

« Hamlet-Machine » Deux lectures antinomiques du crépuscule de l'homme

Jean-Luc Denis

Number 46, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27755ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Denis, J.-L. (1988). Review of [« Hamlet-Machine » : deux lectures antinomiques du crépuscule de l'homme]. *Jeu*, (46), 166–173.



Heiner Müller.

«hamlet-machine»

deux lectures antinomiques du crépuscule de l'homme

Hamletmaschine. Texte allemand de Heiner Müller. Mise en scène et scénographie : Robert Wilson, assisté de Ann-Christin Rommen et Sanda Weigl; éclairages : Jennifer Tipton et Robert Wilson, assistés de Brad Friedman et Horst Lehmann; musique : Jerry Leiber et Mike Stoller; régie musicale : Peter J. Scholler, assisté de Ulrich Hübener et Jens Schimdl; dramaturgie : Wolfgang Wiens; assistance aux costumes : Sabine Birker; effets sonores : Robin Guarino; masques et coiffures : Werner Merz; accessoires : Dieter Ritscher. Avec Lena Stolze et Ulrich Bähnk, Jörg Benthien, Bernhard Bettermann, Marcus Bluhm, Gökhan Bolcan, Kristin Derfler, Robert Dössler, Heidi Ecks, Karen Freisicke, Kerstin Haberkamp, Uli Hub, Katja Junge, Annette Paulmann et Frank Seelke. Coproduction du Thalia Theater et de la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (Hambourg), présentée au Theatertreffen Berlin de 1987, du 7 au 10 mai 1987.

Hamlet-Machine. Texte allemand de Heiner Müller; traductions anglaise de Carl Weber et française de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger; avec des textes critiques de Jean Basile. Mise en scène : Gilles Maheu; scénographie et conception : Gilles Maheu; réalisation : Luc Proulx; musique originale : Michel Drapeau; interprétation : Michel Drapeau, assisté de Rudy Toussaint; costumes : Georges Lévesque; éclairages : Martin St-Onge; vidéo : Yves Dubé; marionnettes : Micheline Legendre. Avec Lou Babin, Jean-Pierre Bergeron, Paul Cagelet, Johanne Madore, Pascale Montpetit, Ginette Morin, Rodrigue Proteau, Luc Proulx et Jerry Snell. Production de Carbone 14 (Montréal), présentée au Festival de théâtre des Amériques de 1987 du 29 mai au 1er juin 1987.

Hamlet-Machine, texte-choc écrit en 1977 par celui qui est aujourd'hui considéré comme le plus grand auteur dramatique allemand vivant, est d'une richesse et d'une densité thématiques peu communes. C'est un texte iconoclaste qui rejette la théâtralité traditionnelle, un texte ouvert habité par les contradictions, paradoxes et impossibilités caractéristiques d'un univers onirique. Il sollicite donc de façon exceptionnelle l'imaginaire de ceux qui en assurent la mise en spectacle — de là la fascination qu'il exerce sur les metteurs en scène du «nouveau» théâtre d'images.

À un an d'intervalle, deux metteurs en scène de ce mouvement du théâtre visuel, doués chacun d'une forte personnalité imprimant une marque puissante à leurs spectacles, se sont mesurés à *Hamlet-Machine*. Robert Wilson, la superétoile du postmodernisme américain qui travaille maintenant surtout en Allemagne de l'Ouest, est un magicien de l'image contemplative et de la vision immatérielle. Il a monté la pièce en 1986 à l'Université de New York et a repris la même mise en scène, pour laquelle il a gagné un prix Obie, au Thalia Theater de Hambourg. Gilles Maheu, âme dirigeante de la troupe montréalaise Carbone 14 et chef de file du théâtre visuel québécois depuis le début des années quatre-vingt, est un créateur lyrique à la rythmique échevelée et aux effets scéniques spectaculaires.

Il a mis en scène *Hamlet-Machine* à l'Espace libre en 1987. Ces spectacles représentent deux lectures radicalement différentes du texte pluriel de Heiner Müller et procèdent de deux visions antinomiques de la condition humaine.

Je tenterai ici, par la mise en regard de trois démarches : celle de l'auteur et celle des deux metteurs en scène, de dégager les réseaux de sens qui relient et séparent les univers donnés à voir dans ces deux spectacles.

müller et les deux allemandes

Né en 1929, Heiner Müller habite à Berlin-Est. Il poursuit une carrière enviable en République démocratique allemande; il est cependant encore davantage reconnu et joué en Allemagne de l'Ouest — et, de plus en plus, dans le monde occidental en général. Ayant d'abord traité dans son oeuvre des problèmes et contradictions vécus en Allemagne socialiste, il en est venu, dans les années soixante-dix, à réinterroger l'histoire du peuple allemand depuis le moyen âge. *Hamlet-Machine* est le premier point d'orgue de cette interpellation de l'Histoire.

Après avoir flirté pendant plusieurs années avec le monde capitaliste, Müller habite en Allemagne de l'Est par choix. S'il voit et dit crûment les failles du système en R.D.A. (ce qui explique que ses pièces y aient longtemps été boudées), il n'en demeure pas moins voué à la cause de la Révolution — celle que le communisme n'a pas pu faire advenir mais dont le concept demeure pour lui incarné dans le socialisme humaniste de Rosa Luxembourg.

Dans la foulée de Brecht (il a été fortement influencé par celui-ci dans la première phase de son oeuvre), Müller décrit la «misère allemande» comme celle d'un peuple qui a raté les occasions de l'Histoire. Ses pièces récentes sont axées sur la condamnation du militarisme, l'échec historique des efforts déployés par les intellectuels allemands, les enjeux et illusions de l'idéal révolutionnaire et les conflits passion-raison. Qualifié de néo-expressionniste, Müller est un provocateur dont le langage métaphorique est dense et dont l'univers est explosif. S'avouant influencé depuis une dizaine d'années par le théâtre d'images, il morcelle la structure dramatique, privilégie le vers libre et la non-linéarité, travaille en superposition. Post-brechtien, il estime que le théâtre, pour conserver la fonction déstabilisante et érudite qu'il a déjà eue, ne peut plus faire appel aujourd'hui aux mécanismes traditionnels, devenus éculés; c'est pourquoi il parcellarise la fable et subvertit la préhension du réel.

«hamlet-machine» : la pétrification d'un espoir

Texte furieux, envolée fracassante d'une dizaine de pages où n'existent plus ni personnage, ni action dramatique, ni rythmique théâtrale, *Hamlet-Machine* est un procès dévastateur de la société contemporaine, une vision cauchemardesque d'un monde qui agonise et qui n'a pas tenu ses promesses.

Le *Hamlet* de Shakespeare, ce choc entre l'individu, sa conscience et le monde, pièce de l'entre-deux, de la dérobade et de l'indécision face à l'action où le destin finalement incontournable aboutit au massacre, a comme particularité — et comme grande richesse — de pouvoir enfilier comme un gant une foule de significations, de se livrer à une multitude de lectures. Müller¹ se réclame quant à lui d'une définition de Precht, selon

1. Voir à ce sujet l'éclairante entrevue de Heiner Müller réalisée par son traducteur américain, Carl Weber, parue sous le titre : «Heiner Müller — The Despair and the Hope», dans *Performing Arts Journal*, n° 12 (New York, 1980), p. 135-140.

lequel Hamlet est un homme à cheval entre deux époques, sachant que la vieille est désuète, mais ne parvenant pas à encaisser les caractéristiques barbares de la nouvelle. Cette fin d'époque, Müller la ressent avec urgence, au-delà des frontières idéologiques, ayant l'impression que «toute l'histoire se congèle en un même moment historique²» et que s'il y a un nouveau départ à prendre, il faut le trouver rapidement. Son *Hamlet-Machine* est ainsi la formulation d'un désespoir destiné à pousser à l'action et à la nouveauté; il en fait une auto-critique du rôle des intellectuels dans l'Histoire, et en dit qu'il «peut être lu comme un pamphlet contre l'illusion meurtrière voulant qu'il soit possible, dans notre monde, de demeurer innocent³».

La pièce, dont la structure rappelle celle d'une partition musicale, est constituée de quatre monologues (deux de Hamlet, deux d'Ophélie) également répartis de part et d'autre d'un scherzo où le verbe fait place à une ronde diabolique. Les premier et deuxième tableaux sont ceux de la rage et de la proclamation du chaos par Hamlet d'abord, Ophélie ensuite. Dans les quatrième et cinquième, Hamlet, puis Ophélie développent les thèmes de la pétrification de l'espoir et du retour au néant. Dans le ballet central se rencontrent la fureur initiale et le désespoir final pour faire la célébration démoniaque d'un monde en déroute.

«J'étais Hamlet. Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA, dans le dos les ruines de l'Europe.» Ainsi s'amorce le premier tableau, intitulé «Album de famille», où le vieil univers s'effondre et cède la place à la barbarie : celui qui fut Hamlet distribue la viande — le corps — du Père protecteur aux foules, offre son aide à l'Assassin qui monte la Mère avant de la monter lui-même, souhaite ne pas être né. L'aube n'aura plus lieu; il ne lui reste plus qu'à, «PUISQUE C'EST LA COUTUME ENFONCER UN BOUT DE FER / DANS LA VIANDE LA PLUS PROCHE OU CELLE D'APRÈS / POUR M'Y AGRIPPER PUISQUE LA TERRE TOURNE». Naissant et mourant dans le sang, tuant et étant tué, pourrissant mort et vivant, l'homme n'a pas pu échapper à sa condition — sa civilisation n'a pas su renverser son destin.

À ce premier tableau répond le deuxième, «L'Europe de la femme», où Ophélie vient proclamer son propre chaos. Elle démolit les instruments de sa captivité, ravage son foyer, met le feu à sa prison. Elle a cessé de se tuer. S'il y a encore un espoir fugitif dans la pièce de Müller, c'est dans ce tableau où la femme condamne le monde de l'homme qui a usé d'elle dans toutes les acceptions du terme.

Mais dans le scherzo, Hamlet et Ophélie, de sujets qu'ils étaient, deviennent objets. Ophélie devenue putain fait un strip-tease, Hamlet mettant les vêtements d'Ophélie devient lui aussi putain et exécute une danse sauvage avec Horatio, cependant que trône sur une balançoire la Madone dont le cancer du sein rayonne comme un soleil. Ballet de la mort, de la désacralisation et de la flétrissure de l'innocence, ce tableau témoigne plus que tout autre du caractère dérisoire de la condition humaine.

Le quatrième tableau, «Peste à Buda / bataille pour le Groenland», est par sa situation et sa longueur le corps du texte. L'interprète de Hamlet y développe avec plus de nostalgie le thème de l'espoir déçu; son drame n'a plus lieu, l'espérance s'est pétrifiée. Les héros et les systèmes sont interchangeables, les vraies barricades n'ont pas été élevées. Il retourne tuer le temps avec la bonne humeur de commande de la télévision, veut être machine. Il déchire la photographie de l'auteur, fend à la hache les têtes de Marx, Lénine et Mao,

2. *Ibid.*, p. 139.

3. Dans le programme du *Hamletmaschine* présenté par le Thalia Theater au Festival de Berlin.

pendant que s'installe sur scène une époque glaciaire.

L'impuissance devant l'auto-destruction du monde est reprise par Ophélie au dernier tableau, «Furieuse attente / dans l'armure terrible / des millénaires». Devenue la vengeresse Électre, elle maudit l'univers jusqu'à ce qu'elle soit réduite au silence par des psychiatres qui l'enroulent dans des bandelettes. «Je reprends le monde auquel j'ai donné naissance.» Il est trop tard, la Révolution n'aura pas lieu, l'humanité momifiée est engloutie avec ses images de terreur.

wilson : un univers de bibelots animés

Devant ce texte de visions, auquel il est impossible d'être fidèle (ce qui serait de toute façon réducteur), le toujours étonnant metteur en scène-décorateur Robert Wilson choisit l'itération et l'absence délibérée de sens pour mettre en valeur le cercle vicieux, le désespoir, la pétrification, et pour signifier le caractère dérisoire de toute cette agitation que l'on appelle «vie». Il crée un cérémonial basé sur un catalogue d'attitudes humaines dont le code n'existe pas, comme si, des millénaires après la mort de l'homme, on découvrirait quelques figurines oubliées dont on essaierait de comprendre, sans y parvenir, la logique motrice. Son univers, délicat comme une maison de poupées et inexorable comme la marche du temps, est terrifiant par son mélange de beauté et de vacuité.

En scène, un arbre mort, une longue table métallique en angle et quelques chaises. Dans un fauteuil à roulettes, de dos, une vieille femme en froc, à la perruque blanche qui dégage des nuages de poussière au moindre mouvement. Au fond et à cour, deux rideaux noirs; à



«Le toujours étonnant metteur en scène-décorateur Robert Wilson choisit l'itération et l'absence délibérée de sens pour mettre en valeur le cercle vicieux, le désespoir, la pétrification, et pour signifier le caractère dérisoire de toute cette agitation que l'on appelle «vie». Photo: Elisabeth Henrichs.

jardin, un écran blanc, faisant cyclo, éclairé par une rampe de projecteurs au sol protégés par un muret de tôle ondulée. Dans le silence, quatorze acteurs viennent s'asseoir au pied du rideau de cour. La vieille se tourne vers le public et mime un hurlement. Commandés par une claquette, sur une petite musique à peine perceptible et sans texte, les acteurs pénètrent à tour de rôle dans l'espace scénique et exécutent chacun une série de mouvements pour ensuite figer en position, parfois entrecoupés par les déplacements dans son fauteuil de la vieille, qui fait office d'observatrice-témoin et, par moments, de meneuse de jeu. Une femme s'appuie sur l'arbre mort; un homme traverse la scène pour observer on ne sait quoi derrière le muret; trois femmes identiquement vêtues s'assoient à la table et en grattent la surface à l'unisson, tantôt arborant un sourire vide, tantôt portant le poing à la bouche; un jeune *rocker* se déhanchant à l'excès se détourne d'une femme pour s'asseoir; un jeune coureur, tenue et maquillage dorés, s'interrompt en plein vol et reste en équilibre sur une jambe; des hommes tombent par terre. Des têtes tournent et se détournent, des lèvres bougent, des bras se lèvent, des coudes martèlent la table, des doigts viennent doucement tapoter le dessus de la tête, des yeux s'écarrillent, des bouches béent, des torsos penchent dans un ballet mécanique syncopé où toute attitude est vidée de l'émotion qui la chargeait de sens.

Une fois terminée cette séquence d'une vingtaine de minutes, les acteurs déplacent meubles et rideaux de façon à faire faire un quart de tour au dispositif scénique, puis reprennent presque exactement le même enchaînement, que le public observe maintenant dans une perspective différente. Le texte du premier tableau est dit intégralement, didascalies comprises, tantôt au micro, tantôt sur bande sonore, tantôt par les acteurs, mais sans velléité d'interprétation. Quelques variantes s'installent dans la gestuelle. Les acteurs émettent des sons inarticulés, des rires artificiellement traités, parfois des cris stridents vidés de leur angoisse. Le cyclo s'embrase par moments d'une lueur orangée. Au deuxième, au quatrième et au cinquième tableaux, l'enchaînement est systématiquement repris, le dispositif étant chaque fois tourné de quatre-vingt-dix degrés, de sorte que la dernière séquence est vue dans la même perspective que la séquence muette de départ.

Pour le scherzo, le même enchaînement est repris, cette fois sur film. L'action se déroule sur un fond de ciel immatériel, et le texte de Müller défile au bas de l'écran tandis qu'on entend un lied de Schubert. À certains moments, l'image fige et s'embrase; à d'autres, la pellicule est brûlée uniquement aux endroits où se trouvent les têtes des hommes, seules les femmes, figées, demeurant intactes dans un univers de désintégration.

Par ce mécanisme d'horlogerie qui tourne à vide, d'une beauté prenante, Wilson superpose au texte de Müller un univers qui en décuple les thèmes de la fin d'une ère, de l'interchangeabilité des systèmes et du désespoir «positif». Entre ces deux cosmos en apparence si éloignés l'un de l'autre, la synergie est hallucinante. Chaque terrifiante phrase de *Hamlet-Machine* vient frapper au cœur le spectateur, qui ne peut visuellement prendre appui que sur le reflet de sa propre société morte. Par-delà la pétrification de la société actuelle, cette lecture embrasse des millénaires de civilisation et porte sur l'humanité entière le jugement caustique de Müller. «Mon cerveau est une cicatrice. Je veux être une machine. Bras pour saisir jambes pour marcher aucune douleur aucune pensée.»

maheu : l'espoir immanent

Gilles Maheu, dont les prestations sont toujours d'une grande efficacité dramatique, fait face avec toute la force de la vie aux douleurs de l'existence. Fasciné par toutes les formes de mal-être, il monte à leur assaut avec un ardent désir de catharsis. Dans son *Hamlet-Machine*,

il choisit de mettre en valeur la recherche d'une vérité individuelle à travers la sensibilité, porteuse d'espoir. Il crée un univers impressionniste où le passé est convoqué et jugé par le présent, où le charnel et le candide sourdent de façon irrépissable.

La scène est tendue de rideaux de velours rouge; de vieux bancs de théâtre recouverts de housses sont orientés vers le point focal du dispositif, un muret coupant la scène en deux, dans lequel sont encagés des rats vivants, qui servira de lieu tantôt de confrontation homme-homme ou homme-femme, tantôt de prise de parole devant la laideur de l'univers hérité. À l'avant-scène gauche, un castelet surmonté de tableaux de Marx, Lénine et Mao, auquel répond à droite un juke-box surmonté de la photo de Müller. À proximité du public, deux récepteurs-moniteurs sur lesquels défilent, avant le début du spectacle, des devises sur la liberté, la mort et le totalitarisme.

Le premier tableau, le plus long, est celui de la démultiplication et de la distance. Quatre Hamlet et quatre Ophélie assumant chacun une facette différente de leur personnage jouent, s'observent jouer, entrent en dialogue ou en antagonisme avec leurs doubles, se donnent les uns aux autres en spectacle. Le texte est trilingue: allemand, anglais et français. Des scènes du *Hamlet* de Shakespeare sont intégrées à la représentation, jouées par les acteurs ou au castelet par des marionnettes. Les récepteurs-moniteurs renvoient en direct les scènes jouées ou transmettent des séquences de guerre, réelles et traitées, et des photos des figures historiques du vingtième siècle. Par le partage des rôles, la médiatisation et l'interprétation tantôt expressionniste, tantôt parodique ou désabusée, l'effet de distance est créé non seulement envers l'Histoire et le *Hamlet* de Shakespeare, mais également envers le texte de Müller. Le théâtre n'est pas la vie, et la vérité ne réside pas dans le chaos.

Le deuxième tableau, moment fort du spectacle, dense et lyrique, est celui de l'affranchissement de la féminité et du procès de la masculinité. Il s'amorce par une superbe danse d'amour, puis de rupture où l'une des Ophélie, agrippée à un ventilateur sur pied poussé par l'un des Hamlet, se perd dans un sensuel tourbillon symbiotique avant d'occuper seule le muret et d'affirmer son autonomie vis-à-vis de l'homme et de son cortège de violences. Ophélie scande son texte de révolte par des gifles qu'elle donne à Hamlet; porteuse de la douleur du monde, elle dépose des fleurs sur le mur; jeune «rockeuse», elle exprime sa rage par une danse sauvage. Le scherzo, intégré à ce tableau, devient l'aveu par Hamlet de sa culpabilité au monde. Hamlet accepte les gifles; il observe, passif et complice, la prise de parole d'Ophélie; il affirme: «Je veux être une femme», ce à quoi Ophélie répond par un rire empreint de désespoir.

Les quatrième et cinquième tableaux deviennent des variations sur la liquidation du passé, l'effritement du collectif et la recherche de la vérité dans le choix d'une paix individuelle. À la prise de parole de la femme, l'homme moderne répond: «Je ne suis pas Hamlet»; il traîne comme un boulet les cadavres féminins de son passé, avant d'en dégager la scène et de tenter de démolir le mur. Mélancolique, il se détache de la chose politique. Redevenu individu, Hamlet s'adresse directement au public, affirme ainsi son unicité devant les spectateurs, rétablit la frontière de son moi; Ophélie viendra lui enlever le fusil avec lequel il menace le public et se menace lui-même. Les imprécations d'Électre, debout sur le muret et portant flambeau (figure mi-parodique d'une Statue de la Liberté ne parvenant pas à éclairer un monde noir), baignent dans un climat de nostalgie, apologie *in absentia* de l'amour et de la tolérance salvateurs. Le spectacle se termine par le monologue «To be or not to be» joué au juke-box; mais pour l'humain moderne, «être» ne signifie pas accomplir sa destinée — il est synonyme de «bien-être».



«L'une des Ophélie, agrippée à un ventilateur sur pied poussé par l'un des Hamlet, se perd dans un sensuel tourbillon symbiotique avant d'occuper seule le muret et d'affirmer son autonomie vis-à-vis de l'homme et de son cortège de violence.»
Photos : François Truchon.



La lecture de Maheu est celle d'un optimiste. Animé d'une grande vitalité, empreint d'espoir et fondamentalement charnel, Maheu résout ce qui, dans le texte de Müller, est insoluble. Pour lui, la révolution a déjà eu lieu : elle est passée par le féminisme et la sensibilisation de la masculinité. Il reprend là l'apologie lyrique de la non-violence qu'il avait faite avec grandeur dans *le Rail*. Mais sa lecture laisse beaucoup de choses pour compte dans le texte de Müller. Ceux qui lui ont reproché de n'avoir pas su traiter l'essence politique de cette pièce avaient à la fois tort et raison : tort parce que le féminisme est éminemment politique, et qu'il a une importance indéniable dans le texte; mais raison parce que la vérité trouvée par Maheu est celle de l'innocence, cette même innocence que Müller qualifie d'«illusion meurtrière».

À la base, dans cette mise en scène d'un texte crépusculaire, l'éros a constamment primé sur le thanatos. Le spectacle qui en a résulté était d'une grande beauté. Mais par ses réactions de santé et son théâtre chaud, Maheu répondait en fait au texte de Müller, travaillait contre celui-ci et, dans une certaine mesure, l'annulait. Il n'y a pas tant eu effet synergique qu'écartèlement et masquage. Les lectures faites de tension ne sont certes pas à condamner en bloc; mais dans ce cas précis, à mon avis, il aurait mieux valu que Maheu laisse davantage au spectateur le soin de répondre de lui-même au théâtre provocateur de Müller.

jean-luc denis