

De la mise en scène comme mise à mort

Marie-Christiane Hellot

Number 102 (1), 2002

Hamlet-Machine et (*Oncle*) *Vania*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26340ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hellot, M.-C. (2002). De la mise en scène comme mise à mort. *Jeu*, (102), 74–82.

De la mise en scène comme mise à mort

D'une certaine manière, il existe peu de rapport entre le *Hamlet-machine* d'Heiner Müller mis en scène par Brigitte Haentjens et l'*(Oncle) Vania* médité par Serge Denoncourt sur la complication-déconstruction qu'a imaginée le Britannique Howard Barker à partir du chef-d'œuvre de Tchekhov. Saluons d'abord l'audace et la créativité de ces deux entreprises théâtrales dont la réussite se mesure à la hauteur des ambitions de leurs artisans. Si la vision de la fondatrice de Sibyllines Inc. projette d'une manière saisissante la sombre interprétation que donne le dramaturge allemand de l'icône shakespearienne, l'entreprise de l'Opis superpose également trois niveaux de lectures dans un complexe jeu de significations. Par ailleurs, pays, époques, styles, tout sépare les deux performances. Il y a une jouissance fondamentale, une sorte d'hymne à la vie dans la révolte que Barker, relayé par Denoncourt, prête à *Vania* pour mieux exprimer son propre défi envers la géniale, révérée et paternelle figure du dramaturge russe. Quelque chose qu'on ne peut mieux exprimer que par le mot « jubilation ». Quant à Brigitte Haentjens, elle n'a que trop parfaitement rendu la désolation et la désillusion absolues de l'univers en cendres de l'auteur de *Quartett*.



« Mon drame n'a pas eu lieu. Le manuscrit s'est perdu. »

Certaines convergences sont cependant frappantes. D'abord, présente dans les deux textes, l'idée pirandellienne de l'œuvre qui est à refaire ou qui ne s'est pas faite. Plutôt attendue dans la reconstruction qu'opère sur Vania un Barker « insatisfait » des choix du maître, cette notion surprend dans l'avatar berlinois du prince du Danemark.

Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. Le décor est un monument [...] la pétrification d'une espérance. Ma place si mon drame avait encore lieu serait des deux côtés. Mon drame n'a pas eu lieu. Le manuscrit s'est perdu. Mon drame s'il avait encore lieu serait dans le temps du soulèvement¹.

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



Si l'expression évoque irrésistiblement le dramaturge sicilien, il est évident que le successeur de Brecht la détourne radicalement de son sens : l'œuvre de Pirandello repose sur une conception théorique du théâtre, et ses six personnages proclament leur drame individuel. La revendication de Müller est politique. Les six couples qui errent dans la grande salle de l'Union française auraient pu être dix ou vingt. Ils n'ont aucune existence individuelle (même Hamlet et Ophélie se fondent avec eux dans leur danse triste) et leur vie en miettes est celle de tout un peuple. Si Brigitte Haentjens a réglé au métro-nome leurs déplacements, cette danse de sexe et de mort ne va nulle part, enfermés que sont les partenaires dans le huis clos de leurs circulations sordides. Le mystère pirandellien baigne dans la clarté de l'analyse, chez Müller, la démonstration ne fait qu'épaissir les raisons de l'inévitable échec. Dans les *Six Personnages en quête d'auteur*, l'ombre n'est que la recherche de la lumière, dans *Hamlet-machine*, il n'y a de leur que celle des ampoules électriques ! Pour faire rapide et clore cette comparaison, les premiers sont nés aux rives de la Méditerranée où la souffrance croît dans le soleil et l'anarchie,

1. *Hamlet-machine*, « Bataille pour le Groenland ». Les citations sont tirées du spectacle et les intertitres de tableaux ont été ajoutés par la metteuse en scène. NDLR.



les autres sur les décombres froids d'un monde totalitaire qui marche « au pas cadencé de la putréfaction² ».

« Nous ne sommes plus ce que nous étions. »

Récrivant *Oncle Vania* à partir de la scène centrale du troisième acte où Tchekhov donne à son héros (qui est plutôt un anti-héros) une brusque poussée de révolte, Howard Barker semble, pour sa part, prolonger la réflexion de Pirandello sur la création théâtrale et sur les rapports entre l'auteur et ses créatures. Mais ses personnages à lui sont plutôt aux troussees de leur créateur qu'à sa recherche. Et si on peut voir une certaine revanche du personnage dans le départ (par les coulisses du théâtre) de Vania devenu Ivan, au terme de la rébellion qu'il a conduite contre Tchekhov, cette revanche apparaît avant tout comme celle du lointain fils londonien du dramaturge russe !

2. *Hamlet-machine*, « Portrait de famille ».

Hamlet-machine de Heiner Müller, mis en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines inc, 2001). Sur la photo : François Trudel, Guy Trifiro et Gaétan Nadeau. Photo : Lydia Pawelak.

Car il y a bien, chez Barker comme chez Müller, sinon une rébellion, du moins une « révision » de deux œuvres mythiques, donc intouchables. Quelque chose comme l'affirmation des fils par rapport à leurs pères. C'est un droit au changement que revendiquent les personnages. « Je ne suis pas Hamlet », proteste Hamlet-machine. « Nous ne sommes plus ce que nous étions », affirme de son côté la Sonia de Barker au nom du groupe des révoltés.

[...] il y a bien, chez Barker comme chez Müller, sinon une rébellion, du moins une « révision » de deux œuvres mythiques, donc intouchables. Quelque chose comme l'affirmation des fils par rapport à leurs pères.

Non seulement les personnages de Tchekhov redessinés par Barker gardent-ils de leur forme originelle une riche identité, mais leur personnalité, au contact de la forte volonté de s'affirmer que leur prête leur second père, s'est-elle approfondie. C'est en effet à une entreprise d'appropriation de leur destin qu'il les invite. Prenant le parti des personnages, Barker affirme prendre ainsi le parti de la vie : « J'ai remodelé Vania parce que j'aimais sa colère que Tchekhov laissait perdre dans le ressentiment », écrit-il dans ses *Notes sur la nécessité d'une autre version d'Oncle Vania*, reproduites dans le programme de l'Opis. « Grâce à la puissance de sa pitié, Tchekhov écrase notre envie naturelle d'une vie meilleure et nous vaccine contre le désir de devenir soi-même ». C'est bien à une remise en question du grand homme, à un crime de lèse-majesté que nous fait assister Serge Denoncourt. Parricide symbolique dont le spectateur a une première idée avec le traitement particulièrement ridicule réservé à cet autre grand homme, Sérébriakov. Pompeux, grotesque et increvable, Albert Millaire est un superbe fac-similé d'écrivain. On ressent également un plaisir particulièrement subtil à constater que ce cycle de l'Opis, consacré à la relecture d'un des dramaturges les plus aimés de notre temps, se termine par son meurtre emblématique. Mais on éprouve aussi une grande satisfaction intellectuelle à se faire répéter l'évidence :

- Dis-ça à Tchekhov.
- Il le sait.
- Ah oui, Il sait tout³.

L'auteur a raison. Il a toujours le dernier mot. Si le Vania de Denis Bernard tente de se convaincre : « Je suis une création de ma propre volonté », Téléguine gémit : « Donnez-nous Tchekhov qu'il nous aide à mourir. » Et le grand homme de conclure lui-même avec la simplicité lasse de Paul Savoie : « Je suis un dieu. »

« Je veux être une machine. »

Mais si Barker a vu chez le docile Vania une possibilité de réalisation et de bonheur, pour sa part, c'est sous le sombre éclairage d'une époque terrible, la sienne, que Müller a lu l'histoire du prince du Danemark. Du mélancolique et énigmatique justicier, le grand écrivain est-allemand a surtout retenu la vision la plus noire : « *Something is rotten in this age of hope.* » C'est un monde vulgaire, sale et triste qui entoure notre Hamlet mécanique. Alors que le héros shakespearien s'efforce de s'élever au-dessus de sa condition d'homme, le personnage de Müller revu par Haentjens n'est plus un homme (« j'étais Macbeth »), mais un être d'après l'humanité, entre la bête et la machine, au sexe vague et aux pulsions confuses. Nous ne sommes plus au temps du meurtre fondateur mais des petites morts anonymes et insignifiantes.

3. (*Oncle Vania*).

Donnez-nous aujourd'hui notre meurtre quotidien. Vive Coca-cola, un royaume pour un assassin. [...] Je ne veux plus aimer une femme, un homme, un enfant, un animal. Je veux être une machine. Aucune douleur, aucune pensée⁴.

Cette déclaration d'une déshumanisation avancée, Marc Béland la débitera d'un ton neutre, totalement dépourvu de sentiment. Autour de cet homme postmoderne, les êtres de souffrance et d'émotion qu'étaient Polonius, Gertrude, Claudius ou Laërtes ne sont plus que des formes interchangeables, dont les mouvements, les vêtements, les silhouettes déclinent la même histoire. Si équivalents en fait que le programme de Sibyllines n'identifie pas les rôles tenus respectivement par Annie Berthiaume, Gaétan Nadeau, Guy Trifiro, Louise de Beaumont, Line Nault et François Trudel. C'est qu'en fait, dans *Hamlet-machine*, il n'y a pas de rôles, rien que des figurants. Céline Bonnier elle-même, méconnaissable en Ophélie, dans ses duos incertains avec *Hamlet-machine*, n'est qu'une des quatre poupées tournoyantes de ce sinistre ballet, que seul distingue son sanglant entrejambe.

Renversement de perspectives

De la production par l'Opis du chef-d'œuvre de Tchekhov revu et corrigé par Barker, on s'attendait à ce qu'elle soit originale. Il aurait été paradoxal que cette contestation, cette remise en question de l'autorité toute-puissante de l'auteur sur ses personnages ait été portée par une mise en scène traditionnelle. Dans les faits, Serge Denoncourt a renoncé aux conventions habituelles. Premier déplacement de point de vue : il a installé les comédiens dans les gradins et les spectateurs sur la scène. L'artisan de *Je suis une mouette (non, ce n'est pas ça)* change radicalement de cette manière les données de la représentation : il crée une plus grande proximité entre ceux qui font et ceux qui regardent, il supprime le décor et les coulisses, et centre ainsi l'intérêt sur le drame des personnages ; enfin, il élargit l'espace. En inversant le traditionnel face à face entre la scène et la salle, il déstabilise les uns et les autres, et les invite à se porter un regard différent. Ce renversement est un signe qu'il y a quelque chose de changé dans les rôles habituels. C'est comme si le metteur en scène invitait les spectateurs à faire preuve de plus d'esprit critique. D'ailleurs, ne peut-on voir dans cette vie autonome accordée aux personnages un droit du lecteur-spectateur à sa propre interprétation ?

Si je parle de spectateurs-lecteurs, c'est parce que la mise en scène de Serge Denoncourt nous donne l'impression de voir agir des personnages échappés d'un livre. Pour son dernier opus tchékhovien, l'Opis réalise (au sens propre) le principe fondateur de la théorie pirandellienne en projetant les comédiens dans l'espace, substituant à la traditionnelle scène « plate » une scène en trois dimensions. Denoncourt a compris que dans la déconstruction de Barker, les personnages discutent de leur vie au lieu de vivre leur drame ou que, si l'on veut, c'est en parlant, en exprimant ce qu'ils sont qu'ils agissent. De fait, distribués dans les gradins, les comédiens ont l'air d'orateurs dans une tribune. Placé en haut, au centre, Sérébriakov-Millaire pontifie, harangue, laissant tomber de haut ses verdicts prétentieux, ne descendant de son perchoir que pour faire semblant de s'intéresser au sort de ses congénères. Excessif, passionné,

4. *Hamlet-machine*.



(*Oncle Vania* (Théâtre de l'Opéra, 2001).

Photo : Maxime Côté.

déséquilibré, le Vania de Denis Bernard investit littéralement les gradins, les traversant, les remontant dans sa quête désespérée et anarchique du bonheur. Les autres, Éléna, Sonia, Astrov plaident, témoignent, s'opposent. La mise en plan, en schéma, des déplacements des personnages que permet le recours aux gradins aide ainsi le spectateur à comprendre la place assignée à chacun. Les personnages ne sont en effet littéralement pas au même niveau : la vieille nourrice passe et repasse dans l'allée en bas, Sérébriakov trône en haut, Maria, un cran au-dessous mais jamais très loin, les autres montent et descendent les marches selon les mouvements de leur humeur et l'évolution de leur histoire. Quand ils quittent la tribune, c'est pour s'en aller par l'entrée des spectateurs, vers la vie, comme Vania à la toute fin.

« Ma place serait des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus. »

Brigitte Haentjens partage avec Denoncourt le désir de présenter aux spectateurs un point de vue renouvelé sur l'acte théâtral, mais *Hamlet-machine* ne pousse pas aussi loin le principe de l'inversion de perspective. C'est que son propos essentiel n'est pas là. Le spectateur est surpris dès son arrivée à l'Union française : on ne se trouve pas dans cet endroit spécialisé qu'on appelle un théâtre mais dans un lieu privé, une maison. Deuxième motif de surprise : Haentjens installe sur un même plan comédiens et spectateurs, visant elle aussi à diminuer la distance entre ceux qui agissent et ceux qui regardent. Les deux groupes d'acteurs de la représentation théâtrale se partagent en effet la grande salle de l'Union française, mais le partage est encore plus inégal qu'à l'Espace GO : le public semble en quelque sorte relégué au fond, comme s'il était le témoin de l'action qui avait lieu devant lui. C'est un plancher de bois ordinaire qui

réunit les huit acteurs de cette sombre chorégraphie et la petite foule de leurs semblables, alignés dans un silence angoissé sur l'estrade qui les surplombe.

Dans la production de l'Opsis, les deux catégories de gradins se regardant créent un effet de miroir, et le regard des spectateurs monte vers les personnages, ce qui leur permet de se faire à chaque moment une idée de la situation de ceux-ci. Même effet de vue d'ensemble dans l'installation de Brigitte Haentjens, mais, à l'Union française, le regard descend au lieu de monter. Sous nos yeux, la grande salle nue aux néons blafards se fait tour à tour gymnase, usine, chambre, rue, cirque, basse-cour. Dans la scène où les quatre hommes sont entassés sur Ophélie pour un accouplement monstrueux, on croirait plonger dans une arène. Quand Hamlet est porté en triomphe, c'est un défilé qu'on regarde. Et dans ces huit danseurs qui se croisent et se recroisent comme au manège, ce sont des chevaux qu'on voit. Ou encore la metteuse en scène fait de nous des voyeurs un peu mal à l'aise comme si nous nous trouvions à assister à un spectacle qui ne nous était pas destiné.

Je regarde, à travers la porte à deux battants, la foule [...] Moi qui suis derrière le verre blindé. Je me vois agiter de crainte et de mépris mon poing dans la foule qui afflue⁵.



Hamlet-machine (Sibyllines inc, 2001). Sur la photo : Céline Bonnier, Marc Béland, François Trudel, Gaétan Nadeau et Guy Trifiro. Photo : Lydia Pawelak..

5. *Ibid.*, « Bataille pour le Groenland ».

Comme il n'y a ni coulisses ni plateau à proprement parler, le lieu de la représentation prend toute la place, jusqu'à déborder du côté du public. Au début, les huit comédiens alignés s'avancent au point de toucher presque les spectateurs de la première rangée. On peut voir haleter les poitrines et perler la sueur, scruter les yeux vides, les fards blêmes. Du côté public du cauchemar, le souffle est court et l'attention douloureuse.

Dilatation de l'espace scénique

L'utilisation que fait Brigitte Haentjens des deux longs murs qui se font face est d'une grande efficacité visuelle. Qu'elle y plaque les comédiens, comme dans ce passage saisissant où Hamlet porte Ophélie et la crucifie contre la paroi d'un bleu clair anodin et implacable. Ou qu'elle dégage le vaste espace central en dispersant les personnages sur les côtés.

Mais elle ne se contente pas de repousser les murs. Elle abolit en quelque sorte les limites de l'enclos dramatique en utilisant la perspective qu'ouvre au fond à droite le bar de l'Union française. Le comptoir, le lustre, la fenêtre donnant sur l'extérieur, la porte à gauche par où s'en vont les personnages vers on ne sait quoi, tous ces éléments de la vie ordinaire prennent un sens figuré, mettant en circulation l'ici et l'ailleurs, le dedans et le dehors. Du symbole à la réalité la plus crue, la représentation, œuvre d'une praticienne doublée d'une théoricienne, nous ouvre son double langage, démultipliant les significations avec les perspectives. À l'Espace GO, Serge Denoncourt transforme la sortie des spectateurs en coulisses, ce qui lui permet de faire rentrer la vie réelle dans la salle de théâtre. À l'Union française, il n'y a plus de coulisses et plus de frontières entre le réel et le rêvé. Chez Denoncourt, la sortie de secours ouvre sur le rêve, immense comme la mer. Le secours vient de l'extérieur. Chez Brigitte Haentjens, il n'y a plus de sortie de secours : le dehors est aussi étouffant que le dedans, et dans ce monde dilaté on a du mal à respirer.

Ainsi, l'extraordinaire efficacité dramatique de ces deux représentations tient à la puissance de la vision des deux chefs d'orchestre : qualité constante des interprètes et convergences des divers effets scéniques, (*Oncle Vania* et *Hamlet-machine*, en dépit de leurs multiples géniteurs, sont l'équivalent de ce qu'on appelle, dans le monde du septième art, du cinéma d'auteur.

Pourtant, que de talents réunis dans ces deux productions ! Du côté de *Vania*, c'est évidemment la parole qui règne, puisque c'est par elle que passe l'émancipation des personnages. Et nous sommes au cœur de la faiblesse humaine. Si Denis Bernard, qui trouve là un des meilleurs rôles de sa carrière, fait vibrer les gradins de ses emportements sauvages, chaque comédien à son tour vient imposer le drame qu'il porte. Macha Limonchik et Isabelle Roy, tout en antithèses, incarnent l'une la puissance de la beauté et l'affirmation des sens, l'autre les contradictions de l'idéalisme. Et la scène du dévoilement de Catherine Bégin est d'une intense émotion. Au sein de ce tourbillon de personnages déchaînés, Paul Savoie joue d'un autre registre : il n'est pas un personnage, il est Tchekhov, un être humain, et son jeu souple et nuancé s'impose sans qu'il élève jamais la voix.



Macha Limonchik (Éléna)
et Denis Bernard (Vania)
dans *(Oncle) Vania* (Théâtre
de l'Opsis, 2001).
Photo : Maxime Côté.

Aucune place pour l'individu dans ce monde infrahumain que dénonce *Hamlet-machine*. Les comédiens-danseurs ne sont que les rouages du sinistre ballet. Marc Béland lui-même n'est pas un personnage, mais la quintessence des autres, l'expression de leur vie sordide. La place laissée par l'être humain est prise par la matière : effets sonores et visuels sont ici des éléments à part entière du drame. Néon brutal, projecteur blafard, noir inquiétant comme le vide, les éclairages d'Étienne Boucher ne se contentent pas de ponctuer monologues et déplacements, ils sont eux-mêmes sens et mouvements. Quant à l'omniprésente bande sonore de Robert Normandeau, elle est respiration inquiétante, halètement brutal. Le plus souvent, le bruit de fond, rumeur assourdissante d'autoroute, tapage d'usine, semble venir de l'extérieur. Mais l'horreur est surtout à l'intérieur avec ces horribles rires mécaniques, cette cacophonie de basse-cour, ce silence qui survient comme une menace.

Instinct de mort, désir de vie. La mort n'a décidément pas le même sens dans *Hamlet-machine* et dans *(Oncle) Vania*. Chez le deuxième, on meurt beaucoup, mais c'est la vie qui l'emporte. Nous sommes au théâtre, et si les personnages meurent chaque soir, c'est pour ressusciter le lendemain, car, Pirandello l'a dit, les personnages sont immortels. La mise à mort de Tchekhov est aussi son triomphe. C'est encore la littérature qui triomphe, et Serge Denoncourt en fait une éclatante démonstration. Dans le *Hamlet-machine* de Brigitte Haentjens, c'est à la mise à mort de l'homme qu'on assiste, d'une certaine idée de l'homme. À la mise à mort de la pensée. D'une certaine idée de la civilisation, il ne reste rien que des danseurs hébétés et des bruits de ferraille. **J**