

Espaces habités

Marie-Andrée Brault

Numéro 102 (1), 2002

Hamlet-Machine et *(Oncle) Vania*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26342ac>

[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

Brault, M.-A. (2002). Espaces habités. *Jeu*, (102), 92–96.

Espaces habités

Il faut se rendre à l'évidence : les lieux et leur adaptation aux différents projets scéniques ne semblent pas toujours être au cœur des préoccupations des créateurs. Les concepteurs et praticiens invités lors de l'Entrée libre sur les salles transformables organisée par *Jeu* (à paraître dans le prochain numéro) ont trouvé des explications diverses à la situation : certaines salles ne peuvent être transformées ; d'autres le peuvent, mais à des coûts jugés trop élevés ; le désir d'avoir un « beau décor » prime parfois sur celui – beaucoup plus insécurisant – de réinventer constamment l'espace, etc. À l'automne dernier pourtant, les productions d'*(Oncle) Vania* et de *Hamlet-machine* ont montré à nouveau, par leur utilisation des lieux, à quel point l'espace est signifiant, à quel point il participe au sens de l'œuvre et de sa représentation.

Renversement

Les ressources des salles d'Espace GO sont multiples et laissent toute liberté aux metteurs en scène et aux scénographes. Cependant, avec les deux spectacles qui venaient clore le Cycle Tchekhov de l'Opsis, des contraintes évidentes se posaient : *la Poste populaire russe* et *(Oncle) Vania* étant présentées l'une à la suite de l'autre dans la même salle, il était impensable de transformer les lieux entre les deux représentations. C'est donc sans doute un peu grâce à la contrainte qu'est venue à Serge Denoncourt l'idée d'utiliser l'espace « à l'envers », c'est-à-dire d'installer des chaises sur la scène de *la Poste populaire russe* pour les spectateurs et de faire jouer les comédiens dans les gradins. Mais dire de cette mise en espace qu'elle est essentiellement une bonne idée née de la nécessité serait sous-estimer la rigueur de lecture que propose l'Opsis et son équipe. La pièce de Barker n'est pas un ordinaire hommage à Tchekhov et à son œuvre. L'« oncle » du titre n'a pas été soumis aux parenthèses pour rien. Le personnage, chez Barker, se trouvera débarrassé de son identité sociale et familiale pour retrouver son identité individuelle, profonde, une identité sauvage et contradictoire comme on n'avait pu la soupçonner de l'être. Il réclamera qu'on l'appelle par son nom véritable, Ivan, refusant d'être diminué tant dans son nom que dans son existence. En fait, tous les personnages seront montrés sous un jour différent : impuissants et mélancoliques dans le *Vania* de Tchekhov, ils laisseront, chez Barker, déborder leurs sentiments et leurs pulsions dans un flot difficile à contenir. En ce sens, le renversement des lieux, de la scène et de la salle, participe à cette découverte de l'envers des personnages tchékhoviens qui se veulent libérés des diktats de l'auteur, de la scène, de la tradition des lectures.

Ce qu'expose par le fait même la pièce de Barker n'est pas avant tout de nature psychologique et ne relève pas essentiellement de la libération de l'individu. La question que soulèvent les personnages d'*(Oncle) Vania* est aussi d'ordre artistique et esthétique : pourquoi encore faire ce théâtre ? Qu'a encore à nous dire cette scène dont



(Oncle) Vania, mis en scène
par Serge Denoncourt à
l'Espace GO (Théâtre de
l'Opsis, 2001). Photo :
Maxime Côté.

nous sommes les représentants ? Bernard Reitz écrit dans un article sur la réception critique du travail de Barker en Grande-Bretagne : « Selon Barker, *Oncle Vania* n'est pas seulement l'apothéose d'une société statique donc condamnée, mais aussi l'incarnation de la paralysie actuelle du théâtre¹ ». La mise en scène de Denoncourt et l'« environnement scénique » de Louise Campeau poursuivent dans cette voie. En refusant d'opter pour un décor illustrant, représentant une réalité extérieure au théâtre lui-même, ils confirment que c'est bien de leur art qu'ils traitent. Les personnages, en désertant le lieu de l'action théâtrale qui est cette scène qui les asservit, gagnent la salle, lieu d'observation, et se posent donc comme vis-à-vis, interlocuteurs, critiques de ce qui se fait sur les planches.

Le renversement n'est pas significatif que pour les personnages. Il l'est également pour le spectateur qui, avant la représentation, s'avance dans la salle par une sorte de

1. Bernard Reitz, « Howard Barker et la critique », *Alternatives théâtrales*, n° 57, mai 1998, p. 15-17.

petit couloir émergeant du centre des gradins. Il traverse donc le lieu qui lui est familier pour se diriger vers celui des personnages. La scène deviendra du coup investie du présent et non plus de la re-présentation, du réel et non plus du fictif. Le procédé scénique de l'Opsis accentue, en déplaçant les regards dans l'espace, l'inconfort provoqué par le théâtre de Barker. Cette entrée par laquelle arrive le spectateur sera aussi celle qu'empruntera Tchekhov lui-même, personnage de la pièce. Métaphoriquement, donc, nous pouvons avancer que, dans cette mise en espace, le réel traverse la fiction sans toutefois s'y fixer. Car, même si Tchekhov déclare dès son entrée : « Je suis inextinguible. [...] De toute évidence, je suis nécessaire [...] », sa fin est imminente. C'est de sa propre impuissance qu'il témoignera, et il mourra la main dans celle de Vania. Les personnages continuent donc seuls, sans auteur à craindre. Le réel n'a plus de prise sur l'inventé. Leur incapacité à diriger véritablement leur existence est toute relative lorsque celle des êtres « réels », insurmontable, annonce une fin inéluctable.

Tout au long de la pièce, Sérébriakov occupera une place privilégiée dans les gradins, une place à part, un fauteuil bien à lui, au-dessus du corridor d'entrée. Tué par Vania, il regagnera cette place, et sera rejoint par Astrov après que celui-ci aura été étranglé. Ainsi installés, les morts citeront constamment Tchekhov : « Tchekhov dit de se débarrasser du revolver avant que ça entraîne davantage de problèmes et perturbe le fragile équilibre entre les personnages [...] ». Il regrette profondément cet intermède mélodramatique. » Mais leurs discours ont peu d'impact sur ce qui se joue. Tchekhov lui-même, après sa mort, n'aura pas droit aux mêmes privilèges que Sérébriakov et Astrov. Il restera dans un siège quelconque des gradins. Ni sa parole ni sa personne ne domineront la situation. « Vrai » mort, il ne peut plus se faire entendre. Et, contre sa volonté, le revolver servira à nouveau. Au fond, le « fragile équilibre » théâtral est-il



souhaitable ? L'inconscient, le pulsionnel, le vital, ne doivent-ils pas être une réponse à l'inertie du théâtre comme à celle du monde ?

Déstabilisation

Avec *Hamlet-machine* de Heiner Müller, Brigitte Haentjens poursuit une réflexion sur les lieux déjà amorcée de façon éloquente dans *la Nuit juste avant les forêts*, présentée dans une ancienne maison de chambres de la rue Ontario. Elle nous invitait cette fois rue Viger dans les locaux de l'Union française, utilisés à l'occasion pour des expositions et des spectacles. Au dernier FTA, *Petits Miracles misérables et merveilleux* de Claudie Gagnon y étaient donnés.

Pour se rendre au lieu de la représentation, nous devons emprunter des voies qui n'étaient pas clairement indiquées. Chacun regardait celui qui le précédait, incertain du trajet à parcourir. Nous traversions ainsi, notamment, une très grande cuisine désertée, pour enfin entrer dans l'espace choisi, dont les murs étaient tapissés de photographies et d'informations sur Müller. Entraîner le spectateur dans un lieu qu'il ne connaît pas, à travers un parcours qui paraît incertain, c'est aussi le déstabiliser. Et cet inconfort du spectateur fait corps avec l'œuvre. Sur scène comme dans la salle (et comme dans la vie...), le confort est une chose dangereuse semble-t-on nous dire. Il endort, anesthésie. Des gradins, assez hauts, faisaient face à l'aire de jeu, une grande salle aux murs peints de couleurs pastel où s'élevait une colonne Morris sur laquelle apparaissait une immense photo du visage de Müller. Une porte se trouvait à gauche. Au fond, en enfilade, un bar d'un chic suranné devenait une sorte de deuxième décor, en marge de l'espace central dénudé. S'y trouvait une sorte de frigo peint aux couleurs de Coca-Cola qui nous annonçait le « Vive COCA-COLA. Un royaume pour un assassin », lancé plus tard par l'interprète de Hamlet. Les scénographies d'Anick La Bissonière tranchent souvent sur l'ensemble des productions. Sa réflexion semble s'articuler autour de la construction d'un espace beaucoup plus que de celle d'un décor. Des machines complexes de *Marie Stuart* au TNM à l'appropriation sans artifice des locaux de l'Union française, son travail témoigne d'une rigueur architectonique qui a peu à voir avec les arts décoratifs. Ainsi, même si pour ce *Hamlet-machine* le spectateur était tenu hors du lieu scénique et retrouvait les éternels gradins, il avait l'impression d'habiter un espace.

Hamlet-machine, mis en scène
par Brigitte Haentjens à l'Union
française (Sibyllines inc, 2001).
Céline Bonnier et Marc Béland.
Photo : Lydia Pawelak.

Bien entendu, *Hamlet-machine* et (*Oncle*) *Vania* ont ceci en commun qu'elles sont des œuvres palimpsestes. Si Barker écrit à partir de Tchekhov et Müller d'après Shakespeare, ils tiennent aussi, inévitablement, un discours sur l'œuvre ancienne qu'ils s'approprient et, plus largement, sur le théâtre. De la même manière que Tchekhov est présent dans la pièce de l'Opis, la figure de l'artiste apparaît par le biais du personnage qui déclare : « J'étais Hamlet », et plus loin « Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire [...]. Mon drame n'a plus lieu. [...] je ne joue plus. » (p. 79) Comme l'interprète de Hamlet semble alors loin de son personnage agité, secoué de mouvements brusques du départ ! On se surprend à croire que c'est Marc Béland lui-même qui tient ces propos, en son nom.

La réflexion sur l'art, sa nécessité, sa finalité, la réflexion sur le rôle de l'artiste, sa place dans la cité, sa douleur, sont accentuées par cet élément de décor significatif

qu'est la photo de Müller, géante mais un peu floue, sur la colonne Morris. C'est aussi de Müller qu'il est question. Comment ne pas comprendre que l'on parle de lui et de tous les créateurs lorsque l'interprète de Hamlet dit, devant la colonne : « Le décor est un monument. Il représente, agrandi cent fois, un homme qui a fait date. La pétrification d'une espérance. Son nom est interchangeable. » Müller est flou, mais n'est pas effacé. La révolte qui sourd de *Hamlet-machine* ne peut être totalement désincarnée et c'est aussi la voix de Müller qui se fait entendre par celle de Hamlet. Brigitte Haentjens fait une place encore plus grande à la figure de l'auteur en intégrant au spectacle des poèmes de Inge Müller, l'épouse de Heiner Müller. Dans son entretien avec Stéphane Lépine publié sous le titre *les Rouages de la machine. Autour de la recreation de Hamlet-machine par Brigitte Haentjens*, la metteuse en scène établit un lien entre le personnage d'Ophélie, « la femme à la corde la femme aux veines ouvertes la femme à l'overdose SUR LES LÈVRES DE LA NEIGE la femme à la tête dans la cuisinière à gaz² », et Inge Müller. Il est clair que la figure du créateur – en tant qu'artiste et individu –, sa souffrance, sa colère, ont guidé la lecture de Brigitte Haentjens davantage que le propos proprement politique, bien qu'il soit sous-jacent. Le regard fixe et fragilisé de Müller nous le rappelle tout au long de la représentation.

L'(*Oncle*) *Vania* de l'Opsis et le *Hamlet-machine* de Sibyllines, qui s'inscrivent pourtant dans des démarches et des esthétiques différentes, auront, ce même automne 2001, posé la question de l'investissement du sens par l'investissement de l'espace : quels lieux aujourd'hui pour le théâtre, ou de quoi le théâtre est-il aujourd'hui le lieu ? **j**

L'(*Oncle*) *Vania* de l'Opsis et le *Hamlet-machine* de Sibyllines [ont posé] la question de l'investissement du sens par l'investissement de l'espace [...]

2. Heiner Müller, *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 72-73.