

L'impossible vérité du théâtre

Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*,
Traduction de Marco Micone, mise en scène de Wajdi
Mouawad, Théâtre de Quat'Sous, du 8 octobre au 17 novembre
2001

Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, Mise en scène de Brigitte
Haentjens, Production de Sibyllines Inc., Union Française, du 9
au 20 octobre 2001

Pierre L'Hérault

Number 183, March–April 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17716ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2002). L'impossible vérité du théâtre / Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, Traduction de Marco Micone, mise en scène de Wajdi Mouawad, Théâtre de Quat'Sous, du 8 octobre au 17 novembre 2001 / Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, Mise en scène de Brigitte Haentjens, Production de Sibyllines Inc., Union Française, du 9 au 20 octobre 2001. *Spirale*, (183), 10–11.

L'IMPOSSIBLE VÉRITÉ DU THÉÂTRE

SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR de Luigi Pirandello

Traduction de Marco Micone, mise en scène de Wajdi Mouawad, Théâtre de Quat'Sous, du 8 octobre au 17 novembre 2001.

HAMLET-MACHINE de Heiner Müller

Mise en scène de Brigitte Haentjens, Production de Sibyllines Inc., Union Française, du 9 au 20 octobre 2001.

LE THÉÂTRE qui engage et risque une vision des choses, qui, en d'autres termes, travaille à déstabiliser le sens acquis, n'est pas si fréquent. C'est pourquoi le Pirandello de Wajdi Mouawad et le Müller de Brigitte Haentjens se détachent nettement de la programmation de la première partie de la saison 2001-2002.

Tricherie

Qu'il s'agisse des dialogues de *Littoral* entre les vivants et les morts, l'ici et l'ailleurs, le présent et l'origine, ou de la cohabitation des personnages réels et imaginaires de *Rêves*, ou même, dans *Les mains d'Edwige*, de l'irruption du surnaturel dans le quotidien, le théâtre de Mouawad va toujours au-delà de son propos, jusqu'à ce qu'il masque sous le jeu : l'inconcevable, l'insoutenable, l'impossible. Ce sont ces trois mots qu'utilise Mouawad pour dégager le sens de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello (dans une nouvelle traduction de Marco Micone) et situer son travail de mise en scène : « *C'est dans cet esprit que l'inconcevable surgit dans la pièce de Pirandello. [...] Que veulent-ils [les personnages]? Vivre, affirment-ils. [...] Disant cela, ils ne réalisent pas que leur irruption métamorphose totalement la réalité des comédiens et du metteur en scène qui, se voyant arrachés au mensonge de leur quotidien, sont sur le point de devenir fous puisque la requête des personnages, aussi légitime soit-elle, leur est absolument insoutenable. Leur présence, leur simple présence annule l'expérience même du théâtre [...] Sans acteurs pas de théâtre. Ils [les personnages] doivent donc accepter de voir leur être et leur essence incarnés à l'intérieur d'un corps et d'un esprit qui ne sont pas les leurs. Impossible hurlent-ils, impossible. Ce hurlement affirme violemment que le théâtre est une tricherie, une impossible vérité, car entre eux et le public, un passage obligé et terrible se dresse : l'acteur, vouant toute tentative de vérité à l'échec. [...] Sans échec pas de théâtre.* » La lecture de Mouawad ne contredit pas le sens de la pièce. Elle souligne au contraire la charge qu'elle constituait contre un certain réalisme par une mise en contexte québécois comportant deux éléments : une référence à la pièce de Michel Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, concurrentiellement à l'affiche du Théâtre Denise-Pelletier; et une référence à la situation politique québécoise par le recours à une imaginaire guérilla

urbaine. Les deux références ne mènent pas au partage du vrai et du faux, mais, brouillant les pistes, insistent sur la « tricherie » du théâtre.

Triple enracinement

Dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, pièce substituée au Jeu de rôles, que les comédiens répètent alors que fait irruption la famille des « six personnages », Christiane Pasquier tient le rôle de Marie-Lou, rôle initialement illustré par Hélène Loïselle qui elle-même joue celui de La Mère, personnage que Christiane Pasquier devra ensuite interpréter. On voit à quelle confusion du réel et du théâtral donne lieu la seule présence d'Hélène Loïselle. Confusion accentuée, pour un spectateur de mon âge du moins, par l'absence de Lionel Villeneuve, récemment décédé, qui était, lors de la création de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, le partenaire de scène d'Hélène Loïselle, dans le rôle de Léopold, comme il était dans la vie son mari, d'où le double sens de son absence. La référence à la pièce de Tremblay me suggère une autre considération ayant trait, cette fois, à la signification que donne au théâtre de Tremblay l'insertion de sa pièce dans celle de Pirandello. Les personnages de Tremblay n'étaient-ils pas des intrus venant bouleverser les codes théâtraux québécois à l'instar des *Six personnages en quête d'auteur* en Italie? Mouawad nous ramène ainsi à la réception de Tremblay marquée par la méprise dont il fut l'objet à propos d'un supposé « réalisme » qui n'était qu'un « effet de réalisme », c'est-à-dire une « tricherie ». La référence à la pièce de Tremblay trouve sa justification dans une lecture croisée qui n'a rien de primaire, mais qui dégage avec finesse le sens de la pièce de Pirandello et du théâtre de Tremblay sans assujettir l'un à l'autre. Dans sa mise en scène, Mouawad n'a-t-il pas donné au personnage du Directeur (Igor Ovdais) le nom d'André Brassard, le metteur en scène de Tremblay et aussi de *Six personnages en quête d'auteur*? Ce qui donne un relief très particulier au propos de Pirandello exprimé dans le dialogue suivant : « LE PÈRE [Robert Lalonde] — Pouvez-vous me dire qui vous êtes? LE DIRECTEUR — Mais je suis moi! André Brassard! Qui voulez-vous que je sois? LE PÈRE — Et si je vous disais que vous vous trompez... que ce dont vous êtes absolument sûr, c'est de ne pas être moi. »

La deuxième référence est, je l'ai dit, politique. Il s'agit d'une guérilla urbaine mettant aux prises depuis trois ans les Phalanges québécoises et le

Ghostdance. Des bombardements sur Rosemont, à partir du mont Royal, auraient déjà fait 30 000 morts. Les gens cependant continuent de mener une vie paisible si l'on se fie à la voix enjouée de René Homier-Roy (il y a d'autres voix, celle de Marie-France Bazzo, par exemple) qui, à son émission matinale, entremêle les bulletins de météo et les bulletins sur l'état de la guerre civile et ses conséquences concrètes (pannes d'électricité, quartiers bloqués, etc.). Cette guerre aura pourtant raison de la répétition théâtrale, puisque à la fin de la pièce, faisant irruption sur la scène, un commando abat les uns après les autres les comédiens, substituant la mort réelle à la mort que l'on vient de jouer dans la pièce. Il est difficile de croire à cette situation imaginée, même si l'attentat de New York, à cause de la proximité géographique, lui donne une certaine vraisemblance qui empêche le spectateur d'en dénier complètement la possibilité. Mais est-ce là le propos de Mouawad? Je vois plutôt dans l'étrangeté de cette situation l'interférence de la mémoire des bombardements de Beyrouth qui ont martelé l'enfance du dramaturge. On pensera peut-être que c'est là une façon commode et expéditive de renvoyer Mouawad à son Beyrouth originel. Je tente simplement de suggérer que cette mise en scène assume le triple enracinement et le triple engagement d'une écriture et d'un travail dramatiques qui trouvent chez Pirandello des éléments de définition, qui s'insèrent dans la dramaturgie québécoise (Tremblay) mais d'une façon distanciée par la mémoire du Liban (guerre civile). Cela n'est-il pas dans la logique du texte pirandellien dans lequel un personnage dit que « *chacun est pluriel, innombrable* »? Pluralité reflétée dans une distribution d'une rare diversité d'appartenances et de formations théâtrales.

Pièce de résistance

C'est une attitude d'interrogation qu'adopte Brigitte Haentjens devant *Hamlet-machine* de Heiner Müller : « *Hamlet-machine aura résisté longtemps à nos questions, il les aura plutôt alimentées, comme savent le faire les œuvres magistrales. Nous n'avons jamais eu le sentiment de maîtriser l'œuvre, mais bien plutôt de l'interroger.* » Si différentes que soient les pièces de Müller et de Pirandello, les questions que posent l'une et l'autre sur l'identité ne sont pas très éloignées : « *Au moment où le comédien prononce [...] les premiers mots [« j'étais*

Hamlet », il est déjà quelqu'un d'autre dont l'identité nous intrigue. Qui nous parle? Le personnage de Hamlet immortalisé par Shakespeare? Le comédien qui jouera Hamlet devant nous? » Nous sommes en face de quelqu'un cherchant à sortir d'un rôle, d'un discours comme d'une prison. Marc Béland joue très sensiblement et très physiquement ce sentiment d'enfermement, comme s'il était dans un corps — le sien —, pris dans un mouvement perpétuel qui le déplace autour de la scène. Et que dire de sa voix qui, semblant hors de contrôle et jouant sur de grands écarts de tons et de rythmes, tantôt débite, à la manière d'un haut-parleur, le discours de l'autre et tantôt parvient à traverser les parois du corps-machine et à énoncer un Je. La mise en scène de Haentjens joue sur le contraste du mouvement du héros en quête d'identité et de l'immobilisme exprimé dans des figures fantasmatiques stéréotypées et répétées qui forment des chorégraphies parfaitement ordonnées et fixées. Qui donc est Hamlet? Haentjens répond : « Pour Müller, Hamlet est l'archétype de l'intellectuel qui porte en lui l'utopie d'un monde meilleur, l'être qui pense mais qui ne peut jamais agir. C'est aussi un héros à cheval sur deux civilisations, entre l'archaïsme et les temps modernes. Je crois que Müller s'identifiait facilement à Hamlet. » On sait que la tragédie de Shakespeare a accompagné Müller toute sa vie : il l'a lue à l'adolescence, relue en 1956 au moment de la révolution écrasée de Budapest, puis, en 1968, à la lumière du Printemps de Prague; et le Mur de Berlin est tombé pendant qu'il la répétait. Cela dit à quel point le personnage est chargé et exprime la conscience de l'artiste allemand du xx^e siècle qu'incarne assez exemplairement Müller qui se demande : « Que peut faire une rime contre les imbéciles? »

« Je veux être une femme »

Cette dimension du texte est connue. Sans l'oublier, Haentjens, poursuivant son « exploration de la féminité », s'arrête à la parole d'Hamlet : « Je veux être une femme ». Qu'est-ce à dire? Que le personnage d'Ophélie (Céline Bonnier) est, dans la pièce de Müller, le principe d'action, la seule force de résistance : « Ainsi va-t-elle vêtue de son sang, symbole d'une véritable force révolutionnaire, comme si l'avenir appartenait aux femmes. Mais quel avenir? » Haentjens suggère qu'« Ophélie inventée par l'auteur a l'intelligence de récuser l'idéalisation ». Mais elle se demande s'il n'y a pas dans le désir d'Hamlet d'être femme le désir d'absorption de la femme ainsi sacrifiée, selon la mythologie patriarcale, à la grandeur du héros. Cela s'entendrait dans la réplique ironique d'Ophélie : « Veux-tu manger mon cœur? » Cette dernière incarnerait peut-être la « douloureuse quête féminine d'une œuvre toujours difficile à mettre au monde à côté ou en présence des hommes de leur vie ». Haentjens montre en effet une Ophélie qui n'arrête pas de se suicider, sur qui plane l'ombre de la compagne de Müller, la poète Inge Müller — dont certains poèmes sont insérés dans la pièce — qui, après plusieurs tentatives, « réussit » à se suicider. À la manière d'une archéologue, la metteuse en scène dégage les diverses strates de l'identité du personnage d'Hamlet qui toutes renvoient au rapport de l'individu et de l'artiste avec l'Histoire. C'est là une entreprise complexe qu'on n'a pas voulu rendre facile aux spectateurs en réduisant la pluralité de sens : « Monter Hamlet-machine aura été pour nous un travail très engageant, intellectuellement et physiquement, comme ouvrir un chantier, en perçant de multiples chemins d'accès à l'œuvre, et en essayant de favoriser une circu-

lation énergétique, intellectuelle, sensorielle entre les spectateurs et les interprètes. »

La disposition des lieux favorise cette circulation énergétique. L'espace en forme d'entonnoir est divisé en deux. Dans la pointe, partie la plus éloignée, il y a un bar. Pendant que les spectateurs s'installent, les comédiens y sont, comme s'ils en étaient des clients; et on peut facilement avoir l'illusion d'un véritable bar, d'autant que la représentation n'a pas lieu dans un espace de théâtre, mais dans une salle de l'Union Française qui pourrait bien communiquer avec un bar « réel ». La partie la plus ouverte constitue, sans ambiguïté possible, l'espace du jeu. Quant à l'espace des spectateurs, il est en continuité avec l'espace scénique grâce à un mur qui en prolonge la ligne et à l'absence de dénivellation, puisqu'il s'agit du même plancher, entre l'espace scénique et l'espace où sont posés les gradins amovibles. L'espace du jeu se situe ainsi entre l'espace du quotidien (le bar) et l'espace du public. Médiation entre la vie et le théâtre, l'espace scénique apparaît ainsi un lieu de croisement, de confusion même, entre le réel et l'imaginaire. Une telle disposition est conséquente avec la conviction d'Haentjens — qui lui sert de fil conducteur depuis son engagement théâtral en Ontario francophone — que « le théâtre est le lieu de la rupture, de la rébellion, de la révolte », mais aussi du « désir », de la « méditation » et de la rencontre « du territoire public et [du] territoire privé ».

PIERRE L'HÉRAULT

1. Les citations proviennent de « Dialogue avec un poète disparu » de Brigitte Haentjens et des *Rouages de la machine. Autour de la recreation de Hamlet-machine par Brigitte Haentjens*, de Stéphane Lépine, Montréal, Publications Siblylines inc., 2001.



Dante's Inferno (extrait) de Tom Phillips, 1985

DR



A Humument (extrait) de Tom Phillips, 1997

DR