

Figures du labyrinthe

Alexandre Lazaridès

Numéro 102 (1), 2002

Hamlet-Machine et *(Oncle) Vania*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26344ac>

[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

Lazaridès, A. (2002). Figures du labyrinthe. *Jeu*, (102), 100–106.

Figures du labyrinthe

Contrairement à Tchekhov et pour marquer d'entrée de jeu ses distances avec son modèle russe peut-être, Howard Barker ne spécifie pas de lieu pour l'action de son (*Oncle*) *Vania*. Cette abstention de l'auteur britannique n'est pas sans conséquence sur l'interprétation (dans le double sens de jeu et d'exégèse) de son texte dont on saisira peu à peu la portée critique. Et Serge Denoncourt en a tiré profit, semble-t-il, en prenant la décision pour le moins audacieuse de déloger les spectateurs afin de transformer la salle tout entière en aire de jeu. Les spectateurs, un peu désorientés de se retrouver au pied de l'amphithéâtre qu'ils occupent d'habitude à l'Espace GO, y gagnent une vue saisissante des longues rangées de sièges perçues en contre-plongée. En attendant que le spectacle commence, et sans trop savoir l'usage qui sera fait de cette scène insolite, on se dit que le metteur en scène veut surprendre – et, de fait, surprendra au-delà de toute attente.

Pour autant, la réussite de cette production d'(*Oncle*) *Vania* ne repose pas sur un effet de surprise vite évané. Ce lieu scénique exprime de façon intuitive certaines caractéristiques de l'univers tchékhovien que la scène à l'italienne peut facilement faire perdre de vue. Quand les acteurs, tels des lutins errants, surgissent sans crier gare, çà et là dans le dédale des gradins, et disparaissent tout aussi soudainement pour reparaitre ailleurs, ils peuvent faire croire qu'ils sont égarés dans un palais des mirages qui leur joue des tours tout autant qu'à nous, quelque chose entre la fête et le cauchemar. Et cette machine aux illusions fonctionne à merveille.

On a souvent souligné que la nouveauté de Tchekhov – obtenue on ne sait trop comment, mystère du génie – résidait dans le fait que ses pièces, tout en donnant l'impression de l'achèvement, n'ont ni commencement ni fin, que rien ne s'y passe alors même que l'intensité dramatique va croissant, tout comme lors de cette phase du sommeil dite paradoxale, caractérisée par l'immobilité du corps et une grande activité cérébrale, durant laquelle les rêves ont lieu. C'est pourquoi la situation typique chez Tchekhov, on l'a aussi souvent souligné, est celle de l'impasse. Ses personnages sont prisonniers d'un labyrinthe intérieur que ces innombrables fauteuils, désertés par leurs occupants naturels et plongés dans un éclairage crépusculaire, donnent à voir de la manière la plus inattendue qui soit.

La trouvaille la plus féconde de cette production, celle qui détermine la conception d'ensemble et qui contraint les acteurs à courir des risques parfois insensés dans la recherche de la vérité de leur personnage, c'est donc l'espace scénique lui-même. Comme quoi on n'en a jamais fini avec la magie du théâtre et ses prestidigitateurs.

Demeures familiales et jardins d'erreurs

Comme pour toutes ses autres pièces, Tchekhov a assigné un lieu précis pour chacun des quatre actes d'*Oncle Vanja*. D'abord un jardin, puis, successivement, une salle à manger, un salon et une grande pièce dans la maison de Sérébriakov (en fait, c'est la maison que sa défunte première femme, la sœur de Vanja, avait reçue en dot de son père). Cette répartition des lieux n'a rien de bien surprenant. Elle se conforme à la règle assez fixe d'alternance entre le dedans et le dehors, la maison familiale et les espaces verts qui l'abritent, coutumière à Tchekhov. Cette prédilection pour de vastes



Gustav Klimt, *Forêt de bouleaux*, 1903.

demeures et leurs alentours est sans doute plus qu'une simple commodité dramatique. Dans une réflexion anodine mais bien plus révélatrice qu'elle n'en a l'air, Sérébriakov affirme : « Je n'aime pas cette maison. Un véritable labyrinthe. Vingt-six énormes pièces, chacun s'en va de son côté, jamais on ne peut trouver personne¹. » Essayons de prendre au sérieux ce « labyrinthe » aux habitants si curieusement introuvables.

De toute la maison, c'est une pièce en particulier, l'espace scénique visible, qui est le lieu des croisements entre les personnages. Le plus souvent, plusieurs portes y donnent accès. Ce lieu pivot si fréquenté est le centre vide de la maison, un lieu favorable à cette triste promiscuité qu'est la solitude partagée. Il sert surtout à mettre en communication l'ensemble des pièces que nous imaginons se succéder en longues enfilades ou bien dans des entrelacements complexes. La maison familiale, qui semble ne fa-

voriser que des rencontres de hasard – mais, dramatiquement parlant, fort opportunes – est, en fin de compte, une projection de la subjectivité de ses habitants livrés aux errances et aux leurres de leurs désirs. Ses méandres architecturaux sont à l'image des relations de leurs habitants, fuyantes et toujours sans issue. Ce qui peut prendre les formes les plus banales ou les plus inattendues. Dans *les Trois Sœurs*, Irina dit que son cœur est « comme un piano précieux fermé à double tour dont on aurait perdu la clé » ; dans *Ivanov*, Anna dit plus trivialement, parlant de son mari : « Je l'ai regardé, et pan, la souricière. » Piano ou souricière, les deux femmes disent le même enfermement. Ceux qui tentent de survivre dans ce « caveau » sont des ombres qui mènent une « vie de poisson », selon l'expression imagée de Sorine dans *la Mouette*. Car, tel le poisson dans son aquarium, ils croient avancer alors qu'ils tournent en rond. Dans un périmètre limité, ils dessinent, par leurs va-et-vient répétitifs et insignifiants, jour après jour et à l'infini, les figures d'une prison intérieure.

1. Anton Tchekhov, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2 volumes, 1973. Les Cahiers de théâtre *Jeu* remercient la direction du Théâtre de l'Opéra de leur avoir aimablement communiqué le texte français de la pièce de Barker, habilement traduite par Paul Lefebvre.

Pourtant, il y a dans chaque pièce de Tchekhov un acte consacré à d'incessants va-et-vient qui transforment la demeure familiale en un lieu presque public, où l'absence d'étanchéité entre intérieur et extérieur prend une allure de confusion menaçante, comme au vertigineux deuxième acte d'*Ivanov*, qui se déroule dans « la salle de bal de la maison des Lébédév ». Loin d'être un cocon, la maison tchékhovienne est un lieu exposé, disons même assiégé. Ouverte, pour ainsi dire, aux quatre vents, elle voit aller et venir des personnages selon un réalisme tout rural. Des voisins et des parents lointains y passent sans se faire annoncer, s'y sentent comme chez eux. Tout prétexte est bon pour y passer même la nuit : pluie, heure un peu tardive, beuverie..., comme s'il s'agissait d'une auberge. La vie familiale s'en ressent de toute évidence. Le thème de la maison inhabitable ou à vendre, volontairement ou par nécessité, est récurrent chez Tchekhov, voire central dans ses quatre dernières grandes pièces. Tout son théâtre semble tendre vers cette résignation pessimiste, vers cette expropriation inévitable (comme celle que doivent subir les spectateurs de l'Espace GO...). Viendra finalement le jour où la maison familiale et ses alentours s'ouvriront pour de bon, devenant, par exemple, chambres d'hôtels ou dachas pour estivants fortunés, comme dans *la Cerisaie*, l'ultime pièce. Rien ne sera plus privé ni intérieur, tout sera livré au plus offrant. Rien ne sera plus comme avant. Après quoi, le labyrinthe envahira tout, tentaculaire.



Les espaces verts qui entourent la demeure familiale – jardins, vergers, parcs ou bois – sont eux aussi menacés pour la raison qu'ils en sont le prolongement dramatique. Malgré quelques envolées d'inspiration écologique ou poétique, les caractéristiques naturelles de ces espaces verts ne sont pas en soi très importantes, et même la Cerisaie, « la plus belle propriété du monde », si fameuse que l'Encyclopédie la mentionne, ne tire sa beauté lancinante que d'être le signe du temps qui passe, qui a passé. Comme la maison est un lieu faussement fermé, ce sont des lieux faussement ouverts, en ce sens que les personnages s'y comportent comme s'ils étaient entre quatre murs. Et pourtant, ces terrains privés sont souvent envahis par des étrangers. « Notre jardin est un vrai passage public », dit Olga dans *les Trois Sœurs*. Exemple plus connu

Paul Savoie (Tchekhov),
Macha Limonchik (Éléna) et
Denis Bernard (Vania) dans
(Oncle) Vania de Howard
Barker, mis en scène par
Serge Denoncourt (Théâtre
de l'Opsis, 2001). Photo :
Maxime Côté.

encore, le parc de la propriété de Sorine, dans *la Mouette*, sert aussi de salle de théâtre au jeune Treplev. Ces jardins sont eux aussi, mais à leur manière, une représentation idyllique, et par là-même trompeuse, du labyrinthe. La langue allemande dit d'ailleurs *Irrgarten* – « jardin d'erreurs » – pour désigner ce lieu mythique, tels ces jardins aux allées sinueuses que l'époque baroque avait mis à la mode et qui autorisaient de longs parcours sur des superficies restreintes.

C'est dans l'entre-deux d'un faux « dedans » et d'un faux « dehors » que se joue le monde de Tchekhov.

La Belle et la vieille Bête

Le plus inextricable des labyrinthes – « chaos d'images et de rêves », comme dit Treplev dans *la Mouette* –, est celui des complications psychologiques auxquelles sont en proie les personnages, sans espoir d'en sortir. Les explications que certains « héros » tchékhoviens en donnent rendent plus perplexes qu'elles ne nous éclairent. Ils se reprochent quelque chose d'indéfinissable, de mystérieux, qui les empêcherait d'agir et qu'ils pressentent comme une monstruosité, une sorte de péché originel que les femmes ne réussissent pas à bien comprendre, sans doute parce qu'elles-mêmes en sont exemptes. Que de femmes aimées qui ne reçoivent aucune marque de désir de leurs amoureux, transformées par là en simples « amies en jupons », comme il est dit dans *Ce fou de Platonov*. « Il faut être dépourvu de toute virilité pour rester là sans rien faire », reproche Grekova à un Platonov à la fois enjôleur et sur la défensive. Anna Petrovna, veuve elle aussi amoureuse du même Platonov, part sans vergogne à la recherche de sensations fortes, n'hésitant pas à prendre les devants – et tous les risques sociaux – avec les hommes qu'elle désire, parmi lesquels figure un moujik plutôt brute. Cette impossibilité d'agir des hommes ne manque pas de revêtir des connotations sexuelles. Chez les plus problématiques d'entre eux, tels Platonov, Ivanov ou Vania, le désir est suppléé par une espèce de volontarisme du désir, attitude conforme aux bienséances de l'époque mais qui ne procède pas du vif de l'individu.

On appréciera alors à sa juste valeur la métaphore écologique énoncée par Khrouchtchev dans *le Sauvage* : « Abattre un millier d'arbres, les détruire pour en tirer quelque deux ou trois mille roubles, pour des chiffons de femme... » Ces arbres transformés en « chiffons de femme », n'est-ce pas une sorte de préfiguration de tant de personnages masculins qui se traînent comme des « chiffes » et des « névropathes » (les deux termes sont du personnage éponyme d'*Ivanov*) chez Tchekhov ? La première décision de Natacha, lorsqu'elle sera seule maîtresse de la demeure familiale des Prozorov dans *les Trois Sœurs*, ne sera-t-elle pas de faire abattre une allée de sapins et un érable parce que, « le soir, il est si laid » ? Décision d'un symbolisme élémentaire, pourrait-on dire. Il faudrait aussi écouter d'une autre oreille les derniers bruits qui retentissent dans le théâtre de Tchekhov, ceux des haches qui abattent les arbres fruitiers de la Cerisaie, le dernier paradis sur terre.

Le Vania de Tchekhov tente de tuer Sérébriakov, mais ne trouve pas en lui-même les forces ténébreuses d'y parvenir. Il échoue à trouver la seule issue possible à la situation inextricable, à la fois économique et psychologique, dans laquelle le plonge l'existence de Sérébriakov, beau-frère d'un premier mariage admiré pour son talent

mais haï parce qu'il a pour seconde épouse la belle et jeune Éléna Andréevna que Vania désire. Ce couple a, aux yeux de l'Ivan de Barker, quelque chose de monstrueux, comme si la Belle non pas subissait, mais avait accepté, sinon recherché, le contact immonde de la vieille Bête (l'éternel couple parental ?). Cette obsession infantile et mythique d'une scène primitive réveille en Ivan des fantasmes torturants contre lesquelles il ne peut rien. Et Éléna, à moitié nue devant lui (Macha Limonchik donne de la crédibilité à ce rôle difficile), attise sa rage impuissante en décrivant les forces viriles intactes de son mari âgé de soixante-sept ans, prouesse étonnante pour une époque où l'on s'estimait vieux dès la quarantaine. Elle incite Ivan à tuer Sérébriakov tout en prétendant aimer son mari ou, plutôt, aimer jouir dans ses bras.

D'oncle Vania à Ivan

Il faudrait remonter aux origines de l'impuissance d'agir de Vania. Les relations familiales – dont la description souvent complexe est utilisée par Tchekhov pour présenter la plupart de ses *dramatis personæ* – sont la toile d'araignée dans laquelle Ivan Petrovitch Voinitzki se trouve englué. C'est cette toile que Barker autorise Ivan à détruire pour se libérer. En mettant entre parenthèses, dès le titre de sa pièce, l'appellation piégée d'« oncle », Barker rompt le pacte qui unit Vania au groupe familial et l'arrache à un réseau où les pulsions sexuelles, forcément tenues pour incestueuses, doivent être niées (encore que Tchekhov semble s'ingénier à créer des chassés-croisés amoureux dont certains sont quasi incestueux par le jeu des alliances matrimoniales). Ivan le dit explicitement : « Le mot oncle me castrait. Désormais, c'est un mot interdit. » On pourrait en dire autant de père, mère, fils, sœur, nièce... Dans *les Trois Sœurs*, André, le « frère », reconnaît que, depuis la mort de leur père, il avait « grossi en un an comme si [s]on corps avait été libéré d'un joug ». Et, dès la fin de cet acte, il pourra tout naturellement avouer son amour à Natacha (qu'il aura déjà épousée et rendue mère à l'acte suivant). La couvrant de baisers, il se demande : « Comment, pourquoi vous ai-je aimée ? Depuis quand ? », sans se rendre compte que sa rapide « grosseur » de deuil pré-nuptiale avait déjà répondu à toutes ces questions.

C'est pourquoi Ivan est décrit par Barker, dans sa présentation colorée des personnages, comme « un homme qu'on n'a pas réussi à vaincre », ce qui est tout le contraire du Vania tchékhovien. Barker l'autorise à utiliser à son avantage le revolver que Tchekhov lui avait donné sans l'autoriser à s'en servir efficacement. Cette arme, Barker la traite en symbole d'une autre « puissance » qui fait défaut à Vania. « Ceci est le levier de mon existence. Et Tchekhov le détestait », grommelle son Ivan à lui (le soulignement est de Barker et il y en a beaucoup dans le texte d'*(Oncle) Vania*). Alors que la sexualité s'exprime plus volontiers de façon métaphorique chez l'auteur d'*Oncle Vania*, chez Barker, elle s'étale avec une impudeur revendicatrice toute moderne. Ivan passe son temps à se frotter les parties, geste puéril – auquel Denis Bernard ajoute quelque chose de désespéré – et combien symbolique de l'absence de force sexuelle qui parcourt le théâtre de Tchekhov !

Le processus de décontamination familiale du nom propre ne s'arrête pas là. Plus tard, c'est le diminutif de « Vania » lui-même dont Ivan interdira l'usage à ses proches, comme s'il venait de prendre conscience du pouvoir castrateur des diminutifs si caressants dont les familles font grand usage. Ivan – « le nom que mon père a

En mettant entre parenthèses, dès le titre de sa pièce, l'appellation piégée d'« oncle », Barker rompt le pacte qui unit Vania au groupe familial et l'arrache à un réseau où les pulsions sexuelles, forcément tenues pour incestueuses, doivent être niées [...]

(Oncle) Vania (Théâtre de l'Opéra, 2001). Sur la photo : Isabelle Roy (Sonia) et Denis Bernard (Vania).
Photo : Maxime Côté.

choisi pour mon baptême », dit-il – ne veut plus être ni « oncle » ni « Vania », mais Ivan, un quelconque individu qui réclame le droit de désirer et de haïr. Il pourra ainsi proclamer fièrement : « *Je n'ai pas laissé Tchekhov tuer mon orgueil, je n'ai pas laissé ses doigts étrangler mon désir.* » Une fois donc les diminutifs éliminés, Ivan deviendra l'amant d'Éléna, se hissant au statut de personnage luciférien, un porteur de lumière qui indique à ses semblables la voie de la révolte contre le créateur qui les a tous privés de leur désir, sinon de leur virilité, avant de les laisser aller dans un monde sans issue. C'est peut-être cela qui faisait écrire à Gorki : « Vous traitez les hommes avec la froideur du démon. »

Du judéo-christianisme tchékhovien

Figure solidaire de l'enfermement et de l'impuissance, le thème du labyrinthe s'avère un fil d'Ariane qui mène loin chez Tchekhov. La dernière scène de *la Cerisaie* est, à



cet égard, emblématique. Le vieux Firs, sourd, gâteux et agonisant, est oublié de ses maîtres qu'il a fidèlement servis toute sa vie, dans une maison dont toutes les issues ont été condamnées par eux à leur départ, toutes les portes fermées à clé. Il a été oublié tout comme, « dans le temps », la recette de la cerise qui, bien que séchée, restait « douce, juteuse, sucrée, parfumée... ». Maintenant, dans le vestibule aux nombreuses portes, au cœur du labyrinthe de pièces nues, le voici qui trône dans la demeure désertée, close comme un tombeau, Minotaure pathétique et risible issu d'innombrables générations de serfs, voué à une mort qui ne semble plus vouloir de lui. Il sait qu'il ne s'en sortira plus et n'essaye même pas d'ailleurs de réagir. Son dernier mot – qui est donc celui de tout le théâtre de Tchekhov – sera pour s'accabler : « Va... espèce d'empoté... »

L'univers tchékhovien serait-il sorti, pour ainsi dire à reculons, de ce dernier mot ? Howard Barker nous donne à le croire un peu. S'il fait de Tchekhov un des personnages de sa pièce, c'est que la création tchékhovienne est son véritable objet d'étude. Mais, durant les deux premiers tiers de sa pièce, il prend la précaution de l'écartier de l'horizon. En l'absence de leur géniteur littéraire, les personnages se métamorphosent en créatures étonnamment libres, d'une modernité fraternelle, et s'abandonnent à des fantaisies violentes qu'on aurait crues bien étrangères à la petite-bourgeoisie russe de la fin du XIX^e siècle, conservatrice et timorée comme toutes les petites bourgeoisies, comme Tchekhov lui-même peut-être. Le sous-sol de ces âmes semble s'ouvrir soudain devant nous pour livrer les désirs secrets et longtemps refoulés qui

bouillonnaient en elles mais que quelque mystérieux interdit les empêchait d'exprimer, encore moins d'exaucer.

Si vivre, c'est agir, la première contrainte du système dramatique dans lequel Tchekhov enferme ses personnages serait le principe de mort. L'absence d'action, qui est tenue pour la grande nouveauté du système tchékhovien, est certes subie par tous les personnages, mais paraît comme « somatisée » par les hommes, la plupart livrés à des désirs sans accomplissement. Dans (*Oncle*) *Vania*, Barker permet à ses personnages de triompher de cette contrainte, par exemple en les faisant revenir sur scène après leur mort, parce que l'art doit triompher de la mort (alors qu'il est bien démuni devant la puissance grandissante de l'argent). Tout au contraire, il laissera sans rémission mourir Tchekhov, convoqué devant tous les personnages de son (*Oncle*) *Vania* pour justifier le sort qu'il leur a imposé, parce que les créatures pourtant fictives survivent toujours à leur créateur.

En ce sens, l'entreprise de Barker, menée avec finesse et ironie, consiste à déranger la compréhension – devenue en un siècle déjà classique, c'est-à-dire conventionnelle – de l'univers tchékhovien, univers où l'inaccomplissement de soi attendrit plus qu'il n'indigne, où la vertu finit par se confondre avec toutes les abnégations, y compris celles qui conduisent au suicide. Elle nous fait comprendre que l'impuissance d'agir des personnages d'*Oncle Vania*, et de toute l'œuvre dramatique du grand auteur russe, est la conséquence directe d'un système où l'action est frappée d'inutilité. Mais ce système repose lui-même sur des valeurs implicites rarement mises en lumière, dont la plus souvent énoncée est celle du rachat « par la souffrance et un travail extraordinaire », selon les termes de Trofimov dans *la Cerisaie*. D'où ce commentaire sur Tchekhov et ses personnages que Barker met dans la bouche de Sérébriakov : « Il fait en sorte qu'il nous soit possible de nous pardonner à nous-mêmes ces crimes que sont [...] Le meurtre de soi [...] La trahison de soi... [...] Le dégoût de soi... ». C'est ce discours disons judéo-chrétien, qu'on n'associe pas d'habitude à Tchekhov, que l'auteur britannique prend par conséquent à rebours.

D'*Oncle Vania* à (*Oncle*) *Vania*, la différence est celle d'une mise entre parenthèses d'un seul mot, opération typographique qu'on pourrait estimer, à première vue, curieuse mais anodine, puisqu'elle semble ne servir qu'à distinguer l'œuvre originale de son pastiche passionnément iconoclaste. Elle annonce en fait un redoutable travail de sappe qui a été servi ici avec une rare intelligence par le metteur en scène. Pour toutes ces raisons, la rencontre de Barker et de Denoncourt doit être tenue pour un événement qui justifie le mot de Sorine dans *la Mouette* : « On ne peut pas se passer de théâtre. » ¶

