

*Platonov amour haine et angles mort* Adaptation et mise en scène d'Angela Konrad

François Jardon-Gomez

Number 268, Spring 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91083ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Jardon-Gomez, F. (2019). Review of [*Platonov amour haine et angles mort* Adaptation et mise en scène d'Angela Konrad]. *Spirale*, (268), 90–92.

# LES VIVANTS ET LES MORTS

---

PLATONOV  
AMOUR HAINE  
ET ANGLES  
MORTS

D'APRÈS L'ŒUVRE  
DE TCHEKHOV, MISE  
EN SCÈNE D'ANGELA  
KONRAD

Il « *n'existe, à proprement parler, pas de pièce intitulée Platonov* », explique Françoise Morvan dans la préface à la traduction réalisée avec André Markowicz en 2005. Écrit alors qu'Anton Tchekhov n'avait que dix-huit ans, le texte ne se trouve que sous forme de manuscrit du vivant de l'auteur ; *Platonov* est réputé injouable du fait de sa longueur (la version « brève » devrait durer au bas mot six heures) et de sa complexité (le manuscrit comprenant trois strates de corrections à l'encre et autant de variantes en tout genre), restant une sorte d'objet fou que peu de metteurs en scène osent approcher.

D'ailleurs, Alexandre Tchekhov, dans sa correspondance avec son frère Anton, ne réfère jamais au texte sous le titre de *Platonov*, parlant plutôt de « *Bezotsovchtichina, néologisme intraduisible sinon par approximations : "Sans père", "Le fait d'être sans père", "L'absence de pères" (mais en tant que phénomène historique ou social à déplorer : peut-être la traduction la moins approximative serait-elle "L'ère des enfants sans pères")* ». Est-ce par souci d'exactitude qu'Angela Konrad, en réduisant le nombre de personnages à huit plutôt que la vingtaine d'origine (en comptant les domestiques) dans son adaptation du texte, supprime tous les personnages de pères ? Symboliquement absents de *Platonov*, ils sont concrètement manquants dans *Platonov amour haine et angles morts* ; le seul qu'on y trouve, ici, est Michel Vassilievitch Platonov, lui-même futur père absent de son fils.

## S'ENNUYER ET RIRE

Konrad ne perd jamais de vue, avec sa plus récente création, qu'adapter est d'abord un acte de lecture. Ce faisant, elle élague les références à l'actualité immédiate de Tchekhov lors de l'écriture, références à la fois essentielles pour comprendre la décadence de cette petite bourgeoisie russe que le jeune collégien observe autour de lui et, en même temps, complètement inutiles pour révéler ce qui porte la pièce, « *qui n'est ni l'étude psychologique d'un personnage, ni la mise en scène d'une situation oedipienne, ni la satire sociale mais le jeu de la vie - la vie passant par les personnages, les animant et se retirant, un jeu de formes en mouvement* ». C'est à cette interprétation défendue par Françoise Morvan que Konrad semble adhérer.

On trouve déjà, dans *Platonov*, le Tchekhov futur : des gens qui s'ennuient, des anciens riches ruinés, des bourgeois alcooliques, bref, des gens désœuvrés au sein d'une société décadente. Ce n'est pas au hasard qu'un personnage explique, dans les premières répliques de la pièce, que la petite communauté réunie chez la générale Anna Petrovna Voïntseva ne peut faire qu'une seule chose : « *On s'ennuyait, bien sûr.* » Konrad ne gomme pas toutes les références à la Russie (« *Que ça sent le renfermé en Russie!* », dira Glagoliev, riche propriétaire terrien), mais la répétition des répliques et des événements, chez Tchekhov, est une des choses qui le fait accéder à l'universel : l'impression que la société est sclérosée depuis trop longtemps et empêtrée dans les mêmes problèmes que toujours (« *Ces gens disent ce que j'entendais dire il y a des années* ») reste aussi forte aujourd'hui qu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

La metteuse en scène coupe abondamment dans le texte sans jamais sacrifier à la clarté du sens et des relations de pouvoir entre les personnages. Réduite à sa plus simple expression, l'intrigue condensée par Konrad se résumerait par ces deux répliques, véritables clés d'interprétation du texte : « *On a dansé, on a dîné, on a fait des scandales.* » / « *Il n'y a pas d'intrigue, qu'un monstrueux malentendu.* » C'est bien là que se joue ce drame, dans le petit quotidien de gens désabusés qui cherchent à se désennuyer.

Konrad en change l'ordre et compose deux monologues – un par la jeune étudiante en chimie Marie Efimovna Grékova et l'autre par Alexandra (Sacha) Ivanovna, la femme de Platonov – qui annoncent déjà la fin de l'histoire. Lorsque commence la pièce, le « *drame a déjà eu lieu* », pour reprendre l'expression de Daniel Danis dans la préface de *Cendres de cailloux*. Ainsi, Angela Konrad accentue le caractère inévitable de la tragédie (Platonov sera tué par Sophie Égorovna Voïntseva, son amour de jeunesse, et tous les participants s'entendent pour masquer cette histoire en suicide). Ceci ne l'empêche pas de trouver son chemin dans l'humour particulier présent chez Tchekhov : comme souvent, Konrad travaille l'ironie et le grotesque. Elle y parvient cette fois par l'usage d'un décalage entre la musique et les actions, du grotesque costume de Debbie Lynch-White, qui revient supplier son mari de ne pas la quitter, ou encore de l'aliénante chanson pop finale (« *I need you, wa ba da ba da, I love you wa ba da ba da, It's just an ordinary day* », chanteront tous les personnages après la mort de Platonov).

L'adaptation est aussi l'occasion pour elle d'user du *foreshadowing* – préfigurant dans les premières minutes un événement à venir plus tard – voire d'invoquer littéralement le fusil de Tchekhov : l'auteur expliquait que « *si dans le premier acte vous dites qu'il y a un fusil accroché au mur, alors il faut absolument qu'un coup de feu soit tiré avec au second ou au troisième acte. S'il n'est pas destiné à être utilisé, il n'a rien à faire là* ». En annonçant rapidement la mort de Platonov, puis en projetant des images de personnages avec un fusil (pointé vers la salle, leur bouche ou leur tête), Konrad prépare la fin ; ainsi, l'intérêt ne réside plus dans la résolution de l'intrigue, mais plutôt dans l'étude des relations entre les personnages.

Konrad raccourcit aussi la durée de la pièce, commençant directement avec la présence de Platonov plutôt que de le faire arriver en deuxième partie. Au centre de l'action se trouve donc ce Michel Vassilievitch Platonov, ancien étudiant promis à une brillante carrière qui se contente aujourd'hui d'être un enseignant de province marié à une fermière. Capable d'être charmeur par ses paroles, il est aussi manipulateur, méchant, alcoolique et dépravé. Il est « *la meilleure expression de l'incertitude de notre époque* », un être extraordinaire ou une canaille, souvent les deux en même temps. C'est un rôle difficile à défendre dont Renaud Lacelle-Bourdon, pour sa première collaboration avec Konrad, s'empare avec aisance. Suave, il nous fait ressentir le désespoir de cet homme déçu de la vie ; salaud, il donne à la transgression envers Grékova (un baiser donné sans consentement) une tournure plus sombre, qui n'est pas sans évoquer les agressions qui continuent de faire les manchettes. Donner à Grékova un monologue où elle expose son plan de vengeance envers Platonov (le faire renvoyer de son poste d'instituteur), c'est d'ailleurs insister sur la politique des relations hommes-femmes, à juste titre.

## LANCÉS DANS LE VIDE

Un peu comme elle l'avait fait pour son *Macbeth* (joué dans la salle de répétition de l'Usine C), Konrad travaille l'espace vide et nous place dans ce qui pourrait être l'arrière-coulisse du Théâtre Prospero, un grand lieu dans lequel on entre et dont on sort comme dans un moulin, d'où on peut observer d'en haut ce qui se passe sur le plateau. Konrad, qui conçoit elle-même la scénographie et l'espace scénique, reproduit ingénieusement cette réalité propre aux petites bourgades de province : chacun espionne son voisin, colporte sur ses agissements et suppute sur ses pensées ou ses désirs.

Dans cet espace blanc où se meuvent des corps habillés de gris et de noir, les éclairages de Cédric Delorme-Bouchard apportent çà et là des touches de couleur, en teintes de bleu et de rose ; les couleurs viennent surtout intensifier les quelques moments dansés du spectacle, là où les corps exultent au-delà des mots, laissent éclater les passions qui les habitent. À d'autres moments, une lumière blanche émerge des craques du plancher, comme pour rappeler que sous l'apparence sombre des personnages subsiste un peu de clarté, même si celle-ci ne pourra jamais prendre toute la place.

Konrad construit un monde dans lequel la décadence n'est pas à venir, mais déjà bien consommée. L'univers de ce *Platonov amour haine et anges morts* en est un où les personnages semblent, dès le départ, condamnés à courir après leurs propres histoires et leur propre vie, cherchant où aller. L'entrée progressive des comédiens, tous l'air plus démunis les uns que les autres – excluant Violette Chauveau, déjà impériale dans son rôle de veuve qui préside à la déliquescence –, se fait avec des pas rigides, carrés, comme si les personnages étaient contraints de suivre un chemin tout tracé duquel ils peinent à dévier.



Tout pointe vers la dissociation progressive de ces corps, du travail d'habillage sonore (qui donne un effet d'écho aux pas et aux voix dans la première scène du spectacle) à la gestuelle parfois désincarnée des personnages qui culmine dans l'extraordinaire scène finale (les quelques minutes qui précèdent et suivent la mort de Platonov) où les personnages sont devenus des pantins du jeu cruel de la vie. Alors, les voix préenregistrées se surimposent sur les gestes de ces vivants-déjà-morts. Rendus au bout de leur aliénation, dépossédés de leur présent et abandonnés par une société « sans pères », les personnages auront beau essayer d'« *enterrer les morts et guérir les vivants* » après la mort de Platonov pour se forger un meilleur futur, c'est probablement peine perdue.

P-92 PLATONOV AMOUR  
HAINE ET ANGLES MORTS  
Photo—Maxime Robert-Lachaine