



Stéphane Lépine

Les Rouages de la MACHINE

Autour de la
recréation de
Hamlet-machine
par Brigitte Haentjens

Les Rouages de la Machine

Autour de la recréation de *Hamlet-machine* par Brigitte Haentjens

par Stéphane Lépine

PRÉLUDE

Identité, sexualité, pouvoir : tels sont les trois grands axes, les trois pôles d'attraction, les trois obsessions de la metteur en scène Brigitte Haentjens. Depuis dix ans maintenant qu'elle est installée à Montréal, elle a su imposer un théâtre sans compromis, un théâtre libre et dérangeant, et cela, de la scène du Théâtre du Nouveau Monde à une maison de chambre abandonnée, située au-dessus d'un restaurant branché de la rue Ontario. Elle a relu à sa manière des œuvres majeures du répertoire classique et contemporain, présenté une création et adapté un roman avec le même désir d'établir un dialogue intime avec des auteurs qui, à ses yeux, ont nommé le désordre du monde et signé des traités du désir et des passions, qu'il s'agisse de Sophocle, Racine ou Beckett, de Strindberg ou de Koltès, de l'Italienne Dacia Maraini ou de l'Autrichienne Ingeborg Bachmann, sans oublier bien sûr Heiner Müller, auquel elle revient pour la deuxième fois.

«D'une certaine façon, l'art est une pratique aveugle.

Je vois là une possibilité :

utiliser le théâtre pour de tout petits groupes

(pour les masses, il n'existe déjà plus depuis très longtemps)

afin de produire des espaces d'imagination,

des lieux de liberté pour l'imagination.

Contre cet impérialisme d'invasion

et d'assassinat de l'imagination

par les clichés et les standards préfabriqués des médias,

je pense que c'est une tâche politique de première importance,

même si les contenus n'ont absolument rien à voir

avec les données politiques.»

Heiner Müller



© Brigitte Maria Mayer

Né en 1929, mort le 30 décembre 1995, auteur de théâtre et metteur en scène sceptique face à l'art de la mise en scène, directeur du Berliner Ensemble, le mythique théâtre de Bertolt Brecht, de mars 1994 jusqu'à sa mort, Heiner Müller est sans contredit l'un des plus grands auteurs de langue allemande et l'un des artistes de théâtre les plus importants du vingtième siècle. Le jour

de son inhumation dans le cimetière de Dorotheenstadt, près du Berliner, aux côtés des écrivains allemands Anna Seghers et Heinrich Mann, et auprès de Bertolt Brecht, l'austère président allemand Roman Herzog envoie un message disant : *«Heiner Müller était un écrivain inhabituel par la force de ses mots. Dans son riche univers littéraire, il n'appartenait à personne d'autre qu'à lui-même»* et le cinéaste Alexander Kluge salue la mémoire d'un homme qui a toujours senti qu'*«à la réalité des vivants se superposait celle des morts»*.

Marxiste convaincu, mais très critiqué par les dirigeants communistes dès la fin des années 1950, notamment pour sa description du monde ouvrier et sa façon d'en dénoncer les contradictions, Heiner Müller fut interdit d'écriture pendant des années en ex-République démocratique allemande. Ses pièces *le Briseur de salaire* (écrite l'année de la mort de Brecht), *Transfert de population ou la Vie des champs* n'ont d'abord été créées que par des troupes amateurs. Toutefois, envers et contre tous, il continuera à parler du sentiment de *«désillusion perpétuelle face aux idéaux de la Révolution déformée par l'usage»*. Aussi le succès et la célébrité lui viendront-ils d'abord de l'Allemagne fédérale, puis de l'étranger,

où il met en scène ses pièces *Germania Mort à Berlin*, *Hamlet-machine* et l'opéra de Wagner *Tristan et Isolde*. Finalement reconnu à l'Est, où il demeurera même après la chute du Mur de Berlin, Heiner Müller, comme l'écrivait Henri de Bresson dans le journal *le Monde*, «*restera, pour beaucoup de ses admirateurs, cet esprit en éveil capable de traverser le nazisme et le communisme sans jamais céder sur l'essentiel, sans jamais désespérer de trouver, lui l'Allemand, sa réponse à l'Histoire, l'histoire de sa vie.*»

L'Histoire est en effet le sujet premier de l'œuvre de Müller, lui qui écrivait un jour dans la revue *Théâtre en Europe* : «*Le théâtre, établi dans la déchirure entre le temps du sujet et le temps de l'histoire, est l'une des dernières demeures de l'utopie.*» «*Pour moi, précisera-t-il quelques années plus tard, l'Histoire est une question essentielle, primordiale. Je ne crois pas en un théâtre sans Histoire. Tout grand théâtre est marqué par l'Histoire : elle est son spiritus movens.*» Mais si l'homme face à l'Histoire constitue la pierre d'angle de l'œuvre de Heiner Müller, l'histoire littéraire et celle du théâtre, qui ont mené à notre conception actuelle de l'art dans la Cité, sont également au centre de ses préoccupations.

Aussi, après avoir fait du théâtre un outil de transformation des consciences dans un monde marqué par la perte des repères, s'est-il tourné vers les grands textes fondateurs et les mythes littéraires de l'Occident susceptibles d'éclairer l'Histoire et de provoquer un dialogue avec le présent. Ainsi naîtront *Philoctète* (1964) d'après Sophocle (dont il a aussi traduit *Cœdipe Roi* en 1966), *Prométhée* (1968) d'après Eschyle, un *Don Juan* librement inspiré de Molière, *Macbeth* (1972), *Much Ado About Nothing* et *Anatomie Titus Fall of Rome* d'après Shakespeare, *Ciment* (1974) d'après l'auteur russe Gladkov, *La Mission – Souvenirs d'une révolution* (1979), qui reprend des thèmes de la nouvelle de l'Allemande de l'Est Anna Seghers intitulée «*La Lumière sur le gibet*», *Medeaspiel* (1974) et *Médée-matériau* (1982), *Quartett*, qui met en scène les personnages principaux des *Liaisons dangereuses* de Laclos, et *Hamlet-machine*.

«Le corps à corps de la révolution et de la contre-révolution comme figure de base des catastrophes gigantesques de ce siècle.

Shakespeare est un miroir qui traverse les époques, notre espoir un monde qu'il ne reflètera plus.

Nous ne serons pas à bon port tant que Shakespeare écrira nos pièces.»

Heiner Müller, Shakespeare une différence

(discours prononcé aux journées Shakespeare de Weimar le 23 avril 1988)

Christian Klein* nous apprend que Heiner Müller a lu le *Hamlet* de Shakespeare pour la première fois, dans la langue originale, à l'âge de treize ans. Sa maîtrise de l'anglais était encore médiocre et il a donc interprété et même rêvé la pièce plus qu'il ne l'a déchiffrée dans toutes ses subtilités. La lecture de *Hamlet* correspond à la période où Müller a décidé de consacrer sa vie à l'écriture. Puis, en 1956, au moment de l'insurrection contre l'occupation soviétique, il songe de nouveau au personnage de Hamlet, qui incarne à ses yeux l'intellectuel qui porte en lui l'utopie d'un monde meilleur, mais qui ne parvient pas à œuvrer pour sa réalisation. Müller médite alors sur l'impuissance de l'artiste face aux tragiques événements historiques : «*Que peut une rime contre les imbéciles?*», se demande-t-il alors. Puis, une fois de plus, le retour au texte de Shakespeare en 1976, à une période de crise intérieure profonde chez l'écrivain, n'est pas le fruit du hasard. Engagé à titre de conseiller littéraire auprès du metteur en scène Benno Besson pour une production de *Hamlet* à Berlin, Heiner Müller se rend compte alors que Hamlet symbolise le destin de l'artiste et de l'intellectuel allemands. C'est ainsi que, vingt ans après les premières ébauches, Müller reprend le matériau Hamlet et en écrit une version tout à fait personnelle de 200 pages. Il s'agit alors d'une variation libre sur Shakespeare à partir de la situation des pays socialistes. Par la suite, le texte passera de 200 à 8 pages. Le texte définitif de *Hamlet-machine* se présente donc comme un condensé de la pièce de Shakespeare incluant une vision libre du personnage et des relations qu'il entretient avec Ophélie ainsi qu'une série de variations qui actualisent la pièce en la transposant dans l'Europe de la seconde moitié du vingtième siècle.

Christian Klein remarque également que, dès les premiers mots de *Hamlet-machine*, Heiner Müller modifie la convention théâtrale. Un comédien s'avance sur scène et déclare non pas «*je suis Hamlet*», comme un acteur à l'habitude de le faire lorsqu'il incarne un personnage, mais bien «*j'étais Hamlet*». Au moment où le comédien prononce donc les premiers mots, 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? Le Hamlet qui se présente à nous, cet *Hamlet-machine* est donc multiple et l'acteur prisonnier de cette machine opérera un va-et-vient entre Shakespeare et Müller, entre hier et aujourd'hui, pour nous éveiller à la terrible actualité de ses propos.

* Christian Klein, «*Hamlet-machine ou Hamlet revisité par Heiner Müller*» dans *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller – Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du 20^e siècle*, Presses Universitaires de Grenoble, 1989.

Ancrée dans le politique, certes, la pièce de Müller raconte le drame schizophrénique d'une ville, Berlin, et d'un être, Hamlet, coupés en deux. C'est une œuvre qui clôt le vingtième siècle, qui fait table rase et qui débouche sur une cruelle glaciation des espoirs : une Ophélie-Électre demeure sur la scène, immobile, «*pendant que deux hommes en blouses de médecin enroulent autour d'elle et du fauteuil roulant des bandelettes de gaze de bas en haut*». Elle attend, ainsi ligotée, une victoire et une vengeance hypothétiques. Si l'Ophélie de Heiner Müller incarne l'avenir de l'homme et un certain idéal révolutionnaire, elle emprunte également plusieurs traits de la compagne de Müller, la poète Inge Müller, «*la femme à la corde la femme aux veines ouvertes la femme à l'overdose la femme à la tête dans la cuisinière à gaz*», qui, comme tant de femmes artistes, «*ne cesse de se tuer*» sans pouvoir parvenir à une création qui lui ressemble en propre, à une création qui lui permette de vivre l'extase, c'est-à-dire une réelle sortie hors de soi.

Poursuivant son questionnement sur les identités masculine et féminine, sur la sexualité, le pouvoir et les voies douloureuses de la création au féminin, Brigitte Haentjens souhaite ici mettre en scène un Hamlet et une Ophélie aux prises avec une Histoire qui les déchire, les divise et les broie, mais aussi deux créateurs qui, à l'exemple de ceux imaginés par Ingeborg Bachmann dans *Malina* (présenté par Sibyllines INC. en septembre 2000), tentent de briser la vitre blindée qui les sépare l'un de l'autre et celle qui les maintient hors du monde réel.

«L'art est fait pour nous mettre en relation avec une réalité que l'on ne voit pas et qui est au-delà de la réalité apparente. [...] Si l'art n'est pas libre, s'il y a des mots d'ordre de rentabilité, s'il y a la formation d'un schéma préalable, l'art est mort.

Ce qui me paraît important, c'est que, avec ma petite structure et mes petits moyens, j'essaie de travailler sur une liberté d'imagination. [...] Créer des foyers pour l'imagination dont parle Müller, c'est l'acte le plus politique, le plus dérangeant que l'on puisse imaginer.»

Claude Régy, *Libération*, 5 juillet 2001

ACCORDS

Entretien avec **Brigitte Haentjens**

De *Quartett* de Müller, présenté au printemps 1996 à l'Espace GO, à *Hamlet-machine* de Müller, présenté à l'automne 2001, j'aurai accompagné Brigitte Haentjens dans sa réflexion sur Sophocle et les tragiques grecs, sur Bernard-Marie Koltès et August Strindberg, sur Dacia Maraini et Ingeborg Bachmann, et sur une création intitulée *Je ne sais plus qui je suis*. Un dialogue presque quotidien, sur le théâtre en général, sur des auteurs que Brigitte Haentjens n'a pas encore portés à la scène (cela viendra peut-être... ou peut-être pas), mais aussi sur une foule de questions engendrées par les textes auxquels nous nous sommes intéressés au fil de ces cinq années, un dialogue dont des acteurs et des concepteurs ont pu être les témoins actifs, un dialogue qui a laissé des traces dans certaines notes de programmes remises aux spectateurs, mais un dialogue, disons-le, essentiellement privé. Aussi, à l'occasion de la présentation de *Hamlet-machine*, nous avons eu envie de nous rencontrer dans un studio de radio*, ce lieu si propice à la parole, et de condenser, de cristalliser et, par conséquent, de rendre public cet échange que nous entretenons privément au jour le jour. Sans questions préétablies, sans véritable plan de match, cet échange s'est voulu aussi libre que possible, porté par le seul désir de recréer à l'intention des spectateurs l'effervescence de nos dialogues improvisés.

* Cet entretien a été réalisé dans les studios de Radio-Canada le mercredi 4 juillet 2001.

Premier temps

BRIGITTE HAENTJENS : C'est comme une mise en scène de nos entretiens réels. C'est ce que tu voulais!

STÉPHANE LÉPINE : Une mise en scène, oui, forcément. Ma première question va peut-être t'étonner, mais comme les gens ne le savent pas : tu es passée par la pharmacie...

B. H. : Et...

S. L. : Et avant d'en venir au théâtre, tu as été Interne des Hôpitaux de Paris. S'agit-il d'une erreur de jeunesse, d'une erreur de parcours? Est-ce uniquement anecdotique ou as-tu l'impression que ces années font sens encore pour toi, aujourd'hui, sur un plan artistique?

B. H. : Absolument! Ce n'est pas du tout une erreur de jeunesse, pas du tout. C'était une erreur consciente. Un passage obligé pour moi, un passage obligatoire. C'était une épreuve à subir, liée au désir de mon père – parce que c'est le destin qu'il m'octroyait, quoi...

S. L. : Ton père souhaitait que tu deviennes médecin.

B. H. : En l'occurrence, le mot souhaiter est un euphémisme. En réalité, il souhaitait que je devienne pharmacien parce que pharmacien, c'est une profession «féminine». On peut tenir une pharmacie et s'occuper des enfants, de son mari. En fait, j'étais destinée à devenir une digne mère de famille. Mais avec un diplôme...

S. L. : Obéissante au désir de papa.

B. H. : Oui, obéissante au désir de papa, mais à un désir légitime, pragmatique : c'était un homme qui n'avait pas eu la chance de faire des études et qui souhaitait que ses enfants puissent avoir accès au rêve qu'il n'avait pas pu réaliser.

S. L. : Mais puisque tu as passé tant d'années dans ce domaine, c'est que cela correspondait aussi, en partie, à un désir qui était le tien, non?

B. H. : C'était très complexe... J'étais incapable, sur un plan humain, personnel, de ne pas obéir au désir de mon père en ce qui concernait ma profession officielle. Incapable. Cela peut sembler inexplicable, mais je le dis parce que cela nous permettra de revenir un peu plus tard sur le politique, sur l'engagement politique – nous en avons parlé lors des premières répétitions de *Hamlet-machine*. Quoi qu'il en soit, que mon désir soit là ou pas ne changeait strictement rien à l'affaire. Il fallait que je fasse les études que mon père souhaitait. Je ne pouvais pas faire autrement. Je ne pouvais pas faire du théâtre si je n'étais pas passée par là.

S. L. : Je vois.



B. H. : Ceci dit, il y a tout un pan de ces études que j'ai adoré: biologique, clinique, thérapeutique quoi! Ce qui m'intéressait alors extraordinairement, c'était le démontage des mécanismes du corps humain. Et toute la biochimie, et le fonctionnement des organes. J'étais fascinée et douée aussi parce que cela me plaisait, tu vois : connaître les équilibres du corps, comment fonctionne le foie, ce qu'est la glycémie, le diabète, etc.

S. L. : Et lorsque tu signes une mise en scène aujourd'hui, as-tu l'impression qu'il y a des traces de cet intérêt et de ce savoir qui passent?

B. H. : Je crois plutôt que ce sont des traces d'un profond intérêt d'ordre analytique.

S. L. : J'en viens à Müller, évidemment, qui est au centre de nos conversations depuis cinq ans, à Müller qui dit que les idées infligent des blessures au corps. Cette question aussi t'intéresse.

B. H. : Forcément! Oui, les idées. J'ai toujours été très intéressée par l'analyse, comportementale, détaillée, par les causes de la souffrance. Il y a chez moi, depuis l'adolescence, une fascination dont j'ignore la raison – on me dira que ce n'est pas important de le savoir – pour tout le domaine de la folie, de la maladie mentale.

S. L. : Tu as étudié en psychiatrie?

B. H. : Non, mais, j'ai lu très jeune Foucault, Lacan, Dolto, et puis à l'université de Vincennes, j'ai suivi des séminaires de Lyotard et de Guattari, de même que certains séminaires de Dolto et de Lacan. Je n'y comprenais probablement pas grand-chose, j'avais 20 ans! Après mes études pharmaceutiques, au moment où j'étais Interne des Hôpitaux de Paris, j'étudiais aussi à Vincennes les rapports entre linguistique et psychanalyse!

S. L. : Mais tu sais comme moi que les médecins font souvent de bons écrivains. Pensons à Jacques Ferron, à Schnitzler, à Tchekhov, à Miguel Torga... As-tu l'impression, comme le croit Torga, que la médecine développe chez l'écrivain un esprit de compassion?

B. H. : Oui, c'est très beau. Mais pourtant, on a parfois l'impression qu'elle est absente chez certains artistes, cette compassion, cette capacité de compassion. Mais moi je crois que c'est là une qualité que partagent les artistes et les médecins. Parce que comprendre l'être humain, comprendre ses motivations, comprendre les sources de la maladie...

S. L. : Comprendre les blessures...

B. H. : C'est le but commun. On ne peut comprendre véritablement les blessures de quelqu'un sans éprouver de la compassion.

S. L. : À tes yeux, la compassion est donc une qualité essentielle pour un artiste.

B. H. : Je pense que oui. Mais je ne pense pas que ce soit une qualité partagée par tous les artistes.

S. L. : Hélas?

B. H. : Il y a des artistes qui sont des monstres sur le plan humain et qui signent pourtant de grandes œuvres. L'un n'empêche pas l'autre. Est-ce qu'un artiste peut mettre en jeu de la compassion dans son art et être par ailleurs une ordure?

S. L. : C'est un mystère, en effet!

B. H. : Oui, c'est un grand mystère pour moi. J'ai fréquenté beaucoup d'artistes, des artistes de théâtre et... des écrivains, qui sont davantage de vrais artistes à mes yeux. Parce que le théâtre n'est pas un art au même titre que l'écriture ou la peinture...

S. L. : C'est un art collectif.

B. H. : Un art collectif, un art de compromis...

S. L. : De concessions...

B. H. : De concessions permanentes, de dialogue. Et c'est la beauté du théâtre. Et cela suppose donc une certaine tendresse dans les rapports humains parce qu'il faut que tu négocies constamment avec d'autres personnes. Alors que, lorsque tu es un artiste visuel ou un écrivain...

S. L. : Tu es seul avec ta pratique...

B. H. : Donc, tu peux être un monstre sur le plan humain. La souffrance de l'ego est peut-être moins grande quand il n'y a pas à composer avec l'Autre.

S. L. : Venons-en aux deux décisions importantes de ta vie : le Canada et le théâtre. Parlons d'abord du nouveau continent, du nouveau monde. Tu connais mon obsession pour l'Autre, pour l'étranger, pour l'étranger. Je t'ai déjà cité cent fois ce que mon psychanalyste, François Péraldi, avait écrit dans la revue *Frayages*...

B. H. : Ça ne fait rien. Redis-le moi encore!

S. L. : *«J'ai toujours pensé contre le bon sens, et je le pense encore, que l'une des conditions que le psychanalyste – tout comme le poète d'ailleurs – devrait remplir pour parvenir à être chez lui dans ce qui lui est propre, c'est le voyage à l'étranger. Pas n'importe quel voyage cependant, et pas n'importe quel pays étranger. Il ne s'agit pas de partir sans vœu, comme les invités de Raymond Roussel, pour le premier pays qui s'offre à la pensée, ni de lancer, comme Baudelaire «des invitations au voyage, réclamer des dépaysements, rêver de pays inconnus, mais hésiter dix mois avant de partir pour Honfleur». Il s'agit de ce pays-là qui m'est étranger mais qui est le seul par lequel il est inscrit que je doive passer pour parvenir chez moi, dans ce qui m'est propre.»* J'aime infiniment ces quelques lignes de François Péraldi.

B. H. : Moi aussi, forcément!

S. L. : Alors le départ vers le Canada et le théâtre...

B. H. : ...sont liés, oui, complètement liés. Je n'aurais pas pu faire de théâtre professionnellement si je n'avais pas émigré.

S. L. : Si tu n'avais pas rompu. Mais d'ailleurs, ils sont innombrables les artistes, écrivains, compositeurs qui ont dû rompre, se déplacer pour accéder à la création. Il faut donc un déplacement?

B. H. : Je pense que oui. On ne peut pas créer véritablement en demeurant à l'intérieur, en demeurant chez soi. Et, pour moi, le théâtre est le lieu de la rupture, de la rébellion, de la révolte.

S. L. : Et elle ne peut se faire chez soi?

B. H. : Dans mon cas, non, impossible. Parce que, chez moi, c'est la maison paternelle. Symboliquement...

S. L. : ... il faut claquer la porte!

B. H. : Il faut claquer la porte. De toutes façons, c'était une question de survie. J'avais le choix entre étouffer sur le territoire de mon père ou vivre, créer, ailleurs.

S. L. : Mais as-tu l'impression, à la limite, que tous les artistes sont forcément des exilés, qu'ils doivent forcément s'exiler, réellement ou symboliquement, qu'ils doivent rompre?

B. H. : Oui, même si tous ne le font pas. Peut-être cette nécessité crée-t-elle une angoisse aussi...

S. L. : Une angoisse?

B. H. : Car cette nécessité ne s'accompagne pas forcément d'un passage à l'acte. Conséquence : cela peut être très douloureux, ce désir de rompre et l'impossibilité de rompre dans les faits. Rompre, c'est se nommer, s'identifier, se séparer. Tous n'en sont pas capables. Beaucoup d'artistes au contraire entretiennent un psychisme de symbiose...

S. L. : Je pense en t'écoutant aux nombreux personnages de Samuel Beckett qui sont des expulsés. Il y a une nouvelle entre autres dans ses *Nouvelles et Textes pour rien* qui a justement pour titre *L'Expulsé*. Je crois que c'est dans cette nouvelle que le personnage entend une porte claquer derrière lui, puis se rouvrir et là, on lui lance son chapeau. Ce qui nous vaut la réplique formidable : *Ils étaient quand même très corrects selon leur Dieu*. On lui renvoie donc son chapeau et il est alors pour ainsi dire condamné à une errance perpétuelle. Mais, à l'exemple de la chèvre de monsieur Seguin, il demeure quand même attaché à ce lieu qu'il veut quitter, dont il est exclu, mais auquel il demeure lié.

B. H. : C'est exactement ça. D'ailleurs, à ce propos, je voudrais te rappeler l'anecdote qui m'est revenue en mémoire récemment et que je t'ai racontée. Elle me semble significative et fait écho à une scène de *Hamlet-machine* : j'avais 15 ans, j'étais en terminale, sur le point de passer le baccalauréat. La révolte étudiante commençait. Et c'était alors d'une violence inouïe dans les lycées français. Une violence de langage et une violence idéologique terribles. Et je me rappelle de mon incapacité à adhérer à cette parole-là malgré la fascination. C'était prématuré pour moi. Adhérer, cela aurait signifié être exclue de la maison paternelle. C'était évidemment beaucoup trop révolté, beaucoup trop en rupture avec le milieu...

S. L. : C'est toi qui dit ça!

B. H. : C'est moi qui dis ça aujourd'hui, à l'aube de la cinquantaine... Mais à cette époque, je ne pouvais même pas avoir accès au désir d'être là, dans la mêlée, dans la rébellion. J'observais, saisie, figée, pétrifiée. Comme l'écrit Müller dans *Hamlet-machine*, *«je regarde à travers la porte à deux battants en verre blindé la foule qui afflue et je sens ma sueur froide. J'agite, étranglé par l'envie de vomir, mon poing contre moi-même qui suis derrière la verre blindé.»*

S. L. : Dans *Hamlet-machine*, le personnage de Hamlet est à la fois le personnage de Shakespeare, l'acteur qui le joue et l'incarnation de l'intellectuel qui vit précisément ce que tu décris là, c'est-à-dire qu'il est face aux révolutions de l'histoire et ne sait où se tenir... Et Müller fait dire à son Hamlet : *«Ma place,*

si mon drame avait encore lieu, serait des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus. Je me tiens dans l'odeur de transpiration de la foule et jette des pierres sur policiers soldats chars vitres blindées. [...] Je me vois, agité de crainte et de mépris, dans la foule qui afflue, l'écume à la bouche, agiter mon poing contre moi-même. Je pends par les pieds ma viande en uniforme. Je suis le soldat dans la tourelle du char, ma tête est vide sous le casque, le cri étouffé sous les chaînes. Je suis la machine à écrire.» Alors, selon toi, c'est la position de l'artiste qu'il décrit là, de l'artiste qui ne peut pas faire partie de la réalité s'il souhaite faire œuvre d'art et souhaite saisir la réalité? C'est ça que tu as éprouvé?

B. H. : C'est une sensation que j'ai éprouvée avant de m'exiler. Est-ce que maintenant la vitre est entre moi et mes racines? Je ne sais pas.

S. L. : Tu ne sens plus la vitre?

B. H. : Ce n'est plus la même, mais j'en sens d'autres. Je me sens toujours un peu décalée, déplacée par rapport à la réalité. Il y a le fait, par exemple, que je vis ici, que je crée ici, au Québec, dans un pays auquel je n'appartiens pas totalement.

S. L. : Mais ce que Müller nous amène à croire à travers ce passage, c'est que l'engagement de l'artiste est un leurre, qu'il doit en réalité toujours demeurer dans une position de retrait s'il veut vraiment voir... de la même façon qu'il faut s'exiler, comme on le disait tout à l'heure, pour réussir à s'appartenir vraiment ou à opérer une véritable révolte. As-tu cette impression-là lorsque tu es en création?

B. H. : Je dirais que c'est un aller-retour, entre le monde et la création, entre la création elle-même et le retrait de la création... Je ne sais pas comment Müller le vivait, mais moi, je vois la mise en scène comme un mouvement d'allée et venue, de rentrée et de sortie... C'est en même temps une image sexuelle, bien sûr. Tu rentres dedans et tu t'éjectes pour mieux voir...

S. L. : Pour que ça vienne...

B. H. : Exactement. Pour que ça vienne. Tu dois aller voir ce qu'il y a dedans, mais tu ne peux pas le voir quand tu es dedans. Donc, il faut qu'il y ait dans un premier temps un engloutissement dans l'œuvre et, après quoi, tu dois t'extirper. Douloureusement d'ailleurs. Ce retrait est extrêmement doulooureux.

S. L. : Cela nous ramène à ce dont on a parlé si souvent ensemble, ce texte de Freud sur le jeu de la bobine. L'enfant

envoie la bobine au loin et la ramène, l'envoie et la ramène. Il accepte ainsi la séparation d'avec la mère, il met en scène sa douleur pour parvenir à vivre. As-tu l'impression parfois que ce jeu-là est à la base de ton travail artistique?

B. H. : Oui, complètement! C'est probablement la raison pour laquelle c'est un travail qui est à la fois complètement exaltant et constamment doulooureux. Parce que, au théâtre, la séparation est constante. Elle se remet en jeu constamment, en salle de répétition, avec le public, constamment. C'est, oui, une espèce de séparation et de va-et-vient auxquels je ne m'habitue pas.

S. L. : C'est chaque fois répété?

B. H. : Oui, puis c'est jamais la même chose. Chaque œuvre est unique, donc ce n'est jamais pareil. Bien sûr tu connais grosso modo le mode d'emploi d'une production, mais l'œuvre elle-même change, de même que ce qu'elle sollicite chez toi... Bien sûr, je parle ici du théâtre tel que je le pratique. Peut-être est-ce que je m'engage trop... Parfois je me dis qu'il y aurait peut-être une façon plus... sinon distante, mais peut-être plus détendue, plus confortable de le faire... Mais je n'ai pas le choix. Je n'arrive pas à faire autrement.

S. L. : Alors le théâtre, pour toi, consiste à faire une scène!

B. H. : Oui.

S. L. : Mais ça veut dire quoi, au juste, faire une scène? Ça veut dire sortir de ses gonds, ça on le sait, ça veut dire rompre avec l'image que les autres ont de nous...

B. H. : Ça peut aussi vouloir dire refaire la scène primitive, recréer cette scène primitive à laquelle on n'a pas accès, celle de nos parents, celle qui a engendré notre naissance... Parce que, lorsque tu fais du théâtre, tu questionnes sans cesse tes origines. Par conséquent, mettre en scène, c'est une façon de t'interroger sur qui tu es.

S. L. : Questionner les origines, dis-tu. Il faut ici créer une parenthèse pour parler du rapport que tu entretiens avec la France. Cela fait combien d'années que tu vis ici? Vingt ans?

B. H. : Vingt-cinq!

S. L. : Ce que je vais te dire pourra sembler anecdotique, mais contrairement à la majorité des metteurs en scène québécois, tu ne rêves pas d'aller jouer en France, de triompher en France. Mais, en même temps, tu es codirectrice du Carrefour international de théâtre de Québec, tu es amenée par con-

séquent à retourner en France régulièrement pour voir des spectacles. Je sais que c'est toujours...

B. H. : ...chaotique!

S. L. : Le rapport aux origines, il n'est pas dénoué! Tu ne créerais peut-être plus si c'était complètement dénoué...

B. H. : Il y a toujours une blessure. Ce n'est pas complètement pacifié. Il est clair que j'ai un rapport très conflictuel, très passionnel avec la France. Non, c'est vrai, d'une part je déteste la façon de fonctionner de la France, ce régime aristocratique hérité de Louis XIV, ce régime de princes, ces manières de faire – on fait ceci et pas cela et cela et pas ceci. C'est un système de castes. Et c'est aussi un système complètement masculin, complètement machiste.

S. L. : Ils ont beau avoir coupé la tête du Roi, ils sont demeurés profondément royalistes.

B. H. : L'imaginaire des Français – d'une certaine catégorie de Français, les nantis, les cultivés – fonctionne beaucoup dans le système aristocratique malgré une grande culture syndicale. Et puis la France a un lourd passé colonialiste.

S. L. : Ce n'est pas pour rien que tu t'intéresses à Koltès. Alors, tu n'as pas envie de quêter la bénédiction des Français...

B. H. : Mais en partie oui aussi, et c'est ça qui est contradictoire. J'ai quand même un désir de reconnaissance paternelle symbolique! C'est parfois douloureux pour moi d'être en France non pas à titre d'artiste, mais à titre de codirectrice du Carrefour. Parce que c'est bien évident que les metteurs en scène français qui m'adressent la parole ne le feraient pas si j'étais simplement metteur en scène. Ils en ont rien à foutre de mon travail. Qui je suis, ce que je fais ne les intéresse pas!

S. L. : Ils s'intéressent à toi parce que tu as du pouvoir. Cela m'amène à une autre question dont on a parlé récemment : on savait le rapport douloureux que tu pouvais entretenir avec l'autorité, avec le pouvoir...

B. H. : L'autorité, c'est pas douloureux, je supporte pas!

S. L. : Mais c'est encore plus profond que ça, me disais-tu. Tu es non seulement sensible à l'exercice du pouvoir, mais également au savoir. Et, très souvent, les gens qui détiennent un certain savoir l'utilisent pour exercer du pouvoir. Ce terrorisme intellectuel, il est français aussi, très souvent...

B. H. : Ça, c'est très intéressant parce que je me souviens du sentiment que j'avais, adolescente ou jeune femme, de ne pouvoir m'exprimer oralement en France, de toujours me sentir incohérente, incompétente...

S. L. : ...alors qu'ici, au Québec, le plus souvent, on dit : *Brigitte... tu t'exprimes bien...*

B. H. : ... *tu es articulée...*

S. L. : ...*tu es Française...*

B. H. : C'est ça. Et pour moi, c'était pourtant le contraire que je vivais. J'ai l'impression que je n'arrivais jamais... que toujours l'émotion était trop forte. C'est-à-dire que l'émotion entraînait dans les mots. Je n'arrivais jamais à créer une distance entre ce que je ressentais et son expression. Je n'arrivais jamais à parler au-dessus, comme le font les Français. Je demeure fascinée par cette façon de parler...

S. L. : Au-dessus? C'est-à-dire au-dessus de soi-même?

B. H. : Oui. Et moi, j'étais toujours là, dedans, impuissante...

S. L. : Aux prises avec ton corps?

B. H. : Avec mon corps, avec mes tripes, quoi! Et c'était une souffrance incroyable lorsque je vivais en France.

S. L. : Parler au-dessus de son corps... Cela m'amène à t'interroger sur un homme qui, à mon avis, occupe symboliquement une place importante dans ta vie et dont le nom revient assez souvent dans tes propos depuis cinq ans, un homme que tu n'as pas revu depuis des années, c'est Pascal Quignard.

B. H. : Ah! Pascal!

S. L. : Je pense que tu entretiens un rapport admiratif, amoureux même, à Pascal Quignard.

B. H. : Complètement fantasmatique. Pascal Quignard étudiait dans mon lycée, je le voyais tous les jours. C'était le fils du proviseur. Déjà, quand il avait dix-huit ans, il avait une aura fantastique. C'était quelqu'un d'absolument fascinant sur le plan intellectuel. Un être brillant, avec un humour fou. Il représentait alors ce que je voulais être : j'aurais voulu être un écrivain brillant! Alors, aujourd'hui, quand je lis Pascal Quignard, je me sens inculcés, je me sens nulle. Je me demande comment ils font, ces gens-là?

S. L. : Mais est-ce que tu avais l'impression qu'il exerçait du pouvoir sur toi, à cause de tout ce savoir qu'il avait? Il me semble que non?

B. H. : Quand j'étais jeune, non.

S. L. : Et aujourd'hui?

B. H. : Je ne suis pas en relation directe avec lui. J'imagine que je ne pourrais pas vivre avec quelqu'un comme lui. Si c'était quelqu'un avec qui je partageais ma vie, je me sentirais inférieure... C'est étrange parce que, modestement, je sais que j'ai quand même une certaine culture, je ne suis pas inculte. Mais je suis fascinée par les gens qui possèdent tout ce savoir.

S. L. : Mais Pascal Quignard n'incarne pas à tes yeux le Français qui parle au-dessus de lui-même?

B. H. : Ah non, pas Pascal! Pascal est en plein...

S. L. : Il est synchrone avec lui-même.

B. H. : Parce que c'est aussi un enfant brisé. Son œuvre est au cœur de sa douleur d'enfant. Je ne sais pas s'il l'a explicitée cette douleur...

S. L. : Tu sens son corps présent dans ses écrits...

B. H. : Constamment. D'ailleurs, je me souviens, lorsqu'il avait vingt ans, il se tenait complètement voûté. Je sais pas comment il est aujourd'hui. C'était très beau. Son corps était comme brisé.

S. L. : Et on n'écrit pas *le Sexe et l' Effroi* comme il l'a écrit si on n'est pas présent à ses douleurs...

B. H. : C'est ça. Il provenait pourtant d'un milieu parfaitement récuré, intelligent, intellectuel, brillant. Mais je ne sais pas ce qui se passait au niveau intime. Mais c'est clair, à mes yeux, que son œuvre est au cœur de sa douleur. Je suis consciente en disant cela qu'il y a des gens à qui ce langage fait horreur, mais je pense qu'on ne peut pas créer en dehors du cœur de sa douleur. On ne peut pas être au-dessus de la douleur.

S. L. : À côté ou au-dessus de soi-même.

B. H. : Parce qu'au fond, c'est la seule chose qui nous intéresse chez un artiste, qu'il soit dedans, qu'on entende sa voix. On le dit souvent : on peut voir un spectacle de théâtre, le trouver plus ou moins réussi, ça n'a pas d'importance. Mais moi, ce

que j'ai envie d'entendre, au théâtre, c'est la voix de l'artiste, la voix d'un être humain qui prend la parole.

S. L. : Même si c'est tout croche.

B. H. : Si c'est tout croche, ça ne me fait rien du tout...

S. L. : ...dans la mesure où il y a quelque chose qui passe. Et on va toujours préférer un spectacle tout croche, synchrone avec l'artiste qui s'énonce, qu'une production léchée, réussie selon des critères objectifs, mais où on n'entend personne.

B. H. : Exactement. Et on le sent dans la littérature aussi. On ne saurait l'expliquer totalement, mais je lis un livre et je n'entends personne, j'en lis un autre et j'y entre, je plonge...

S. L. : Quel que soit l'univers, loin ou proche de nous...

B. H. : Quel que soit l'univers... Et ce que je trouve beau dans l'écriture et dans la création en général, c'est cette plongée dans la douleur. On ne peut créer qu'au cœur de la douleur, mais en même temps, la création est un acte de séparation de cette douleur-là. Donc, créer, c'est être dans la douleur en acceptant de travailler sur l'exclusion de la douleur.

S. L. : Maintenant, au risque de t'étonner, je te dirai qu'il y a, je crois, un autre homme qui occupe une place symboliquement très importante dans ta vie, c'est Roy Dupuis.

B. H. : C'est tout à fait vrai!

S. L. : Racontons la petite histoire. Tu as déjà dirigé Roy Dupuis. Il était très jeune, il sortait de l'École nationale de théâtre. Tu as été la première ou l'une des premières à l'engager. C'était dans *le Chien* de Jean-Marc Dalpé, qu'on a pu voir à Montréal et un peu partout au Canada. Tu l'as retrouvé ensuite à quelques reprises. C'est quelqu'un que tu aimes infiniment...

B. H. : Oui. infiniment. C'est l'un des privilèges du théâtre, l'une des chances d'un metteur en scène que d'être en contact avec les grands brûlés, quoi! Je pense que c'est vraiment une chance. On connaît là un contact privilégié, qui n'a rien de factice. C'est un contact amoureux, fraternel. En général, les acteurs de théâtre sont des grands brûlés.

S. L. : Roy Dupuis représente, c'est clair, une vision de l'homme très différente de celle de Pascal Quignard, mais j'ai l'impression que, dans la psyché de Brigitte Haentjens, l'un ne peut pas aller sans l'autre...

B. H. : Oui. Un idéal.

S. L. : Ils peuvent sembler incarner deux pôles opposés, mais, pour toi, non.

B. H. : Non, en effet. Ils sont beaux aussi tous les deux parce que ce sont des hommes, dans le plein sens du mot. Je suis fascinée par la «qualité virile», par l'expression de la virilité quand elle n'est pas une expression de la domination.

S. L. : C'est d'ailleurs là un des clichés associés à ton travail : Brigitte Haentjens, *la plus virile des metteurs en scène québécois, qui carbure à la testostérone, qui met en scène des hommes...* même si c'est peut-être moins vrai qu'avant.

B. H. : Oui, mais si on parle de *Brigitte Haentjens qui carbure à la testostérone*, on dit aussi *Brigitte Haentjens féministe*. Est-ce que c'est contradictoire? Pour moi, ça ne l'est pas. Mais il est vrai que je n'ai pas de difficultés, je crois, à mettre en scène le désir. La sexualité est un terrain d'exploration privilégié pour moi...

S. L. : C'est une chose dont on a souvent parlé tous les deux et c'est un secret de polichinelle : la plupart des metteurs en scène québécois sont des homosexuels masculins qui ont beaucoup de difficultés à mettre en scène des hommes, à mettre en scène le désir des hommes, le corps des hommes. Et, pour ta part, tu as réhabilité et érotisé l'homme dans tes spectacles. Je pense ici à *Caligula*, à *True West*...

B. H. : On pourrait dire que l'homme de *Mademoiselle Julie* fait également partie de cette catégorie. Mais il y a eu, c'est vrai, une époque dans ma vie où j'avais l'impression de travailler sur le masculin, sur la virilité et, plus encore, sur la violence. Je suis passée par des univers masculins parce que... il faut bien dire que le territoire masculin est quand même un territoire marqué par la violence...

S. L. : Récemment, tu te souviens, j'interviewais Marie-Claire Blais et on abordait ensemble cette question. Je faisais référence à *Visions d'Anna* et à *Pierre – La Guerre du printemps 81*, deux livres qu'elle a écrits presque coup sur coup et qui mettent en scène, dans un cas une communauté de femmes, dans l'autre une communauté d'hommes, dans leur rapport à la violence. Dans *Visions d'Anna*, c'est très auto-destructeur et, dans le cas de *Pierre*, ce sont des jeunes motards qui commettent des actes violents. Puis on en venait presque à la conclusion que l'attitude des hommes est plus saine: que la violence, lorsque exprimée, lorsque tournée vers l'extérieur – et non pas vers soi-même, retournée contre soi-même – est peut-être au bout du compte psychologiquement plus saine. Évidemment, c'est ne pas tenir compte des conséquences que cette violence peut

avoir. Ce sont là des préoccupations qui ont été les tiennes à un moment donné de ta vie et de ton travail.

B. H. : Tout à fait. Je pense en effet que la violence est difficile à gérer chez les femmes. La violence des femmes ne peut pas s'exprimer dans notre société.

S. L. : C'est mal venu.

B. H. : C'est très mal venu, on le sait. On a déjà parlé ensemble des différences de vocabulaire attribuées aux hommes et aux femmes. Quand une femme pousse un coup de gueule, c'est une hystérique; quand un homme pousse un coup de gueule...

S. L. : Il a du caractère!

B. H. : C'est vrai dans les entreprises. C'est vrai partout. Mais, pour moi, la violence est aussi reliée à la dépossession. En fait, les femmes n'ont pas accès au langage.

S. L. : Mais, à une certaine époque, tu as aussi mis en scène très souvent des hommes qui n'avaient pas accès au langage et qui s'exprimaient dans et par la violence.

B. H. : Oui. C'était des personnages dépossédés, comme le sont souvent les Canadiens français. Pas de pays... Mais si j'ai travaillé longtemps sur les hommes, c'est peut-être aussi parce que j'aurai mis du temps avant de mettre en scène mes préoccupations les plus intimes. Ou peut-être que je n'avais pas accès à ma propre parole.

S. L. : Retraçons-le ce parcours. Revenons à l'époque où tu arrives au Canada. Tu vas travailler dans l'Ontario francophone, à Sudbury. Je n'ai pas vu ces œuvres-là, on ne se connaissait pas à l'époque, mais tu fais un théâtre qui me semble très différent de ce que tu fais aujourd'hui, un théâtre engagé, un théâtre social, inscrit dans la Cité. Tu travailles à la fois comme auteur, actrice, conceptrice, metteur en scène, tu faisais tout! C'est à cette époque-là que tu écris et joues dans *Strip* avec Catherine Caron et Sylvie Trudel, que tu travailles avec Jean-Marc Dalpé sur *Nickel*. Il me semble qu'on peut difficilement imaginer la Brigitte Haentjens d'aujourd'hui faire ce travail-là! Et pourtant, ça a été plus que déterminant...

B. H. : Ça a été capital! Ce sont là des années vraiment extraordinaires. Mais est-ce que le travail que je fais maintenant est si différent? Point d'interrogation. Sur le plan esthétique peut-être. Tu vois, quand je travaille sur *Hamlet-machine*, je retrouve la même excitation, la même pulsation que je pouvais avoir quand je passais des semaines à Hawkesbury à rencontrer des ouvrières du textile, ou à participer à une manifestation

sur la ligne de piquetage à Amoco, quand on faisait notre recherche pour écrire *Hawkesbury Blues*. En fait, depuis quelques années, je suis revenue à la création pure et je retrouve exactement la même folie, le même engagement que j'avais quand je faisais ce théâtre plus politisé. Mais si ce théâtre pouvait sembler moins intellectuel, moins sophistiqué, c'était quand même un théâtre relativement d'avant-garde aux yeux du public franco-ontarien, qui était quand même assez conservateur.

S. L. : Mais tu ne travaillais pas à cette époque sur des textes du répertoire classique ou contemporain. Tu travaillais une matière qui était la tienne, ou celle de Jean-Marc Dalpé, ou celle des gens avec qui tu faisais du théâtre. C'était, je le répète, un théâtre inscrit dans la Cité, lié à des thèmes et des drames qui concernaient très directement les spectateurs.

B. H. : C'est vrai. Mais c'est aussi lié à l'exil. Durant mes quinze premières années au Canada, il est évident que je ne pouvais pas toucher au répertoire français.

S. L. : Pourquoi? Il était impensable pour toi de monter Claudel ou Racine à Sudbury?

B. H. : Ça ne m'intéressait pas! Je n'y ai même pas pensé. Je ne suis venue au répertoire français qu'en 1990, je crois...

S. L. : Avec *Oh les beaux jours*?

B. H. : Oui. Mais *le Chien* marque tout de même une étape importante : avant ça, je n'avais jamais vraiment réclamé le titre de metteur en scène. C'était la première fois. Avant, les projets étaient communs. Et ils prenaient leur source dans le besoin de dire. On écrivait les pièces avec Jean-Marc Dalpé – quoique Jean-Marc pourrait dire aujourd'hui qu'il en écrivait un peu plus que moi! –, on faisait la recherche ensemble, on allait rencontrer les femmes de mineurs à Sudbury, on créait la matière, la trame du spectacle, on écrivait ensemble. Mais je suis bien consciente que je ne suis un grand écrivain de théâtre et, je le répète, c'est Jean-Marc qui, plus que tout autre dans le groupe, avait ce sens des dialogues, ce sens de la langue d'ici que moi je n'avais pas, bien sûr. Jean-Marc est un poète, un auteur. Donc, je ne faisais pas de la mise en scène, je faisais du théâtre. Mais quand Jean-Marc a écrit *le Chien*, c'est la première fois à mes yeux que j'ai vraiment fait un travail de mise en scène.

S. L. : Jean-Marc est arrivé avec le texte...

B. H. : ... auquel je n'avais pas participé, qu'il avait écrit lui-même dans la douleur la plus grande, durant une période de

deux ans. C'est un texte qui lui a demandé beaucoup. C'est aussi un texte qui était un peu le testament de notre relation artistique et personnelle. Il est donc arrivé avec ce texte et c'est la première fois que j'ai eu à m'affirmer comme metteur en scène.

S. L. : Et *le Chien* marque aussi un tournant sur le plan professionnel. Le spectacle a été présenté en tournée, il été vu partout, à Montréal, à Limoges, au Festival de théâtre des Amériques...

B. H. : Il a été joué en anglais.

S. L. : Et, par conséquent, tu t'es fait connaître des francophones du Québec. Ton statut a changé aussi. Mais as-tu l'impression qu'après *le Chien*, tu émigres une seconde fois? Concrètement, bien sûr, puisque tu viens t'établir à Montréal, mais aussi sur le plan humain et artistique?

B. H. : Oui, et cette deuxième émigration a été extrêmement douloureuse. Lorsque j'ai quitté la France, évidemment j'exultais, j'éprouvais un sentiment de libération. Mais quitter l'Ontario, quitter ces quinze années de vie, c'était très angoissant... Je ne sais pas exactement ce qui m'a décidée à partir. Est-ce que j'avais le sentiment de ne pas pouvoir aller plus loin au plan artistique? Probablement que ça allait de pair avec un sentiment d'embourgeoisement. J'étais en train de devenir une «personnalité» incontournable de l'Ontario français et du Canada francophone, une notable, quoi! Ce statut-là m'a toujours ennuyée profondément. Comme Koltès, je ne veux pas être de ce côté-là. Je veux être du côté des révoltés, même si je suis au fond une petite-bourgeoise comme tout le monde! Je ne veux pas être directrice de théâtre, avoir un statut, qu'on me lèche le cul, puis qu'on...

S. L. : Mais pourtant, quand tu as quitté Sudbury, c'est pour devenir directrice de théâtre à Montréal, ce qui peut sembler absurde. Dans quelles circonstances t'es-tu retrouvée à la NCT?

B. H. : Quand j'ai émigré à Montréal, Jacques Vézina avait été pressenti pour la direction générale et il m'a proposé de postuler à titre de directrice artistique. À l'époque, je n'avais pas vraiment le désir profond d'accepter. Même si tout le monde me conseillait de le faire. Ça avait l'air d'être une façon idéale de m'intégrer à Montréal... Une promotion, quoi!

S. L. : Et c'est à ce moment-là que tu fais *Caligula*, *True West*, ces spectacles...

B. H. : ...révoltés.

S. L. : Et tu reviens également à Jean-Marc Dalpé, et mets en scène des hommes, des corps d'hommes, l'imaginaire des hommes, les pulsions des hommes. As-tu l'impression que, durant cette période, tu voulais rétablir les hommes dans leur rôle afin d'avoir un dialogue réel avec eux?

B. H. : Ce n'est pas exactement ça. Ou peut-être que si... À la limite, je crois que la pulsion théâtrale n'est pas consciente. Et c'est bien d'ailleurs qu'elle ne le soit pas...

S. L. : On ne décide de rien, c'est bien connu.

B. H. : Le théâtre n'est pas un lieu thérapeutique. Il y a d'autres lieux pour ça! Pour moi, il ne s'agit pas du tout de régler mes affaires personnelles, mes blessures d'enfance ou quoi que ce soit. Le théâtre me semble un lieu d'interrogation. En fait, je m'intéresse à des questions qui trouvent une résonance dans ma propre psyché, mais qui sont d'ordre général. Par exemple, la question de l'identité : qu'est-ce qu'une femme? Voilà une question qui me préoccupe énormément et dont je n'avais même pas conscience quand je faisais ces spectacles-là mais je pense que...

S. L. : Ça commençait à s'inscrire malgré toi.

B. H. : Exactement. En questionnant le masculin, en questionnant la force masculine, c'était une manière de dire : *Je viens de là. Je suis en opposition avec ça. Qu'est-ce que je suis, moi? Qu'est-ce qu'il me reste de l'homme? De la cuisse de l'homme dont je suis issue...*

S. L. : Dit-on! Mais Proust donne un autre sens à cette naissance.

B. H. : Qu'est-ce qu'il a dit? Je ne me souviens pas.

S. L. : Au début d'*À la Recherche du temps perdu*, il écrit : *«Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginai que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. Le reste des humains m'apparaissait comme bien lointain auprès de cette femme que j'avais quittée, il y avait quelques moments à peine; ma joue était chaude encore de son baiser, mon corps courbaturé par le poids de sa taille. Si, comme il arrivait quelquefois, elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans la vie, j'allais me donner tout entier à ce but : la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le*

charme du songe. Peu à peu son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve.»

B. H. : Ah! Proust!

S. L. : Pour clore ce premier temps de notre entretien, disons que c'est à cette époque-là que nous nous rencontrons, dans des circonstances très curieuses.

B. H. : Dans un hall.

S. L. : Et notre rencontre s'articule autour d'un malentendu. Tu me croyais l'auteur d'un texte sur *le Chien* que tu trouvais très beau, mais qui en réalité avait été écrit par Carole Fréchette. Mais, quoiqu'il en soit, quelque chose nous unissait, sans que nous nous connaissions vraiment.

Second temps

S. L. : Venons-en maintenant à un point important : le rapport que tu entretiens avec les œuvres et les auteurs que tu mets en scène. Parenthèse : un grand metteur en scène de théâtre, c'est quoi? Je suis incapable de formuler des réponses nettes. On pourrait croire que c'est un artiste capable de rendre à la scène, de révéler au public tout ce qu'un texte porte substantiellement. Mais j'ai l'impression qu'il s'agit là d'une réponse partielle, partielle, peu satisfaisante. Nous avons souvent eu l'occasion d'en parler, toi et moi : un metteur en scène est d'abord un lecteur, qui entretient un dialogue intime et personnel avec une œuvre, qui le ou la questionne. Je suis évidemment sensible à ce travail, moi qui me définis d'abord comme un lecteur. Le metteur en scène est donc un lecteur qui tente de comprendre et com-prendre, c'est prendre avec soi, c'est intégrer une œuvre à son propre système symbolique ou affectif, et oser dévoiler le rapport intime que l'on entretient avec cette œuvre-là. Je sais, pour ma part, que c'est parfois ce que l'on me reproche d'ailleurs, d'entretenir un rapport trop intime avec les œuvres et les artistes, d'y adhérer. Mais je suis incapable de vivre autrement ce rapport. Alors, les grandes mises en scène, les grandes lectures permettent peut-être, c'est vrai, de révéler un aspect de *Don Juan* ou de *Hamlet* auquel on n'avait pas pensé auparavant, mais ces grandes mises en scène ne sont-elles pas celles où un metteur en scène a osé s'exprimer à la première personne et investir totalement ce territoire unique du dialogue avec une œuvre?

Long préambule, chère Brigitte, pour en arriver à une question : pourquoi t'intéresses-tu, par exemple, à Koltès, à Müller, à Strindberg, à Bachmann? Parce que ces auteurs-là, précisément, te permettent de dire des choses qui te rejoignent intimement?

B. H. : C'est très complexe. Comme le dit Peter Brook, je pense que c'est *un obscur pressentiment* qui fait que l'on s'intéresse à une œuvre plutôt qu'à une autre, qu'on a envie de la monter.

S. L. : Un obscur pressentiment?

B. H. : Oui. Je trouve ça vraiment beau... En fait, à mes yeux, la mise en scène consiste seulement à mettre à jour cet obscur pressentiment. J'ai l'habitude de dire que la mise en scène est déjà inscrite à partir du moment où il y a ce pressentiment. Dès que tu as le désir de porter un texte à la scène (j'insiste sur le mot *désir*), dès que tu choisis ton équipe, c'est déjà fini!

S. L. : Tout ce qu'il faut faire, c'est ne pas interférer.

B. H. : C'est ça. Laisser aller. Et ça, c'est très difficile parce qu'il y a beaucoup d'intervenants au théâtre. Dans le système de production théâtral, il y a plusieurs niveaux d'intervention.

S. L. : Celles de la direction artistique, du théâtre qui t'accueille, celles des acteurs, des concepteurs. Et il y a nos propres défenses...

B. H. : Et il y a aussi parfois des enthousiasmes qui sont prématurés. Au cours du travail d'élaboration d'un spectacle, autour de nous on s'enthousiasme parfois trop tôt et cela brouille les ondes. On ne peut pas mettre en scène dans le vacarme. En fait, le travail de mise en scène est un travail d'écoute, presque méditatif. Et, oui, de pressentiment.

S. L. : Alors l'œuvre est là comme la statue dans le bloc de marbre. Il faut juste faire attention de ne rien briser et de laisser émerger les choses...

B. H. : Et c'est ce qui est complètement affolant!

S. L. : Qui est même impossible...

B. H. : Contrairement à l'idée que l'on se fait de la mise en scène, de cette idée de maîtrise et de savoir-faire, je pense que la mise en scène serait plutôt l'inverse. Il s'agit vraiment d'un abandon au projet. À l'exemple du sculpteur, il faut que tu écoutes le marbre de ce projet...

S. L. : Mais il s'agit là de ta vision à toi, qui n'est pas celle de tous les metteurs en scène. Certains sont plus «contrôlants»...

B. H. : Mais moi aussi j'essaie de contrôler parce que ça m'angoisse trop! Je ne suis pas toujours capable de laisser aller...

S. L. : Pourquoi? Par insécurité? Par peur de ce que cela va dire de toi?

B. H. : Je crois qu'il y a les deux. L'insécurité, c'est sûr, la peur de se tromper, la peur d'être nul et la peur de ce qu'on peut dire de soi. Et aussi, la peur de se dévoiler. Ceci dit, je crois profondément que l'art de la mise en scène réside dans ce lien entre ta psyché et celle de l'auteur. Un lien coloré par la collectivité.

S. L. : Tu parles du public qui assiste au spectacle?

B. H. : Oui. Il fait partie du paysage, du pressentiment, quoi! C'est lui qui te regarde et te juge. Le théâtre comporte une part de voyeurisme absente au moment de l'écriture. Le théâtre met en jeu un troisième regard qui intervient beaucoup plus qu'on le croit.

S. L. : En résumé – employons des termes simples et banals! –, cela veut dire qu'à tes yeux, un metteur en scène n'est pas au service d'un texte et d'un auteur?

B. H. : Cela ne veut rien dire : au service d'un texte et d'un auteur. Plus jeune, j'ai peut-être défendu ce point de vue-là, mais c'est de la pure malhonnêteté. Qu'est-ce que ça veut dire, servir un texte? Qu'est-ce que c'est un texte si ce n'est le lien qui te relie à lui? Je parle bien entendu des textes qu'on choisit par nécessité artistique. Personnellement, je me rends compte que je vais de plus en plus à la rencontre non seulement d'une œuvre, mais de l'auteur dans l'œuvre, de l'inconscient de l'auteur avec lequel je crée un dialogue, dialogue qui inclut le public. De plus en plus, je sens que je vais à la rencontre des morts, je m'engage sur le chemin des défunts. Et j'ai vraiment l'impression de faire des rencontres humaines profondes, vivantes. C'est le cas avec Koltès : je sais qui il est. Je ne sais pas comment l'expliquer : c'est comme si j'allais le voir dans son tombeau. Je le prends avec moi. Je connais les routes qu'il empruntait. Je connais la rue Lepic. Je sais où il logeait. Je sais où il traînait. Je connais ses pratiques sexuelles, sa vie, tout. De plus en plus, j'ai l'impression de pouvoir parvenir à entrer dans la vie des auteurs morts...

S. L. : Et de les faire vivre, de les faire revivre?

B. H. : Pour moi, ils deviennent vivants. Müller, je sens son cigare, je vois son whisky. Il m'énerve, mais je l'adore. Je l'idolâtre, mais il m'énerve.

S. L. : Il te regarde avec son regard caustique de vieux hibou.

B. H. : De vieux hibou macho. Alors que Koltès, c'est un petit frère, un compagnon. C'est un métèque, Koltès, un révolté. Je le connais, quoi! Elle est nouvelle pour moi cette relation aux auteurs, nouvelle et bouleversante. Il est peut-être plus facile d'avoir accès à ça en littérature : quand on lit Proust ou Cormac McCarthy, on entre complètement dans la psyché de l'auteur.

S. L. : Tu parlais il y a un instant de Müller. Tous ne savent peut-être pas que Müller a passé sa vie à signer des textes pour le théâtre qui sont au bout du compte des dialogues avec des œuvres du passé. C'est ainsi qu'il a réécrit *Les Liaisons dangereuses*, réécrit *Hamlet*, traduit, adapté, refait, refondu des textes du répertoire qui le hantaient, comme des fantômes. As-tu l'impression d'effectuer un travail similaire en tant que metteur en scène?

B. H. : Oui. Vois-tu, chez Müller, même s'il n'en est jamais question directement dans aucun de ses textes, j'ai l'impression qu'il y a une blessure chez lui, une blessure d'artiste. Je crois qu'il avait l'impression de ne pas être un artiste, de ne pas créer véritablement une œuvre, et que c'était une blessure pour lui.

S. L. : Voilà une question intéressante. Nous en avons souvent parlé, toi et moi. Qu'est-ce que c'est qu'un artiste? Est-ce que Müller signe une œuvre originale? Il est essentiellement, on l'a dit, en dialogue avec les œuvres des autres. Il n'y a pratiquement aucun texte de Müller qui ne soit écrit à partir d'un matériau préexistant. Claudio Magris a peut-être raison une fois de plus lorsqu'il note dans «Dissimulation et Vérité» que «ce qui distingue le véritable écrivain, même modeste, c'est la conscience de ne pas être auteur ou créateur, mais réceptacle fortuit ou verbalisateur attentif des épiphanies qui lui sont offertes»...

B. H. : C'est vrai. C'est ton cas aussi. Müller est comme toi...

S. L. : Et toi aussi tu es dans la même situation Mis à part *Je ne sais plus qui je suis*, qui était entièrement de toi...

B. H. : Absolument.

S. L. : Donc nous ne sommes pas des artistes – ni lui ni toi ni moi.

B. H. : C'est juste. Je trouve que le mot artiste est un mot galvaudé pour désigner le métier qu'on fait. Au théâtre, ce n'est pas vrai qu'on fait une œuvre. Ce n'est pas une œuvre.

S. L. : Je ne suis pas d'accord avec toi.

B. H. : Ce n'est pas une œuvre d'artiste. Proust est un artiste. Geneviève Cadieux est une artiste, elle fait une œuvre.

S. L. : Robert Normandeau fait une œuvre...

B. H. : Robert Normandeau fait une œuvre... mais il se commet aussi et travaille aux œuvres des autres...

S. L. : Une œuvre, tel que tu l'entends, est indépendante du regard de qui que ce soit.

B. H. : Absolument.

S. L. : Le théâtre, répétons-le, est donc forcément impur.

B. H. : Oui.

S. L. : Mais, en même temps, j'ai l'impression que les gens qui voient le travail que tu fais sur les œuvres, qui lisent tes lectures, t'entendent, perçoivent une part de toi-même...

B. H. : Peut-être.

S. L. : Ce que l'on aime tous deux chez le lecteur, c'est la part de lui-même qu'il met dans le dialogue et qui fait que l'œuvre revit grâce à son regard.

B. H. : À cet égard, on pourrait faire une différence entre l'intellectuel et l'artiste. Un artiste est un intellectuel, mais un intellectuel n'est pas forcément un artiste. Il peut réfléchir sur l'art, sur la place de l'art dans la Cité, il peut prendre position artistiquement, mais ça ne fait pas forcément de lui un artiste. J'ai l'impression que Müller ressent cela.

S. L. : Est-ce que ce n'est pas cela qu'il met en scène, entre autres, dans *Hamlet-machine*. Hamlet devient ici une sorte d'alter ego de Müller.

B. H. : Complètement. Même si ce n'est pas une chose que les analystes et exégètes officiels de Müller mettent en relief – trop occupés à entretenir le mythe Müller –, je sens pour ma part chez Müller un combat quotidien qui n'a rien à voir avec le combat officiel, politique, qui est un combat mené par l'homme Müller et qui a trait à sa dualité intime, personnelle, à sa difficulté à entrer en contact avec les femmes, à sa difficulté à s'exprimer vraiment, intimement, si je puis dire.

S. L. : Et, lié à ce malaise, il y a cette réflexion mortellement touchante sur son rôle dans la Cité. Est-ce que ma parole est

encore utile à quelque chose?, semble-t-il dire. C'est ce que le personnage d'Hamlet dit en substance: Mon drame n'intéresse plus personne. Et lui, l'intellectuel, l'artiste aussi peut-être, éprouvait nettement cette souffrance dans son corps. À quoi donc sert la parole?

B. H. : Dans un documentaire qui a été fait pendant que Müller répétait en parallèle *Hamlet* et *Hamlet-machine*, on apprend qu'en plein milieu des répétitions, le Mur de Berlin est tombé. Un moment incroyable et magnifique. On voit dans le film les acteurs en répétition qui disent : «Je suis en train de répéter *Hamlet* et le Mur de Berlin tombe. Ou'est-ce que tout ça veut dire?» Mais, en même temps, parler d'*Hamlet*, mettre en scène *Hamlet*, à un moment aussi décisif de l'Histoire, c'est aussi parler à la Cité... Tu le sens toujours au théâtre. Tu vois bien que le public vibre...

S. L. : Müller y croyait à cette parole et nous aussi, on y croit, bien sûr.

B. H. : Sinon, je ne serais pas là à monter *Hamlet-machine*, une pièce incompréhensible et que personne ne peut comprendre entièrement à la première écoute. Pourquoi se lancer dans une telle aventure sinon parce que tu sens que tu peux quand même entrer en contact avec des gens, que l'art théâtral permet encore quelque chose. Moi je suis une utopiste : je crois que le théâtre est quelque chose qui change les êtres. J'ai des témoignages de ça tous les jours. Des gens qui me disent : «J'ai vu *Caligula* six fois et ça a changé ma vie.» Je le crois. Je crois que le théâtre a ce pouvoir-là, comme la littérature. Mais le théâtre, c'est humain, c'est vivant, c'est vibrant, c'est énergétique aussi.

S. L. : Tu crois donc au pouvoir d'élucidation de l'art?

B. H. : Oui.

S. L. : Qu'est-ce qu'on élucide exactement, ça on le sait pas. Mais il y a pourtant quelque chose de plus clair grâce à l'art.

B. H. : Peut-être parce qu'on touche aux mystères, parce qu'on parle des mystères. Grande différence avec la télévision!

S. L. : Mais, comme nous le disions, il faut que cette parole-là ne soit pas mensongère et soit synchrone avec nous-mêmes parce que, sinon, rien du mystère ne peut se passer.

B. H. : Et ça, le public le sent. Il sent aussi l'engagement chez les acteurs. Et quand je parle d'engagement, je ne parle pas de volontarisme. Le public le sent quand l'acteur dévoile quelque chose.

S. L. : Lorsqu'il est présent.

B. H. : Pas juste présent au rôle, mais présent à la représentation. Le spectateur sent la différence. Il y a quelque chose qui se joue là.

S. L. : Cela peut sembler une évidence pour tout le monde, mais nous avons compris récemment, dans l'une de nos nombreuses conversations, que si le metteur en scène propose sa lecture d'une œuvre et d'un auteur, il ne travaille pas seul. Le théâtre est un art impur, répétons-le, et ressemble à une sorte de poupée gigogne. Comme tu me le disais, le metteur essaie de partager sa lecture avec ses acteurs et ses concepteurs, mais ceux-ci ne peuvent pas avoir la même lecture, c'est une chose absolument impossible, ce sont des êtres humains différents. Il faut donc par conséquent que le metteur en scène les intéresse à son rêve, qu'il essaie de les séduire. Au cours du travail sur *Hamlet-machine*, l'imaginaire que portent Marc Béland, Céline Bonnier, Gaëtan Nadeau, tous les autres, entrait forcément en interférence avec ta lecture à toi. C'est à la fois désespérant et merveilleux!

B. H. : C'est vrai que c'est désespérant parce qu'il y a des jours où tu te dis : «Ça n'a aucun sens ce qu'ils pensent là, ce qu'ils font là. Ça n'a rien à voir.» Et en même temps, tu te dis : Bon, très bien. On va essayer de canaliser ça vers l'œuvre à faire. C'est ça le travail du metteur en scène : essayer de canaliser des forces complètement contradictoires. Mais c'est vrai que ça déraile et que ça va dans toutes les directions. Même lorsqu'on travaille sur des œuvres plus classiques, ce qui se passe en salle de répétition est incontrôlable.

S. L. : Forcément. Les comédiens avec qui tu travailles ont beau avoir développé avec toi une intimité, une connivence très grande, être au plus près de ta manière de voir le monde, il en reste pas moins qu'ils ne sont pas toi. Ils ont leur histoire personnelle qui vient forcément nourrir le travail.

B. H. : C'est sans doute la raison pour laquelle bien des metteurs en scène veulent contrôler les acteurs. Parce que, oui, c'est insupportable de sentir que zoup! ça s'échappe de tous bords, tous côtés. Tu n'as pas du tout de contrôle sur ce qui se passe dans le psychisme d'un acteur.

S. L. : Il y a donc deux attitudes : ou tu essaies de contrôler à l'extrême pour imposer ta lecture ou tu «fais avec» et alors forcément, c'est impur. Mais peut-être la deuxième solution est-elle plus satisfaisante pour le spectateur parce que, dans ce cas, il y a quelque chose de la vie qui s'exprime sur scène.

B. H. : Et après tout, ce sont tout de même les acteurs qui défendent le spectacle soir après soir. Ce sont eux le véhicule! S'ils ne croient pas profondément, intimement, à ce qu'ils font, ils ne le défendront pas. Pas complètement. Ils sont bons là-dedans, les acteurs! Ils sont capables de saboter une œuvre, plus ou moins inconsciemment. C'est peut-être une autre raison pour laquelle le metteur en scène n'est pas vraiment un artiste. Ce sont les acteurs qui mènent! Ils sont là tous les soirs. Ils la jouent, cette œuvre, ce sont eux qui la mettent au présent, qui la mettent en scène.

S. L. : Trêve de préambule, madame Haentjens! Depuis 1996, année de notre rencontre personnelle et professionnelle, tu as travaillé sur Müller, Koltès, Strindberg, Sophocle, sur Ingeborg Bachmann, sur Dacia Maraini et tu as signé une création (j'espère qu'il y en aura d'autres d'ailleurs) : *Je ne sais plus qui je suis*. Ce ne sont pas là des perles perdues sans collier. Je demeure convaincu qu'il y a là une trajectoire d'artiste. Et les gens qui t'ont suivie d'un spectacle à l'autre sont certainement sensibles à ce fil conducteur. À la blague, nous résumons souvent ce parcours à travers des œuvres très différentes en apparence à une triade symbolique : identité, sexualité, pouvoir. Parlons-en, si tu veux bien... à commencer par la question de l'identité. À l'époque où tu étais à la NCT, tu te posais la question : Qu'est-ce qu'un homme? Qu'est-ce qu'une femme? Qu'est-ce qui oppose – et là je pense aux conversations que nous avons eues en janvier et février au moment du deuxième atelier sur *Hamlet-machine* – Ulysse et Pénélope ou qu'est-ce qui unit Ulysse et Pénélope? Qu'est-ce qui oppose ou unit Hamlet et Ophélie, Agamemnon et Clytemnestre, Mademoiselle Julie et Jean, Malina et la femme écrivain qui n'a pas de nom dans le roman de Bachmann? Qui suis-je? Que veut-on que je sois? Je rappelle que le titre de ta création était *Je ne sais plus qui je suis*. L'identité, donc, l'identité individuelle, mais aussi collective, nationale. Koltès, on le sait, entretenait un rapport plutôt conflictuel avec la France. Müller et Bachmann posaient, chacun à sa façon, une question extrêmement douloureuse, à savoir : comment être Allemand après Auschwitz? La scène de théâtre, depuis cinq ou six ans, n'est-elle pas pour toi le lieu d'expression cruel et sensible des douleurs liées à l'identité?

B. H. : À mes yeux, l'identité est une chose plurielle, à la fois privée et collective, liée au contexte social, humain, psychologique, émotif. Mais je dois dire que c'est tout de même, prioritairement, l'identité des méprisés qui m'intéresse, l'identité des exclus, les femmes en tête. Il y a chez moi une volonté de savoir qui sont ces exclus, ces opprimés. Dans ce sens-là, il y a tout de même une continuité avec le travail que je faisais en Ontario, qui était déjà un travail sur l'op-

pression, davantage à un niveau social et politique à cette époque, alors qu'aujourd'hui j'explore l'oppression sur le plan psychique.

S. L. : Mais déjà, à l'époque, tu t'intéressais aux marques que l'oppression sociale et politique inscrivait dans la chair de personnages, aux conséquences du social et du politique sur le plan privé, personnel.

B. H. : Aujourd'hui, quand je pense à la question de l'identité, je pense d'abord à l'identité féminine.

S. L. : C'est quoi une femme?

B. H. : Oui. Qu'est-ce qu'une femme? D'un spectacle à l'autre, je me livre à une exploration de la féminité. Et il est clair que, pour moi, la sexualité est le territoire privilégié de la rencontre du féminin et du masculin.

S. L. : Parce que, que ce soit chez Strindberg ou chez Bachmann, la sexualité est le lieu le plus aigu de la rencontre avec l'autre.

B. H. : Le mot aigu est tout à fait juste.

S. L. : C'est là que notre rapport à l'autre est le plus puissant, le plus prégnant, le plus déstructurant aussi, parfois.

B. H. : Le plus démasqué aussi, parce qu'il est difficile de faire semblant.

S. L. : Et là, l'identité explose, elle est dynamitée.

B. H. : Parce que, dans le rapport sexuel, il n'y a pas vraiment de rôle défini. Il n'y a pas de rapport, quoi!

S. L. : C'est la raison pour laquelle c'est un territoire privilégié pour toi : les barrières et les masques tombent forcément.

B. H. : Et puis il faut bien dire que la sexualité, ça intéresse tout le monde! C'est le territoire partagé par tous, quelle que soit son expression. C'est pour ça qu'on s'intéresse encore à *Orestie*. Le désir, la pulsion. Mais quel est le sens de cette pulsion? Qu'est-ce que c'est que ce mystère?

S. L. : Identité et sexualité sont liées, on l'a vu. Mais il y a aussi le troisième terme de notre triade : le pouvoir, qui est malheureusement très lié à l'identité et à la sexualité... En fait, imposer le pouvoir, c'est broyer l'autre dans son identité, c'est refuser son identité, c'est refuser l'altérité. Ce que Koltès a pourfendu à un niveau et Bachmann à un autre.

B. H. : C'est refuser à l'autre l'existence. Mais cette question de l'identité, de la sexualité et du pouvoir ne se conjugue pas de la même façon au masculin et au féminin. Il y a une réflexion qui m'habite depuis quelque temps, qui me fascine vraiment, c'est que les femmes qui font une œuvre...

S. L. : Tu touches là l'une de nos obsessions fondamentales. L'homme qui crée se féminise, pour ainsi dire. Il accouche d'une œuvre. Je suis très sensible à cette métaphore et, par exemple, à la présence obsessionnelle des femmes enceintes dans *les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke ou alors dans sa correspondance avec Lou Andréas-Salomé. La femme, elle, qu'est-ce qu'elle fait?

B. H. : La femme, pour écrire une œuvre, doit renoncer à la féminité. C'est comme si l'œuvre, l'exercice de l'œuvre, l'expression de l'œuvre était incompatible avec l'accomplissement féminin, avec le désir d'aimer un homme ou d'avoir un enfant.

S. L. : Donnons des exemples précis. On a parlé très souvent ensemble des femmes qu'on aime lire. Que ce soit Ingeborg Bachmann, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Inge Müller, la compagne de Heiner Müller, c'est toujours douloureux.

B. H. : Oui. Et puis sans vouloir entrer dans l'anecdote, on remarque tout de même que ce sont toutes des femmes qui sont homosexuelles ou incapables de vivre une vie conjugale avec un homme.

S. L. : Une vie sexuelle. Bachmann, c'est le cas. Carson McCullers a eu une vie amoureuse impossible.

B. H. : Sylvia Plath a fait bien des efforts...

S. L. : ...et elle a fini la tête dans le four!

B. H. : Je crois qu'une femme qui vit à côté d'un homme ne peut pas mettre de l'énergie dans une œuvre. C'est très troublant, mais c'est comme ça.

S. L. : Et il y a aussi le «syndrome» Marguerite Yourcenar. C'est-à-dire une femme qui singe les hommes. Il n'y a pas plus masculine que l'œuvre de Marguerite Yourcenar, qui est le contrôle même, la réalisation parfaite du drapé classique, de la toge et de l'autorité académique.

B. H. : Dans un livre qui a pour titre *Écrire dans la maison du père*, quel écrivain canadien anglais disait...

S. L. : Patricia Smart.

B. H. : Elle disait qu'être auteur, c'est quand même affirmer une autorité. S'il y a un domaine auquel les femmes n'ont pas accès historiquement, c'est bien l'autorité. On ne peut pas parler de pouvoir quand on parle de la création des femmes. Forcément, pour une femme, signer une œuvre d'art, c'est récupérer et occuper un terrain de pouvoir.

S. L. : Et l'œuvre d'art faite dans le contrôle et dans l'exercice du pouvoir n'est pas une œuvre d'art.

B. H. : C'est ça. Par conséquent, faire une œuvre pour une femme est une aberration. Parce que la femme – là, je sais que je vais heurter du monde –, tout le psychisme de la femme, son éducation et même la biologie féminine, hormonale, est faite dans le sens de la maternité. Je pense que la vie de la femme est marquée par ça. Donc, s'extraire de cette pulsion mensuelle à faire des bébés... sans parler du poids de la société, des traditions, de l'éducation, c'est vraiment quelque chose! En même temps, les femmes ont une puissance incroyable. Faire ce pas-là et le faire d'une façon féminine, sans épouser les schémas masculins, sans devenir autre, c'est extraordinaire.

S. L. : Les œuvres qu'on a identifiées, que l'on aime beaucoup tous les deux beaucoup, les œuvres de Plath, Bachmann, Flannery O'Connor, Carson McCullers, complètement différentes les unes des autres, réussissent ce miracle.

B. H. : Oui, mais elles se sont tuées, pour la plupart, ou elles étaient aux prises avec des problèmes de santé physique ou mentale insurmontables. Leur création s'accompagne d'une telle détresse que je me demande si ça vaut le coût...

S. L. : La détresse est différente, selon toi, chez les hommes? Parce qu'on en connaît des artistes masculins qui se sont abîmés! Où se situe selon toi la différence d'abîme?

B. H. : Est-ce qu'il y a autant de suicides chez les hommes?

S. L. : Il y a des abîmes divers, qui sont l'alcool, la folie, diverses formes de détresse.

B. H. : C'est vrai.

S. L. : Créons ici une parenthèse pour parler de Duras, à qui tu t'intéresses actuellement. C'est une femme qui, dans la première partie de sa vie, a signé des œuvres plus... contrôlées, correctes, intéressantes mais... Et, à un moment donné, avec le cycle du *Vice-consul*, elle ose l'abîme. Elle va vers une sorte de douleur, de «ravisement», de désintégration, mais alors totale, qui l'a laissée détruite, dévastée...

B. H. : Cela me fascine parce que, sur un plan personnel, je prends un chemin inverse, un chemin vers la clarté. Je ne suis vraiment pas tourné vers l'abîme. Je serais plutôt quelqu'un qui tenterait de s'extraire de l'abîme. Je regarde pourtant cette destruction avec une forme d'envie... La tentation de l'abîme correspond peut-être à un désir de perdre le contrôle. Ça m'interroge énormément. Ça me happe. Je ne tiens pas du tout le discours romantique selon lequel il faut souffrir pour créer, mais je demeure fascinée par cet abîme, par la nature de ce gouffre.

S. L. : Auquel les artistes doivent être confrontés pour parvenir à la création?

B. H. : Faulkner portait sur des broches pendant des semaines...

S. L. : Proust s'est enfermé dans une chambre de liège pendant douze ans pour réussir à écrire...

B. H. : Sylvia Plath, que j'ai relue récemment et qui m'enthousiasme complètement, a connu une terrible descente aux enfers. Actuellement au théâtre, je m'intéresse à ça aussi.

S. L. : À cette descente aux enfers vécue par les auteurs ou par les personnages... Mademoiselle Julie, c'est ce qu'elle vit.

B. H. : Absolument. En fait, beaucoup de pièces mettent en scène une descente aux enfers. Pense aux personnages de Koltès dans *Combat de nègre et de chiens*, que ce soit Cal ou Léone, c'est affolant! Dans *Caligula*, il s'agit aussi d'une déchéance. Et que dire des personnages de *Quartett*...

S. L. : Il s'agit d'un homme et d'une femme qui se connaissent depuis 300 ans... puisqu'il s'agit des personnages des *Liaisons dangereuses* de Laclos, mais transportés dans un bunker après la troisième guerre mondiale. Cela fait donc 300 ans qu'ils s'épuisent à mourir sans y parvenir, qui ne peuvent plus se désirer mais continuent à être liés l'un à l'autre...

B. H. : C'est le destin masculin / féminin! C'est intéressant parce que, dans *Hamlet-machine*, il remet ça en jeu. On peut penser que le couple Hamlet / Ophélie de *Hamlet-machine* deviendra Valmont et Merteuil.

S. L. : Dans *Hamlet-machine*, Hamlet et Ophélie sont donc les deux seuls personnages qui ont des répliques à dire, et tu vois en eux une réflexion sur tous les couples d'artistes, en fait.

B. H. : Dans la pièce, Müller dit que la force révolutionnaire appartient aux femmes, qu'elle est dans le féminin, que ce sont les femmes qui vont révolutionner le monde.

S. L. : Il prête cette idée-là à Hamlet.

B. H. : Mais, selon moi, il s'agit d'une idée bien théorique! Je pense que, dans sa vie privée, sa relation était tout autre avec Inge, qui était poète, qui était une femme extrêmement brillante, qui ressemblait à certains égards à Ingeborg Bachmann et qui était, comme elle, complètement dévastée de l'intérieur, incapable de faire une œuvre, hantée par un passé personnel très douloureux.

S. L. : Personnel et collectif.

B. H. : Comme Bachmann, elle était très autodestructrice. Elle tentait constamment de se suicider. Il y a une réplique d'Ophélie dans *Hamlet-machine* qui fait référence à cela : «*Je suis Ophélie. Que la rivière n'a pas gardée. 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 gaz. Hier j'ai cessé de me tuer. Je suis seule avec mes seins, mes cuisses, mon ventre. Je démolis les instruments de ma captivité. Je ravage le champ de bataille que fut mon foyer. J'ouvre grand les portes, que le vent puisse pénétrer et le cri du monde. Je casse la fenêtre. De mes mains sanglantes je déchire les photographies des hommes que j'ai aimés et qui ont usé de moi sur le lit sur la table sur la chaise sur le sol. Je mets le feu à ma prison. Je jette mes vêtements au feu. Je déterre de ma poitrine l'horloge qui fut mon cœur. Je vais dans la rue, vêtue de mon sang.*» Il y a des gens pour dire que Müller l'aurait abandonnée, mais il faut bien dire qu'elle devait être insupportable, comme pouvait l'être le personnage de la femme écrivain dans *Malina*.

S. L. : *Hamlet-machine* est donc un peu la suite de *Malina*, que tu as présenté à l'automne 2000 et qui mettait également en scène une femme artiste aux prises avec cette soif de création impossible... et avec un compagnon qui la tue à force de protection?

B. H. : Oui. Dans *Malina*, on montrait l'incapacité de faire face à la création et d'établir un rapport avec l'homme de sa vie qui ne soit pas un rapport de conflit, de violence et d'asservissement. Dans *Hamlet-machine*, cette trame est sous-jacente. On la sent, mais elle est à peine évoquée. Mais quand on regarde avec attention, on se rend compte que lorsque Müller, au deuxième acte, parle de «l'Europe de la femme», il fait allusion à la révolution féministe de la fin des années 1960. On sent qu'il l'a vécu dans son quotidien. Comme si, tout à coup, la femme avec qui il vivait était sortie dans la rue et aurait dit «À bas le système patriarcal!» En même temps qu'il évoque cette libération de façon admirative ou paternaliste, il parle peut-être aussi, avec ironie, de

sa difficulté à s'ajuster à ça. Je pense vraiment que, chez Müller, il y a un écart et même un conflit entre la parole théorique, qui consiste à dire que les femmes sont révolutionnaires, et la parole privée.

S. L. : Et lorsque le Hamlet de Müller dit au troisième acte : «*Je veux être une femme*»...

B. H. : Cela revient à ce que nous disons tout à l'heure. C'est comme si l'intellectuel ou le lecteur disait : «*Je veux être un artiste*». C'est comme s'il disait : «*Je veux accéder au féminin pour créer. Je veux sa substance*». Mais quand je dis «*Je veux sa substance*», je dis «*Je veux sa substance pour créer*» mais aussi «*Je veux sa substance pour vivre*». Donc, «*je veux être une femme*», c'est aussi : «*Je veux absorber la femme, je veux l'intégrer en moi*».

S. L. : Parce qu'on ne peut devenir un artiste que si l'on intègre le féminin, que si l'on se féminise...

B. H. : Dans le sens le plus complet du mot. Et il y a aussi chez Müller, comme c'est le cas chez Koltès, un refus complet des valeurs masculines de la société, qui sont les valeurs de domination, les valeurs capitalistes. Quoique, chez Müller, ce soit plus théorique, plus politique, et peut-être davantage public que privé. Chez Müller, comme chez Koltès, l'homme est associé au capitalisme et la femme au prolétariat et au tiers-monde.

S. L. : Mais juste avant que Hamlet lui dise vouloir être une femme, Ophélie lui disait en riant : «*Veux-tu manger mon cœur, Hamlet*». Selon toi, c'est parce qu'elle entend le désir romantique qu'a l'homme de toucher à la féminité...

B. H. : Peut-être que ça lui fait horreur aussi. Parce que c'est chiant, un homme qui dit «*Je veux être une femme*». Tu as envie de lui dire : «*Ben là, fais ce que t'as à faire. Moi, je vais m'occuper de moi-même*»...

S. L. : La réplique était prononcée à peu près de la même manière par Valmont dans *Quartett*.

B. H. : D'ailleurs, je ne sais pas si on va le garder pour la version finale de *Hamlet-machine* présentée aux spectateurs, mais on a lu ce monologue en répétitions. Je pense qu'il pourrait avoir sa place dans *Hamlet-machine*.

S. L. : Alors, si je comprends bien, le politique semble vouloir s'absenter de ta lecture de *Hamlet-machine* au profit d'une lecture plus intime, même sexuelle, du matériau, de la machine Hamlet?

B. H. : Nous devons dans un premier temps nous intéresser au politique pour aborder et bien comprendre *Hamlet-machine*. Au départ, j'avais vraiment le goût de mettre le politique à jour, mais en me penchant sur l'impact qu'il peut avoir sur la chair. Parce qu'on le sait, Müller l'a dit : les idées infligent des blessures aux corps. J'aimerais mettre en scène à la fois le territoire public et le territoire intime.

S. L. : Ça rejoint ce que confiait récemment Claude Régy à Jean-Pierre Thibaudat du journal *Libération* (le jeudi 5 juillet 2001) : «*Dans certains milieux, la très vieille notion de «théâtre politique» - ce théâtre qui nous dit ce qui est bien et ce qui est mal dans la société - est encore bien vivante, et on me demande pourquoi je ne fais pas de théâtre politique, pourquoi ça n'agit pas dans un sens clair et orienté vers une signification précise. Or on peut aussi s'approcher d'un réel non expliqué qui rend plutôt compte de la complexité et de la contradiction du tissu vivant constituant notre être, et cela, dans une société qui, aujourd'hui, n'a plus de repères. On voit bien que l'économique a pris le dessus sur le politique, que tout étant soumis à l'économique, on perd le contrôle, on ne peut plus se référer au passé car les normes ont changé. C'est un monde sans centre de gravité, où les gens flottent dans des apparences, c'est la civilisation du fric et du fun sur les charniers. À partir des charniers, du maintien de la sauvagerie et de la barbarie, on essaie de faire croire une nouvelle fois au peuple que le progrès scientifique, les nouvelles technologies peuvent amener un progrès humanitaire. Il y a là une manipulation qui, à la base, consiste à vendre des produits sophistiqués à un maximum de gens. C'est l'idéologie américaine et je regarde avec stupéfaction cette nation qui prétend tout régenter. Alors, où est le théâtre? Mais où sont la gauche, le communisme? Pourquoi le théâtre ne devrait-il pas subir, lui aussi, une espèce de remaniement général?» Mais, à la lumière de ce que dit le metteur en scène Claude Régy, est-ce que ce n'est pas un acte révolutionnaire que de vouloir partager avec des spectateurs nord-américains, en 2001, un désir marxiste? Parce que c'est ça, il ne faut pas se leurrer : un désir non pas communiste, mais marxiste? Il y a une soif, une illusion marxiste chez Müller comme chez le personnage de Hamlet?*

B. H. : C'est non seulement révolutionnaire mais complètement incongru. Il est clair que l'œuvre de Müller a des résonances beaucoup plus profondes en Europe, où tout le monde est concerné par le politique. La culture marxiste fait encore partie du paysage de l'Europe. Mais ce n'est pas parce que c'est incongru ici que ça n'a pas lieu d'être? Mais, en effet, le marxisme, ici, ça ne dit rien à personne. On ne sait même pas ce que ça veut dire. On vit dans un système...

S. L. : ...entièrement vendu à Coca Cola, comme le disait Müller.

B. H. : Exactement. Quoique, à Sudbury, dans les mines, il y avait un syndicat communiste, qui a d'ailleurs été défait par le syndicat américain, beaucoup plus corporatiste. Mais il faut dire que chez les mineurs, on trouvait une bonne proportion d'Européens, des Polonais, des Ukrainiens. Il y avait donc une certaine culture communiste à Sudbury. Mais ici, qu'est-ce que ça signifie dans l'imaginaire collectif? Je ne sais pas. Mais je le répète : est-ce que c'est une raison pour ne pas en parler?

S. L. : Et ce n'est pas une raison pour ne pas présenter Koltès, qui est tout ce qu'il y a de plus franco-français, qui expose des problèmes qui touchent très directement la psyché française, des problèmes qui ne nous concernent que par la bande, mais sa parole est tout de même essentielle pour nous.

B. H. : Oui, au Canada, au Québec, on a la réputation d'être pacifique, mais je trouve que c'est là un paravent qui nous empêche de nous interroger sur bien des choses. On a quand même asservi les Amérindiens. Il y avait quand même des peuples ici quand on est arrivés.

S. L. : C'est là le grand tabou de la société québécoise.

B. H. : Il y a, je trouve, en Amérique du Nord, une espèce de désinvolture par rapport au politique qui est quand même troublante.

S. L. : Il y a quelques années, on a pu voir au FTA une mise en scène de *Hamlet-machine* signée par des Argentins. Évidemment, ils ont un rapport tout autre à ce texte-là, aux enjeux de ce texte.

B. H. : Les Argentins ont proposé une lecture très intéressante, très brillante, mais tout de même très proche de l'exégèse officielle, sans porter aucun jugement. Ceci dit, ils sont dans un contexte révolutionnaire. Ils jouaient ça dans un théâtre qui était menacé d'être fermé. Ça avait donc un tout autre sens pour eux.

S. L. : Mais, comme tu disais au début de notre conversation, il ne faut jamais mentir sur notre lien à une œuvre.

B. H. : Alors, moi je peux dire simplement et honnêtement que cela fait des années que je veux présenter *Hamlet-machine*. Je sais pas encore pourquoi je voulais et continue de vouloir le faire, mais ce que je sais, c'est que je suis liée à cette

œuvre. Cet engagement artistique et politique, cette révolte m'est familière.

S. L. : Elle était là à Sudbury et elle est encore là aujourd'hui. Elle est passée par Bachmann, Koltès, Sophocle, par une création personnelle et elle est toujours là.

B. H. : Et il y a toujours un désir profond de bombarder le système. Je pense que, intimement, je suis une poseuse de bombes. Au moins en rêve, parce que je ne crois pas être capable d'actes violents... J'ai vu récemment le film de Volker Schlöndorff sur les terroristes allemands de la Bande à Baader.

S. L. : *Les légendes de Rita.*

B. H. : C'est assez extraordinaire. Ce sont des groupes de terroristes d'une violence inouïe. Et là-dedans, il y avait au moins trois ou quatre femmes qui tenaient des bazookas. Ça me fascine.

S. L. : Mais le théâtre est ton bazooka!

B. H. : C'est ça.

S. L. : Tu crois que le théâtre peut aussi permettre de poser de petites bombes.

B. H. : Tout le discours actuel va pourtant à l'encontre de ça.

S. L. : Le théâtre est mangé par le commerce et les enjeux commerciaux.

B. H. : Le discours est tellement marchand, tellement consommateur. Mais moi, je crois à la beauté d'êtres humains qui parlent à d'autres êtres humains. Le théâtre fonctionne en fait d'individu à individu, il permet des chocs, des contacts individuels, et je crois au pouvoir de transformation de ces contacts.

S. L. : Tu as parlé tout à l'heure d'Inge Müller, la compagne de Heiner Müller. Je crois que tu aimerais partager avec les gens quelques poèmes d'Inge Müller qui ne sont pas traduits en français, mais que l'attachée culturelle de l'Institut Goethe à Montréal, Marie-Elisabeth Morf, a traduits pour toi...

Les Marches

*J'écrivais et j'écrivais
Le vert dans l'herbe
Mes larmes
Ne mouillèrent pas la terre
Mon rire
Ne réveilla aucun mort
J'ai été dans la peau de tout le monde
Dorénavant je ne crierai plus –
Que mon silence ne m'étouffe pas*

Les Masques

*Je refuse de porter des masques
C'est moi-même que je cherche
Je ne veux pas que vous me singiez
Je cherche notre visage
Nu et changeant
Car ce ne sont ni les larmes ni tous les temps
Qui nous lavent de nos masques
Aucun feu ni aucun dieu
nous met au tombeau, c'est nous-mêmes qui le faisons*

L'Arrogance

*J'ai omis de collectionner des titres
Et de me faire payer pour mon travail
Je répugne à faire carrière
Les mains
(Tenant des albums souvenir de Goethe à Kleist)
Les pieds sur le voisin
Me dégoûtent
Je préfère mourir
Si je peux mourir*

*Qu'est-ce que j'ai fait?
Demandez à quelqu'un d'autre
J'ai fait ce qu'ils font
Ceux qui savent rire malgré le chagrin
Ceux qui ne craignent pas la mort
Ne l'ont pas*



ACCOMPAGNEMENTS

Journal de création de *Hamlet-machine*

Au cours des cinq dernières années, j'ai eu le privilège et le plaisir d'entretenir avec Brigitte Haentjens une relation de plus en plus étroite à titre de conseiller littéraire, de *dramaturg* comme on le dit en Allemagne, où la fonction a pour ainsi dire été créée, ou alors de dramaturge dans l'acception française du terme. Une fonction «*qui n'obéit pas à un profil administratif établi*», comme le notait Jean-Louis Perrier dans le plus beau texte jamais consacré au métier (texte paru dans le journal *le Monde* le 7 juillet 2000). Nombreux sont les gens qui, au fil de ces années, nous ont demandé quel était exactement mon rôle auprès d'elle. Tu parles de la pièce avec Brigitte et avec les comédiens? Tu fournis la documentation et les informations d'ordre historique? Tu veilles à l'établissement des textes lorsqu'il s'agit d'une traduction ou de l'adaptation d'un roman? Tu es la bibliothèque ambulante, l'érudit de service capable de répondre à toutes les questions d'ordre textuel? Tu es un flic, un commis à l'idéologie, comme le disait Antoine Vitez, tu as une pensée sûre et tu contrôles tout? Ou alors tu es un simple témoin? Ni elle ni moi n'avons jamais été en mesure de répondre clairement à ces questions. Pour la simple et bonne raison que notre dialogue (oserai-je dire socratique?) dépassait infiniment le cadre professionnel et même théâtral, et est devenu l'occasion, pour moi comme pour elle, de nous livrer quasi quotidiennement à un véritable échange (c'est rare) sur l'art, la culture, la littérature, la psychanalyse et une foule de sujets qui, d'une façon ou d'une autre, oblique ou apparemment lointaine, nourrissent son travail et le mien. Un *deal* quoi! (pour reprendre un terme cher à Koltès), un *deal* dans lequel il est à peu près impossible d'identifier (et de dissocier) le *dealer* et le client dans la solitude de leur champ de coton. Car il est clair qu'on ne se livre pas à un tel échange durant des années si la circulation des idées et des affects ne se fait pas dans les deux sens.

De cet échange d'une absolue proximité sont nés plusieurs textes, certains remis aux spectateurs venus voir les œuvres présentées durant ces cinq années, d'autres partagés uniquement avec les membres des équipes de création. Mais à l'occasion de la (re)création de *Hamlet-machine* (œuvre d'un certain Heiner Müller qui fut lui-même le *dramaturg* du Berliner Ensemble de 1970 à 1976), nous avons voulu, Brigitte et moi, rendre en partie public cet échange et, suivant bien humblement l'exemple de François Regnault (le dramaturge de Patrice Chéreau et de Brigitte Jaques à qui je n'oserais évidemment

jamais me comparer), j'ai tenu un journal de création rassemblant des notes prises au jour le jour, des réflexions engendrées par le travail en atelier, des textes venus de tous horizons et susceptibles de nourrir le travail, des descriptions de scènes que vous ne verrez jamais, ces idées de scènes n'ayant pas survécu aux longs mois de travail menant aux représentations de *Hamlet-machine*. Ce sont donc quelques extraits de ce journal de création que vous trouverez rassemblés ici... avec, en exergue, la plus juste définition de la fonction de dramaturge qu'il m'ait été donné de lire. Elle est signée François Regnault : «*Acteur ou metteur en scène sont des métiers réels. Dramaturge est un métier fictif. À la limite, c'est un ami du metteur en scène. Si on me demande : Pourquoi travaillez-vous avec Chéreau?, je répondrai : Parce qu'on s'aime bien.*» Vous pouvez bien sûr remplacer le nom de Patrice Chéreau par celui de Brigitte Haentjens.

Lundi 8 janvier 2001

L'an 2000 s'achevait pour moi en compagnie de Pierre Ouellet, avec qui je réalisais une série de carnets et deux longs entretiens diffusés à la Chaîne culturelle; l'odyssée 2001 commence également en sa compagnie et en celle de Samuel Beckett. Tous deux nous disent que la fin n'a pas de fin, que nous n'en avons pas fini de finir. *Pour finir encore et autres foirades*, écrivait Beckett. Le texte de Pierre intitulé *Éthique à Eskhatia* (*Spirale* 168, numéro 20^e anniversaire, *L'État des choses*, septembre-octobre 1999) constitue la première pierre de nos discussions matinales sur *Hamlet-machine*, discussions réunissant Marc Béland, qui était Hamlet dans la production du TNM et qui sera le Hamlet de Müller, Céline Bonnier, qui sera son Ophélie / Électre / Inge, Gaétan Nadeau, Guy Trifiro, le nouvel observateur Pascal Contamine, Brigitte et moi.

Heiner Müller le disait déjà lui-même : «*C'est un sujet d'avenir, ce sentiment général qu'il n'y a pas d'avenir.*» Pierre Ouellet, à la suite de Samuel Beckett, nous dit que l'homme contemporain se tient debout sur les ruines de l'Histoire, que l'Histoire («avec une grande hache», notait Georges Perec) est derrière lui, qu'il se tient en marge, en périphérie, qu'il est ex-centrique (c'est-à-dire acculé à l'extrémité du monde terrestre) et que l'horizon se déploie devant lui, face à lui, comme un précipice. Mais «*le monde s'éloigne à la vitesse où nous tentons de nous en approcher.*» Et l'écriture est là

pour avancer, malgré le vide, dans le vide, créant à chaque mot, à chaque balbutiement le chemin pour avancer. L'écriture ne parvient jamais à saisir, à nommer le monde, à atteindre l'horizon, elle n'est là que pour témoigner de l'impuissance et de l'ignorance de l'écrivain (disait encore Beckett) : *no matter, try again, fail again, fail better!* L'écriture est donc semblable au désir : de la même manière que l'Autre est en soi inaccessible, que le discours amoureux est d'une terrible solitude (rappelons-nous les pages sublimes de Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux*), l'objet de l'écriture (ou de la quête, quelle qu'elle soit) demeure inatteignable.

Mais Hamlet n'est pas un Job ou un Jérémie, aux yeux de Pierre Ouellet. Ce n'est pas un imprécateur, pas plus qu'un moraliste. Il se contente d'émettre. Pierre Ouellet ne l'inscrit pas noir sur blanc dans son texte, mais je crois qu'il serait d'accord avec moi pour dire qu'Hamlet est un poète, que sa quête ou sa trajectoire constitue, pour reprendre une fois de plus les mots de Pierre dans *Légende dorée*, «*l'histoire d'un homme plongé dans l'Histoire de l'Homme où il se noie. D'où le sauve sa langue, à la fin – qui sait chanter la crainte, l'effroi.*» Tout l'art poétique de Pierre Ouellet – et celui du Hamlet de Müller – me semble contenu dans ces mots, proches également de ceux du poète Bernard Noël, dont un vers me revient en mémoire et qui se lisait comme suit: *la bouche des morts n'est pas morte avec eux.*

Dans ce texte (*Éthique à Eskhatia*) que nous avons lu ensemble à voix haute ce matin, Pierre Ouellet parle admirablement du Hamlet de Müller, de ce «*seigneur latent qui ne peut devenir*» comme le notait Mallarmé dans son *Crayonné au théâtre*, de cet écrivain qui se tient aux limites du monde, sur les ruines d'un monde auquel il appartient malgré lui et qui émet, qui s'émet, sans destinataire ni destination, obéissant seulement au **devoir**, nous dit Gaétan Nadeau, je dirais plutôt à la **nécessité** de s'émettre, de s'énoncer, de s'exprimer, de s'élancer. Il y a quelque chose d'ex-tatique dans cette prise de parole : le mot extase ne tire-t-il pas son origine du grec *extasis*, qui désigne l'action d'être hors de soi». Marc Béland me souffle à l'oreille à la fin de cette première séance que c'est à ses yeux un geste d'amour et je suis d'accord. Quoique profondément narcissique (ou donnée au monde pour mettre un baume sur une blessure narcissique), la parole poétique, artistique, est en effet un don et, par conséquent, un geste d'amour : pure émission d'un naufragé, sans espoir de réponse ou en quête d'une réponse qui ne saurait venir. Car c'est précisément l'inaccessibilité de l'Autre et l'éloignement du monde qui engendrent le mouvement et la parole.

«*Le problème de la fin hante la littérature*, écrit encore Pierre Ouellet, cette fois dans *Chutes – La Littérature et ses fins* (L'Hexagone, coll. *Essais littéraires*, 1990) : *Lenz, Bartleby, Chandos sont les héros d'une écriture qui ne prend conscience d'elle-même que depuis le silence où elle tombe, à la fin, quand tout a été dit, et qu'il ne reste qu'à le taire. La page blanche ne précède pas l'écriture mais la suit, comme son ombre claire. L'écrivain fait parler l'aphonie qui le guette, l'autisme profond des choses que ses mots cherchent.*» C'est ce que *Hamlet-machine* essaie d'entendre et de faire entendre. La parole d'Hamlet émerge au moment où tout est fini : Dieu, l'Homme et l'Histoire elle-même. Cette parole qui émerge des ruines est travaillée par l'absence, par la disparition, «*jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin*», notait Beckett dans *Compagnie*. C'est ainsi que l'aphasie, que la contamination des discours, que l'autisme occupe une place déterminante ici.

J'aime beaucoup l'idée lancée aujourd'hui d'un *Hamlet-machine* présenté dans le hall de ces complexes cinématographiques où le bruit des machines à boules, l'odeur du maïs soufflé, les bandes annonces en boucle projetées sur les téléviseurs en circuit fermé ne réussissent pas à enterrer la musique tonitruante des stations privées en toile de fond. C'est là, dans ce murmure marchand, dans cette cacophonie de signes, dans ce bombardement d'informations et de messages publicitaires, qu'Hamlet tente (en vain) de s'énoncer. Il sait très bien que sa parole ne saura faire taire le bruit, mais il persiste à se dire, à dire sa dépossession, son aliénation (étymologiquement l'aliéné est celui qui ne s'appartient plus, qui appartient à un autre). Orphelin de Dieu, de l'Histoire, dépossédé du langage, jeté dans l'*in-pace* (je reprends ici encore une idée de Pierre Ouellet), qui est une impasse de l'âme et de la mémoire, il a la nostalgie, non pas d'un Dieu qui lui manque, comme l'écrivait Clarice Lispector, mais de lui-même, qui n'est pas encore suffisamment, et se livre à sa propre création du Verbe, à son auto-engendrement : «*Décrire le noir avec clarté, l'obscur en transparence, et le plus sombre avec lucidité*», écrit encore Pierre Ouellet.

Hamlet croit au pouvoir d'élucidation de la parole, de la littérature. Müller aussi. Même s'il a souventes fois exprimé sa «*désillusion perpétuelle face aux idéaux de la Révolution déformée par l'usage*», il croit que les vrais écrivains se tiennent là, dans cette désillusion qui n'est pas synonyme de désenchantement, qu'ils sont acculés au pied d'un mur, à la limite de leur territoire, qu'ils ne peuvent devenir, mais qu'ils écrivent pourtant, pour ne pas se rendre car, comme l'écrivait Pierre Guyotat dans son plus récent livre, *Progénitures*, «*la langue n'est pas finie : elle n'a pas achevé de créer le monde et de se créer.*»

Mardi 9 janvier 2001

Aujourd'hui, je ne sais par quel détour, nous en sommes venus à établir un parallèle entre Müller et Faulkner, parallèle éloquent si l'on pense surtout au personnage de Quentin Compson dans *Le Bruit et la Fureur* et dans *Absalon! Absalon!* William Faulkner, comme Marcel Proust, érige une cathédrale littéraire autour du désir d'écrire, de la volonté de parvenir à la création, de s'énoncer, sans concessions aux désirs des autres. Si Proust tente de réconcilier les deux côtés, Faulkner (et son personnage de Quentin en tête) nomme le mal du Sud, le malaise éprouvé par un homme qui ne saurait être à la hauteur de ses pères, qui n'a pas fait la guerre, lui, la grande guerre, qui n'a pas participé à la construction du pays, qui appartient à un pays de vaincus, qui hait le Sud et, en même temps, doit naître de cette appartenance maudite, s'inscrire dans cette filiation douloureuse. Ainsi en est-il, oui, sûrement, du Hamlet, si Allemand, de Heiner Müller.

Les livres de Faulkner, en particulier ceux du grand cycle qui a pour cadre le comté de Yoknapatawpha, constituent «*la maison noire de la douleur*» (je crois que l'expression est de Malraux, mais je n'en suis pas tout à fait sûr). Une région imaginaire gâtée par le temps, mais soutenue par la mémoire d'une grandeur déchue. Un présent bouillissant par des tares centenaires et par la tentation inévitable des personnages à répéter ce qu'ils détestent dans leurs aïeux. «*La maison noire de la douleur*», c'est le lieu où n'est possible qu'un dialogue avec les morts. Un dialogue plein d'équivoques et de mensonges, comme le dialogue des vivants d'ailleurs, aussi bien comme celui que nous poursuivons avec nos propres espérances, nos propres désirs et nos propres échecs. Comme l'a déjà noté l'écrivain antillais Édouard Glissant, «*à partir d'exactions, de malédictions mesquines, d'héroïsmes grandioses mais aussi dérisoires (comme la guerre de Sécession), de médiocrités quotidiennes et butés, dont il fait si impavide le compte, William Faulkner a aussi fait surgir la grande tragédie, à la fois oedipienne et shakespearienne, ce lent et différé dévoilement d'une damnation primordiale, qui donnait du sens à l'échec collectif du Sud et de la valeur à ce qui semblait n'en présenter guère.*» Et dans sa préface à *Sanctuaire*, paru en France en 1933, André Malraux notait ceci : «*Il n'y a pas d'«homme» de Faulkner, ni de valeurs, ni même de psychologie, malgré les monologues intérieurs de ses premiers livres. Mais il y a un Destin dressé, unique, derrière tous ces êtres différents et semblables comme la mort derrière une salle des incurables. Une obsession intense broie en heurtant ses personnages, sans qu'aucun d'eux l'apaise; elle reste derrière eux, toujours la même, et les appelle au lieu d'être appelée par eux. [...] Certains grands romans furent d'abord pour leur auteur la création de la seule chose qui pût le submerger. Et, comme Lawrence s'en-*

veloppe dans la sexualité, Faulkner s'enfouit dans l'irrémissible.»

Je crois, oui, qu'on peut en dire autant de l'Allemand de l'Est Heiner Müller, qui tente de se construire une identité sur des ruines et une défaite, sur une conquête et la victoire de Coca-Cola.

Dimanche 14 janvier 2001

Le temps ne m'aura pas permis de consigner au jour le jour les discussions échangées lors des rencontres de la fin de la semaine. Je reviens aujourd'hui à ce journal avec, pour seul appui, quelques mots notés à la hâte et qui ne me permettront certainement pas de restituer la nature réelle des échanges. Quoi qu'il en soit...

1 – Ulysse et Pénélope

De ma mémoire gruyère resurgit le souvenir d'une conversation sur le masculin et le féminin, notre vieille obsession à Brigitte et à moi. Au troisième acte de *Hamlet-machine*, Hamlet dit : «*Je veux être une femme.*» Ce qui, bien sûr, fait écho à sa déclaration du premier acte : «*On devrait couder les femmes, un monde sans mères. Nous pourrions nous masser tranquillement les uns les autres...*» Sans pour autant postuler le féminisme de Müller, il est net qu'à ses yeux le masculin est associé à des siècles de combat et de pouvoir, de conquêtes et de dévastations. Hamlet l'intellectuel, Hamlet l'homme des livres et du savoir veut rompre avec cette logique et donner naissance à une autre «économie». *Hamlet-machine* contient donc, oui, une réflexion sur le masculin (qui s'épanouit dans l'espace, dit-on) et le féminin (qui s'épanouit dans la durée, dit-on). *L'Odyssée* d'Homère (en plus d'être la fiction par laquelle l'homme se libère du joug des dieux et clame que ce qui constitue «l'humanité» est précisément la conscience du temps et de la mortalité) parle de cette spécificité sexuelle : Ulysse, le guerrier, le conquérant, éprouve le besoin de faire le tour du monde connu et inconnu, de poser sa patte de mâle sur tous les territoires afin de se réaliser; pour sa part Pénélope, la tisserande, autant dire l'artiste, la gardienne de la maison et de la mémoire, parvient au même but dans l'immobilité. Il est clair que, dans nos sociétés actuelles, les valeurs masculines sont célébrées aveuglément. Mais, pour revenir à la machine Hamlet, notons bien qu'il n'y a pas de polarisation chez Müller. Hamlet est donc par conséquent à la fois homme et femme, à la fois dans l'espace et dans la durée, à la fois dans le mouvement et dans la fécondité / fécondation symbolique, que l'artiste, forcément méadapté au réel et aux formes établies, n'est qu'au prix de cet abandon aux contraires.

2 – Rebelle à Big Brother

Nous avons lu ensemble un texte de François Brune paru dans *le Monde diplomatique* d'octobre 2000, texte dont je retiens ces affirmations qui, j'en suis persuadé, animent les pensées d'Hamlet :

– «*Il y aura toujours des spécialistes de l'histoire employés à refaire le passé pour justifier le présent.*» On n'a qu'à penser aux manuels d'histoire soviétique remaniés aux trois mois en vue d'une réécriture des faits. Ou à la manière avec laquelle on fait aujourd'hui le procès du communisme et de ses excès en glorifiant le capitalisme vainqueur.

– François Brune cite George Orwell, qui notait qu'«*aux moments de crise, ce n'est pas contre un ennemi extérieur qu'on lutte, mais toujours contre son propre corps.*» Chez Müller, il ne fait pas de doute – il l'a lui-même noté – que «*les pensées infligent des blessures au corps.*»

– «*Au nom de l'homme. En dépit de toutes les perversions qu'a pu couvrir le discours humaniste, c'est à un humanisme concret qu'Orwell nous demande de nous tenir, même s'il faut sans cesse le reformuler à cause de ses compromissions historiques. S'il y a un espoir, il n'est pas dans telle catégorie sociale ou idéalisée, dans tel groupe humain sacralisé, encore moins dans tel individu charismatique. S'il y a un espoir, il ne peut être qu'en l'homme et en tout homme, à commencer par soi-même, et par ceux que l'on côtoie ici et maintenant. Parce que la menace antihumaniste est présente au cœur de l'être humain, c'est au cœur de chaque homme que se joue la lutte pour l'humanité. Personne n'a le droit de se reposer sur l'idée qu'il y aura toujours des êtres d'exception, des héros, des « hommes dignes de ce nom » chargés à sa place de perpétuer la dignité de l'espèce.*» C'est de la responsabilité de l'homme et de l'artiste dont il s'agit ici.

3 – Scherzo

Le troisième acte de *Hamlet-machine* a pour titre *Scherzo*. Nulle autre indication. Qu'en penser? Le scherzo (mot italien signifiant badinage) désigne un morceau de caractère vif et gai, au mouvement rapide. Il apparaît en musique au dix-neuvième siècle, en pleine effervescence romantique, et succède au menuet qui, traditionnellement, constituait le troisième mouvement de la sonate classique. Chez Chopin, par exemple, les scherzos sont des pièces amplement développées, riches de fantaisie, débordant d'un élan tumultueux, souvent passionné, parfois tragique. Son dernier scherzo (l'opus 54) est toutefois plus sobre et plus mélancolique que les précédents. Il ne fait pas de doute à mes yeux que l'indication que donne ici Müller a quelque chose d'ironique et désigne bien évidemment la récupération romantique de la tragédie d'Hamlet. On peut y voir bien sûr une indication donnée aux interprètes

sur le tempo, mais surtout une allusion au romantisme échevelé traditionnellement associé au personnage.

4 – Müller est-il un terroriste?

Notre dernière rencontre a été l'occasion d'une discussion stimulante sur le sens même de la représentation de *Hamlet-machine*. Je ne dis pas son utilité (l'art est forcément production de l'inutile) mais bien son sens. Quel sens y a-t-il en effet à jouer ce texte devant des spectateurs élus, qui, il ne faut pas se leurrer, sont déjà sensibles aux enjeux du texte? L'idéal serait bien sûr de pouvoir faire entendre cette parole à l'intérieur de la saison régulière d'un grand théâtre comme le TNM, mais on peut toujours rêver!

Müller nous dit que Hamlet n'est pas entendu et que c'est là une tragédie. Il est devenu un mythe creux, une marionnette, que l'on ressort à intervalles réguliers, avec son crâne et ses formules connues de tous, qui ne veulent plus rien dire pour personne, y compris pour les autres personnages de la pièce. C'est là le drame du Hamlet de Müller : il sait qu'il n'est pas entendu, qu'on ne veut pas l'entendre, que son discours ne veut plus rien dire, que n'importe qui (même Mel Gibson!) revêt ses oripeaux, qu'il est devenu une marque de commerce, qu'il s'époumone en vain derrière une paroi vitrée. Que faire alors? Et nous qui souhaitons faire entendre cette parole, que pouvons-nous pour rompre ce désintérêt? Doit-on y aller d'un acte terroriste et squatter des lieux publics pour y jouer *Hamlet-machine*? Au risque d'être expulsés et que la parole d'Hamlet ne soit pas davantage entendue? Marc Béland s'oppose à ce terrorisme, qui ne peut que contribuer (il a raison) à la «taïsançe» (excusez le néologisme) de cette parole. Il serait beau (sans doute illusoire, mais beau), comme le suggère Céline, que la parole d'Hamlet fasse taire le brouhaha du Paramout ou du TNM, que soudainement, à l'intérieur d'un de ces temples marchands (cinéma ou théâtre), les lumières s'éteignent, les bruits cessent et qu'Hamlet puisse dire (non pas dénoncer, seulement dire) le marchandage, la compromission et l'urgence de la parole de Shakespeare et de Müller. La situation semble insoluble : jouer *Hamlet-machine* devant mille personnes qui partagent avec nous la même nécessité ou ne pas jouer *Hamlet-machine*. Être ou ne pas être, quoi, là est la question!

Mais de cette discussion persiste l'idée de la difficulté pour Hamlet de s'énoncer. Plusieurs idées jaillissent au cours de notre conversation : installer Marc dans une caisse vitrée, noyer sa parole dans le bruit, montrer l'éternel commencement d'un geste, d'une prise de parole que tout empêche, reprendre le texte ou des parties du texte en boucle jusqu'à ce qu'enfin quelque chose puisse enfin être entendu. Faudra voir!

Lundi 15 janvier 2001

La lecture récente d'Alain Nadaud et de son *Malaise dans la littérature* (Champ vallon, 1993) me nourrit (quoique je ne partage pas plusieurs des opinions qu'il exprime dans cet ouvrage et quoiqu'il démontre à chaque page l'amertume de l'écrivain qui croit ne pas recevoir l'attention qu'il mérite et, par conséquent, crache sur la littérature actuelle sans s'embarrasser de distinctions). Il redit à sa façon ce que nous savions déjà, mais que nous avons la fâcheuse tendance d'oublier, à savoir que l'Histoire n'a rien de linéaire, qu'elle ne suit pas une progression inéluctable et continue. Il dit également que notre époque a regagné en indifférence et en cynisme ce qu'elle a perdu en radicalisme. *«Aujourd'hui, sur le plan des idées autant qu'en ce qui concerne les «produits culturels», la marchandise partout triomphe et l'économique bat son plein. Et ceux qui ont fait mine de s'étonner de l'effondrement de ce soi-disant «rideau de fer» auraient mieux fait de se référer à ce que Marx lui-même en avait dit, à savoir que la marchandise «est la grosse artillerie qui bat en brèche toutes les murailles de Chine.»*

Et Nadaud d'ajouter que, par rapport à l'étendue des bouleversements politiques vécus en fin de vingtième siècle, la littérature est encore bien loin de jouer le rôle historique qui devrait être le sien, comme il le fut par exemple dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Non pas en ce qu'elle pourrait être à l'origine d'on ne sait quelle prise de conscience politique, mais parce qu'elle-même tarde à renouveler son point de vue, hésitante quant à son propre destin, partagée entre deux tendances confuses et contradictoires : l'une qui inviterait à une position de retrait, sur des données intimistes et minimales, et donc à se complaire dans une sorte d'impuissance transparente et désolée, à laquelle la dérision servirait de viatique, l'autre qui l'inciterait plutôt à se repenser, elle et ses contradictions, à en tirer parti, à prendre cette réalité de vitesse, à puiser dans ses ressources et à revoir les formes toutes faites au sein desquelles elle a évolué jusqu'ici.

C'est là nettement l'opinion de Heiner Müller, qui, toujours d'une lucidité exemplaire, désigne cette position intenable lorsqu'il fait dire à son Hamlet : *«Ma place, si mon drame avait encore lieu, serait des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus. Je me tiens dans l'odeur de transpiration de la foule et jette des pierres sur policiers soldats chars vitres blindées. Je regarde à travers la porte à deux battants en verre blindé la foule qui afflue et je sens ma sueur froide. J'agite, étranglé par l'envie de vomir, mon poing contre moi-même qui suis derrière le verre blindé.»* L'artiste ne peut pas, n'a pas le droit de se retirer sur les territoires du privé et ne peut pas, n'a pas le pouvoir de s'engager. C'est de ce non-lieu qu'il écrit et à partir duquel il se doit de créer des formes

nouvelles, comme le souhaitait déjà Treplev dans *la Mouette* : *«Il faut des formes nouvelles, il les faut, et si elles n'existent pas, mieux vaut que rien n'existe.»*

Comme je le notais dans un précédent texte consacré à Müller, l'Histoire est en effet le sujet premier de son œuvre, lui qui écrivait un jour dans la revue *Théâtre en Europe* : *«Le théâtre, établi dans la déchirure entre le temps du sujet et le temps de l'histoire, est l'une des dernières demeures de l'utopie.»* *«Pour moi, précisera-t-il quelques années plus tard, l'Histoire est une question essentielle, primordiale. Je ne crois pas en un théâtre sans Histoire. Tout grand théâtre est marqué par l'Histoire : elle est son spiritus movens.»* À une époque où artistes et intellectuels font le plus souvent comme si le marxisme n'avait été qu'une erreur historique, Heiner Müller se fait archéologue, il sort les squelettes du placard et tente de trouver des sources à notre désarroi actuel : *«C'est un sujet d'avenir, ce sentiment général qu'il n'y a pas d'avenir»*, a-t-il déjà déclaré. Heiner Müller est un archéologue, oui, un archéologue qui fouille l'Histoire, qui en exhume les cadavres, qu'il s'agisse de la guerre, de la violence, des révolutions ratées, de la classe ouvrière ou de tous les exclus de nos sociétés industrialisées, autant de cadavres que l'on croyait à jamais ensevelis et dont il refuse de se débarrasser, la conscience tranquille. Un archéologue, oui, mais dont la fascination pour le passé n'a rien de nostalgique : le passé, pour lui, est la face cachée du présent. Tout le théâtre de Müller est donc inscrit dans l'Histoire, il est traversé par le politique. Même *Quartett*, qui réinscrit les personnages des *Liaisons dangereuses* de Laclos à la fois dans un salon d'avant la Révolution française et dans un bunker d'après la Troisième Guerre mondiale, est une pièce politique.

Mais si l'homme face à l'Histoire et l'homme aux prises avec l'Histoire constituent la pierre d'angle de l'œuvre de Heiner Müller, l'histoire littéraire et celle du théâtre, qui a mené à notre conception actuelle de l'art dans la Cité, sont également au centre de ses préoccupations. Aussi, après avoir fait du théâtre, dans un premier temps, un outil de transformation des consciences dans un monde marqué par la perte des repères, s'est-il tourné par la suite vers des textes fondateurs et de grands mythes littéraires susceptibles d'éclairer l'Histoire et de provoquer un dialogue avec le présent. Au paysage actuel, en ruines, qui ressemble fort à une forêt de cadavres debout, Müller substitue une forêt littéraire. À une époque où l'on assiste à une faillite des utopies et des idéologies, il nous redit que Sophocle et Eschyle, que Molière et Shakespeare peuvent nous éclairer sur le présent, que le passage par le Siècle des Lumières est indispensable à une compréhension des concepts de raison et de liberté. D'un texte à l'autre, Müller réaffirme sa foi en la littérature, rappelle le

pouvoir d'élucidation de l'Histoire qu'ont la littérature et le théâtre, donne la preuve que le théâtre peut éclairer l'Histoire s'il se nourrit de vérité humaine.

Mardi 16 janvier 2001

Tentative de résumé avant la reprise de nos rencontres demain :

Hamlet est l'histoire d'un difficile passage à l'acte. Ce à quoi la pièce nous permet entre autres d'assister, c'est donc à une quête du Nom-du-Père, à une quête qui, une fois accomplie, permettrait à Hamlet de sortir de l'impasse pré-oedipienne. On le sait, Freud a vu dans le mythe d'Œdipe le modèle de maturation sexuelle qui permet d'intégrer l'existence en s'identifiant à son père et en fantasmant la capacité de le remplacer auprès de la mère. Mais l'enfant mâle ne peut produire et verbaliser des fantasmes où il remplace son père auprès de sa mère qu'à condition que ce dernier soit non seulement bien vivant, mais solidement installé à sa place. S'il ne peut idéaliser son père (c'est le cas dans *Hamlet-machine*), si celui-ci est malade ou névrosé, le garçon ne peut produire de tels fantasmes, et c'est là le premier handicap à sa maturation sexuelle. Dans *Hamlet-machine*, Hamlet va donc chercher à affronter la Loi du Père, à le rétablir dans son rôle, à lui redonner la parole pour enfin avoir avec lui un rapport structurant. Il va chercher à être «initié».

Pour pouvoir naître à l'âge adulte, l'homme doit donc se buter à l'interdit énoncé par le Père et définitivement assumer la perte du corps maternel. Se penser homme demande de s'être soustrait à une mère. Pour parvenir à être pleinement, à affirmer son désir à soi, pour enfin pouvoir s'énoncer, Hamlet devra donc vaincre ses résistances et se défaire des pensées et des idéologies qui l'ont capturé. Mais tuer, même imaginativement, ce à quoi on est attaché, ce par quoi l'on a vécu ou survécu n'est pas une mince entreprise. Écartelé entre les idéologies de ses pères guerriers, de sa mère aimée mais «vendue» au capital, Hamlet est confronté à l'inéluctable : il doit *passer à l'acte*. Passage à l'acte : «Conduite impulsive, dit *le Petit Robert*, le plus souvent violente, par laquelle le sujet passe de la tendance, l'intention, à sa réalisation»; ou encore : «Conduite impulsive dont les motivations restent inconscientes et qui marque l'émergence au plan de l'action d'un contenu refoulé». Le passage à l'acte doit être perçu comme un sacrifice du moi. Mais ce sacrifice n'a rien d'un suicide, il s'agirait même plutôt du contraire d'un suicide.

Hamlet ne se suicide pas, ni ne s'auto-mutile. Il passe à l'acte. Entre le bavardage vide où l'humanité est enlisée («*words,*

words,») et l'acte, il y a tout un temps d'agonie où il faut au personnage accepter le poids intolérable de l'idée de vengeance, admettre sa nécessité, puiser la force d'y répondre. La pièce de Müller, je le répète, met en scène le «*seigneur latent qui ne peut devenir*» dont parlait Mallarmé, un prince enlisé dans un interminable bavardage politique et idéologique, dans le babil et le radotage de la machine qu'il a lui-même engendrée, un seigneur sans royaume, sans désir de régner et qui n'arrive pas à naître, qui plutôt somnole dans un état de latence, mais arrive toutefois – autrement, il n'y aurait pas de représentation de *Hamlet-machine* – à *y passer*.

À l'intérieur du paysage politique mondial comme de la représentation théâtrale, le sens semble s'être perdu, les voix, les temps et les espaces sont entremêlés, brouillés. Dans sa formidable explication de texte de *Hamlet-machine* (*Réécritures*, Presses Universitaires de Grenoble, 1989), Christian Klein démontre bien à quel point la structure même de la pièce de Müller métaphorise cet embrouillamini. L'espace (théâtral, familial, politique) dans lequel évolue (ou n'évolue pas) Hamlet est réduit à un espace-cerveau et le monologue intérieur de Hamlet se charge de l'isoler encore plus dans sa solitude. Comme le note Müller dans *Shakespeare une différence* (discours prononcé aux journées Shakespeare de Weimar le 23 avril 1988 et repris dans *Anatomie Titus Fall of Rome*, éditions de Minuit, 2001), «*la prédominance du monologue n'est pas un hasard : Hamlet n'a pas de partenaire*». Prisonnier de ce territoire (dé)limité, de cet univers (la pièce *Hamlet*) qui aujourd'hui appartient au patrimoine culturel et que tout le monde croit connaître par cœur et voit sans réel intérêt, Hamlet doit forcément effectuer une échappée, rompre, faire une scène. *Hamlet-machine* est donc, oui, l'histoire d'un babil et d'un passage à l'acte.

Mercredi 17 janvier 2001

La rencontre d'aujourd'hui s'ouvre sur une image que Brigitte nous dit avoir partagée et mise au point en compagnie d'Anick La Bissonnière (scénographe) et de Julie Charland (conceptrice des costumes) : celle d'un Hamlet qui, tel un prince dans sa tour d'ivoire et tel le fils de bonne famille qu'il est, issu de l'élite de la société, habite un loft chromé ou le penthouse d'un immeuble auquel tous n'ont pas accès. Protégé par ses gardiens de sécurité – à l'exemple des bars branchés où il est toujours préférable de faire de la télé pour être admis! –, Hamlet filtrerait ainsi ses visiteurs, qui tous n'auraient pas accès à son drame. Métaphore sans doute un peu cynique de l'homme qui a cessé de combattre et qui, aujourd'hui, s'est abandonné au confort et à l'indifférence.

Corollairement est amenée en discussions l'image contraire, c'est-à-dire celle d'un moine de notre temps, qui croit toujours fermement à certains principes et à certaines causes, et qui s'est réfugié dans le troisième sous-sol d'un immeuble, qui s'est dépouillé de tout le superflu et vit en ermite, loin de la corruption.

On se rend vite compte, à peser le pour et le contre de ces deux propositions, qu'elles constituent le pile et le face d'une même médaille, d'un même repli, d'un même retrait, d'un même détachement. De la même manière que, depuis le début de nos discussions, nous naviguons entre, d'une part, le bruit et la fureur, la multiplication cacophonique et avilissante des signes qui s'annulent et ne forment plus qu'un bruit ambiant, et, d'autre part, le silence nécessaire à la transmission de la parole d'Hamlet, nous balançons entre un Hamlet qui se réfugie en haut de sa tour d'ivoire (position cynique) ou dans les caves de cette même tour (position pure en apparence, mais marquée, il faut bien le dire, par l'orgueil de celui qui croit en sa supériorité morale). Et nous en arrivons vite à la conclusion que Müller, comme il le dit lui-même dans la pièce, occupe les deux positions à la fois : les oppositions binaires sont inopérantes chez lui, il n'y a pas d'une part les purs et d'autre part les corrompus. *Quartett* se déroule à la fois dans un salon du XVIIIe siècle et dans un bunker après la troisième guerre mondiale; *Hamlet-machine* se passe à la fois dans le silence et dans le bruit et la fureur, à la fois au sommet et au sous-sol de cette tour d'ivoire qu'occupe tout écrivain, Peter Handke l'a bien dit...

C'est à partir de cette double tension que Marc fait naître une image – puissante, à mes yeux – : celle d'un Hamlet et / ou d'un comédien jouant Hamlet (les deux, ne l'oublions pas, sont toujours superposés chez Müller), ouvrier qui a renoncé au commerce et aux compromissions, et qui gagne sa vie en se livrant à un travail mécanique. Pourquoi pas dans une buanderie? Dans le troisième sous-sol d'un hôpital ou ailleurs. Il est devenu une machine... mais n'en pense pas moins. Absorbé par ses occupations machinales, occupé à laver le linge sale du monde (non pas en famille, mais solitairement), il est traversé, habité par de vieux spectres qui reviennent, qui rejaillissent, qui continuent de le hanter, malgré (ou à cause même) ce repli. Ainsi énonce-t-il des fragments de la pièce de Shakespeare, mêlés aux réflexions politiques de Müller.

Les idées jaillissent durant quelques minutes autour de l'idée d'un *Hamlet-machine* dans une buanderie. Au milieu du bruit que font les machines, de la vapeur et du linge sale, Hamlet / le comédien qui joue Hamlet se laisse envahir, se laisse occuper par le texte de Shakespeare et par les autres

personnages de la pièce et par ses idées politiques et par ses rêves brisés. Les spectateurs pourraient même faire laver leur linge sale et, en attendant, durant le temps de la représentation / lessive, prendre contact avec les pensées secrètes de l'homme anonyme devenu machine. Je trouve pour ma part l'image puissante et puissamment évocatrice :

- l'antichambre que constituent ces salles de lavage, cette machine souterraine qui permet la bonne marche du monde supérieur
- le décalage entre la parole d'Hamlet et le bruit ambiant (Marc aime, avec raison, cet «écart» entre la parole énoncée et les conditions de son énonciation)
- la possibilité d'un nombre infini d'images liées au lieu et au fait que le texte jaillit du cerveau de l'acteur / personnage
- l'hôpital, ce lieu enfin où nous sommes tous égaux devant la maladie et la mort...

Jeudi 18 janvier 2001

Peu de choses à dire à propos de notre rencontre d'aujourd'hui, au cours de laquelle nous nous sommes longuement attardés aux dernières lignes du premier acte : *«Je te rendrai de nouveau vierge, mère, afin que ton roi ait des noces sanglantes. LE VENTRE D'UNE MÈRE N'EST PAS À SENS UNIQUE. À présent je te lie les mains dans le dos, parce que ton étreinte me répugne, avec ton voile de mariée. À présent je déchire ta robe de mariée. À présent il te faut crier. À présent je salis les lambeaux de ta robe de mariée avec cette terre, ce qu'est mon père devenu, avec ces lambeaux ton visage ton ventre tes seins. À présent je te prends, ma mère, dans le sillage invisible, le sien, de mon père. Ton cri je l'étouffe de mes lèvres. Reconnais-tu le fruit de ton corps. À présent va à tes noces, putain, large sous le soleil danois, qui brille sur ce qui est vivant et ce qui est mort. Je vais fourrer le cadavre dans les latrines que le palais étouffe dans la merde royale. Ensuite, Ophélie, laisse-moi manger ton cœur qui pleure mes larmes.»* S'agit-il vraiment d'une scène d'inceste? Nous en arrivons à la conclusion qu'il ne s'agit aucunement d'une prise de pouvoir d'Hamlet sur sa mère (comme cela pouvait être le cas pour le personnage de Martin dans le film *les Damnés* de Luchino Visconti), mais bien plutôt d'une négation de lui-même. Non pas d'un suicide, mais de la réalisation fantasmatique du désir impossible de ne pas être né, de retourner dans le ventre de la mère, de recoudre ce sexe par lequel il a été jeté dans la mortalité. Ce n'est pas un attentat contre la mère, mais contre soi-même.

Pour le reste, nous poursuivons studieusement la lecture de l'érudite explication du texte de *Hamlet-machine* signée Christian Klein, fort éclairante, en particulier lorsqu'il s'intéresse au riche réseau intertextuel tissé par Müller.

Nous avons déjà du mal à quitter ce lieu de parole privilégié qu'est devenue la salle de répétition de GO! Tout naturellement nous en venons à parler de cet autre lieu de parole privilégié, par lequel plusieurs d'entre nous sommes passés, à savoir le cabinet du psychanalyste.

Vendredi 19 janvier 2001

Une fois visionnée la production de *Hamlet-machine* signée Gilles Maheu, Pascal Contamine réaffirme le désespoir absolu contenu dans ce texte, dont (on s'entend là-dessus) la seule lumière réside dans le fait que ce texte n'a pas été déchiré, jeté au feu, interdit de publication (ainsi que Kafka l'avait souhaité... mais heureusement les testaments sont trahis, comme le disait Kundera), que cette parole a été transmise : preuve qu'il y a un cœur qui bat, même transpercé de coups de couteau. Le bateau coule peut-être. Le bateau a été déserté de tous ses occupants. Ou vendu aux Américains. Mais il émet encore, pour revenir à la métaphore employé lors de notre toute première rencontre.

Et Brigitte partage avec nous l'image d'un homme saisi dans un univers monastique : un petit lit de fer, une chaise, un lavabo, rien, presque rien. Et l'on s'interroge à voix haute sur les liens possibles entre Müller et Beckett. Je partage alors avec les membres de l'équipe le fruit de mes longues réflexions sur Beckett... que je vous épargne.

Vendredi 26 janvier 2001

Diverses, éparpillées, les discussions de cette semaine n'ont eu d'autre ligne directrice que l'explication de texte de Christian Klein que nous avons fini par finir!

J'irai donc ici de quelques notes éparses, liées à quelques-unes des pistes abordées dans nos propos.

1. À propos du lien Heiner Müller / Michel Foucault

Multiple, difficile à classer, l'œuvre de Michel Foucault, résultat d'une inlassable et immense productivité, se situe à l'intersection de trois préoccupations dont il est malaisé de dire laquelle l'emporte : une volonté philosophique de mettre au jour les fondements théoriques du savoir; un souci historique de rétablir les généalogies authentiques qui unissent, à travers les siècles, problèmes et concepts; un engagement politique enfin, aux côtés de tous ceux – prisonniers, homosexuels, fous, immigrés – que la société a marginalisés (engagement, au sens le plus profond du terme, que partage, pour sûr, Heiner Müller). Seule la conjonction de ces trois axes peut permettre de comprendre l'évolution de la pensée de Foucault.

«Je me considère comme un journaliste, dans la mesure où ce qui m'intéresse, c'est l'actualité, ce qui se passe autour de nous, ce qui arrive dans le monde.»

Michel Foucault, *Dits et Écrits II*, page 434

«La tâche de l'intelligentsia est certainement de se poser plus de questions. C'est pour cela qu'elle est payée ou formée, pour se poser plus de questions que la situation l'exige, c'est-à-dire produire un excédent d'utopie. Et qu'elle ne s'étonne pas si cet excédent n'est pas populaire aussi longtemps que la situation ne l'exige pas.»

Heiner Müller, cité par Christian Klein à la page 149

«J'entends par humanisme l'ensemble des discours par lesquels on a dit à l'homme occidental : « Quand bien même tu n'exerces pas le pouvoir, tu peux tout de même être souverain. Bien mieux : plus tu renonceras à exercer le pouvoir et mieux tu seras soumis à celui qui t'est imposé, plus tu seras souverain. »

Michel Foucault, *Dits et Écrits*, page 226

« [...] pour ce qui est de la conscience de l'auteur, le décalage entre le temps du sujet et le temps de l'histoire n'a fait que s'agrandir entre Mauser et Hamlet-machine. La naissance du désespoir, c'est quand l'écart atteint une telle proportion qu'il détruit l'identité du sujet. À ce moment-là, la seule issue qu'on a en tant qu'auteur, c'est de publier cet état de conscience parce qu'alors la société va entamer le débat là-dessus.»

Heiner Müller, cité par Christian Klein à la page 139

« Il y a toujours quelque chose de dérisoire dans le discours philosophique lorsqu'il veut, de l'extérieur, faire la loi aux autres, leur dire où est leur vérité, et comment la trouver, ou lorsqu'il se fait fort d'instruire leur procès en positivité naïve; mais c'est son droit d'explorer ce qui, dans sa propre pensée, peut être changé par l'exercice qu'il fait d'un savoir qui lui est étranger. L' «essai» – qu'il faut entendre comme épreuve modificatrice de soi-même dans le jeu de la vérité et non comme appropriation simplificatrice d'autrui à des fins de communication – est le corps vivant de la philosophie, si du moins celle-ci est encore maintenant ce qu'elle était autrefois, c'est-à-dire une «ascèse», un exercice de soi, dans la pensée.»

Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, page 15

«Mes pensées sont des plaies dans mon cerveau. Mon cerveau est une cicatrice.»

Heiner Müller, *Hamlet-machine*, page 79

«Le but de la présente recherche – l'Histoire de la sexualité – est bien de montrer comment des dispositifs de pouvoir s'articulent directement sur le corps – sur des corps, des fonctions, des processus physiologiques, des sensations, des

plaisirs; loin que le corps ait à être gommé, il s'agit de faire apparaître dans une analyse où le biologique et l'historique ne se feraient pas sans suite, comme dans l'évolutionnisme des anciens sociologiques, mais se lieraient selon une complexité croissante à mesure que se développent les technologies modernes de pouvoir qui prennent la vie pour cible. Non pas donc une « histoire des mentalités » qui ne tiendrait pas compte des corps que par les manières dont on les a perçus ou dont on leur a donné sens et valeur [...].»

Michel Foucault, *la Volonté de savoir*, page 200

«La généalogie doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps.»

Michel Foucault, *Dits et Écrits*

«OPHÉLIE

(pendant que deux hommes en blouses de médecin enroulent autour d'elle et du fauteuil roulant des bandelettes de gaze de bas en haut)

C'est Électre qui parle...»

Heiner Müller, *Hamlet-machine*, page 80

«La folie où s'abîme l'œuvre, c'est l'espace de notre travail, c'est l'infini chemin pour en venir à bout, c'est notre vocation mêlée d'apôtre et d'exégète. C'est pourquoi il importe peu de savoir quand s'est insinuée dans l'orgueil de Nietzsche, dans l'humilité de Van Gogh la voix première de sa folie. Il n'y a de folie que comme instant dernier de l'œuvre – celle-ci la repousse indéfiniment à ses confins; là où il y a œuvre, il n'y a pas de folie. [...] L'instant où, ensemble, naissent et s'accomplissent l'œuvre et la folie, c'est le début du temps où le monde se trouve assigné par cette œuvre, et responsable de ce qu'il est devant elle.»

Michel Foucault, *Histoire de la folie*, page 557

«Ou'est-ce que la folie, dans sa forme la plus générale, mais la plus concrète, pour qui récuse d'entrée de jeu toutes les prises sur elle du savoir? Rien d'autre sans doute que l'absence d'œuvre.»

Michel Foucault, *Dits et Écrits I*, page 162

2. Heiner Müller et l'Histoire (avec une grande hache)

Et si les histoires étaient la condition *sine qua non* à une saisie possible de l'Histoire? Et si l'écriture était le seul moyen de parvenir à une certaine vérité historique? Heiner Müller, à l'exemple de Régine Robin, de Jean Améry, de Jorge Semprun, lutte contre la mélancolie de notre fin de siècle. Il regarde tous les objets d'un vingtième siècle dévasté, contemple, comme Hamlet, un champ de ruines à ses pieds, indigné des atteintes du temps, de la mort et de la violence humaine. Il se penche, oui, mais n'est pas pour autant en déséquilibre, comme pouvait l'être l'enfant dans le film

Allemagne, année zéro de Rossellini, à cloche-pied sur les décombres, puis qui sombre finalement dans le vide. Non. Heiner Müller ne tombe pas, n'est pas absorbé par un vide destructeur. Il s'emploie au contraire à lutter contre le vertige et à affronter le vide et la terreur, et cela par l'écriture et par la parole.

Puisque je travaille, en parallèle à cet atelier sur *Hamlet-machine*, à une série d'émissions avec Régine Robin qui doit être diffusée cet automne sur les ondes de la Chaîne culturelle, cela m'amène à relire et à parler à mes camarades de son ouvrage intitulé *le Naufrage du siècle*. Un ouvrage hanté parce que, comme Müller, c'est sur le mode de l'apparition des spectres que l'auteur délivre ses oracles. Dans cet Elseneur de notre temps passent des pères dont on n'arrive pas très bien à saisir les utopies et les aveuglements, des fragments de tableaux, des héros de romans aussi, autant de vestiges bien vivants d'un monde défait. En Hamlet qui lutte contre des fantômes et contre la mélancolie, Régine Robin nous dit, à la suite de Jean-Luc Godard dans son film *Allemagne neuf zéro*, que *«les dragons de notre vie ne sont que des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux.»*

3. Qui parle lorsque je dis «je»?

Dans sa pièce *le Temps et la Chambre*, Botho Strauss fait dire au personnage de Marie Steuber : *«À qui ne me suis-je adaptée! Je me suis adaptée à l'homme méticuleux, à l'homme sentimental, à l'homo sentimental. J'ai partagé leurs problèmes. Étudié, assimilé, fait mienne leur façon de voir le monde. J'ai répondu au silencieux comme au bavard. J'ai aidé le malheureux à remonter la pente, j'ai été boute-en-train avec le gai luron. Avec le sportif j'ai couru, avec le buveur j'ai bu. Rien n'est resté. D'aucun. Pas une trace. C'est bon pour la santé. J'y ai laissé ce que j'y ai trouvé à foison : ce que je suis.»*

Marie Steuber est décrite par un autre personnage de la pièce, Frank Arnold, comme un joker. *«Chacun peut l'utiliser dans son jeu aux fins qui lui paraissent dans l'instant les plus rentables.»* Si je me permettais un pont avec le cinéma, je dirais que ce personnage est atteint du syndrome Zelig. Le mal dont Marie Steuber est atteinte, maladie qui affecte aussi Zelig, est le caméléonisme. Une maladie? Peut-être? Une maladie que l'on pourrait appeler l'orthodoxie ou la conformité sociale, et qui peut parfois mener au fascisme. Ces cas étranges, qu'ils aient pour contexte culturel la fin des années 1920 ou le Berlin des années 1980, se présentent à vrai dire comme des paraboles à la manière de Kafka : l'étrange infirmité de ces deux personnages de fiction ne devient-elle pas le symbole de la condition de l'homme moderne? On peut

certes se poser la question, à l'heure où une multitude d'œuvres met en scène cette perte de possession de soi ou cette invention, cette projection de soi dans la fiction.

«Le texte contemporain, qu'il s'agisse de récit, de roman, d'autobiographie ou d'autofiction, s'acharne à brouiller les marques et les repères, à raffiner sur la polyphonie du sujet, sur son éparpillement, sur son incapacité à s'encadrer sur sa propre image par toutes sortes de procédés d'écriture, de mises en texte qui vont du double à la ventriloquie en passant par les effets de voix.» C'est encore une fois l'essayiste et écrivain Régine Robin qui l'écrit, cette fois dans *Le Golem de l'écriture*. Dans cet essai, elle remarque que le clivage du sujet, que l'autre en soi, que le «je est un autre» rimbaldien sont devenus des évidences du discours culturel. Et Müller joue de ces clivages en multipliant les Hamlet et en en faisant le porte-voix de la pièce. Comme le note encore Régine Robin, pression de la littérature et de la psychanalyse dans leurs versions vulgarisées, l'unité du sujet cartésien est depuis longtemps un mythe du passé. Dans cet art, la littérature a montré le chemin depuis toujours. Du *Neveu de Rameau* de Diderot au fameux *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Stevenson ou au *Horla* de Maupassant, en passant par toute la panoplie des doubles, des *Métamorphoses* d'Apulée à la *Métamorphose* de Kafka, par les fantômes et autres spectres, la littérature, bien avant la psychanalyse, nous a habitués à ces étranges «visiteurs du soir» qui nous travaillent de l'intérieur à notre insu. L'écrivain est toujours habité par un fantasme de toute-puissance. Être à la source du sens, être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires, à la place de sa vraie filiation, sont des tentations courantes chez les écrivains. Hamlet, à cet égard, se prend donc pour un grand écrivain!

Lundi 29 janvier 2001

La folie d'Ophélie. C'est ce qui, aujourd'hui, a le plus retenu notre attention. La nécessité, en fait, que cette folie soit dérangeante, déstabilisante, effrayante, pas pour l'actrice bien sûr, qui, pour l'atteindre, devrait au contraire être en parfait contrôle (le psychodrame est détestable), mais pour le spectateur qui, soudain, verrait ses repères vaciller et même être abolis. La folie théâtrale, théâtralisée, encadrée de rideaux rouges et inscrite dans un rituel qui, forcément, la met à distance, n'a plus aucun intérêt. Est-il donc possible d'atteindre à une folie qui abolisse la représentation, la renverse comme un gant, plonge le spectateur dans un trou noir où, soudainement, le théâtre permet la rencontre avec une frayeur primitive? C'est à souhaiter.

Avec le puissant cinquième acte, Müller nous laisse sur une incertitude. Oui, la femme est celle qui, ici, décide d'opérer la révolution ultime en mettant fin au cycle éternel des naissances et en refusant de donner la vie. Le discours qu'elle tient ici sème la terreur. Elle fait plus encore que poser des bombes et inciter à la violence, elle tue la vie à la naissance.

Mais quel sens prend cette scène aux yeux de Müller? Quel sens prend surtout le bâillonnement d'Ophélie? Qui souhaite donc la faire taire? S'agit-il de montrer que la parole, que les forces révolutionnaires sont contrôlées dans nos sociétés, que «le dérèglement de tous les sens» dont parlait Rimbaud est aujourd'hui au contraire «régulé» comme une horloge, comme cette horloge qu'Ophélie a à la place du cœur? Que même le théâtre ne permet pas, ne permet plus la catharsis? Cela reste à voir.

Mardi 30 janvier 2001

Il n'est pas vrai que les voies de la création sont impénétrables. Elles le sont, pénétrables. Mais pour les pénétrer, pour s'y engager, dans ces voies, il faut accepter de fouler les chemins qui ne mènent nulle part, il faut accepter de s'aventurer avec ignorance et impuissance sur les sentiers où nulle maîtrise n'est possible.

Après les errances de la semaine dernière, après le long et parfois difficile déchiffrement de l'explication de texte de *Hamlet-machine* signée Christian Klein, au moment où, dans la salle de l'Espace GO cette fois (le «déplacement» aura-t-il favorisé la naissance d'un nouveau point de vue), on s'engageait dans une prise de possession de quelques fragments du texte par les acteurs, quelque chose a surgi. Le point de départ fut une image que Brigitte nous disait avoir partagé la veille avec Annick d'un parcours du spectateur, d'un trajet à effectuer pour accéder à la représentation. Brigitte aime bien inscrire le spectateur dans un nouveau rapport à la salle, dans un rapport différent, stimulant. Puis, par je ne sais quelle association libre, Gaëtan a parlé d'un document (vu à la télé, je crois) dans lequel on voyait des ouvriers démanteler des statues de l'ancien régime communiste pour en récupérer les métaux (afin, peut-être, disions-nous à la blague, d'en faire des distributrices de Coke!). Dans le même souffle, Céline nous rappelait le passage du document sur l'extrême-droite diffusé à Télé-Québec où l'on voit des boutiques de souvenir du nazisme : artefacts divers, statuettes de Mussolini, drapeaux et objets tous plus kitsch les uns que les autres (et sans doute fabriqués à Taiwan). C'est alors que je rappelle l'extrait du *Naufrage du siècle* de Régine Robin (déjà remis à tous) où elle parle des musées du socialisme qui poussent comme des Disneyland un peu partout en Europe :

«L'Histoire, on le sait, n'est écrite que par les vainqueurs ou leurs scribes sur des traces ténues de ce qui reste, traces qui se sont constituées parfois par hasard, qui sont gérées, interprétées, qui entrent dans des récits, avant que ces derniers se délient, se démodent, disparaissent en laissant des pans de mémoire à tout moment susceptibles d'être recyclés, «revampés». L'Histoire s'écrit sur fond de silences, d'oublis, de tabous, de refoulés, de souvenirs écrans, sur fond de traces effacées, gommées. Rien de plus fragile que la trace, rien de plus facile que son altération par réécriture, falsification, révisionnisme, simulacre, inversion des signes. Lorsque les traces font défaut, on les invente. Réinventer le passé, réinventer l'immémorial, les racines, confondre les temps, les lieux, pasticher, imiter, rendre le passé comme neuf, du simili passé.

Fabriquer de la ruine. Cette dernière cependant obéit à un étrange destin. Mise au jour par l'archéologue, elle est immédiatement menacée. À l'air libre elle risque de se transformer en «restes», «décombres», «débris». Une ruine à l'abri n'a aucun sens. Il faut qu'elle soit découverte pour acquérir son statut de ruine. Aujourd'hui, le nouvel archaïsme passe par la ruine, mais elle a ceci de particulier qu'on la fabrique et qu'on tisse autour d'elle un récit selon lequel elle a toujours été programmée pour faire ruine. Il en est ainsi de ces statues, socles, enseignes, symboles, étoiles rouges géantes, édifices et mausolées qui encombrant les places ou les stades de l'Europe de l'Est. Qu'en faire? Les voilà réduits, du jour au lendemain, de «monuments glorieux» au niveau de restes infamants. Musées? ou simple destruction? Comment faire pour échapper au retour des fantômes, ou mieux, étant donnée cette manie de l'embaumement, au remake du «retour de la momie»? À Budapest, le Musée du mouvement ouvrier hongrois a été loué à un organisme qui présente des expositions temporaires. Il y a quelque temps, on pouvait y admirer des dinosaures. Dans un récent article du journal le Monde, on pouvait lire la chose suivante :

La Hongrie a symboliquement immortalisé non sans humour, quarante années de son histoire : dimanche 27 juin [1993] à l'occasion des festivités qui devaient marquer le deuxième anniversaire du départ des troupes soviétiques, la ville de Budapest, dirigée par le dissident de longue date Gabor Demszky, a inauguré le premier musée en plein air des statues socialistes dans un ancien État du bloc soviétique.

À l'ombre du monument aux martyrs et sous le regard bienveillant de deux colosses de l'armée rouge, une troupe parodiant une cérémonie officielle des années 50, avec son cortège de pionniers, de héros du travail et ses discours en jargon communiste, a joyeusement célébré la naissance de ce parc d'attrac-

tions d'un genre particulier qui sera ouvert au public le 1^{er} août.

Étalé sur 4 hectares à la périphérie de la ville le musée regroupe une quarantaine de statues et une dizaine de plaque commémoratives de l'ancien régime. C'est d'ailleurs l'un des rares endroits où il est encore possible d'exhiber sans crainte des drapeaux rouges, depuis la récente interdiction de l'utilisation publique des sigles communistes sauf à des fins «culturelles» ou «éducatives».

Histoire oblige, les statues des pères fondateurs du socialisme, Marx, Engels, Lénine, sont nichées aux deux extrémités du panthéon néo-classique dressé à l'entrée du musée. Les autres reliques ont été réparties en trois groupes : les événements historiques, les figures politiques, et le monument «AUX LIBÉRATEURS» de 1945, revenus en 1956 pour mater l'insurrection hongroise. Au milieu des fleurs en forme d'étoile rouge qui ornaient jadis l'entrée du Pont des chaînes, et pour terminer la balade, un autre clin d'œil : un mur.

L'ouverture du parc a été précédée d'une vive polémique entre les partisans de la destruction et les partisans de la conservation de ces statues, sans que soient mentionnés ceux qui voulaient les vendre – À qui? – pour reverser les fonds aux « victimes du communisme ». « Nous avons voulu éviter deux extrêmes, insiste Miklos Marschall, le maire adjoint de la capitale, chargé de la culture : faire un Disneyland socialiste qui aurait tourné en dérision l'Histoire et créer un lieu trop sérieux, trop forcé. Le résultat est typiquement hongrois : un compromis teinté de sagesse ironique. (Yves-Michel Riols, «Hongrie, les statues au musée», le Monde, 30 juin 1993.)

On s'acharne à défaire, à effacer, à transformer en ruine, ce qui faisait hier encore le tissu social de ce monde. On se refabrique un passé, on retrouve par recyclage ou divine surprise de vieux symboles, de vieux emblèmes, de vieux hymnes. Un passé figé, comme conservé à la manière des mammoths.»

Soudain l'image se cristallise : le sas par lequel faire passer les spectateurs avant d'accéder à la présentation d'*Hamlet-machine* sera un musée du socialisme.

Quel que soit le lieu de représentation, les spectateurs, menés par un guide, pourraient ainsi être amenés à traverser chacune des salles de l'exposition «Les Ruines de l'Europe» présentée du 9 au 27 octobre au Musée du socialisme à Montréal. Un musée décrépît, crado, qui visiblement manque

de subventions, et où sont présentés au regard du public quelques artefacts et «installations» :

- une statue type de l'époque du socialisme victorieux (à moitié détruite, ce serait encore mieux!)
- des bustes de Marx, Engels et Lénine
- l'hymne national russe (avant que l'on en récrive les paroles bien sûr) entendu sur un vieux vinyle ou un pauvre petit lecteur de cassettes audio installé tristement sur une table
- une pièce où quatre ouvriers sont installés à leur machine à coudre. La légende pourrait se lire comme suit: Ouvriers communistes émigrés au Canada et gracieusement prêtés par la Compagnie x installée rue Chabanel à Montréal. Prière de ne pas toucher, mais les dons sont acceptés.

Ainsi, sans verser dans une prétention pédagogique plus ou moins méprisante, pourrions-nous fournir aux spectateurs le «contexte» de la représentation ainsi que des pistes de réflexion. Et ainsi pourrions-nous dégager le spectacle de tout «sous-titre pour mal entendants». Qu'advient-il de cette idée?

Puis, une première image scénique commence à prendre forme, élaborée par Céline Bonnier: celle d'une Ophélie qui énonce, à la place d'Hamlet, à l'intention d'Hamlet, à la demande d'Hamlet, le monologue romantique du premier acte en gros caractères...

I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING
OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE
COMME UNE BOSSE JE TRAÎNE MA LOURDE CERVELLE
DEUXIÈME CLOWN DANS LE PRINTEMPS COMMUNISTE
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LET'S DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON

Qu'elle énonce donc ce monologue... tout en saignant. Lui croit encore en ces paroles, il souffre encore (et surtout de voir que ces paroles ne sont plus entendues), mais il ne saurait dorénavant s'abandonner à cette vieille souffrance qui décidément fait trop mal. Ce serait un sursaut de romantisme, une souffrance inutile qu'il s'infligerait. Elle dit donc ces mots à sa place... tout en saignant, elle qui ne veut plus engendrer, qui veut rompre le cycle de la vie et des naissances, qui ne saurait désormais être mère de quoi que ce soit. Céline croit également que la scène de bâillonnement du dernier acte pourrait poursuivre cette image de saignement : aucun bandage, aucune serviette ne saurait contrôler le flot de sang qui toujours s'échappe...

Mardi 6 février 2001

Voilà une semaine déjà que j'ai abandonné ce journal. Il est vrai que j'étais absent vendredi dernier et que le travail prend maintenant une autre forme : l'analyse du texte étant maintenant complétée, la tentation de l'espace se fait maintenant sentir. Mis à part quelques échanges (que ce soit sur l'œuvre de Georges Perec ou sur l'argent comme valeur d'échange et symptôme de notre rapport à l'Autre), dont le lien avec Müller est plutôt souterrain, nous avons principalement travaillé à l'émergence d'images... en pensant de plus en plus en la nécessité de la présence de trois femmes et de trois hommes, en plus de Marc / Hamlet et de Céline / Ophélie.

L'image d'une Ophélie «saignante» amenée par Céline la semaine dernière a été provisoirement délaissée au profit de l'acte 3. Scherzo:

1. *Chuchotis et murmures.*

Une rangée de chaises (comme dans *Quartett*, comme dans *Je ne sais plus qui je suis*, curieux non?) appuyées contre le mur ou à quelque distance du mur côté cour. Tous les acteurs (tous? vraiment? Hamlet et Ophélie compris? cela reste à voir) assis et saisis dans un moment de méditation d'abord tout intérieure puis, progressivement, les chuchotis et les murmures se font entendre, un balancement à peine perceptible puis grandissant se fait sentir, qui les mène bientôt tous à l'orgasme. Le *build-up* orgasmique est d'autant plus fort s'il n'est pas prévisible par les spectateurs, s'il a quelque chose d'inattendu.

Cette image est née d'une réflexion de Guy Trifiro sur le passage de *Hamlet-machine* au cours duquel Hamlet dit : «*J'ouvre par effraction ma viande scellée. Je veux habiter dans mes veines, dans la moelle de mes os, dans le labyrinthe de mon crâne. Je me retire dans mes intestins...*» La méditation, à ses yeux, peut avoir quelque chose du voyage intérieur d'un homme dégoûté de l'extérieur et qui ne croit pouvoir trouver de solutions qu'en soi, dans sa viande. Il faut rappeler ici que ce balancement – auquel Müller fait d'ailleurs souvent référence, de même qu'à la balançoire d'Ophélie – est l'un des signes extérieurs de la méditation dans certains pays du monde.

2. *L'université des morts. Chuchotis et murmures. De leurs pierres tombales (chaires) les philosophes morts lancent leurs livres sur Hamlet.*

Tous les acteurs (tous? vraiment? sans doute que Marc / Hamlet ne fait pas partie de ce *chorus line*) dans le fond, face public, un livre en main. Tous s'avancent progressivement vers le public et à un rythme différent pour chacun, les

haranguant de BLA BLA BLA convaincus et convaincants. Arrivés au plus près du public, ils lancent leur livre violemment dans la salle.

Ces harangueurs constituant l'université des morts sont sans contredit à nos yeux les grandes figures de la philosophie au 20^e siècle, dont on n'écoute plus la parole, dont les mots ne sont plus entendus dans les ruines de l'Europe, qui ne sont plus que du papier mort. Ce sont les hommes et les femmes les plus intimement associés aux trois grandes révolutions du siècle passé, à savoir le marxisme, la psychanalyse et le féminisme. Donc : Nietzsche, Marx, Freud, Simone Weil, Hannah Arendt et Simone de Beauvoir. Céline / Ophélie tiendrait alors à la main, bien entendu, le texte de *Hamlet-machine*. Tous ces livres seraient lancés **réellement** dans la foule, dans une sorte de transmission forcée!

Une fois ce geste violent posé, tous se retirent et Céline / Ophélie reste seule, désespérée, comme le clown renvoyé à sa propre identité devant une salle sur qui ses blagues n'ont plus d'effet. Après? Mystère!

Durant cette scène, nous croyons que Marc / Hamlet demeure assis dans le public, au premier rang, observateur de la scène.

3. S'agit-il d'une scène à intégrer au Scherzo?

Il est trop tôt pour le dire. Mais une autre scène est apparue :

Ophélie (nous croyons à ce stade-ci qu'il s'agit d'Ophélie) est caressée délicatement, amoureusement, par un homme (Guy a tenu ce rôle au moment de l'établissement de la scène). Scène tendre, mais légèrement inquiétante. Ophélie affiche un sourire consentant, mais décalé, étrange, qui engendre un certain malaise. Au moment où l'homme touche sa gorge, son larynx, sa glotte, elle s'échappe de lui et s'écrase à quatre pattes comme pour violemment vomir / accoucher de quelque chose. Pendant ce temps, il a tourné la tête et demeure immobile, légèrement dégagé d'elle. Puis elle lève les bras et se recule pour de nouveau s'agripper à lui et retrouver la position initiale. Après quoi? On ne sait pas.

Une autre image, parallèle, liée sans doute, est amenée par Brigitte : celle d'une caresse engendrant cette fois un cri muet. Il faut noter ici que le retrait, que le malaise, que le cri vient lorsque l'homme touche non pas les seins ou le sexe de la femme, mais bien sa gorge, l'origine de sa voix.

J'ignore pourquoi : après cette scène, je vois pour ma part trois femmes entrer. S'agit-il de la *Galerie (ballet) des femmes mortes* qui commence. Je n'en sais rien.

4. Crane

Ce sera sans doute durant un monologue d'Hamlet. Un homme (pour l'instant, c'est Guy) s'avance, un crâne à la main. Pause. Immobile. Peut-être faudrait-il même inscrire CRANE sur le crâne. Une femme, Ophélie sans l'ombre d'un doute, fait irruption et se précipite vers lui comme lorsqu'on se dirige vers les toilettes pour vomir : CRANE, CRÂNE, subtil jeu de mot! Elle s'agrippe à lui et feint justement d'éjecter du fiel, de la bile, de vomir son âme. Puis elle repart, poursuivant sa ligne en oblique (de fond de scène cour à avant scène jardin). Après quoi, l'homme repart, son crâne à la main.

Mercredi 14 février 2001

La deuxième étape de travail sur *Hamlet-machine* s'est terminée pour moi hier (pour cause de départ à l'étranger). Je ne pourrai pas être présent lors des trois dernières rencontres. D'une relecture du texte devant les concepteurs (où Marc donnait la preuve sensible que nos discussions ont laissé des sédiments et nourri son interprétation) à quelques images physiques créées dans l'espace (et dont je ne donne pas le détail car tout cela est encore bien fragile), les dernières séances ont marqué un net passage vers... il est encore trop tôt pour le dire. Si l'étape de la réflexion et de l'analyse n'est pas achevée (elle ne saurait l'être), est venu le temps de la création, de la prise de possession de cette matière et de cette «machine». Jusqu'à maintenant, le politique semble vouloir s'absenter au profit d'une lecture plus intime, et même sexuelle, du matériau Müller. Il est vrai que nous n'avons pas encore abordé les deux grands monologues d'Hamlet et que notre attention s'est porté plutôt vers le Scherzo.

Parlons-en de ce Scherzo, de ce sas, de ce moment de transmission, d'échange entre Ophélie et Hamlet. Quelque chose de capital **se passe** dans cette scène. Hamlet dit «*Je veux être femme.*» Et le devient en effet.

Me revient la conversation que nous avons eue à propos de ce passage. L'artiste, le créateur, doit opérer ce passage par et dans la féminité pour parvenir à sa création : voyez Proust, Rilke, qui, oui, accouchent de leur œuvre, se féminisent pour toucher à cette fécondité symbolique. De la même manière, Hamlet doit passer par le féminin, doit passer par Ophélie pour se dépouiller de son masque, de son costume, de la tradition romantique qui appesantit son rôle. Après quoi seulement, l'interprète d'Hamlet pourra se dire.

Ophélie fait prendre conscience à Hamlet que «*ce que tu as tué, tu dois aussi l'aimer.*» Au cours du Scherzo, Hamlet incorpore le féminin, devient Ophélie, devient une putain

face à ce qu'il exècre le plus, Claudius. Cette scène est véritablement une épreuve. Il doit **y passer**. Lors de notre plus récente rencontre, une image stupéfiante a pris forme : Ophélie est appuyée au mur côté cour. Hamlet lui fait face et se détache d'elle en silence, lentement, gravement. Puis rejoint le centre de la scène. Face à lui, assis au premier rang, avec le public (du moins peut-on le croire à ce stade-ci) : deux hommes (ou peut-être davantage). À tour de rôle, les deux hommes (Horatio et Claudius?) vont vers lui, l'approchent comme une femme, exécutent quelques pas de danse avec lui, féminisé. Lui, mi-terrifié mi-consentant, se soumet. À ce moment, Ophélie éclate d'un rire qui, vite, se transforme en pleurs étouffés. Une grande partie du Scherzo est résumée dans cette image : sans signes extérieurs de travestissement ou de maquillages, Hamlet a opéré son passage obligé par le féminin, laissant Ophélie dans un désarroi sans nom.

La figure d'Ophélie acquiert une grande épaisseur psychologique au fil de nos discussions et créations d'images. La folie d'Ophélie n'est-elle pas liée à la difficulté, voire à l'impossibilité de parvenir à la création. Et d'évoquer toutes ces femmes (Inge Müller, Ingeborg Bachmann, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Sylvia Plath, Virginia Woolf, combien d'autres grandes brûlées de la création, suicidaires, auto-destructrices) qui s'abiment, s'enflamment, se détruisent, se noient en donnant naissance à leur œuvre.

Une fois qu'Hamlet / son interprète a opéré le passage douloureux par le Scherzo, quelque chose jaillit. Ophélie, elle, est détruite, incapable de porter ou d'exprimer quoi que ce soit. Le dernier acte de la pièce la montrera ligotée, bâillonnée, abandonnée à la folie. Il ne saurait bien sûr être question de verser dans une sorte de psychobiographisme primaire, mais il est clair qu'*Hamlet-machine* décrit entre autres choses le couple infernal que formait Heiner et Inge Müller, et que ce couple ressemble à bien des égards à celui que formait Malina et Elle dans le roman d'Ingeborg Bachmann. J'ai la nette impression, à ce stade-ci de notre travail, que *Hamlet-machine* met en scène l'itinéraire d'un couple de créateurs. L'un parvient à prendre la parole, à dire je, à dire le politique, à s'inscrire dans la Cité; l'autre se consume et se tait en lui indiquant le chemin.

Samedi 17 mars 2001

La lecture d'*Utopie et désenchantement* (Gallimard, *l'Arpenteur*, 2001), le plus récent recueil d'essais de Claudio Magris («mon héros dans la vie réelle» si je devais répondre au questionnaire de Proust) m'a une fois de plus enchanté. Elles sont nombreuses les pages qui fournissent un écho aux

réflexions menées depuis plus d'un an maintenant sur Heiner Müller et *Hamlet-machine*...

«La chute du communisme semble souvent entraîner avec elle, dans un discrédit généralisé, non seulement le socialisme réel, mais aussi les idées de démocratie et de progrès, l'utopie d'une rédemption sociale et civile; l'échec de la prétention à mettre une fois pour toutes au mal et à l'injustice de l'Histoire englobe parfois aussi toute idée de solidarité.»

«Cette fin et ce début de millénaire ont besoin et d'utopie et de désenchantement. Le destin de tout homme, et de l'Histoire elle-même, ressemble à celui de Moïse, qui n'atteignit jamais la Terre promise, mais ne cessa jamais de marcher dans sa direction. L'utopie, c'est ne pas se soumettre aux choses telles qu'elles sont et lutter pour ce qu'elles devraient être; c'est savoir que le monde, comme dit un vers de Brecht, a besoin d'être changé et sauvé. [...] Le désenchantement est une forme ironique, mélancolique et aguerrie de l'espérance; il en modère le pathos prophétique et généreusement optimiste, qui sous-estime volontiers les terrifiantes possibilités de régression, de discontinuité, de tragique barbarie latentes dans l'Histoire.»

«La philosophie et la religion formulent des vérités, l'Histoire établit les faits, mais, observe Manzoni, seule la littérature – l'art en général – dit comment et pourquoi les hommes vivent ces vérités et ces faits, comment, dans l'existence des individus, les universaux qu'ils professent se mêlent aux petites, minuscules, infimes choses dont est concrètement tissée leur existence; comment les vérités philosophiques, religieuses ou politiques s'entrelacent avec les espoirs et les craintes des hommes, avec leurs désirs, avec leur acheminement vers la vieillesse et vers la mort. [...] L'Histoire dit les événements, la sociologie décrit les processus, la statistique fournit les chiffres, mais c'est la littérature qui les fait toucher du doigt là où ils prennent corps et sang dans l'existence des hommes.»

Dimanche 18 mars 2001

«Les Allemands, note une fois de plus Claudio Magris, comme Hamlet, ne sont pas nés pour l'action – pour la politique – mais sont appelés à agir, obligation pour eux tragique.» Tragique difficulté et même impossibilité du passage à l'acte dont je parlais déjà le 16 janvier dernier.

Vendredi 22 juin 2001

Depuis lundi, Brigitte et son équipe (maintenant entièrement constituée) sont de nouveau au travail. Je suis allé les rejoindre en fin de matinée et j'ai pu voir quelques images encore fragiles mais qui commencent à «prendre forme et solidité»,

comme le disait Marcel Proust! Je crois bien que je ne les accompagnerai pas durant ces deux semaines d'atelier. D'une part parce que je reviens de vacances et que je suis submergé de travail; d'autre part et surtout parce que je sens que Brigitte a besoin de s'approprier cette machine Hamlet, de la faire sienne, d'oublier les explications de texte, les commentaires savants et les dogmes müllériens pour proposer sa propre lecture de *Hamlet-machine*. Elle a besoin pour cela de solitude. Que je le veuille ou non, je joue forcément le rôle de gardien de la maison du père Müller et Brigitte se doit de claquer la porte! Elle n'a d'autre choix que de se détacher de l'objet si elle veut établir un dialogue véritable avec lui. Elle se doit d'une certaine manière de trahir Müller pour pouvoir le traduire dans ses mots et ses images à elle. Il me faut respecter ce temps d'appropriation. (Comme le dit si bien Gilbert David : le dramaturge propose et le metteur en scène dispose!) Je ne retournerai en salle de répétition qu'au

moment où il sera trop tard, où le motif dans le marbre commencera à être perceptible, où les choix artistiques auront d'une certaine manière été faits, au moment où Brigitte aura apposé sa signature, dompté la bête et pris possession de l'œuvre... À ce moment-là, mon rôle ne consistera plus qu'à l'accompagner dans cette vision et dans ses choix, qu'à lui fournir tout l'appui nécessaire pour qu'elle aille au bout de ce dialogue et de cette belle trahison.

Mardi 31 juillet 2001

Les «vraies» répétitions ont repris aujourd'hui et se poursuivront ainsi jusqu'au jour de la première, le mardi 9 octobre prochain. En guise de conclusion, pourquoi pas un petit Müller sans peine?



ALCOOL

«Pour moi une nécessité. Dans dix ans, peut-être la seule nourriture encore propre. Sans les poisons qu'on trouve dans le lait. En tout cas plus propre que le lait maternel. Je préfère l'alcool au lait.»

BERNHARD (THOMAS)

«J'ai beaucoup de respect pour sa vie, je ne suis jamais arrivé à lire sa prose. L'Autriche est un cadavre qui ne m'intéresse pas.»

DIEU

«Ne signifie rien pour moi. Absolument rien.»

ÉCOLOGIE

«Il y a une bonne définition de Karl Kraus. C'est une définition de la social-démocratie, mais elle peut s'appliquer : « C'est comme l'ablation d'un cor au pied sur un corps entièrement cancéreux. » Ce corps plein de cancer, c'est l'espoir de l'humanité. L'espoir qu'on ira sur la Lune parce qu'il ne sera plus possible de vivre sur Terre. Paris sera sous les eaux dans cinquante ans. Je suis d'ailleurs sûr que ce serait intéressant de visiter Paris sous l'eau, d'aller au Louvre en sous-marin.»

EUROPE

«Je n'en ai pas besoin.»

FOOTBALL

«J'ai toujours dit que le problème avec le football – et personne ne l'a résolu –, c'est qu'il n'y a qu'une seule balle et plein de joueurs.»

GORBATCHEV

«C'est comme le whisky Black and White. On ne peut jamais savoir ce qui est blanc et ce qui est noir.»

MARX

«Valait en tout cas mieux que ses lecteurs. Sa principale qualité, c'est qu'il avait peur des marxistes.»

MISE EN SCÈNE (AU THÉÂTRE)

«Une invention du capitalisme. Un signe de décadence.»

MORT

«J'y crois. C'est une des rares choses dont je ne doute pas.»

MORTS (CADAVRES)

«Les premiers dont je me souviens datent d'après la guerre. J'ai oublié les autres. Je pense que quand on est mort, on ne peut plus mentir. C'est pour ça que les dialogues entre les morts m'intéressent.»

MUR (DE BERLIN)

«Un monument érigé par Staline à Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht. Bien sûr, il les aurait tués lui-même si la droite ne l'avait pas fait avant.»

PUTAIN

«En vieillissant, on en vient à haïr les préliminaires du sexe. Le sexe sans la communication, c'est bien.»

RÉVOLUTION

«Un rêve. Mais je tiens à mes rêves.»

RUSSE

«Beaucoup de gens à l'Est regrettent de ne pas l'avoir mieux appris pour pouvoir lire les journaux ces temps-ci.»

SEXE

«Indispensable. Peut être très reposant de vivre sans. Je ne sais pas.»

SHAKESPEARE

«Un cauchemar. J'aimerais qu'il n'ait jamais existé. Impossible qu'un homme ait pu faire ça.»

STEIN (PETER)

«Je ne peux pas supporter ses mises en scène. C'est peut-être bien, mais c'est un monde qui est derrière moi.»

TIERS MONDE

«J'en ai besoin. L'Europe voudrait bien ne pas y penser, mais c'est trop gros pour elle. J'aime le fait qu'il y ait de plus en plus de villes du tiers monde. L'Allemagne devient un pays du tiers monde.»

TRAHISON

«Un moyen de survie.»

ZOO (DE BERLIN)

«Les animaux ont toujours été bien traités dans les zoos allemands.»

VARIATION

Lettre à Brigitte Haentjens écrite en 1996 : naissance de notre collaboration

© Bruno Brañ



Très chère Brigitte,

J'ai lu *d'éclats de peines*, ta poésie publiée aux bien nommées éditions Prise de parole. Avec émotion. Ton Sudbury (j'en parle au masculin car il ne saurait en être autrement, n'est-ce pas?) est beau et *trash* : c'est une ville terriblement humaine, capable, tout de front, d'insoutenables douceurs

quand elle se donne des airs de provinciale et de fascinantes violences quand elle joue son rôle de ville nord-américaine. Ton Sudbury est là, rivé au roc, né d'un hasard fou, rêve de notre siècle conquérant. Voilà une autre ville de l'Amérique où tous les habitants sont venus d'ailleurs et y vivent, sans jamais oublier l'ailleurs de leur vie. À Sudbury, on ne peut pas se faire de racines, tout est de hasard et la terre est de roc. On passe. On traîne. On se heurte. C'est peut-être pour ça que tout le monde vient d'ailleurs. Sudbury met à nu tous ceux qui restent dans ses pierres, au hasard des lieux et des rencontres.

Voici donc Haentjens, prénom Brigitte, guetteuse, voyeuse, truqueuse, croqueuse, adoratrice de sa ville et de sa vie, gardienne de ses propres rêves, maniaque, obsédée, tourmentée, sereine quand l'image qu'elle crée est très exactement l'image qui la devance dans cette ville, hargneuse si on la juge, jamais là où l'on veut la saisir. Tombée très jeune dans la caisse à outils des rêves sensuels, des solitudes corporelles, d'un face à face, ce *quartett*, cette partie à quatre (Freud n'a-t-il pas dit : «*Je m'habitue aussi à considérer chaque acte sexuel comme un événement impliquant quatre personnes*?»), Brigitte donne tour à tour le droit de jouir, à la ville, à l'autre et à soi-même. Mais il n'y a jamais chez elle de couple véritable. Les jouissances sont toujours solitaires, cruelles parce qu'à cru, dans le sens où l'on monte à cru un cheval pour s'enfuir, rebelle, sous le nez des juges et des justiciers.

Il y a une mythologie nord-américaine dont notre siècle doit tenir compte et dont quelques fous et folles comme toi rendent compte, au risque des malentendus et des malécoutés. Or, qui dit mythologie sous-entend imaginaire, fiction délibérée, création qui se prétend pure. Or, l'imaginaire de ton Sudbury est tout entier, réel, réaliste, dans la pierre, le fer, la ferraille, le somptueux ou le famélique, l'attirail, le décrépît ou le charmant. Tout, sauf le pittoresque. Y voir du pittoresque, c'est ne pas vouloir regarder, aimer cette ville qui a la folie de se rêver verticale et qui a eu l'audace de faire un trou dans le ciel, comme elle l'avait fait dans la terre, donnant le vertige à ceux qui y passent, à ceux qui y vivent. Tes poèmes, Brigitte, ont ceci de flagrant, de flagrant délit, et de fort, qu'il ne faut pas les lire comme des exploits, une saisie ou une maîtrise, mais bien comme des constats, une empoignade : passage de quelqu'un qui se perd dedans la ville, dedans l'amour, dedans le corps de l'autre. Je connais Brigitte Haentjens; je ne la connais pas du tout. Mais je sais qu'elle est quelque part dans ces poèmes d'éclats, de peines et de misères, tout croches et bancals, garrochés comme «*un corps éparpillé et tous les lambeaux dispersés par l'éclatement*».

Je me souviens encore du jour où Brigitte Haentjens a débarqué de Sudbury à Montréal, mordant au cœur les spectateurs avec *le Chien*. Elle était venue auparavant, mais je n'étais pas au rendez-vous. Ce jour-là, je suis sorti sonné, impuissant. Difficile de comprendre d'un seul coup une telle morale de l'agressivité, de percer tout le mystère d'une impudeur qui m'incitait d'abord à baisser les yeux. Aujourd'hui encore, on n'entre pas dans les représentations que tu crées pour se rincer les yeux et se conforter dans de bons sentiments. Lorsque tu ne freines pas tes élans, ton imagerie est d'une crudité plus glaçante qu'affriolante; les acteurs que tu accompagnes avec la neutralité bienveillante de l'analyste y avancent à découvert sans être exhibitionnistes. La franchise n'est souvent

qu'une simple affaire de déballage : dans les scènes que tu fais (car il s'agit bien de faire une scène), tu commences par des renoncements. Oubliés, l'altruisme ronronnant, l'amabilité par devoir, la domestication des émotions : à toutes ces traditions sécurisantes, tu tournes le dos, furieusement. Du coup, la vie est à la fois belle et difficile pour tout le monde. Pour le spectateur, qui a le malheur de se laisser harponner par des scènes inachevées, pas causantes, pas belles, pas complices. Pour le théâtre montréalais, pas habitué à être rudoyé et désapé de la sorte. Pour Brigitte Haentjens, bien sûr, qui jette là la gourme de toutes ses frustrations et se réserve forcément des lendemains ingrats, dangereux.

Tu t'en es sûrement aperçue. Peut-être as-tu pris peur. En tout cas, à mon avis, à une certaine époque, tu t'es trompée, tu as voulu te protéger. Alors que dans *le Chien*, dans *Un oiseau vivant dans la gueule*, dans *la Nuit* (cosignée avec Anne-Marie), tu combattais la poitrine et le cœur nus, dans *Bonjour, là, bonjour* par exemple, tu partais te calfeutrer derrière des remparts. Là, sous l'armure, ta hargne que l'on sait débridée devenait petit filet de colère. Madame enrageait toujours, contre Tremblay lui-même sans doute, mais en cage, matée par les coups de bâton d'un auteur habile, mais lâche, prude et prudent. Utilisée comme bouclier, la violence devenait l'instrument d'une pruderie déguisée. Furieuse sans doute de t'être laissée avoir de la sorte, tu reviens avec *Bérénice* et *Caligula* : deux spectacles sauvages et épineux, cependant handicapés par quelques acteurs pleins d'hormones et de foutre, certes, mais qui n'avaient pas l'intelligence de ta brutalité, confondaient émotions et pleurs, Rimbaud et perfecto, veste de cuir et «dérèglement de tous les sens».

De ces manœuvres défensives, le spectateur, évidemment, sera sorti indemne. Mais pas toi. Rêvant sans doute à l'âpre

liberté sans laquelle tu ne saurais être et créer, tu décides d'y revenir. Même si l'on ne réintègre jamais vraiment des terres aussi brûlées, où tout est à refaire, où tout est à reprendre, toujours. Aujourd'hui libérée de tes vieilles colères, te voilà, il me semble, habitée par une maturité où se glissent d'autres colères et d'autres démons tout aussi inquiétants. Car l'exaspération est bien là, dépiautée, privée de la fluidité des larmes, de la chair, des gémissements, portée par un regard qui n'a jamais été aussi transperçant, niché jusque dans les retraites inaperçues de la douleur. Car même lorsqu'elle baisse un peu le ton, Brigitte Haentjens ne connaît pas le repos, n'est-ce pas?, ni les bienfaits de l'indifférence et du confort, ni la chaleur de l'édredon artistique. Ce n'est pas maintenant qu'elle viendra signer des armistices intérieurs : ces sinistres victoires que l'on aimerait parfois remporter sur soi-même, pour vivre un peu tranquille, pour vivre un peu mieux. En 1996, Brigitte Haentjens ne chante pas pour la paix comme le font tant d'artistes, elle crée au contraire des tensions et se collette avec la beauté et la cruauté du désir, avec l'amour, cette illusion volontaire et nécessaire, passionnante et charnelle, brûlante. Là, je veux bien l'accompagner car c'est bien le seul territoire où l'on a l'impression de vivre.

Stéphane

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé quatre spectacles :

© Angelo Barsetti



Hamlet-machine

de Heiner Müller (2000)

en collaboration avec le Goethe-Institut

© Lydia Pawelak



Malina

librement inspiré de l'œuvre de

Ingeborg Bachmann (2000)

en coproduction avec le

Festival de théâtre des Amériques

© Brigitte Haentjens



La Nuit juste avant les forêts

de Bernard-Marie Koltès (1999-2000)

© Brigitte Haentjens



Je ne sais plus qui je suis

collectif (1998)

L'équipe de Sibyllines :

Brigitte Haentjens
directrice artistique et générale

Stéphane Lépine
conseiller littéraire et dramaturgique

Agathe Moquet
adjointe à la direction générale

Denis Simpson
comptable

Johanne Brunet
relations de presse

Le conseil d'administration :

Brigitte Haentjens

Hélène Dumas

Diane Jean

Stéphane Lépine

Stéphan Pépin

Sibyllines reçoit le soutien du **Conseil des Arts du Canada**, du **Conseil des Arts et des Lettres du Québec** et du **Conseil des Arts de Montréal**



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Cet ouvrage a été publié le 9 octobre 2001
à l'occasion de la première de
Hamlet-machine à l'Union Française

PHOTOS DE LA PAGE COUVERTURE ET DE RÉPÉTITIONS
Angelo Barsetti

GRAPHISME
Folio et Garetti

SIBYLLINES

3694, rue Saint-André
Montréal (Québec) H2L 3V7

