

## Jeu

### Revue de théâtre

#### « L'Idiot »

Diane Pavlovic

---

Numéro 28, 1983

URI : [id.erudit.org/iderudit/29415ac](http://id.erudit.org/iderudit/29415ac)

[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

Pavlovic, D. (1983). « L'Idiot ». *Jeu*, (28), 138–142.

---

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

# « l'Idiot »

## dostoïevski au galop

Scènes choisies de *l'Idiot* de Dostoïevski. Choix des textes et mise en scène de Teo Spychalski. Avec Gabriel Arcand (le prince Mychkine), Claude Lemieux (Rogojine), Johanne Tremblay, en alternance avec Nathalie Dorion Coupal (Nastassia), Jean Chalifour (Lebedev), Sylvie Catherine Beaudoin (Aglaïa), Claude Godbout (Kolia), Harold Vasselin (Hippolyte) et Sylvie Belleau (la jeune fille). Production du Groupe de la Veillée présentée en avril et en mai 1983.

Rêvant de représenter « un homme complètement beau », Dostoïevski, face au résultat, parlait de son prince-Idiot comme d'un « sphynx permanent ». Mychkine, en effet, emprunte beaucoup à la figure du Christ; il en a le caractère énigmatique et un peu terrifiant pour qui le côtoie. Son entourage, c'est la Russie violente et exubérante, autant dans ses bruyantes manifestations de joie que dans son grand respect du sacré. Les personnages se livrent brutalement, à pleines pages, dans des monologues incroyablement *parlants*: l'univers dostoïevskien contraint le lecteur à un « voyeurisme » constant.

Cette soif d'être entendu occupe littéralement toute la scène dans la production de la Veillée. Aucune fioriture, aucune concession à un exotisme de commande. Rien que du fonctionnel et de l'essentiel: une scène nue à l'ameublement réduit à l'extrême, fermée au fond par un rideau noir où vont se confondre tour à tour des personnages dont la présence reste latente. Au plafond, un lustre indispensable à l'éclairage de la salle. Les corps ne cessent d'explorer un espace ouvert et en continue transformation, occupé en entier par leurs courses, leurs chutes, éclaté par leurs regards et leurs gestes en direction des spectateurs, disposés sur trois des côtés.

Les lieux à figurer le sont de façon minimale, selon les déplacements et l'usage qu'on fait de l'ameublement. Ce découpage presque invisible suggère une suite d'images oniriques, semblant se dérouler dans une durée subconsciente qui ne marque jamais nettement sa chronologie. C'est la table qui assume les modifications. D'abord couverte de nappes diverses et diversement disposées, elle en est ensuite débarrassée et sert successivement de lit (chez Lebedev), de parvis et de chambre mortuaire où gît une Nastassia sculptée dans ses voiles (de la même façon que le prince chez Lebedev était *exposé*). D'une scène à l'autre, qu'elle soit socle ou piédestal, la table transporte symboliquement la fiction chez chacun des protagonistes, discrètement identifiés: déploiement de la nappe blanche de chez Aglaïa pour le passage à Nastassia, couleur rouge et lueur des bougies pour l'*aire* de Rogojine.

Ces « scènes choisies » de *l'Idiot* de Dostoïevski ont su le lire et en transposer le climat. L'adaptation d'un pareil roman demandait bien sûr qu'on en saisisse les enjeux et qu'on leur conserve leur ampleur. Le résumé évite mal le danger de la réduction; or, plutôt que de résumer, Spychalski a sélectionné. Il en résulte un spectacle déroutant où les scènes capitales se succèdent à un rythme effréné: le metteur en scène en effet les a reconstruites et a *exprimé* de la sorte la substance même de l'oeuvre. L'engouement qu'éprouve le spectateur tient de la fascination. Il lui manque des liens pour une bonne compréhension de l'anecdote (ce qui détermine Nastassia dans ses actes demeurera toujours obscur pour qui n'a pas lu *l'Idiot*), mais cette densité du déroulement le mobilise malgré lui. Il en reçoit l'émotion, il en perçoit le jeu complexe et étrangement pervers; façon d'aborder l'oeuvre par ce côté trouble et heurté qui est essentiellement le sien.



Le prince Mychkine (Gabriel Arcand) et Rogojine (Claude Lemieux). « Le lustre et les bougies enveloppent de pénombre et de lumières tremblantes des personnages en costumes sombres. » Photo: Étienne Côté.

Le déplacement de certaines scènes vise à la même concentration que le traitement habile des personnages. Pour entourer les trois principaux protagonistes, Spsychalski a choisi un membre de chacune des grandes familles qui peuplent le roman<sup>1</sup>, chaque personnage de la pièce devenant le condensé très intense de ceux qu'il est chargé seul de représenter<sup>2</sup>. La réussite consiste à avoir malgré cela restauré leur ambiguïté<sup>3</sup>, si

1. L'Aglaïa de la Veillée, par exemple, est peintre, comme l'est en fait sa soeur chez Dostoïevski, et elle remplace sa mère à qui elle ressemblait tant en disant plusieurs de ses répliques.

2. Aglaïa pour les Épantchine, Kolia pour les Ivouguine, Lebedev pour les siens, Hippolyte Térentiev pour sa bande issue de l'Intelligentsia, et cette jeune fille anonyme dont la présence muette mais efficace rappelait toutes ses semblables, qu'on ne compte plus dans cette oeuvre. On a « oublié » un personnage qui jouait un certain rôle auprès de Mychkine et qui, amoureux officiel d'Aglaïa, était le pendant de Rogojine, amoureux de Nastassia: le prince Eugène Pavlovitch.

3. Ainsi que leurs rapports tourmentés pour ce qui est de celui, très riche, qui unit le prince à Rogojine. Le couple des femmes par contre (Nastassia-Aglaïa), à cet égard, était moins réussi.

ce n'est de ce Kolia sautillant et insupportable dont Dostoïevski avait fait un enfant rêveur, troublé, secret (pour ce ratage cependant, impossible de faire la part entre la lecture du metteur en scène et la pauvreté navrante de l'interprétation). Quant à la difficulté, elle réside dans le fait qu'on met du temps à les connaître, ces personnages, qu'on ignore d'où ils viennent et ce qui les unit, tel cet Hippolyte qui n'entre en scène que pour nous annoncer sa mort (dans un très beau passage après lequel il disparaît en effet de la représentation). Difficulté par contre qui avait son charme: ces êtres sortis de nulle part soutenaient le caractère d'étrangeté de leur discours. Et la seule allusion à une quelconque filiation (Dieu sait pourtant qu'on insiste là-dessus chez Dostoïevski) s'est faite au tout début et de façon négative.

D'ailleurs cette attaque, aussi tourbillonnante que celle du roman, nous plonge d'entrée de jeu dans son univers d'épuisement et d'insomnie. Pour leur ren-



Les personnages occupent la totalité de l'espace par leurs courses, leur danse. Photo: Etienne Côté.

contre inaugurale dans un compartiment de train, le prince et Rogojine se crient leurs formules de politesse des deux extrémités de la scène, affichant sans équivoque la distance psychologique qui les sépare. Même efficacité visuelle pour la terrible scène du mariage du prince dans laquelle Nastassia, terrorisée au moment d'entrer dans l'église, s'enfuit brusquement avec Rogojine: dans leur course, ils enjambent d'un même élan le corps effondré de Mychkine. L'errance subséquente du prince au bord de la folie a été ramenée, là encore, à une économie de l'essentiel, au déroulement en accéléré et au manque de coordination de quelque mauvais rêve. C'est Gabriel Arcand tournant sur lui-même et se heurtant à d'invisibles murs et portes closes, tandis qu'il fait toutes les voix de ceux qui, à sa question inlassablement répétée, lui répondent inlassablement que Rogojine et Nastassia Philippovna n'y sont pas. L'adaptation, enfin, a eu la bonne idée de s'adresser parfois directement au spectateur, le transformant en personnage

de la fiction convié à l'une des nombreuses soirées de la petite société de Pétersbourg ou de Pavlovsk. On sait que la Veillée recherche, entre autres, de « nouvelles formes de partage<sup>4</sup> » avec cet invité. Cette façon de l'impliquer, ici, permettait du même coup l'insertion d'un aspect important de cette oeuvre où le privé procède de l'utopie. L'impudeur, comme dans le roman, se jouait à deux niveaux, et l'interpellation en amenait un troisième, faisant légèrement vaciller la frontière entre le réel et le représenté.

Juste assez pour rendre toute datation incertaine. Malgré ses citations au contexte du roman, cet *Idiot* reste atemporel. N'en émerge qu'une expression de la culture et du tempérament slaves dans leur essence, dans ce qui en transparaît au sein même de l'univers inquiet, perturbé et frénétique de Dostoïevski. Le

4. Voir le texte de Gabriel Arcand, « La Veillée: voies de recherche sur le travail de l'acteur (1976) », dans *Jeu 2*, printemps 1976, p. 12-14.



Le prince Mychkine (Gabriel Arcand) et Nastassia (Johanne Tremblay). Photo: Étienne Côté.

lustre et les bougies enveloppent de pénombre et de lumières tremblantes des personnages en costumes sombres (sauf, bien sûr, la rouge Aglaïa et un Hippolyte tout en blanc) qui évoluent dans ces jeux de clair-obscur avec chacun leur *démarche* et leur gestuelle. Le corps et les voix les modèlent dès le début: les torsions sinueuses de la couleuvre Lebedev nous ont renseignés sur son personnage avant même qu'il ait prononcé une parole. De même pour les frappements de pied caractéristiques de Nastassia<sup>5</sup>. La voix prise pour elle seule joint l'impureté du cri à celle de la danse qu'effectuent les personnages et qui a quelque chose d'un rite sauvage. Si le décor et la sonorisation sont réduits à leur plus simple expression, l'acteur, lui, supporte tout et se charge de dilater l'espace. Pour l'épisode du parc où Mychkine s'endort en attendant Aglaïa,

Gabriel Arcand, blotti sur son banc de bois, lève un bras et siffle, indiquant le point fictif d'où provient ce chant d'oiseau devenu réel. Période d'accalmie et de silence attentif vers lesquels glissera progressivement cette représentation survoltée, sans que son rythme enlevé en soit compromis.

Malheureusement, l'intérêt du spectateur chutait parfois, à cause d'une interprétation qui, malgré sa profonde conviction, comportait des défauts assez importants: inégalité d'autant plus gênante lorsque l'on sait que le questionnement de la Veillée, depuis maintenant dix ans que le groupe existe, porte surtout sur l'acteur et sur son implication dans le processus du travail théâtral<sup>6</sup> (n'oublions pas la filiation du groupe et du metteur en scène avec les techniques de Grotowski). Les errances

5. Outre le fait qu'il s'agisse d'une image du roman, le dernier tableau à cet égard est intéressant, alors qu'on ne voit du cadavre de Nastassia que son pied nu projeté vers l'avant et cerclé de dentelle.

6. Les deux comédiennes qui jouaient Nastassia en alternance d'un soir à l'autre ont réussi, quant à elles, tout en faisant les mêmes gestes, à composer chacune un personnage distinct et crédible.

et les crises d'un Gabriel Arcand bouleversant en prince Mychkine ont ainsi eu le malheur d'être narrées non seulement sans discernement, mais encore de façon incompréhensible. Dans ce spectacle difficile, l'effort physique fourni par les comédiens n'aurait pas dû être aussi manifeste dans certains cas, ni le jeu des corps, aussi parfait soit-il, entraver le jeu ou la simple articulation du texte. L'exécution du personnage de Rogojine, entre autres (je me réfère ici à la notion de « partition » chère à la Veillée), s'est faite selon une alternance de moments très forts, très réussis, joués avec une rare intelligence, et de baisses d'intensité où l'interprète semblait empêtré d'une gestuelle un peu statique, qui se reflétait alors dans un jeu répétitif et sans nuances.

Esthétiquement, tout cela était très beau. Cette espèce de pureté dans le dépouillement et cette chorégraphie superbe des corps se complétaient de toute la démarche cathartique: répartie en quelques journées et se jouant entre quelques familles, chez Dostoïevski, l'action ici évoquait encore davantage les actes d'une tragédie. Seulement quelques personnages, à la quête indéfinie et sans doute infinie, pour alimenter et pour supporter la crise.

Le spectateur aura enfin trouvé là une production exigeante qui le sollicite sans cesse. Il y a là un apport d'idées stimulantes — et prometteuses: car cette vulnérabilité des acteurs est *aussi* une marque de générosité et de travail en cours. Le défi avec Dostoïevski était de taille. Qu'on ait su le relever de cette façon témoigne du mûrissement d'une entreprise de mieux en mieux définie. Après une expérience d'une dizaine de spectacles et de plusieurs activités connexes, la Veillée affiche suffisamment de constantes dans ses préoccupations pour que l'on parle à son sujet d'un style. Au-delà des divergences d'opi-

nion quant à ce style et quant au discours qui en résulte, on ne peut que savoir gré aux membres du groupe de l'affiner ainsi sans cesse, et de nous faire ce compte rendu spectaculaire du point où ils en sont.

**diane pavlovic**