

# Monstres sacrés

## *Amadeus*, la pièce, le film

Marie-Christiane Hellot

---

Numéro 134 (1), 2010

À la scène comme à l'écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63057ac>

[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

Hellot, M.-C. (2010). Monstres sacrés : *Amadeus*, la pièce, le film. *Jeu*, (134), 58–64.

Dossier

## À la scène comme à l'écran

# MARIE-CHRISTIANE HELLOT **MONSTRES SACRÉS** *Amadeus*, la pièce, le film

*Amadeus*, la pièce de Peter Shaffer créée à la scène en 1979, est incontestablement une œuvre-culte de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. S'y retrouvent tous les ingrédients du succès : l'histoire d'un monstre sacré de la musique, une intrigue passionnante à la construction rigoureuse, et l'écriture brillante d'un écrivain en pleine possession de ses moyens. Une bonne histoire dont le cinéma ne tardera pas à s'emparer : en 1984, s'assurant la collaboration de Shaffer au scénario, Milos Forman, dans une réalisation grandiose et exubérante, avec, en vedettes, le ténébreux Frank Murray Abraham et, surtout, le flamboyant Tom Hulce, en faisait un film-événement<sup>1</sup>, réussissant à attirer les foules sans subir les foudres de la critique.

### **RIVAUX INSÉPARABLES**

Cette pièce, dont le rayonnement n'en finit pas d'être prolongé par celui du film auquel elle a donné naissance, le Théâtre Jean-Duceppe vient de la reprendre au sein d'une saison 2008-2009 qui semble tout entière en complicité (ou en concurrence ?) avec le cinéma. Et, dans cette œuvre faite pour des stars, le grand Michel Dumont en Salieri et le fragile Benoît McGinnis en Mozart, l'un et l'autre fort bien choisis et convaincants, semblent constituer à leur tour un couple aussi symbolique que désassorti. S'il était difficile, en les voyant, d'éviter la comparaison avec les interprètes archétypiques du film, la mise en scène épurée et stylisée de René Richard Cyr, structurée autour du face-à-face entre Salieri et Mozart, forme cependant un contraste frappant avec la production baroque et expressionniste de Forman. Là où l'homme de cinéma raconte la conflagration du talent et du génie dans la Vienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'homme de théâtre en propose les symboles. Une belle occasion pour interroger, une fois de plus, les rapports incestueux qu'entretiennent ces rivaux inséparables que sont la scène et l'écran. Sans la pièce

1. Le film a récolté huit Oscar, dont celui du meilleur film, de la meilleure adaptation et du meilleur acteur pour Frank Murray Abraham.



*Amadeus* de Peter Shaffer, mis en scène par René Richard Cyr (Compagnie Jean-Duceppe, 2009).  
Sur la photo : Benoit McGinnis (Mozart) et Michel Dumont (Salieri). © François Brunelle.



Les derniers moments de Mozart dans le film *Amadeus* de Milos Forman (1984), avec Tom Hulce (Mozart) et Frank Murray Abraham (Salieri).

2. On verra ci-dessous les réponses de Michel Dumont à ces questions.

La saison 2008-2009 du Théâtre Jean-Duceppe semblait en tout cas une illustration du principe qui veut que le cinéma se nourrit du théâtre. Avec *Amadeus*, cela fait cinq pièces qui sont devenues des films : *Faits pour s'aimer* (1981), adaptée au cinéma par les auteurs René Taylor et Joseph Bologna, mise en scène par Michel Poirier ; *Halpern and Johnson* de Lionel Goldstein, mise en scène par Monique Duceppe (cette pièce a la particularité d'avoir eu d'abord, en 1981, sa version cinématographique avec Laurence Olivier en haut de l'affiche, alors que la version pour la scène ne date que de 1995) ; *le Déni* (2000) de Arnold Wesker, adaptée au cinéma en 2004, mise en scène par Martine Beaulne ; *le Lion en hiver* (1966) de James Goldman, également scénariste du film (1968), dans une mise en scène de Daniel Roussel.

de Shaffer, bien sûr, il n'y aurait pas eu de film. Mais sans le film et son énorme retentissement, les artisans du Théâtre Jean-Duceppe auraient-ils pensé à en proposer leur propre vision ? Est-il possible pour un metteur en scène, pour des interprètes, de reprendre à neuf une pièce aussi fortement marquée par une adaptation aussi universellement répandue ? Mais surtout, qu'apportent-ils aux amateurs de théâtre que le film ne leur offre pas<sup>2</sup> ?

### CONTRASTES ET ANTITHÈSES

À première vue, les deux principaux protagonistes d'*Amadeus*, version Duceppe, sont bien tels qu'en eux-mêmes Shaffer et Forman les ont changés : Salieri, le bon élève, talentueux, habile courtisan, qui croit qu'on mérite son ciel et sa gloire par son travail, et Mozart, Wolfgang, Wolfie, le délinquant, le farfelu, qui débarque sur la scène comme à la cour à la manière d'un météorite et n'a besoin que d'une chose, à savoir qu'on lui donne les moyens de traduire la divine musique qu'il porte en lui. L'opposition entre le travail et le don, le mérite et la grâce est d'ailleurs au cœur de la brillante intuition de Peter Shaffer. Je n'ai pas vu la mise en scène originale du grand acteur shakespearien John Gielgud, mais on peut présumer que les personnages si fortement dessinés par Shaffer se sont fixés là, dans les contrastes qui caractérisent les interprétations célèbres et célébrées de Frank Murray Abraham et de Tom Hulce.



Michel Dumont (Salieri) et Benoît McGinnis (Mozart) dans *Amadeus*, mis en scène par René Richard Cyr (Compagnie Jean-Duceppe, 2009).  
© François Brunelle.

Ces contrastes, on les retrouve clairement dans les jeux en antithèse de Michel Dumont et de Benoît McGinnis : même jalousie obsessionnelle, même violence contenue, même dissimulation froide, d'un côté, même exubérance, même désinvolture candide, même comportement asocial de l'autre. Avec des nuances, qui tiennent, elles, aux différences de nature fondamentales entre théâtre et cinéma : alors qu'Abraham entre, sort, circule dans l'intrigue, s'agite, manigance et complot dans les coulisses de l'histoire et du film, Dumont, constamment en scène, est une présence sombre et massive, un lourd regard posé sur son jeune rival. Quant à Hulce, dont le fameux hennissement, les perruques roses et la grivoiserie débridée ont fait couler tellement d'encre, il incarne – l'a-t-on assez répété – l'idée que le génie est proche de la folie. Chez McGinnis, le hennissement n'est que le rire triomphant d'un original extraverti qui connaît son talent, mais pas les règles de la bienséance ; quant à sa grivoiserie, elle n'est que sexualité jeune, ludique et heureuse.

Visuellement, les (somptueux) costumes de François Barbeau reprennent aussi l'opposition qui marque le film : Dumont est en sévère habit gris et vert, la perruque strictement tirée en catogan. Dans ses vêtements chamarrés aux couleurs pastel, avec son maquillage blanc et rose, le jeune McGinnis rutil de mauvais goût et de clinquant. Ses perruques sont à peine moins hautes que celles du pétulant Tom Hulce, mais, dans les deux cas, elles signalent le besoin de se démarquer encore plus que le désir de se faire remarquer, le dédain du qu'en-dira-t-on caractéristique des êtres hors norme.

## MICHEL DUMONT, L'INTERPRÈTE, LE DIRECTEUR ARTISTIQUE



**Directeur artistique du Théâtre Jean-Duceppe depuis 1991, Michel Dumont vient de fêter sa 50<sup>e</sup> participation au sein de cette compagnie où il enchaîne les rôles marquants depuis 40 ans. Au total, il a joué dans près de 70 pièces de théâtre et dans 15 téléromans. Au début de l'été dernier, dans *Amadeus*, il était l'interprète unanimement salué d'Antonio Salieri.**

« Nous sommes tous les deux emprisonnés. Moi, par ton talent, et toi, par ma haine. » – Salieri  
Sur la photo : Michel Dumont et Benoît McGinnis. © François Brunelle.

**Toutes les pièces de la saison 2008-2009 du Théâtre Jean-Duceppe, *Amadeus*, en particulier, ont été portées – avec succès – au cinéma. Des raisons particulières expliquent-elles ce choix ?**

**Michel Dumont** – Aucune précisément. Il s'agit là d'un hasard. En tout cas, il n'y a pas de rapport immédiat. *Amadeus*, ça fait des années qu'on en parlait. René Richard Cyr l'avait en tête. Quand il est venu me voir, je me suis décidé très rapidement. Pour *le Lion en hiver*, c'est moi qui ai appelé Daniel Roussel.

**Ces pièces sont d'auteurs britanniques. Il semble y avoir une connivence particulière chez Duceppe avec le théâtre anglo-saxon. Sur quelle base choisissez-vous vos textes ?**

**M. D.** – Je recherche de bons textes. J'en lis beaucoup. Je

suis éclectique. Je me laisse guider par mon goût, mon intuition. Par exemple, j'aimerais beaucoup monter *Devine qui vient dîner* ou *Miss Daisy et son chauffeur*. On m'en suggère aussi. Mais en tant que directeur artistique, j'essaie également de respecter le mandat donné au Théâtre Jean-Duceppe. Je laisse le répertoire classique au TNM, au Théâtre Denise-Pelletier. Nous faisons du théâtre « populaire », au sens noble, celui du TNP (Théâtre National Populaire) de Jean Vilar. Nous rendons des choses simples, quotidiennes, intéressantes et dramatiques en les racontant.

**Revenons à *Amadeus*. Le film de Milos Forman et le jeu de Frank Murray Abraham ont-ils joué un rôle dans votre interprétation de Salieri ?**

**M. D.** – J'ai vu *Amadeus* dès sa sortie et de nombreuses fois

après. Je l'ai beaucoup aimé. Le fait que je connaissais bien le film et l'interprétation de Frank Murray Abraham ne m'a influencé en rien. Un acteur impose une nature, une façon d'être. J'ai imposé mon Salieri. Chez Duceppe, l'émotion est importante, ça teinte beaucoup mon jeu. Et puis, je mesure 1 m 90 et je pèse 90 kg ; je me suis servi du contraste entre un homme fort à l'extérieur, mais fragile à l'intérieur, un homme qui perd pied.

**C'est un vaste sujet, mais pourriez-vous nous dire, en quelques mots, ce que le théâtre apporte que le cinéma ne donne pas ?**

**M. D.** – Le théâtre est toujours plus près de la littérature, la place de l'imagination est beaucoup plus grande qu'au cinéma. Quand je lis, je me fais le décor et les personnages. Le cinéaste me les impose. Au théâtre, ce qu'on ne

voit pas, on doit l'imaginer. J'aime l'économie du théâtre, la confiance qu'on fait aux spectateurs. Le théâtre renouvelle toujours la proposition de l'auteur. Comme une partition. Aller voir une pièce, c'est un événement, pas aller voir un film. Le théâtre donne une expérience directe. Au théâtre, tout est toujours ensemble, là. La réaction vient immédiatement. Il n'y a pas de deuxième prise. Ça crée une tension qui est profitable à l'acteur. L'échange entre la salle et la scène est presque organique. On fait appel à l'intelligence, au ventre aussi. Pour un acteur sur la scène, mais aussi pour un spectateur dans la salle, 800 personnes qui rient ou s'émeuvent ensemble, c'est une sensation extraordinaire. Au théâtre, je sens tout, on sent tout. Pour moi, une représentation, c'est comme une messe, ça a quelque chose de sacré.

## CLARTÉ DRAMATIQUE

Peter Shaffer a gardé dans son scénario le fil conducteur de sa pièce : Salieri est le narrateur, l'histoire est racontée de son point de vue à lui. Il est d'ailleurs, dans tous les cas de figure, le personnage le plus intéressant, puisque lui seul est le théâtre d'un drame. Le titre, *Amadeus*, renvoie évidemment à l'un des prénoms de Mozart, mais au moins autant à l'insupportable injustice que représente aux yeux de Salieri l'évidente préférence de Dieu<sup>3</sup>. *Amadeus* représente le combat du génie et de la médiocrité, mais c'est un combat à un seul combattant. Le génie, évidemment, ne voit rien. Il se contente d'être lui-même. Alors que le médiocre ne cesse de regarder le génie, ne se définit que par rapport à lui. Et c'est là que la mise en scène de René Richard Cyr illustre la spécificité – ici, j'oserais parler d'avantage, n'osant parler de supériorité – du théâtre. Étant débarrassée de ses nombreux décors historiques (magnifiques, il faut le dire : le film a été tourné à Prague, miraculeusement conservé dans l'ancien temps par la grâce et le laisser-aller du régime communiste) et ses personnages étant ramenés à l'essentiel, associés en « groupes de pression », la pièce se concentre tout entière sur le face-à-face entre ces deux êtres, si dissemblables et pourtant rendus si proches par la magie de la scène. Dans le coin gauche, côté jardin, c'est Salieri-Dumont, vieillard blotti dans son fauteuil de cuir usé au début, une couverture sur les épaules, une lampe l'éclairant faiblement, puis se redressant, mais toujours en retrait, homme mûr, puissant, menaçant, une force attentive, hostile et presque immobile. Dans le coin droit, côté cour, en premier plan : Mozart-McGinnis, petit homme agité, lumineux et coloré. C'est un gamin qui bouge tout le temps, la vie lui sort par tous les pores. Il sautille, rit, gesticule constamment. S'il n'était pas génial, il serait simplement prétentieux.

## LES NOTES DE MOZART, LA MUSIQUE DE SALIERI, LES MOTS DE SHAFFER

Mais les mots du génie, au théâtre, nous les entendons beaucoup mieux qu'au cinéma, distraits que nous sommes par toutes ces somptueuses images qu'on nous propose. Le théâtre de Shaffer est du côté de la littérature. Ce que le spectateur-lecteur ne voit pas, il l'invente. Dans le film, nous sommes invités à assister, émerveillés, aux opéras de Mozart. À la scène, comme l'empereur et ses courtisans qui, éclairés par les projecteurs, regardent vers nous, spectateurs, comme si nous étions le spectacle, nous sommes invités à les imaginer.

« Il y a les notes qu'il faut, Majesté, ni trop ni pas assez. » Cette célèbre phrase, il a fallu que j'assiste à la pièce pour que je l'entende vraiment quand j'ai regardé de nouveau le film. Ce ne sont cependant pas des mots que ce créateur exalté entend, ce sont des notes, « des millions de notes qui montent jusqu'à Dieu, créant la plus belle musique de l'Univers ». Mozart est bien Amadeus, l'aimé de Dieu : Salieri l'a compris dès le début, lui qui n'a qu'une musique d'homme à opposer à ces divines notes : « Est-ce à ce moment-là, si tôt, que j'ai pensé au meurtre ? » Malgré tout, ce n'est pas à Mozart qu'il en veut pour son génie, c'est à Dieu. Il avait tout sacrifié à son art, sa vie sexuelle, en particulier. À condition d'être le meilleur. Il croyait que c'était le marché accepté par Dieu. Jusqu'à ce que les dons supérieurs de Mozart viennent tout remettre en question. Le pacte est rompu. Il renie donc Dieu. Dumont est d'une effrayante mais imposante grandeur, quand il défie Celui qu'il a cru si fidèlement servir : « On dit qu'il ne faut pas se moquer de Dieu. Moi, je dis qu'il ne faut pas se moquer de Salieri. [...] Je te déclare mon ennemi pour l'éternité. » Image et mots, cette scène où il se signe en regardant le crucifix, parjure et blasphématoire, tremblant de haine, est emblématique de tous les défis lancés à Dieu. Le dernier tableau est aussi d'une tragique beauté : Mozart, sans perruque, démaquillé, n'est plus qu'un pauvre petit tas sombre ; Salieri, debout derrière lui, tout de noir vêtu, l'écrase du haut de sa haute taille et de son désespoir. Car il sait que, de toute façon, il a perdu : « Nous sommes tous les deux emprisonnés. Moi, par ton talent, et toi, par ma haine. »

3. D'ailleurs, Shaffer lui-même l'a dit : si la pièce porte le titre d'*Amadeus* et non de *Salieri*, c'est aussi parce que le nom de Mozart est beaucoup plus attirant. En langage publicitaire, on dirait qu'il est plus « vendeur ».

## ÉVIDENCE SYMBOLIQUE

Mais c'est toute la proposition de René Richard Cyr et de ses collaborateurs qui permet de prendre la mesure des enjeux distincts du cinéma et du théâtre. Le décor unique remplace les lieux anecdotiques parcourus par la caméra (les rues de Vienne, la chambre où Salieri confesse son « crime », le palais impérial, l'appartement de Mozart, les théâtres, etc.) par leurs symboles : une série de gros lampions posés à même le sol à l'avant et dans le fond délimitent l'espace du drame, comme dans une fête ou une cérémonie funèbre ; des projecteurs en font une surface brillante, glacée, tragique, impitoyable ; au bord du plateau, quatre chaises dorées, derrière lesquelles se tiennent les courtisans dont dépend le sort de Mozart et de sa musique, représentent le pouvoir (impérial, financier, culturel). Ce carré concentré et hostile est dominé par l'empereur : blond et rose, tout chamarré d'or et de décorations, mais impassible, presque immobile, il fait contraste avec l'agitation volubile de Mozart et les conciliabules intéressés des gens de cour. Derrière eux, toujours en retrait, car il n'appartient à aucun monde et joue sa partie pour lui tout seul, ne regardant que Mozart, Salieri. Est-ce le moment de signaler que c'est cette simplification symbolique, cette concentration dramatique qui font de Salieri le personnage central, et de Michel Dumont, l'incontestable vedette de cette représentation ? Ce qui n'a rien à voir avec la qualité du jeu de Benoît McGinnis.

## L'AUTRE PERSONNAGE

Et puis, élément emblématique fondamental, dans le coin droit, il y a le piano. La musique de Mozart. Milos Forman a dit qu'elle constituait « le troisième personnage » de son film. Elle y est en effet omniprésente, accompagnant de bout en bout la confession de Salieri, faisant du film un récital qu'on écouterait presque les yeux fermés. Mais – il serait prétentieux de contredire Forman – elle ne constitue pas un personnage, au sens théâtral, du moins. Au cinéma, elle enveloppe le spectateur, le submerge, l'entraîne dans une émotion esthétique, à la limite presque indépendante de l'histoire. Dans la vision – plus théorique, plus intellectuelle, du moins – de René Richard Cyr et du concepteur sonore Alain Dauphinais, elle constitue un élément du drame, sans doute plus essentiel que le décor, les costumes ou les éclairages, mais du même ordre, celui qu'ils appellent pour témoigner du déchirement intérieur de Salieri, de ses trahisons, de la gloire éclatante de Mozart et de son apothéose funèbre. Le film est une symphonie à la gloire de la musique de Mozart. La pièce est le récit emblématique de la jalousie qui détruit deux hommes, qui se trouvent être des musiciens.

Deux personnages principaux, donc. Mais deux autres secondaires : la cour et ses courtisans, on l'a dit. Plus ce groupe de quatre valets, placés à l'avant du côté de Mozart. Témoins du drame, ils le commentent aussi, à l'image du chœur antique. Ils sont l'opinion commune, la rumeur, l'équivalent de la caméra de Forman qui parcourt les sombres rues de Vienne, au début du film, légende apportée d'Autriche jusqu'à nous en passant par Pouchkine<sup>4</sup>, mais aussi la voix de la conscience de Salieri, le remords qui le taraude : « Salieri assassin ! Salieri assassin ! »

Ils nous représentent un peu, nous aussi dans la salle. D'ailleurs, c'est à nous qu'ils parlent. Comme Dumont-Salieri nous regarde, nous prenant à témoin de son crime et de l'injustice qui lui a été faite. À l'écran, c'est à un prêtre qu'il se confesse. À la scène, c'est nous, spectateurs, qui sommes les confesseurs. En direct. Là est l'essence même de ce qui différencie le cinéma et le théâtre. ■

4. On sait que Peter Shaffer s'est inspiré de la pièce *Mozart et Salieri* du père de la littérature russe.