



présente

"Три сестры", "Tri sestry"

(1901)

"Les trois sœurs"

drame en trois actes d'Anton Tchékhov

pour lequel on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

la genèse (page 4)

l'intérêt de l'action (page 5)

l'intérêt littéraire (page 8)

l'intérêt documentaire (page 8)

l'intérêt psychologique (page 10)

l'intérêt philosophique (page 15)

la destinée de l'œuvre (page 18)

Bonne lecture !

Résumé

Acte I

On est aux environs d'«*un chef-lieu de gouvernement*» de la Russie de la fin du XIXe siècle, à midi, par un temps gai et ensoleillé, dans le salon de la demeure où résident les enfants du colonel et commandant de brigade Serguï Prozorov qui, après la mort de leur mère, avaient, onze ans auparavant, quitté Moscou pour le suivre dans sa ville de garnison. Ce sont : son fils, Andreï, ses filles, Olga et Irina, ainsi que leur vieille nourrice de quatre-vingts ans, Anfissa, au service de la famille depuis plus de trente ans, tandis qu'à l'étage inférieur habite le vieux médecin militaire Ivan Romanovitch Tchéboutykine, ami de leurs parents, et, à l'étage supérieur, le baron Nikolaï Lvovitch von Touzenbach, qui est lieutenant.

Ce jour-là, qui est le premier anniversaire de la mort du père, dont le deuil est donc terminé, ce qui marque, croit-on, le début d'une nouvelle vie pour cette famille, on fête les vingt ans d'Irina, la cadette, qui est gaie comme un pinson, fraîche et radieuse. Même si elle insiste pour déclarer être devenue une adulte, elle est encore émerveillée de choses telles que la toupie que lui offre le jeune sous-lieutenant Alexeï Petrovitch Fédotik.

En effet, en plus de leurs locataires, Tchéboutykine et Touzenbach, qui se plaisent à dissenter, les trois soeurs ont pour invités d'autres officiers désœuvrés qui exploitent au maximum les charmes de leur demeure : le capitaine d'état-major Vassili Vassilievitch Soliony, qui irrite tout le monde par ses bizarreries, Fédotik et un autre jeune sous-lieutenant Alexeï Petrovitch Vladimir Karlovitch Rodé, enfin et surtout, un nouveau venu, le lieutenant-colonel Aleksander Ignatievitch Verchinine, qui a autrefois servi sous le commandement de Prozorov, qui évoque avec les enfants de celui-ci le temps où tous vivaient à Moscou, qui a été fraîchement nommé dans la ville où il doit rester le temps que durera l'installation de son régiment.

Olga, l'aînée des trois soeurs, qui, âgée de vingt-huit ans, porte un uniforme bleu car elle enseigne au lycée de filles, ne se plaît pas dans cette carrière, jure même de tout mettre en œuvre pour sortir de son école, sans toutefois faire grand-chose pour réaliser ce rêve.

Est venue les voir Macha, la soeur puinée qui, idéaliste frondeuse, avait été, sept ans auparavant, mariée à Fiodor Ilitch Koulyguine, un professeur de latin au lycée pédant qu'elle n'était jamais parvenue à aimer, d'autant moins qu'il se livre à des efforts burlesques pour tenter de remplir le fossé entre eux, ce qui fait qu'elle a pris le monde en grippe, et qu'elle s'est réfugiée dans un songe maussade.

Ces quatre enfants voudraient quitter le train-train assommant, la vulgarité, l'insignifiance et l'ennui de la vie en province. «*Ici, tout le monde connaît tout le monde et vous vous sentez étranger. Et solitaire.*», clame Andreï, qui aimerait faire carrière, comme professeur d'université, à Moscou où ses trois soeurs, jeunes bourgeoises charmantes, éduquées et cultivées, espèrent follement retourner :

«- *Irina : Partir pour Moscou ! Vendre cette maison, liquider tout, et partir...*

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

Elles parlent avec fierté de leur frère, qu'elles idolâtrent, qui est, selon elles, très brillant et prometteur, qui réussira dans ses études s'il veut bien s'en donner le mal, au lieu de se contenter de jouer du violon, et de continuer à perdre au jeu.

Survient Koulyguine qui offre à Irina un cadeau qu'il lui a déjà fait, et vient chercher Macha. Mais, séduite par Verchinine, elle décide de rester pour le dîner.

Au moment où tous les autres passent à la salle à manger, Irina et Touzenbach restent en arrière ; il lui déclare son amour, mais elle le repousse avec douceur.

Fait également son apparition Natalia Ivanovna (dite Natacha), la fiancée d'Andreï, qui, originaire de cette ville de province, et issue d'un milieu plus modeste que celui des Prozorov, est vulgaire et intimidée par les trois soeurs. Elle est vêtue d'une robe rose à ceinture verte, détail qui ne manque pas de choquer Olga. Comme Koulyguine et Tchéboutykine ironisent sur l'amour qui semble la lier à Andreï, Natacha quitte précipitamment la table, en larmes, immédiatement suivie du jeune homme qui, enflammé, lui demande de l'épouser.

Finalement, Macha doit, à contrecœur, aller dîner avec son mari chez le directeur du lycée.

Acte II

Environ vingt et un mois plus tard, le jour du Mardi gras, tout le monde attend avec impatience l'arrivée des masques et le début de la fête.

L'effervescence régnante est brutalement étouffée par Natacha qui est à présent l'épouse d'Andreï, et a un fils, Bobik. Inquiète pour la santé de celui-ci, elle cherche à obtenir qu'Irina dorme désormais dans la chambre d'Olga pour laisser la sienne au petit garçon. Au nom de sa maternité, elle a commencé à régenter la maison, ce qui ne l'empêche pas d'avoir une liaison avec Protopopov, président de l'assemblée du «zemstvo» [administration locale], dont Andreï est le secrétaire. Devenu un pleutre, dilapidant encore son argent au jeu, et semblant se désintéresser totalement de la vie familiale, il se remémore avec amertume les ambitions et les rêves d'une vie à Moscou qu'il caressait quand il était célibataire.

Macha, toute rouge, rentre, avec Verchinine, d'une nuit passée à l'extérieur, et ils sont tout étourdis de leur amour. Ils se plaignent de leurs mariages respectifs : aux yeux de Macha, Koulyguine est médiocre, alors que l'épouse de Verchinine lui rend la vie impossible par d'incessantes tentatives de suicide.

Touzenbach ramène Irina du bureau du télégraphe où elle travaille sans satisfaction. Elle refuse d'entendre sa déclaration d'amour.

Après avoir à nouveau disserté sur le futur de l'humanité, Verchinine, Tchéboutykine et Touzenbach, à la demande de Natacha, qui s'emploie à empêcher que la soirée soit agréable, prennent congé.

Soliony déclare son amour à Irina qui le repousse froidement. Il affirme alors que peu lui importe de ne pas être aimé, mais qu'il tuera tout rival heureux.

Natacha sort rejoindre Protopopov,

«*Irina, restée seule, dans un accès de tristesse*», redit son désir de partir : «*À Moscou ! À Moscou ! À Moscou !*»

Acte III

Quatre ans plus tard, alors que Macha fredonne une mélodie qui est reprise par Verchinine, ce qui va se continuer tout au long de l'acte, on est dans la chambre où Olga et Irina habitent ensemble.

Natacha attend un deuxième enfant, dont il semble que le père est Protopopov.

Un incendie ayant ravagé la ville voisine, Olga donne, à Anfissa, la vieille nourrice, et à Féraponte, vieillard qui est un employé du «zemstvo», des vêtements pour les victimes du sinistre.

Macha et Irina sont en colère contre Andreï, qui, ses dettes s'étant élevées à la somme de trente-cinq mille roubles, a hypothéqué la maison, sans le dire à ses soeurs alors que c'est un bien qui leur appartient aussi. Et, ne faisant rien d'autre que jouer du violon, il a concédé tout son pouvoir à sa femme.

Anfissa dit sa lassitude à Olga qui la reconforte. Survient Natacha qui rudoie la nourrice, et s'étonne qu'Olga la garde à son service. Celle-ci essaie de résister à cette cruauté, mais ses efforts sont vains.

Macha, seule avec ses soeurs, leur avoue sa liaison avec Verchinine.

Survient Koulyguine, qui, avec frénésie, vient la chercher pour qu'ils rentrent chez eux. Il confesse à Olga qu'il aurait pu l'épouser.

Irina, après avoir craqué, s'être désespérée de la tournure ordinaire qu'a prise sa vie, puisqu'elle est devenue une maîtresse d'école, et s'être moquée de ses folles aspirations et de son éducation, accepte, approuvée en cela par le regard réaliste d'Olga, d'épouser Touzenbach, même si elle ne l'aime pas, si celui-ci l'emmène à Moscou : «*Ma chérie, ma gentille, j'estime, j'apprécie le baron, c'est un homme excellent, je veux bien l'épouser, j'y consens, seulement, allons à Moscou ! Je t'en supplie, allons-y ! Moscou, c'est ce qu'il y a de mieux au monde ! Partons, Olya ! Partons !*»

Tchéboutykine, qui, se sentant coupable de n'avoir pas su répondre quand on voulut recourir à ses services pour soigner les victimes de l'incendie, a replongé dans l'alcoolisme, entre dans la chambre, ivre et sombre, une bouteille de vodka à la main, casse accidentellement une pendule appartenant à la mère des trois soeurs et d'Andreï, et révèle à tous la liaison entre Natacha et Protopopov.

Andreï exprime sa haine de soi-même, reconnaît qu'il est conscient de la folie de sa vie, avoue la déception que lui donne le caractère de Natacha, et implore ses soeurs de lui pardonner tout cela. Soliony se montre menaçant vis-à-vis de Touzenbach, qui, pour impressionner Irina, a donné sa démission à l'armée, et s'apprête à travailler dans une briqueterie.

Acte IV

On est à l'extérieur de la maison.

Le régiment doit changer de garnison, quitter la ville. Tous les officiers, y compris le vieux médecin et Verchinine, sont mutés, et prennent congé des jeunes filles. Une photographie est prise. L'ambiance est d'autant plus triste que des rumeurs courent sur une dispute qui aurait, la veille, éclaté en ville entre Touzenbach et Soliony. Irina a un mauvais pressentiment, et, alors qu'elle et Touzenbach ont une délicate et touchante scène où elle accepte enfin de l'épouser, tout en confessant qu'elle ne peut l'aimer, où il annonce qu'il prendra son poste à la briqueterie, il la quitte précipitamment, visiblement préoccupé.

Au moment même où les militaires s'en vont, on entend une détonation, et la mort de Touzenbach est annoncée.

Tandis que Natacha bétifie avec son petit Bobik, Macha, sanglotante, doit être tirée des bras de Verchinine, mais son mari accepte volontiers, avec compassion et trop grande générosité, de la reprendre, sans poser de questions. Désespérée, elle retourne à sa vie étriquée avec lui. Verchinine confie sa femme et ses filles aux trois soeurs.

Olga a, avec réticence, accepté le poste de directrice de l'école, et va y déménager, prenant Anfissa avec elle, sauvant ainsi la vieille nourrice des cruautés brutales de Natacha.

Le sort d'Irina est incertain, mais, malgré la douleur que lui cause la mort de Touzenbach, elle entend continuer son travail d'institutrice dans une autre ville.

Natacha est désormais la maîtresse incontestée de la maison, où elle dicte ses lois en mégère tyrannique qu'elle est devenue. Andreï continue à pontifier, mais il est coincé dans son mariage et avec ses deux enfants, les seuls êtres que Natacha aime vraiment ; il reconnaît son échec, et les moqueries dont il est l'objet en ville parce qu'il n'est que le secrétaire du «zemtsvo» dont le président est l'amant de sa femme.

Tandis que les militaires s'éloignent au son d'une marche jouée par une fanfare, Olga enlace ses deux sœurs tendrement. Restant seules, prisonnières de leur quotidien minable et déprimant, elles se tiennent dans une étreinte désespérée. Alors que Tchéboutykine fredonne «*Ta-ra-ra-boum-bié*», et qu'Andreï promène Bobik dans son landau, comme indifférent au malheur qui vient de s'abattre sur ses soeurs, Olga essaie en vain de les consoler : «*Oh ! mes soeurs chéries, notre vie n'est pas terminée. Il faut vivre ! La musique est si gaie, si joyeuse ! Un peu de temps encore, et un jour viendra où tous les hommes apprendront pourquoi tout cela, pourquoi ces souffrances, où il n'y aura plus de mystères. [...] Mais, en attendant, nous ne devons que travailler et travailler.*» Ce sont les derniers mots de la pièce.

Analyse

Genèse

Pour cette pièce, Tchekhov s'inspira de souvenirs de sa jeunesse. Il se rappela son séjour, au cours de l'été 1884, à Voskressensk, près de Moscou (aujourd'hui Istra), bourgade somnolente, ennuyante, où les intellectuels et les officiers de la garnison marinaient dans l'ennui, la routine et le bavardage, toute la famille ayant profité du spacieux logement de fonction qu'y avait son frère, Ivan, qui y était professeur.

Plus tard, il avait passé d'autres vacances à Louka, en Ukraine, dans la «datcha» (maison de campagne) de trois soeurs appelées Lintvariev.

Surtout, il indiqua à Gorki que, s'étant arrêté à Perm alors qu'il s'était en route vers l'île de Sakhaline, en 1890, la ville lui avait laissé une forte impression, et qu'il s'en était inspiré pour l'atmosphère des

"Trois sœurs". Et il y avait rencontré les sœurs Zimmermann, Ottilia, Margarita et Évelina. Celle-ci (dite Inna en famille), qui souhaitait se rendre à Moscou pour donner corps à ses rêves, était devenue une pédagogue, et avait fondé, en 1886, avec ses sœurs une école privée dont Ottilia, l'aînée, était la directrice, tandis que Margarita et Évelina y enseignaient l'allemand.

Enfin, Tchekhov aurait pu penser aussi à la situation des écrivaines britanniques qu'étaient les trois sœurs Brontë, Charlotte, Emily et Ann, qui firent des plans aventureux pour établir une école, dont la mère était morte dès 1821, tandis que leur père, un pasteur sévère, les avaient amenées dans une région désolée d'Angleterre, où la population était fruste et peu communicative, et que leur frère, Branwell, qui était doté d'un fort talent d'écrivain et de peintre et sur qui reposaient les espoirs de succès et de profit de son père et de ses sœurs, avait perdu successivement trois emplois, et sombré dans l'alcoolisme, l'opiomane et la débauche.

Au mois de février 1898, Tchekhov confia pour la première fois son intention de composer "*Les trois sœurs*" à Vladimir Némirovitch-Dantchenko, un des deux directeurs du "Théâtre d'art" de Moscou qui avait déjà monté deux de ses pièces, "*La mouette*" en 1898 et "*Oncle Vanja*" en 1899. Il se mit au travail en août 1900, dans une villa de Hourzouf, aux environs de Yalta, puis à la "Datcha blanche" de Aoutka, avec l'objectif de finir sa pièce en septembre. Mais tout n'alla pas aussi facilement qu'il le pensait, car il rencontra des problèmes causés par la multitude des personnages, auxquels il faut ajouter ses ennuis de santé (tuberculeux, il avait été contraint de s'installer en Crimée, et de faire quelques voyages sur la Côte d'Azur pour se soigner). Cependant, une première version fut terminée à la mi-octobre. Mais il doutait de son intérêt, la qualifiant d'«ennuyeuse sottise de Crimée». Il se rendit à Moscou, où, le 29 octobre, eut lieu une première lecture avec les acteurs, qu'elle laissa plutôt perplexes, car ils se disaient : «Ce n'est pas vraiment une pièce, mais une série de tableaux... C'est injouable, il n'y a pas de rôles.» Tchekhov était furieusement déçu par lui-même, mais Olga Knipper, actrice de la troupe qui était devenue son épouse, le reconforta et l'aida dans les corrections nécessaires qu'il poursuivit même au cours d'un voyage qu'il fit à l'étranger.

Il confia à Gorki : «*Il m'a été affreusement difficile d'écrire "Les trois sœurs". Pensez qu'il y a trois héroïnes ; chacune doit avoir sa figure particulière, et toutes trois sont filles de général !*»

Intérêt de l'action

Persuadé d'avoir écrit un vaudeville, Tchekhov affirma : «"*Les trois sœurs*" sont une comédie.» Mais, devant les réactions du metteur en scène et des comédiens, il allait pourtant sous-titrer la pièce «drame».

Et c'est bien un drame, mais nuancé, comme cela apparaît dès le début où Macha, qui est habillée de noir et a un «gros cafard», déclare : «*Je ne suis pas gaie*», ajoutant : «*Il ne faut pas faire attention*», tandis que l'indication scénique qui suit est : «*riant à travers les larmes*», larmes auxquelles Olga répond elle aussi «*à travers ses larmes*», tandis qu'Irina s'irrite de tout cela.

Nous ne sommes pourtant qu'au tout début de la pièce, alors qu'aucune secousse n'a encore bouleversé personne. Mais l'émotion est déjà là, Tchekhov allant tout de suite au cœur des êtres. Il montre immédiatement ce que les trois sœurs ressentent, ce dont elles étouffent dans leur trou de province, recluses dans leur maison familiale : le même ennui opprimant, le même engluement progressif dans la banalité d'un petit univers provincial moyen, la même vague mélancolie («*La vie n'a pas encore été belle*») alors qu'elles pensaient avoir devant elles une existence animée, la même nostalgie douloureuse, le même espoir lancinant (marqué en particulier par le souhait répété : «*À Moscou ! À Moscou !*») qui devient le moteur de leurs vies, la raison de leur survie, la même révolte et la même résignation qu'elles portent en elles, au même moment, simultanément. Il met immédiatement le doigt sur leur fêlure, sur la distance entre ce que les protagonistes sont et ce qu'ils voudraient être, entre le réel mesquin, fermé, et l'imaginaire.

En attendant ce grand départ pour une vie nouvelle, il leur faut bien passer le temps, tenter d'organiser leur mortel ennui, et la pièce donne le tableau de la vie étriquée des personnages qui, pour l'essentiel, boivent du thé autour du «samovar» (petite chaudière permettant de faire du thé), en

philosophant dans le meilleur des cas, mais souvent aussi en parlant de n'importe quelle banalité quotidienne. Ils ne cessent de répéter combien il serait formidable d'agir, mais le temps de le dire et de le redire, il est déjà trop tard pour passer à l'acte. Les trois soeurs, prises entre l'impuissance et la frustration dans une vie qui semble n'être qu'un enlèvement désenchanté, ayant la sensation d'appartenir à un monde qui meurt et qu'elles ne pourront pas changer, ne sachant pas à quels idéaux se vouer, maintenues en vie par le rêve de retourner un jour à Moscou, laissent leur vie s'égrener avec une lenteur et une torpeur effroyables, essaient de se consoler de leur frustration par la rêverie. Mais se marier, avoir des enfants, travailler : tout leur semble vain et fade.

L'acte III se passe dans la chambre des soeurs, ce qui est une façon de marquer le fait que leur espace vital se réduit, alors que, très curieusement, c'est dans cet endroit très intime et qui est le plus étroit qu'il y a le plus de monde qui afflue.

La donnée de ce drame en demi-teintes est donc très simple. L'intrigue (ou, grande nouveauté, les intrigues, toutes situées sur le même plan) est très mince. Mais elle s'étale sur quatre années, dont elle fait la chronique. Cette étendue pourrait permettre un temps de construction identitaire ; mais, en réalité, tout ça représente un tout petit laps de temps, et tout ce qui vient avant ou après ce fragment de temps est immense («*deux ou trois cents ans*», dans les discours de Verchinine).

La pièce peut donc paraître tenir plus du roman que du théâtre (Tchékhov lui-même la déclara «*compliquée comme un roman*»), car on passe constamment de l'incarné au narratif, qui tient une grande place.

Mais si, par moments, le dialogue semble se centrer sur un sujet qui est énoncé, tout à coup, un glissement s'opère où celui qui est en train de parler se met à dire des choses de lui, dans une situation et face à un interlocuteur qui n'exigent absolument pas qu'il le dise. C'est une initiative pour parler de soi qui se fait sur un mode très particulier : ce ne sont pas des monologues, mais de brefs moments d'«auto-analyse». En général, c'est du passé qui revient dans ces moments-là, mais aussi, à l'inverse, les personnages se projettent dans le futur. Ce n'est jamais du présent. Le présent est très inconsistant dans la pièce, alors que, paradoxalement, le théâtre de Tchékhov est profondément existentiel. Pour les personnages, toujours l'existence précède l'essence.

L'histoire racontée ne peut donc pas avoir de centre. Et le fait qu'on assiste, au long de ces années, à une fixation sur les mêmes propos rend plus pathétique cette pièce qui est plus longue que les autres pièces de Tchékhov (à l'exception du «monstre» "*Platonov*"), qui est aussi plus énigmatique et plus déroutante.

En effet, Tchékhov prit le contrepied de ce qui définit l'art dramatique, l'action, puisqu'il mit en scène des personnages qui voient leur vie peu à peu s'étioler, avec le désespoir de n'avoir rien construit, rien entrepris. Leur véritable drame n'a rien à voir avec le drame tel qu'on le comprenait jusqu'alors : ils voudraient agir, ils n'aspirent qu'à cela, mais en sont incapables. En fait, ce n'est même pas qu'il ne leur arrive rien, car, et cela rend même "*Les trois soeurs*" exceptionnelles parmi les pièces de Tchékhov, une extrême tension psychologique est maintenue, la pièce n'étant pas sans événements, sans péripéties.

La première péripétie est ce hasard, qui crée un choc, qu'est l'installation d'un régiment dans la petite ville. Cela tire de leur engourdissement les trois soeurs pour lesquelles, du coup, tout change, leur vie, à laquelle elles reprennent goût, étant dorénavant émaillée (et égayée) par les occasions de distractions qu'offrent quelques officiers qui se mettent à fréquenter la maison : lors de leurs visites, dans un véritable ballet, ils entrent, sortent, vont et viennent, tantôt tiennent des propos dans leur coin, tantôt se mêlent à la conversation générale, tantôt disent des bêtises, tantôt prononcent des paroles profondes, exprimant alors un certain idéalisme, tantôt se taisent, tantôt se querellent. Ils suscitent donc de la vie ; d'ailleurs, des liaisons se nouent, légères, mais prometteuses. Aussi les trois soeurs ne tardent-elles pas à les considérer comme faisant partie de la famille. Est spécialement importante la survenue de Verchinine car, aussitôt, Macha, qui est la victime d'un mariage précoce et malheureux, s'amourache de lui ; Olga, trouvant un regain d'énergie, envisage de quitter son école ; Irina est demandée en mariage par Touzenbach. L'avenir est alors plein de certitudes heureuses : retourner vivre à Moscou, commencer à travailler, se marier.

Le changement de rythme étant net entre la première et la deuxième partie de la pièce (car on la divise souvent ainsi par un entracte), la deuxième péripétie est, à l'acte III, l'incendie dans la ville, qui, comme il se doit, se passe en dehors de la scène. Nous n'en voyons donc que les effets sur les protagonistes qui se trouvent dans la maison des Prozorov, et chez lesquels le besoin de rendre service à des victimes ajoute à la fébrilité générale. On peut penser que, par cet incendie, Tchekhov a voulu métaphoriser l'ardeur de ces personnages en état de crise, qui avait couvé et se met à brûler, ne laissant que des ruines. En tout cas, ce terrible incendie semble être un point de non-retour pour cette petite communauté, apparaît comme la préfiguration de la déflagration finale.

La troisième péripétie se passe aussi en dehors de la scène puisque ce sont le duel, à l'acte IV, entre Soliony et Touzenbach, et la mort de ce dernier qui empêche Irina, la seule qui aurait pu le faire, de vivre une véritable aventure amoureuse.

La quatrième péripétie est le départ des militaires, qui constituaient l'essentiel de la société des trois soeurs. Ainsi, la résurrection qu'ils avaient apportée n'a duré que quatre ans. Désormais, la solitude revient, d'autant plus pesante qu'elle est dépouillée d'illusions. Tout s'est vidé, la ville et la maison comme la question du sens qui a traversé toute la pièce. Les espoirs sont cruellement déçus : le rêve de Moscou est mort ; après les fumées d'une passion, le dégrisement de Macha est brutal ; Irina, dont le fiancé a été tué en duel, ne voit plus de salut pour elle que dans le travail et le sacrifice ; Olga réintègre farouchement son destin solitaire dans une bourgade qu'elle exècre. On pourrait considérer que les trois soeurs sont rendues à leur destin. mais, en fait, leur vie ne redevient pas vraiment ce qu'elle était, car elles sont désormais supplantées par leur belle-soeur, cette dure Natacha, tandis qu'Andreï est vaincu. Elles ne peuvent plus avoir d'espoir de briser l'oppression de la réalité quotidienne ; elles ne peuvent plus avoir d'exigence de la liberté. Elles se débattent en vain avec l'agonie prématurée de leurs vies. Elles n'ont plus que l'espoir qu'un jour, peut-être, « *on saura pourquoi l'on vit, pourquoi l'on souffre* ». Les certitudes se sont transformées en suppositions, l'avenir ne s'envisage plus qu'au conditionnel, alors que le présent réclame de vivre : c'est là que s'achève la pièce, au seuil d'une vie à recommencer. Malgré tout, l'aînée tente alors d'être rassurante.

Ainsi, se résorbe l'agitation touchante et pitoyable d'êtres qui chutent dans le fossé existant entre le médiocre et le sublime. Tout ce qui leur est arrivé s'est dilué dans l'insignifiance. Ils sont en quelque sorte privés de drame, privés de prise sur l'existence. À la fin, la vie continue cahin-caha ; mais on ne sait trop s'il faut s'en prendre à la bêtise de personnages, victimes et incapables de donner un sens à leur existence, ou au destin qui semble les manipuler. Mais, si la garnison était restée, la vie des trois soeurs en aurait-elle été changée ? Irina, qui s'en va enseigner dans une autre ville, aurait-elle épousé Touzenbach ? Macha aurait-elle eu le courage de quitter son incapable de mari ? Que seraient devenus Andreï et Olga ? Questions sans réponses. La dramaturgie de Tchekhov était donc d'un type nouveau, étant en quelque sorte une dramaturgie décalée, où le véritable drame devient l'impossibilité du drame.

On pourrait même voir dans cette pièce pathétique une tragédie puisque, d'une part, les trois soeurs tenaient entre leurs mains leur destin, étaient libres de faire un choix (qui, d'ailleurs, aurait pu les amener à se perdre plus encore dans un Moscou qu'elles n'auraient plus reconnu) ; puisque, d'autre part, l'exigence absurde de liberté exprimée encore dans « *Uncle Vania* » ne trouve ici nul écho, tout espoir de briser l'oppression de la réalité quotidienne étant à jamais perdu.

Tchekhov, en nous montrant l'impossibilité de toute action, fut éminemment moderne, anticipa sur la dramaturgie du XXe siècle, car on peut détecter dans la pièce les gènes du théâtre de l'absurde de Beckett : si ses trois soeurs n'attendent pas encore Godot, elles en sont cependant déjà réduites à ne rien pouvoir faire d'autre qu'attendre un bonheur, une plénitude de vie qu'elles savent improbables.

Intérêt littéraire

Dans *"Les trois soeurs"*, le spectateur ou le lecteur ressent véritablement l'ennui, la vanité de l'existence des personnages parce que Tchekhov, se livrant à un travail discret, méticuleux, posant des jalons sans avoir l'air de rien, plomba l'ambiance en rendant l'écriture vraiment pesante, en jouant de la maladresse, de la banalité un peu cassée, de l'insignifiance, présentant, comme le constata Jean Grenier, «des gens intelligents qui disent des choses stupides, et des imbéciles à qui échappe une parole profonde», car en effet se mêlent conversations absurdes et grands débats philosophiques. Il tissa des réseaux ténus à l'aide de paroles qui, apparemment, ne disent pas grand-chose, mais répondent à une exigence. On remarque, revenant d'un personnage à l'autre, des répétitions (qui pourraient passer pour des fautes de style) de mots ou d'expressions apparemment anodins : «à présent», «se souvenir», et surtout «peu importe» et ses variantes («quelle importance», «c'est sans importance», «rien n'a d'importance»...) qui apparaît plus de vingt fois, et s'impose jusqu'à devenir le mot de la fin.

Cependant, il ne négligea pas des effets littéraires plus marquants :

- il maintint l'ambivalence en mêlant l'humour et le tragique, l'ironie et la compassion ;
- il sut donner de la force à certains cris de ses personnages (ainsi Andreï à l'acte IV : «Où est-il, mon passé, où a-t-il disparu? J'ai été jeune, gai, intelligent, j'avais de beaux rêves et mes pensées touchaient à tout ce qui est beau et élevé. Mon présent et mon avenir étaient illuminés d'espoir... Pourquoi, à peine nous commençons à vivre, devenons-nous ennuyés, ternes, insignifiants, paresseux, indifférents, inutiles, malheureux?») ;
- il rendit le texte musical par le jeu entre des phrases brèves et de longues envolées, par des reprises, des échos, des suspensions, des appels ;
- si les métaphores sont rares, on remarque qu'Irina, repoussant l'amour de Tuzembach, compare son cœur à un piano dont la clé a été perdue ;
- il fit pousser des ailes dans le dos d'Irina, pour reprendre le symbole de l'oiseau, dont l'évasion a pour dimension le ciel, qu'il avait déjà utilisé dans *"La mouette"*.

Intérêt documentaire

Dans *"Les trois soeurs"*, l'action se déroule dans «un chef-lieu de gouvernement», c'est-à-dire une division administrative de la Russie tsariste.

Il est fait mention d'une administration plus locale, le «zemstvo», dont les responsables sont élus au suffrage censitaire (par les membres de la noblesse locale, les riches artisans et commerçants), et bénéficiant d'une certaine autonomie pour les écoles et la médecine.

La ville est pleine de moustiques, et il y fait pourtant toujours froid. Comme on l'a signalé, il pourrait s'agir de Perm, qui est situé au pied des monts Oural, à 1 434 km à l'est de Moscou. Tout le monde s'y connaît, et n'a pas d'autre choix que de se fréquenter. Aussi y pèse-t-il un ennui mortel. Andreï se moque ainsi de ce trou de province : «Notre ville existe depuis deux cents ans, elle compte cent mille habitants, et pas un seul qui ne ressemble aux autres, pas un héros, ni dans le passé ni dans le présent, pas un savant, pas un artiste, pas un homme un peu remarquable, qui susciterait la jalousie, ou le désir passionné de marcher sur ses traces... Ils ne font que manger, boire, dormir, puis ils meurent... D'autres viennent au monde, et à leur tour mangent, boivent, dorment, ne trouvant à se divertir, pour ne pas sombrer dans l'ennui, que dans les ragots abjects, la vodka, les cartes, les chicanes ; ils font semblant de ne rien voir, de ne rien entendre, et l'irrésistible influence de la vulgarité pourrit les enfants, éteint l'étincelle divine qui vivait en eux, ils deviennent des cadavres vivants, aussi semblables les uns aux autres, aussi pitoyables que leurs parents...» (acte IV).

On comprend le désir qu'ont les enfants du colonel Prozorov, enlisés dans une telle province, blottis dans un salon où trône le samovar, de retourner dans la capitale du pays, Moscou, qui est d'abord la ville de leur enfance heureuse, de ce fait une ville magique, fascinante, mais aussi une grande ville faste et opulente, où tout se passe. Elle est l'objet de leurs fantasmes, car ils pensent y connaître la vraie vie, pouvoir y faire survivre, dans un «hors-temps» leur union avec leurs parents. Tous espoirs envolés, elle devient leur nostalgie, qui est un refus du deuil. Mais on ne comprend pas bien ce qui,

concrètement, empêche ces bourgeoises qui, si elles ont des problèmes d'argent, ne sont pas réduites à la misère, de prendre un train et de s'y rendre. Il reste que Tchekhov ne donna aucune explication et pas même l'esquisse d'un indice.

Appartenant à la bonne société, les enfants Prozorov ont eu cette traditionnelle nourrice qui est le pilier des familles aristocratiques, qui est omniprésente, en relation avec chacun, qu'elle soigne, dont elle recueille les chagrins et les joies. De plus, ils ont bénéficié d'une éducation variée et raffinée, ont appris plusieurs langues étrangères (Irina se plaint : «*Je ne peux me souvenir du mot italien pour "fenêtre"*»), se sont initiés à la musique (Andreï et Macha jouent respectivement du violon et du piano), ont acquis une étiquette et des principes plutôt stricts, un souci du respect et de la déférence, «*ne supportent pas la moindre indécatesse*», possédant donc ce capital symbolique qui reste le privilège des élites anciennes et leur dernier atout quand elles sont en situation de déclassement. Ils forment un petit monde replié sur lui-même avec les militaires ou affiliés qui fréquentent leur accueillante maison, cinq officiers et un ancien médecin militaire qui sont les vestiges de l'époque dorée où les Prozorov demeuraient à Moscou, l'emblème flagrant en étant Verchinine, qui avait servi une quinzaine d'années auparavant sous les ordres du colonel. On peut considérer que ces personnages appartiennent à l'«*intelligentsia*», la classe des intellectuels dans la Russie tsariste, car cela se marque dans leur langage qui, par opposition aux autres pièces, est riche en mots déformés, en références culturelles, en citations latines. Il faut savoir que les militaires russes de cette époque appartenaient bien à l'«*intelligentsia*» car on peut les comparer aux polytechniciens français d'aujourd'hui. Et Tchekhov s'amusa d'ailleurs de la naïveté de ses personnages qui philosophent à la russe.

On voit dans la pièce sévir ces deux fléaux que sont l'addiction au jeu et l'alcoolisme. La première n'atteint qu'Andreï. Mais le second est général chez les hommes, la vodka, qui coule à flots au long de la pièce, qui met en particulier Tchéboutykine dans un état méprisable, étant un atavisme de la fameuse «*âme russe*».

Celle-ci est en fait représentée surtout à travers la vieille nourrice Anfissa qui, considérant que la sagesse est de s'incliner devant ce qu'on ne peut pas changer, qu'il est vain d'espérer réaliser ce qui n'est que rêve, se réjouissant seulement que le sort se fasse moins pénible avec le temps, illustre la traditionnelle, déprimante et fataliste soumission au destin de chaque être humain, tributaire de sa naissance, de son milieu, des circonstances.

Mais le destin est aussi celui de tout un groupe. Alors que la dimension métaphorique de "*La mouette*" ou de "*La cerisaie*" fait que ces pièces sont plus universelles, l'action des "*Trois soeurs*", étant nettement contemporaine de l'époque d'écriture, rend bien compte de la paralysie et de la soumission à son sort fatal d'une classe sociale déchue, à cheval sur deux époques, sans direction ni projet, d'une élite qui voyait tous les jours le tapis lui glisser sous les pieds, qui était incapable de prendre les commandes de mouvements sociaux qui allaient tout bouleverser.

La pièce fait entrevoir le pays lui-même qui était en décomposition, au bord du gouffre, dans une fin de siècle en proie à une immense détresse. C'est le tableau parfaitement daté d'une société depuis longtemps disparue, comme engloutie par le raz-de-marée de la modernité, et rendue obsolète par l'accélération fulgurante de l'Histoire au vingtième siècle.

En plus d'un endroit, le texte a un accent prophétique : «*Dans vingt ans, le monde aura changé, tout le monde sera au travail. Il semble qu'un terrible ouragan se prépare... un ouragan qui balayera pour toujours la paresse, l'indifférence et l'ennui en lesquels notre Russie se complaît depuis trop longtemps... Dans un quart de siècle tout homme travaillera...*» Mais ce discours est tenu par Touzenbach, un personnage ridicule. On ne peut donc en conclure que Tchekhov ait souhaité la révolution, car il est trop aisé d'oser cette hypothèse après coup !

Intérêt psychologique

Le titre de la pièce est d'emblée éclairant : s'il y a trois soeurs à égalité, on se doute, avant même le début du spectacle, qu'il n'y aura pas d'héroïne, mais un groupe de personnes ordinaires.

La pièce est, d'une certaine manière, comme un laboratoire de l'âme humaine où Tchekhov révéla l'alchimie complexe de ses personnages qu'il a disposés selon des oppositions.

On pourrait ainsi distinguer les plus âgés, venus d'un monde ancien, êtres aux rêves brisés, et les plus jeunes. On pourrait isoler ceux qui causent le malheur de leurs semblables (Andreï, Natacha, Soliony) et ceux qui sont les porteurs de valeurs morales plus hautes (Touzenbach, Verchinine, les trois soeurs).

En fait, il est plus simple de remarquer la nette opposition que Tchekhov ménagea entre les hommes et les femmes.

Les hommes :

- Féraponte : Vieux portier sourd du «zemstvo», il fait office, comme dans une pièce antique, de messenger, apportant des nouvelles d'ailleurs et souvent de Moscou. Mais il dit n'importe quoi, se répète et n'est qu'à peine écouté.

- Vladimir Karlovitch Rodé : Sous-lieutenant d'origine allemande, il sert, pendant le stationnement du régiment dans la petite ville, de professeur de gymnastique au lycée.

- Alexeï Petrovitch Fédotik : Jeune sous-lieutenant du régiment, il essaie d'attirer l'attention d'Irina en lui offrant des cadeaux. Photographe amateur, il ne cesse de prendre des clichés de tout le monde, les fixant ainsi dans la mémoire objective de son appareil. Il perd tous ses biens dans l'incendie de la ville, mais cela ne fait qu'aiguillonner son caractère enjoué, enfantin et inconscient.

- Ivan Romanovitch Tchéboutykine : Ancien médecin militaire âgé de soixante ans, ce vieil homme excentrique s'adonnant trop à la boisson, par désespoir d'avoir vu une patiente mourir par sa faute, gros secret qui pèse sur lui, et surtout par nostalgie, comme on le comprend par quelques petites phrases glissées ici et là, d'avoir autrefois aimé passionnément la mère des Prozorov (ce qui a permis de supposer qu'Irina soit sa fille), est l'ami fidèle des enfants, notamment Irina (à laquelle il fait le généreux don d'un samovar), et leur sert de confident sur des questions profondes. Il a tout de l'être protecteur qui tente de reconforter les autres sans jamais se livrer totalement lui-même. Sa grande lucidité lui donne souvent une humeur sombre (il déclare : «*Peut-être, croyons-nous seulement exister, mais en réalité nous n'existons pas.*»), et rend parfois sa compagnie peu agréable. Dans les mots qu'il fredonne à l'acte IV, "*Ta-ra-ra-boum-bié !*", on peut voir une constatation et une acceptation de l'absurdité de l'existence. S'il est plein de bonne volonté, il est en fait pusillanime et, au fond, indifférent et profiteur à sa façon. On peut l'aimer et en même temps le mépriser. D'ailleurs, il se déprécie sans cesse, avouant ne lire que les nouvelles superficielles des journaux. Surtout, se sentant insupportablement coupable de n'avoir pas su répondre quand on voulut recourir à ses services pour soigner les victimes de l'incendie, il replonge dans l'alcoolisme, et révèle alors à tous la liaison entre Natacha et Protopopov. Cependant, à l'acte IV, il semble avoir dominé sa crise ou avoir été brisé par elle.

- Vassili Vassilievitch Soliony : Ce capitaine fantasque et maladroit, parfois brutal, est un personnage sombre et énigmatique, sans conteste le plus intrigant et le plus opaque de la pièce. Incohérent dans ses propos, imprévisible, provocant, haineux, violent, il critique tout, et se compare, physiquement et moralement, au poète Lermontov, qu'il se plaît à citer. Il ne cesse de harceler Touzenbach, et, pour rivaliser avec lui plus que par un sentiment sincère, se déclare amoureux d'Irina qui le trouve fruste et déplaisant, mais est à la fois étrangement fascinée et effrayée par lui. Finalement, il tue le baron en duel. Parmi ces personnages tourmentés et incapables de réagir, ce mésadapté social, cette sorte de

moderne anti-héros, qui porte constamment sur lui un petit flacon de parfum qu'il répand fréquemment (presque pathologiquement) sur ses mains et son corps (pour, comme cela est révélé tardivement, cacher l'odeur de cadavres sur lui) représente la force impossible à contrôler de leurs pulsions refoulées.

- Le baron Nikolaï Lvovitch von Touzenbach : D'origine germano-balte, issu d'une famille russifiée, ce lieutenant dans le régiment, qui est laid mais bon, est nettement déconnecté de la réalité et de la société en dépit de sa sociabilité apparente. Il est inséparable de Soliony, qui pourtant le harcèle et se dispute avec lui constamment. Tombé depuis cinq ans passionnément amoureux, mais sans retour, d'Irina, c'est pour l'impressionner qu'il se plaît à philosopher, et qu'il désire quitter l'armée pour travailler dans une briqueterie. Or elle lui déclare le respecter, mais ne pas l'aimer. Cet amour entraîne une rivalité avec Soliony qui aboutit à un duel, où il est tué.

- Fiodor Illitch Koulyguine : Professeur de latin au lycée de la ville, il est sot, pédant, prétentieux quoique sans envergure. On peut le considérer ridicule à souhait, toujours en décalage, se montrant en particulier incapable d'aider les autres le soir de l'incendie. Mais il est bon, jovial, au point d'essayer souvent, même aux moments les plus sérieux, de faire rire les autres pour réduire la tension ; ainsi fait-il le pitre avec une fausse barbe au moment où sa femme, Macha, voit partir l'amour de sa vie ; ainsi est-il à certains moments un sombre cocu un peu bête, tandis qu'à d'autres il montre des éléments de compréhension de la situation d'une grande intelligence et presque d'une grande dignité. En effet, comme elle est plus jeune que lui, qu'il l'aime profondément, il a fermé les yeux sur son inclination vers Verchinine, et, à la fin, accepte de la reprendre, en lui pardonnant sa faute. Aussi devient-il de plus en plus sympathique à mesure du progrès de leur relation. Cependant, il n'est finalement préoccupé que de l'opinion que le directeur du lycée peut avoir sur lui.

- Alexandre Ignatiévitch Verchinine : Ancien compagnon d'armes du père des Prozorov, qui a connu ses enfants à Moscou (les trois soeurs rappellent qu'elles lui avaient alors donné le nom de «major amoureux»), âgé de quarante-deux ans au début de la pièce, c'est un lieutenant-colonel, commandant de batterie, condamné à aller de garnison en garnison. Cela lui permet toutefois d'échapper à une épouse neurasthénique, plus ou moins folle, qui tente régulièrement de se suicider, ce qui fait qu'il ne cesse de trembler pour ses deux fillettes. Se plaignant souvent de la tristesse de sa vie de famille, de l'absurdité de son existence, il est profondément insatisfait ; mais, soit sentiment du devoir, soit faiblesse de caractère, il ne fait aucun effort pour changer quoi que ce soit. Comme il rêve d'un foyer harmonieux ailleurs, il s'éprend de Macha, qui sait l'écouter, répond à son sentiment, ce qui lui fait connaître des moments d'enthousiasme, ces deux êtres d'élite, sensibles et délicats, étant constamment blessés par la vulgarité. Mais leurs amours sont douloureuses car il est incapable de se libérer du joug de sa famille, d'abandonner ses deux fillettes, reste paralysé par le chantage moral que lui fait subir son épouse. Et ces amours sont brèves car, le régiment quittant la ville, il le suit, et chacun des amants retourne à sa morne vie et à la solitude.

Il lit beaucoup quoique sans choix, et, comme beaucoup d'officiers russes au XIXe siècle, appartient à l'«intelligentsia» libérale. Ainsi il nourrit un généreux idéalisme, aime philosopher pour évoquer un avenir meilleur qu'amènerait le progrès («*Dans deux ou trois cents ans, la vie sur terre sera inimaginablement, étonnamment belle. On a besoin d'y croire, et si cette existence meilleure n'est pas encore là, il faut la pressentir, l'attendre, en rêver, s'y préparer.*») ou pour exprimer, au contraire, son pessimisme («*Oui, on nous oubliera. C'est notre sort, rien à faire. Un temps viendra où tout ce qui nous paraît essentiel et très grave sera oublié, ou semblera futile. [...] Il nous est impossible de savoir aujourd'hui ce qui sera considéré comme élevé et grave, ou comme insignifiant et ridicule. Les découvertes de Copernic, ou, disons, de Christophe Colomb, n'ont-elles pas d'abord paru inutiles et risibles, alors qu'on ne cherchait la vérité que dans les phrases alambiquées d'un quelconque original? Il est possible que cette vie que nous acceptons sans mot dire paraisse un jour étrange, stupide, malhonnête, peut-être même coupable...*») - «*Je voudrais tant vous prouver qu'il n'y a pas de bonheur pour nous, qu'il ne doit pas y en avoir, et qu'il n'y en aura pas... Nous ne devons que travailler, encore et toujours. Quant au bonheur, il appartient à notre lointaine progéniture. Si ce n'est*

pour moi, du moins pour les descendants de nos descendants.»). Du fait de ces élucubrations ou de ces positions contradictoires, on peut voir en lui une autre sorte de pantin répétant sans cesse le même discours fumeux et le même comportement, qu'une aventure passionnée ne peut racheter.

- Andreï Sergueïevitch Prozorov : Jeune homme intelligent et doué, qui joue du violon, qui veut devenir un savant, qui semble bien destiné à obtenir cette chaire à l'université de Moscou dont il rêve, qui suscite les espoirs de la famille, il est trop choyé par ses soeurs, qui, si elles considèrent qu'il est plein d'avenir, font de lui un désarmant bébé gâté. Aussi est-il peu à peu, par paresse et surtout par faiblesse, médiocrisé, se laisse-t-il aisément dominer par les autres, se montre-t-il bientôt lourd, velléitaire et résigné, risible à pleurer. Il n'obtient qu'une place de membre du conseil du «zemstvo». D'autre part, lui qui souffre de la rusticité des habitants de la ville voisine, a pourtant choisi et épousé Natacha, qui en est issue, qu'il se persuade d'aimer en dépit de ses nombreux travers, à laquelle il se résigne comme semble bien l'indiquer sa formule lapidaire et désabusée : *«Une épouse n'est qu'une épouse»*, demeurant totalement passif, ballotté qu'il est entre elle et ses soeurs, dont il sait parfaitement qu'elles ne partagent pas du tout son affection. Devenu le père de deux enfants, il s'englupe peu à peu dans sa paternité, prétexte à ne plus rien faire ni respecter. Il s'adonne au jeu, contracte des dettes, hypothèque la propriété. Déçu par le ratage et la mesquinerie de son existence, le naufrage de ses rêves, à l'acte IV, il fait résonner avec force son cri : *«Où est-il, mon passé, où a-t-il disparu? J'ai été jeune, gai, intelligent, j'avais de beaux rêves et mes pensées touchaient à tout ce qui est beau et élevé. Mon présent et mon avenir étaient illuminés d'espoir... Pourquoi, à peine nous commençons à vivre, devenons-nous ennuyeux, ternes, insignifiants, paresseux, indifférents, inutiles, malheureux?»* Ce personnage se définit donc par sa pusillanimité, sa veulerie de fantoche, son échec, sa trahison à son monde et à lui-même.

Ainsi, même si les deux amoureux, Verchinine et Touzenbach, semblent au premier abord plus positifs, plus heureux, comme ils se révèlent, eux aussi, voués à l'échec, les hommes de Tchekhov, dans cette pièce, comme dans beaucoup de ses oeuvres, sont des êtres faibles, castrés (en particulier par l'armée), souvent ridicules, profondément égoïstes, de faux intellectuels romantiques ratiocinant à souhait dès qu'ils le peuvent. On ne les voit guère que jouer, boire, s'amuser, éventuellement agir durant un incendie.

Les femmes sont bien différentes, encore qu'il faille constater qu'une d'elles est détestable du fait de sa conduite en quelque sorte masculine, plus masculine même que celles des hommes.

- Natalia Ivanovna (dite Natacha), la fiancée puis l'épouse d'Andreï, est en effet non seulement déplaisante mais redoutable.

Cette provinciale est déplaisante par sa vulgarité, car, venant de la ville voisine, elle est l'incarnation bêtement triomphante de la médiocrité qui y règne ; car, issue d'un milieu plus modeste que celui des Prozorov, son caractère s'oppose à leur sensibilité et à leur éducation aristocratique et raffinée.

Elle est redoutable parce que, d'abord fiancée timide, gênée, mal habillée, moquée par ces jeunes bourgeoises cultivées et distinguées que sont les trois soeurs, souffrant d'un complexe d'infériorité, non seulement, elle fait montre, au fur et à mesure du déroulement de la pièce, d'un esprit étrié et mesquin, mais aussi de la santé, de l'aplomb, du bon sens des membres d'une classe inférieure. Elle se révèle même agressive par sa cupidité, sa volonté de domination et sa sécheresse de coeur (pour quiconque en dehors de ses deux enfants). N'a-t-elle pas su jouer de son attrait sexuel, et, grâce à sa grossesse, contraindre Andreï à l'épouser? Ne s'est-elle pas ensuite, du fait de sa maternité, assurée d'une emprise de plus en plus forte sur lui, l'éloignant de ses soeurs, le dominant entièrement et le transformant en loque? Ne finit-elle pas, menant un travail de sape, par s'imposer dans la famille, dictant ses lois en maîtresse hystérique et tyrannique, prenant et le pouvoir et l'argent, gouvernant la maison sans égard pour les domestiques? En effet, montrant une méchanceté impitoyable, elle veut chasser de la maison où elle a toujours vécu Anfissa, la vieille nourrice, ne supportant pas de la voir assise à ne rien faire, épuisée par le travail, considérant qu'elle n'est qu'une bouche inutile :

«- Olga : Elle est chez nous depuis trente ans.

- *Natacha* : *Mais puisqu'elle ne peut plus travailler ! Ou bien je ne comprends pas, ou bien c'est toi qui ne veux pas comprendre. Elle n'est plus capable de travailler, elle ne fait que dormir ou rester sur une chaise sans bouger.*

- *Olga* : *Eh bien, qu'elle y reste sans bouger.*

- *Natacha (étonnée)* : *Comment, qu'elle y reste sans bouger? Mais enfin, c'est une domestique. (Avec des larmes) Je ne te comprends pas, Olga. J'ai une bonne d'enfants, une nourrice, nous avons une femme de chambre, une cuisinière... À quoi nous sert encore cette vieille? À quoi?» (acte III).*

À cette occasion, elle prouve bien par sa réaction mercantile qu'elle n'est qu'une parvenue.

Puis elle dépouille hypocritement ses belles-soeurs de leurs biens, les chasse de la propriété où elle fait régner son ordre, déconstruisant savamment l'univers qu'elles essayaient de conserver : *«Avant tout, je ferai abattre cette allée de sapins, et cet érable.»*

Le comble est la liaison qu'elle a avec Protopopov, puisqu'elle cocufie Andreï avec son supérieur.

Avec son opposée, Anfissa, elle est le seul personnage de la famille qui soit heureux de son sort, car elle a obtenu tout ce qu'elle voulait. On peut se demander si sa malveillance est née de la moquerie dont elle fut victime au début, ou si elle lui est naturelle. On peut voir son triomphe comme celui d'une classe inférieure insensible sur le raffinement des idéaux aristocratiques, et donc l'interpréter politiquement.

- Irina Sergueïevna Prozorova : Cadette des trois soeurs, elle a vingt ans au début de la pièce, est d'une jeunesse presque sportive, radieuse, spontanée, pétillante, gaie comme un pinson, toute de joie de vivre rafraîchissante mais aussi d'énergie désordonnée, qui ne trouve pas comment se dépenser. Si, avec plus de courage et de franchise que les hommes, elle se montre la plus affamée d'existence large, libre, brillante, la plus décidée à lutter pour ne pas laisser s'échapper son rêve d'une vie nouvelle, d'un retour à Moscou, si sa force d'espérance entretient un climat de griserie et de confiance, c'est avec inconscience qu'elle se nourrit d'illusions, qu'elle les laisse mûrir tout au long de la pièce, au cœur de laquelle s'inscrit sa lente résignation, car elle ne cesse de céder et de fléchir au fil des actes, de faire des concessions sur ce qu'elle pensait être des exigences légitimes. Enfin, elle doit sacrifier ses rêves et ses illusions. C'est que, si elle brûle du désir de se rendre utile, de se dévouer et de croire, elle ne récolte que déceptions, et laisse son courage s'éteindre. Ayant obtenu un diplôme, elle décide de travailler : *«Il faut travailler, seulement travailler ! Demain je partirai seule, j'enseignerai à l'école et je donnerai toute ma vie à ceux qui en ont peut-être besoin. C'est l'automne, bientôt viendra l'hiver, la neige couvrira tout, et moi je travaillerai, je travaillerai !»* Mais cela ne lui apporte pas le bonheur souhaité : *«Oh ! que je suis malheureuse ! Je ne peux plus travailler, je ne veux plus travailler... Assez, assez ! Après le télégraphe, maintenant, je suis dans l'administration de la ville, et je déteste, je méprise tout ce qu'on me fait faire. J'aurai bientôt vingt-quatre ans, il y a longtemps que je travaille, mon cerveau s'est desséché, j'ai maigri, enlaidi, vieilli, et rien, rien, aucune satisfaction, et le temps passe, et il me semble que je m'éloigne de plus en plus de la vie véritable et belle, qu'on s'en éloigne de plus en plus, dans je ne sais quel gouffre. Je suis désespérée ; pourquoi je vis encore, pourquoi je ne me suis pas tuée, je ne le comprends pas...»* (acte III).

Sa beauté et son charme expliquent qu'elle soit aimée de deux hommes. Mais elle ne les aime pas, pensant toujours qu'elle ne pourra trouver de vrai amour qu'à Moscou. Cependant, comme il est de plus en plus clair qu'elle et ses soeurs n'y reviendront pas, la résignation semblant s'emparer même d'elle, elle consent finalement à épouser celui qu'elle admire, Touzenbach. Mais ne le laisse-t-elle pas partir, comme par abandon, dans un duel où elle le sait condamné? Or sa mort empêche de vivre une véritable aventure amoureuse celle qui était la seule qui aurait pu le faire, la réduit au silence, la laisse désespérée et surtout désabusée, pourtant décidée à consacrer sa vie au travail et au service.

- *Maria* Sergueïevna Kouliguina, née Prozorova (dite Macha) : Âgée de vingt-cinq ans au début de la pièce, elle qui est artiste (elle joue du piano, et aurait pu devenir une pianiste de concert), qui est belle, est sensible, fervente, ardente, rêveuse, romanesque. C'est ainsi qu'elle a, à l'âge de dix-huit ans, juste à sa sortie de l'école, épousé par amour Koulyguine, un homme qu'elle croyait alors intelligent et raffiné. Mais, perdant chaque jour un peu plus toute considération pour lui, elle éprouve une grande déception dont elle rend responsable l'univers entier. Si, au début de la pièce, elle se

montre plus résignée que ses sœurs, empreinte d'un amalgame troublant de tristesse et de naïveté, elle devient de plus en plus moqueuse, superbement ironique, agressive, agressante parce qu'agressée par sa vie, brusque et même colérique, en particulier à l'égard de Natacha, étant celle des trois sœurs qui s'oppose le plus à elle, son franc-parler agissant souvent comme un baume sur leur souffrance, son esprit fournissant la plus grande part du surprenant humour de la pièce.

Elle s'enflamme pour l'idéaliste lieutenant-colonel Verchinine, tombe hystériquement amoureuse de cet homme âgé, las et chargé d'une famille qui lui pèse. Ivre de passion, elle se révèle la seule à avoir le courage d'aimer vraiment. Mais, comme elle et lui sont tous deux mariés, leur histoire d'amour est condamnée. Et, à la fin, la résignation semble s'emparer d'elle aussi. Écrasée par la douleur, trop faible pour persévérer dans son dessein, elle, dont la passion n'était qu'une chimère, va rester auprès de son minable mari, se raidissant dans la rancœur, et se rencognant dans la maussaderie.

Ce rôle de femme passionnée a été écrit par Tchekhov pour celle qu'il aimait et qui allait devenir sa femme, la comédienne Olga Knipper.

Olga Sergueïevna Prozorova (dite Olia) : Aînée de la fratrie, qui remplace la mère des Prozorov, morte il y a longtemps, même si elle n'a que vingt-huit ans au début de la pièce, elle se montre pénétrée du sens du devoir, à l'égard de ses sœurs, de son frère et des domestiques, en particulier la nourrice Anfissa qu'horriifiée et offensée elle protège contre Natacha.

Elle est une professeuse déjà un peu asséchée et mélancolique. Portant l'uniforme bleu, enseignant sans plaisir au lycée de jeunes filles de la ville, elle jure de tout mettre en œuvre pour sortir de cette carrière, sans toutefois faire grand-chose pour réaliser ce rêve. Finalement, elle qui remplace souvent la directrice quand elle est malade, accepte, à la fin, d'occuper de façon permanente le poste et le logement de fonction, prenant alors avec elle Anfissa pour la faire échapper à la cruelle Natacha. Entre-temps, elle partage avec ses sœurs l'espoir chimérique d'une autre vie, symbolisée par Moscou.

Elle ressent du désir pour Koulyguine, et le fait qu'ils auraient probablement pu être heureux ensemble est suggéré à plusieurs moments. Elle voudrait désespérément se marier, avoue à Irina qu'elle aurait épousé *«n'importe quel homme, même un vieil homme»* ; mais personne ne demande sa main, et elle sait parfaitement qu'elle mènera sans doute toujours la morne existence d'une vieille fille aigrie.

Si elle éprouve douleur et résignation, si elle psychosomatise son mal-être, cette aînée raisonnable conserve une douceur qui lui fait refuser les affrontements. Aussi est-ce à elle que Tchekhov fait prononcer ces paroles finales qui se veulent contradictoirement à la fois réconfortantes, énergisantes, et d'un pessimisme stoïque : *«Notre vie n'est pas terminée. Il faut vivre ! La musique est si gaie, si joyeuse ! Un peu de temps encore, et nous saurons pourquoi cette vie, pourquoi ces souffrances... Si l'on savait ! Si l'on savait ! [...] Je sais ce qui est le plus important, ce qui est essentiel [...]. Comme je voudrais vous convaincre qu'il n'y a pas de bonheur, qu'il ne doit pas y en avoir et que nous ne le connaissons jamais [...] Nous ne devons que travailler et travailler.»*

Ainsi, les trois sœurs, si différentes qu'elles soient entre elles, sont toutes trois des sortes de Bovary slaves, enfermées entre un passé fuyant et un avenir impossible sans vraiment prendre part au présent, qui déplorent que le temps passe sans que rien ou presque ne bouge. On peut voir en elles trois enfants gâtées qui, belles, riches et cultivées, auraient pu changer leur sort simplement en prenant le train pour partir à Moscou, ou mieux en se colletant à la réalité avec courage. Mais elles ne bougent pas, restent là à se morfondre, préfèrent se cantonner dans leur immobilisme raffiné, parce qu'elles sont sûres qu'un effet bénéfique va se produire tout seul, qu'un destin favorable va décider de leur avenir. Et elles ne font que blâmer les autres pour leur malheur, étant en cela bien soumises à la nature humaine qui veut que, quand les choses vont mal pour nous, nous nous considérons toujours incompris par les autres, parmi lesquels nous cherchons des coupables.

S'aimant, riant parfois, pleurant souvent, se plaignant tout au long de la pièce, constamment entourées et pourtant cruellement seules, tour à tour fatiguées, énervées, fébriles, joyeuses, elles sont animées de *«l'espérance qui est au cœur de tous les humains»*, partagent la même nostalgie douloureuse, le même désir obsessionnel de revenir à Moscou, car, en quête du bonheur, elles

évoquent la moindre possibilité d'une évasion, mais sans la saisir comme si elles se plaisaient à la caresser sans avoir envie de la réaliser, afin qu'elle demeure un rêve.

Mais, dans les derniers soubresauts d'une jeunesse déjà désillusionnée, elles voient leur joie de vivre s'estomper, constatent : «*La vie n'a pas encore été belle*» alors que, lentement mais sûrement, inéluctablement, elle s'étiole, et que les drames et les petits bonheurs quotidiens des uns et des autres se succèdent au gré des saisons. S'efforçant de trouver un sens à leur existence, dont leurs conversations quotidiennes apparemment banales laissent entrevoir le caractère éminemment tragique, elles se consolent de leur frustration par leurs rêves. Et, lorsque ceux-ci sont trahis, elles connaissent la même déception, cèdent au même désespoir avec stupeur, redoutant soudain qu'ils ne les délaissent tout à fait. Le coeur à vif, elles repartent cependant, car elles ont le goût de la vie.

En fait, ce sont presque tous les personnages qui rêvent d'avenir sans jamais cesser de parler de leur passé, qui se projettent dans le travail, mais sont peu à travailler, qui ont le temps de rire et de pleurer leur vie car ils ont le sentiment de la perdre, qui sont malheureux, souffrant de la faillite de leurs illusions, de leurs espérances anciennes, de leurs points de repères, ou qui font le malheur des autres, en portant leur «*vérité*», leur «*idée universelle*» au rang d'absolu, en agissant en conformité avec elle, rendant responsable de leurs malheurs la partie adverse. C'est que chacun d'eux est pourvu d'un programme de vie, de points de repères, d'une conception du bonheur, de sa vérité. Mais, s'ils ont les moyens de se transformer eux-mêmes, et de transformer le monde, ils n'en font rien, gaspillent leurs vies.

Ces personnages n'ont pas d'unité apparente, étant vus par des biais toujours différents. Ils ont des conduites contradictoires, pouvant commettre des actions déplaisantes, puis, tout à coup, agir de manière totalement inverse. Ils ne sont, en définitive, que les différentes facettes d'un ennui constant et d'un mal de vivre communs. Ils parlent beaucoup et, en même temps, n'ont jamais le temps de se parler vraiment et de se dire les choses importantes qu'ils veulent se dire puisqu'il y a toujours quelqu'un qui se présente au mauvais moment, qu'ils sont toujours interrompus, qu'ils sont toujours perpétuellement à côté d'eux-mêmes, à côté de la vie. Ils éprouvent bien un désir de liberté, mais n'osent pas réaliser leurs rêves parce qu'ils ont peur du désenchantement. Ils ne peuvent sortir de l'impasse de leur situation, sont incapables de se désaliéner de leur condition.

Nous ne pouvons pas ne pas nous reconnaître en eux, Tchekhov invitant les spectateurs ou les lecteurs moins à suivre une action extérieure qu'à descendre en eux-mêmes, à faire insensiblement de la morne bourgade provinciale leur patrie intérieure, de l'aventure lamentable des trois sœurs, leur propre aventure, à partager le vertige des personnages.

Intérêt philosophique

"*Les trois sœurs*" ne sont pas que la représentation de la vie de gens malheureux dans la Russie de la fin du XIXe siècle, que le reflet nostalgique d'un monde englouti. Elles ne peuvent pas non plus être ramenées à l'opposition de certains héros avec d'autres, réduites à la constatation de la supériorité des trois sœurs sur Natacha, de celle de Verchinine et de Touzenbach sur Soliony, car cette supériorité est par trop évidente, et se passe de démonstration. De cette évidence criante, superficielle, Tchekhov nous conduit en profondeur, vers les racines et les causes. Et, en traduisant sa propre nostalgie et son propre désespoir, en cristallisant des interrogations communes à son peuple, il exprima des interrogations communes à l'ensemble de l'humanité, la pièce proposant toute une série de réflexions d'intérêt toujours actuel.

Tchekhov s'y pencha sur la condition de la femme. Comme dans le reste de son oeuvre, il fut sensible à la question de son émancipation. S'il montra souvent dans ses oeuvres des femmes qui pliaient sous le joug imposé par l'homme, qui étaient soumises à un formatage psychologique, qui enfouissaient au plus profond d'elles toute velléité de réflexion et une quelconque maturité, s'il dénonça l'hyperprotection dont, sous le couvert de l'amour, on les entourait, et qui cachait une véritable volonté d'étouffer leur désir de vivre selon leur vérité, il leur donna ici la parole, insista sur le

fait que, face au lent processus d'accablement qui dévastait leur vie, elles ressentait un mal-être, rêvaient d'un ailleurs qui romprait une monotonie tuante. Surtout, il rompit radicalement avec la représentation traditionnelle de la femme pudique, innocente et pure, idéal romantique de grâce et de beauté qui avait encore cours dans la Russie du début du XXe siècle. Il critiqua le mariage, qui était encore, en ces années, l'unique «porte de sortie» convenable pour une femme, alors que, pour lui, il n'était pas une félicité mais une épreuve où le sinistre et le funèbre s'étaient invités. Il promut la conquête de l'autonomie par le travail, qui apparaît comme générateur de sens à la vie, même si à ceux qui veulent s'y consacrer s'opposent d'autres qui veulent cesser de s'y livrer.

Tchékhov se préoccupa aussi du drame d'une jeunesse qui, échouée dans un monde trop vieux auquel elle ne sait rien changer, se perçoit sans avenir dans un monde qui n'est pas fait pour elle, ne vit qu'une existence presque sans horizon suintant l'impuissance et la frustration, ce qui fait naître en elle une angoisse bien particulière, situation qui est tout à fait actuelle. Et voir ces jeunes gens déjà déprimés, voir leur énergie vitale peu à peu consumée et engloutie, leurs projets d'avenir se rétrécir comme peau de chagrin, voir le renoncement les gagner sans qu'ils aient pu seulement essayer de vivre et d'être heureux, est, en un sens, aussi scandaleux et inacceptable que la mort venue trop tôt. On est bouleversé en assistant à la vie de plus en plus mortifère des trois soeurs, et aussi de plus en plus angoissé. En fait, c'est une sorte de colère qui devrait prendre le pas sur l'angoisse et la compassion.

Tchékhov dénonça encore l'omniprésence de l'argent qui reste finalement le véritable maître de la situation, puisque la plupart des personnages principaux en sont dépendants, les femmes surtout, obligées de se marier ou d'accepter un travail sans intérêt ou épuisant. Et ce sont les dettes qui amènent Andreï à hypothéquer la maison familiale.

D'autre part, en dépit des collisions entre les personnages, malgré leur opposition apparente, Tchékhov insista sur leur appartenance à une communauté cachée, qu'ils ne remarquent pas eux-mêmes, celle des mélancoliques qui sont à la recherche de leur enfance, de leur culture, de leurs racines, de leurs petits bonheurs en attendant le grand qui, lui, ne vient pas ; de ces rêveurs qui s'apprêtent éternellement à vivre et ne vivent jamais ; de ces immobiles qui sont atteints d'une sorte de paralysie, alors qu'autour d'eux tout bouge, que la vie est toujours en mouvement, ce qui fait que, quand on s'arrête, on meurt. Ce ballet des songes et des impuissances entraîne dans la pièce un enchaînement de malheurs et de déboires, que chacun d'eux inflige à quelqu'un d'autre, continuellement ou l'espace d'un seul instant, le temps d'une réplique. L'écrivain aboutit donc de nouveau à cette conclusion qu'il avait ramenée de son voyage au bagne de Sakhaline : «*C'est nous tous qui sommes coupables*», qui fut étendue, cette fois, à toute la sphère des relations quotidiennes, aux malheurs que s'infligent l'un à l'autre des gens normaux, «ordinaires», qui vont mal parce qu'il leur manque toujours quelque chose. Posant la question : comment vivre les uns avec les autres? il montra la responsabilité de chacun dans l'état général des choses, considérant qu'en prendre conscience était plus important que de rejeter la faute tout entière sur tel ou tel personnage porteur du mal qui se trouverait à l'extérieur de nous-mêmes.

Or l'aspiration à autre chose, à un monde meilleur, définie concrètement ou non, traverse la pièce. Tchékhov fit dire à Verchinine : «*Jadis l'humanité était occupée par les campagnes, les invasions, les victoires. Maintenant, tout cela a vécu, laissant derrière soi un énorme vide, qu'on ne sait évidemment comment remplir. L'humanité cherche passionnément et trouvera, c'est certain. Oh ! qu'elle se dépêche ! [...] Il me semble que, peu à peu, toute chose sur la Terre doit se transformer, et déjà se transforme sous nos yeux. Dans deux ou trois cents ans, ou même mille ans - il ne s'agit pas de préciser -, il y aura une vie nouvelle, heureuse. Nous n'aurons point de part à cette vie, bien sûr, mais c'est pour elle que nous vivons aujourd'hui, que nous travaillons, et, quoi que nous souffrions, nous la créons. Et c'est là le seul but de notre existence, et, si vous voulez, de notre bonheur.*» Et cette idée, qui revient comme un thème obsessionnel, est encore reprise par Irina qui exprime l'espoir d'un sacrifice utile à l'humanité : «*Ô mon Dieu ! Le temps passera, et nous partirons pour l'éternité. On*

nous oubliera, on oubliera nos visages, nos voix, combien même nous étions. Mais nos souffrances se transformeront en joie. Pour ceux qui vivront après nous, le bonheur et la paix s'installeront sur la Terre. Et ceux qui nous remplaceront parleront de nous avec bonté, et béniront ceux qui vivent à présent. [...] Bientôt, nous saurons pourquoi nous vivons, pourquoi nous souffrons... Si l'on savait !... Si l'on savait ! Il viendra un jour où tout le monde saura pourquoi tout cela, pourquoi ces souffrances, il n'y aura plus de mystères.» Enfin, Olga, dans la dernière scène, entourant ses deux soeurs de ses bras, affirme : *«Ô mon Dieu ! Le temps passera et nous partirons pour l'éternité, on nous oubliera, on oubliera nos visages, nos voix, combien même nous étions. Mais nos souffrances se transformeront en joie, pour ceux qui vivront après nous, le bonheur et la paix s'installeront sur la Terre. Et ceux qui nous remplaceront parleront de nous avec bonté, et béniront ceux qui vivent à présent.»*

Cependant, faut-il croire que Tchekhov exprima ainsi ses propres espoirs politiques, qu'il ait même fait, comme certains critiques voulurent le voir, une apologie du communisme? En fait, ne se moqua-t-il pas de ces rêveurs? le faisant cependant sans excessive cruauté, car n'y-a-t-il pas en nous tous un pan de cette tendance incorrigible et ridicule? Et il amena ses personnages, les trois soeurs en particulier, à se résigner, affirmant : *«La résignation est la vertu du malheur.»*

Ainsi apparaissait son pessimisme stoïque. Les trois soeurs, après la faillite de leurs songes, après avoir perdu tout espoir de briser l'oppression de la réalité quotidienne, après avoir constaté que le temps qui passe détruit les rêves, après s'être rendu compte que le rêve de retourner à Moscou est marqué du sceau de l'illusion, que tout leur univers suinte l'impuissance et la frustration, ayant la sensation désespérante (et pour elles tragique) qu'elles appartiennent à un monde qui meurt et qu'elles ne pourront rien y changer (ainsi, car elles ne savent pas à quels nouveaux idéaux se vouer, elles n'auront pas la force d'empêcher leur belle-soeur, préfiguration du marchand Loupakhine de *"La cerisaie"*, d'instaurer un nouvel ordre petit-bourgeois, une mentalité nouvelle marquée par le manque d'éducation et de sentiments humains), cherchent désespérément une raison à leur présence sur terre, sont en quête existentielle permanente, se demandent où elles vont, ce qu'elles font en ce monde, ce qu'est le sens de leur vie. Macha s'inquiète : *«Il me semble que l'homme doit avoir une foi, du moins en chercher une, sinon sa vie est vide, vide... Vivre et ne pas savoir pourquoi les cigognes volent, pourquoi les enfants naissent, pourquoi il y a des étoiles dans le ciel... Ou il faut savoir pourquoi l'on vit ou alors tout n'est que balivernes et foutaises.»* (acte 2). Mais Tchekhov était athée, et, pour lui, la réponse à ces questions ne pouvait venir que des humains et de la vie elle-même.

Aux interrogations angoissées des trois soeurs répondent des observations sceptiques des officiers. *«Quel sens?»* dit l'un d'eux. *Tenez, voyez la neige qui tombe. Quel sens cela a-t-il?»*. Un autre fait ce triste constat : *«Nous ne sommes pas heureux. Le bonheur n'existe pas ; nous ne pouvons que le désirer.»* Et Andreï, le frère raté, lance cette terrible accusation : *«On ne fait que manger, boire, dormir, et ensuite mourir... D'autres naissent, et eux aussi mangent, boivent, dorment, et, pour que l'ennui ne les abrutisse pas définitivement, ils mettent de la diversité dans leur vie avec des potins infâmes, de la vodka, des cartes, la chicane..., et les femmes trompent leurs maris, et les maris mentent et font comme s'ils ne remarquaient rien, n'entendaient rien, et cette influence irrésistiblement vulgaire pèse sur les enfants, étouffe l'étincelle divine qui vivait en eux, et ils deviennent des cadavres aussi misérables que leurs pères et mères.»* Mais Tchekhov ne se contenta pas de montrer que la vie est laide, mesquine ; que la distance est grande entre ce qu'on voudrait atteindre, une vie pleine, belle, entière, digne d'être vécue, et ce qu'on atteint ; que le désir est fragile face au réel ; que la contradiction est grande entre la finitude du monde et l'infini du désir ; que le bonheur et l'espoir en un avenir meilleur ne sont que des illusions mais que celles-ci sont puissantes ; que le seul remède contre le désespoir, c'est encore le travail sans ambition et sans désir de récompense, il induisit l'idée de l'absurdité de la condition humaine, ce dont il était convaincu.

Si, à l'aube du XXe siècle, il observa le désenchantement ambiant, parcourut l'étendue des désillusions contemporaines, montra la nécessité des bouleversements à venir, avec *"Les trois soeurs"*, il produisit une métaphore que chaque époque peut façonner à sa manière. En fait, les protagonistes ne sont pas russes à proprement parler. La pièce est un drame intemporel et universel

qui nous interpelle encore tous, car nous pouvons voir l'aventure lamentable des trois soeurs comme notre propre aventure, partager ainsi leurs angoisses, et considérer que peut-être nous aussi, nous encore, nous sommes privés de la possibilité d'exister pleinement. Ne vivons-nous pas dans un monde en plein bouleversement, un monde où s'impose constamment la nécessité de changements qui sont difficiles, qui surviennent peut-être si vite qu'ils ne laissent pas le temps de les penser, un monde où sourd de toutes parts une violence qui dit à la fois l'impuissance à agir sur lui et l'angoisse d'être agi par lui, un monde où les modifications du statut de l'individu dans la société font surgir de nouvelles configurations psychologiques (un autre rapport à soi, aux autres, à l'amour, au travail, aux loisirs, à l'âge, etc, et plus généralement au temps). Et ce monde est entièrement basé sur la quête du bonheur individuel dont on a cependant le sentiment qu'il se trouve toujours ailleurs. On y aspire à l'amour tout en s'en montrant incapable. On constate que l'extraordinaire n'est que l'exception, et que l'exception, quoi qu'on y fasse, finit toujours par être rattrapée par la quotidienneté, la banalité où l'on s'engluie. La vie y est difficile, le désœuvrement subsistant encore, tandis que le plaisir dans le travail est rare. Ainsi persiste la résignation au quotidien, aux autres, à la condition sociale, humaine.

"*Les trois soeurs*" ne parlent pas tout à fait de notre monde, puisque celui qu'elles voyaient obscurément venir était plutôt celui que nous voyons aujourd'hui s'éloigner. Mais leur angoisse et leur sentiment d'impuissance nous parlent beaucoup, et leur dépression d'avant l'ère des anti-dépresseurs devrait servir à ce que nous ne nous installions pas dans la nôtre. Surtout, en 2013, il ne nous reste même plus l'utopie pour rêver à une autre vie : toutes les révolutions ont eu lieu, se sont terminées dans des bains de sang, et, en guise de vie nouvelle et d'humanité transfigurée, le XXe siècle a inventé les camps de la mort et autres purifications ethniques. Notre monde est sans doute encore plus étroit que celui des trois soeurs, un peu comme si leur salon s'était étendu au monde entier. L'utopie, le pressentiment du cataclysme, s'il était terrifiant, avait au moins le mérite de donner de l'air, d'apporter un souffle purificateur dans cet univers confiné.

Destinée de l'oeuvre

La pièce fut la première que Tchekhov, à la fois motivé par le succès d'"*Oncle Vanja*" et poussé par Vladimir Némirovitch-Santchenko, co-fondateur de la troupe du "Théâtre d'Art", écrivit spécifiquement pour elle. La mise en scène fut confiée à Konstantin Stanislavski qui fit jouer à Mme Savitskaïa le rôle d'Olga ; à Olga Knipper, celui de Macha ; à Mme Andreïeva, celui d'Irina ; à Maria Iermolova, comédienne très réputée qui n'avait pas encore joué dans une pièce de Tchekhov, celui d'Anfissa ; à Vsevolod Meyerhold celui de Touzenbach ; tandis qu'il prit celui de Verchinine.

Le 29 octobre eut lieu, à Moscou, une première lecture qui laissa perplexes les comédiens qui se disaient : «Ce n'est pas vraiment une pièce, mais une série de tableaux... C'est injouable, il n'y a pas de rôles.»

En novembre 1900, Tchekhov rencontra fréquemment Stanislavski, qui appliqua de nouveau sa conception du théâtre (voir dans "TCHÉKHOV - "La mouette", le point une nouvelle conception du théâtre). Il révéla :

«Tchekhov assistait à presque toutes les répétitions de sa pièce, mais n'exprimait son opinion que très rarement, prudemment, presque peureusement. Il n'y avait qu'une chose qu'il défendait avec beaucoup d'énergie : il craignait que, tout comme dans "*Oncle Vanja*", on ne donne une image outrée, caricaturale, de la vie de province, qu'on ne fasse de ses militaires les traîneurs de sabre aux éperons sonnants, dont on a l'habitude au théâtre ; il voulait qu'on les représente comme de braves gens, simples, sympathiques, habillés d'uniformes fatigués, sans rien de théâtral, sans le "maintien" militaire, les épaules redressées, sans rudesse, etc. Il insistait avec chaleur : "Cela n'existe pas, puisque les militaires ne sont plus ce qu'ils étaient, puisqu'ils sont devenus plus cultivés, puisqu'il y en a déjà qui commencent à comprendre qu'en temps de paix, ils doivent apporter la culture dans les coins les plus éloignés, dans les trous à ours. Il insistait là-dessus d'autant plus que le milieu militaire de l'époque, ayant appris que la pièce peignait ses moeurs, attendait son apparition sur une scène avec beaucoup d'émotion. / Un général recommandé par Anton Pavlovitch assistait aux répétitions, et prenait une telle part à la vie du théâtre et au sort de la pièce que souvent il en oubliait pourquoi il était là, et se faisait bien plus de soucis au sujet de tel ou tel acteur qui ne réussissait pas son rôle ou

quelques répliques que pour sa mission directe. / Mais Anton Pavlovitch ne put pas assister à la répétition générale, son état de sa santé s'était aggravé et l'avait obligé à partir pour le Midi et, ensuite, pour Nice. De là-bas, il nous envoyait des petits mots : dans telle scène, après les mots suivants, ajoutez telle phrase. [...] D'autres fois, il envoyait brusquement une courte scène, et ces petits diamants, examinés pendant les répétitions, animaient d'une façon extraordinaire l'action, poussaient les acteurs à la sincérité dans l'émotion, C'est aussi de l'étranger qu'arriva la disposition suivante. Au troisième acte, Andreï, parlant dans sa déchéance à Féraponte, car personne d'autre ne voulait lui parler, décrit ce que c'est que sa femme pour un provincial tombé assez bas. C'était un brillant monologue de deux pages. Brusquement, nous reçûmes de lui un petit mot, dans lequel il nous demandait de supprimer le monologue, et de le remplacer par cinq petits mots [en fait dits au docteur Tchéboutykyne et non à Féraponte] : «*Une épouse n'est qu'une épouse.*» Dans cette courte phrase, si on y réfléchit, il y avait tout ce qui était dit dans un monologue de deux pages. / Ceci est très caractéristique de l'oeuvre d'Anton Pavlovitch, toujours brève et pleine de sens [ailleurs Stanislavski, pour donner un exemple du «laconisme» de Tchekhov rapporta encore cette anecdote : «On en était déjà aux répétitions générales, lorsqu'arriva une lettre de Tchekhov. Elle ne portait que cette phrase : "*Biffer le monologue d'Andreï dans le dernier acte et le remplacer par les mots : Une épouse n'est qu'une épouse*". Dans le manuscrit, Andreï prononçait un brillant monologue qui dépeignait l'esprit petit-bourgeois de bien des femmes russes : avant le mariage elles sont toute poésie et toute grâce, mais une fois mariées, elles revêtent robe de chambre et pantoufles, atours sans goût ; et il en va de même pour leur âme. Que dire de ces femmes? Cela vaut-il la peine de s'y arrêter longuement? "*Une épouse n'est qu'une épouse !*" L'acteur, grâce à l'intonation, peut tout exprimer par ces mots. Cette fois encore le laconisme profond et plein de sens de Tchekhov avait raison.]. Chacun de ses mots entraîne derrière soi toute une gamme d'états d'âme. et de pensées, qui ne sont pas dits, mais qui naissent d'eux-mêmes dans la tête. Voici pourquoi je n'ai pas vécu un seul spectacle (bien que la pièce fut jouée des centaines de fois) sans faire de nouvelles découvertes dans ce texte que je connaissais depuis si longtemps, ainsi que dans le sentiment du rôle tant de fois vécu. Pour un acteur réfléchi et sensible, la profondeur des oeuvres de Tchekhov est inépuisable.»

En ce qui concerne le militaire que, pour ne pas avoir de soucis avec la censure, Tchekhov avait prié de superviser les répétitions, il faut indiquer qu'il lui déclara : «Écoutez, Tchekhov. C'est très embêtant parce qu'un colonel ne peut pas avoir des sentiments pour une femme mariée. Ça ne peut pas se produire !» Aussi supprima-t-il des passages. Et il remania même tout son texte, notamment le dernier acte, qu'il réorganisa de fond en comble.

Le 11 décembre, sans avoir terminé les corrections de la pièce, Tchekhov partit à Nice. Le 16, il envoya à Moscou le troisième acte. Le 18 décembre, la pièce fut autorisée par la censure. mais il procéda à quelques changements au quatrième acte. Fin décembre, il mit le point final à Nice. Durant le mois de janvier 1901, redoutant que tout se passe de manière «*vague et fade*», il échangea de nombreuses lettres avec Stanislavski, Olga Knipper ou un autre acteur, Tikhomirov, pour les encourager dans leur travail, adapter le texte aux capacités artistiques de chacun des comédiens, donner de longues et précises indications de mise en scène, répondre à leurs questions. On lit ainsi : «*Vous m'écrivez qu'au IIIe acte Natacha, en faisant sa ronde dans la maison, éteint les lumières, et cherche des voleurs sous les meubles. Mais il me semble qu'il serait mieux qu'elle traverse en ligne droite, sans regarder rien ni personne, à la façon de Macbeth, avec une bougie à la main... Ainsi c'est plus court et plus effrayant.*» Le 21 janvier, il se rendit en Italie.

Le 31 janvier 1901, la première eut lieu, au "Théâtre d'art", à Moscou. La pièce remporta un grand succès. Tchekhov, qui était tenu au courant par des télégrammes, reçut en Italie celui qui lui en faisait part. Il allait révéler à sa sœur Maria, le 17 février 1903 : «*Iermolova fit un éloge enthousiaste du jeu, dit qu'elle avait ressenti là pour la première fois ce qu'était notre théâtre.*» Mais il reprocha à Stanislavski d'avoir ralenti le rythme au point de transformer en tragédie ce qu'il avait écrit comme une comédie.

La pièce provoqua l'indignation des critiques conservateurs et l'enthousiasme des critiques libéraux, et les convulsions politiques contre le régime tsariste finissant de la ranger dans le camp de la contestation, le "Théâtre d'art" jouait à guichets fermés. Maxime Gorki s'émerveilla : «"*Les trois*

soeurs" passent miraculeusement bien. C'est une musique, et non un jeu». Près de quarante ans après, Vladimir Némirovitch-Dantchenko se souvint : «C'était notre meilleur spectacle».

La pièce étant reprise à l'automne, Tchekhov entreprit de corriger la mise en scène en faisant supprimer les imitations de roucoulements de colombes par les acteurs en coulisse, et tout un ensemble de détails véristes, d'artifices inutiles. Le public fit un triomphe à cette nouvelle lecture dépouillée, et lui-même s'enthousiasma : «*C'était superbe, un spectacle merveilleux, bien au-delà de ce que j'avais écrit. Je me suis un peu occupé de la mise en scène, j'ai donné aux acteurs quelques indications. Les gens trouvent que la pièce est beaucoup mieux que la saison dernière.*»

Depuis, "*Les trois soeurs*" sont aux metteurs en scène ce que "*L'interprétation des rêves*" de Freud est aux psychanalystes. Ils furent et sont nombreux, à travers les années et à travers le monde entier, à vouloir un jour monter la pièce, d'une manière personnelle, novatrice, pour se faire remarquer en tant qu'auteurs du spectacle, parfois au détriment de l'oeuvre originale, qui, toutefois, est si riche qu'elle peut être abordée par de nombreux angles de vue différents sans rien perdre de son pouvoir d'attraction, sa force de toucher différentes générations, à différentes époques. Tchekhov eût-il songé, alors qu'il la composait, dans quelles tribulations elle allait se trouver entraînée? Ainsi, un metteur en scène la situa tout entière dans la gare dont parlent les personnages sans jamais y aller ; un autre fit des trois soeurs des prisonnières politiques ! Et les trois personnages principaux fascinent les actrices.

En Russie, "*Les trois soeurs*" accompagnèrent l'Histoire du pays, les différentes interprétations qu'on en a donné déroulant à nos yeux la chronique du drame spirituel qu'il vécut pendant presque tout un siècle.

En 1901, après le succès à Moscou, le "Théâtre d'Art" joua la pièce au cours d'une tournée à Saint-Pétersbourg, et ce fut à un moment où les cosaques dispersèrent, à coups de «nagaïka», l'une des premières manifestations politiques en Russie tsariste. Aussi Vladimir Némirovitch-Dantchenko réorganisa-t-il toute l'action suivant deux lignes directrices : mainmise progressive de Natacha sur la maison, et naufrage des espoirs (ceux des soeurs et de leurs amis officiers) ; les fameux passages sur l'avenir russe furent joués sur le mode du pathos et de l'annonce de la parousie révolutionnaire ; la fin de la pièce était marquée par le triomphe de la «pochlost», la trivialité agressive de la petite-bourgeoisie ; le résultat était un spectacle sur la vie malheureuse de gens malheureux ; la note dominante était un désespoir sans issue. On peut en juger d'après les réactions de divers spectateurs, telles qu'elles nous sont parvenues : l'écrivain Léonide Andreï dit ainsi : «Quand j'ai assisté à la pièce, j'ai cherché des yeux, au plafond, un crochet auquel aller me pendre, tant le désespoir suscité par ce spectacle est dépourvu de toute lueur» ; peu après, le philosophe Léon Chestov, dans un essai consacré à Tchekhov, le nommait «assassin des espérances humaines». C'est pour une grande part sous l'influence de ce spectacle que naquit le mythe d'un Tchekhov pessimiste froid et cynique, ou, à l'inverse, observateur sentimental des malheurs et des faiblesses humaines.

Cette mise en scène partit ensuite conquérir les États-Unis lors des tournées qu'y fit le "Théâtre d'art" en 1923-24. Mais, dans son pays d'origine, elle disparut rapidement de la scène.

En effet, alors que certains critiques avaient vu une apologie du communisme dans les propos d'Olga à la fin, lorsque la révolution d'Octobre survint, un nouveau type de spectateurs se mit à fréquenter le "Théâtre d'art", et Stanislavski se sentit mal à l'aise de devoir leur présenter les amours de Macha et de Verchinine, d'une dame et d'un officier, d'un «galonné». La pièce avait, à ses yeux, perdu tout intérêt.

Cependant, en 1940, peu après la mort de Stanislavski, Némirovitch-Dantchenko signa, au "Théâtre d'art", une mise en scène des "*Trois soeurs*", qui fut, pendant la Seconde Guerre mondiale, un hymne d'espoir déchirant qui allait compter dans l'histoire du théâtre en URSS, et une sorte de monument qu'il éleva à son amitié pour Tchekhov. Grâce à une nouvelle génération de jeunes acteurs, il donna à l'oeuvre une tonalité tout autre. En dépit de tout, la foi dans l'avenir s'était affermie. L'exclamation des trois soeurs, «*À Moscou ! À Moscou !*», sonnait effectivement comme une invitation à partir pour la

capitale qu'il fallait défendre contre les hordes nazies. Ces trois créatures sublimes, poétiques, éthérées, représentaient une force positive qui s'opposait à la trivialité agressive des Allemands. La maison tombait aux mains de Natacha, Soliony tuait le fiancé d'Irina, leur frère, Andreï, semblait peu à peu dans la déchéance, mais les trois soeurs gardaient jusqu'au bout, sans compromission, leur esprit antibourgeois, leur regard tourné vers l'avenir. Le critique de la "Pravda" affirma que Verchinine était le héros positif, l'héritier des idées progressistes de l'«intelligentsia», tandis que la principale figure négative était le baron Touzenbach, un Allemand, à l'amour duquel Irina avait bien raison de ne pas répondre, dont le monologue, où il est question de cette immense tempête qui s'avance, prenant une résonance tonique. Le metteur en scène, afin de renforcer le mode majeur du spectacle, avait supprimé les dernières répliques de Tchéboutykyne : *«Peu importe, peu importe»*. Le conflit qui oppose les héros était très accentué. C'est à cette mise en scène que nous devons les poncifs de l'imagerie soviétique officielle, qui envahirent pour des décennies les manuels scolaires, les articles et les livres, et qui présentaient Tchékhouv comme l'adversaire de la trivialité, de l'esprit petit-bourgeois, affirmant les valeurs du travail, de la culture, et (dans les variantes les plus vulgaires) comme le héraut de la révolution et le précurseur du réalisme socialiste. Pourtant, ce spectacle prestigieux (qui n'a jamais quitté le répertoire) ne se réduisait pas le moins du monde à un triomphalisme primitif. Il n'affirmait aucun conformisme à l'égard du nouveau pouvoir. Vladimir Némirovitch-Dantchenko et ses acteurs avaient exprimé la sensibilité de l'«intelligentsia» après la tempête des purges et des répressions de l'année 37. Les paroles de Macha : *«Ils s'en vont loin de nous. L'un d'eux nous a quittées tout-à-fait, à tout jamais. Nous restons seules pour recommencer à vivre. Nous devons vivre... nous devons vivre»* prenaient une résonance toute spéciale. Dans le souvenir de plusieurs générations, ce spectacle est resté comme un moment de clarté et d'harmonie à peine imaginable, en marge d'une époque de cacophonie, de chaos, de fracas et de sauvagerie, qui allaient grossissant.

Après l'époque de Staline, et celle du dégel voulu par Khrouchtchev, qui vit une explosion romantique des espoirs nourris par l'«intelligentsia», au milieu des années 60, une nouvelle génération de metteurs en scène proposa de nouvelles interprétations des *"Trois soeurs"*. Ainsi, les spectacles d'Anatoli Efros, à Moscou, et de Georgui Tovstonogov, à Léninegrad, donnèrent une nouvelle vision des revers et des souffrances éprouvés par les principaux héros de la pièce. Ils semblaient affirmer de conserve que les trois soeurs et leurs amis officiers étaient tous des gens bien élevés, d'un haut niveau moral et intellectuel, qu'ils valaient mieux que tous ceux qui les entouraient dans cette petite ville perdue au fin fond de la province, mais qu'ils étaient pourtant eux-mêmes responsables de leurs souffrances. N'avaient-ils pas eux-mêmes, par leurs démissions, leur complaisance, leur faiblesse, leur passivité, ouvert la voie à la trivialité agressive? Dans les personnages des trois soeurs, de Verchinine et de Touzenbach, on voyait de belles âmes, certes, mais des rêveurs velléitaires. Leurs discours et leurs espoirs étaient séduisants et poétiques, mais ils n'avaient la force ni de se défendre contre les atteintes de la trivialité, ni de faire advenir ce futur dont ils rêvaient. Ces spectacles reflétaient fidèlement l'état général des esprits à une époque dont le slogan était : *«Le bien doit savoir faire le coup de poing»*, où il était clair pour tout le monde que le mal n'était finalement pas prêt à céder la place au bien. Anatoli Efros disait : *«Mon amour pour Tchékhouv ne doit pas m'aveugler sur la distance qui nous sépare de l'auteur et de sa pièce. Il doit intégrer cette distance, qu'un si grand nombre de transformations dans la vie et dans l'art ont creusée.»* Et la tonalité fondamentale de son spectacle était la tristesse, la douleur, le désespoir. C'était une sorte de retour à celle de 1901. Quoi d'étonnant à ce que son spectacle ait été éreinté précisément par les actrices du "Théâtre d'art" qui avaient joué le rôle des trois soeurs, dans les années 40, et qui étaient passées entre-temps à la direction du théâtre.

Le début des années 80 marqua une nouvelle étape.

En 1981, la pièce fut montée par Iouri Lioubimov, au "Théâtre de la Taganka", à Moscou. Le spectacle, censé montrer ce qu'on supposait être les conditions d'existence de l'«intelligentsia» pendant ces années plus tard appelées «années de stagnation», où le pouvoir pourrissait, où la militarisation prenait une ampleur monstrueuse, où tout non-conformisme intellectuel était persécuté, fut envahi par des images de caserne (la maison des trois soeurs était une caserne, comme la Russie

entière était une caserne), et on perçut par instants comme un sinistre grincement métallique. Ouvrant un des murs de la salle sur une rue obscure et une nuit de neige, il faisait entrer sur scène une fanfare militaire. Comme la distance s'était creusée toujours plus entre la pièce et l'époque contemporaine, et avec les précédentes mises en scène, les fameux passages sur l'avenir russe furent joués avec dérision, et firent rire. Lioubimov semblait dire à ceux qui se trouvaient sur scène et à ceux qui étaient dans la salle : «Vous avez rêvé de l'avenir, vous lui avez consacré votre vie? Eh bien, le voici, il est là, cet avenir.» *«Le lieutenant-colonei Verchinine, de Moscou»* apparaissait, tenant à la main un sac rempli de provisions pour lesquelles il venait vraisemblablement de faire la queue. L'intrigue bien connue se poursuivait, tandis que se préparait et s'accomplissait un ignoble méfait, l'assassinat de Touzenbach. Le metteur en scène avait mis en épigraphe au spectacle, en le transportant tout au début, le monologue de Macha : *«L'homme doit avoir la foi ou doit chercher la foi ; le reste... ce ne sont que des sornettes sans importance.»*

Toujours en 1981, toujours à la "Taganka", Iouri Pogrebitchko, qui fut l'assistant de Lioubimov pour *"Les trois soeurs"*, en donna une version où elles étaient plongées dans la même militarisation du monde, le spectacle mêlant deux générations de soeurs, deux trios qui se succédaient, dans un espace bordé de cailloux blancs, ceux-là mêmes que les militaires faisaient «pousser» dans les villes de garnison. Mais, dans cette mise en scène qui fit sensation, il avait aussi entendu l'affirmation de Tchekhov : *«"Les trois sœurs" sont une comédie.»* Comme aucun, il sut naviguer entre ces répliques qui sont comme des icebergs, traquant le rire dans des silences qui insistent, et le tragique dans les envolées joyeusement lyriques. Il rendit aux trois sœurs leur jeunesse en distribuant les rôles à trois très jeunes comédiennes qui incarnèrent à merveille le douloureux passage d'une adolescence prolongée à l'âge adulte, le deuil d'une vie pleine et justifiée. Elles redonnèrent à la pièce ses accents de fraîcheur, ses envols enthousiastes, et son désœuvrement. Elles incarnèrent le douloureux passage d'une adolescence très prolongée à l'âge adulte, la nécessaire émancipation des rêves enfantins, le deuil d'une vie pleine et justifiée. Les jeunes acteurs dansèrent, chantèrent, jouèrent de la musique. Iouri Pogrebitchko considéra que le drame humain est de connaître l'amour, et d'en être cependant incapable, d'être victime d'une impuissance qui repousse la vie au-devant de soi, éternellement dans le rêve d'autre chose. Il voulut que toute l'intrigue soit en quelque sorte présente en entier et dans le même temps sur la scène ; ainsi, Natacha, dès sa première apparition, avant même la déclaration d'amour, était déjà enceinte ; Touzenbach était allongé sur la table, comme s'il était déjà mort, puis l'acteur se levait et prononçait ses répliques. Ce n'était pas l'enchaînement logique des événements, ni les événements eux-mêmes qui avaient de l'importance. La déclaration d'amour d'Andreï à Natacha était présentée comme une citation, un enregistrement magnétique d'un spectacle du "Théâtre d'art". Le texte non plus n'avait pas d'importance, n'avait plus aucune utilité, était sans cesse déformé, déchiré par des silences, en des endroits où l'auteur n'en avait pas prévu, et, à l'inverse, à la place des silences qu'il avait indiqués, le débit s'accélérait. Ce qui triomphait, c'était le droit souverain du metteur en scène, qui n'était plus soumis qu'à l'esthétique théâtrale qu'il avait choisie, qu'à sa volonté de jouer avec le texte choisi.

À la suite de Pogrebitchko, des metteurs en scène russes coupent arbitrairement certains fragments qui leur paraissent inutiles, arrêtent en quelque sorte leur lecture de la pièce avant la fin, ou bien sortent du contexte les répliques ou les monologues percutants dont ils ont besoin. Mais il ne s'agit pas seulement d'un comportement arbitraire vis-à-vis du texte de la pièce : le plus important, c'est que dans tous ces spectacles apparaît une compréhension non-tchékhovienne du conflit dramatique.

Mais, aujourd'hui, au "Théâtre d'art", on continue à monter la pièce dans la plus pure orthodoxie stanislavskienne : soin du détail dans les costumes, décors et autres accessoires, durée réglementaire de chaque pause et de chaque soupir !

Hors de Russie aussi, *"Les trois sœurs"* ne cessèrent d'inspirer les troupes, qu'elles soient formées de professionnels ou d'amateurs. Elles furent connues d'abord en France quand les représentations russes reçurent un écho dans "La revue bleue" du 13 avril 1901, et surtout quand une traduction fut publiée dans "La revue blanche" en février et mars 1903.

On peut signaler quelques spectacles particulièrement remarquables :

En 1929, la pièce fut jouée pour la première fois en français, par les Pitoëff, à Paris, au "Théâtre des Mathurins", dans une adaptation très marquante de Pierre-Jean Jouve (il confia : «Pitoëff me demanda d'écrire avec lui le texte des *"Trois soeurs"* de Tchekhov. Il fallait un texte vivant, d'une réelle forme française, à travers quoi passerait le plus possible de la nostalgie russe. Une forme assez alerte, et dure en même temps, pour supporter les sautes continuelles d'humeur, la dispartate du discours, les changements de ton et de situation, les délégations de douleur ou de colère, les moments soudains aigus, la pitié enfin de cette oeuvre extraordinaire.»). Georges Pitoëff joua le rôle de Touzenbach, tandis que son épouse, Ludmilla, fut Olga, Svetlana, leur fille, Irina, Marie Kalf, Macha. Si, en 1929, Lucien Dubech écrivit à propos de la pièce : «Ce peuple entier atteint de neurasthénie collective nous paraît proprement une maison de fous.», vingt ans après, Pierre Brisson se souvenait encore de la création, et écrivait dans "Le Figaro littéraire" du 30 avril 1949 : «Je revois les quatre actes de Tchekhov, tristes et clairs comme une plainte, joués en 1930, en costumes d'époque [...]. Pitoëff avait entouré la pièce de ses soins les plus affectueux. [...] Cette aventure, contée avec une tendresse à peine mélancolique, devenait une succession de petites failles morales, une conspiration du sort perpétuelle et désolante. On voyait la vie étouffant les trois soeurs comme l'ivraie étouffe le blé. [...] J'aperçois encore, groupées par Pitoëff, les trois soeurs, fléchissantes et frileuses comme un bouquet d'automne, se tenant embrassées au centre de la scène. Leur attitude marquait un léger sentiment de révolte contre le sort. Elles demeuraient là, songeuses, tristes et vaincues, embellissant leur défaite de quelques vagues chimères.»

En 1952, à Rome, Luchino Visconti mit la pièce en scène, avec une scénographie de Franco Zeffirelli, contribuant ainsi à la redécouverte de Tchekhov en Italie.

En 1955, à Prague, au "Théâtre Za Branou", Zdenek Stepanek monta la pièce avec une scénographie de Josef Svoboda.

En 1960, Sacha Pitoëff, succédant à son père, donna d'autres *"Trois soeurs"*.

En 1965, à Stuttgart, la pièce fut présentée par Rudolf Noelte,

En 1966, à Paris, au "Théâtre Hébertot", elle fut jouée à l'initiative de trois des soeurs Poliakoff, Hélène Vallier, Olga Poliakoff, Odile Versois, et Marina Vlady, qui, d'origine russe mais vivant en France, dans la banlieue parisienne, tenaient de leur père, chanteur d'opéra, et de leur mère, danseuse, un goût passionné de la scène et du spectacle, lisaient Tchekhov avec émerveillement, et rêvaient aux *"Trois soeurs"*. Elles demandèrent à Andreï Barsacq de les diriger. Odile Versois joua Olga, Hélène Vallier, Macha, Marina Vlady, Irina. Comme elles étaient très unies dans leur propre vie, elles semblèrent la continuer sur scène, y prolongeant l'harmonie de voix s'accordant parfaitement, leurs émotions vibrant aux mêmes endroits. Ce fut un cas unique dans l'histoire du théâtre. Le spectacle connut un très grand succès : deux cent cinquante représentations entre octobre 1966 et juin 1967.

En 1966-67, à Prague, au "Théâtre Za Branou", Otomar Krejca donna la pièce avec une scénographie de Josef Svoboda, spectacle qu'il présenta aussi à Bruxelles, en 1970.

En 1968, à Vienne, on vit la mise en scène d'Herman Kutscher.

Dans les années 1980, des metteurs en scène des deux Allemagnes faisant de Tchekhov un contemporain qui aurait survécu comme eux à la Shoah, au Goulag, à Hiroshima, dénonçant rageusement en son nom la médiocrité aveugle et corruptrice de leur société respective, en 1984,

Peter Stein monta, à la "Schaubühne" de Berlin, "*Drei Schwestern*", en s'appuyant sur les cahiers de régie des pièces de Tchekhov que Stanislavski avait rédigés, et en misant sur la cohabitation des différents genres (du burlesque au tragique).

En 1988, la pièce figura au programme du Festival d'Avignon, puis fut jouée au "CADO" d'Orléans, sur une adaptation nouvelle de Jean-Claude Grumberg et dans une mise en scène de Maurice Bénichou, avec Anne Alvaro (Olga), Christine Citti (Irina), Geneviève Mnich (Macha), Christine Murillo (Natacha), Niels Arestrup (Andrei).

En 1993, "*Les trois soeurs*" furent présentées par Matthias Langhoff, à Paris, au "Théâtre de la ville". Il approfondit la découverte d'Iouri Lioubimov, et creusa la pièce de perspectives inouïes, en situant l'action dans une petite ville de la frontière orientale, au plus fort du conflit russo-afghan. Les images de guerre projetées sur la scène dynamitaient l'appartement des trois soeurs. Verchinine s'apprêtait à rejoindre Kaboul. À la fin du spectacle, du fond de son landau, le bébé agitait le drapeau de la nouvelle Russie d'après la chute du Mur ! L'air résonnait de «songs» brechtiens, Tchekhov, bon gré mal gré, faisait chambre commune avec Heiner Müller.

En 1998-1999, "*Les trois soeurs*" furent mises en scène par Maria Zachenska, au "Théâtre 95" à Cergy-Pontoise.

En 2000, Éric Lacascade, sous l'intitulé "*Cercle de famille pour trois sœurs*", dégaga des extraits, procéda à des collages, chercha des combinaisons, pour obtenir «une forme aléatoire, fragmentée, répétitive et suspendue, composée dans l'espace nu d'un théâtre, une combinatoire de voix et de corps. Des acteurs passant d'un rôle à l'autre comme à l'entraînement. Pas de modernisation ni d'œuvre singulière ; juste une quête de multiples et de combinaisons. Un collage d'ultimes. Un exorcisme.»

La même année, Jean-Claude Fall et le "Théâtre des treize vents", avec le "Centre dramatique national" de Montpellier Languedoc-Roussillon, réalisèrent une mise en scène construite à partir d'une traduction spécialement réalisée à cette occasion, et où ils se préoccupèrent d'une musicalité qui «tient au rapport des phrases brèves et des quelques longues envolées, aux reprises, aux échos, aux suspensions, aux appels [...] Tout est précis, rien n'est tranché ; l'ironie et la compassion vont de pair.»

En mars 2002, Wajdi Mouawad présenta, au "Théâtre du Trident" à Québec, une version très contemporaine, une mise en scène vive et intéressante, mettant l'accent sur le texte. Il utilisa une nouvelle traduction, d'Anne-Catherine Lebeau et d'Amélie Brault, la première traduction directement faite du russe, dont la musicalité fut respectée, au français parlé au Québec. Voulant audacieusement universaliser, moderniser, galvaniser la pièce, la départir de son vernis classique, donner à la langueur tchékhovienne un coup de fouet fort bénéfique, il en fit une comédie jouée avec l'énergie d'un boulevard, avec du rythme, car tout se bousculait, et on était toujours dans l'immédiat. Le recours à un humour visuel fut constant. Par exemple, les personnages buvaient de la vodka de façon obsessive ; la scène de l'arrivée de Verchinine aboutissait à une espèce de Cène, une beuverie énorme, où tous, face au public, hommes et femmes regroupés, scandaient le dialogue sur Moscou par le rythme saccadé des verres cognant la table : tout le monde était soûl à la fin ; on riait des pensées «profondes» ; Soliony, l'emmerdeur, était jeté par terre. Les scènes de sexualité étaient non seulement montrées mais aussi surprises et observées, et, du coup, prenaient des allures de vaudeville ; tout ce qui touchait à la sexualité dans le comportement de Natalia rappelait, par son traitement, les pièces de Feydeau. Tous les discours profonds, psychologiques et philosophiques étaient ridiculisés par la gestuelle, l'intonation, la mimique, les jeux de scène qui obligeaient à prendre une distance par rapport aux personnages et à leurs discours. De cette volonté de désamorcer dans le rire ce qu'il peut y avoir de douloureux chez ces personnages en quête d'eux-mêmes et du bonheur surgissait une vision de Tchekhov d'une grande puissance. En fait, en accueillant l'humour, en frôlant la caricature, la représentation plongea encore plus fermement dans le tragique. Tout se passait dans

l'antichambre, un lieu de passage, une zone de transition, où les masques tombaient, inévitablement. Empruntant une porte battante, les personnages allaient et venaient, entraient et sortaient, en se lançant, sur scène comme en coulisse, d'incessantes invectives. Au son de musiques (ainsi un morceau de violon mélancolique) dont l'incongruité déclenchait le rire, les protagonistes, imbibés de vodka, chutaient, sautaient, dansaient et culbutaient. Chorégraphique, le spectacle le fut dans ses moindres détails, dans la frénésie collective comme dans la douloureuse intimité. La représentation, véritable tourbillon où l'on tombait, courait et se bousculait, exacerba les signes de sa théâtralité. La pièce s'imposa comme une histoire intemporelle et universelle car, s'il était question de Moscou, ç'aurait pu être Paris, Istanbul, voire Montréal. Aussi Mouawad put-il se permettre plein d'anachronismes : dès le début, une chanson ultra-moderne de Amon Tobin ; ailleurs, une scie mécanique ; un exemplaire du journal "La Presse" (de Montréal) lu par un personnage ; une chansonnette française dans le vent, etc. Malgré le désir d'alléger Tchekhov, la pièce durait 2 heures 40 sans entracte. Pourtant, alors qu'on a souvent tendance à ralentir le texte pour faire ressentir l'ennui, les comédiens le donnaient rapidement, presque sans respiration, au point que, parfois, on perdait le sens des mots. Cette production du "Trident" de Québec fut présentée ensuite au "Théâtre du Nouveau Monde" de Montréal, triompha au Festival international des théâtres francophones, à Limoges, puis tourna un peu partout en France en 2003, avant d'être reprise au "Centre national des arts", à Ottawa, en février 2004, et de se rendre à Moscou pour participer au Festival Tchekhov, puis à Sao Paulo pour y représenter la Russie.

En novembre 2002, au "Théâtre Saint Léon", à Paris, dans le X^{Ve} arrondissement, la troupe des "Ours de compagnie" joua la pièce dans une mise en scène d'Anne-Julie Boitreaud et Raphaëlle Jarry.

Dès mai 2003, le Russe Piotr Fomenko, un vieux routier du théâtre de Tchekhov qui tournait le dos à sa petite musique nostalgique, à son humour, pour considérer qu'il n'est pas un auteur léger, que ses personnages ne disent jamais de futilités, avait réuni un théâtre-atelier où les acteurs travaillaient l'oeuvre au cours de leurs études universitaires. En mars 2004, il donna des répétitions publiques au Havre. Malgré l'accueil chaleureux des spectateurs, dès son retour à Moscou, il se remit à perfectionner le spectacle dont la première eut lieu le 13 septembre 2004 pour la célébration du centenaire de la mort de Tchekhov. Enfin, en novembre 2004, on eut l'occasion de le voir, à Paris, au "Théâtre de Chaillot", en langue russe, avec des surtitres en français.

En avril 2005, au "Théâtre de Sceaux", ce fut le Britannique d'origine irlandaise Declan Donnellan qui s'attaqua aux "*Trois soeurs*", produisant une mise en scène limpide, minutieuse, où il installa immédiatement chaque personnage dans son espace propre, un travail magistral où il mit en valeur l'ambiguïté de Tchekhov, ce génie de l'imperceptible, avec des acteurs jouant en russe, et d'une merveilleuse justesse de ton.

En mai 2005, au "Théâtre national" de Strasbourg, et en 2007, à Paris, Stéphane Braunschweig donna une mise en scène haletante, marquée d'une belle vivacité, les personnages étant rageurs, excédés. De plus, il suggéra un sentiment de familiarité dû à un décalage temporel subtilement affirmé car il fit se côtoyer une robe blanche et un «jean», une salle à manger d'époque et un espace vide, abstrait, où tournoyait une toupie colorée qui peu à peu perdait de sa vitesse et retombait sur le sol. Cette toupie, c'était l'enfance, la jeunesse, la vie perdue des trois soeurs.

En décembre 2005, la Compagnie Gianni Schneider présenta la pièce en Suisse, à Vevey, à La Chaux-de-Fonds et à Bâle, puis, en mars 2006, au "Théâtre Tourny" de Marseille, dans une mise en scène de Iouri Klepikov et Vladimir Iatchmenev, en apparence très classique, le décor étant sans surprise et la construction des personnages réaliste. Mais le rythme était effréné. Un riche travail avait été effectué sur les corps (qui se déformaient, devenaient grotesques, puis redevenaient sérieux) et sur les voix (qui changeaient de ton et d'intensité, étaient aussitôt remplacées par une autre). Le

spectateur n'avait pas le temps de réfléchir, captivé qu'il était par ces métamorphoses, ce mélange de réalité et de rêverie, ces ruptures de tons, des actions comiques devenant tragiques.

En octobre de la même année, au "Gyptis Théâtre", de Marseille aussi, fut jouée une mise en scène d'Ivan Romeuf.

En 2007, à Lyon, au "Théâtre des Célestins", puis, en 2008, à Paris, la pièce fut mise en scène par Patrick Pineau.

En 2007, dans la région parisienne, "*Les trois sœurs*" furent montées sous la forme d'un spectacle de marionnettes, dans le cadre d'un stage donné par trois scénographes russes, Mikail Yaremtchuk, Galina Nicolaevna Molotova et Vladimir Viktorovitch Cantor.

En 2008, à Auxerre, puis à Meaux, la "Compagnie du Matamore" présenta une mise en scène de Serge Lipszyc.

En 2009, au "Théâtre de la Colline", à Paris, Alain Françon, soutenu par la traduction limpide et lumineuse de Françoise Morvan et Andreï Markowicz, resta très proche de la mise en scène de Stanislavski au "Théâtre d'art" de Moscou.

En 2010, en Russie, à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance de Tchekhov, le metteur en scène allemand, Frank Castorf, en adaptant "*Les trois sœurs*" et en tissant la pièce avec la nouvelle "*Les moujiks*", en montrant ensemble le monde des riches et celui des pauvres, monta "*Nach Moskau ! Nach Moskau !*" ("*À Moscou ! À Moscou !*"), un spectacle flamboyant, dévastateur, iconoclaste, porté par une énergie théâtrale insensée, surtout un spectacle d'une intelligence redoutable sur l'Europe d'aujourd'hui et sur l'angoisse de déclassement qui l'étreint, dans un paysage où l'humanitaire et le compassionnel ont remplacé le politique. Entre les deux mondes, la frontière était poreuse, bien qu'elle ait été matérialisée par un écran métallique, occupant le centre de la scène, et sur lequel étaient projetées les images vidéo filmées en direct sur le plateau, pour poursuivre les personnages dans leurs retranchements, souligner leur instabilité, celle des sentiments, celle du climat. Alors se joua, en une farce macabre d'une crudité imparable, la défaite des trois sœurs, Olga, Macha et Irina, et le triomphe de leur belle-soeur Natacha, dont Castorf fit un extraordinaire personnage de «tsarine», nouvelle riche d'aujourd'hui, mâtinée de mère omnipotente, ayant définitivement châtré son Andreï de mari. La mise en regard ainsi opérée, entre ce que Tchekhov percevait de la Russie prérévolutionnaire et de l'état de l'Europe, d'est en ouest, un siècle plus tard, était passionnante.

En 2010, à Liège, au "Théâtre de la place", ou à Bruxelles, au "Théâtre Varia", Michel Dezoteux donna devant seulement chaque fois cent vingt spectateurs, installés à la périphérie d'une salle à manger, comme invités à vivre au plus près un bal des émotions, car la pièce démarrait sur un mode burlesque, dans un jeu presque bouffon, frôlant même l'hystérie tandis qu'on amenait un «juke-box» pour l'anniversaire d'Irina, que la nounou Anfissa était une vamp grotesque, que Tchéboutykine apparaissait tout dépenaillé et bedonnant dans son marcel, que les trois sœurs faisaient le grand huit émotionnel, entre fébrilité et abattement. Mais, passé l'effet de surprise, on se lassait de ces excentricités, parfois complètement hors de propos, de cette surenchère de désordres et de fureurs forcées.

En 2010, Alain Françon mit en scène la pièce pour la troupe de la Comédie-Française, qui la présenta en alternance, salle Richelieu,

En 2012, au "Théâtre de Bobigny", la troupe du "Théâtre Maly" de Saint-Pétersbourg vint jouer la pièce en russe, avec des sur-titres, dans une mise en scène de Lev Dodine. Sa connaissance intime et profonde de l'univers de Tchekhov l'amena à donner au spectacle un rythme un brin ralenti, qui

cherchait à restituer la sensation du temps qui passe et emporte avec lui les illusions des personnages. On eut ainsi quelques instants de pause où l'image se figeait, comme lorsqu'Irina lance la toupie qu'elle a reçue pour sa fête, la spirale tournoyante étant à l'image du temps, passant et emportant avec lui les rêves de changement. Dodine montra la communauté impuissante de ces habitants d'une ville de province russe ne rêvant que de rejoindre Moscou. Le plateau présentait donc la vie dans sa réalité la plus simple, faite de ces instants d'errance où l'âme s'égarait. À l'image du temps qui passe, la façade de la maison familiale s'avancit acte après acte, réduisant ainsi l'espace libre du plateau, et l'espoir d'évasion qu'il offrait. Ainsi, la disparition du passé était rendue matériellement. La succession délicate des répliques ne fit jamais sombrer le spectacle dans l'ennui, car la mise en scène sut préserver la vitalité des «courants souterrains» chers à Némirovitch-Dantchenko, et qui jalonnent l'œuvre de Tchekhov. Le texte apparut dans toute sa finesse, grâce à la mise en lumière de certains détails qui sont souvent seulement suggérés : la grossesse de Natacha avant qu'Andreï ne la demande en mariage, le désir d'Olga pour le mari de Macha. Ainsi, les relations entre les personnages étaient rendues à merveille par un jeu d'une grande précision, fidèle au ressenti prôné par la méthode Stanislavski qui avait marqué profondément la formation de l'acteur en Russie. Les acteurs se cantonnaient à un jeu épuré, qui faisait naître l'émotion sans la forcer. Parmi eux, se détachait la magnifique Élisaveta Boyarskaya, véritable célébrité du cinéma et du théâtre russes, qui incarnait Irina.

En 2013, à Paris, à la salle Richelieu de la Comédie-Française, Alain Françon reprit sa mise en scène.

Malgré ce tourbillon de mises en scène différentes, on peut estimer qu'on n'a pas encore entendu la voix douce mais pleine de fermeté de l'auteur des *"Trois sœurs"*. Il est possible qu'on parvienne un jour à une nouvelle compréhension de Tchekhov, lorsqu'il sera enfin mis en scène conformément à sa propre volonté.

La pièce fut plusieurs fois adaptée au cinéma :

- en 1967, par Laurence Olivier, sous le titre *"The three sisters"* ;
- en 1977, par Michel Soutter, sous le titre *"Repérages"* : Dans un hôtel au bord du lac Léman, Victor, metteur en scène, prépare un film adapté des *"Trois sœurs"*. Il a réuni trois actrices : Julie, son ancienne femme qu'il n'a plus vue depuis dix ans, Cécilia, actrice italienne imposée par la production, et la jeune et belle Esther. Les trois comédiennes apprennent à vivre et à travailler ensemble, tandis que Julie supporte mal de revoir Victor. Les conflits se multiplient, jusqu'à ce que la mort d'un jeune comédien donne envie à chacune de commencer le film ;
- en 1983, par le réalisateur Thomas Langhoff sous le titre *"Drei Schwestern"* ;
- en 2005, par le réalisateur Arthur-Allan Seidelman sous le titre *"The sisters"*.

La pièce donna lieu, sur un livret de Claus H. Henneberg et Peter Eötvös, une musique de Peter Eötvös, à un opéra en trois séquences dont la première fut donnée le 13 mars 1998 à l'"Opéra national" de Lyon. Il fut enregistré par ARTE le 10 novembre 2001 lors d'une représentation au "Théâtre du Châtelet" à Paris à Lyon.

"Les trois sœurs" ont également inspiré un spectacle de jazz.

La résonance de la pièce est telle qu'elle fit naître une autre œuvre théâtrale. En 2003, le collectif québécois du "Théâtre Niveau Parking" conçut une pièce, intitulée *"Lentement la beauté"* où le personnage principal, un employé de bureau très ordinaire nommé monsieur L'Homme, un jour, à l'occasion d'un concours, gagne des billets pour aller, la première fois de sa vie, au théâtre. Il tombe

sur une représentation des "Trois soeurs". Il en ressort ébloui, il en a reçu toute la beauté, l'oeuvre l'a atteint en plein cœur, lui a parlé et lui a parlé de lui, les répliques de l'auteur russe élargissant sa vision du monde et le rapprochant de ceux qui l'entourent, la quête de bonheur des personnages venant donner un sens à sa propre quête. On le voit évoluer dans son milieu familial et au travail ; on saisit comment il peut ressentir l'importance de ce que Moscou représente pour les soeurs Olga, Macha et Irina. Transformé par cette expérience esthétique, métamorphose discrète et néanmoins majeure, il achète le texte. Cette fascination lui donne l'énergie de changer des choses autour de lui ainsi que sa façon de vivre. La pièce montre donc l'importance de l'art dans l'épanouissement d'une personne.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)