariages sans amour dont les premières victimes étaient les femmes. Obligées d'accepter leur futur époux sans mot dire, ces jeunes filles ne se sentaient pas vraiment en droit de se rebeller contre une autorité parentale ayant décrété ce qui était bon pour elles.¹⁴⁰ Ces mariages sans amour avaient ainsi encore force de loi à l'époque bien qu'ils n'étaient en réalité qu'« un équivalent social de la solitude »¹⁴¹. Macha témoigne de la position d'objet qu'elle occupe quand elle dit au commandant Verchinine : « On m'a mariée quand j'avais dix-huit ans, et j'avais peur de mon mari »¹⁴². Par cette phrase, le personnage rend bel et bien compte de l'autorité incontestable des conventions traditionnelles contre laquelle la femme n'arrivait pas encore à se rebeller.

Bien que les parents des trois sœurs ne soient plus là pour asseoir la pression sociale du mariage, la force de cette construction sociale persiste à travers le personnage d'Olga, la sœur aînée. A sa sœur Irina, encore célibataire, elle dira : « Ma chérie, je te le dis en sœur, en amie, si tu veux un conseil, marie-toi avec le baron ! »¹⁴³. Peu après, elle témoignera encore de la place prépondérante occupée par le mariage :

¹⁴⁰ DARNAL-LESNÉ Françoise, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴¹ LAZARIDÈS Alexandre, « Tchekhov, fins de siècle », dans *Jeu*, 69, 1993, p. 95, [en ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/29173ac>

¹⁴² TCHEKHOV Anton, *Les Trois Sœurs*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴³ ID., *op. cit.*, p. 94.

OLGA. – [...] je me marierais même sans amour. Le premier qui me demanderait, je l'épouserai, peu importe, pourvu que ce soit quelqu'un de bien. Même un vieil homme, je l'épouserai...¹⁴⁴

Véritable pilier à l'époque, le mariage apparaissait ainsi comme un des fondements essentiels autour duquel s'organisait la société. Chez Olga plus particulièrement, le mariage semble agencer tout son rapport au savoir et à la réalité de sorte qu'elle se retrouve quasiment définie par une seule volonté : être mariée.

Non seulement l'institution du mariage trônait sur l'ensemble de la société mais en plus, elle paraissait quasiment indestructible : le divorce était ainsi inconcevable pour l'époque. Jusqu'à la révolution de 1917, il était d'ailleurs quasiment interdit.¹⁴⁵ Considéré comme un crime, le divorce était sérieusement condamné, aussi bien par la loi que par la morale courante. Une fois mariée, la femme se retrouvait ainsi captive d'un mariage dont les liens sacrés ne pouvaient être brisés. Lorsque Macha prend conscience de son amour pour Verchinine, elle illustre bien cette impasse juridique et morale dans laquelle bon nombre de femmes se retrouvaient :

MACHA. – [...] En un mot, j'aime Verchinine... [...] Que faire ! (*Elle se prend la tête dans les mains.*) [...] ¹⁴⁶

Bien que partagé, cet amour n'a pas le pouvoir de défaire Macha des chaînes qui l'attachaient à son mari Koulyguine. Le divorce, en raison de son statut illégal et de ses représentations sociales négatives, était inimaginable pour l'époque. Olga le confirme d'ailleurs en reléguant son amour pour Verchinine au statut de « bêtise » : « Tu peux dire autant de bêtises que tu veux, peu importe, je n'entends pas »¹⁴⁷. Sans issue, cet amour, espoir ténu d'une libération, ne pouvait qu'être contrarié.

¹⁴⁴ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁵ YVERT-JALU Hélène, « L'histoire du divorce en Russie soviétique. Ses rapports avec la politique familiale et les réalités sociales », dans *Population*, 1, 1981, p. 61, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1981_num_36_1_17143

¹⁴⁶ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁷ *Ibid.*

b) La lente émancipation des femmes par la scolarisation et le travail

Tchekhov ne s'est pas contenté de présenter les femmes comme des êtres aliénés au mariage et aux conventions traditionnelles, il a également voulu cultiver l'idée d'un progrès en marche en cette fin de siècle : l'émancipation des femmes par la scolarisation et le travail. Toutefois, si déjà certaines femmes tendaient à s'émanciper en travaillant et en étudiant, elles étaient loin de constituer la majorité et appartenaient généralement à un milieu socio-culturel aisé.¹⁴⁸ Une femme au travail était ainsi encore vue comme une femme avant-gardiste, sortant de la norme.

En faisant des trois sœurs des femmes instruites ayant eu la possibilité d'aller à l'école, Tchekhov mettait en lumière la timide révolution féminine à l'œuvre en cette Russie de fin de siècle. Si l'institution du mariage continuait de sévir, la progressive propagation de la scolarisation des jeunes filles et l'acquisition encore discrète d'un droit de travail pour les femmes permettaient à certaines de se rebeller en partie « contre le malheur d'être née femme »¹⁴⁹.

A travers le personnage d'Irina, est ainsi mise en lumière la revendication à l'autonomie financière à laquelle les femmes aspiraient alors :

IRINA. – [...] L'homme doit travailler, quel qu'il soit, il doit gagner son pain à la sueur de son front, en cela seul résident le sens et le but de sa vie, son bonheur, ses enthousiasmes. [...] J'ai eu envie de gagner ma vie comme on peut avoir soif quand il fait chaud. Si je ne commence pas à me lever et à travailler, refusez-moi votre amitié.¹⁵⁰

Véritablement féministe pour son temps, Irina faisait partie de cette petite frange de la société féminine qui osait enfin s'affirmer en tant que sujet, qui osait enfin rêver d'exercer un métier.

En outre, Tchekhov fait de la sœur aînée, Olga, une travailleuse à temps plein. Durant quasiment l'entièreté du deuxième acte, elle est absente. La raison ? Elle se devait d'assister à un conseil. A son arrivée, elle informe par ailleurs qu'elle se voit désormais obligée de

¹⁴⁸ DARNAL-LESNÉ Françoise, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 180.

¹⁵⁰ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 16.

remplacer la directrice. Loin d'être anodin, cet événement définit Olga comme une femme à poste de responsabilité, ce qui, rappelons-le, est chose rare pour les femmes de l'époque. Irina et Olga semblent ainsi réellement avant-gardistes : elles annoncent un progrès en marche.

c) Conclusion : entre aliénation et émancipation

Dans toutes ses œuvres, Tchekhov a cherché à décrire au mieux la réalité de l'intelligentsia russe de son époque. Par rapport aux femmes, il voulait mettre en évidence deux faits de société : le pouvoir indestructible du mariage et l'émancipation timide de la femme par la scolarisation et le travail. En explorant ces faits, il pointait en même temps le fossé dans lequel ces femmes se trouvaient alors. Coincées entre aliénation et émancipation, ces femmes lui apparaissaient comme ni totalement passives, ni totalement actives, mais foncièrement ambivalentes. D'un côté, elles restaient fortement aliénées à l'institution du mariage. Souvent, elles semblaient ainsi limitées dans leur choix de mode de vie et devaient écraser leurs rêves d'amour. D'un autre côté, certaines, comme Irina et Olga, arrivaient à se démarquer et sortaient peu à peu de ce carcan patriarcal en s'accomplissant par le travail.

Finalement, les trois sœurs correspondent à la fois à un modèle traditionnel et moderne. Concernant Olga, nous voyons qu'elle apparaît tout d'abord comme une femme moderne dans la mesure où elle travaille et dispose d'une certaine autonomie financière. D'un autre côté, elle continue de prolonger par ses discours le modèle d'une femme traditionnelle, mariée et agrippée aux crochets d'un homme. Quant à Macha, bien que sa scolarisation et son aspiration à l'indépendance en fasse une femme moderne, elle reste fondamentalement aliénée à un statut traditionnel, celui d'une femme mariée contre son gré. Pour finir, si Irina, en affichant ouvertement son désir d'autonomie financière, annonce un progrès en marche, elle finit tout de même par se plier aux conseils de sa sœur aînée en se mariant sans amour.

2.1.3. Montée d'une économie capitaliste

Lorsque Tchekhov écrivait ses textes dans les années 1890, la société russe faisait face à l'essor grandissant du capitalisme. De plus en plus, les principes-clefs du capitalisme s'implantaient dans les esprits des Russes de sorte que la modernité et l'argent finirent par polluer les âmes de la plupart d'entre eux. De ce capitalisme montant, il appert que les relations entre les hommes et les femmes se sont vues perverties par des rapports de propriété et d'argent. Friedrich Engels compare d'ailleurs leur relation à une lutte entre les classes : « L'homme est le bourgeois ; la femme a le rôle du prolétaire »¹⁵¹.

Dans son œuvre, Tchekhov rendait compte de cette montée en puissance du capitalisme. Sa dernière pièce, *La cerisaie*, serait l'exemple le plus frappant de la confrontation grandissante entre une aristocratie en déclin et une bourgeoisie capitaliste en plein essor. Dans *Les Trois Sœurs*, la montée en puissance du capitalisme se fait de manière plus subtile et est davantage liée au comportement moral du personnage de Natacha.

Exemple d'une femme qui s'est laissée corrompre par l'argent, Natacha semble avoir trouvé dans son mariage avec Andreï – le frère d'Olga, Macha et Irina – le moyen de changer de classe sociale. Épanouie dans un monde de représentations matérielles, elle apparaît comme une femme aliénée par les valeurs marchandes et les notions de rentabilité. L'exemple le plus révélateur serait celui où elle dit à Olga ne pas comprendre pourquoi celle-ci ne congédie pas la vieille servante Anfissa :

NATACHA. – [...] Pourquoi tu la gardes, cette vieille, je ne comprends pas !¹⁵²

Au-delà du fait qu'elle témoigne d'une attitude cruelle vis-à-vis de celle qui a presque joué le rôle de mère pour les trois sœurs, Natacha rend surtout compte d'un système de valeurs fondé sur l'impératif du profit. Elle s'inscrit ainsi dans une véritable logique du marché où ce qui domine, c'est l'échange :

¹⁵¹ DARNAL-LESNÉ Françoise, *op. cit.*, p. 212.

¹⁵² TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 80.

NATACHA. – Elle ne sert à rien ici [...] Qu'est-ce que c'est, ce gaspillage ! [...] Pas de bouches inutiles à la maison.¹⁵³

En exprimant son aberration, la belle-sœur d'Olga semble finalement demander : « Quel intérêt y aurait-il de garder à notre service une femme qui n'est pas à même de nous procurer les biens et services dont nous avons besoin ? ». En outre, cette logique utilitaire semble aller de pair avec une certaine déshumanisation puisque, d'emblée, la valeur de l'autre ne tient plus à ce qu'il est mais à son utilité, à ce qu'il peut apporter en termes matériels :

NATACHA. – [...] J'ai une nurse, j'ai une nourrice, nous avons une bonne, une cuisinière... à quoi elle nous sert cette vieille-là ? A quoi ?¹⁵⁴

Natacha n'arrive pas à voir en la vieille femme autre chose qu'une domestique. En définissant l'individu entièrement par la fonction qu'il occupe, la belle-sœur dépersonnalise ses rapports sociaux et semble éradiquer « toute affectivité des comportements humains pour laisser place à la seule rationalité »¹⁵⁵.

A plusieurs reprises, Natacha se regarde dans le miroir. Au premier acte, il est dit qu'« *[e]lle se jette un coup d'œil dans la glace, et s'arrange un peu.* »¹⁵⁶. Au troisième acte, alors que l'incendie fait ravage, elle se contemple encore¹⁵⁷.¹⁵⁸ Très attentive à l'image qu'elle renvoie aux autres, à la valeur ajoutée qu'elle détient, Natacha prolonge finalement l'ordre moral capitaliste fondé sur la notion de valeur. Constamment, ce personnage cherche à établir sa valeur en même temps que celle des autres. Soumise à un individualisme calculateur, Natacha se fait porte-parole d'un univers social « semblable à un miroir où chacun passe son temps à guetter dans les yeux de l'autre le prix qu'il a et à ne pas se connaître pour ce qu'il est »¹⁵⁹.

¹⁵³ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁵ MERLIO Gilbert, « Religion, rationalité et désenchantement », dans Groupe de recherche sur la culture de Weimar (dir.), *L'Éthique protestante de Max Weber et l'esprit de la modernité*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1997, p. 75.

¹⁵⁶ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁸ DARNAL-LESNE Françoise, *op. cit.*, p. 178.

¹⁵⁹ LAVAL Christian, *L'homme économique : essai sur les racines du néolibéralisme*, Paris, Gallimard, 2007, p. 85., cité dans AUBIN Louis, *Éthique, capitalisme avancé, néolibéralisme, transparence et communication*, Montréal, Université du Québec, 2015, p. 42, [en ligne], <https://archipel.uqam.ca/8527/1/M14209.pdf>

De l'individualisme de Natacha semble émerger un narcissisme exacerbé dont le premier aspect s'illustre notamment « à travers des pratiques d'adhésion à la mode vestimentaire et à tout ce qui englobe dans ce domaine »¹⁶⁰. Il n'est donc pas étonnant de noter que l'apparence physique de la belle-sœur répond tout à fait à la mode russe de l'époque valorisant alors « les pelisses avec une couture à la taille [...] »¹⁶¹. Notons d'ailleurs qu'elle est le seul personnage de la pièce pour lequel Tchekhov donne autant de détails physiques. Comme s'il cherchait à en égratigner la superficialité, l'auteur insiste sur l'importance que l'apparence détient pour Natacha :

NATACHA. – [...] Je dois être toute décoiffée... (*Devant la glace*) On dit que j'ai grossi... ce n'est pas vrai ! Pas vrai du tout !¹⁶²

Alors qu'au début de la pièce, elle apparaissait quasiment comme un pion au sein de la maisonnée, elle finit par y devenir la maitre à bord. Elle agit comme si la maison lui appartenait : elle surveille les domestiques, elle éteint les bougies et compte les fourchettes en argent retrouvées dans le jardin. Peu à peu, sa vérité s'érige en critère absolu dans la mesure où personne ne la remet en question.

NATACHA. – [...] D'abord, je ferai abattre toute cette allée de sapins, et après, cet érable, là-bas. Le soir, il est si laid, si effrayant. [...] ¹⁶³

Loin d'être anodin, ce revirement de situation intime nous semble en réalité révélateur du changement politique à l'œuvre dans la Russie de Tchekhov. De ce fait, il est tout à fait significatif que ce soit cette femme qui finisse par manifester une montée en puissance puisqu'elle incarne, à elle seule, les deux piliers du capitalisme (l'utilitarisme et l'individualisme).

¹⁶⁰ MERCIER Lucie, *Avatars de l'individualisme : la mode et l'État*, Montréal, Université du Québec, 1996, p. 2, [en ligne], <https://archipel.uqam.ca/9569/1/D389.pdf>

¹⁶¹ FEDOROVA Inna, « Le conte de la pelisse russe », dans *Russia Beyond*, janvier 2014, [en ligne], https://fr.rbth.com/art/2014/01/22/le_contes_de_la_pelisse_russe_27505

¹⁶² TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 128.

2.2. *Les Trois Sœurs* de Simon Stone ou le reflet de notre société postmoderne

2.2.1. Univers, modes de vie et discours contemporains

A l'instar de Tchekhov, Simon Stone a tenté de créer un espace où les spectateurs reconnaîtraient leur réalité aussi bien par le dispositif scénographique que par l'exploration de nos modes de vie, du devenir de la femme et de notre système économique actuel. La mise en scène des *Trois Sœurs* de Simon Stone plonge ainsi le spectateur dans un univers éminemment contemporain. Olga, Irina et Macha ne sont plus membres d'une intelligentsia russe mais issues de la bourgeoisie française, elles n'ont plus pour rêve de rejoindre Moscou mais New York, les débats des personnages ne nous renvoient plus à un univers russe mais à notre monde globalisé et les modes de vie des personnages ont directement trait à notre société postmoderne ultra-connectée : régime vegan, consommation de drogues, culture du smartphone, des jeux vidéos, de la jouissance et de l'argent caractérisent désormais l'univers des *Trois Sœurs*. Les personnages, toujours saisis par d'intenses réflexions ontologiques, épistémologiques et morales, évoluent dans un univers aliéné par le diktat du conformisme. En outre, cet univers s'inscrit directement dans une société du spectacle où le « rapport social entre des personnes [semble] médiatisé par des images »¹⁶⁴ :

MACHA. – Les gens venaient de l'Europe, du monde entier, juste pour être vus des fêtes de Papa.

2.2.1.1. Voyeurisme, extimité et images de télé-réalité

Si nous prenons en compte l'aspect télévisuel que l'espace scénique revêt (voir « Rapport scène-salle dans *Les Trois Sœurs* de Stone »), nous pourrions supposer que Simon Stone joue sur les codes de la télé-réalité puisque l'intimité de tout un chacun est exposée aux yeux de tous. Le metteur en scène met ainsi en avant l'extimité¹⁶⁵ grandissante de notre société contemporaine. Toutefois, ne nous méprenons pas, si Simon Stone semble reprendre certains codes des émissions de télé-réalité (l'intimité [sur]exposée des participants, le voyeurisme des

¹⁶⁴ DEBORD Guy, *La société des spectacles*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, p. 16.

¹⁶⁵ « désir [...] de mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique » (voir TISSERON Serge, « Le désir "d'extimité" mis à nu », dans *Le Divan familial*, 2, 11, 2003, p. 59, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2003-2-page-53.htm>)

télespectateurs), il ne s'agit pas pour autant de faire de son spectacle une reconstitution grotesque de ces émissions de télé réalité dont les dérives sont fréquentes.

Contrairement aux participants de ces émissions-là, les personnages de la diégèse ne se savent pas observés. Ils n'exploitent donc pas la même extimité que celle des participants aux émissions de télé réalité. L'extimité est présente, mais elle reste cantonnée à l'univers des personnages et n'est pas excessive. En outre, là où les participants des émissions de télé réalité virent souvent au ridicule, les personnages des *Trois Sœurs* s'avèrent justes et touchants. Habités par des questionnements ontologiques, ces personnages, comme dans l'œuvre originale de Tchekhov, restent livrés à la nostalgie d'une époque révolue et d'un possible avenir en même temps qu'ils nous interpellent sur les fondements de nos existences.

Si l'extimité et le voyeurisme sont exploités au travers de cette mise en scène, tous deux semblent essentiellement liés à la place du spectateur et de l'acteur. Au spectateur de théâtre est assigné un double rôle. D'une part, il reçoit le rôle du voyeuriste observant une intimité qui, d'un point de vue diégétique, n'est pas ouvertement affichée par les personnages. D'autre part, il reste cantonné à son propre rôle, celui d'un spectateur de théâtre sachant pertinemment qu'il assiste à une représentation fictive. Comme le dit Anne Ubersfeld, « il n'y a pas d'illusion théâtrale » : « la caractéristique de la communication théâtrale, c'est que le récepteur considère le message comme non-réel ou plus exactement, comme non-vrai »¹⁶⁶. Au théâtre, il est toutefois un « *réel concret* »¹⁶⁷ que le spectateur ne remettra jamais en doute, à savoir l'existence des objets et des personnes (les acteurs) placés sur scène. Irréel et réel se côtoient ainsi au théâtre : toujours conscient d'avoir affaire à une illusion de la réalité, le spectateur sait en même temps que, derrière les personnages en scène, se cachent des acteurs qui, eux, se savent observés. De ce fait, de ce point de vue-là, il est une extimité liée au réel du phénomène théâtral puisque toute pièce de théâtre nous dévoile intentionnellement la vie intime des personnages. C'est précisément cette extimité-là que le spectateur va pouvoir relier à celle des émissions de télé réalité.

¹⁶⁶ UBERSFELD Anne, *op. cit.*, pp. 46-49.

¹⁶⁷ *Ibid.*

2.2.2. Du langage contemporain

A cette adaptation spatio-temporelle des *Trois Sœurs* s'allie également un geste de réécriture du texte original. Entièrement retravaillé, le parler des personnages nous renvoie à un langage du quotidien qui peut parfois irriter en raison de sa vulgarité. Bien que certains critiques aient trouvé ce geste d'écriture tout à fait abject et honteux vis-à-vis du lyrisme de Tchekhov, il nous semble judicieux de questionner ce choix langagier qui pourrait aller au-delà d'une simple provocation. Selon nous, Simon Stone n'a pas tant cherché à déshonorer le texte original mais bien à poursuivre le geste éthique de Tchekhov, à savoir transcrire sur scène notre société et son langage avec le plus d'authenticité possible.

Dans le parler des personnages, nous retrouvons toutes sortes de termes et manifestations linguistiques nous renvoyant à la langue parlée d'aujourd'hui : présence d'élisions populaires (« j'suis désolée »), d'interjections (« hey », « ah ! », « oh ! », « allez »), changement de code linguistique (« Mi casa es su casa »), emploi d'expressions idiomatiques (« être planté là », « laisser tomber », « s'en ficher de »), tendance à une prononciation syncopée des mots (« *ça demand'rait »), utilisation d'emprunts (« hashtag », « ok », « podcast », « playstation », « gay ») et de mots issus du lexique familier (« se planquer », « se gourer », « débile », « ouais »). A côté de ces manifestations linguistiques, nous retrouvons également un paramètre propre à nos discussions quotidiennes, à savoir, la confusion des voix : souvent, les personnages s'interrompent les uns les autres comme ils le feraient dans la vie.

En réécrivant le texte des *Trois Sœurs*, Simon Stone a choisi d'ancrer le parler des personnages dans un registre familier où s'utilisent des termes issus non seulement du lexique familier mais aussi du lexique vulgaire : les *putain de* + substantif, *bordel*, *merde* et autres termes jugés opposés aux règles de bienséance jalonnent ainsi l'ensemble de la pièce. Ce geste de réécriture a ainsi assigné aux personnages un langage truffé de mots tabous (jurons, injures et insultes). Parfois jugé provocateur et plat, ce choix linguistique nous semble malgré tout être révélateur d'une société où même dans les classes sociales élevées, la valeur tabou des mots tend de plus en plus à disparaître. Selon Pierre Guiraud, la relative généralisation de cette grossièreté de langage peut en partie s'expliquer par l'instauration de la démocratie. En effet, si, pendant tout un temps, les classes sociales aisées étaient excessivement privilégiées par

rapport au reste de la société, aujourd'hui, elles sont soumises à des difficultés qui leur avaient jadis été épargnées :

Qui peut aujourd'hui se targuer d'être à l'abri des mille et un emmerdements de l'existence : l'armée, l'administration, la police, le fisc, la douane ; et la bonne impertinente – « il n'y a plus de domestiques » [...] ¹⁶⁸.

Pour se défaire de ces « emmerdements de l'existence », l'individu, quel qu'il soit, aura plus tendance à s'abandonner à un langage cru détenteur d'une force cathartique. L'idée selon laquelle les membres d'une classe sociale élevée s'adonneraient à un langage forcément plus châtié que les autres est ainsi déconstruite au travers de cette mise en scène. Toutefois, bien qu'il soit révélateur d'un changement soci(ét)al, l'utilisation d'un langage plus grossier ne peut évidemment pas être généralisée à l'ensemble de la société bourgeoise actuelle. Elle se manifeste à des degrés variables suivant la nature de chacun.

A côté de cet argument d'ordre social, nous pouvons également en évoquer un autre, d'ordre sociétal : la pudibonderie du XIX^e siècle a peu à peu laissé place à une libéralisation des mœurs et, par extension, à une libéralisation du langage et de son obscénité. ¹⁶⁹ Les années 1960 et leur promesse de libéralisation sexuelle ont mené peu à peu à ce que non seulement l'idée de pudeur physique et verbale n'ait plus raison d'être mais qu'en plus se banalise le discours sur le sexe dans les mœurs et les arts. ¹⁷⁰ Aujourd'hui, le sexe a totalement intégré le domaine public. Nombreux sont les films érotiques qui, frappés de censure à l'époque, sont désormais accessibles en ligne, le cinéma pornographique est à lui seul devenu une industrie très lucrative et le cybersexe représente l'un des plus gros commerces du net. ¹⁷¹ La révolution sexuelle a ainsi peu à peu mené à une hypersexualisation de la société redéfinissant les frontières entre le public et le privé. La conséquence est telle que, de plus en plus, le « discours d'en bas », celui ayant trait au sexe, eut tendance à se détabouiser et les mots pour le dire, également.

¹⁶⁸ GUIRAUD Pierre, *Les Gros Mots*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 121.

¹⁶⁹ HUSTON Nancy, *Dire et interdire : éléments de jurologie*, Paris, Payot, 2002, pp. 141-142.

¹⁷⁰ WEINBERG Achille, « La libération sexuelle et ses lendemains », dans *Sciences Humaines*, août/septembre 2002, https://www.scienceshumaines.com/la-liberation-sexuelle-et-ses-lendemains_fr_2582.html

¹⁷¹ *Ibid.*

Le langage des personnages des *Trois Sœurs* de Stone traduit cette libéralisation sexuelle et cette omniprésence du sexe dans les discours, que ce soit de manière consciente ou pas : tantôt les personnages se réfèrent consciemment au domaine sexuel en utilisant des gros mots comme *branler*, *baiser*, *sucer*, tantôt ils s'y réfèrent inconsciemment en utilisant des injures sexuelles (*enculé*, *pute*) et des jurons sexuels (*putain*). Là où les termes *branler*, *sucer*, *baiser* sont employés dans leur sens littéral, l'injure *enculé* et le juron *putain* ont perdu leur valeur sémantique littérale pour ne valoir plus que par leur qualité de mots tabous.

L'utilisation fréquente de mots tabous dans la réécriture des *Trois Sœurs* pose inévitablement la question de l'enjeu psychosocial actuel qui y est lié : utiliser un langage grossier, ce n'est pas seulement se servir de la parole comme si elle était investie d'une force physique, c'est aussi une tentative de renverser un rapport de force.¹⁷² En effet, notre société occidentale est construite de manière telle que l'agression verbale est perçue comme le propre du mâle.¹⁷³ Afin de contre-attaquer l'agression verbale qui lui est adressée, la femme ne peut qu'elle-même se répandre en grossièretés pour tenter de devenir l'égale de l'homme :

En français, si un homme dit à une femme : « Ne me casse pas les couilles », soit elle demeure muette devant cet énoncé, soit elle riposte par quelque chose comme « pauvre con »¹⁷⁴

Dans *Les Trois Sœurs* de Stone, il n'est ainsi pas anodin que les personnages, tous sexes confondus, utilisent un langage saturé de grossièretés. Entourées d'hommes grossiers, Olga, Irina, Macha et Natacha pourraient chercher à se défaire de leur statut jugé inférieur en utilisant le même langage cru des hommes qui les entourent.

En adéquation avec une époque où la parole se libère de plus en plus, les personnages sont ainsi flanqués d'une prose de l'ordinaire frôlant parfois le vulgaire. Si certains pourraient reprocher à Simon Stone la trahison faite au lyrisme de Tchekhov, il importe de signaler que ce décalage formel va de pair avec un rapprochement éthique : en s'éloignant du texte original, le metteur en scène se rapproche en même temps du geste éthique de Tchekhov, soit celui de proposer au public un espace de remise en question sur la société environnante en mettant en

¹⁷² HUSTON Nancy, *op. cit.*, p. 105.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 120-121.

avant les produits matériels – smartphones, jeux vidéos, drogues, etc. – et immatériels – les paroles de cette dite société.

2.2.3. Le devenir de la femme au XXI^e siècle

En lisant *Les Trois Sœurs* de Tchekhov avec des yeux de lecteurs du XXI^e siècle, l'attitude des protagonistes féminins pourrait sembler passive pour certains. Or, le fait est que pour l'époque, leur comportement portait déjà en lui un potentiel contestataire. Dans la brochure des *Trois Sœurs* publiée sur le site officiel du Théâtre de l'Odéon, il est d'ailleurs noté que « dans le texte original, [les trois sœurs] sont des féministes [puisqu'] elles agissent à l'encontre des attentes que la société nourrit à leur égard »¹⁷⁵. En effet, non seulement elles avaient tendance à ne pas prendre les hommes au sérieux mais, en plus, deux d'entre elles exerçaient un métier, ce qui était rare pour une époque où l'acquisition de la scolarité et du droit au travail pour les femmes n'étaient encore qu'à un stade préliminaire. Si Tchekhov entendait, à travers elles, signifier un progrès en devenir, nous avons vu qu'il cherchait aussi à pointer la persistance coriace d'une domination masculine exprimée surtout à travers les mariages sans amour. Pour l'auteur, les femmes de l'intelligentsia russe de cette époque apparaissaient comme des êtres complexes qui semblaient dénoncer leur propre domination en même temps qu'elles y contribuaient : elles revendiquaient l'indépendance et, en même temps, elles n'échappaient pas à l'impératif du mariage. Elles se trouvaient ainsi dans un entre deux : entre l'aliénation et l'émancipation, entre le passif et l'actif.

Afin de toujours tendre au public une image de sa réalité, Simon Stone a cherché à transposer de nos jours la charge contestataire présente dans les comportements d'Olga, Macha et Irina tout en pointant leurs paradoxes inhérents. Nous le verrons, cette contestation est notamment visible dans la dynamique relationnelle instituée entre les hommes et les femmes. En outre, à travers ces personnages, sont implicitement mis en scène toute une série de faits sociaux actuels : l'évolution dans les rapports de genre en faveur de la femme, l'effritement de l'institution du mariage, la banalisation de la séparation, la généralisation de l'indépendance financière des femmes en Occident, la libéralisation du corps féminin, l'apparition d'autres modèles de couple, etc. Si certains artistes peuvent avoir tendance à présenter la femme du

¹⁷⁵ STONE Simon, « Entretien avec Simon Stone », *op. cit.*

XXI^e siècle comme une femme « émancipée », Stone s'est attaché à déconstruire le stéréotype d'une femme libre et libérée en pointant leurs ambivalences.

A travers ce point, il s'agira de justifier la cohérence de la transposition dramaturgique du comportement des trois sœurs. Pour ce faire, nous étudierons l'image des trois sœurs proposée par Simon Stone pour voir en quoi elle répond non seulement à l'image de la femme occidentale actuelle mais qu'en plus elle s'inscrit dans la continuité des *Trois Sœurs* de Tchekhov. Nous commencerons tout d'abord par nous référer à l'ouvrage *Les ambivalences de l'émancipation féminine*¹⁷⁶ de Nathalie Heinich pointant la place occupée par la femme dans notre réalité contemporaine, les progrès aujourd'hui acquis et les ambivalences générées suite à ce processus émancipatoire. Nous nous centrerons ensuite plus précisément sur les attitudes des trois sœurs de Stone pour montrer dans quelle mesure elles reflètent en partie la réalité sociologique actuelle. Pour chaque personnage, nous déclinons notre analyse en deux temps : premièrement, nous chercherons à voir en quoi le comportement du personnage fait écho à un fait social actuel et traduit l'émancipation grandissante du devenir féminin ; deuxièmement, nous essayerons de montrer comment persiste encore une aliénation au modèle traditionnel.

2.2.3.1. Entre émancipation et aliénation

Suite aux différents mouvements féministes qui ont jalonné le XX^e siècle, une véritable révolution s'est opérée non seulement dans les rapports homme-femme mais aussi dans la manière de définir la femme. Toute une série de revendications ont ainsi mené à ce qu'aujourd'hui de nombreux principes nous semblent de plus en plus relever de l'évidence. Citons à cet égard la maîtrise de la procréation de la femme par la femme (contraception, avortement), la liberté octroyée à la femme de choisir son mode de vie, le refus des rapports de domination traditionnels exercés par les hommes sur les femmes et l'affirmation des désirs de la femme.¹⁷⁷

¹⁷⁶ HEINICH Nathalie, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

¹⁷⁷ CASTELAIN-MEUNIER Christine, *Les hommes, aujourd'hui : virilité et identité*, Paris, Acropole, 1988, pp. 52-53.

Révolu ce temps où la femme était vue comme « le sexe faible » ? Arrivée l'ère de la femme émancipée ? Force est de constater qu'aujourd'hui encore ces beaux idéaux égalitaristes ne sont pas toujours mis en pratique : sexisme, discriminations professionnelles, écart des salaires, harcèlements, manipulations et violences conjugales sont toujours bel et bien présents bien qu'ils soient généralement tapis dans l'ombre. De ce fait, si le modèle de la femme moderne, forte et indépendante, tend de plus en plus à s'affermir, il semblerait tout de même que le modèle traditionnel continue de persister comme en témoignent ces nombreuses injustices.

Au travers de ce point, il ne s'agira pourtant pas de dénoncer les attitudes machistes ou les injustices et violences perpétrées à l'égard des femmes mais plutôt de pointer les contradictions propres à la femme occidentale moderne qui, à son insu, contribue elle-même à sa propre aliénation. Bien que, depuis maintenant environ trois générations, les femmes occidentales modernes disposent de modèles identitaires leur garantissant une indépendance matérielle en même temps qu'un épanouissement sexuel, il n'empêche que leur *émancipation*, bien que désirée et revendiquée, est parfois difficile à assumer. Entre émancipation et aliénation, la femme occidentale moderne ne nous semble donc pas s'être totalement dé faite du carcan patriarcal : elle aspire à l'émancipation en même temps qu'elle reste fondamentalement aliénée aux représentations traditionnelles du « être-femme ». ¹⁷⁸

Dans *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Nathalie Heinich explique qu'aujourd'hui coexistent deux conceptions hétérogènes de l'identité féminine : la première est moderne et nous renvoie à la conception de « femme non liée », la deuxième est traditionnelle et nous renvoie au modèle des « états de femmes ». ¹⁷⁹ Dans son argumentation, l'auteure explique que la revendication d'un nouveau modèle de femme n'implique pas pour autant que l'ancien modèle s'abolisse. Selon elle, en chaque femme moderne, l'un et l'autre cohabitent :

¹⁷⁸ HEINICH Nathalie, *op. cit.* (cf. quatrième de couverture)

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 7-8.

Le modèle nouveau n'annule pas l'ancien, il ne le périmé pas, car il ne se substitue pas mais se *superpose* à lui : nous le savons bien, nous toutes qui avons intériorisé à la fois le rêve du prince charmant et l'aspiration à l'indépendance.¹⁸⁰

Aujourd'hui, les femmes ont ainsi intégré deux modèles : d'un côté, l'indépendance par le travail (modèle moderne), de l'autre, le lien conjugal et matrimonial dont les femmes continuent de rêver (modèle traditionnel). Cette adhésion à des modèles contradictoires traduit l'ambivalence du sujet féminin actuel. Comme il lui est impossible de choisir un modèle sans renoncer à l'autre, la femme occidentale actuelle semble ainsi se trouver dans un entre-deux : elle veut « à la fois une chose et son contraire, l'émancipation et la servitude, l'autonomie et la protection, la liberté sexuelle et la dépendance affective »¹⁸¹.

A cette duplication des modèles correspond non seulement une double possibilité de satisfaction (la réussite au travail, la réussite en amour) mais aussi une double contrainte : il devient ainsi impératif de s'accomplir dans ces registres différents si l'on veut « réussir dans la vie ». Cette double exigence ne va pas sans frustrations : si la femme occidentale du XXI^e siècle peut espérer être une épouse/mère accomplie en même temps qu'une travailleuse efficace, elle aura aussi plus tendance à se sentir insatisfaite si elle ne parvient pas à remplir l'un ou l'autre rôle. En outre, notons que si le travail rémunéré apparaît comme une condition *sine qua non* à l'autonomie des femmes, le fait est « qu'il ne fait pas toujours le poids face aux satisfactions de la vie familiale »¹⁸². En effet, là où le rôle d'épouse ou de mère est insubstituable, le rôle de la travailleuse soumise à un travail répétitif et peu créatif est en revanche substituable et dépersonnalisant. Somme toute, la satisfaction liée au fait de pouvoir se réaliser en tant que sujet autonome peut elle-même entraîner une forme d'insatisfaction liée à la perte partielle ou totale du rôle traditionnel d'épouse ou de mère.

Cette superposition actuelle de l'ancien et du nouveau modèle est également visible dans la vie sexuelle des femmes. Nous pouvons dire qu'aujourd'hui, de plus en plus, les femmes se libèrent de l'ordre traditionnel, tendent à affirmer leur sexualité et revendiquent le droit à disposer de leur corps. En effet, pour la plupart d'entre nous, le droit à la liberté sexuelle et à la jouissance font office de truismes. Toutefois, il semblerait que ce progrès s'accompagne

¹⁸⁰ HEINICH Nathalie, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸¹ *Ibid.* (cf. quatrième de couverture)

¹⁸² *Ibid.*, p. 14.

lui-même d'un sentiment d'obligation et de performance : il y a désormais une honte d'être qualifiée de *frigide* et une volonté d'être *un bon coup*.¹⁸³ Ainsi, la sexualité au sein d'un couple n'est pas seulement synonyme d'épanouissement pour la femme, elle peut également faire figure d'obligation : même après une journée de travail éprouvante, la femme peut ainsi se sentir obligée de satisfaire les « besoins sexuels » de son conjoint. De nouveau, coexistent le nouveau et l'ancien modèle : la revendication de la sexualité de la femme et de ses désirs d'une part, la persistance d'un sentiment d'obligation vis-à-vis du conjoint d'autre part.

Au final, « l'émancipation féminine » dont les femmes actuelles se réclament aujourd'hui n'est jamais totale. Elle provoque encore une forme d'aliénation qui se traduit sous la forme de frustrations (frustration de ne pas être mariée ou en couple, frustration de ne pas pleinement satisfaire sexuellement son conjoint). Paradoxalement, au plus s'accroissent les possibilités de satisfactions émancipatrices (indépendance financière, droit à l'orgasme, etc.), au plus grandissent également les insatisfactions liées au fait de ne pas répondre en partie au modèle traditionnel. Si, du temps de Tchekhov, la femme apparaissait déjà comme un être complexe en proie aux multiples contradictions, il semblerait qu'il en va de même pour la femme occidentale du XXI^e siècle. Tirillée entre deux extrêmes, la femme moderne cherche ainsi encore à mettre en œuvre le modèle moderne tout en ne renonçant pas au modèle traditionnel.

2.2.3.2. Macha, Olga et Irina 2.0 : des femmes émancipées ?

Héritières des révolutions du siècle passé, les trois sœurs semblent incarner les principes égalitaires prônés par les féministes des années 1970, à savoir le refus des rapports de domination traditionnels exercés par les hommes sur les femmes, l'affirmation sociale, la liberté du choix des modes de vie, l'affirmation des désirs et le choix de la sexualité.¹⁸⁴ Toutefois, comme dans l'œuvre originale de Tchekhov, cette contestation de l'ordre patriarcal n'est pas totale mais plutôt révélatrice de paradoxes : en même temps qu'elles cherchent à répondre à un modèle de femme moderne, Macha, Olga et Irina restent malgré tout aliénées à certaines représentations traditionnelles.

¹⁸³ HEINICH Nathalie, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁴ CASTELAIN-MEUNIER Christine, *Les hommes, aujourd'hui : virilité et identité*, *op. cit.*

a) Des premiers instants révélateurs et trompeurs

Au Théâtre de l'Odéon, après avoir été plongés deux minutes dans l'obscurité, les spectateurs voient entrer en scène une lumière éclairant des femmes qui, au milieu des hommes, s'affairent et/ou s'affirment en tant que sujets. Après avoir ouvert la porte de la maison de vacances, Olga, déterminée, se dirige aussitôt dans la cuisine avec toute une série de sacs, range les différents produits qu'elle a ramenés avec elle, prend une courgette et commence à la découper sur une planche tout en discutant avec les autres d'un ton assertif. D'emblée, son attitude suggère que cette maison de vacances lui appartient.

De son côté, Irina se refuse aux avances insistantes de Nikolai, finit par le réprimander pour son acharnement à vouloir tous les emmener dans la piscine et interpelle fortement son frère Andreï pour qu'il vienne l'embrasser. Quant à Macha, elle entre en scène plus ou moins en même temps que les autres mais, dans un premier temps, elle s'isole. Lorsqu'elle finit enfin par rejoindre ses semblables, c'est pour leur déclarer ouvertement son désir de repartir. A vrai dire, ce désir s'apparente plutôt à une décision puisque la manière dont elle le formule indique clairement qu'elle a en réalité déjà décidé de partir, quoi que les autres en disent : « Je crois que je vais juste rentrer à la maison, ok ? ». Bien que Macha formule son désir sous forme de question, il semble aller de soi que cette question n'appelle pas de réponse : elle n'attend pas l'autorisation des autres, elle les informe juste de son choix.

S'ils peuvent paraître insignifiants au regard de la diégèse, ces premiers moments de la représentation nous semblent toutefois révélateurs du paradigme contemporain dans lequel s'inscrivent les trois protagonistes. Apparaissant comme des sujets autonomes, ces femmes se présentent comme les héritières de la révolution féministe : elles refusent les rapports de domination traditionnels exercés par les hommes sur les femmes, que ce soit en affirmant leurs désirs (Macha), leurs non-désirs (Irina) ou en s'affirmant comme propriétaire à part entière de la maison de vacances familiale (Olga). Ces premiers instants semblent ainsi révéler une dynamique relationnelle fondée a priori sur un rapport d'égal à égal puisque chacun(e) semble être maître de ses actes.

Tout au long de la représentation, ces trois sœurs semblent rendre compte de l'état actuel de l'émancipation féminine en faisant fi des représentations traditionnelles. Que ce soit en affirmant leurs opinions parfois bien tranchées, en haussant le ton ou encore en décidant du déroulement des festivités, Olga, Macha et Irina se posent en égales des hommes. Loin de se laisser marcher sur les pieds, ces femmes n'hésitent pas à les interrompre ou à les sermonner quand elles s'estiment lésées. Et pourtant, nous verrons à travers notre analyse que cette émancipation affichée et revendiquée n'est qu'une illusion.

b) Focus sur Macha : l'émergence d'une norme nouvelle

Dans l'œuvre originale de Tchekhov, Macha s'amourachait du commandant Verchichine en sachant pertinemment bien que cette rencontre n'aurait pas d'avenir. Jamais consommé, son amour n'est resté cantonné qu'au stade de fantasme. Et bien que Macha aspirait à devenir cette femme capable de s'émanciper, de se défaire des chaînes la rattachant à son mari, elle n'y arrivait pas. Son attitude était ainsi révélatrice d'une époque où l'institution du mariage et le véto au divorce étaient encore bien enracinés dans la société.

Dans la réécriture des *Trois Sœurs* de Simon Stone, l'infidélité émotionnelle de Macha devient charnelle. L'amour se consomme entre les deux protagonistes et, par ce passage à l'acte, les désirs s'en retrouvent exacerbés. La Macha du XXI^e siècle n'est pas prise de remords ou de repentirs, elle semble vivre sa passion adultère sans états d'âme. Chez elle, le désir prend ainsi le pas sur les conventions et les valeurs de fidélité. Selon nous, cette attitude teintée d'égoïsme pourrait être l'une des conséquences de l'effritement des valeurs traditionnelles à l'œuvre aujourd'hui. Dans *La crise du mariage d'amour*, Pascal Bruckner explique que :

Dans le monde classique, le mariage était un sacrement et l'amour, s'il survenait, une heureuse surprise. Aujourd'hui, c'est l'amour qui est sacré et le mariage n'en est qu'une possibilité parmi d'autres.¹⁸⁵

¹⁸⁵ BRUCKNER Pascal, *La crise du mariage d'amour*, Vincennes, Frémeaux & Associés, 2013, [en ligne], <https://www.audible.fr/pd/Sciences-et-Sc-Humaines/La-crise-du-mariage-damour-Livre-Audio/B00D3MO544>

Aujourd'hui, non seulement le mariage a cessé d'être une norme irrémédiable mais en plus le divorce est quasiment devenu anodin et banal dans le monde occidental.¹⁸⁶ L'apparente facilité avec laquelle Macha se défait des liens qui l'unit à son mari traduit ainsi non seulement le statut actuel du divorce (juridiquement légal) mais aussi une évolution de mœurs détrônant l'institution du mariage et banalisant la séparation.

Macha semble poursuivre l'idéal d'un amour inconditionnel, un amour qui résisterait à tout, qui serait si fort qu'il emporterait tout sur son passage. Pour elle, il n'y a plus de dilemme qui soit, il n'y a que la volonté d'échapper à son mariage et la résolution de se plier au diktat de l'amour-passion, même si cela implique qu'elle doive agir de manière cruelle envers son mari. Selon Pascal Bruckner, une grande partie de la génération d'aujourd'hui voue un « culte excessif [à] la passion amoureuse ». Dans *Le paradoxe amoureux*, l'essayiste insiste sur le fait que nous vivons dans une époque hypersentimentale fondée sur ce dogme de l'amour-passion :

Dans *Le paradoxe amoureux*, je décris l'intransigeance en amour comme la grande maladie contemporaine [...] On recherche l'effervescence permanente et, si l'autre déçoit, on le congédie car il n'est plus digne de notre idéal.¹⁸⁷

L'intensité du désir de Macha, sa quête d'un amour utopique et passionnel fait ainsi écho à l'intronisation actuelle de cette norme nouvelle. La protagoniste se fait porte-parole de cette envie contemporaine quasiment infantile d'éprouver sans cesse « le frémissement de la nouveauté d'une personne ou d'un corps »¹⁸⁸. Elle cherche en outre à redonner à l'amour sa vérité et à rompre avec l'hypocrisie des vieilles générations, sa propre hypocrisie, celle de rester en couple par convention et non par amour.¹⁸⁹ En voulant fuir à New-York avec son amant quasiment sur un coup de tête, Macha cherche à (re)construire sa vie sur base de cette norme nouvelle, celle de l'amour-passion :

MACHA. – [Je pars] à New-York pendant quelques années. Alexandre va venir vivre avec moi.

¹⁸⁶ JEAMMET Nicole et JEAMMET Philippe, « Croire à l'amour qui dure », dans *Études*, 418, 1, 2013, p. 31, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-1-page-31.htm>

¹⁸⁷ BRUCKNER Pascal, cité dans DESPLECHIN Marie, « C'est quoi, l'amour vrai ? », dans *L'express*, février 2012, [en ligne], https://www.lexpress.fr/styles/psycho/c-est-quoi-l-amour-vrai_1081210.html

¹⁸⁸ CARIÈS Françoise, « Bruckner, l'amour et le mariage à la librairie Ombres Blanches », dans *La Dépêche*, 2010, [en ligne], <https://www.ladepeche.fr/article/2010/10/13/926099-bruckner-amour-mariage-librairie-ombres-blanches.html>

¹⁸⁹ JEAMMET Nicole et JEAMMET Philippe, *op. cit.*

Représentante d'une génération en partie libérée des contraintes sociétales et institutionnelles, la Macha du XXI^e siècle semble s'être lancée dans la quête d'un amour authentique. En réalité, elle ne parviendra pas à échapper aux conventions traditionnelles desquelles elle se disait affranchie. Comme en témoigne la fin de la pièce, il ne suffit pas de donner priorité aux sentiments et à leur intensité pour faire vivre une histoire d'amour. Au final, Alexandre décidera de rester auprès de sa femme et de ses enfants, délaissant Macha qui, elle, continuera de vivre dans un mariage narcotique.

C'est sans doute dans le final du spectacle que l'on prend réellement conscience du paradoxe propre au personnage. Après avoir démontré tout au long de la pièce qu'il est actuellement si ordinaire, si *normal*, de se défaire de sa condition de femme mariée, elle finit finalement par y rester aliénée. Pourquoi ne pas quitter Théo et recommencer seule si les conventions d'antan n'ont plus lieu d'être ? Pourquoi ne pas cesser une union dans laquelle elle s'éteint à petit feu ? Nous pouvons sortir de ce paradoxe en pointant le fait suivant : si l'institution du mariage en tant que telle est aujourd'hui nettement moins déterminante qu'auparavant, il n'empêche que le modèle dominant actuel continue d'être celui du couple, quel qu'il soit.¹⁹⁰ La survie de ce mariage moribond semble ainsi être tout droit liée à une allergie existentielle, celle de la solitude, dont souffrent aussi bien Macha que Théo. Nietzsche l'avait déjà pointé à l'époque : « [...] personne n'apprend, personne n'aspire, personne n'enseigne... à supporter la solitude »¹⁹¹. Tous les moyens sont bons pour échapper à la solitude, même un mariage ennuyeux. Somme toute, la soi-disant authenticité à laquelle aspirait Macha finit par de nouveau se heurter aux pressions sociales, celles dictant le mode de vie à adopter (la vie de couple) et à bannir (la vie de célibat).

En résumé, par son attitude, Macha nous révèle toute une série de faits sociaux actuels (l'effritement de l'institution du mariage, la légalisation du divorce, l'évolution dans les rapports de genre, l'intronisation de l'amour-passion). Si son comportement est révélateur d'une réalité à tendance émancipatoire, il rend en même temps compte d'une réalité où les

¹⁹⁰ SAINT-LAURENT Louise, *L'expérience de la solitude: le cas des personnes séparées ou divorcées*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 173.

¹⁹¹ NIETZSCHE, *Aurore : les préjugés moraux*, Paris, Gallimard, 2011.

représentations traditionnelles ont toujours force de loi (l'allergie à la solitude, le modèle du couple).

c) Focus sur Olga : l'apparition d'un autre modèle de couple dans l'espace public

Dans l'œuvre originale de Tchekhov, Olga nous apparaissait comme une femme double. D'un côté, elle se faisait l'interprète directe d'une évolution de mœurs amorcée à l'époque de Tchekhov : son statut de professeure dévoilait aux lecteurs la progressive autonomie financière à laquelle les femmes pouvaient aspirer. D'un autre côté, la sœur aînée continuait d'incarner à elle-seule l'énorme pression sociale du mariage et véhiculait cette idée factice selon laquelle il fallait être nécessairement mariée pour réussir dans la vie. En partie émancipée de sa condition de femme, Olga continuait ainsi d'être aliénée par le modèle d'une femme traditionnelle. Il nous semble que c'est particulièrement à travers ce personnage que Tchekhov a réussi à représenter le réel fossé dans lequel se trouvait la femme à cette époque : en même temps qu'elle cherchait à sortir de la norme dans les faits, par l'acquisition d'une certaine autonomie financière, elle restait fondamentale ancrée dans cette norme de par ses idéaux et pensées.

Alors que dans l'œuvre originale de Tchekhov, Olga était vue comme un personnage hors-norme parce qu'elle exerçait un métier, dans la réécriture de Stone, Olga se fait hors-norme parce qu'elle est homosexuelle. La transposition dramaturgique semble faire sens : ce qui était considéré comme hors-norme à l'époque ne l'est plus forcément aujourd'hui. Ne serait-il pas désuet de dire qu'aujourd'hui, une femme au travail est une femme hors-norme ? Par ce geste de réactualisation, Simon Stone a cherché à redonner au personnage la charge hors-norme qu'il revêtait à l'époque. En outre, il a pu en même temps mettre en exergue la présence actuellement plus visible d'un autre modèle de couple au sein de l'espace public. De la même manière que Tchekhov cherchait à transcrire la progressive émancipation financière des femmes à travers le personnage d'Olga, Stone met en relief le refus grandissant du modèle hétéronormatif au sein de notre société. Toutefois, comme chez Tchekhov, le désir d'émancipation n'est jamais total mais toujours déjà ambivalent. Si, dans les faits, Olga s'émancipe du modèle hétéronormatif, dans ses pensées, elle reste aliénée par un modèle de couple plus traditionnel.

Ce n'est qu'à la fin de la pièce que le spectateur découvre qu'Olga est homosexuelle. Et quand la sœur aînée finit enfin par l'évoquer, elle en parle comme s'il s'agissait d'une information relevant de la plus grande des banalités :

OLGA. – Pour ton information Viktor [Saliony], je suis dans une relation très heureuse, active sexuellement depuis sept ans avec une femme magnifique qui me fait sentir bien dans ma peau.

En réalité, son ton désinvolte contraste avec l'importance de cette révélation qui, sept années durant, avait été voilée :

IRINA. – Attends mais t'es en couple avec une femme depuis sept ans... Pourquoi tu ne l'as jamais dit ?

Même si Olga prétend que son aveu n'en était pas un, sa dissimulation reste révélatrice de l'embarras – voire de la honte – qu'a pu constituer pour elle le fait de ne pas correspondre à la norme. Fondamentalement, cette dissimulation traduit l'ambivalence du personnage d'Olga, tiraillé entre l'*être* et le *devoir-être*. Bien qu'Olga *est* ce corps et cette âme attirés par les femmes, elle reste cette femme qui, au regard de la tradition hétéronormative, *devrait être* attirée par les hommes.

En outre, malgré le fait qu'elle vive son homosexualité au quotidien avec une autre femme depuis sept ans, Olga continue en réalité de prolonger le modèle idéal d'une femme hétérosexuelle et mariée à travers ses discours. Ses propos imbibés de traditionalisme contrastent directement avec sa vérité intérieure dans la mesure où l'homosexualité est, par définition, une orientation sexuelle *hors-tradition*. En critiquant l'ingratitude de sa sœur Irina qui n'arrive pas à jouir de sa vie de couple, Olga semble en réalité envier la chance que sa sœur a de répondre au modèle du couple traditionnel :

OLGA. – Irina, tu te plains jour après jour de ton mariage. Mais Nicolaï, c'est un homme bon, c'est un homme bien, un homme respectueux [...] Pourquoi est-ce que tu commencerais pas par avoir [...] un peu de reconnaissance pour la vie que tu as devant toi ? Même moi j'épouserais Nicolaï.

Somme toute, en faisant d'Olga une femme homosexuelle, Simon Stone a cherché à exposer sur scène une réalité de plus en plus palpable aujourd'hui : celle de femmes et d'hommes qui ne cherchent plus à masquer leur monde intérieur et choisissent de vivre leur homosexualité librement dans l'espace public. A travers Olga, il traduit ainsi un fait social,

celui de l'affranchissement progressif du modèle hétéronormatif. En même temps, il rend compte des ambivalences que ce processus émancipatoire génère.

d) Focus sur Irina : la libéralisation sexuelle et ses envers

Dans la pièce de Tchekhov, les premières répliques d'Irina étaient porteuses d'un potentiel éminemment avant-gardiste pour l'époque. Clamant haut et fort son désir d'émancipation financière, Irina faisait du travail le mot d'ordre de sa vie :

IRINA. – [L'humain] doit travailler, quel qu'il soit, il doit gagner son pain à la sueur de son front, en cela seul résident le sens et le but de sa vie, son bonheur, ses enthousiasmes. [...] J'ai eu envie de gagner ma vie comme on peut avoir soif quand il fait chaud. [...] ¹⁹²

Et pourtant, si Irina s'érigait en défenseuse de l'indépendance financière des femmes et revendiquait son appartenance à un modèle de femme moderne, force est de constater qu'elle n'arrivait pas à se débarrasser si facilement du modèle plus traditionnel, comme le prouve son mariage sans amour avec le baron Nikolaï. Entre émancipation et aliénation, la cadette se retrouvait prise dans le même fossé que ses sœurs aînées.

Dans la réécriture de Stone, Irina nous apparaît d'abord comme une femme éminemment moderne menant sa vie comme elle l'entend. Au début de la pièce, elle décide de rompre avec Nikolaï et choisit d'opter pour une vie de célibataire tout en continuant de collectionner les histoires d'un soir. Reflet direct de la libéralisation sexuelle du siècle précédent, son attitude volage la dépeint comme une femme libre et libérée revendiquant son droit à disposer de son corps. Dans un premier temps, nous pourrions même croire qu'elle prolonge la vision stéréotypée de « la femme du XXI^e siècle », émancipée, libérée de toute une série de conventions sociales, indépendante, faisant du célibat son mode de vie. Et pourtant, malgré tout, elle finira par demander Nikolaï en mariage, bien qu'elle ne l'aime pas. Le sachant profondément amoureux d'elle, Irina, finit par se dire qu'un mariage sans amour vaut peut-être quand même mieux qu'une vie de célibat.

¹⁹² TCHEKHOV Anton, *Les Trois Sœurs*, op. cit., p. 16.

De nouveau, à travers ce personnage, Stone révèle au public certains acquis de la révolution féministe du siècle précédent (libéralisation sexuelle, inversion des rôles traditionnels, choix du mode de vie). En même temps, il traduit aussi la fidélité tacite au modèle traditionnel, toujours bien ancré dans notre société contemporaine (le modèle du couple et du mariage).

2.2.3.3. Conclusion générale sur le devenir de la femme

Dans son œuvre, Tchekhov entendait dépeindre la femme russe telle qu'elle était. En cette fin de siècle, la femme se trouvait dans un entre-deux complexe. Si elle tendait peu à peu à s'émanciper, elle restait fondamentalement aliénée à toute une série de représentations propres au modèle traditionnel de la femme. En réécrivant Tchekhov, Stone a voulu prolonger ce geste de miroir initié par l'auteur tout en cherchant à maintenir les ambivalences propres à chaque personnage. Pour rester cohérent avec l'ensemble de son projet, le metteur en scène a inévitablement dû réactualiser les attitudes et comportements des personnages de manière à proposer au public une image authentique des femmes d'aujourd'hui. Le comportement des trois sœurs révèle ainsi des faits éminemment contemporains : l'actuel déclin de l'institution du mariage (Macha), le refus croissant d'un modèle hétéronormatif (Olga) et la progressive émancipation du corps féminin (Irina) en sont les exemples les plus parlants. De manière générale, elles apparaissent comme indépendantes, refusent le patriarcat et affirment leurs désirs. Simon Stone n'est toutefois pas tombé dans le piège de l'excès : il montre bien que si ces progrès tendent à se propager peu à peu dans l'ensemble de notre société occidentale, les femmes ne sont pas pour autant totalement émancipées et restent aliénées à certains modèles traditionnels.

Nous repérons un changement de dynamique dans la réécriture de Stone. Tandis que Tchekhov tentait de montrer que la femme n'était pas seulement aliénée au système mais qu'elle cherchait aussi à s'en émanciper, Stone montre qu'aujourd'hui, la femme n'est pas réellement émancipée mais encore et toujours aliénée. Dans un monde fait de contraintes sociales, il semble finalement impossible de s'émanciper entièrement. L'individu – qu'il soit femme ou homme – restera toujours fondamentalement aliéné par certaines constructions

sociales. Comme le disait Henrik Ibsen, se dire *totale*ment émancipé, c'est de l'ordre de la folie des grandeurs.¹⁹³

2.2.4. Le capitalisme exacerbé d'aujourd'hui

Alors que du temps de Tchekhov, le capitalisme n'était encore qu'au stade de gestation, aujourd'hui, il s'est enraciné à l'échelle mondiale. Intégré par l'ensemble de la société à degré variable, ce capitalisme est devenu « total »¹⁹⁴ dans la mesure où il règne sur l'ensemble du secteur économique. Dans la mise en scène de Stone, de nombreux éléments tendent à démontrer que les principes capitalistes se sont aujourd'hui érigés en véritable diktat.

Comme nous l'avons vu dans « *Les Trois Sœurs* de Stone, une esthétique réaliste ? », le dispositif scénique apparaît déjà comme une véritable émanation de notre société capitaliste. Là où Tchekhov plaçait les protagonistes des *Trois Sœurs* dans une maison située dans « une ville de province [comme celle de] Perm »¹⁹⁵, Simon Stone les rassemble dans une maison de vacances moderne aux larges baies vitrées. Haute et lumineuse, cette maison aux tendances *design* nous renvoie d'abord aux images de magazines de décoration intérieure véhiculant le « bon goût » de la classe dominante actuelle. Confronté à cette installation luxueuse, le spectateur se retrouve face à une société du spectacle soumise au diktat de la valeur marchande. La structure tournante du dispositif scénique accentue par ailleurs la superficialité de cette petite société : telle une sculpture tournant sur elle-même, cette maison bourgeoise semble réellement se donner en spectacle.

Cette prégnance du capitalisme dans notre société se reflète par le quotidien et les comportements des personnages. De manière inconsciente, ils traduisent tous une certaine adhésion à cette société de consommation. Au deuxième acte du spectacle, Simon Stone a décidé de plonger ses personnages dans la période des fêtes de fin d'année. Dehors, il neige et, à l'intérieur, tous se préparent à célébrer Noël. Plutôt que d'apparaître comme le témoin du lien familial et social, Noël transparaît davantage comme une fête capitaliste dont l'injonction

¹⁹³ IBSEN Henrik, cité dans CHÂTEL Jonathan, *Mise en scène I : histoire et analyse*, dispensé à l'Université catholique de Louvain, 2017-2018.

¹⁹⁴ PEYRELEVADE Jean, *Le Capitalisme total*, Paris, Seuil, 2005.

¹⁹⁵ TCHEKHOV Anton, *Vivre de mes rêves. Lettres d'une vie*, op. cit., p. 797.

est d'offrir absolument des cadeaux aux autres. Andreï traduit d'ailleurs bien notre aliénation consumériste propre à la période des fêtes et aux soldes qui la suivent :

ANDREÏ. – J'ai fait aucun cadeau... Ça pose pas de problème si on s'donne les cadeaux après Noël ? Parce que les soldes commencent toujours le 26... Si on disait que Noël, c'était le 27 [...].

Devenu superficiel, Noël n'apparaît ainsi plus que comme le résultat d'un système fondé sur le profit. L'artificialité de cette société semble culminer lors de l'exécution de feux d'artifices à l'occasion de l'anniversaire d'Irina. Permettant d'exhiber le spectaculaire, ces feux d'artifices apparaissent comme le moyen idéal pour une société de se mettre en scène ainsi que de montrer sa puissance et l'argent qu'elle possède.¹⁹⁶ Et pourtant, au sein de cette demeure qui semble presque diffuser le parfum enivrant du capitalisme, du bien matériel et du paraître dans la salle, les protagonistes luttent « pour retrouver les véritables chemins du sens critique et poser en pratique la question radicale de l'authenticité de [leur] être »¹⁹⁷.

2.2.4.1. La réactualisation du personnage de Natacha

Déjà dans l'œuvre originale de Tchekhov, Natacha apparaissait comme un personnage égocentrique dont la philosophie de vie était foncièrement capitaliste. Dans la version de Stone, son individualisme, son utilitarisme et sa superficialité ont redoublé d'intensité. Son caractère éminemment matérialiste semble non seulement proportionnel au capitalisme exacerbé de notre époque mais aussi proportionnel au vide intérieur qui habite ce personnage.

Apparaissant comme une citoyenne néolibérale-type, Natacha calcule stratégiquement pour elle-même en préconisant les valeurs matérielles. Obsédée par le pouvoir de l'argent, elle trouve dans les objets matériels le moyen d'estimer sa propre valeur. Exiger qu'Andreï lui offre une bague de fiançailles « dans une jolie petite boîte de velours rouge » n'est pas seulement un caprice, c'est également un moyen pour elle d'évaluer le degré d'intensité de son amour ainsi que de déterminer sa valeur à elle. Plus objet que sujet, elle apparaît ainsi comme un individu

¹⁹⁶ HEERING Caroline, « Fumée et éclat dans l'espace public : les feux d'artifice de la culture du spectacle baroque dans les anciens Pays-Bas » dans CARLIER Aurore, *Fumées célestes ou funestes. Du 12^e au 18^e siècle*, Namur, Société archéologique de Namur, 2017, [en ligne], https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/fr/object/boreal%3A198483/datastream/PDF_01/view

¹⁹⁷ COUSIN Francis, *L'être contre l'avoir. Pour une critique radicale et définitive du faux omniprésent...*, s.l., Editions Le Retour aux Sources, 2016, [en ligne], <https://www.leretourauxsources.com/essais/15-l-etre-contre-l-avoir-nouvelle-edition-2016.html>

réifié, totalement soumis aux dérives du capitalisme néolibéral actuel fondé sur un « fétichisme de la marchandise »¹⁹⁸. De ce fait, il n'est pas étonnant de voir qu'elle finisse finalement mariée à un homme riche pouvant satisfaire tous ses intérêts.

Comme dans la pièce originale de Tchekhov, ce personnage s'approprie peu à peu la maison familiale malgré la protestation affichée des trois sœurs :

NATACHA. – Vous avez cinq minutes pour vous barrer de ma maison.

OLGA. – C'est notre maison !

A la fin du spectacle, il s'avère que c'est son nouveau mari, Richard, qui rachète la maison de vacances de la famille Prozorov pour la lui offrir comme cadeau de fiançailles. Cette fin pourrait être l'annonce d'une ère du vide où règnera l'argent et où les individus, comme Natacha, se réduiront eux-mêmes à un ensemble de données contrôlables.

2.3. Conclusion du chapitre

Tout au long de ce chapitre, il a été question d'illustrer le premier geste découlant directement du projet d'écriture de Tchekhov : celui qui pointe du doigt une réalité sociale. Désirant s'inscrire dans la continuité de son esthétique, Stone a ainsi cherché à créer des analogies pertinentes « entre les faits relatés dans [la] pièce [originale] [...] (les situations, les objets, les costumes, etc. [...]) et ce que pourrait être leurs équivalents actuels »¹⁹⁹ comme le fait souvent Thomas Ostermeier. Cette transposition dramaturgique ne s'est pas construite sans difficultés : le théâtre de Tchekhov étant riche en nuances, il s'agissait de mettre en lumière la complexité et les ambivalences rencontrées au sein de cette réalité. Défi réussi ? Notre avis est mitigé. D'un côté, Stone a réussi à subtilement transposer l'univers de Tchekhov au nôtre en mettant en évidences nos modes de vies actuels (capitalistes, voyeuristes et virtualisés), nos discours et débats de société, et la réalité sociologique des femmes d'aujourd'hui. De ce point de vue-là, sa réécriture nous semble cohérente par rapport à notre réalité et juste vis-à-vis de l'œuvre de Tchekhov en elle-même. D'un autre côté, nous pourrions lui reprocher d'avoir été

¹⁹⁸ *Philosophie marxiste*. « Processus de réification réduisant les rapports sociaux à des relations d'échanges entre des marchandises, dans le mode de production marchande » (voir *Trésor de la langue française*, [en ligne], <https://www.le-tresor-de-la-langue.fr/definition/fetichisme>)

¹⁹⁹ PELECHOVÁ Jitka, *op. cit.*, p. 151.

assez radical dans la manière d'approcher le langage d'aujourd'hui. Au nom de la vérité, Tchekhov refusait aussi bien de céder à un langage raffiné que de s'abandonner à un langage vulgaire, il proposait à ses lecteurs une troisième voie : le naturel de la langue parlée combiné à une certaine élégance. Stone, quant à lui, semble avoir investi ses personnages d'un langage exclusivement familier, voire vulgaire. Si l'emploi d'un langage tel peut faire en partie écho à notre réalité, il nous semble toutefois qu'il manque de nuances : mettre en lumière notre rapport libéré aux mots tabous n'aurait pas dû empêcher que jaillissent de temps à autre des mots doux et élégants, toujours bien présents dans le langage d'aujourd'hui.

3. Le reflet d'un monde intérieur

Justement, nous allons essayer de représenter ce rien du tout
Anton TCHEKHOV

Au cours de ce troisième et dernier chapitre, il s'agira de montrer que Stone étend un deuxième geste tchekhovien : celui qui, toujours au nom de la vérité, oriente le spectateur vers un univers intérieur se trouvant en dehors du monde des mots. Pour ce faire, il s'agira tout d'abord de mettre en avant le rapport que Tchekhov entretenait vis-à-vis de la langue. Nous verrons que l'auteur était convaincu que le langage verbal était foncièrement incapable de traduire nos ressentis véritables. Ensuite, nous nous centrerons sur le phénomène du non-dit, omniprésent dans l'œuvre de Tchekhov, qui se révèle grâce au langage non verbal des personnages. En explorant ces non-dits, nous tenterons de prouver que les tensions du corps, les tonalités de voix, les rires et les silences des personnages occupent une place prépondérante dans la révélation de leur monde intérieur. Après avoir repéré les manifestations de cet univers intime chez l'écrivain russe, nous axerons alors l'analyse sur la réécriture de Stone pour mettre en évidence son rapport au langage verbal et non verbal. Nous soulignerons les points de convergences et de divergences vis-à-vis de l'œuvre de Tchekhov pour ensuite démontrer dans quelle mesure les nouveaux paramètres de la réécriture (l'utilisation du sarcasme et de l'ironie) participent au dévoilement des affects profonds des protagonistes.

3.1. L'écriture trouée de Tchekhov

3.1.1. Constat de l'échec d'une communication totale

Dans ses correspondances, Tchekhov rend plusieurs fois compte de l'échec d'un langage total, à savoir un langage qui serait à même de tout dire et de rendre compte entièrement de notre vécu intérieur. L'auteur pointe ainsi l'existence d'un impossible à dire traduisant la vision d'un langage infidèle à l'expression de l'idée et inadéquat à représenter son objet : « Je suis un rustre insensible, incapable de mettre les formes qu'il faudrait pour vous traduire mes idées mais malgré tout vous comprendrez ce que j'ai voulu mais n'ai pas su dire »²⁰⁰. En d'autres

²⁰⁰ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 431.

termes, il s'agit pour Tchekhov de montrer que le discours n'est pas à même d'exprimer la pensée de façon authentique.

En outre, l'auteur souligne également que notre compréhension des choses peut elle aussi parfois masquer la réalité. Le dit tout comme le non-dit peuvent tous deux être perçus de différentes manières par les personnes qui communiquent : « Et si vous voyez dans mes lettres des choses qui n'y sont pas, c'est sûrement que je ne sais pas les écrire »²⁰¹. Pointant la relation entre le non-dit émis et reçu, Tchekhov semble une fois de plus exprimer par cette phrase l'incommensurabilité des mots et des pensées.

Cette vision d'un langage verbal lacunaire se matérialise au sein de son œuvre. Souvent, les conversations entre ses personnages font figure de dialogues composés de monologues entrelacés, leurs échanges sont souvent interrompus et de nombreux indices corporels révèlent aux lecteurs leur non-communication.²⁰² Chez lui, s'installe ainsi une « crise du dialogue, à la faveur de laquelle s'invente un théâtre dont les conflits s'inscrivent au cœur même du langage, de la parole »²⁰³.

3.1.2. L'autre dialogue

Dans une lettre adressée au poète Serge Gorodetski, Tchekhov exprimait sa volonté d'écrire des pièces où « on mange, on boit, on flirte, on dit des sottises, [...] où des gens [...] parlent de la pluie et du beau temps »²⁰⁴. *Les Trois Sœurs* ne déroge pas à la règle : les personnages « dresse[nt] la table pour le déjeuner »²⁰⁵, lisent le journal²⁰⁶, se préparent à manger du pâté en croute²⁰⁷, parlent du climat slave de Moscou²⁰⁸, de leurs acquisitions récentes (« Et moi, je me suis acheté un petit couteau... tenez, regardez... »²⁰⁹), etc. Et

²⁰¹ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 675.

²⁰² MORIN Edwige, *Tchekhov : La parole au féminin*, Québec, Université Laval, 2017, p. 9, [en ligne], <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/28072/1/30113.pdf>

²⁰³ SARRAZAC Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 24, cité dans MORIN Edwige, *op. cit.*

²⁰⁴ KREJCA Otomar, *Otomar Krejca et le Théâtre Za Branou de Prague*, Lausanne, L'âge d'homme, 1972, p. 80.

²⁰⁵ TCHEKHOV Anton, *Les Trois Sœurs*, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 60.

pourtant, parfois, à la suite d'une parole banale telle que « Je prendrais bien du thé »²¹⁰, peut survenir un dialogue existentiel sur le sens des relations conjugales. Toute la magie de l'œuvre de Tchekhov est d'avoir su créer cette subtile dialectique entre conversations triviales et échanges extrêmement profonds.

Souvent, sous l'apparente banalité des actes et paroles des personnages tchékhoviens, semble se dessiner le tragique d'une existence vide de joie : « Les gens dînent, ils ne font que dîner, et, pendant ce temps, s'édifie leur bonheur ou se défait leur existence tout entière »²¹¹. Dans l'ensemble de son œuvre, nous constatons que l'écart se creuse souvent entre la banalité manifeste des paroles échangées entre les personnages et le tragique latent de leur situation. Dans *Les Trois Sœurs*, citons à cet égard la scène où Macha évoque le bruit grondant émis par le poêle juste après que Verchinine lui ait parlé du désarroi profond qu'il éprouvait :

VERCHININE. – [...] A part vous, vous seule, je n'ai personne, personne...

Pause.

MACHA. – Ce bruit dans le poêle !... Peu avant la mort de père, ça grondait dans les tuyaux. Tout à fait comme ça.²¹²

Derrière ces conversations, tantôt existentielles, tantôt banales, semble s'imposer un autre dialogue, nourri de silences et de points de suspension. Ce dialogue aphone semble tout autant sinon plus signifiant que les paroles échangées entre les personnages. Au-delà des mots échangés, un véritable combat souterrain semble se livrer. Se traduisent de manière invisible des relations complexes, des jeux de séductions, des rejets, des tactiques d'approche ou d'éloignement.²¹³ Les dialogues des personnages dissimulent ainsi une autre vie « qui affleure dans des correspondances subtiles avec les gestes, les comportements, les sons, le cadre de vie »²¹⁴. Le sens profond de l'œuvre de Tchekhov semble ainsi découler de la mise à jour des « réseaux de sens qui sous-tendent l'œuvre »²¹⁵. En ouvrant un espace allant au-delà des mots,

²¹⁰ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 50.

²¹¹ ID., cité dans LAFFITTE Sophie, *Tchekhov par lui-même*, Paris, Seuil, 1963, p. 98.

²¹² ID., *op. cit.*, p. 52.

²¹³ PÉRÉOL Orélien, « Les trois sœurs (et quelques autres) », dans *AgoraVox*, avril 2015, [en ligne], <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/les-trois-soeurs-et-quelques-166285>

²¹⁴ AMIARD-CHEVREL Claudine et PICON-VALLIN Béatrice, « Tchekhov et le Théâtre d'art de Moscou », dans CORVIN Michel (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 875.

²¹⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche*, Louvain la Neuve, Etudes théâtrales, 22, 2001, p. 80.

l'auteur cherche à ce que la concentration du spectateur se focalise non pas sur l'énoncé mais surtout sur l'énonciation en elle-même.

3.1.3. Autour du non-dit

Le théâtre de Tchekhov s'apparente à un théâtre où tout se passe sans que rien ne se passe, où tout se dit sans que rien ne se dise. La présence des non-dits – ou d'un « arrière-texte » – semble donner à son théâtre toute sa profondeur et rend ses pièces fondamentalement attractives :

Sorte de courant sous-marin qui passe, silencieux, derrière les mots prononcés à haute voix. Cet arrière-texte, exprimant les sentiments et pensées qui sont derrière les mots, dits tantôt pour mieux cacher sentiments et pensées, tantôt simplement malhabiles et quelconques, des mots comme il nous en vient dans la vie – cet arrière-texte donne aux pièces de Tchekhov leur profondeur, une troisième dimension. Avec l'aide de l'acteur, Tchekhov le fait entendre au public et c'est l'arrière-texte qui tient le public en haleine, malgré l'absence d'une « intrigue », de l'action.²¹⁶

Chez Tchekhov, c'est le langage non verbal – à savoir le corps, la voix, l'état d'être et les silences et les rires – qui fait remonter ces non-dits à la surface. Ces derniers semblent révéler les contradictions présentes entre, d'une part, ce que les personnages disent et, d'autre part, l'expression de leur non verbal, qui s'exprime à leur insu.²¹⁷ Tout autant sinon plus signifiant que les paroles elles-mêmes, ce langage non verbal semble révéler, en écho, l'univers intérieur des personnages.

3.1.3.1. Le rôle du non verbal dans *Les Trois Sœurs*

Nombreux sont les tensions et sentiments douloureux qui se cachent derrière la banalité des propos échangés dans *Les Trois Sœurs*. Quand le lecteur ne lit pas entre les lignes, il s'aide des didascalies qui lui donnent toute une série d'indications ayant trait aux états de l'être, aux tonalités des voix, aux attitudes, bref, au langage non verbal. Bien que ces didascalies ne puissent évidemment pas rendre compte de la totalité du sous-texte de la pièce, leur présence est toutefois significative. Loin de faire office de simples accompagnatrices du langage verbal,

²¹⁶ TRIOLET Elsa, *L'histoire d'Anton Tchekhov, sa vie, son œuvre*, Paris, Les Editeurs Français réunis, 1954, p. 163.

²¹⁷ HACHÉ Ginette, *Le non-dit comme moteur de création au confluent de la danse et du théâtre*, Montréal, Université du Québec, 2006, p. 24, [en ligne], <https://archipel.uqam.ca/3010/1/M9311.pdf>

ces didascalies – transcription d’un langage non verbal – font réellement discours. Entrant de temps à autre en contradiction avec les propos énoncés, elles rajoutent une signification supplémentaire à ce qui est dit. Souvent, le contraste s’opère ainsi entre la gravité des propos des personnages et la légèreté de leur attitude :

MACHA. – Tu as maigri... (*Elle sifflote*)
[...]

IRINA. – [...] Il paraît qu’Andreï a perdu deux cents roubles.
MACHA (*indifférente*). – Qu’est-ce qu’on y peut, à présent !²¹⁸

Tchekhov avait d’ailleurs souligné l’importance du contraste entre l’attitude parfois insouciant des personnages et leur chagrin intérieur dans une lettre adressée à Olga Knipper :

Oh, attention ! Ne prends pas de mine affligée, dans aucun des actes. Courroucée, oui, mais pas affligée. Les gens qui portent un chagrin en eux depuis longtemps et y sont habitués, sifflotent tout simplement et ils sont souvent pensifs.²¹⁹

a) Le rôle du rire

Parmi les nombreux stratagèmes que les personnages emploient pour enfouir leur tristesse, nous retiendrons l’usage du rire. Souvent, il est dit que les personnages sont en train de rire. Inutile de souligner que les situations dans lesquelles évoluent les protagonistes sont pourtant bien loin d’être drôles... Un décalage s’instaure ainsi entre le tragique de leurs situations et leurs rires cacophoniques. Riant pour ne pas pleurer, les personnages semblent dissimuler leur peine derrière des rires en détresse :

MACHA. – [...] je ne me sens pas bien, ne m’écoute pas. (*Riant, au bord des larmes*)²²⁰

Le rire semble ainsi recouvrir une fonction particulière chez Tchekhov : il apparaît comme une « arme défensive contre le tragique de l’existence ».²²¹ Permettant de masquer la perte de sens et de supporter l’insupportable, les rires des personnages n’apparaissent pas tant comme

²¹⁸ TCHEKHOV Anton, *op. cit.*, p. 54.

²¹⁹ ID., *Vivre de mes rêves. Lettres d’une vie.*, p. 807.

²²⁰ ID., *op. cit.*, p. 19.

²²¹ WOODROW Alain, « Le rire », dans *Études*, 2003, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-2003-3-page-383.htm>

des cris d'enthousiasme mais plutôt comme la clameur de ceux qui cherchent désespérément à se rassurer²²² :

MACHA. – Le voilà... Il a payé son loyer ?

IRINA (*elle rit*). – Non. Pas un sou en huit mois. Il a oublié, il faut croire.

MACHA (*elle rit*). – Ce qu'il a l'air grave, assis comme ça !

*Tout le monde rit ; pause.*²²³

La tonalité légère suggérée par l'auteur entre ici en contraste avec la gravité des propos. Véhiculant des sentiments et tensions non explicitement exprimés par la parole, le rire inopportun semble ainsi implicitement communiquer des informations camouflées derrière le dit :

IRINA. – [...] Tout a brûlé ?

FEDOTIK (*il rit*). – Tout, oui, tout, du sol au grenier ! Il ne reste plus rien. La guitare a brûlé, et les photos, elles ont brûlé, et toutes mes lettres... [...] ²²⁴

b) Le rôle des pauses

Parmi les différentes formes de non verbal exploitées par Tchekhov, les pauses semblent également jouer un grand rôle dans son œuvre. Nombreux sont les travaux universitaires qui ont d'ailleurs relevé l'importance accordée par Tchekhov aux moments de suspension. Dans *Les Trois Sœurs*, les 58 occurrences du terme *Pause* indiquent aux lecteurs que l'absence de paroles et de mouvements envahissent par moment une grande partie de l'espace. Loin d'être dénuées de sens, ces pauses, envisagées comme des silences prolongés, apparaissent chez l'auteur comme un langage propre chargé d'un sens non formulé explicitement. Comme toute forme de langage, le silence a donc également « pour vocation de dire, de révéler et de communiquer »²²⁵.

²²² MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, pp. 584-585.

²²³ TCHEKHOV Anton, *Les Trois Sœurs*, op. cit., p. 55.

²²⁴ *Ibid.*, p. 89.

²²⁵ SKAFF Carole, *L'expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011, p. 11, [en ligne], <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01334861/document>

Le silence se fait ainsi parole « dans la mesure où le silence dit une parole quoique non articulée, et détermine la situation d'énonciation »²²⁶. Chez Tchekhov, le rôle du silence est d'autant plus significatif qu'il survient parfois après de longs monologues. Le contraste instauré entre les zones de silence et les zones de trop-plein de paroles crée ainsi un trouble, voire un effet de cacophonie :

VERCHININE. – J'ai interrompu mes études au même stade que vous, je n'ai pas fait l'académie militaire ; je lis beaucoup, mes livres, je ne sais pas trop les choisir, et aussi bien, je ne lis pas du tout ce qu'il faudrait, et pourtant, plus je vis, plus j'ai soif de savoir. Mes cheveux grisonnent, je suis déjà presque un vieillard, mais je sais peu de choses, ah ! si peu ! Et, quand même, j'ai l'impression que l'essentiel, ce qui compte vraiment, je le sais, je le sais pour de bon. Comme j'aurais envie de vous démontrer qu'il n'y a pas de bonheur, qu'il ne doit pas y en avoir, et qu'il n'y en aura pas pour nous... Nous devons seulement travailler et travailler – le bonheur, c'est le lot de nos lointains petits-neveux.

Pause.

Si ce ne sont pas les miens, du moins les petits-neveux de mes petits-neveux.²²⁷

L'usage de la pause est double chez Tchekhov. D'une part, cette pause peut être fonctionnelle. Elle marque alors la fin d'un mouvement et contribue à produire un effet de naturel au sein du dialogue. D'autre part, elle peut se faire beaucoup plus expressive et révéler des non-dits²²⁸ :

[L]a pause, dans l'œuvre dramatique de Tchekhov [...] est le lieu de rencontre de deux mondes, de deux silences : le silence de l'homme, la solitude de l'âme humaine et l'immense silence de l'espace qui l'entoure. La pause est l'irruption du silence dans ce monde bavard, essoufflé et impétueux qu'est le nôtre, un silence qui nous fait prendre conscience non seulement des gouffres psychologiques en nous, mais aussi du vide de l'espace autour de nous, et qui reste muet à nos appels. La parole de l'homme n'est peut-être qu'une question adressée à ce silence infini qui est sans doute l'image la plus parfaite du néant dans le théâtre moderne.²²⁹

Somme toute, se cantonner à la réalité des mots serait une erreur. La vérité semble surgir au moment où le lecteur s'aventure dans le champ non verbal. Faisant miroiter ce que les mots taisent, le langage non verbal exprime toute une série de non-dits. Au sein de l'œuvre du dramaturge, les didascalies se font porte-paroles de ce langage non verbal et jouent un grand

²²⁶ TCHEKHOV Anton, *Les Trois Sœurs*, op. cit., p. 40.

²²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²²⁸ HAMON-SIRÉJOLS Christine, *Anton Pavlovitch Tchekhov. La Cerisaie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 37-38.

²²⁹ HRISTIĆ Jovan, *Le théâtre de Tchekhov*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009, p. 139.

rôle dans le dévoilement des non-dits. Indices du sous-texte, elles révèlent, en écho, les états d'être, les attitudes et tonalités de voix véhiculant les tensions non exprimées explicitement. Soulignant la présence de pauses et de rires au sein de son œuvre, elles mettent en lumière la souffrance et le tourment des personnages qui n'arrivent pas à se dire.

3.2. Le langage chez Stone

3.2.1. Par-delà le quotidien et la banalité des discours

A l'instar des drames de Tchekhov, les personnages sont englués dans la banalité du quotidien. Sur le plateau, on mange vegan, on cuit des croque-monsieurs, on se prépare à faire un barbecue, on joue aux jeux-vidéos, on décore le sapin de Noël, etc. A ces faits et gestes banals correspondent également des conversations triviales : on parle d'Internet, de Gindr, de Kanye West, de sport, de nourriture, du dessin-animé *Ratatouille*, bref, de tout ce qui se rapporte à la banalité de notre quotidien contemporain. Comme pour accentuer la platitude de cette banalité, les personnages se vautrent dans un langage trivial et grivois. Et pourtant, sous ces revers triviaux et vulgaires, transparait malgré tout la fragilité et la petitesse de ces individus écrasés par un monde qui les dépasse :

NIKOLAÏ. – J'ai passé les quinze dernières années à vivre comme un zombie, à courir après un rêve dénué de sens. Et je crois qu'au cœur de ça, de ce rêve, il s'agissait seulement d'être un humain qui fonctionne normalement.

Comme chez Tchekhov, un échange futile ou grotesque peut être suivi d'un dialogue extrêmement existentiel et vice-versa. Là où ces transitions étaient souvent entrecoupées de *pauses* chez Tchekhov, elles sont enchaînées de manière quasiment abrupte chez Stone, comme s'il s'agissait pour les personnages d'annuler l'ampleur de leurs réflexions et/ou la puissance de la solitude qu'ils éprouvent :

ALEXANDRE. – On vit dans une époque d'ignorance, je suis d'accord.
NIKOLAÏ. – Tu veux une bière ?

Ces transitions n'impliquent pas forcément l'intervention d'un interlocuteur, elles peuvent parfois être générées par le locuteur lui-même :

NIKOLAÏ (à *Macha*). – T’as vu *Ratatouille* ? C’est génial. C’est un rat qui devient chef-cuisinier, c’est sublime. Mon âme est au bord d’un gouffre existentiel.

[...]

NIKOLAÏ (à *Irina*). – J’avais pas entendu, j’étais occupé à déprimer. Est-ce que t’as vu *Ratatouille* ?

Mais finalement, qu’elles soient profondes ou triviales, leurs paroles en elles-mêmes n’importent pas tellement. Il nous faut lire un autre dialogue, caché sous le voile des mots. Il est des non-dits, des tensions et ressentis intérieurs qui semblent s’exprimer essentiellement à travers les attitudes des personnages, leurs gestes, leur tonalité de voix, leur débit de paroles et leur utilisation du sarcasme et de l’ironie.

3.2.2. Exploration des non-dits

Chez Tchekhov, les non-dits des personnages révélaient non seulement l'impossibilité pour les personnages d'être plus explicites (en raison des tabous, des interdits sociaux et des convenances)²³⁰ mais aussi l'aporie du langage verbal, incapable d'exprimer les tensions réelles vécues par les personnages. Dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, ces non-dits semblaient, entre autres, s'exprimer par les nombreux rires et silences de la pièce. La version de Stone semble quant à elle se produire sans silence ni temps mort : les propos des personnages tendent à se chevaucher presque systématiquement. En outre, leur débit de paroles se fait parfois extrêmement rapide. Nous pourrions supposer que, par ce geste, Stone cherche une fois de plus à contemporanéiser Tchekhov pour montrer qu'à l'heure actuelle, les silences se font rares dans nos vies stressées et actives.

Le metteur en scène australien a ici opéré un changement dramaturgique audacieux. Il est passé d'une ambiance fondée sur des silences et points de suspension à une ambiance explosive, saturée de paroles et de bruits. Lors d'une interview, Céline Sallette (*Macha*) et Amira Casar (*Olga*) ont d'ailleurs expliqué que la création de cet univers à l'ère de l'accélération était intentionnelle :

²³⁰ HACHÉ Ginette, *op. cit.*, p. 23.

C.S. – Dans le rythme, Simon nous a beaucoup orchestrés. Il nous a dit qu’il n’y avait jamais de silences... « sauf là et là ». [...] il y en a trois dans la pièce ! [...] la puissance du spectacle, c’est [...] le fait que dix personnes se donnent des relais presque invisibles pour raconter une histoire toutes ensemble, en effaçant le plus possible les coutures.

A.C. – [...] il faut sans cesse être sur le qui-vive pour venir combler le trou de l’autre.²³¹

Chez Stone, il n’y a ainsi plus de place pour le silence : les personnages passent d’une conversation à une autre en s’interrompant, les transitions s’enchaînent rapidement et les protagonistes se laissent parfois aller à de puissantes logorrhées. En outre, ils sont en proie à une libéralisation quasiment excessive de la parole et donnent l’illusion de tout dire et de ne rien cacher quand « s’échappent » de leur bouche des mots tabous (jurons, insultes, injures). Comme s’il y avait une adéquation entre leur langage et leurs pensées, les personnages semblent souvent dire ce qu’ils pensent. Quand Olga dit à Viktor : « T’es vraiment la personne la plus dégoutante que j’ai rencontrée », ses mots coïncident avec ses représentations mentales et aucun filtre, aucune gêne ne semble s’interposer entre les deux. Pourtant, pouvons-nous pour autant généraliser ce phénomène et dire que le langage verbal des personnages est toujours conforme à ce qu’ils vivent ?

Il semblerait que derrière ces flots de paroles banales et vulgaires, derrière cette capacité à soi-disant tout dire, se cache autre chose. Selon nous, ces personnages se cachent derrière leur vulgarité pour masquer leur fragilité qui finit malgré tout par remonter à la surface. Apparaît ainsi une distorsion entre le torrent de paroles prononcées – le discours de façade – et les paroles inavouées – tapies dans l’ombre.²³² Si le silence semble disparaître de la représentation des *Trois Sœurs*, le non-dit, lui, est toujours bien présent et se révèle principalement grâce au non verbal gestuel (mouvements, postures, expressions du visage, attitudes, tensions du corps, etc.), au non verbal sonore (tonalité, rythme et chaleur des paroles) et grâce au sarcasme et à l’ironie antiphrastique des personnages.²³³

²³¹ FITOUSSI Karelle, « Les trois sœurs cassent la baraque », dans *Paris Match*, décembre 2017, [en ligne], <http://www.parismatch.com/Culture/Spectacles/Les-trois-soeurs-cassent-la-baraque-1417541>

²³² CAMBIER Agnès, « Dits et non-dits : la parole en question », dans *Roman 20-50*, 4, 2010, p. 43, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2010-4-page-41.htm#no12>

²³³ TOURNEBISE Thierry, *Se comprendre avec ou sans mots. Un concept original pour améliorer nos relations humaines*, Saint-Jean de Braye, Dangles, 1995, p. 15.

3.2.2.1. Le rôle du non verbal

a) Du contraste entre les mots et les corps

Si certains personnages se disent heureux dans leurs mots, leur corps finit souvent par trahir leur réelle détresse. Langage à part entière, le corps de ces personnages semble exprimer le contraire de ce qu'ils disent. Penchons-nous sur les personnages d'Andreï, de Théo et de Nikolaï chez qui cette dissonance résonne particulièrement.

De tous les personnages, Andreï nous apparaît comme celui qui porte le plus de souffrances en lui. S'il semble masquer sa détresse derrière des propos virant souvent au vulgaire, sa posture affaissée, sa voix éteinte et ses gestes las parlent d'eux-mêmes et semblent dire le désespoir profond qui l'habite. Au plus la pièce avance, au plus le contraste se creusera entre les propos d'Andreï cherchant à montrer qu'il croque la vie à pleines dents et son langage non verbal, révélateur du fait qu'il a perdu goût à la vie :

ANDREÏ (*d'une voix éteinte*). – Putain, Dieu merci, c'est la fête, *party time*.

Telle une bougie en manque d'oxygène, Andreï semble s'éteindre à petits feux dans cette cage dorée. Ne trouvant pas de sens à sa vie, ne parvenant pas à être réellement heureux, il nous apparaît comme un homme complètement perdu qui masque sa sensibilité derrière sa soi-disant indifférence et son langage irrévérencieux :

ANDREÏ. – Merde, qu'est-ce que je me suis complètement imaginé puisque j'ai le cerveau, tu vois, un peu, en ce moment... [...] Oh putain désolé, je me suis complètement gouré [...] Je veux dire, on s'en fiche. J'adorerais être gay, j'ai même essayé pendant presque trois semaines quand j'avais 15 ans : sucer des bites [...]

Là où Andreï se dissimule derrière un certain détachement, Théo déguise son cœur brisé en feignant un dynamisme et une joie constante. Le spectateur n'est pourtant pas dupe de cet excès d'énergie, trop affiché que pour être vrai. La fausse chaleur de sa voix, les tensions de son corps et sa manière de rythmer les phrases nous prouvent que ses propos enthousiastes ne le sont pas vraiment. Quand le futur amant de Macha, Alexandre, accepte de rester dîner avec eux, Théo prononce de manière un peu trop enthousiaste : « Alexandre reste pour le dîner ! ».

En prononçant ces mots, Théo leur donne une cadence amusée comme pour exprimer un contentement (qui n'en est en vérité pas un). Du début à la fin du spectacle, cette attitude est constante chez lui. Même à la fin, alors qu'il a pleinement conscience que sa femme va rompre avec lui pour partir à New-York avec son amant, il dit à Macha d'une voix virant aux aigus :

J'imagine qu'une fois qu'il aura quitté sa femme, vous voudrez vivre ensemble ? [...] New-York c'est un truc de vous deux ou de toi ? [...] Ah, de vous deux, super !

Tout le monde lit entre les lignes : le soi-disant intérêt que Théo manifeste, beaucoup trop prononcé pour être vrai, n'est qu'une façade sous laquelle se dissimule une rancœur, implicitement exprimée à travers les tensions de son corps et de sa voix. Ce stratagème est constant chez lui et est loin d'être efficace. En effet, à chaque fois qu'il cherche à dire son invulnérabilité, Théo rend en même temps compte de son immense vulnérabilité.

Autant la vulgarité ou la frivolité des propos des personnages contraste parfois avec leur détresse muette, autant le tragique de leurs paroles cherche parfois à être contrebalancé par une légèreté d'attitude. Citons à cet égard le passage où Nikolaï doute de la possibilité d'un réel progrès social et humain tout en jouant avec une balle de football, comme pour minimiser son ressenti tragique :

NIKOLAÏ (*s'amusant avec une balle de football*). – Non, je crois pas à l'espoir, moi, tu sais. Regarde dans les années 60. Ils pensaient tous qu'ils pourraient en finir avec la bigoterie. Un monde s'ouvrait, et puis derrière, Reagan, Thatcher, Bush et la morte lente de la gauche. Aujourd'hui, plus personne peut être élu sans une espèce de posture anti-migration. Qu'est-ce que c'est cette gauche-là ? C'est pas des dirigeants, c'est des suiveurs. Il y a qu'un seul mouvement de pensées depuis les années 60, il va en direction de l'étroitesse d'esprit, de l'égoïsme, de la convoitise et de la paranoïa. [...]

Ou encore, la scène où Théo chante de manière burlesque :

Parce que je veux comprendre ce qu'il se passe,
Ma solitude est en train de me tuer [...]

Comme s'il ne s'attachait qu'à la mélodie en elle-même et qu'il ne s'identifiait pas du tout aux paroles, Théo cherche une fois de plus à minimiser la douleur qui l'habite. Ce contraste se répètera de nouveau quand il dira d'une voix enjouée : « Maintenant, je vais vraiment pouvoir me bourrer la gueule ! » ou encore, « Faut que je prenne de la droooooooooogue ! ».

Chez Tchekhov, les silences et les rires des personnages semblaient être le fruit d'une gêne écrasante générée par les conventions de l'époque. Chez Stone, comme ces interdits moraux et sociaux ont aujourd'hui disparu, les silences et rires gênés se sont également enfuis. Pourtant, il semblerait qu'une gêne persiste malgré tout : celle de montrer sa vulnérabilité et sa fragilité. Alors que leur cœur saigne, Andreï, Théo et Nikolaï cherchent à paraître invincibles. Toutefois, cet effort est vain, leur langage non verbal fait transparaître, sous la brume des mots, la vérité de leurs ressentis.

b) Le sarcasme comme arme de défense

Dans la pièce originale de Tchekhov, les personnages masquaient le tragique de leur situation derrière leurs rires cacophoniques. Dans la version de Stone, c'est le sarcasme des personnages qui semble remplir la fonction originellement occupée par les rires : il apparaît ainsi également comme « un moyen de défense face aux situations qui provoquent des sentiments d'angoisse »²³⁴. Faisant remonter le non-dit à la surface, l'humour sarcastique met en branle une « logique du simulacre »²³⁵ : il dit sans dire et « permet d'identifier et de reconnaître ensemble implicitement, sans forcément les verbaliser et les nommer ».²³⁶ Forme d'humour agressif, le sarcasme est utilisé non pas pour faire rire mais pour « discréditer un individu, une chose ou encore une situation »²³⁷.

A de nombreux moments, les personnages jouent entre ce qu'ils disent explicitement et ce qu'ils sous-entendent. Mentionnons à cet égard la scène où Olga, constatant que l'amant de Macha venait juste de prendre une douche chez eux, dit à ce dernier : « Ta femme et ta fille, elles voulaient pas se doucher aussi ? ». La question d'Olga ne doit évidemment pas être prise au sens littéral mais au second degré. Il nous faut lire au-delà des mots pour voir qu'Olga cherche surtout à exprimer le mépris qu'elle éprouve vis-à-vis de cette relation adultère qui,

²³⁴ BOUQUET Brigitte et RIFFAULT Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », dans *Vie sociale*, 2, 2, 2010, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm#re28no28>

²³⁵ REY Jean-Michel, « Le doublet de la métaphore », dans *Littérature*, 18, p. 89, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1975_num_18_2_1098

²³⁶ BESSON Geneviève, « L'humour, ressource personnelle et collective dans l'action sociale » dans *Vie sociale*, 2, 2, 2010, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-49.htm>

²³⁷ AILLAUD Marlène, *Compréhension et appréciation de l'humour noir : approche cognitivo-émotionnelle*, Marseille, Aix-Marseille Université, 2012, p. 40, [en ligne], <https://www.theses.fr/2012AIXM3033.pdf>

pour elle, dépasse l'entendement. Nous pouvons également citer la scène où Théo, le mari de Macha, s'entretient brièvement avec Alexandre sur le pourquoi de sa venue :

THÉO. – Ah, Alex qu'est-ce que tu fais ici ?

ALEXANDRE. – J'étais aux toilettes.

THÉO. – Les tiennes marchent pas ?

De nouveau, il nous faut dépasser le sens littéral de cette question et lire entre les lignes : la question de Théo n'en est pas vraiment une, elle cherche à faire miroiter son ressentiment et sa lucidité vis-à-vis de leur relation adultère. Macha elle-même s'adonnera au sarcasme quand il s'agira de masquer son angoisse véritable, liée à son statut de maîtresse :

MACHA. – Comment tu me présenterais ? « Les filles, je vous présente Macha, c'est une vieille amie, elle habite à côté. Je vous présente Macha, on baise de temps en temps. Je vous présente Macha, c'est la raison pour laquelle votre mère est à l'hôpital psychiatrique. »

Moyen efficace pour faire véhiculer un ressentiment ou une angoisse par-delà les mots, le sarcasme est repérable grâce à l'intonation employée par les personnages. L'énonciation nous apparaît ainsi comme beaucoup plus déterminante que l'énoncé en lui-même.

c) L'ironie comme acteur du non-dit

Quand ils ne s'adonnent pas au sarcasme, les personnages usent de l'ironie antiphrastique pour dire sans dire. Définie comme une « figure de rhétorique par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire comprendre »²³⁸, l'ironie antiphrastique est également marquée par la superposition d'un « dit » exprimé par les mots et d'un « non-dit » exprimé par l'intonation.²³⁹ Elle repose ainsi sur une intonation spécifique « qui fait que l'ironie n'en serait pas une si elle était dite sur un autre ton »²⁴⁰. En ce sens, l'ironie est directement liée au langage non verbal. Comme pour le sarcasme, un décalage s'instaure entre ce qui est dit et ce qui est pensé : le sens réel est ainsi implicite et contraire au sens explicite.

²³⁸ dans *Trésor de la langue française*, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/ironie>

²³⁹ HUTCHEON Linda, « Politique de l'ironie », dans SCHOENTJES Pierre (dir.), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, p. 291.

²⁴⁰ BOUDON Pierre, *Une interface discursive : l'ironie*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 1997, p. 7.

A plusieurs reprises, les personnages usent de ce procédé afin de créer un trouble chez leur interlocuteur. Citons par exemple la scène entre Théo et Macha qui fait suite à la décision prise par celle-ci de s'en aller de la maison de vacances familiale :

THÉO. – Qu'est-ce que j'ai fait ?

MACHA. – Rien... T'as... vraiment... rien fait. [...] Profite juste de la soirée et je t'appellerai avant d'aller dormir.

Entre méchanceté narquoise et tristesse désenchantée, Macha tient un discours auquel elle n'adhère pas. La faible intensité de sa voix, son intonation froide et cassante ainsi que son débit de paroles marqué de pauses semblent dire le contraire de ce qu'elle dit : son « rien » prononcé nous apparaît ainsi comme un « tout » ressenti. Sa réplique indique ainsi un autre sens que le sens des mots. Cet autre sens n'est pas explicite mais simplement suggéré par sa voix.

Ensuite, citons le moment où Natacha arrive vêtue d'une nouvelle robe. A celle-ci, Irina dira : « T'es ravissante » alors que son intonation narquoise porte à croire qu'elle trouve sa robe de mauvais gout. D'autres dialogues sont à comprendre au second degré tel que celui-ci :

ALEXANDRE. – Moi, j'ai de l'espoir.

NIKOLAI. – Ah bah, félicitations.

Ou celui-ci :

ANDREÏ. – Avec qui tu vas boire un verre ?

NATACHA. – Je sais pas, je trouverais bien quelqu'un.

Ou encore, celui-ci :

OLGA. – T'es vraiment la personne la plus dégoûtante que j'ai rencontrée.

VIKTOR. – Je vais prendre ça comme un compliment.

En définitive, tous ces exemples indiquent aux spectateurs une démarche à suivre : celle de s'aventurer au-delà des mots pour comprendre et ressentir les enjeux véritables de ce qui se joue sur scène.

3.3. Conclusion du chapitre

Au travers de ce chapitre, nous avons voulu illustrer le deuxième geste découlant du projet d'écriture de Tchekhov : celui qui tente de faire jaillir les ressentis intérieurs des personnages en mettant en lumière un univers sous-jacent au monde des mots. Chez Tchekhov, ce monde intérieur affleurerait surtout dans les silences et les rires inopportuns des personnages. Chez Stone, ces silences et ces rires ont disparu. Dans son univers explosif saturé de paroles, il a décidé de mettre en place une dynamique relationnelle fondée sur l'utilisation du sarcasme et de l'ironie. Si certains pourraient reprocher à Stone ce contraste – voire cette *infidélité* – dramaturgique, il nous semble toutefois que ces changements obéissent au même but que Tchekhov : faire transparaître ce monde intérieur en jouant sur le contraste entre ce qui est dit et ce qui est tu, mais exprimé à travers le corps. En ce sens, tous deux assignent au langage non verbal une mission spécifique : celle d'entrer en collision avec les mots prononcés, celle de les brusquer au point de dévoiler au public le caractère trompeur de ces paroles de façade, celle de dévoiler aux spectateurs ce qui se vit réellement. Loin de considérer le langage non verbal comme un simple accompagnateur des propos des personnages, les deux artistes l'envisagent comme un langage révélateur de ce qui est : un langage vrai.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Interpelée par les réactions offusquées de certains spectateurs au sortir de la représentation des *Trois Sœurs*, nous avons décidé d'axer notre recherche sur la pratique de la réécriture théâtrale en partant du général pour aller vers le particulier. Dans un premier temps, nous nous sommes interrogée sur les notions de « fidélité » et de « trahison » liées aux réécritures de textes de répertoire. A travers la première partie de ce mémoire, nous avons ainsi tenté de déconstruire cette théorie tenace de « l'illégitimité » de la pratique de la réécriture qui, en réalité, résulte de jugements arbitraires. En outre, en cherchant à définir et à baliser le terme *réécriture*, nous nous sommes rendu compte que ce mot se référait à de nombreuses pratiques (l'écriture, la traduction, la mise en scène, l'activité spectatorielle). De ce fait, nous avons pu nous défaire des préjugés qui y étaient liés.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes questionnée sur les liens profonds qui unissaient la réécriture de Simon Stone aux *Trois Sœurs* de Tchekhov. Au fil de la deuxième partie de ce mémoire, nous avons alors voulu montrer dans quelle mesure la version de Stone ne se contentait pas seulement de reprendre l'ossature et les thèmes de sa sœur aînée mais cherchait plus globalement à s'inscrire dans la continuité du projet d'écriture de Tchekhov construit autour de l'idée de vérité. Après avoir pointé le fait que, chez le dramaturge russe, l'effet de vérité ne résultait pas seulement d'une retranscription exacte de la réalité mais aussi d'effets symbolistes, nous nous sommes penchée sur l'espace scénique des *Trois Sœurs* de Stone. En analysant le dispositif scénographique du spectacle, nous avons constaté que le réalisme scénique proposé par Stone produisait un effet de vérité dans la mesure où il s'affranchissait d'une logique purement mimétique et cherchait à jouer sur l'univers intérieur des spectateurs.

Au cours des deux autres chapitres, il a été question d'illustrer deux enjeux propres à l'esthétique de la vérité du dramaturge russe. Le premier enjeu était de faire de la scène le miroir d'une société. Comme nous l'avons vu, les modes de vies représentés, le langage adopté, la place occupée par les femmes et la mise en évidence d'un système capitaliste se font les témoins directs de la réalité de chacun des deux artistes. Le deuxième enjeu était de faire surgir sur scène le monde intérieur des personnages. Chez l'un comme chez l'autre, cet univers se

révèle au sein de la diégèse à travers le langage non verbal des protagonistes. Exprimant ce que les mots taisent, révélateur des non-dits, ce langage, tantôt fait de voix aigües et de rires nerveux, tantôt fait de gestes las et d'intonations sarcastiques, met en exergue la détresse des personnages.

Si les deux facettes de la vérité se côtoient autant dans l'univers de Tchekhov que dans celui de Stone, il semblerait qu'elles ne détiennent toutefois pas le même poids chez l'un et l'autre. Chez Tchekhov, l'analyse du monde extérieur n'était finalement qu'un prétexte pour atteindre l'univers intérieur des personnages, pour révéler une galaxie en dehors des mots. Ce qui semblait lui importer réellement, c'était de dévoiler au public les combats invisibles dans lesquels les personnages s'engluaient. Stone, quant à lui, semble suivre le mouvement inverse : l'exploration des ressentis intérieurs des personnages et du public sert toujours un discours sur notre réalité. En effet, si le metteur en scène joue sur le malaise intérieur des spectateurs, c'est pour mieux signifier le voyeurisme de notre monde. S'il joue sur le phénomène du non-dit, révélateur d'une vérité intérieure, c'est pour pointer du doigt une réalité sociale où la vulnérabilité est vue comme une faiblesse. S'il s'est autorisé à supprimer les moments de silence et de pause, ces langages de l'intériorité omniprésents chez Tchekhov, c'est pour témoigner au mieux d'une réalité où la rapidité et la productivité ont mot d'ordre. Nous pourrions même avancer que s'il fait transparaître certains ressentiments en ayant recourt à l'humour sarcastique et ironique, c'est pour nous renvoyer à l'univers des télérealités, du cinéma, des séries télévisées et de la littérature dans lesquels l'usage de l'ironie et du sarcasme est omniprésent. En ce sens, la mise en scène de Stone génère de nouveaux effets de sens et produit un discours différent de celui de Tchekhov.

En définitive, que dire de cette réécriture ? Nous pensons juste d'avancer qu'il y a, dans la réécriture de Stone, une filiation directe à l'œuvre de Tchekhov. Comme dans n'importe quelle famille, il est un patrimoine génétique commun : d'un côté, les thèmes apparents de chacune des deux œuvres (le tragique de l'existence, la banalité quotidienne en détresse, la quête de sens, etc.), de l'autre, l'intention implicite de chacun des deux artistes (la recherche de vérité sous-tendue par l'exploration du monde extérieur et intérieur). Et à l'instar de toute fratrie, ces gènes communs cohabitent avec des gènes indépendants. Chez Tchekhov, ces gènes indépendants s'illustrent dans un univers et un langage propre à l'auteur et ont comme ambition

de révéler un univers intérieur plutôt qu'extérieur. Chez Stone, ils se présentent sous un mode contemporain et cherchent avant tout à produire un discours sur le monde extérieur. En ce sens, Stone se fait beaucoup plus militant que ne l'était notre dramaturge russe, objectif et impartial. Il nous semble que ce versant contestataire mériterait une analyse plus approfondie. Il serait intéressant de se pencher sur d'autres mises en scène de Stone afin de repérer si cet aspect contestataire fait structure dans sa démarche artistique. Cette dernière intuition pourrait à elle seule faire l'objet d'un autre mémoire. Peut-être, un jour, verra-t-il le jour.

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	3
Introduction	7
Partie I – La notion de réécriture	9
1. Tentative de définition du terme <i>réécriture</i>	9
1.1. Réécriture et intertextualité	9
1.2. Réécriture, intertextualité et hypertextualité	10
2. L’adaptation en question	12
2.1. L’adaptation, une trahison ?.....	13
2.2. La question de l’usage du texte et de l’interculturalité.....	16
3. La traduction des œuvres étrangères : l’inévitable adaptation	17
4. La question de la réécriture au théâtre	18
4.1. L’inexorable adaptation du texte théâtral, troué par nature.....	18
4.2. La réécriture au deuxième degré.....	20
4.3. La réécriture au troisième degré	22
4.4. Conclusion : les différents degrés de réécriture au théâtre	23
5. Synthèse	23

Partie II – Réécrire Tchekhov	24
1. Une esthétique de la vérité	26
1.1. La vérité selon Tchekhov	26
1.2. Le devenir scénique des œuvres de Tchekhov	29
1.3. <i>Les Trois Sœurs</i> de Stone, une esthétique réaliste ?	31
1.3.1. La nouvelle ère du réalisme scénique	
1.3.1.1. Enjeux sociologiques	
1.3.1.2. Rapport sphérique, théâtre immersif et effets de réel	
a) Rapport scène-salle dans <i>Les Trois Sœurs</i>	
1.4. Conclusion du chapitre	37
2. Le miroir d'une société	38
2.1. L'œuvre de Tchekhov ou le miroir d'une Russie de la fin du XIX ^e siècle	38
2.1.1. Discours et langage d'une intelligentsia russe du XIX ^e siècle	
2.1.2. Le devenir de la femme à la fin du XIX ^e siècle	
2.1.2.1. Progressive émancipation féminine dans une Russie transfigurée	
2.1.2.2. <i>Les Trois Sœurs</i> de Tchekhov	
a) Le pouvoir indestructible du mariage	
b) La lente émancipation des femmes par la scolarisation et le travail	
c) Conclusion : entre aliénation et émancipation	
2.1.3. Montée d'une économie capitaliste	
2.2. <i>Les Trois Sœurs</i> de Simon Stone ou le reflet de notre société postmoderne	50
2.2.1. Univers, modes de vie et discours contemporains	
2.2.1.1. Voyeurisme, extimité et images de télé-réalité	
2.2.2. Du langage contemporain	
2.2.3. Le devenir de la femme au XXI ^e siècle	
2.2.3.1. Entre émancipation et aliénation	
2.2.3.2. Macha, Olga et Irina 2.0 : des femmes émancipées ?	
a) Des premiers instants révélateurs et trompeurs	

b)	Focus sur Macha : l'émergence d'une norme nouvelle	
c)	Focus sur Olga : l'apparition d'un autre modèle de couple	
d)	Focus sur Irina : la libéralisation sexuelle et ses envers	
2.2.3.3.	Conclusion générale	
2.2.4.	Le capitalisme exacerbé d'aujourd'hui	
2.3.	Conclusion du chapitre	70
3.	Le reflet d'un monde intérieur	72
3.1.	L'écriture trouée de Tchekhov	72
3.1.1.	Constat de l'échec d'une communication totale	
3.1.2.	L'autre dialogue	
3.1.3.	Autour du non-dit	
3.1.3.1.	Le rôle du non verbal	
a)	Le rôle du rire	
b)	Le rôle des pauses	
3.2.	Le langage chez Stone	79
3.2.1.	Par-delà le quotidien et la banalité des discours	
3.2.2.	Exploration des non-dits	
3.2.2.1.	Le rôle du non verbal	
a)	Du contraste entre les mots et les corps	
b)	Le sarcasme comme arme de défense	
c)	L'ironie comme acteur du non-dit	
3.3.	Conclusion du chapitre	87
	Conclusion générale	88
	Bibliographie	94

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

Les Trois Sœurs, d'après TCHEKHOV Anton, réécrit et mis en scène par STONE Simon, Paris, Théâtre de l'Odéon, 2017.

TCHEKHOV Anton, *Les Trois Sœurs*, trad. du russe par Markowicz André et Morvan Françoise, Arles, Actes Sud, 1993.

TCHEKHOV Anton, *Vivre de mes rêves. Lettres d'une vie*, trad. du russe par Dubourvieux Nathalie, Editions Robert Laffont, Paris, 2016.

Corpus théorique

Autour de la notion de réécriture

- **Ouvrages**

CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jean-Marie, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.

FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Candiatic, Éditions Balzac, 1991.

GAMBIER Yves, SHLESINGER Miriam, STOLZE Radegundis, *Doubts and Directions in Translation Studies*, Lisbonne, John Benjamins Publishing, 2007.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

HELBO André, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris, Albin Michel, 1998.

KRISTEVA Julie, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

- **Articles**

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27, 1976.

LADMIRAL Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », dans *Palimpsestes*, 16, 2004, [en ligne], <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1587>

LASO Y LEÓN Esther, « Les “trahisons” des adaptations cinématographiques », Universidad de Alcalá, 2007, [en ligne], <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2555054.pdf>

LEE Hyonhee, « L’adaptation et la réception de la littérature française en Corée », dans *Atelier de traduction*, Université din Suceava, 2015, [en ligne], <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A19519/pdf>

MILAT Christian, « Approches théoriques de la réécriture », dans Maryse SULLIVAN, Hélène LABELLE et Mathieu SIMARD (dir.), *Réécritures et transfictions : quand le texte littéraire se métamorphose*, 2016, pp. 31-49, [en ligne], <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1571/1456>

PESLIER Julia, « Traduction, transposition, adaptation », dans *Fabula*, 8 septembre 2007, [en ligne], https://www.fabula.org/actualites/traduction-adaptation-transposition_19903.php

PETITJEAN André, « Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l’adaptation », dans *Echo des études romanes*, Metz, Université Paul Verlaine, 2011, [en ligne], <https://www.eer.cz/files/2011-2/01-Petitjean.pdf>

PIEMME Jean-Marie, « Ecrire dans la trace », dans *Textyles*, 49, 2016, [en ligne], <http://journals.openedition.org/textyles/2725>

- **Thèse**

HESSE-WEBER Armelle, *De l’adaptation théâtrale : Pour une approche sémiotique et didactique*, Metz, Université Paul-Verlaine, 2010, [en ligne], <http://docnum.univ-lorraine.fr/public/UPV-M/Theses/2010/Hesse.Weber.Armelle.LMZ1012.pdf>

Autour du théâtre

- **Ouvrages**

COUTY Daniel et REY Alain (dir.), *Le théâtre*, Paris, Bordas, 1980.

CORVIN Michel (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.

PAVIS Patrice, *L’Analyse des spectacles*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2012.

PAVIS Patrice, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010.

PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

PELECHOVÁ Jitka, *Le théâtre de Thomas Ostermeier*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2013.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche*, Louvain la Neuve, Etudes théâtrales, 22, 2001.

UBERSFELD Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977 (Classiques du peuple).

- **Articles**

BIET Christian, « Représenter les "classiques" au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XX^e siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107, 2, 2007, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-2-page-383.htm>

BIONDA Romain, « Pierre Ménard, metteur en scène du Quichotte ? La mise en scène des classiques, ou l'existence simple des textes dramatiques », dans *Fabula*, 17, juillet 2016, <http://www.fabula.org/lht/17/bionda.html>

BOUKO Catherine et VANHAESEBROUCK Karel, « Réécritures. De l'écrit à la scène », dans *Textyles*, 49, 2016, [en ligne], http://www.samsa.be/PAPIER/sam_ph_30941/sam_ph_30941_livre.pdf

CHESTIER Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », dans *Corps*, 2007, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm>

OSTERMEIER Thomas, « Les illusions bourgeoises », dans *La Terrasse*, 202, octobre 2012, [en ligne], <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/les-illusions-bourgeoises/>

PAVIS Patrice, « Spectateur », dans *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1822>

- **Thèse**

MOULARD Estelle, *La lecture publique de textes dramatiques : approche, définitions et enjeux d'une forme en plein essor. Entre forme et fonction du milieu théâtral*, Grenoble, Université Stendhal, 2003, [en ligne] <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00907788/document>

LEMAIRE Véronique, *Réalité et effet de réel dans la scénographie théâtrale contemporaine : (1990-2010)*, Université catholique de Louvain, 2011, [en ligne], https://dial-uclouvain-be.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/pr/boreal/fr/object/boreal%3A71996/datastream/PDF_01/view

Autour de Tchekhov

- **Ouvrages**

AMIARD-Chevrel Claudine, *Les symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1999.

CASALINO-VASORI Josette, *La cerisaie*, Paris, Hatier, 1985 (Théâtre et mises en scènes).

CELLI Rose, *L'art de Tchekhov*, Paris, del Duca, 1958 (Le demi-siècle des idées).

CÔTÉ Roch, *Anton Tchekhov. Une vie illustrée*, Saint-Laurent, Fides, 2005.

HAMON-SIRÉJOLS Christine, *Anton Pavlovitch Tchekhov. La Cerisaie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

HRISTIĆ Jovan, *Le théâtre de Tchekhov*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2009.

KREJCA Otomar, KRAUS Karel, TOPOL Joseph, *Otomar Krejca et le théâtre Za Branou de Prague*, Lausanne, L'âge d'homme, 1972.

LAFFITTE Sophie, *Tchekhov par lui-même*, Paris, Seuil, 1963.

TRIOLET Elsa, *L'histoire d'Anton Tchekhov, sa vie, son œuvre*, Paris, Les Editeurs Français réunis, 1954.

- **Articles**

BANU Georges, « L'entre-deux ou les bipolarités tchekhoviennes », Paris III (La Sorbonne Nouvelle), [en ligne], http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/17/02/download_fr

BARRAULT Jean-Louis, « Pourquoi *La cerisaie* ? » dans *Théâtre en Europe*, 2, 1984.

GRENIER Roger, « Préface », dans TCHEKHOV Anton, *La Mouette*, trad. du russe par Triolet Elsa, Paris, Gallimard, 2017.

LAZARIDÈS Alexandre, « Tchekhov, fins de siècle », dans *Jeu*, 69, 1993, [en ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/29173ac>

LAVAUDANT Georges, « Le mystère Tchekhov », dans *les Cahiers de la Maison Jean Vilar*, 110, juillet 2010.

LESOURD Françoise, « Le Théâtre de Stanislavski », dans *Coulisse*, 4, 1991, [en ligne], <https://journals.openedition.org/coulisses/1689>

MORVAN Françoise, « Entretien sur la traduction des *Trois Sœurs* », 2007, [en ligne], <http://francoisemorvan.com/traductions/tchekhov/les-trois-soeurs/>

PÉRÉOL Orélien, « Les trois sœurs (et quelques autres) », dans *AgoraVox*, 21 avril 2015, [en ligne], <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/les-trois-soeurs-et-quelques-166285>

SARRAZAC Jean-Pierre, « Tournant du XX^e siècle : "Ibsen, Strindberg, Tchekhov" », dans *La Colline*, février 2005, [en ligne], <http://www.colline.fr/sites/default/files/archive/0.059423001303899406.pdf>

- **Thèse**

DARNAL-LESNÉ Françoise, *L'image de la femme dans l'œuvre d'Anton Pavlovitch Tchekhov*, Paris, 2005, [en ligne], http://www.comprendre-tchekhov.fr/assets/these_darnal_lesne.pdf

- **Mémoire**

MORIN Edwige, *Tchekhov : La parole au féminin*, Québec, Université Laval, 2017, [en ligne], <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/28072/1/30113.pdf>

Autour du monde russe du XIX^e siècle

- **Articles**

FEDOROVA Inna, « Le conte de la pelisse russe », dans *Russia Beyond*, janvier 2014, [en ligne], https://fr.rbth.com/art/2014/01/22/le_contes_de_la_pelisse_russe_27505

KOLONICKIJ Boris, « Les identités de l'intelligentsia russe et l'anti-intellectualisme », dans *Cahiers du monde russe*, 2002, [en ligne], <https://journals.openedition.org/monderusse/8521?lang=en>

YVERT-JALU Hélène, « L'histoire du divorce en Russie soviétique. Ses rapports avec la politique familiale et les réalités sociales », dans *Population*, 1, 1981, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1981_num_36_1_17143

Autour de Simon Stone

- **Brochures**

Ibsen Huis, Festival d'Avignon, 2017, [en ligne], <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2017/ibsen-huis>

Les Trois Sœurs, Paris, Théâtre de l'Odéon, 2017, [en ligne], <https://desingel.be/fr/programme/theatre/simon-stone-theatre-de-lodeon-les-trois-soeurs-naar-anton-tsjechov>

STONE Simon, « Entretien avec Simon Stone », dans *Programme du Theater Basel*, 50, novembre 2016, [en ligne], http://www.theatre-odeon.eu/media/odeon/187635-dossier_de_presse_les_trois_soeurs_simon_stone-2.pdf

- **Articles**

DUPLAT Guy, « Simon Stone, nouveau "grand" du théâtre », dans *La Libre Belgique*, 4 février 2018, [en ligne], <http://www.lalibre.be/culture/scenes/simon-stone-nouveau-grand-du-theatre-5a76cc5fcd70fdabb9cddc0f>

FITOUSSI Karelle, « Les trois sœurs cassent la baraque », dans *Paris Match*, décembre 2017, [en ligne], <http://www.parismatch.com/Culture/Spectacles/Les-trois-soeurs-cassent-la-baraque-1417541>

Autour de la postmodernité

- **Ouvrages**

BRUCKNER Pascal, *La crise du mariage d'amour*, Vincennes, Frémeaux & Associés, 2013.

BRUCKNER Pascal, *Le paradoxe amoureux*, Paris, Grasset, 2009.

CARLIER Aurore, *Fumées célestes ou funestes. Du 12^e au 18^e siècle*, Namur, Société archéologique de Namur, 2017.

CASTELAIN-MEUNIER Christine, *Les hommes, aujourd'hui. Virilité et identité*, Paris, Acropole, 1988.

COUSIN Francis, *L'être contre l'avoir. Pour une critique radicale et définitive du faux omniprésent...*, Le Retour aux Sources, 2016.

DEBORD Guy, *La société des spectacles*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

GUIRAUD Pierre, *Les Gros Mots*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

HEINICH Nathalie, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

HUSTON Nancy, *Dire et interdire : éléments de jurologie*, Paris, Payot, 2002.

LAVAL Christian, *L'homme économique : essai sur les racines du néolibéralisme*, Paris, Gallimard, 2007.

NEF Frédéric, *Logique, langage et réalité*, Paris, Éditions universitaires, 1991.

PEYRELEVADE Jean, *Le Capitalisme total*, Paris, Seuil, 2005.

SAINT-LAURENT Louise, *L'expérience de la solitude: le cas des personnes séparées ou divorcées*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1998.

- **Articles**

CARIÈS Françoise, « Bruckner, l'amour et le mariage à la librairie Ombres Blanches », dans *La Dépêche*, 2010, [en ligne], <https://www.ladepeche.fr/article/2010/10/13/926099-bruckner-amour-mariage-librairie-ombres-blanches.html>

JEAMMET Nicole et JEAMMET Philippe, « Croire à l'amour qui dure », dans *Études*, 418, 1, 2013, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-1-page-31.htm>

MERLIO Gilbert, « Religion, rationalité et désenchantement », dans Groupe de recherche sur la culture de Weimar (dir.), *L'Éthique protestante de Max Weber et l'esprit de la modernité*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1997.

WEINBERG Achille, « La libération sexuelle et ses lendemains », dans *Sciences Humaines*, aout/septembre 2002, https://www.scienceshumaines.com/la-liberation-sexuelle-et-ses-lendemains_fr_2582.html

- **Thèse**

MERCIER Lucie, *Avatars de l'individualisme : la mode et l'État*, Montréal, Université du Québec, 1996, [en ligne], <https://archipel.uqam.ca/9569/1/D389.pdf>

- **Mémoire**

AUBIN Louis, *Éthique, capitalisme avancé, néolibéralisme, transparence et communication*, Montréal, Université du Québec, 2015, [en ligne], <https://archipel.uqam.ca/8527/1/M14209.pdf>

Autour du langage

- **Ouvrages**

BOUDON Pierre, *Une interface discursive : l'ironie*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 1997.

CHAMPEAU Serge, *Ontologie et poésie: trois études sur les limites du langage*, Paris, Vrin, 1995.

MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

TOURNEBISE Thierry, *Se comprendre avec ou sans mots. Un concept original pour améliorer nos relations humaines*, Saint-Jean de Braye, Dangles, 1995.

- **Articles**

BESSON Geneviève, « L'humour, ressource personnelle et collective dans l'action sociale » dans *Vie sociale*, 2, 2, 2010, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-49.htm>

BOUQUET Brigitte et RIFFAULT Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », dans *Vie sociale*, 2, 2, 2010, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm#re28no28>

CAMBIER Agnès, « Dits et non-dits : la parole en question », dans *Roman 20-50*, 4, 2010, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2010-4-page-41.htm#no12>

DRESCHER Martina, « Jurons et hétérogénéité énonciative », dans *Travaux de linguistique*, 2004, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2004-2-page-19.htm>

HUTCHEON Linda, « Politique de l'ironie », dans SCHOENTJES Pierre (dir.), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.

REY Jean-Michel, « Le doublet de la métaphore », dans *Littérature*, 18, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1975_num_18_2_1098

THING MORTENSEN Arne, « Sens et vérité à la lumière glossématique », dans *Langages*, 6, 1967, [en ligne], https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1967_num_2_6_2544

WOODROW Alain, « Le rire », dans *Études*, 2003, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-2003-3-page-383.htm>

- **Thèses**

AILLAUD Marlène, *Compréhension et appréciation de l'humour noir : approche cognitivo-émotionnelle*, Marseille, Aix-Marseille Université, 2012, [en ligne], <https://www.theses.fr/2012AIXM3033.pdf>

HACHÉ Ginette, *Le non-dit comme moteur de création au confluent de la danse et du théâtre*, Montréal, Université du Québec, 2006, [en ligne], <https://archipel.uqam.ca/3010/1/M9311.pdf>

SKAFF Carole, *L'expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011, [en ligne], <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01334861/document>

ZLATOFF Nicolas, *Quand la pensée se met en scène. Entre le logos de la philosophie et les noms du mythe*, Suisse, La Manufacture HETSR, Juin 2015, [en ligne], <http://www.manufacture.ch/download/docs/3b53ylyx.pdf/MAT15%20-%20ZLATOFF%20Nicolas%20-%20Quand%20la%20pens%C3%A9e%20se%20met%20en%20sc%C3%A8ne.pdf>

Cours magistraux

CHÂTEL Jonathan, *Mise en scène I : histoire et analyse*, dispensé à l'Université catholique de Louvain, 2017-2018.

LEMAIRE Véronique, *Etude de la scénographie*, dispensé à l'Université catholique de Louvain, 2016-2017.

PIRET Pierre, *Etude du théâtre français. De la révolution à nos jours*, dispensé à l'Université catholique de Louvain, 2017-2018.

Dictionnaires

Dictionnaire du littéraire, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Larousse, [en ligne], <https://www.larousse.fr/>

L'internaute, [en ligne], <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/>

Le Trésor de la langue française, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/>

