

## Le temps du corps chez Brigitte Haentjens

Gilbert Turp

---

Number 156 (3), 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78627ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Turp, G. (2015). Le temps du corps chez Brigitte Haentjens. *Jeu*, (156), 60–63.

# LE TEMPS DU CORPS CHEZ BRIGITTE HAENTJENS

Gilbert Turp

L'auteur reçoit chaque spectacle de Brigitte Haentjens comme un moment de résonance liant répertoire et création, sens de l'histoire et présence des sens. Comme si la metteuse en scène nous proposait de prendre la mesure du temps à même notre corps.

**LE** corps est le siège de notre conception du temps. Il nous en procure la sensation et se marque des traces de son passage. Même la mémoire traverse les sens. À force d'éprouver le temps dans sa chair, on finit par en prendre la mesure. Serions-nous de purs esprits que nous vivrions un éternel présent, car tout ce que l'esprit conçoit est chose présente, expérience immédiate. Vieillir n'est que découvrir qu'il y a décalage entre son corps et le sentiment intérieur que l'on a de soi-même.

Au théâtre, un tel décalage joue entre création et répertoire. Le répertoire peut être intimidant ou dépassé, mais, s'il est accepté dans sa dynamique, il devient un espace de récréation. La *nature* profonde du texte vieillit moins que son épiderme scénique et littéraire. Quand le metteur en scène arrive à exfolier le texte de ses peaux mortes, il rend un corps neuf à la scène et un éclat de jeunesse aux mots. Cela est très perceptible dans la démarche de récréation de Brigitte Haentjens.

## D'UN SIÈCLE À L'AUTRE

La directrice de Sibyllines a monté plusieurs œuvres liées au modernisme des années 20, dont *L'Opéra de quat'sous* et *Molly Bloom*. Son regard sur l'inventivité d'il y a un siècle devient presque un commentaire sur la principale difficulté de la scène contemporaine, où l'idée d'un théâtre qui interpelle l'ensemble de la cité est improbable tant la scène a évacué le tragique au profit du drame individuel. Brigitte Haentjens porte ici son attention sur ce que nous avons tous en commun : le corps.

Le défi de *L'Opéra de quat'sous* est de réunir itinérance, corruption, sexe de consommation, lutte de classes, société du spectacle royal, quête de pouvoir et de profit dans une fête théâtrale qui se tient, malgré son morcèlement. La production de Haentjens relevait ce défi avec des clins d'œil au modernisme baroque de Brecht et de Weill. Les conflits et les failles exprimés par la gestuelle, les ruptures de ton et les mouvements d'ensemble, exposaient un système de corruption en désarticulant ses rouages, évoquant à un siècle de distance notre propre univers de collusion.

Dans *Molly Bloom*, la metteuse en scène donne corps au morcèlement en jouant cette fois avec le transfert interdisciplinaire. Le récit de Joyce jette sur scène un pont de chair, de mots et de durée. Le long meuble de bois (creux de vague, nuée, rorqual à fleur de mer, ottomane de psychanalyste, courbes féminines alanguies) installe Molly dans un nulle part flottant. Le texte, écrit comme Molly pense, sautille de plan en plan, va et vient sans se fixer, en vrille, propulsé par la spirale qui s'emballe dans sa tête. Molly passe du grave au léger, du frivole au profond, essorant sa mémoire pour rendre une histoire lavée de ses scories. Quand elle s'écrie : « Oui ! » à la fin, elle se souvient du « oui » à son mari, mais là, elle dit oui à son existence, à elle-même et à son avenir, désormais incarné, envisageable.

*Molly Bloom* (Anne-Marie Cadieux), mise en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines/Espace GO, 2014). © Caroline Laberge

Les années 20 sont celles où le féminin émerge comme sujet créateur de culture. Les femmes artistes apparaissent pleinement. Elles existaient depuis toujours, mais en marge, scandaleuses ou folles, et surtout comme des ombres dérobées (muses inspiratrices, épouses protectrices, maîtresses admiratives) au rôle ingrat, passif, acréateur. Mais voilà que la jolie modèle qui posait pour les peintres descend l'escalier de Duchamp et échappe à son assignation; Isadora Duncan, Loïe Fuller, Françoise Sullivan détachent le corset de la ballerine pour que leur corps respire; Sarah Bernhardt transcende joliesse et séduction par sa quête incantatoire d'un style collé à ses gestes et à sa voix, et en s'appropriant des rôles d'hommes. Pas étonnant que Brigitte Haentjens, sensible à l'âme artistique féminine, ait été attirée par des œuvres de ce temps. La gestuelle si présente dans ses mises en scène, je la vois comme une spécificité du féminin. L'idée de beauté associée aux femmes tient encore à une image fixée, retouchée. Pourtant, c'est dans les gestes que la grâce des femmes se révèle. Je m'aventure ici, mais j'ai l'impression que les hommes ne font pas de gestes mais des mouvements.

Aussi, la liberté avec laquelle les modernistes se donnaient la permission de jouer avec les formes sert d'exemple à nos propres recherches. Brigitte Haentjens y trouve un appui quand elle entre dans une salle de répétition en disant: je ne sais pas où nous aboutirons, mais regardons ce que le corps exprime, écoutons ce que le texte dit, et on verra ce qui va surgir. Cette patience, ce temps donné est très précieux en art si on ne veut pas se répéter.

Son travail de récréation me fait voir à quel point je puis être déboussolé culturellement par le monde insaisissable, délocalisé, dématérialisé, où je vis. J'ai du mal à saisir d'un seul tenant ses juxtapositions de fonctions et de discours. Il est difficile de créer un art qui fasse corps et ne soit pas trop vite décorticable. La place publique, médiatique,



**Quand le metteur en scène arrive  
à exfolier le texte de ses peaux mortes,  
il rend un corps neuf à la scène  
et un éclat de jeunesse aux mots.**

reflète ce fractionnement. Le découpage économique du monde met en concurrence une série de circuits autonomes, lovés chacun dans leur langage, leur vivre ensemble, leur spécialité, leur fonctionnement. La société que nous partageons a cédé la place à des cubicules de production branchés sur des réseaux informels. La création là-dedans a quelque chose de rampant. Nos nouvelles interconnexions créent des drames exposant des problèmes à régler, des énigmes à résoudre, des programmes à gérer, tout sauf des tragédies sans résolution qui représentent l'Histoire dans sa lancée.

*Ta douleur* arrive dans ce parcours comme un contrepoint, une pause réflexive où la dramaturgie naît du corps. Quelque chose marine dans le ventre, des affects sous-cutanés qui, à un moment donné, s'agglomèrent. Alors les mots prennent en pain, et les situations fusent en une série de vignettes, moments absurdes d'existence elliptique, temps décousu que seul le corps raccommode. Le geste, ici, devient danse, et cette danse se poursuit dans *Richard III*, mais de manière quasi grotesque.





L'absence de décor illustratif focalise notre regard sur ces corps, dont les positions et les rapports clarifient l'extrême complexité de la généalogie des personnages et du réseau de leurs intrigues.

**Seul Richard compense par sa difformité  
cet effet de déséquilibre.  
Lui seul est stable sur ce plan incliné.**

### SEUL À ÊTRE STABLE

Les tragédies et les comédies du répertoire ne finissent pas : elles sont interrompues par la mort ou un mariage de convenance. Quand Richard, désarçonné, crie : « Mon royaume pour un cheval ! », la mise en scène cerne son impuissance politique et constate sa chute. Les costumes soulignent la physicalité du jeu, et le plateau incliné oblige une tenue d'un tonus clairement théâtral. L'absence de décor illustratif focalise notre regard sur ces corps, dont les positions et les rapports clarifient l'extrême complexité de la généalogie des personnages et du réseau de leurs intrigues. Même droits debout, les puissants sont en situation précaire, pouvant basculer à tout moment. Seul Richard compense par sa difformité cet effet de déséquilibre. Lui seul est stable sur ce plan incliné.

La traduction de Jean Marc Dalpé donne corps à la suave rugosité de l'œuvre, et la langue est politique jusque dans ses fibres. Je n'ai pas l'espace pour exprimer ici tout le bien que j'en pense. Enfin, le jeu de Sébastien Ricard tient de l'art. Ricard n'interprète pas Richard, il le réinvente. Je parle bien de jeu, non de performance. La part de virtuosité vocale, physique, morale et intellectuelle que ce rôle colossal lui demande ne passe jamais par l'effet spectaculaire, mais toujours par la nécessité toute shakespearienne d'éclairer la vérité de l'être. Je vois mal comment on pourrait mieux rendre la pleine mesure du personnage. Dans la scène où, telle une araignée emprisonnant une mouche, Richard paralyse Lady Anne sous son corps difforme (libérant l'actrice de devoir jouer des contorsions psychologiques improbables), j'ai cru voir le rouleau compresseur de l'austérité passer sur ce qui nous reste de social-démocratie. L'odieux avec le pouvoir, c'est de le vouloir comme fin en soi, au risque de rompre les liens sociaux. S'il vivait maintenant, Richard comploterait au sein d'une grande corporation qui dissimule ses avoirs dans les paradis fiscaux.



*Richard III* (Sébastien Ricard), mis en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines/CNA/TNM, 2015).  
© Yves Renaud

Richard est, à cet égard, proche du Mackie de *L'Opéra de quat'sous* : un artisan dont les crimes sont dérisoires à côté des spoliations à grande échelle d'aujourd'hui. Que Ricard ait joué les deux rôles n'est pas un hasard, ni qu'un fond social-démocrate teinte le parcours de la metteuse en scène. La social-démocratie est contemporaine du modernisme et, comme lui, elle est une référence pour qui désire réinventer l'espace démocratique. L'attention de Brigitte Haentjens aux textes et aux corps, et son souci d'entendre ce qui se vit au cœur de la citoyenneté tendent la main à nos consciences en attendant les nouvelles tragédies qui nous guettent. ●

Diplômé de l'École nationale de théâtre en 1978, **Gilbert Turp** est en quelque sorte marié au théâtre par son expérience de comédien, de metteur en scène, de dramaturge et de professeur d'histoire du théâtre au Conservatoire d'art dramatique. Depuis une dizaine d'années, son travail d'écrivain inclut l'essai et le roman.