

## **Dostoïevski revisité** *Crime et Châtiment*

Alexandre Lazaridès

Numéro 96 (3), 2000

Adaptation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25928ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (2000). Compte rendu de [Dostoïevski revisité : *Crime et Châtiment*]. *Jeu*, (96), 139–147.

# Dostoïevski revisité

## Du roman au théâtre

**A**bsolutthéâtre est une jeune compagnie formée en 1997 par des diplômés du Conservatoire d'art dramatique qui désiraient que le travail de troupe soit poursuivi quotidiennement. Ils avaient produit, en mars 1998, une *Histoire des Atrides* pilotée par Jean-Pierre Ronfard qui ne manquait pas d'intérêt<sup>2</sup>. Leur saut des tra-

giques grecs à Dostoïevski n'est pas fortuit puisque l'exploration de l'univers du grand romancier russe (et de Shakespeare) figure parmi leurs projets. Nabokov estimait d'ailleurs que Dostoïevski était « le plus grand auteur dramatique de son pays » et qu'il s'était « fourvoyé en écrivant des romans<sup>3</sup> ». L'exploit que constitue cette nouvelle adaptation de *Crime et Châtiment*, tant par l'énergie que par la discipline dont les acteurs font preuve, laisse croire qu'Absolutthéâtre doit compter parmi les troupes à surveiller. Réussite largement redevable à la mise en scène enlevée

### Crime et Châtiment

D'APRÈS LE ROMAN DE FIODOR DOSTOÏEVSKI ; TRADUCTION ET ADAPTATION DE IGOR OVADIS ET SERGE MANDEVILLE. MISE EN SCÈNE : IGOR OVADIS, ASSISTÉ DE CHRISTIAN SÉNÉCHAL ; SCÉNOGRAPHIE : JEAN BARD ; COSTUMES : VALENTINA KOMOLOVA ; ÉCLAIRAGES : MICHAEL BRUNET ; MUSIQUE ORIGINALE ET BANDE SONORE : HELMUT LIPSKY ; MASQUES ET ACCESSOIRES : LOUISE LAPOINTE ; MAQUILLAGE : DANIELLE CHARBONNEAU. AVEC CATHERINE ALLARD (DOUNIA), MARC BELAND (MARMÉLADOFF ET LOUJINE), STÉPHANE BRULOTTE (ZAMKOTOFF ET LÉBÉZIATNIKOFF), VIOLETTE CHAUVEAU (LA MÈRE DE RASKOLNIKOFF), GENEVIÈVE COCKE (SONIA), MAXIM GAUDETTE (RASKOLNIKOFF), MARIE-CHRISTINE LALANDE (KATÉRINA IVANNA), SERGE MANDEVILLE (SVIDRIGAILOFF), IGOR OVADIS (PARFIRI PETROVITCH) ET STÉFAN PERREAULT (RAZOUMIKHINE)<sup>1</sup>. PRODUCTION D'ABSOLUTHÉÂTRE, PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE DENISE-PELLETIER DU 26 JANVIER AU 19 FÉVRIER 2000.

d'Igor Ovadis qui a aussi cosigné avec Serge Mandeville l'adaptation et la traduction. On peut considérer sa connaissance de la langue et de l'âme russes comme une caution à ce Dostoïevski revisité.

Ramené à ses événements fondamentaux, *Crime et Châtiment* est un roman policier, d'où sans doute son succès jamais démenti depuis 1865. Son importance universelle provient de ce qu'il est aussi plus que cela. L'histoire est celle de Raskolnikoff, un étudiant pauvre qui tue une vieille usurière (et sa sœur, l'innocente Lisavetha) par conviction idéologique, c'est-à-dire qu'il pense pouvoir compenser un « tout petit crime

1. Nous ne donnons ici que les rôles principaux. À l'exception de Maxim Gaudette, tous les autres comédiens assument aussi des rôles secondaires, de trois à sept pour un total de quarante-trois rôles. La graphie des noms de personnages a été adoptée, semble-t-il, sur la recommandation d'Igor Ovadis parce qu'elle serait plus conforme à la prononciation russe ; nous la conserverons ici. Signalons que le dossier consacré à *Crime et Châtiment*, publié sous la direction de Paul Lefebvre dans les *Cahiers du Théâtre Denise-Pelletier* (Nouvelle série, n° 37, hiver 2000), est particulièrement soigné.

2. Voir « Le temple et la bibliothèque » dans *Jeu* 87, 1998.2, p. 54-57.

3. Cité par Paul Lefebvre dans son texte « Présentation et résumé » de *Crime et Châtiment*, publié dans le numéro précité des *Cahiers du Théâtre Denise-Pelletier*, p. 13.

insignifiant » par « des milliers de bonnes actions », estimant qu'il est tout à fait acceptable de troquer « une mort contre cent vies<sup>4</sup> ». C'est, à son avis, agir comme Napoléon et tous les hommes « extraordinaires » – par opposition, évidemment, aux hommes « ordinaires ». Six mois auparavant, il avait publié un article où il soutenait la thèse selon laquelle l'homme extraordinaire est celui qui a « le droit moral de permettre à sa conscience de franchir... certains obstacles et cela seulement dans le cas où l'exige la réalisation de son idée (bienfaisante peut-être pour l'humanité tout entière)<sup>5</sup> ». Il va tuer, entre autres raisons, pour que l'argent et les bijoux volés à l'usurière (en fait, il les enterrera sous une roche, incapable d'en user) lui servent à aider sa mère, veuve et pauvre, et à empêcher sa sœur, la volontaire et sensible Dounia, de gâcher sa vie en épousant, par esprit de sacrifice familial, le riche et haïssable avocat Loujine.

Dans les faits, la décision de commettre un crime de façon rationnelle va, telle une machine infernale, propulser Raskolnikoff sur une trajectoire dont le terme inexorable ne peut être que le châtement, car il comptait sans l'existence de cette réaction, incompréhensible pour un idéologue, que l'homme ordinaire appelle « remords ». Son double crime commis, il s'évanouit, tombe malade, lutte contre la fièvre et les hallucinations, mais aussi contre les soupçons qui commencent à naître autour de lui, notamment chez le subtil juge d'instruction Parfirii Petrovitch. Il se sent envahi, malgré sa farouche résistance, par l'incoercible besoin de passer aux aveux. Peu à peu, le récit déborde les données d'un crime sordide pour devenir une vision cauchemardesque de la condition humaine. Le personnage central ne pourra se sauver de son terrifiant labyrinthe intérieur qu'en passant aux aveux. Il sera condamné au bagne sibérien pour huit ans. Sonia, la jeune prostituée au cœur pur, l'y suivra.

Tout au long de ce récit, nous voyons graviter autour de Raskolnikoff une humanité – parents, amis, voisins, fonctionnaires – ballottée entre les forces du bien et du mal, rongée par la pauvreté ou le vice, et toujours passionnée. Alors que le monde de Tolstoï paraît s'être quelque peu éloigné de nous, celui de Dostoïevski nous touche encore de très près, nous parle droit au cœur. Dans *Crime et Châtiment*, la question de la justice sociale en rapport avec les idéologies et les terrorismes qui comptabilisent la vie humaine de façon sordide est singulièrement d'actualité. D'où, peut-être, ces adaptations dramatiques qui semblent devoir être toujours renouvelées, chacune essayant à son tour de négocier la difficulté de transposer pour la scène un fouillis d'événements et de dialogues qui s'inscrivent dans une temporalité et une polyphonie

*Crime et Châtiment*, roman de Dostoïevski traduit et adapté par Igor Ovadis et Serge Mandeville. Production d'Absoluthéâtre, présentée au Théâtre Denise-Pelletier. Sur la photo : Maxim Gaudette, Stéphane Brulotte et Igor Ovadis. Photo : Josée Lambert.

4. *Crime et Châtiment*, traduction de D. Ergaz, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 72.

5. *Ibid.*, p. 276. Il est intéressant de comparer la traduction, très littéraire sans doute, de ce passage avec celle que proposent Igor Ovadis et Serge Mandeville (reproduite à la page 11 du numéro précité des *Cahiers du Théâtre Denise-Pelletier*) : « Quant à mon classement des hommes en ordinaires et extraordinaires, eh bien, les hommes se divisent, en général, en deux catégories : la *masse*, qui aime à obéir, et les *hommes* proprement dits. Et si un de ces *hommes* devait, pour l'accomplissement de son idée (qui pourrait parfois sauver l'humanité entière), enjamber même un cadavre, à mon avis il aurait le droit de se donner la permission de le faire. » On croirait avoir affaire à un tout autre texte... Cette traduction va dans le sens de celles d'André Marcowicz, parues chez Babel/Actes Sud, qui constituent une innovation par leur prise en charge de l'oralité du style dostoïevskien, auparavant souvent tenue, semble-t-il, pour un ensemble de négligences stylistiques.



spécifiques au genre romanesque en général, et à Dostoïevski plus particulièrement. C'est pourquoi, et quelles que soient par ailleurs les caractéristiques dramatiques, voire théâtrales, souvent relevées de son œuvre, Dostoïevski est essentiellement un romancier. Et c'est dans ses romans qu'on le retrouvera tout entier, n'en déplaise à Nabokov. Toute adaptation dramatique d'un roman de cette envergure ne peut être considérée comme une initiation à l'art ou à la vision de son auteur. C'est, disons, autre chose. Compte tenu des objectifs pédagogiques du Théâtre Denise-Pelletier, il me semblait nécessaire de le souligner. En fin de compte, l'effet le plus bénéfique d'une adaptation dramatique serait-il de réveiller le désir de remonter au texte inspirateur, de vérifier, de comparer ?... Un peu paradoxal, tout de même.

### **Choisir, exclure**

Des cinq grands romans de Dostoïevski, *Crime et Châtiment* est celui qui se prête sans doute le mieux à l'adaptation dramatique à cause de son intrigue plutôt linéaire fondée sur l'enchaînement causal des événements. C'est ce qu'un des personnages définit en disant, au sujet des incidents reliés au crime : « Tous ces détails s'emboîtent ;



on se croirait au théâtre<sup>6</sup> ». Il n'en demeure pas moins que l'intrigue n'est qu'un fil conducteur qui parcourt l'étoffe romanesque sans en reproduire l'épaisseur ni la richesse. Toute adaptation doit donc adopter une stratégie particulière à l'égard des trois ingrédients de la technique narrative, soit la description, l'analyse et le dialogue, étant entendu que leur distinction, nécessaire en théorie, ne peut nous apprendre grand-chose sur leur combinaison toujours particulière et impondérable dans une œuvre donnée, ce qui fait du roman un genre difficile à cerner. Mais ils permettent d'opérer un premier découpage commode pour accomplir la transmutation de l'écriture romanesque en écriture dramatique.

C'est sans doute l'analyse qui pose les problèmes les plus délicats, dans la mesure où ce qui relève de l'introspection : pensées, méditations, ruminations, et qui représente près de la moitié de *Crime et Châtiment* ne pourrait être rendu au théâtre que par des artifices, tels le monologue et l'aparté. Ici, ce sont des voix *off* amplifiées et un peu caverneses, comme si elles venaient de loin et de nulle part, qui, par intervalles, répè-

6. *Crime et Châtiment*, p. 153.

tent certaines expressions d'un personnage donné ou disent ce qu'il est censé penser ou sentir. Ce sont les voix de la conscience. Le procédé touche surtout Raskolnikoff. La longue lettre qu'il reçoit de sa mère et qui l'informe du mariage projeté de Dounia, au lieu d'être lue par lui à haute voix – ce qui aurait été une solution simple mais fastidieuse pour que le spectateur en prenne lui aussi connaissance –, est dite par la mère elle-même qui apparaît sur scène tout en demeurant invisible pour son fils prostré dans sa lecture muette. Une idée ingénieuse.

En dépit de toutes les difficultés de transposition qu'elle présente, il aurait été impossible de sacrifier la partie analytique, car on y retrouve certains éléments clés de l'univers dostoïevskien. Le contraste entre la subjectivité et l'objectivité, entre Raskolnikoff vu de l'intérieur et Raskolnikoff vu par son entourage, produit des distorsions psychologiques essentielles pour comprendre non seulement l'évolution du personnage principal, mais aussi l'incomparable originalité de l'écrivain. Il faut donc restituer ces distorsions au moyen d'équivalents visuels ou dramatiques, à travers, par exemple, la scénographie, les éclairages et l'interprétation. Sur ce point, la production d'Absoluthéâtre accomplit un travail remarquable. Pour sa part, la mise en scène expressionniste d'Igor Ovadis semble avoir pris en charge le côté hallucinatoire et torturé du récit, notamment par une direction d'acteurs qui souligne l'automatisme des gestes et exige des déplacements rapides. Dans le roman, l'argumentation dialoguée se déploie sur de longs paragraphes, typiques de certains romans du siècle dernier et impropres à leur usage tels quels au théâtre. Dans l'adaptation, l'accélération du rythme des dialogues est sensible, accentuée par des phrases dont la brièveté met en évidence leurs caractéristiques orales. Les scènes, fort brèves en général, s'enchaînent rapidement, surtout dans la première partie, avec des entrées et des sorties rigoureusement synchronisées de la part des comédiens.

*Crime et Châtiment*,  
spectacle mis en scène  
par Igor Ovadis au Théâtre  
Denise-Pelletier. Sur la  
photo : Marc Béland,  
Catherine Allard et Violette  
Chauveau. Photo : Josée  
Lambert.

Les dialogues romanesques sont évidemment plus faciles à reproduire au théâtre, en dépit d'inévitables coupures et réajustements de rythme exigés par l'oralité. Quand il laisse parler ses personnages, Dostoïevski agit à la manière d'un écrivain dramatique, en ce sens qu'il les oppose dans leurs exigences imprescriptibles d'individus et parvient à accorder à chacun d'entre eux, fût-il le plus misérable, sa part de vérité et de justice. C'est son côté Shakespeare. Les dialogues prennent chez lui l'allure d'une confrontation d'où les interlocuteurs sortiront toujours autres, et l'action, approfondie ou soudain bouleversée. Si les moments introspectifs, chez Dostoïevski, expriment le secret des êtres, les dialogues sont les moments (moments longuement étirés comme cela est permis dans un roman, mais beaucoup moins au théâtre) où la vie jaillit de façon imprévisible en eux, au contact des autres. Laisse à sa solitude, l'être dostoïevskien est livré aux chimères et aux excès ; ce n'est que dans l'échange dialogique qu'il peut découvrir sa véritable humanité, qui est fondamentalement acceptation de ses limites.

La pensée de Dostoïevski renoue ainsi, par-dessus les siècles, avec les tragiques grecs. C'est peut-être dans cette richesse de ses dialogues que réside la séduction que ses romans exercent sur les gens de théâtre, et c'est à juste titre aussi qu'Igor Ovadis et Serge Mandeville ont tenté de retenir le plus grand nombre d'événements et de personnages secondaires, puisque l'esprit et l'âme de Raskolnikoff sont pris autant dans

le grouillement de ses remords que dans le filet des passions et des intérêts de ceux qui l'entourent. L'intrigue est habilement ramenée à son aspect policier pour devenir le fil conducteur du spectacle. Ce sont les noyaux actifs des grandes scènes du roman qui s'enchaînent pour former la trame dramatique de l'adaptation. Cela implique que les personnages soient traités en agents solidaires d'une aventure commune plutôt qu'en individus aux destins isolés que les événements contraignent au rapprochement. Autrement dit, l'action l'emporte sur la signification.

Tout choix impliquant des intégrations nécessaires et des exclusions inévitables, celui qui préside à cette adaptation n'est pas sans susciter, on s'en doute, certains flottements. La différence entre le roman et l'adaptation est sensible dans la trop longue confession de Marméladoff qui inaugure la pièce et ne passe pas la rampe, en dépit du talent de Marc Béland. Ces quelques minutes condensent les traits de caractère d'un alcoolique lucide mais impuissant de façon tellement raccourcie que le personnage en paraît caricatural, peu crédible quoique drôle, alors que, dans le roman, son discours, mélange de grandiloquence et d'incohérence étalé sur plusieurs pages, en fait plutôt une loque pathétique dont la confession marquera à jamais Raskolnikoff. Les révélations que Marméladoff lui fait sur son vice et les souffrances qu'il fait subir aux siens (parmi lesquels se trouve sa fille Sonia, issue d'un premier mariage et qui a été contrainte de se prostituer pour aider sa famille), ces révélations, bouleversantes dans le roman, se bousculent trop vite ici.

Il faudrait en dire autant de la succession essoufflante des scènes qui, même si elle force l'admiration par sa précision d'horlogerie, finit par former obstacle à l'espèce d'imprégnation qui fait éclore l'émotion. Certaines scènes plus longues, qui doivent communiquer un grand nombre d'informations par la bouche d'un seul personnage, donnent l'impression d'être tirées parce que la succession continue de phrases brèves qu'a privilégiées cette adaptation provoque de la sursaturation. Sur ce point, la confession de Marméladoff dont nous avons déjà parlé n'est pas exceptionnelle. En dépit du foisonnement des péripéties et malgré la longueur du spectacle qui dure presque trois heures, le spectateur ne peut s'empêcher de penser qu'il n'en sait pas assez sur les destinées des personnages qui gravitent autour de Raskolnikoff. Ces nécessités de l'adaptation ont pour conséquence finale qu'il devient difficile de communier réellement avec le destin de Raskolnikoff.

### Châtiment sans rédemption

Le spectacle s'arrête net sur les aveux de Raskolnikoff au commissariat. L'épilogue du roman, qui traite en une vingtaine de pages de la condamnation et de la rédemption de Raskolnikoff déporté en Sibérie, a donc été écarté. Igor Ovadis explique ce choix par le fait que c'est un épisode « moins intéressant » durant lequel Raskolnikoff démontre le « calme d'un lobotomisé », de celui « qui a retrouvé la foi », mais qui « trahit le personnage » étant donné qu'il ne pourra jamais se pardonner « parce qu'il est trop sensible et trop bon<sup>7</sup> ». Ces explications ne me semblent pas d'une logique exemplaire (l'équivalence entre bonté et sensibilité me paraît particulièrement suspecte) et ne tiennent pas compte du texte puisque, plusieurs mois encore après sa

Maxim Gaudette et  
Igor Ovadis dans *Crime*  
et *Châtiment*. Photo :  
Josée Lambert.

7. *Cahiers du Théâtre Denise-Pelletier*, p. 43.



déportation, Raskolnikoff « avait beau se montrer sévère envers lui-même, sa conscience endurcie ne trouvait aucune faute particulièrement grave dans tout son passé. Il ne se reprochait que d'avoir échoué, chose qui pouvait arriver à tout le monde.<sup>8</sup> »

Le « calme » de Raskolnikoff n'est pas tant celui de quelqu'un « qui a retrouvé la foi » (le texte demeure d'ailleurs plus vague sur ce point que ne l'affirme Igor Ovadis) que la manifestation d'une brisure inexprimable. C'est le calme du désespoir, de celui qui s'est perdu dans un désert où tous les points de repère sont soudain disparus. Tant qu'il vivait entouré, Raskolnikoff ne faisait que raisonner et se comparer. La réclusion était nécessaire pour lui faire découvrir la force élémentaire du sentiment, et, un jour, il pourra se jeter aux pieds de Sonia en pleurant pour la première

fois depuis son crime : « Au raisonnement s'était substituée la vie<sup>9</sup>. » C'est d'ailleurs le mystère de l'affection que Sonia inspire partout où elle passe, et même aux forçats endurcis, qui ouvrira Raskolnikoff à une « réalité totalement ignorée jusque-là<sup>10</sup> », à la primauté de la conscience sur l'idée, de la vie sur l'abstraction, bref, à la capacité d'aimer.

Cette « régénération » échappe sans doute à la logique de la « réhabilitation » scientifiquement contrôlée que préconise la criminologie moderne, à partir de ce qu'elle sait, ou croit savoir, des motivations du criminel. C'est peut-être la raison pour laquelle l'épilogue du roman fait problème, mais son rejet va, de toute évidence, à l'encontre des intentions de Dostoïevski, même si – Igor Ovadis ayant raison sur ce point – cette section finale introduit des « idées » dans le roman. Mais ces « idées » n'arrivent pas fortuitement, elles sont préparées par l'enfer dans lequel le crime de Raskolnikoff, rationnellement justifié, donc par des « idées » là aussi, l'a précipité. C'est en comparaison avec cet enfer, si puissamment décrit, que la Sibérie semble un lieu d'apaisement, tels des limbes. Le passage par le bagne constitue un châtement subsidiaire et, compte tenu de la gravité des crimes commis, plutôt mitigé. Mais c'est tout de même là qu'il entrevoit une autre « réalité » qui lui fait comprendre le sens de son aventure

8. *Crime et Châtiment*, p. 569.

9. *Ibid.*, p. 576.

10. *Ibid.*, p. 577.



et l'arrache à l'horreur banale du fait divers. Encore embryonnaire dans *Crime et Châtiment*, elle s'épanouira jusqu'au sublime dans *les Frères Karamazov*.

Comme pour suppléer à la rédemption, un couple qui tenait davantage de l'allégorie que de la réalité semble avoir, dans l'adaptation, reçu la mission d'incarner l'invisible, de représenter la tristesse du petit peuple. De temps à autre, en effet, apparaissait une chanteuse de rues accompagnée d'un joueur d'orgue de Barbarie aveugle. Vêtue d'une jupe blanche dont elle relevait et rabaisait des pans, elle faisait penser à un oiseau incapable de prendre son envol. Elle chantait un air bref et triste avant de disparaître avec son accompagnateur, énigmatique. Dans le roman, un couple semblable à celui-ci n'apparaissait en fait qu'une fois. Mais ces fugitives apparitions ne compensent pas ce qui me paraît manquer à l'adaptation de Mandeville et d'Ovadis, cette espèce de compassion qui est le plus beau visage de Dostoïevski et qui tient à une atmosphère aussi inimitable, aussi caractéristique que peut l'être une signature.

### Place au théâtre

Le dispositif scénique de Jean Bard se prêtait par sa simplicité ingénieuse à de nombreuses utilisations. Il opérait une double division, d'abord dans le sens de la profondeur, entre l'avant-scène et le fond de scène, et dans le sens vertical, entre le haut et le bas. Il s'agissait d'une sorte de muraille qui courait d'une coulisse à l'autre, à mi-hauteur de scène, tel un pont sous lequel bien des événements vont couler, emportés par les flots de la Neva. À travers cinq arcades qui allégeaient et rythmaient sa structure, on percevait au-delà un horizon urbain découpé en ombres chinoises sur fond d'or : la grande Saint-Pétersbourg, proche mais irréaliste, miroir aux alouettes pour les damnés des faubourgs pauvres. Deux larges escaliers mobiles flanquaient le dispositif ; leur déplacement le long du mur restructurait l'espace scénique à volonté. Ce lieu surélevé muni d'une rambarde pouvait devenir tantôt rue, tantôt corridor, tantôt même logement. Dans ce dernier cas, deux portes surgissaient face à face pour suggérer chambres ou appartements. Pour reproduire les repas de funérailles que la veuve de Marméladoff offre aux voisins et connaissances, une table servie sera descendue des cintres jusqu'au niveau du pont, sous un éclairage qui en faisait une vision flottant entre ciel et terre.

Cette scénographie stylisée permettait au metteur en scène de restituer habilement les innombrables va-et-vient de Raskolnikoff, obligé d'arpenter les rues, de se cacher pour éviter les rencontres compromettantes, de grimper plusieurs étages pour se rendre chez l'usurière, chez son ami Razoumikhine, chez sa mère, etc., toutes errances strictement urbaines mais qui rapprochent Raskolnikoff d'Ulysse, selon Igor Ovadis<sup>11</sup>. Ainsi était évitée l'illusion réaliste qui aurait consisté à reproduire fidèlement mais lourdement les lieux décrits dans le roman. Quant au niveau de jeu inférieur, c'est-à-dire le plancher de la scène, il était tout nu. Pour reproduire les lieux fermés évoqués par le récit, en général des chambres pauvrement sinon misérablement meublées, une trappe s'ouvrait et se refermait régulièrement pour présenter les rares accessoires requis, une petite table, deux ou trois chaises. Solution pratique, mais la manœuvre devait être répétée trop fréquemment.

11. *Cahiers du Théâtre Denise-Pelletier*, p. 41.

[...] le spectacle pourrait être comparé à une machine, à un moteur complexe dont le rouage et le fonctionnement énergique émerveil- lent, sans qu'on soit sûr d'en comprendre la finalité. Mais, tout de même, quel plaisir dans toute cette virtuosité !

Les costumes de Valentina Komolova correspondaient à l'esprit de la mise en scène, et tentaient de marier réalisme et fantaisie. Des masques aux traits appuyés et des nez postiches étaient dévolus à l'usurière et aux fonctionnaires du commissariat, ce qui tirait certaines scènes vers la commedia dell'arte et le monde carnavalesque. Ces artifices avaient sans doute aussi pour but de permettre la modification rapide des acteurs, dont certains ne disposaient que de quelques secondes pour se déguiser et changer de rôle d'une scène à l'autre. Des éclairages qui jouaient efficacement sur les contrastes, une bande sonore qui combinait habilement voix et musique, contribuaient à l'animation de cette fresque grouillante. Au total, le spectacle pourrait être comparé à une machine, à un moteur complexe dont le rouage et le fonctionnement énergique émerveillent, sans qu'on soit sûr d'en comprendre la finalité. Mais, tout de même, quel plaisir dans toute cette virtuosité !

D'une distribution sans faille apparente, il faut souligner le Raskolnikoff halluciné de Maxim Gaudette. Sa mince silhouette chapeauté d'un feutre gris et sur laquelle flot- tait un long manteau noir toujours ouvert hantait la scène ; son regard fixe cherchait à traverser les êtres et les choses. Le comédien donnait à son personnage une co- hérence puissante, mais à laquelle on pouvait trouver un certain manque de nuance, de modulation. Choix de metteur en scène ou d'acteur, on ne sait trop, ce Raskolnikoff ne semblait subir aucune évolution du début à la fin. Celui du roman est autrement plus complexe dans ses motivations et ses ambivalences, non pas tant possédé par une idéologie que convaincu par elle, avant d'être envahi par les affres de la culpabilité et la hantise de l'aveu. Il est vrai qu'il est difficile de reproduire les longues analyses psychologiques qui jalonnent, dans le roman, cette évolution de Raskolnikoff. Quant à Igor Ovadis, très à l'aise dans son rôle d'enquêteur à la fois bonhomme et averti, il laissait deviner une force qu'il n'aura jamais à utiliser contre sa frêle victime ; il se livre avec Raskolnikoff au jeu du chat et de la souris avec raf- finement. Dans son uniforme militaire débraillé et avec sa mince mèche qui lui col- lait trop au front, il faisait penser à un Napoléon, l'homme extraordinaire auquel Raskolnikoff aurait voulu ressembler, devenu ventripotent mais toujours sûr de lui- même.

La scène du meurtre, d'une stylisation surprenante, compte parmi les moments forts du spectacle. Elle a lieu sur l'aire de jeu surélevée, là où est censée habiter la vieille usurière. Raskolnikoff monte chez elle, décidé au crime dont le projet le travaille depuis longtemps, frappe à sa porte. Elle apparaît, grimée en sorcière, courbée jusqu'à terre et s'appuyant sur un bâton. Raskolnikoff entre, troublé et menaçant, lève sa hache dans une lumière rouge, puis, soudain, suspend son geste – et nous, notre souffle – avant de se figer, bras levés, tandis que sa victime s'effondre au ralenti. À ce moment, une voix enregistrée prend la relève pour décrire les gestes du meurtre, voix féminine retenue et grave, toute proche et pourtant venue de l'au-delà. L'effet est saisissant : nous percevons un tableau aux figures immobiles alors que nous « entendons » leurs gestes supposés, reconstitués par notre seule imagination épou- vantée, et cela, dans une simultanéité contradictoire – moment magique où le théâtre semble totalement chez lui, irremplaçable. j