

« Tchekhov Tchekhova »

Stéphane Lépine

Number 42, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26941ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lépine, S. (1987). Review of [« Tchekhov Tchekhova »]. *Jeu*, (42), 161–164.

«tchekhov tchekhova»

Pièce de François Nocher, avec la collaboration de Francine Bergé, conçue à partir de la correspondance d'Anton Tchekhov et d'Olga Knipper, et de quelques extraits d'oeuvres de Tchekhov. Mise en scène : Yves Desgagnés ; scénographie : François Barbeau, Yves Desgagnés, Luc Rondeau ; costumes : François Barbeau, assisté d'Anne Duceppe ; éclairages : Kiki Nesbitt ; trame sonore : Claude Lemelin ; accessoires : Luc Rondeau ; maquillages : Jacques Lee Pelletier ; coiffures : Gaétan Noisieux. Avec Patricia Nolin et Gilbert Sicotte. Production de la Société de la Place des arts présentée au Café de la Place, du 21 janvier au 7 mars 1987.

voyeurisme ou acte d'amour?

On présenta d'abord, il y a quelques années, une adaptation théâtrale de la longue correspondance qu'échangea George Bernard Shaw avec la célèbre actrice Miss Sarah Campbell. Cela s'intitulait *Cher menteur*. Puis il y eut *Je t'embrasse, Sylvia*, d'après la correspondance entre l'écrivaine américaine Sylvia Plath et sa mère. Enfin, au cours de la saison 1986-1987, dans la série des «grands esprits agonisants», on vit défiler successivement, sur la scène du Café de la Place, Sarah Bernhardt et Georges Pitou, son secrétaire, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, Anton Tchekhov et l'actrice Olga Knipper.

Alors que les entrevues de Marguerite Duras sont portées à la scène en France, que les biographies connaissent un succès inouï et que Mozart, Flaubert et George Sand¹, Voltaire et Frédéric II², Anaïs Nin, «Alice et Gertrude, Natalie et Renée et ce cher Ernest» deviennent personnages de théâtre, on peut s'interroger sur les raisons de cet engouement pour tout ce qui a trait au «privé». Car, comme le faisait remarquer François Ricard dans un article consacré aux *Carnets* de Henry James, «on est souvent déçu par la lecture des journaux intimes, correspondances et autres écrits privés laissés par les

écrivains, car on s'attendait de voir un auteur, et on ne trouve qu'un homme, ses petits secrets, ses soucis domestiques et sentimentaux, ses changements de domicile, ses bulletins de santé, les états de son âme, tout ce que les gens des médias appellent son «vécu», c'est-à-dire rien que n'importe qui ne puisse facilement trouver en soi-même et qui est donc d'un parfait ennui. Se délecter de cela m'a toujours semblé une forme de voyeurisme mêlé d'un narcissisme assez primaire³».

À cette réaction, tout à fait défendable il est vrai, s'oppose toutefois celle d'un Julian Barnes par exemple qui, dans *le Perroquet de Flaubert*, soutient que cette recherche (malsaine, aux dires de certains) des secrets d'un écrivain est un signe d'amour semblable à celui que l'on témoigne pour un être lorsque l'on tente de trouver «ce panneau coulissant qui ouvre la chambre secrète du coeur», animé par la volonté de «connaître le pire»: souvenirs ou cadavres. «Si l'on aime vraiment l'oeuvre d'un écrivain, écrit Julian Barnes, si l'on tourne la page avec approbation tout en ne se plaignant pas d'être interrompu, alors on a tendance à aimer l'auteur à la légère... Mais quand on aime vraiment un écrivain, si l'on dépend du goutte à goutte de son intelligence, si l'on veut le chercher et le trouver — malgré toutes les preuves du contraire —, alors il est impossible d'en savoir trop. On recherche aussi le vice...⁴»

Devant *Tchekhov Tchekhova*, ces deux réactions étaient possibles. En fait, elles coexistaient. Car il est en effet à la fois totalement inintéressant et d'une suprême importance de savoir que Tchekhov était tuberculeux et mélancolique, qu'il désirait

1. *Cher vieux troubadour* de Bruno Villien, présenté à l'Athénée en janvier 1986.

2. *Frédéric et Voltaire* de Bernard da Costa présenté, au même moment, au Petit-Montparnasse.

3. François Ricard, «Le chantier de Henry James», dans *Liberté*, n° 154, août 1984, p. 140.

4. Julian Barnes, *le Perroquet de Flaubert*, Paris, Stock, coll. «Nouveau Cabinet Cosmopolite», 1986, p. 156.



avoir dans sa vie, comme son ami Souvori-
ne, «une femme qui, comme la lune, n'appar-
raîtra pas dans [son] ciel tous les jours» et
qu'il s'ennuyait à Yalta, malade, pendant
qu'Olga travaillait à Moscou...

Ainsi, pendant toute la durée de ce spectacle
inoffensif mais charmant, une voix s'élevait-
elle en nous pour contester la superficialité
de ce théâtre en même temps qu'une autre
exprimait son émotion devant ces détails de
la vie quotidienne qui, soudainement révé-
lés, jettent une lumière nouvelle sur
l'oeuvre de l'écrivain, modifient la percep-
tion que nous avions d'elle. Toutefois, il
faut l'avouer, le collage effectué par
François Nocher n'a pas la qualité et la per-
tinance de celui qu'avait signé Rose Leiman
Goldemberg à partir de la correspondance
de Sylvia Plath. Regard tendre sur l'homme
et son amour, *Tchekhov Tchekbova* cher-
che davantage à découvrir la vie person-
nelle de l'écrivain et ses aspects «touchants»
qu'à nous faire pénétrer dans son laboratoi-
re. Alors que les *Carnets* de Henry James, et
c'est une fois de plus François Ricard qui le
faisait remarquer, nous font entrer «dans
son atelier, dans ce chantier permanent
qu'était son esprit et où l'on assiste à
l'élaboration patiente de ce qui après tout
importe vraiment: ses livres, son écriture,
son oeuvre singulière de romancier»⁵, la
pièce de François Nocher se limite aux
cadres de la chambre à coucher. C'est tout
dire.

Mais malgré les limites du projet ou même,
d'une certaine façon, à cause d'elles, les
membres de la production ont su lui donner
la seule chose qui lui était essentielle: la vie.
Anton Tchekhov et Olga Knipper étaient là,
vivants, devant nous. Démunis, désarmés,
maladroits, ces amoureux dépendants l'un
de l'autre, ces artistes plus à leur aise sur la
scène ou écrivant une scène que la faisant,

en leur nom propre, sans le recours à la fic-
tion, le secours de la fiction, ces person-
nages aux paroles si peu théâtrales avaient
quelque chose de tchékhovien.

Tous deux excellents acteurs, Gilbert
Sicotte et Patricia Nolin ont abordé cette
pièce comme si l'il s'était agi d'une oeuvre de
Tchekhov, avec ses «blancs», ses «non-dits»
qui prennent plus d'importance que les
banalités échangées et donnent à la vie sa
texture tragique. Ils ont raté la scène d'adieu
d'Astrov et d'Elena tirée du quatrième acte
d'*Oncle Vanja* (Comment se fait-il qu'on
n'ait pas compris le sens du «Ah, tant pis
pour une fois!»?); Gilbert Sicotte donnait
parfois l'impression de chercher son per-
sonnage (Est-ce vraiment un défaut, surtout
lorsqu'il s'agit d'un personnage tchékho-
vien?), mais Patricia Nolin était là. Coquine,
généreuse, funambule de l'amour et du
théâtre qui, toujours, s'aventure sans filet,
son Olga Knipper était une femme et un
personnage comme on n'en rencontre qu'à
de très rares occasions. Impossible
d'oublier la superbe scène finale où Olga,
encore toute imprégnée du personnage de
Macha dans *les Trois Soeurs* («Il faut vivre, il
faut vivre», répétait-elle), balbutie quelques
mots, alors que Tchekhov vient de mourir.
Impossible aussi d'oublier ce rapport
amoureux et créateur entre l'écrivain et son
modèle, et l'indépendance de ce modèle
qui a aussi une âme d'artiste, une oeuvre à
faire, une vie à vivre.

D'un rôle à l'autre, Patricia Nolin explore
une figure féminine qu'elle peint, reprend,
redéfinit, qu'elle magnifie, comme si Alice
B. Toklas, June Miller, Tina Bordereau et
Olga Knipper n'étaient que les esquisses
successives d'un modèle sans cesse repris,
jamais compris, jamais saisi définitivement.
Tous ces rôles, toutes ces femmes ont en
commun une pureté du trait, une opacité,
une ambiguïté, un secret, quelque chose qui
à la fois se donne à sentir et se dérobe à

5. François Ricard, *op. cit.*, p. 141.

l'analyse, quelque chose qui s'offre et qui résiste: c'est le secret tout court, ce qui fait qu'un personnage a l'étoffe du vivant et que l'on a envie de trouver «ce panneau coulissant qui ouvre la chambre secrète du coeur»...

Patricia Nolin devrait jouer Macha, Hedda et combien d'autres grands rôles, car si elle n'est pas la plus grande comédienne au Québec, c'est que Denise Pelletier n'est pas morte...

stéphane lépine

«orphée aux enfers»

Opéra-bouffe en deux actes et quatre tableaux. Livret d'Hector Crémieux et de Ludovic Halévy, musique de Jacques Offenbach. Avec l'Orchestre Métropolitain, sous la direction de Gilles Auger, assisté de Claude Létourneau. Mise en scène: Daniel Roussel; collaboration à la mise en scène: Lorraine Beaudry; chorégraphie: Dulcinée Langfelder; décors: Michel Demers; costumes: Mérédith Caron; éclairages: Claude Accolas; accessoires: Marc-André Coulombe. Avec Louise Dussault (l'Opinion publique), Céline Dussault ou Brigitte Toulon (Eurydice), Yves Cantin (Orphée), Bruno Laplante (Aristée), Agathe Martel (Vénus), Odette Beaupré (Cupidon), Jean-Clément Bergeron (Mars), Pierre Charbonneau (Jupiter), Colette Boky (Diane), Mireille Thibeault (Junon), Marc Labrèche (Mercure), Danièle Pilon (Minerve), Normand Chouinard (John Styx) et Alain Bélanger, Gisèle Crépeau, Claire F. Vaillancourt, Linda Frigiel, Roger Fournier, Bruno Deforge, Berthier Denys, Daniel Gulko, Luc Ouellette, Sylvie Lanouette, Ginette Boutin, Gilles Brisson, Normand Carrière, Isabelle Delage et Micheline Bouchard. Production des Nouvelles Variétés Lyriques présentée au Théâtre Maisonneuve de la Place des arts, du 3 au 14 décembre 1986.

à déguster comme un cocktail

Ce spectacle léger, évanescant, pétillant comme du champagne accumulait les grandes pompes, les effets et la caricature; il mêlait les styles et les époques avec bonheur et bonne humeur, magnifiait une musique diaboliquement efficace et se vouait corps et âme à une joyeuse folie qui ne prétendait à rien d'autre qu'à un pur

divertissement — et qui y réussissait. Il s'agissait là de la première création des Nouvelles Variétés Lyriques, dont le fondateur et directeur artistique, Bruno Laplante, entend relancer l'opérette à Montréal (après un silence de trente ans). Il ne pouvait choisir de symbole plus puissant, à cet égard, que l'oeuvre de Jacques Offenbach, dont le parodique *Orphée aux Enfers* (que l'on voyait ici pour la première fois) est devenu synonyme, depuis plus d'un siècle, de l'essence même du French-canon.

En a-t-on oublié l'argument? Pluton, déguisé en berger, enlève Eurydice à son mari, Orphée, qui est trop heureux d'en être débarrassé. Mais l'Opinion publique le contraint à aller la réclamer à Jupiter. Ce viveur emmène tout l'Olympe aux Enfers avec lui (car les dieux sont las du nectar et de l'ambrosie), tombe lui-même amoureux d'Eurydice, fait mine de la rendre à Orphée, à condition que ce dernier ne se retourne pas pour la regarder, mais fait en sorte, par un coup de foudre opportun, qu'Orphée rate l'épreuve. Eurydice ne sera finalement à personne: devenue bacchante, elle entraînera tout le monde à sa suite dans le rythme tapageur de la danse.

Ces dieux très humains (mythologies grecque et romaine confondues) ronflent en cadence, s'envoient des bons mots et se disputent comme des enfants. Le metteur en scène a accusé leur désinvolture et multiplié les clins d'oeil, aidé de décors, de costumes et d'éclairages parfaitement délirants: bottes de foin spongieuses, nuages confortables, envolées de ballons¹, moutons qui se trémoussent l'arrière-train,

1. Daniel Roussel semble d'ailleurs avoir un penchant marqué (et un talent indéniable) pour les mises en scène claires, aérées, volatiles. Qu'on se souvienne de la fraîcheur et de la lumière des *Fourberies de Scapin*, au Théâtre du Nouveau Monde, du vent qui y soulevait des tissus diaphanes. Bien que plus baroque, plus coloré, *Orphée aux Enfers* est lui aussi aérien: des papiers du décor aux nuages, aux ballons et à la bouteille qui montera aux cieux avec des personnages à son bord, objets et interprètes ne semblaient devoir toucher le sol que furtivement.