Document généré le 16 mai 2024 09:15

Jeu
Revue de théâtre

Les vases communicants de la mise en scène
Le Procès et *Siegfried* sous l'oeil de François Girard

Frédéric Maurin

Numéro 116 (3), 2005

Mettre en scène aujourd'hui

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24824ac

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

Maurin, F. (2005). Les vases communicants de la mise en scène : *Le Procès* et *Siegfried* sous l'oeil de François Girard. *Jeu*, (116), 160–171.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

FRÉDÉRIC MAURIN

Les vases communicants de la mise en scène

Le Procès et *Siegfried* sous l'œil de François Girard

> Du fond de l'image, en plein milieu de celle-ci, vient ce qui confronte le personnage à sa solitude ou à sa détresse.
>
> Serge Daney

Soient les trois milieux naturels – terrestre, marin, aérien – peuplés chacun de ses créatures. Et trois formes d'expression artistique – théâtrale, cinématographique, lyrique – censément dotées de spécificités propres, mais non pas toujours hermétiques ou réfractaires aux influences mutuelles. Des passerelles permettent l'échange, des écluses, la navigation ; des croisements les font se rejoindre, des confluents, se déverser l'une dans l'autre ou même découler l'une de l'autre. « Amphibies » seraient alors, selon le mot que Charles Dullin réservait aux acteurs alternant pratique scénique et pratique cinématographique[1], les metteurs en scène passant derrière la caméra, que ce soit à l'occasion (comme déjà Antoine) ou à jamais (comme ces ténors de Hollywood dont on oublie souvent qu'ils ont débuté sur les planches : Ernst Lubitsch, Elia Kazan, Orson Welles, etc.[2]). Amphibies aussi, les artistes circulant entre théâtre parlé et théâtre chanté, comme il s'en trouve tant désormais : Robert Wilson, Luc Bondy, Deborah Warner, Andrei Serban, pour n'en citer que quelques-uns, ou Serge Denoncourt, Alice Ronfard, Lorraine Pintal au Québec. Voire : amphibies volants, ceux qui conjuguent mise en scène de théâtre, mise en scène d'opéra et réalisation de films. On en connaît : Ingmar Bergman, Patrice Chéreau, Robert Lepage, Peter Brook.

La plupart du temps, le théâtre sert de base ou d'épreuve ; l'essor dans l'opéra, de prolongement ou parfois de consécration ; la plongée dans le cinéma, d'entreprise parallèle ou de remise en jeu. Mais il arrive aussi, quoique plus rarement, que le courant se remonte dans l'autre sens. Tels ces poissons anadromes, des metteurs en scène

1. Charles Dullin, « Théâtre et cinéma », dans *Cahiers de l'IDHEC*, n° 2, Paris, 1942, p. 10.
2. Lubitsch et Kazan ont débuté sur Broadway. Quant à Welles, il s'est illustré au théâtre avec un *Macbeth* joué par des Noirs dans le cadre du Federal Theatre Project (*Voodoo Macbeth*, 1936), avant de réaliser les chefs-d'œuvre cinématographiques qui l'ont rendu célèbre : *Citizen Kane* (1940), *la Dame de Shanghai* (1948), *Mr Arkadin* (1957), *la Soif du mal* (1958), *le Procès* (1962).

Le Procès de Kafka, adapté par Serge Lamothe et mis en scène par François Girard (TNM, 2004). Sur la photo : Maxime Gaudette, Jean-Louis Roux et Alexis Martin (Joseph K.). Photo : Yves Renaud.

d'opéra se collètent au théâtre (on se souvient, par exemple, que Patrice Caurier et Moshe Leiser, davantage rompus à la scène lyrique, ont monté *Hamlet* au TNM en 2004) ou que des réalisateurs de cinéma concrétisent un désir de scène : ce fut le cas de Pier Paolo Pasolini, de Youssef Chahine, de Peter Greenaway pour une poignée de productions[3], de Luchino Visconti surtout[4], ou, plus près de nous dans l'espace et dans le temps, de François Girard.

Bien connu, amplement reconnu pour ses *Trente-Deux Films brefs sur Glenn Gould* (1993) et *le Violon rouge* (1998), François Girard a signé trois mises en scène pendant la seule saison 2004-2005 : une adaptation du *Procès* de Kafka au TNM (en novembre), la création d'un oratorio moderne, *Lost Objects*, à la Brooklyn Academy

3. Du premier, citons, outre sa production dramatique, *Orgia* (1968) ; du deuxième, *Caligula* de Camus à la Comédie-Française (1993) ; du troisième, son propre opéra *100 Objects to Represent the World* (1998) et sa collaboration avec le compositeur Louis Andriessen *(M Is For Man*, 1991, *Writing to Vermeer*, 2002).

4. Marie-Madeleine Mervant-Roux a dénombré, de 1942 à 1960, six films contre trente mises en scène de théâtre et sept d'opéra : « Le drap et le tulle : le théâtre de Visconti », dans *Comédie-Française. Les cahiers*, n° 27, 1998, p. 109-122.

of Music (en décembre) et *Siegfried* de Wagner à Toronto (en février). Manière de compenser le tournage de deux films interrompu malgré lui (*The Magician's Wife* et *The Far Road*) ? Peut-être. Mais pas seulement. Car, de toute évidence, cette multiplication de productions scéniques correspond à un désir qui avait déjà trouvé à s'exprimer : à l'opéra avec *Œdipus Rex* couplé à *la Symphonie de psaumes* d'Igor Stravinsky (1997), puis au théâtre avec *Novecento* d'Alessandro Baricco (2001). À l'occasion du *Procès*, François Girard a même déclaré savourer la pureté du théâtre et la « liberté » qu'il lui procure, en comparaison des « frustrations » et de la « pollution » entourant le cinéma, qui reste pourtant son médium de prédilection[5]. Davantage : il a balayé d'un revers de la main l'hétérogénéité des genres et la prétendue incompatibilité de leurs moyens. « Opéra, théâtre, cinéma, c'est un seul métier, une seule façon de faire, une seule vision. La nuance m'intéresse de moins en moins[6]. »

Sans doute cette équivalence proclamée peut-elle surprendre, tant elle paraît niveler, voire annuler les particularités des différentes formes, leurs techniques, contraintes et atouts respectifs, la composition des publics et les moteurs de l'émotion. En cela, elle s'oppose aux lignes de démarcation souvent tenues pour infrangibles entre souplesse théâtrale et loi musicale, travail corporel et limites physiques imposées par le chant, vue panoramique et gros plan, ductilité du montage et clôture de la scène... Pourtant, on ne saurait occulter que ces lignes se sont effrangées dans la montée en puissance de l'image scénique et dans les effets – quand bien même il ne s'agirait que d'*effets* – de zooms visuels permis par les éclairages et d'intimité sonore redevable à l'emploi de micros. En outre, ces propos font écho aux positions d'autres artistes, et non des moindres. Ingmar Bergman, écartant de toute force l'idée d'un divorce entre théâtre et cinéma, lançait par exemple : « Pour moi le cinéma est avant tout du théâtre » ; et Patrice Chéreau, en montant le *Ring* pour le centenaire de Bayreuth en 1976, y voyait une « prodigieuse machine théâtrale ». « Wagner, écrivait-il, [...] me pousse,

5. Voir « François Girard et Serge Lamothe : Kafka dans tous ses états », propos recueillis par Raymond Bertin, dans le programme du *Procès* au Théâtre du Nouveau Monde, 2004, n. p.
6. *Ibid.* Voir aussi des propos similaires rapportés par Mélanie Saint-Hilaire, « Dans la fosse à Kafka », dans *L'actualité*, 15 novembre 2004 : « Avoir un rêve de théâtre, d'opéra ou de cinéma, c'est la même chose : on vend des billets à des gens qui viennent s'asseoir dans une salle noire pour vivre une expérience. On sème des images, des émotions, des pensées. Le véhicule est secondaire. »

me force à faire du théâtre. [...] je veux dire par là que la musique provoque et incite au théâtre, me pousse à faire jouer les chanteurs[7].»

C'est avant tout aux metteurs en scène qu'il revient d'avoir rapproché les genres et permis leur communication, leur contamination, au point que l'hybridation réalisée par cet épanchement est largement aussi significative que la greffe opérée par l'imbrication de morceaux chantés au théâtre ou l'incrustation d'images filmées sur scène. La proximité s'ouvre à la porosité et, sous ce rapport, l'équivalence des formes postulée par François Girard véhicule une puissante poétique artistique. Sur la base de ses partis pris effectués pour *le Procès* et *Siegfried*, elle invite à dégager la « vision » dont le réalisateur-metteur en scène serait l'œil – cette « seule vision » pour un œil à facettes.

Siegfried, opéra de Wagner (Canadian Opera Company, 2005). Sur la photo : Christian Franz (Siegfried). Photo : Michael Cooper.

La mise en scène ou le récit par l'image

Sans doute *Siegfried* constitue-t-il une œuvre topique pour le cinéaste. Joint au succès d'*Œdipus Rex*, son goût prononcé pour la musique suffirait à expliquer que Richard Bradshaw, directeur artistique de la Canadian Opera Company, ait fait appel à lui pour monter l'un des quatre opéras du *Ring* dans le cadre de la première Tétralogie intégrale au Canada[8]. Resterait toutefois à comprendre pourquoi son choix s'est porté sur *Siegfried* : la caricature antisémite de Mime, le massacre du dragon Fafner, le long duo d'amour entre le héros et Brünnhilde dans la scène finale constituent autant d'épines idéologiques et scéniques fichées dans le répertoire lyrique. Patrice Chéreau, pour le citer à nouveau, n'avouait-il pas : « Devant *Siegfried*, j'ai perdu mon sang-froid – mais j'attends encore qu'un metteur en scène vienne et affirme qu'il n'a pas eu de problèmes avec *Siegfried*[9] » ? Pourtant, la décision de François Girard n'est pas due à la volonté de relever un défi. Elle dénote plutôt un attrait pour cette œuvre qui forme un tout et passe aussi bien pour la plus abordable des quatre. À bon droit, on peut en effet la considérer comme le scherzo du *Ring*, marqué au sceau de l'allégresse espiègle, de la vitalité débordante, puis de l'appréhension fébrile éprouvée par celui qui ne connaît pas la peur mais finit par se connaître lui-même en découvrant la Femme. À fleur de la mélodie continue – fût-elle « informelle » comme le pensait Adorno –, une intrigue se déroule, progressant par

7. Patrice Chéreau, *Lorsque cinq ans auront passé*, Toulouse, Éditions Ombres, 1994, p. 131. Cette réflexion peut être complétée par des propos tenus par le même Chéreau à propos de *Così fan tutte* (Aix-en-Provence, juillet 2005) : « Quand on monte le *Ring*, on monte un enfant adultérin de Shakespeare et des Tragiques grecs. [...] Pour moi, Mozart est beaucoup plus difficile. Dans *Lucio Silla*, le pur exercice de virtuosité qu'est l'aria da capo est aussi loin de nous qu'un nô japonais. Mais dans *Così*, Mozart se joue des règles pour aller dans le sens de beaucoup plus de théâtre, il distord les conventions au service de la narration, et c'est cela qui est fort. » Cité par Marie-Aude Roux, « Chéreau à l'école des amants », dans *Le Monde*, cahier spécial Festival d'Aix-en-Provence 2005, 7 juillet 2005, p. 1.

8. À chacun des quatre opéras son metteur en scène, l'unité de l'ensemble étant assurée par le chef d'orchestre, Richard Bradshaw lui-même, les chanteurs et le scénographe, Michael Levine. Détail piquant, c'est à un autre cinéaste, Atom Egoyan, qu'a été confiée *la Walkyrie* en avril 2004. Tim Albery signera *le Crépuscule des dieux* en janvier-février 2006 et Michael Levine, *l'Or du Rhin* à l'automne 2006, juste avant la représentation de l'intégrale dans le tout nouveau lieu de la COC, le Fourth Seasons Centre for the Performing Arts.

9. Patrice Chéreau, *op. cit.*, p. 89.

paliers successifs de l'ignorance au savoir, de la haine à l'amour, des ténèbres à la lumière. Mouvement ascendant pour un « opéra de formation » ou « d'apprentissage », comme en littérature on qualifie *Wilhelm Meister* de *Bildungsroman*. Mais aussi schéma initiatique de l'innocence perdue qui transcende la simple psychologie du héros. Sous l'obsession de Siegfried pour l'énigme de son origine et de son existence se profile le récit à la fois individuel et mythique de toute quête identitaire. Or, c'est sans doute bien cette combinaison de narrativité et d'abstraction archétypale qui a joué un rôle déterminant dans le choix de François Girard, lequel n'aime rien tant que raconter par images des histoires à vocation symbolique. Toutes proportions gardées, les tribulations de Siegfried et les attributs talismaniques du *Ring* (l'épée reforgée du père, l'anneau récupéré au dragon, la lance brisée de Wotan) ne sont pas sans rappeler les pérégrinations du violon de Nicolo Bussotti, verni avec le sang de sa femme morte en couches et passant de main en main, de pays en pays, entre la fin du XVIIe siècle et le présent. Des images, *Siegfried* va du reste en offrir à l'envi, éclairant l'écoute dans une évolution du baroquisme au minimalisme visuel, orientant l'entendement par une esquive du réalisme et une propension au ritualisme.

En un sens, *le Procès* voudrait aussi raconter une quête, celle de la vérité. Mais cette quête n'aboutit jamais puisque la vérité s'éloigne à mesure qu'on s'en approche : Joseph K. en fait l'expérience fatale et, derrière lui, tout être humain placé face au mystère de l'existence dont le sens ne se laisse pas appréhender. Avec ce spectacle, François Girard s'inscrit dans la longue lignée de tous ceux qu'a inspirés le roman de Kafka : gens de lettres et de théâtre[10], cinéastes (Orson Welles bien sûr, mais aussi David Jones sur un scénario de Harold Pinter), librettistes et compositeurs[11]. Autant dire que le livre constitue un terreau fertile, un formidable territoire d'exploration scénique selon qu'on choisit d'en faire la matière première de la transposition ou la matrice d'une création, d'en reproduire l'intrigue (jusque dans le cliché d'une vision « kafkaïenne » du monde, absurdité de l'administration et énigme du quotidien comprises) ou de produire ce qu'il induit fors toute illustration littérale : l'invention de lieux, d'images et de gestes déplaçant la fiction à un autre niveau[12].

L'adaptation confiée à Serge Lamothe oscille entre ces deux options. D'un côté, elle suit à peu près la linéarité de l'intrigue, qu'elle dévide au fil des convocations au tribunal, des passages à la banque ou des visites chez l'avocat, depuis l'arrestation de

10. Il existe plusieurs adaptations du roman de Kafka, en particulier celle d'André Gide (montée pour la première fois par Jean-Louis Barrault en 1947), de Steven Berkoff (1970) et de David Zane Marowitz (créée par Alain Timar en Avignon en 2000). Des très nombreuses mises en scène dont ce roman a fait par ailleurs l'objet, notons, parmi les plus récentes, celles de Giorgio Barberio Corsetti en Italie (1998), de Philippe Adrien en France (2005) ou, au Québec, d'Elizabeth Albahaca pour le Groupe de la Veillée (1997).

11. Par exemple *Der Prozess* de Gottfried von Einem (livret de Boris Blacher en collaboration avec Heinz von Cramer) créé en 1953 à Salzbourg ou, plus récemment, *K...* de Philippe Manoury (livret de Bernard Pautrat et André Engel), créé en 2001 à l'Opéra de Paris. Voir l'étude de Christian Merlin, « *Le Procès* de Kafka à l'opéra », dans *le Monde germanique et l'opéra : le livret en question* (sous la direction de Bernard Banoun et Jean-François Candoni), Paris, Klincksieck, 2005, p. 419-428.

12. Sur ce point, voir l'excellent dossier « Kafka/Théâtre » coordonné par José Guinot et le Centre International de Dramaturgie, dans *Théâtre/Public*, n° 128, mars-avril 1996.

Le Procès de Kafka, adapté par Serge Lamothe et mis en scène par François Girard (TNM, 2004). Sur la photo : Pierre Lebeau (le juge d'instruction) et Alexis Martin (Joseph K.). Photo : Yves Renaud.

Joseph K. jusqu'aux trois coups de feu qui l'abattent « comme un chien ». Selon le principe de l'économie théâtrale, elle comprime toutefois le temps raconté, qui s'étale chez Kafka sur plusieurs semaines, afin qu'il recouvre la durée du spectacle indiquée par la grosse horloge visible en fond de scène et audible dans le tic-tac des aiguilles qui scandent la progression du destin. Mais d'un autre côté, la narrativité est doublement mise en échec : par la structure même de tout procès, où la scène prime l'action, et par le travail de sape effectué tant sur l'art du récit que sur les stéréotypes dramatiques de la clôture et de la psychologie. La fluidité se voit compromise, si peu que ce soit, par un découpage en tableaux éloquemment nommés chapitres : dix chapitres comme dans le roman certes, mais dix chapitres intitulés autrement et délimitant chacun une plus grande unité spatiale[13]. Tout en participant de la fragmentation et de l'inachèvement du roman, ce recadrage n'est pas sans évoquer la juxtaposition des vignettes des *Trente-Deux Films brefs sur Glenn Gould*, même s'il ne cède pas tout à fait au mode prismatique d'un portrait éclaté.

Brandie comme un étendard, la fidélité à Kafka se révèle dès lors plus complexe qu'il ne semble – mais non pas seulement parce qu'il entre dans la nature de toute adaptation de retravailler le texte et d'en proposer une nouvelle lecture. Certes, on peut repérer de menues modifications (Joseph K. est arrêté par deux gardes et non par un seul, l'Oncle s'appelle Albert et non plus Karl), ainsi que de légers bouleversements dans l'ordre de la narration (la punition des deux gardes intervient plus tôt, l'apparition de l'étudiant Berthold plus tard). De même, l'image couramment admise d'un Joseph K. vaincu d'avance, broyé par une incompréhensible machinerie bureaucratique, se voit contrebalancée par celle d'un homme (Alexis Martin) qui se démène avec courage et foi contre l'adversité, passant de l'ahurissement à l'arrogance, de l'incrédulité à une attitude de défi, et se retenant au bord du gouffre pour assouvir son appétit vital dans des ébats charnels sans nul doute rehaussés à la scène. Dans la perspective de Serge Lamothe et de François Girard, le spectacle ne se contente pas

13. Dans la traduction d'Axel Nesme qui a servi de référence (Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2001), les chapitres s'intitulent respectivement « Arrestation » ; « Conversation avec Mme Grübach, puis avec Mlle Bürstner » ; « Premier interrogatoire » ; « Dans la salle d'audience déserte – L'étudiant – Les bureaux du greffe » ; « Le fouetteur » ; « L'oncle – Leni » ; « L'avocat – L'industriel – Le peintre » ; « Le négociant Block – Renvoi de l'avocat » ; « Dans la cathédrale » ; « Fin ». Dans l'adaptation de Serge Lamothe : « Arrestation » ; « À la banque » ; « Au tribunal » ; « À la banque » ; « Chez l'avocat » ; « Au tribunal » ; « Chez l'avocat » ; « À la banque » ; « Chez le peintre » ; « À la cathédrale ».

de raconter l'histoire de Joseph K. En filigrane, il dit la difficulté de se soumettre aux codes et diktats de la vie en société, puis, de fil en aiguille, la culpabilité essentielle de la condition humaine : la culpabilité d'être – et d'être mortel. Cette élévation de l'intrigue au statut de parabole n'empêche pas, toutefois, que les dialogues de Kafka soient pour la plupart conservés, ni que soit concrétisée la matière préthéâtrale du roman, présente en germe dans les notations locatives et autres indications gestuelles à valeur didascalique. Mais, à partir du moment où l'individuel se noie dans le général et où le récit s'abouche avec un au-delà symbolique, la question même de la fidélité se voit à son tour déplacée. Elle signifie autre chose que le respect de la lettre du roman ou la pure et simple dramatisation de l'esprit de Kafka : en l'occurrence, elle s'attache ici au souvenir obsédant de la matière textuelle de départ.

Sur un tulle qui descend des cintres entre les chapitres sont projetés des extraits du livre. Au départ, ils sont prononcés par une ou plusieurs voix *off*, parfois couplés à la reprise lancinante d'une phrase déjà entendue (« C'est la loi ! », « Quelqu'un cherche à vous nuire ! ») ou décuplés par un effet de réverbération sonore. À mesure que progresse le spectacle, ils sont accompagnés puis relayés par des bruits discordants : bourdonnements, couinements, grincements, écoulements d'eau, cliquetis et roulis de plus en plus forts. Dans ce tulle-page pour spectateur-lecteur gît le cœur de la production, qui ne vise pas seulement à dramatiser l'histoire du *Procès* ou à valoriser sa théâtralité latente, mais, d'après François Girard lui-même, à « transporter la scène [...] dans un lieu qui n'est pas exactement celui du théâtre et qui appartient tout autant à celui du roman et de la littérature[14] ». En d'autres termes, le déplacement opéré par la mise en scène s'effectue vers un lieu hybride et insaisissable : vers un espace paradoxal où le narratif s'abîme dans le dramatique et le dramatique dans le symbolique, vers un espace critique se soustrayant à un récit en bonne et due forme et compromettant la possibilité d'une totale incarnation. Ainsi s'explique que la projection des phrases, entre l'avant-dernier chapitre et le dernier, ne s'arrête pas au moment où le tulle se lève sur la pénombre de la Cathédrale. Les lettres continuent de flotter sur le décor en volume, sur le corps et le visage des acteurs en mouvement. Les mots se déforment, le texte se fait illisible, et dans cette illisibilité, c'est l'histoire de Joseph K. qui s'engloutit sans trouver de résolution. En fait de seuils, la célèbre parabole de la Loi, immobilisant devant elle quiconque voudrait en percer les arcanes, interroge à la fois ceux du degré de réalité dans la fiction et ceux de la représentation dans la clarté qui émerge peu à peu. Le théâtre, qui pourtant borde et sertit l'histoire, se met pour ainsi dire hors la loi dans l'image instruisant le procès de l'objectivité et de la *mimèsis*.

La mise en scène ou la dramaturgie de la perception

Grâce au tulle qui facilite les changements de décor, le scénographe François Séguin a créé un espace qui se remplit peu à peu. Au tout début, dans la pension de

14. François Girard, « Mot du metteur en scène », dans le programme du spectacle.

Mme Grübach où la chambre de Joseph K. communique librement avec les autres pièces, le mobilier spartiate se compose d'un simple lit, d'une table, d'une paire de chaises, d'un portemanteau et d'une ampoule sans abat-jour. Ensuite, à la banque, la scène se peuple de bureaux géométriquement alignés, lesquels se métamorphosent en tables dans la salle d'audience où trône la haute estrade du juge d'instruction (Pierre Lebeau). S'ajoutent d'autres meubles chez l'avocat, et des livres empilés – ces livres qui renvoient au point de départ du spectacle, mais aussi aux véhicules de l'opposition dans les régimes totalitaires –, puis d'autres chaises, des tas de livres encore, des escabeaux, des toiles et un chevalet chez le peintre Titorelli. L'amoncellement progressif dessine des formes et des volumes de plus en plus indistincts à mesure que de grands draps beiges viennent les recouvrir, presque en signe de deuil. Deuil de la justice dissociée de la loi, deuil de la représentation du réel disputée par l'extériorisation des fantasmes. Si l'on peine à identifier les éléments constitutifs de ce capharnaüm modulaire savamment agencé et perpétuellement réagencé, c'est qu'il vaut essentiellement par le processus d'accumulation et de prolifération resserrant l'étau sur Joseph K. La scène foisonne d'obstacles qui entravent ses déplacements quand il passe du proche au lointain ou qu'il s'élève sur un praticable. Ou plutôt, c'est l'espace qui se trouve, à la lettre, *empêché*. La division en chapitres a beau isoler les lieux du récit, et la lecture de leur titre les identifier clairement, l'agglomérat scénographique n'en brouille pas moins leurs traits distinctifs. Chacun se construit sur le précédent, dont il conserve et multiplie des accessoires (ainsi du portemanteau et du luminaire de la pension, reproduits en nombre croissant), et tous finissent par se fondre dans la Cathédrale, ce reflet surchargé et assombri du tribunal. Là, les draps se hissent à la verticale, l'horloge devient vitrail – le vitrail d'un temps illimité –, l'estrade se transforme en chaire – la chaire de l'ecclésiastique où prend place le juge. Et la Loi, par suite, de se charger d'accents religieux. Comme dans la régression primaire et le travail du rêve, la condensation de tous les lieux dans cet espace inextricable s'accompagne d'un déplacement du sens et de la vision. Pourtant, le fatras scénique conserve tout le long une certaine « propreté » : il s'organise dans un espace perspectif, le vitrail en point de fuite, et possède une homogénéité dans ses teintes bistres et bleutées. Mais cette « propreté » n'est pas seulement due au filtre qui s'interpose entre le réel et l'artistique, à la stylisation plastique ou au penchant esthétisant ; elle est aussi motivée, d'un point de vue dramaturgique, par le fait que les différents lieux n'existent qu'à travers le regard de K.

Alexis Martin et Violette Chauveau dans *le Procès* de Kafka, adapté par Serge Lamothe et mis en scène par François Girard (TNM, 2004). Photos : Yves Renaud et François Séguin.

Dans *Siegfried*, la trajectoire globale de l'espace accomplit un mouvement inverse, passant d'une relative luxuriance à un dénuement complet. Le rideau s'ouvre sur l'image de Siegfried (Christian Franz), vêtu d'un large pyjama blanc évoquant une camisole d'aliéné, et assis sur une souche d'arbre, celle du frêne auquel Wotan arracha sa lance sacrée. Au-dessus, suspendu dans les branchages, tout un ramassis de bris et de débris épars : éclats pulvérisés du Walhalla en ruine, pans de façades et colonnes néo-classiques en miniature, miroir doré, breloques diverses, mannequins démembrés... et deux figures humaines d'abord impossibles à distinguer des autres pantins, avant qu'elles ne s'animent et ne s'agitent doucement, comme mues par la

brise des leitmotive orchestraux qui les identifient au moment où Siegfried demande à Mime de lui dévoiler le secret de ses origines : ce sont ses parents morts, Siegmund et Sieglinde. Là encore, c'est à la logique du rêve que l'arbre doit de condenser la mémoire des épisodes antérieurs du *Ring*. Comme un paysage mental d'après la bataille, il recueille ces « nappes du passé » dont parle Gilles Deleuze à propos d'un autre *Procès*, celui d'Orson Welles : elles « juxtaposent leurs fragments » et « délivrent des présences hallucinatoires »[15]. Plein des vestiges pulvérisés de *la Walkyrie*, l'espace initial donne à voir et à reconnaître l'inconscient de Siegfried.

Au troisième acte, en revanche, la scène se vide de tout décor, conférant au réveil de Brünnhilde (Frances Ginzer), puis au duo d'amour avec Siegfried, l'amplitude tant physique que symbolique nécessaire au déploiement du sentiment. L'amour résonne à nu, comme surpris de sa plénitude, tandis que s'opère un subtil glissement depuis la lumière réclamée par le livret jusqu'à la lucidité du cœur découverte par Siegfried. Nul besoin d'une vive clarté : le soleil salué par Brünnhilde (« *Heil dir, Sonne* ») brille intérieurement, avant la pincée d'obscure mélancolie qui imprègne jusqu'aux derniers mots de triste présage : « *Leuchtende Liebe,/ Lachender Tod* » (« Amour rayonnant/ Mort radieuse »).

Parallèlement à ce mouvement de soustraction, l'espace de l'opéra est placé sous le signe de la stylisation, héritant peut-être de la libération formelle entreprise par Wieland Wagner après la Deuxième Guerre mondiale et poursuivie par Robert Wilson dans son propre *Ring*. Au deuxième acte, la voûte immense de l'arbre ne cache pas tant la forêt où Siegfried irait s'aventurer qu'elle ne la suggère. Nul heaume pour Brünnhilde au troisième acte, mais une simple robe noire contrastant avec le costume blanc des autres personnages. Pas davantage de forge ni de dragon, mais, respectivement, une trappe d'où surgissent des mains rougeoyantes, comme autant de flammes assistant Siegfried pour ressouder l'épée de son père, et une pyramide blanche de six figurants qui chancellent et s'affaissent mollement sous les coups fatals de cette même épée. Le rôle de Fafner se réduit à une voix (Phillip Ens), qui s'entend depuis la coulisse et jamais ne prend corps sur scène. Plus tard, en écho visuel à la forge de Mime, un chœur muet vivement éclairé de rouge lève et agite les bras pour désigner le brasier qui encercle le rocher de Brünnhilde, puis tournoie et disparaît après que Siegfried l'a franchi. « Pour désigner », car rien, dans cette mise en scène, ne relève de la *mimèsis ;* tout, au contraire, y affiche le primat de la convention, fût-ce au mépris des indications de Wagner et au profit d'une espèce d'anthropomorphisation des adjuvants (les flammes de la forge) comme des opposants (le dragon). Si la musique, avec ses motifs allégoriques, constitue un métalangage concurrençant les paroles du

15. Voir Gilles Deleuze, *l'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 149 *sq.*

livret, le spectacle tout entier s'élabore sur des signes de signes : gestes sémaphoriques, mouvements hiératiques, épures visuelles d'une sobre splendeur, variations en noir et blanc parsemées de quelques taches de rouge. Grâce à ce détour par le figural, François Girard échappe aux pièges du figuratif et renoue avec la dimension féerique des légendes, ou plutôt avec la dimension « fantasmagorique » qu'Adorno décelait dans *le Ring*[16] : le rôle historique et le sens naturel s'absentent, l'instant s'éternise entre romantisme et vérisme.

Et si Siegfried n'était ni le sot puéril ni le vibrion frondeur auquel on a pu l'associer, semble demander le spectacle ? Et s'il n'était pas même la main aveugle du destin, mais un fou contemplatif à l'écoute de ses rêves et des leitmotive narrant sa psyché ? De fait, il est présent sur scène même lorsqu'il est absent de l'œuvre, telle la conscience focale réfractant tout le reste, y compris les autres personnages pareillement vêtus de vestes et de pantalons blancs, à l'exception d'Erda et de Brünnhilde. Au début, on voit descendre des cintres, c'est-à-dire surgir de son inconscient, Mime d'abord (Robert Künzli), puis l'ours qu'il serait allé apprivoiser dans la forêt (Georges Molnar, également distribué dans *le Procès*). Tenu en laisse, l'ours se traîne et s'arrête au pied de la souche d'arbre, redoublant l'image d'un Siegfried captif de ses obsessions. En rehaussant le symbolisme préfreudien du livret (Brünnhilde dit ainsi à Siegfried, qui évoque sa mère défunte : « Je serai ton moi »), la mise en scène propose un parcours mental ou, selon son auteur, un « voyage intérieur » ou une vision « introspective »[17]. Mais ce voyage intérieur esquive le psychologique au profit du psychique et verse dans une mythologisation de l'expérience humaine où l'amour serait la mesure d'une réalité tout entière surgie du rêve.

Siegfried, opéra de Wagner (Canadian Opera Company, 2005). Sur la photo : Christian Franz (Siegfried). Photo : Michael Cooper.

Pour l'essentiel, il n'en va guère autrement dans *le Procès*. Autant qu'il contrevient à la *mimèsis*, l'encombrement graduel de l'espace constitue la projection de la conscience de K., jugé « insuffisant » par rapport à ses fautes, ou plutôt se jugeant coupable par rapport à lui-même[18]. Lui aussi est présent du début à la fin, tout comme son lit à l'avant-scène, côté jardin. Il y retourne entre les chapitres, comme au lieu d'un sommeil agité par un cauchemar assez tenace pour donner chair à ses angoisses et fantasmes. Par suite, le tulle qui tombe des cintres, derrière le lit, pourrait bien désigner l'écran de sa conscience, et le tableau qui se dévoile une fois le tulle levé, l'Autre scène : celle de l'imaginaire où Joseph K. se débat contre lui-même et où tout homme, par extension, lutte contre ses démons. D'où la remarque assénée par le peintre : « Le réel n'existe pas dans la réalité. » Car la seule réalité qui vaille est ici celle d'un onirisme théâtral capable de styliser le réel jusqu'à l'évaporer, c'est-à-dire de rendre le rêve objectif. Conformément à cette logique, l'espace scénique se fait

16. Voir Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. Hans Hildengrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1966.
17. François Girard, cité par Robert Everett-Green, « Journey to the centre of Siegfried's mind », dans *The Globe and Mail*, 27 janvier 2005 (« The whole thing is set as a journey in Siegfried's mind. ») ; « Director's notes », dans le programme de *Siegfried*, 2005, p. 3. ([...] we started [...] by exploring the introspective nature of the piece in the hopes of hearing its true voice shine through. »
18. Coïncidence ou ironie, Chéreau qualifiait Siegfried d'« insuffisant », certes dans un autre contexte et pour de tout autres raisons : c'était à ses yeux un être ignorant de lui-même et du monde, incomplet faute de connaître la peur (ou l'angoisse, le doute, le désespoir).

espace mental et manifeste les diverses régions de la pensée en dehors de toute psychologie. Mais c'est un espace que l'on pourrait qualifier de dispositif paranoïaque incurable, quand celui de *Siegfried* s'apparenterait davantage à un dispositif névrotique où l'amour agit comme un baume. L'un et l'autre, en tout état de cause, conjoignent perception objective et perception subjective, et oscillent sans cesse entre métamorphose et métaphore, matière concrète et manière symbolique.

La mise en scène ou l'ouverture aux autres arts

Sous le regard de François Girard, *le Procès* et *Siegfried* obéissent pareillement à une homologie entre l'extérieur et l'intérieur. Or, si tant est que le cinéma soit l'art où l'image surgit aux confins ambigus du réel et du virtuel, comme le soutient Gilles Deleuze, cette homologie instille un procédé cinématographique dans l'art théâtral et, à ce titre, elle entre dans toute la panoplie des techniques et allusions filmiques employées.

Du plateau de cinéma chaotique auquel ressemblait le décor de la *Walkyrie*, avec ses projecteurs, ses échelles et ses échafaudages à vue, *Siegfried* ne conserve que la souche d'arbre. Mais *le Procès* regorge à l'évidence de citations tirées du film d'Orson Welles, par lequel François Girard avoue avoir connu le roman : la topographie scénique, qui construit l'espace sur sa disparition, reprend au film la contiguïté de lieux fictionnels pourtant éloignés, tout comme l'aménagement de la banque s'approche, avec les moyens nécessairement plus limités du théâtre, de l'alignement potentiellement infini des centaines de bureaux chez Orson Welles.

Mais il y a plus que ces emprunts en forme d'hommages. En bon cinéaste, François Girard joue des moyens du montage et des mouvements de la caméra. Ellipses, voix *off*, « ocularisation interne » selon l'expression du critique François Jost, et autres cadrages et décadrages de la vision. Au cinquième chapitre, avec les ébats de Joseph K. et de Leni (Isabelle Blais) à jardin, et, à cour, la plaidoirie de l'oncle (Normand Chouinard) auprès du vieil avocat malade (Pierre Lebeau encore), la scission du plateau réalise dans la simultanéité de la scène l'équivalent d'un montage alterné, invitant l'œil du spectateur à passer d'un côté à l'autre. La profondeur qui se découvre derrière le tulle réalise quant à elle l'équivalent d'un travelling, et les intermèdes à l'avant-scène, *a contrario*, celui d'un zoom. Dominant la situation où K. s'enfonce, le juge qui tempête sur son estrade et l'ecclésiastique qui sermonne depuis sa chaire ordonnent l'image scénique selon une vue en contre-plongée (suivant un autre procédé fréquemment employé par Welles). Ils occupent une position de pouvoir qui agrandit la Loi, impérieuse face à celui qui en est la victime d'autant pitoyable dans ses agitations rapetissées.

Siegfried propose aussi un guidage cinématographique de la vision, avec par exemple un travelling doublé d'un zoom vers la forge à l'avant-scène, côté cour, au moment où Siegfried ressoude l'épée, un autre effet de contre-plongée au début du deuxième acte, quand l'arbre semble s'être incliné vers l'arrière, et un ersatz théâtral du champ-contrechamp pour le duo final, lorsque Siegfried et Brünnhilde paraissent alternativement mis en valeur. Nulle étreinte entre eux, sauf à la toute fin. Assis sur le sol, ils se découvrent par le chant, dans un rapport de tension créé par la distance entre

Le Procès de Kafka, adapté par Serge Lamothe et mis en scène par François Girard (TNM, 2004). Sur la photo : Maxime Gaudette, Alexis Martin (Joseph K.), Stéphane Brulotte (Franz) et Pierre Lebeau (l'avocat Huld). Photo : Yves Renaud.

leur corps, mais aussi dans un lien d'intimité due au partage de leur solitude dans l'immensité de l'espace.

Outre ces apports du cinéma, l'opéra tend à sa condition de spectacle total en s'imprégnant de théâtre et de formes dérivées : le mime pour l'ours, l'expression gestuelle pour les flammes de la forge et du brasier autour de Brünnhilde, la figure circassienne de la pyramide pour le dragon. Les chanteurs, quant à eux, offrent pour la plupart des performances de comédiens : qu'il suffise ici de mentionner Laura Whalen, suspendue par un filin dans le rôle de l'Oiseau guidant Siegfried à travers la forêt, Peteris Egletis en Voyageur perdu, vindicatif puis vaincu, et surtout Christian Franz (Siegfried), qui sort progressivement de sa passivité contemplative lorsque s'impose à lui la puissance de l'amour. Inversement, ce sont des codes opératiques que retrouve *le Procès* : la bande sonore de Nancy Tobin commente et prolonge l'image, presque comme un motif wagnérien, et huit silhouettes évoluent en chœur, représentant tour à tour les employés affairés de la banque, la foule du tribunal venue railler K., d'autres accusés geignards, la voix de la rumeur qui enfle ou celle de la conscience obnubilée du protagoniste, qui se répercute dans son crâne en reprenant *sotto voce* ses paroles au huitième chapitre (« Il faut que je me remémore toute ma vie dans les moindres détails ») ou en anticipant ses derniers mots (« Vous allez devoir me tuer comme un chien »). Cette masse anonyme se mêle au mobilier, rampant et grouillant sous des draps de la même couleur beige, participant elle aussi à l'oppression de l'espace. Certes, le chœur constitue depuis les Grecs une donnée théâtrale à part entière, mais, de par sa nature métonymique et son intégration scénique, celui-ci complète le procédé métaphorique pour fonder la mise en scène du *Procès* sur une rhétorique du visible, là où son homologue muet, dans *Siegfried*, parachève la poétique de la stylisation.

Si la peur, longtemps inconnue de Siegfried et trop connue de Joseph K., forme le noyau thématique commun aux deux spectacles, la « vision » qui les rapproche s'enracine dans ce qui lie le récit à l'image – soit le rêve, où s'abolit la réalité à travers le sentiment d'ambiguïté des choses. Elle favorise peut-être un esprit plus méditatif à l'opéra qu'au théâtre, mais en situant ici et là la mise en scène à côté de la représentation – dans son envers indéterminé ou dans son au-delà surdéterminé –, elle laisse ouverte l'interprétation du spectateur sans rien proposer d'univoque ni de définitif[19].

19. Je remercie François Girard, Mathieu Roy et Sophie Bensaïd pour l'aide qu'ils m'ont apportée, à divers titres, dans la rédaction de ce texte.