

L'histoire a-t-elle de l'avenir? *Hitler*

Pierre Popovic

Number 99 (2), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26111ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Popovic, P. (2001). Review of [L'histoire a-t-elle de l'avenir? *Hitler*]. *Jeu*, (99), 27–30.

L'histoire a-t-elle de l'avenir ?

Une table, une chaise, un hublot par où regarder la guerre qui fait encore rage, une pièce adossée à un conteneur probablement plein de toutes les horreurs du régime et un serveur en uniforme militaire, voilà qui esquisse le dernier bunker où bougonne, vitupère, rêve, se rappelle, délire ou rognonne Hitler, soliloqueur à vide apparemment abandonné de tous ses anciens complices.

À la fois concepteurs du spectacle et interprètes, Jean-Pierre Ronfard (le serveur-soldat) et Alexis Martin (Hitler) ont choisi de représenter le Führer en accusant les ressemblances avec l'image donnée de lui par les documentaires, les films d'archives et les récits historiques. La mèche et la petite moustache sont en conséquence de mise, mais toute la scénographie est conçue dans cet esprit. Les musiques d'accompagnement sont allemandes. Les personnages ont des costumes « d'époque ». Bruits (avions qui passent, sirènes, explosions) et extraits sonores contribuent à générer des effets réalistes, de même que les noms, les lieux, les allusions, les citations semés dans le long monologue qui, à quelques courtes interruptions près, occupe toute la pièce. Alexis Martin joue Hitler à la plausible : il intègre des phonèmes, des intonations et des rythmes germaniques à sa diction, et, pour faire bonne mesure, use ostensiblement de cette grandiloquence maniérée et de ces crises violentes de boursofflure oratoire qui viennent à la mémoire de chacun quand il pense au maître de l'Allemagne des années 30.

Hitler

TEXTE, MISE EN SCÈNE ET INTERPRÉTATION : ALEXIS MARTIN ET JEAN-PIERRE RONFARD. DÉCOR ET ACCESSOIRES : CHARLOTTE ROULEAU ; COSTUMES : GINETTE GRENIER ; ÉCLAIRAGES : MARTIN LABRECQUE ; MUSIQUE : MICHEL SMITH. PRODUCTION DU NOUVEAU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL, PRÉSENTÉE À L'ESPACE LIBRE DU 6 FÉVRIER AU 10 MARS 2001.

Le plus étonnant est que ces moyens mis en œuvre pour souligner la dimension historico-réaliste du spectacle n'empêchent pas que le personnage construit en scène tient de la caricature, que le jeu est surchargé de façon somme toute prévisible, que l'ensemble de la composition donne l'air d'un artefact théâtral, mais théâtral dans le mauvais sens du terme, c'est-à-dire outré, artificiel, contourné. Est-ce là le signe d'un raté, d'un échec ? Peut-être. La façon dont *Hitler* questionne les rapports de la « vérité historique et [de] la réalité théâtrale¹ » n'est pas toujours cohérente ni incisive, loin s'en faut [*cf. infra*]. Mais il est aussi probable qu'un résidu historique lointain, inévitable, affleure dans cette surpression du jeu. L'hitlérisme se caractérisa en

1. Tel est l'objectif de la pièce, ainsi que le définit un programme qui dit aussi que « Depuis quelques décennies, le théâtre historique se fait rare. Raison de plus pour envahir ce large champ d'expérimentation. »

effet par une théâtralisation outrancière, mécanique, kitsch de la vie politique et, partiellement au moins, de la vie privée : salutations, marches, parades, rites, chants, gestes, toute sa praxis était surcodée, réglée, emphatique, comme si le militarisme triomphant avait trouvé le chemin de cette théâtralisation en acte pour s'immiscer dans les consciences. Or, force est de constater que mille et un produits artistiques de série B ont pastiché ou parodié cette surcharge qui, à son origine, semblait convenir aux nouveaux médias dont l'hitlérisme s'empara à des fins de propagande, particulièrement le cinéma. La question qui se pose dès lors est celle-ci : toute mise en scène de « Hitler » (et de ce qu'il représente) ne sombre-t-elle pas automatiquement dans le pittoresque médiatique et dans le coloré historique dès lors qu'elle suit la même veine et ne prend pas distance avec cette théâtralisation d'autrefois, avec cette fabrication première du corps, du geste et du discours fasciste ? J'ai bien peur que oui.

Titree du nom du dictateur, la pièce est organisée en une suite d'épisodes développant chacun un thème précis. En quelque sorte désœuvré, le Führer passe d'un sujet à l'autre avec une dose égale de conviction et d'auto-satisfaction. Il déteste la viande, est dégoûté par l'idée de manger du cadavre, a peur des bactéries, célèbre le régime végétarien, prône la « vie saine » sous toutes les formes. L'épuration bactériologique va pour lui de pair avec l'épuration raciale : épurer, tout est là. Il redit sa haine de la République de Weimar et du pacifisme, son ressentiment né du traité de Versailles, son mépris de tout métissage et de toute diversité culturelle. Lui est pour « l'un », et son mot favori est « Eins » (il faut copuler entre soi). En toute logique, le discours de l'un conduit à l'autocélébration du « chef », guide, père et incarnation de la nation et de la race. Vient ensuite une forte détestation personnelle : Freud, cette « saleté » qui a « tué le [e] de la joie » et qui sert de fixation à son antisémitisme. De la psychanalyse au désir, il n'y a qu'un signifiant, c'est bien connu : le voici mysoginant avec fébrilité, exhibant une haine insidieuse, lâche, obsessive de la femme. Une maquette de Germania (la nouvelle et future Berlin, capitale du Reich éternel) le conduit sur le terrain des arts et des lettres : haro sur la modernité, c'est-à-dire, en conjoncture, sur Walter Gropius et le Bauhaus, et aussi sur Egon Schiele, Gustav Klimt, sur le théâtre d'essai qui est « juif rétrograde », sur tout art « pessimiste », et de célébrer les « harmonies viriles », l'art « populaire », les spectacles « multimédia de Nuremberg ». Mais l'avenir dépend de ce que l'on fera des enfants : il faut leur réapprendre le bilboquet (*sic*), leur faire faire quotidiennement du sport, leur inculquer les vraies valeurs. Ce soliloque en cascade





Hitler d'Alexis Martin et
Jean-Pierre Ronfard (NTE,
2001). Photo : Gilbert Duclos.

l'Argentine ? le Brésil ? Coaticook² ? L'aviatrice en question, celle « qui ne l'a jamais lâché », c'est la mort elle-même, cette mort chérie par le fascisme, inscrite au cœur de cette haine de la femme et de la vie libre *qui est* le fascisme (« Viva la muerte ! »). Cependant, cet épilogue invite à relire les « épisodes » antérieurs autrement. Les mots « clones » ou « multimédia » y constituaient des anachronismes significatifs. *Hitler* cherche à montrer que l'hitlérisme vit toujours, du moins qu'il vivote sournoisement : la pureté absolue de la nourriture, le racisme, la détestation larvaire de la femme, le refus d'une recherche artistique qui se passe en dehors des succès du marché, le populisme, le respect aveugle ou le mythe du « chef », la relance via la génétique d'une « race d'élite » par clonage interposé, tout cela, et j'en passe, est dans l'air de notre temps. Certes, tous ces éléments idéologiques semblent aujourd'hui exister indépendamment les uns des autres et, malgré leurs défauts, les démocraties contemporaines paraissent pouvoir contenir leur rayonnement. Mais le spectacle proposé par le Nouveau Théâtre Expérimental veut laisser entendre que l'hitlérisme n'est pas mort avec Hitler, que ses idéologèmes traînent dans la rumeur contemporaine, comme s'ils attendaient qu'un autre « chef » vienne les fédérer et relancer l'horloge de l'horreur.

2. C'était pourtant, malheureusement, une question débattue par plusieurs personnes à la sortie du spectacle !

est entrecoupé de courtes séquences qui soulignent la folie furieuse du personnage : il se repasse et mime un discours d'autrefois, se perçoit comme le descendant de Charlemagne, devient saoul de joie à l'annonce de la mort de Roosevelt, passe en revue des enfants imaginaires destinés au front, discute avec un état-major fantôme – le soldat-serviteur lui passe des lunettes noires qui, à la manière d'un casque virtuel, lui permettent de voir ce qu'il veut ou de ne pas voir ce qu'il ne veut pas voir –, imagine des armées de clones fabriqués à l'image aryenne et, surtout, s'adresse de temps à autre à un personnage, tassé dans un coin sombre, qu'il lui arrive de peindre (car il était « artiste peintre ») et qui n'est autre que son double. Le dernier « épisode » donne sens à tout ce qui précède : à l'extrême fin, c'est ce double que Hitler tue avant de s'enfuir avec une aviatrice venue le sauver *in extremis*.

Il ne faut pas prendre cette fin à la lettre. Ronfard et Martin ne veulent pas lancer une discussion sur une question idiote reprise à n'en pas finir par tous les canards de bas étage : Adolf Hitler est-il vraiment mort en 1945, ou a-t-il réussi à s'enfuir ? à gagner

Si le but moral et politique du travail des deux concepteurs est assurément louable, il reste que les moyens utilisés pour l'atteindre ne sont pas entièrement convaincants. L'histoire se réduit trop ici à de la couleur historique et la pensée qu'on en tire tombe assez vite à plat. Outre le côté outré et trop stéréotypique du personnage, la situation dans laquelle Alexis Martin et Jean-Pierre Ronfard ont choisi de représenter Hitler n'est guère originale. Elle se résume en gros à ceci : en avril 1945, au fond de son bunker, le Führer soliloque et s'illusionne encore sur son destin tandis que l'armée russe et sa propre mort approchent. Le moins que l'on puisse dire est que cette situation offre un goût de déjà-vu. La fin du chef du Troisième Reich exerce depuis longtemps une étonnante fascination sur les créateurs. Des centaines de récits lui ont été consacrés, généralement à partir des témoignages recueillis auprès des survivants dudit bunker, et il est révélateur que, récemment, plusieurs films ont porté à l'écran cette ultime scène du régime hitlérien : *The Bunker* (TV, 1981, avec Anthony Hopkins), *The Empty Mirror* (de Barry J. Hershey, 1996, avec Joel Grey et Norman Rodway), *Moloch* (d'Alexandre Sokourov, 1999, avec Elena Ruffanova et Leonid Mosgovoï). Cette prédilection s'explique par la délectation morose qui accompagne inévitablement un tel choix de séquence. Les lieux communs qui sont à l'origine de cette délectation et la position du spectateur qu'elle détermine sont par trop connus : variantes de la série « les derniers jours de... », ces productions jouent sur la jouissance d'un spectateur avide de venir, et de venir voir comment meurt lâchement, solitairement, drabement celui qui voulait dominer le monde. C'est là un creuset formel populiste, qui ne permet pas (ou plus), à mon avis, de vraiment questionner l'histoire. On objectera que ce stratagème montre au moins que le roi était nu. Piètre consolation. Les gazettes les plus triviales sont pleines de ce vieil artifice carnavalesque. Quand il s'agit d'un criminel à l'échelle planétaire comme Hitler, il ne peut plus être question de revamper cette vieille recette dramatique, du moins pas dans un théâtre d'essai. En l'occurrence, il fallait à tout prix écarter cette situation trop courue, trop lourde d'impensé, si l'on voulait dire quelque chose de vraiment incisif à propos de Hitler. Ce qu'il faudrait faire voir à la scène, ce sont des choses beaucoup plus difficiles à montrer, à écrire, à jouer. Montrer par exemple comment le nazisme réussit à pervertir la langue de tous les jours au point d'imposer des mots, des tournures, des valeurs et de gangrener les gestes, les élans, les amours qui allaient avec ses mots. Ou bien, second exemple, écrire l'histoire de ce groupe de psychiatres et de psychanalystes qui tentèrent, à partir de leur travail intellectuel, de démontrer publiquement dans les années 30 que celui qui prenait le pouvoir en Allemagne était un fou dangereux : faute de pouvoir se faire entendre, ils firent partie de l'infini cortège des martyrs et des vaincus. **■**

Ce qu'il faudrait faire voir à la scène, ce sont des choses beaucoup plus difficiles à montrer, à écrire, à jouer.
