

L'idiot de la famille... « Oncle Vania » / Trois productions

Pierre Lavoie

Numéro 28 (3), 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28396ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, P. (1983). L'idiot de la famille... « Oncle Vania » / Trois productions. *Jeu*, (28), 76-88.



représentations

l'idiot de la famille...

« oncle vania »/trois productions

Au centre, Stanislavski, dans le rôle d'Astrov, au Théâtre d'Art de Moscou, en 1899. À gauche, Télégouine (Artiom) et Vania (Vichnevski).



Pièce d'Anton Tchekhov; mise en scène d'Alexandre Hausvater; assistance à la mise en scène: Kiki Nesbitt; décors de Paul Bussières; costumes de Denis Denoncourt; éclairages de Denis Denoncourt et de Paul Bussières; régie de Daniel Adam; musique d'Éli Rubinstein; musicien: Michel Lessard. Avec Léa-Marie Cantin (Sonia), Jean Doyon (Téléguine), Réjean Gauvin (garde), Jean-Marie Lemieux (Vania), Louise Marleau (Éléna), Huguette Oligny (Maria, la mère de Vania), Martine Rollet (Marina, la nounou), Septimiu Sever (le professeur), François Tassé (Astrov). Production du Théâtre du Bois de Coulonge, du 25 juin au 24 juillet 1982. Traduction d'Elsa Triolet.

Mise en scène et scénographie de Stéphane Lépine; costumes de Danielle Salvail, assistée de Lucie Dubuc; éclairages de Pierre Fontaine; régie de Jocelyn Guilbault; musique de Bach, Webern et Stravinski; bande sonore et accompagnement musical de Denis Desbiens. Avec Martin Banville (Vania), Florence Beylich (Maria, la mère de Vania), Denis Desbiens (Téléguine), Lucie Dubuc (Éléna), Daniel Dupré (Astrov), Jeannot-Yvan Lavoie (le professeur), Diane Pavlovic (Marina, la nounou), Danielle Salvail (Sonia). Production d'étudiants du département d'Études françaises de l'Université de Montréal, présentée au Centre d'essai de l'Université de Montréal, du 4 au 13 mars 1983. Traduction d'Elsa Triolet.

Mise en scène d'André Brassard; décors de Guy Neveu; costumes de Meredith Caron; éclairages de Michel Beaulieu; régie de Gilbert Fournier et de Lou Fortier; musique de Pierre Pilon. Avec Jean Archambault (Téléguine), Jean Gascon (le professeur), Sylvie Heppel (Marina, la nounou), Rita Lafontaine (Sonia), Huguette Oligny (Maria, la mère de Vania), Pierre Pilon (violoniste et valet), Gilles Renaud (Astrov), Michelle Rossignol (Éléna), Jean-Louis Roux (Vania). Une coproduction du Théâtre français du Centre national des arts et du Théâtre du Nouveau Monde, présentée au Théâtre du C.N.A. du 11 au 19 mars 1983 et au T.N.M. du 25 mars au 23 avril 1983. Traduction de Michel Tremblay, avec la collaboration de Kim Yaroshevskaya.

Lors de la dernière saison théâtrale, pas moins de cinq productions d'*Oncle Vania* ont été réalisées au Québec¹: deux professionnelles, celles du Théâtre du Bois de Coulonge et la coproduction du Centre national des arts et du Théâtre du Nouveau Monde; trois productions d'amateurs, celles d'étudiants du département d'Études françaises de l'Université de Montréal, d'étudiants en théâtre de l'Université Concordia (en anglais) et d'étudiants de l'Option-Théâtre du Cégep Lionel-Groulx. (Je ne parlerai pas de ces deux dernières productions, ne les ayant pas vues.) Ce retour sur nos scènes de Tchekhov et, plus particulièrement, d'*Oncle Vania* étonne à première vue. En effet, nous n'avons guère été gâtés ces dix dernières années par la présentation des oeuvres majeures de cet auteur, l'une des plus récentes productions — et sans doute la plus marquante — étant celle des *Trois Soeurs* par l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve, dans une mise en scène d'Otomar Krejča, en octobre 1980, à la Place des Arts².

Le hasard seul ne peut expliquer ce retour en force d'*Oncle Vania* sur nos planches. Créée le 26 octobre 1899 par le Théâtre d'Art de Moscou, dans une mise en scène de Constantin Stanislavski — qui y interprétait le rôle du docteur Astrov —, *Oncle Vania* est une oeuvre forte, ayant des répercussions évidentes dans notre monde moderne. Face à la situation qui prévalait en Russie et dans le monde à la fin du XIX^e siècle (guerres, famines et maladies endémiques), *Oncle Vania* porte l'angoisse de l'auteur et de ses contemporains à l'aube du XX^e siècle. Cette sensibilité accordée à une époque, cette acuité face au bouleversement imprévisible des mentalités et à

1. Sans compter la production de *L'Esprit des bois* par le Théâtre anglais du Centre national des arts à Ottawa. Cette pièce de Tchekhov constitue la première ébauche d'*Oncle Vania*.

2. Cette production exceptionnelle à tous égards, présentée quatre soirs seulement, a reçu un accueil plutôt mitigé du milieu théâtral québécois. Krejča, par une scénographie évoquant un manège forain (de chevaux de bois) et par un jeu froid, apparemment dénué d'émotion, avait accentué l'absurdité, l'inhumanité, omniprésentes dans le quotidien et dans le théâtre de Tchekhov. Dans une province où le jeu de l'acteur s'exprime primordialement par l'émotion, celle des tripes, le jeu rapide et volontairement saccadé des acteurs belges, ajoutés à une quasi « profanation » de l'atmosphère émotive, toute en demi-teintes dans laquelle « on se doit de jouer Tchekhov » (!), tout cela ne pouvait que susciter un certain rejet (préalable, espérons-le, à un questionnement du jeu de l'acteur et de la nature de l'oeuvre tchekhovienne).



Louise Marleau (Éléna) et Léa-Marie Cantin (Sonia), dans la production du Théâtre du Bois de Coulonge.

une révolution tant spirituelle que matérielle, percent notablement dans *Oncle Vania*. Ce que Tchekhov avait pressenti à la fin d'une époque presque révolue, celle de la Russie tsariste, l'homme moderne le pressent à son tour face aux impérialismes soviétique et américain. Cette angoisse sourde qui repose sur une destruction nucléaire potentielle de la planète s'accorde tout à fait à celle de Tchekhov face à un monde corrompu, sans espoir. Les personnages tchekhoviens s'agitent au coeur d'un dilemme insurmontable. Malgré toutes leurs raisons profondes de désespérer, ils ne peuvent s'empêcher d'espérer en un monde meilleur. Pas pour eux, mais pour les autres.

« Tu me regardes avec ironie, tout ce que je te dis ne te semble pas très sérieux et... et c'est peut-être une manie, en effet, mais quand je passe près d'une forêt que j'ai sauvée de la hache ou quand j'entends le bruissement d'une jeune forêt que j'ai plantée de mes mains, je me dis que le climat aussi est un peu entre mes mains et que si, dans mille ans, l'homme est heureux, ce sera un peu de ma faute, à moi aussi. [...] Tout ça, en fin de compte, c'est probablement une manie. »³ (P. 34-35)

dit Astrov à Vania. Pour les personnages, il est « impossible d'accepter la réalité, mais impossible aussi de ne pas l'accepter... »⁴.

Ce n'est pas sans raison que Tchekhov peut être considéré, avec Georg Büchner, comme l'un des pères de la dramaturgie moderne. Ses préoccupations (famille,

3. Les citations d'*Oncle Vania* sont extraites de la traduction de Michel Tremblay et de Kim Yaroshevskaya. Montréal, Éditions Leméac, coll. « Traduction et adaptation », n° 10, 1983, 123 p.

4. Léon Chestov, critique russe, à propos d'*Oncle Vania* en 1905, dans *L'Homme pris au piège*, Paris, U.D.F., coll. « 10/18 », 1966. Cité dans *Le Cahier de l'Odéon*, n° 2, hiver 1978, p. 17.



Louise Marleau (Éléna) et Jean-Marie Lemieux (Vanias), au Bois de Coulonge.

société, solitude, angoisse), alliées à une remise en cause des codes réalistes et psychologiques, vont dans le sens de la modernité. Son univers offre aussi quelque chose d'analogue à celui de Franz Kafka. Les personnages d'*Oncle Vanias* évoquent à plusieurs reprises cette atmosphère d'angoisse furtive qui les étirent, les accable. « Il y a quelque chose de mauvais dans cette maison », dira Éléna à deux reprises, au deuxième acte. Astrov, lors de leurs adieux, lui fera remarquer qu'elle et son mari sèment la destruction sur leur passage et que « la dévastation aurait été énorme » s'ils étaient restés. Comme chez Kafka, le moindre geste inhabituel — semblable à celui de Joseph K. qui, dans *le Procès*, en sonnait la bonne, ouvre la porte au Mal, à la Terreur, à l'Absurde —, la moindre défaillance suffisent à provoquer une catastrophe irrémédiable. Dès le début de la pièce, le drame est en place : tout est déplacé, tout est en rupture avec l'ordre habituel, préétabli.

« VANIA : Depuis que le professeur habite ici avec son épouse, la vie est sortie de ses gonds... Je dors aux mauvaises heures, au déjeuner et au dîner je mange des mets invraisemblables, je bois du vin. C'est malsain tout ça ! Avant, je n'avais jamais une minute de libre ; il fallait nous voir travailler, Sonia et moi ! Maintenant il n'y a que Sonia qui travaille ; moi, je dors, je mange, je bois... C'est mauvais, tout ça.

MARINA : Un vrai charivari ! Quand le professeur se lève, à midi, le samovar bout depuis le matin à l'attendre. Avant eux autres, on a toujours dîné à une heure, comme tout le monde. Depuis qu'i' sont là, c'est jamais avant sept heures ! La nuit, le professeur lit pis écrit ; tout d'un coup, vers deux heures du matin, ça sonne... Mon Dieu, qu'est-ce qui se passe ? Le thé ! Il faut réveiller tout le monde, installer le samovar... Un vrai charivari !

ASTROV : Et ils vont rester ici encore longtemps ?

VANIA : Cent ans. Le professeur a décidé de s'installer ici. » (P. 20-21)

Face à cette perspective qui m'apparaît prédominante chez Tchekhov, comment les trois productions d'*Oncle Vanja* que nous avons vues⁵ mettent-elles en oeuvre ce mécanisme implacable déclenché par un quotidien devenu incontrôlable? Si les deux premières productions⁶ vont dans le sens de cette difficulté de vivre et de communiquer des personnages, nous verrons que la troisième prend le contre-pied de cette proposition, ce qui n'est pas sans soulever certaines questions.

un pont dans la plaine russe

Dans la première production, celle du Bois de Coulonge, Alexandre Hausvater s'est efforcé de rendre perceptible « le génie du diagnostic » tchekhovien qui « réside dans une description minutieuse des plus imperceptibles détails de la vie quotidienne et du comportement humain ». Tchekhov, selon Hausvater, « s'acharnait à faire ressortir la fascination exercée par l'absurde dans la vie des gens »⁷.

Pour exprimer concrètement cette fascination, Hausvater a eu l'idée d'intégrer au décor des piliers métalliques, des piliers de ponts. Dans le programme, le metteur en scène nous apprenait qu'à la fin du XIX^e siècle, une vaste campagne de construction de ponts avait été amorcée par des ingénieurs allemands pour annoncer l'entrée de la Russie impériale dans le XX^e siècle. Ces ponts, construits au beau milieu de la plaine russe, inutiles et inutilisés, faisaient l'objet de la promenade des paysans après la messe du dimanche. Proposition fort intéressante, sauf que ces piliers de ponts s'intégraient tellement bien à l'armature métallique du théâtre (une énorme tente) qu'on remarquait à peine leur présence sur scène. De plus, personne ne pouvait comprendre la valeur et le sens de cet élément scénographique sans avoir lu le programme. À part, évidemment, les érudits, spécialistes de la Russie tsariste... Élément historique plaqué sur l'oeuvre, il le demeurera tout au long de la représentation, ne conduisant guère plus loin que ces ponts dans la plaine russe.

Mise à part cette tentative ratée d'intégrer *Oncle Vanja* au contexte historique de son époque, de faire correspondre l'absurdité exprimée par l'oeuvre à l'absurdité réelle, la production du Bois de Coulonge présentait peu de surprises, sinon celle de nous permettre de redécouvrir Louise Marleau dans le rôle d'Éléna. Son jeu nuancé a su rendre toute l'ambiguïté de cette femme aux sentiments à la fois exacerbés et assoupiés, de cette femme chez qui on retrouve aussi bien la volonté de vivre ses choix que la conscience de leur inutilité, voire de leur absurdité.

Production honnête, efficace, conventionnelle, sans plus. Hausvater nous a pourtant habitués à plus d'audace dans ses mises en scène (*le Décaméron*, *le Fou* et *la Nonne*, *Hamlet*). Peut-être l'audace consistait-elle, cette fois, à présenter une telle oeuvre dans le cadre d'un théâtre d'été, sous une tente, à un public moins averti, plus enclin à relaxer et à rire qu'à réfléchir, longuement et sérieusement, sur le sens de la vie.

5. Ces trois productions ont fait l'objet d'une rencontre informelle, le 6 juin dernier, entre les collaborateurs et les collaboratrices des Cahiers de théâtre *Jeu* et les membres de la rédaction.

6. Mon analyse suit l'ordre dans lequel les productions ont été présentées.

7. Citations extraites du mot du metteur en scène dans le programme du Théâtre du Bois de Coulonge.



Dans la production des étudiants, « l'utilisation judicieuse de l'espace scénique était accentuée par le jeu continuellement en oblique des corps et des regards. » Dans l'ordre habituel, Diane Pavlovic (Marina, la nounou), Martin Banville (Vania) et Florence Beylich (Maria, la mère de Vania). Photo: Pascal Corriveau.

« no exit »

Les spectateurs de la production étudiante⁸, dès leur entrée dans la salle, apercevaient les comédiens à l'avant-scène, répartis à gauche et à droite, dans deux carrés de sable. S'amusant gravement, ceux-ci revêtaient le costume de leur personnage au cours d'un lent et long rituel, rite de passage entre l'enfance et l'âge adulte. Dès l'entrée de jeu, le ton était donné. Il ne s'agirait pas pour le spectateur d'assister à la représentation d'un texte, mais d'y pénétrer par des voies nouvelles, formelles, ni réalistes ni psychologiques.

« S'élaborant à partir d'une recherche formelle sur la durée et d'un surinvestissement du texte, où les silences et le non-dit trouvent leur pleine signification, notre démarche vise à mettre en relief les difficultés qu'éprouvent les personnages à entrer en communication. Contre la dislocation et l'absence à laquelle ils sont réduits, ces êtres tourmentés n'ont d'autre recours que de s'accrocher instinctivement au jeu de l'apparence. »⁹

Côté jardin, l'univers de la mère nourricière, de la nounou, était représenté par un fauteuil et un mini-buffet sur lequel était placé le samovar. Côté cour, l'univers des hommes, celui du bureau, occupé tour à tour par chacun d'eux. Au centre de l'aire de

8. Il n'est pas habituel de comparer une production d'amateurs à des productions professionnelles. Les moyens techniques et financiers, ainsi que l'interprétation, tout concourt habituellement à rendre impossible ou injuste une telle comparaison. Mais le sérieux et le temps (plus de six mois) accordés à la préparation de cette production, et l'intérêt de la lecture proposée, justifient amplement le fait d'en parler ici.

9. Citation extraite du programme.



Les personnages féminins de la production étudiante: la nounou (Diane Pavlovic), Éléna (Lucie Dubuc), Sonia (Danielle Salvail) et la mère de Vania (Florence Beylich). Photo: Pascal Corriveau.

jeu, en retrait, pointe du triangle, la mère de Vania, présente sur scène pendant toute la représentation. Tout habillée de blanc, comme une jeune mariée, voilée, elle condamnait toute issue, toute fuite, bloquant par sa présence le passage pour atteindre la sortie. Au-dessus d'elle brillait l'EXIT, rouge, comme le signal réel d'une sortie d'urgence. Ayant toujours un livre à la main, la mère, gardienne impénétrable des écritures, symbolisait doublement l'image de la Russie impériale et religieuse, à l'aube d'un siècle nouveau (le blanc de son costume). L'utilisation judicieuse de l'espace scénique était accentuée par le jeu continuellement en oblique des corps et des regards, par un jeu en porte-à-faux amplifiant l'impossibilité des personnages à entrer véritablement en communication.

Un jeu blanc et atonal devait permettre aux comédiennes d'exprimer l'évacuation des femmes de l'univers des hommes. Cependant, une telle blancheur de l'expression, pour révéler la force sourde, profonde des personnages de femmes (songeons à la lucidité d'une nounou comparant ses hommes à des jars jacasseux et bruyants...), était inappropriée. On a pourtant choisi de conserver tout au long de la représentation cette expression neutre, neutralisante. Dommage pour les personnages de femmes qui y ont perdu de leur profondeur et de leur essence. L'interprétation distanciée enrichissait toutefois le personnage de Sonia en rendant perceptible cette déchirure de l'être, cette souffrance intolérable de l'âme, brûlante comme la morsure du froid. De même, la présence constante de la mère et celle, quasi constante, de la nounou, assise dans son fauteuil, dévoilaient avec justesse la complémentarité et la force de ces deux personnages, généralement gommés et présentés comme « secondaires », oscillant entre la faiblesse et le ridicule.

Par contre, la perception de Vania et d'Astrov comme des êtres doubles, se prolon-

geant et se complétant l'un l'autre (idée rendue par la similitude et la complémentarité de leurs costumes, par un jeu très corporel, fait de nombreux contacts et appuyé sur une grande complicité, comme entre des adolescents), soulignait une meilleure compréhension de l'univers mental et physique des personnages masculins.

Si l'idée d'investir scéniquement la durée, les silences, le non-dit de la pièce était intéressante et bien fondée, la difficulté — réelle — d'y parvenir révélait l'absence de maîtrise, le manque de moyens professionnels. Il sera toujours difficile pour des amateurs de signifier l'ennui sans ennuyer; il ne suffit pas d'allonger les silences, d'amplifier la lenteur des gestes ou du rythme en général... Le souci, légitime, de donner du sens à chaque élément a entraîné le metteur en scène à sur-codifier. La musique, les éclairages, les couleurs, les costumes, les accessoires, les gestes, les déplacements, le décor, l'entracte même (pendant lequel la mère exécutait une chorégraphie), le moindre détail offrait un sens particulier, parfois à la limite du perceptible. Le passage constant d'un registre à l'autre, du symbolique au parodique, du politique au métaphysique, etc., laissait percer le désir de donner à lire, d'étonner, parfois au détriment de l'unité de l'oeuvre ou au risque d'aveugler ou d'écraser le spectateur par une avalanche de signes.

Cette production était, d'abord et avant tout, une mise en scène, plus qu'un spectacle. Les propositions formulées par le metteur en scène, signes d'une lecture attentive, généreuse et stimulante, étaient difficiles à rendre, dépassant nettement les capacités de jeu des comédiens et des comédiennes en général. Le défi était de taille et même s'il n'a pas été surmonté, l'audace était belle. Des trois productions présentées ici, c'est sans doute celle qui s'est aventurée le plus loin dans l'interprétation de l'oeuvre.

faux espoir

Une distribution imposante (rarement aussi prestigieuse), un metteur en scène de talent et de renom, une forte équipe technique, une nouvelle traduction pour la circonstance: les plus grands espoirs étaient permis pour cette coproduction du C.N.A. et du T.N.M. Il ne restait plus au metteur en scène qu'à annoncer sa couleur.

« Pour moi, *Oncle Vanja* est une oeuvre chargée d'espoir, apothéose de l'humain, signe de résistance et de courage plutôt que de résignation. Dans l'oeuvre de Tchekhov, j'exclus le pessimisme car cet auteur jette un regard de compréhension et de solidarité sur l'humanité. »¹⁰

Je dois avouer que je n'ai guère été convaincu. Espoir déçu d'un spectateur qui attendait trop de cette superproduction, de ce spectacle porteur d'espoir? Sans doute. À trop vouloir forcer le sens de l'oeuvre, on risque le contresens. Quoiqu'en pense monsieur Jean Gascon, il s'agit bien d'une lecture¹¹, mais que le texte ne supporte pas.

10. André Brassard, « Le Mot du metteur en scène », *L'Envers du décor*, vol. 15, n° 5, mars 1983, p. 3.

11. Référence à la repartie de Jean Gascon interviewé par Josette Féral sur les ondes de Radio-Canada (CBFT), au *Trèfle à quatre feuilles*, le 27 mars 1983. À la question: « Que pensez-vous de la lecture d'*Oncle Vanja* faite par André Brassard? », Jean Gascon répondit: « D'abord j'ai horreur du mot lecture ou relecture; ça ne veut rien dire. Une pièce ça se sent, c'est comme la merde. On la sent ou on la sent pas. Brassard a essayé d'être très fidèle, pas au texte russe, mais à l'adaptation de Tremblay qui est très bien faite et on a essayé, mais vraiment très fort, d'être fidèles à Tchekhov, à l'esprit de Tchekhov, à la vérité des person-



Vania dansant le rigodon sur une table après avoir tiré sur le professeur Sérébriakov. Un drôle de drame... présenté au T.N.M., dans une mise en scène d'André Brassard. De gauche à droite: Jean Gascon (Sérébriakov), Jean-Louis Roux (Vania), Huguette Oligny (Maria, la mère de Vania), Michelle Rossignol (Eléna), Rita Lafontaine (Sonia) et Sylvie Heppel (Marina, la nounou). Photo: T. Seida.

Au quatrième acte, le dialogue entre Vania et Astrov est on ne peut plus clair:

« VANIA: [...] Commencer une vie nouvelle... Dis-moi comment commencer... par quoi commencer...

ASTROV: Laisse-moi! Une vie nouvelle! Notre situation — la tienne comme la mienne — est sans espoir.

VANIA: Oui?

ASTROV: J'en suis convaincu. » (P. 109),

de même que la finale où Sonia proclame son espoir d'une mort qui mettra enfin un terme aux souffrances de son oncle et aux siennes, à cette « longue longue file de jours, de soirées sans fin ». L'espoir exprimé par Sonia est dans l'utilité de leur travail pour « patiemment endurer les épreuves que le sort [leur] enverra ». Si ce sont là les termes « d'une oeuvre chargée d'espoir, apothéose de l'humain », alors je veux bien croire moi aussi en Dieu et en ses anges...

On ne doit pas se méprendre sur la signification de la scène finale, de cette « berceuse apaisante ». Rien n'est plus désespéré que cet hymne à l'espoir d'un repos dans la mort, dans l'éternité, car c'est accepter que sur cette terre, dans cette vie, plus rien ne vaille la moindre espérance. Ce n'est que par la mort et dans la mort que Sonia, dorénavant, peut envisager l'espoir et le repos. Pour continuer à fonctionner,

nages... Alors est-ce que c'est une lecture ou une relecture, j'en sais rien moi, ça veut rien dire du tout. Nous avons essayé tout simplement de sentir profondément nos personnages, les relations humaines entre eux, les passions qu'ils avaient, les frustrations qu'ils avaient, la haine, la colère, l'envie, la gourmandise, la colère et la paresse — parce que tout est là-dedans — et puis on a travaillé comme ça, sans jamais penser qu'on en faisait une lecture ou une relecture. » Propos retranscrits par Pierre MacDuff dans « Le Pif de Jean Gascon », *Dramaturgies nouvelles*, Montréal, C.E.A.D., vol. 4, n° 4, mai 1983.

pour retrouver le bonheur d'antan, il faut travailler, il faut croire, il faut espérer...

Mais le mécanisme est brisé, le ressort est cassé. Le spectateur le sent bien. Quelle est la cause exacte de ce bris, de cette cassure? Les personnages eux-mêmes ne réussissent pas à l'identifier. Mais leur connaissance du malheur ne peut plus être effacée, ne peut plus être oubliée, d'où l'intensité tragique qui se dégage des dernières répliques de Sonia. Il n'y a pas d'autre choix, d'autre solution. Si Sonia et Vania veulent retrouver le bonheur, la « joie de vivre », la vie qui était la leur auparavant, ils doivent faire comme si, comme s'ils ne savaient pas. Mais ils savent... La conscience est là, implacable. Sonia n'espère plus dans cette vie, ni dans l'Au-delà, mais bien dans le repos final, dans la Mort. Ce n'est plus l'espoir d'une vie meilleure, mais l'espoir d'une délivrance. Sonia essaie trop de se convaincre en répétant inlassablement qu'elle y croit pour en être dupe, et pour que nous en soyons dupes.

Le problème de cette production, c'est décidément l'interprétation, au sens le plus large du terme, la lecture et le jeu faisant défaut. À l'image du décor, lourd et sombre, qui occupe toute la scène et ferme toutes les issues (en contradiction avec le message d'espoir!), tout est empesé, aussi bien les costumes que les sentiments. Jamais je n'ai vu une scène d'amour aussi froide, aussi grotesque que celle qui survient entre Astrov et Éléna au troisième acte. Impossible de croire en la véracité des personnages. Presque tous apparaissent sous un jour superficiel, alors que chacun porte en soi un drame profondément humain et universel. Éléna, affublée de toilettes extravagantes, de grandes traînes, tombe dans le vaudeville et n'est pas loin des joyeuses héroïnes de Feydeau qui, lorgnant les spectateurs du coin de l'oeil, ne cessent de dire: « Regardez comme je suis belle! »

Mal utilisé, le comique peut détruire le tragique. Contrepoint du tragique, le comique prend appui sur lui pour confirmer la grandeur des personnages appelés à jouer les héros tragiques en l'absence de toute tragédie, l'essence de l'oeuvre étant constituée par le déroulement de la vie quotidienne. C'est dans cet oscillement entre la tragi-comédie et le vaudeville que Brassard a perdu pied¹². Même le rôle que Jean-Louis Roux défendait avec beaucoup d'ardeur et de crédibilité était constamment saboté par des interventions malencontreuses. Pourquoi, par exemple, le rendre complètement ridicule en lui faisant perdre l'équilibre dans le tapis de scène, pourquoi en faire un nouveau Poil-de-Carotte (cheveux jaunes, mal taillés), lui faire danser le rigodon sur une table après avoir tiré sur Sérébriakov? Vania n'est pas de ce genre d'idiot, loin de là. Proche du prince Mychkine, l'Idiot de Dostoïevski, Vania est un être hors du commun, d'une sensibilité à fleur de peau, à la fois bien installé dans le monde réel, le monde des comptes, et proche du monde des ombres, de la folie.

Le personnage de la nounou, non plus, n'aidait en rien la cause de cet *Oncle Vania*. Elle était la seule à utiliser un langage truffé d'élisions et de régionalismes, un

12. Robert Lévesque, « Jean-Louis Roux, Le secret d'un acteur et de son personnage », entrevue réalisée pour *Le Devoir*, 26 mars 1983, p. 17 et 32. « Avec Brassard, dès le début, on s'est entendu pour accentuer et ne jamais oublier le côté risible et pitoyable des personnages, tout le dérisoire qui surgit de cette situation d'échec dans un groupe, afin d'éviter le piège habituel du mélodramatique ou du pleurnichard. C'est de ce dérisoire que découle toute la dimension humaine de ce drame. » (Jean-Louis Roux) Situation classique. Pour éviter un piège, on tombe dans un autre...



Jean Gascon et Jean-Louis Roux se livraient un duel sur la scène du T.N.M. Photo: T. Seida.

langage québécois, petit paysan, qui détonait face aux autres et qui la rendait complètement ridicule, insupportable même. Qu'elle puisse l'être, comme toute mère poule, je veux bien, mais pas au point de devenir un anti-personnage, complètement anecdotique, isolé des autres par son parler idiomatique. Quelle part de cette attitude doit-on attribuer à la traduction, à la mise en scène, à l'interprétation, au texte russe?

J'ai l'impression que Brassard a eu quelques difficultés à maintenir la cohésion à l'intérieur de ses troupes (c'est le danger des « grosses » distributions). Le duel que Jean Gascon livrait à Jean-Louis Roux sur scène en témoigne (duel entre deux fortes personnalités, entre deux grands comédiens, cofondateurs du T.N.M. en 1951). Gascon en mettait tellement qu'il finissait par ne plus imposer qu'une seule image du professeur: celle d'un être écrasant, fort, dominateur, sans faiblesses ni subtilités, ce que n'est pas le professeur Sérébriakov. À l'encontre de la critique journalistique¹³, cet *Oncle Vania* n'a pas correspondu, selon moi, à la hauteur des espoirs qu'il avait suscités.

des questions, toujours et encore...

Quelques questions surgissent à la suite de ces trois productions. Comment peut-on opter pour une approche réaliste d'*Oncle Vania* (le vaudeville étant l'exagération du réel dans la veine comique) alors que sous le vernis des apparences, du quotidien,

13. Particulièrement celle de Robert Lévesque du journal *Le Devoir* qui relève presque de l'apologie — comme toujours lorsqu'il parle des mises en scène d'André Brassard (« la saison 1982-1983 fut la grande saison Brassard », *Le Devoir*, 11 juin 1983, p. 32).

des petits gestes, des comportements anodins, toute logique est bousculée, tous les comportements paraissent aberrants: Télégouine, abandonné par sa femme le lendemain de ses noces, continue de l'aimer et de subvenir à ses besoins, ainsi qu'à ceux de ses enfants; Vania tire sur le professeur, le rate et, malgré tout son désespoir, toute sa haine, travaille encore pour lui, aux mêmes conditions; Éléna n'en peut plus de s'étioler, mais demeure néanmoins aux côtés du professeur; Sonia, amoureuse dépitée et sans espoir, ne se révolte jamais; Sérébriakov, hypocondriaque exaspéré et exaspérant, demeure enchaîné à ses victimes; Astrov, impuissant à endiguer la misère et la maladie, s'entête à poursuivre ses chimères; Maria, la mère de Vania, obsédée par l'émancipation des femmes, est obnubilée par l'image du professeur?

Pourquoi le personnage de la nounou est-il si problématique? Personnage secondaire mais omniprésent, en relation avec chacun, icône nourricière, la nounou, deux fois sur trois, est présentée comme un repoussoir, comme une grosse paysanne ridicule, affublée de nippes, plus servante que confidente. Pourquoi choisir des comédiennes ayant tant de corps pour interpréter « une ombre »? Et si la nounou prenait corps?... Malgré l'oeuvre elle-même qui rend difficile la saisie des personnages féminins, pourquoi sont-ils si souvent superficiels, stéréotypés?

Qu'advient-il du signe théâtral quand il prend tout son sens hors de la représentation, lorsqu'on l'utilise abusivement ou mal à propos? La mise en scène peut-elle trouver en elle-même sa propre justification? Ne devrait-elle pas précéder le spectateur, le conduire, plutôt que l'égarer?

Pourquoi André Brassard et Alexandre Hausvater éparpillent-ils leur talent et leurs énergies (trois mises en scène importantes pour Brassard la saison dernière, en plus de ses responsabilités de directeur artistique au C.N.A.; le même nombre de mises en scène (ou plus?) pour Hausvater, en plus de la direction artistique du Théâtre de l'Échiquier)? Les grands metteurs en scène internationaux consacrent en général de six mois à un an à la préparation de leurs spectacles. Sommes-nous donc si géniaux pour y arriver en deux mois?

Ces questions sans réponses, peut-être une prochaine production d'*Oncle Vania* ou d'une autre oeuvre de Tchekhov y apportera-t-elle quelques éléments de solutions...

pierre lavoie