

*Le Syndrome de Cézanne, de Normand Canac-Marquis
Gauvreau, du Théâtre de la Rallonge
La Cerisaie, d'Anton Tchekhov*

Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin

Volume 30, numéro 3 (177), juin 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60482ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Greffard, M. & Sabourin, J.-G. (1988). Compte rendu de [*Le Syndrome de Cézanne, de Normand Canac-Marquis / Gauvreau, du Théâtre de la Rallonge / La Cerisaie, d'Anton Tchekhov*]. *Liberté*, 30(3), 100–106.

MADELEINE GREFFARD
JEAN-GUY SABOURIN

Le Syndrome de Cézanne, de *Normand Canac-Marquis*
Gauvreau, du *Théâtre de la Rallonge*
La Cerisaie, d'*Anton Tchekhov*

Violence et folie

Le Syndrome de Cézanne de Normand Canac-Marquis, présenté en reprise à la Licorne, offre une situation scénique inusitée, et son dialogue, imprévisible, joue librement des références culturelles et sociales. Robert Lalonde, l'interprète principal, fait preuve d'un talent remarquable dans la composition de ce personnage qui, devenu fou après avoir accompli l'acte qui devait le libérer, s'acharne compulsivement, depuis des mois, à réparer l'auto dans laquelle sa femme est morte, en même temps qu'il maintient par un délire hallucinatoire, la présence de cette dernière dans sa vie quotidienne.

Cette situation de base ne sera cependant comprise par le spectateur que peu à peu. La pièce fonctionne en effet comme un rébus. L'accident non mortel auquel l'homme et la femme font allusion au début, apparaîtra à la fin comme un meurtre prémédité et réussi. Parallèlement, ce qui se présente comme une pièce à deux personnages s'avère la représentation du délire hallucinatoire d'un homme enfermé dans sa folie. L'espace manque pour discuter du déni de la perception du spectateur sur lequel repose le fonctionnement du texte: s'agit-il d'un jeu sur le code, ou de sa négation?

Le rôle du spectateur est donc de décoder les informations décalées ou contradictoires qu'il reçoit du texte et d'in-

interpréter le malaise qu'il ressent devant le caractère douteux du réel qu'il voit sur scène; il doit sortir de la passivité et de l'identification complaisante où l'installe le plus souvent la construction dramatique habituelle. Son attention est ainsi partiellement détournée de l'analyse de la relation de couple qui constitue un des thèmes de la pièce. Et heureusement. Car cet homme qui, déguisé en chauffeur de camion, emboutit sur le pont Champlain la petite voiture dans laquelle se trouvaient sa femme et son fils, n'est-il pas le même qui, dans *À toi pour toujours ta Marie-Lou*, propose à sa femme enceinte un ultime tour d'auto? Même fureur, même violence physique, même impasse dans la relation de couple. Sauf que, même prenant place dans un milieu social plus évolué, la répétition du même schème dramatique nie le progrès réalisé depuis vingt ans. L'intuition de l'auteur et l'actualité de son propos, c'est d'avoir choisi le masque de la folie pour incarner son personnage.

La pièce s'achève sur la satisfaction triomphante de l'homme, au son du moteur qu'il a réussi à remettre en marche. Lui qui n'a pu accepter que l'objet sexuel soit aussi une personne entière dont l'existence et le fonctionnement lui échappent, retrouve son sentiment de puissance et son plaisir dans la maîtrise de la mécanique, et s'enferme, pour sa sécurité, dans le contrôle des objets.

Si, comme l'affirme Pierre Gobin, les figures du fou dans la dramaturgie «révèlent, par distorsion, certaines visions du monde explicites ou implicites et traduisent en termes culturels les problèmes aigus de l'insertion des individus dans les structures sociales», le héros du *Syndrome*, homme exaspéré par la femme qui en tant qu'Autre lui échappe, marquerait, en apparaissant sous cette figure, que le type qu'il incarne n'a plus sa place dans la société d'aujourd'hui.

M.G.

Van Gogh, plutôt que Cézanne

Si l'art enregistre les écarts de vision d'un individu à un autre, il nous révèle aussi les écarts mineurs qui rendent com-

plexe une œuvre; *Le Syndrome de Cézanne* veut se situer dans cette voie et créer une forme qui se dégage du désordre. Pourquoi Cézanne, alors que chez lui le chaos des sensations véhémentes s'identifie à une structure, à une régularité et à une certitude qui font de la nature, une conception supérieure de la pensée? Ce n'est pas le cas ici. C'est à Van Gogh qu'il faudrait se référer, où le feu domine en cercle concentrique jusqu'à la fusion.

Parmi les spectacles vus à la Licorne, *Le Syndrome* est sûrement celui qui s'accommode le mieux du lieu, dans une intégration profonde de la scène et du propos. Une scène de trois mètres sur deux — encombrée par un réfrigérateur, une cuisinière, un établi, des pompes à oxygène, un coffre à outil de garage, etc. — expose alors en gros plan le rapport du jeu et des objets. Les accessoires s'imposent et «ont une âme», dirait l'autre. Par exemple, le personnage répond avec véhémence en allumant sa torche; la femme attaque en claquant la porte. La mise en scène de Lorraine Pintal rejoint Cézanne et Van Gogh où les dimensions du tableau, tout aussi bien que sa plénitude, font partie intégrante de l'œuvre. Les comédiens jouent selon des registres différents, et c'est heureux. Robert Lalonde impose un jeu à mi-chemin entre la tribune et le feuilleton, avec sensibilité, intensité et justesse. Quel plaisir! Le Théâtre de la Rallonge a réussi une grande création.

J.-G.S.

Un rendez-vous manqué

Gauvreau n'est pas un inconnu dans notre paysage littéraire et dramatique. Et à intervalles réguliers, les artistes s'y font les dents: dès 1958, Janou Saint-Denis présentait *La jeune fille et la lune*; en 1970, Claude Paradis montait *La Charge de l'original épormyable*; en 1974, Jean-Pierre Ronfard proposait *Les Oranges sont vertes*; en 1976, Monique Lepage créait un montage *Gauvreau* au Patriote et au Festival de Nancy. À souligner aussi: le très beau livre de Janou Saint-Denis, *Claude Gauvreau le cygne* (1978), et le mémoire de maîtrise de Pascal Belleau sur une proposition psychologique de jeu

sur deux pièces de Gauvreau (1987). Aujourd'hui, c'est le Théâtre de la Rallonge qui nous convie à son *Gauvreau*: un vrai défi, et une occasion de montrer son savoir-faire.

À première vue, le spectacle est de qualité: travail sérieux et soutenu des artistes, mise en scène vivante, décor agréable à voir, accompagnement musical la plupart du temps efficace. Donc voilà un bon spectacle. Pourtant, quelque part, le bât blesse. Le spectacle affiche une méconnaissance du sens de l'œuvre. Par exemple, Gauvreau, par son intérêt pour le dadaïsme, le lettrisme et Maïakovski, a voulu chasser la psychologie et la sensibilité traditionnelle de l'œuvre poétique et dramatique, et faire place à l'imagination en fusion jusqu'à la provocation créatrice. La chose aurait été d'autant plus pertinente que le choix des textes (par ailleurs très discutables), presque tous d'avant 1952, sollicitait la fougue de la jeunesse. Le jeu d'Alain Fournier, dans *l'Original*, atteint toutefois un tel niveau. Quant au décor, il n'est pas du tout spécifique au spectacle; il pourrait servir à moult pièces. Et après *L'Âge d'or* de Mnouchkine et Circus, il n'est pas très original d'accrocher des acteurs au mur.

Le *Gauvreau* de la Rallonge est-il une sorte de règlement de comptes moral à posteriori? Une autoflagellation d'une société qui n'a pas su célébrer un grand prophète? Alors que l'occasion était belle de nous convier à la grande fête du langage du thaumaturge Gauvreau.

J.-G.S.

Un Gauvreau très attachant

Le *Gauvreau* séduit par son dispositif scénique moderne, dur, gris, évoquant à la fois le paysage urbain, la prison et la mode. Sur le mur de fond ingénieusement utilisé en hauteur, les corps des comédiens inscrivent de belles images scéniques. Comme partie intégrante de ce décor, il faut mentionner les instruments de musique au plancher, manipulés par les comédiens tantôt pour créer le son, tantôt comme simples éléments de jeu.

Les titres des extraits qui composent le montage sont len-

tement projetés devant les spectateurs et réapparaîtront au fur et à mesure qu'ils seront joués. La scène rayonne de l'implication des comédiens, dont il faut cependant regretter les défaillances de la diction, particulièrement sensibles dans les passages où les mots, après s'être libérés provisoirement du sens au profit de la lettre seule, consentent de nouveau à signifier; trop souvent, ce retour à la signification s'opère clandestinement, faute d'être suffisamment assumé au niveau de l'élocution. Ceci dit, l'interprétation et la mise en scène atteignent de très beaux moments. Certains textes sont dits avec des accents d'une solitude physique et morale bouleversante.

L'attachement à l'homme, la souffrance qu'on projette sur son exclusion de la vie et du succès littéraire et théâtral, occultent l'aspect volontairement provocant de l'œuvre, le plaisir de détruire le sens du langage de même que les conventions sociales. L'intérêt du montage et de sa mise en scène, outre les qualités scéniques proprement dites, tient à ce qu'ils nous livrent une interprétation contemporaine de Gauvreau. Toute interprétation en appelle une autre, complémentaire ou contradictoire. Là est sans doute la dynamique de cette œuvre aujourd'hui.

M.G.

Digression

Il m'arrive parfois, pendant la représentation d'une œuvre du répertoire, et qu'au surplus j'aime, de douter de ses qualités scéniques au point de penser que l'admiration ou mieux, l'affection que je lui portais, était l'effet d'une mystification universelle à laquelle j'avais participé jusqu'ici et dont je me réveille avec une tristesse étonnée. C'est ce sentiment inconfortable qui m'a envahie devant *La Cerisaie* présentée au Rideau Vert. La mise en scène nerveuse et agitée de Guillermo de Andrea claque l'écriture particulière de la pièce en ignorant ses ellipses. On a voulu lui donner le rythme d'une comédie. Soit. N'est-ce pas une comédie que Tchekhov annonça à sa femme quand il se mit à écrire sa dernière œuvre? Ne fut-il pas outré à la vue du mot *drame* sur l'affiche du Théâtre d'Art?

Ne déploierait-il pas l'approche naturaliste de Stanislavski à chaque création de ses pièces?

La Cerisaie est certes, des pièces de Tchekhov écrites après 1898, celle où les traits comiques sont les plus nombreux, les plus marqués. Il y a d'abord la galerie des serviteurs sortis de l'anonymat généralement inhérent à leur fonction: Yacha le parvenu, Dauniacha, qui ne peut voir un homme sans croire qu'il est follement amoureux d'elle, Epikhodov le gaffeur, et Charlotte, l'enfant du cirque qui se promène avec un petit chien et anime la société par ses sempiternels tours de cartes. Mais il faut bien reconnaître que, pour nous qui n'appartenons pas à la culture slave, ces personnages sont plus bizarres que drôles, et la mise en scène ne les a pas aidés à exister.

Un autre trait qu'on retrouve chez la majorité des personnages et qui, selon Bergson, serait indéniablement comique, c'est leur caractère figé, pétrifié dans une attitude qu'ils empruntent quasi mécaniquement: Gaev et son jeu de billard, Pitchchik, qui fait une demande d'emprunt comme on dit bonjour, Varia, qui à chaque rencontre avec Lapakhine attend une demande en mariage, et Liaubov, qui ne cesse de vouloir réintégrer son enfance.

Tous ces personnages ne sont pas différents du vieux Firs, sourd et gâteux, ils sont simplement moins poussés. Firs a refusé l'histoire, le progrès social, il parle de l'affranchissement des serfs comme de la grande calamité, il refuse de voir que son maître a vieilli, et en prend soin comme d'un enfant.

Le comique que Tchekhov revendiquait et que sans doute Stanislavski ne pouvait comprendre dans la mesure où il opérerait une percée dans la modernité, relève en fait de l'absurde. Entre les valises qu'on défait au premier acte et celles qu'on refait au quatrième, on tue le temps, en promenades, en jeux de société, en monologues sur sa vie et son manque de sens; chacun a le sentiment d'avoir perdu sa place, de ne jamais l'avoir eue ou d'être sur le point de la perdre, comme le montre bien la métaphore de la chaise musicale au troisième acte.

Par là, *La Cerisaie* annonce *En attendant Godot*. Quand

au deuxième acte, Liaubov, qui n'arrive pas à passer l'après-midi, demande à Trofimov de parler philosophie, de reprendre son discours là où il l'avait laissé hier, j'ai cru soudain voir Lucky, à qui on a mis son chapeau, et qui se met à «penser» pour distraire son maître et la société. Revenue à moi, je me suis encore mise à douter que *La Cerisaie* soit une bonne pièce.

(Et pourquoi annonce-t-on qu'il s'agit d'une adaptation de Roland Lepage? Il n'y a pas là trace d'adaptation.)

M.G.

Un hommage aux pionniers

La représentation de *La Cerisaie* à laquelle j'assistais l'autre soir, a ravivé en moi un lointain souvenir: l'extraordinaire Harpagon — sa voix rauque et traînarde, ses pauses, sa posture quelque peu voutée — créé à Montréal par Jean Gascon lors du premier spectacle du Théâtre du Nouveau Monde en 1951. Presque trente ans plus tard, c'est sur les planches du Rideau Vert que le même Gascon m'apparaissait. Et à ses côtés, Jean-Louis Roux, le geste large, la tête haute, la phrase très articulée. Quoique sans surprise et très ordinaire, cette production de *La Cerisaie* par le Rideau Vert et le Trident, rendait ainsi hommage aux fondateurs du TNM, Jean Gascon et Jean-Louis Roux, deux grands artistes à qui nous devons beaucoup, notamment de nous avoir donné accès au répertoire, c'est-à-dire au monde européen.

J.-G.S.