

Théâtre

adulte

THEATRE DE LA VILLE

A 20 HEURES

JANVIER

mardi 30

mercredi 31

FEVRIER

jeudi 1^{er}

vendredi 2

samedi 3

mardi 6

mercredi 7

jeudi 8

CONTACT

Anne-Marie Layrac,

Marie Rosenstiel

04 75 78 41 71

Ames solitaires

DE GERHART HAUPTMANN

TRADUCTION JÖRN CAMBRELENG

MISE EN SCENE ANNE BISANG

PRODUCTION : LA COMÉDIE DE GENÈVE – COMEDIE DE VALENCE

Distribution

Metteure en scène **Anne Bisang**

Traduction **Jörn Cambreleng**

Scénographie et costumes **Anna Popek**

Lumière - création **Liliane Tondelier**

Assistante à la mise en scène **Stéphanie Leclercq**

Dramaturgie **Arielle Meyer MacLeod**

Son **Andres Garcia**

Maquillages et coiffures **Arnaud Buchs**

Documentation **Mathieu Bertholet**

Couturière **Coralie Chauvin**

Régie générale **Edwige Dallemagne**

Jeu

Yves Barbaut

Laurence Calame

Juliette Delfau

Ali Esmili

Vincent Garanger

Loulou

Cédric Michel

Graziella Torrigiani

DOSSIER REALISE PAR ARIELLE MEYER MACLEOD

DUREE APPROXIMATIVE (EN COURS DE CREATION) : 2 HEURES



Ces âmes solitaires ont indéniablement des affinités ibséliennes. A l'écart des bruits du monde, les personnages de ce drame domestique évoluent dans le décor idyllique des rives du Müggelsee. Comme pour mieux faire couvrir le brasier sous l'apparente douceur de vivre. C'est là que Johannes, libre penseur issu d'une famille pieuse, s'est retiré avec femme et enfant pour écrire une œuvre philosophique sans concessions sur son époque. Mais Johannes est agité, en proie au doute : ni le calme bucolique des lieux ni les joies de la famille n'offrent de réponse à ses tourments, qu'il pense pouvoir enfin partager avec une jeune intellectuelle qui fait irruption dans ce huis clos familial. Gerhart Hauptmann trace des personnages en quête d'une sérénité impossible à saisir, livrés à une terrifiante solitude dans leur univers intime, et montre ainsi toutes les failles des valeurs traditionnelles qu'aucun autre modèle ne parvient néanmoins à remplacer. Et l'on se dit que des échos de Tchekov planent aussi sur ces âmes solitaires...

Mise en crise de la forme dramatique	2
<i>Origine du drame bourgeois</i>	
<i>Zola et le drame naturaliste</i>	
<i>La crise du drame : Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Hauptmann</i>	
Les Ames solitaires – Analyse	6
par Arielle Meyer MacLeod	
<i>Argument</i>	
<i>Une action démantelée</i>	
<i>Une dramaturgie du présent</i>	
<i>Un dialogue solitaire</i>	
<i>Des relations triangulaires</i>	
Le désir mimétique 12	
Le triangle amoureux 13	
Le triangle familial 14	
Hauptmann et l'Allemagne	13
par Mathieu Bertholet	
Entretien avec Anne Bisang	16
par Pauline Sales, dramaturge à la Comédie de Valence	
Peinture et rideau	20
par Arielle Meyer MacLeod	
<i>Jacob et l'ange</i>	
Notes sur la scénographie	23
par Anna Popeck	

MISE EN CRISE DE LA FORME DRAMATIQUE

Au tournant du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle advient une mutation profonde des formes dramatiques. Une mutation sans révolution ni grand manifeste qui opère, pourrait-on dire, de l'intérieur.

Dans les années 1850 triomphait, sur l'ensemble des scènes d'Europe, la "pièce bien faite", pièce parfaitement huilée aux ressorts immuables dont les auteurs majeurs en France sont Augier, Dumas fils et Sardou, connus sous le nom de la trinité Audusar.

Ce théâtre à la française, "qui guide le spectateur, au prix de surprises savamment élucidées, jusqu'au mot de la fin ¹", est connu de tous les auteurs européens actifs dans les années 1880: Ibsen, Strindberg, Tchekhov et Hauptmann.

Même si le drame bourgeois, notamment celui de Dumas, peut se montrer critique vis-à-vis de la société bourgeoise, il ne menace néanmoins jamais l'ordre établi et présente une vision du monde stable et immuable. Ce théâtre semble avoir pour tâche principale de conforter cette société – qui est à la fois le public auquel il s'adresse et le milieu qu'il représente – dans l'idée qu'elle a d'elle-même. A l'inverse des *Ames solitaires*, qui expose un monde en perte de repères, dont les anciens modèles ne fonctionnent plus et se révèlent mortifères, tandis que les nouveaux ne parviennent pas à s'affirmer. Un monde en crise, exposé dans une forme, le drame, lui-même mis en crise. Comme si la mutation et l'instabilité que connaissent les personnages contaminaient cette dramaturgie qui perpétue des traits du drame traditionnel tout en le minant de l'intérieur, notamment par le traitement peu conventionnel de l'action et du dialogue.

¹ Yves Chevrel, "Vers un théâtre de l'analyse cruelle, la percée du drame moderne, de *Maison de Poupée* à *Avant l'Aube*", in *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Etudes Théâtrales 15-16*, 1999

Origine du drame bourgeois

Au milieu du 18^{ème} siècle, Denis Diderot expose dans les préfaces de ses pièces et dans ses ouvrages de réflexion une conception de l'art dramatique appelée à marquer de son empreinte de théâtre français. Il conçoit et défend en effet l'idée d'une scène-miroir, où tout – personnages, situations, décors, comportements... – reflète la réalité sociale de ses contemporains. Dans cette optique, les personnages ne sont ni des rois ni des nobles, mais de simples bourgeois, mis en scène au sein de leur famille même, dans l'espace privé du salon. L'action dramatique découle simplement de leur "condition", familiale ou sociale. (...) De même, Diderot souhaite un décor naturel et des costumes conformes aux scènes jouées. Cette esthétique réaliste touche également le jeu des comédiens, que Diderot souhaite moins figé et plus naturel: à cet égard, la métaphore du quatrième mur illustre bien le souci qu'a le dramaturge de créer un théâtre de l'illusion: "Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas" (*De la poésie dramatique*, 1758). Enfin les valeurs mêmes qui sont prônées dans le théâtre de Diderot – vertu et devoir – tendent aussi un miroir au public bourgeois qui reconnaît en elle ses propres valeurs. Dans leur majorité, les dramaturges contemporains de Diderot partagent le souci du vraisemblable, du naturel: le réalisme au théâtre est en marche.

Au 19^{ème} siècle, tandis que la bourgeoisie s'installe au pouvoir, on assiste à une véritable percée de ce mouvement dans les pièces des théâtres des boulevards. Mélodrames, drames bourgeois, vaudevilles, genres fraîchement éclos, proposent des sujets nettement plus ancrés dans le quotidien de tout un chacun que ne le faisaient la tragédie ou la comédie du grand siècle. Voilà en somme un théâtre plus proche de soi, plus ordinaire: on se sent concerné. Les personnages principaux sont des bourgeois, parfois entourés de personnages issus du peuple ou de paysans, dans les mélodrames par exemples.

(...) Dans les années 1830-1840, Eugène Scribe s'impose comme le grand dramaturge bourgeois réaliste. Adeptes de l'esthétique de Diderot, il s'inscrit dans le maintien de l'illusion au théâtre; ses vaudevilles et ses comédies mettent en scène d'honnêtes bourgeois conservateurs, fidèles en tout point aux spectateurs du Gymnase. De même, Emile Augier (1820-1889), Alexandre Dumas fils (1824-1895), Victorien Sardou (1831-1908), Henri Meilhac (1831-1897) et Ludovic Halévy (1831-1908), Eugène Labiche (1815-1888), chacun à sa manière observateur de la bourgeoisie, appartiennent à cette "Ecole réaliste". (...) Ces auteurs observent donc dans les détails les us et coutumes de la bourgeoisie libérale pour lui renvoyer un tableau de ses propres codes. Les thèmes récurrents, avec les traditionnels *topoi* qui y sont attachés, reflètent les préoccupations ordinaires de la classe dirigeante: ce sont pour l'essentiel les affaires (les oppositions de classes, les conflits d'intérêts), et la famille (l'infidélité conjugale, les conflits de générations). Mais cet ancrage réaliste ne relève pas seulement d'un souci esthétique: le théâtre de Boulevard est aussi didactique. En diffusant les valeurs de la bourgeoisie, il fonde l'identité de la classe dominante et cimente l'ordre social. (...)

Sous le règne de Napoléon III, le spectateur réclame un théâtre bien rôdé, c'est-à-dire des pièces bien faites, calibrées, sans surprise, conformément à cet esprit d'ordre si caractéristique du Second Empire. Le théâtre est alors conçu comme un art didactique sérieux, à même de développer des questions morales et sociales. Le drame bourgeois, qui professe des leçons de conduite utiles à la société, devient ainsi très à la mode pendant la seconde moitié du 19^{ème} siècle. (...)

L'action qui préside aux drames bourgeois est parfaitement ordonnée et souvent construite suivant une rigoureuse symétrie. Elle est généralement si serrée, si concentrée et si stricte dans sa progression, qu'Emile Zola la juge trop conventionnelle.

Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, Nathan Université, 2004

Zola et le drame naturaliste

Le drame naturaliste est en soi une réaction à la pièce bien faite qui domine la scène européenne à la fin du 19^{ème} siècle. Dans son article intitulé *Le Naturalisme au théâtre*, Zola montre combien la génération des Au-Du-Sar a certes préparé le courant réaliste mais aussi quelles sont les limites de ce théâtre aux mécanismes trop bien rôdés. Extrait.

Voyons d'abord M. Victorien Sardou. Il est le représentant actuel de la comédie d'intrigue. Héritier de Scribe, il a renouvelé les vieilles ficelles et poussé l'art scénique jusqu'à la prestidigitation. Ce théâtre est une réaction qui continue et qui s'est accentuée de plus en plus contre l'ancien théâtre classique. Dès qu'on a opposé les faits aux récits, dès que l'aventure l'a emporté en importance sur les personnages, on a glissé à l'intrigue compliquée, aux marionnettes menées par un fil, aux péripéties continuelles, aux coups inattendus des dénouements. Scribe a été une date historique, dans notre littérature dramatique; il a exagéré le principe nouveau de l'action, faisant de l'action la chose unique, déployant des qualités de fabrication extraordinaires, inventant tout un code de lois et de recettes. Cela a été fatal, les réactions sont toujours extrêmes. Ce que l'on a appelé longtemps le théâtre de genre, n'a donc pas d'autre source qu'une exagération du principe de l'action, aux dépens de la peinture des caractères et de l'analyse des sentiments. On est sorti de la vérité, en voulant d'abord y rentrer. On a brisé des règles pour en inventer d'autres, plus fausses et plus ridicules. La pièce bien faite, je veux dire faite sur un certain patron équilibré et symétrique, est devenue un joujou curieux, amusant, dont l'Europe entière s'est divertie avec nous. C'est de là que date la popularité de notre répertoire à l'étranger, qui l'a accepté par engouement, comme il adopte notre article de Paris. Aujourd'hui la pièce bien faite a subi un léger changement, M. Victorien Sardou en soigne moins l'ébénisterie; mais s'il a élargi le cadre et fait de l'escamotage en plus grand, il n'en reste pas moins le représentant de l'action

au théâtre, de l'action affolée, dominant tout, écrasant tout. Sa grande qualité est le mouvement, il n'a pas la vie, il a le mouvement, un mouvement endiablé qui emporte les personnages et qui arrive parfois à faire illusion sur eux; on les croirait vivants, ils ne sont que bien montés, allant et venant comme des pièces mécaniques parfaites. L'ingéniosité, l'adresse, le flair de l'actualité, une grande science des planches, un talent tout particulier de l'épisode, des menus détails prodigués et vivement enlevés: telles sont les principales qualités de M. Sardou.

Emile Zola, « Le Naturalisme au théâtre », in *Le Roman expérimental*.

La crise du drame: Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Hauptmann.

Jean Pierre Sarrazac, dans un numéro passionnant de la revue belge *Etudes Théâtrales*, a publié les actes d'un colloque intitulé *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, qui traite de ce moment charnière de l'histoire du théâtre européen auquel participe activement Hauptmann. Il y justifie notamment l'utilisation d'un nouveau concept esthétique, celui de "carrefour naturalo-symboliste" pour désigner l'esthétique de ces années-là.

Nous avons pris quelques libertés, de notre point de vue pleinement justifiées, avec les classifications proposées par les histoires traditionnelles de la littérature et du théâtre. Plutôt que de nous plier au schéma classique où le théâtre symboliste succède au théâtre naturaliste tel le nouveau roi au monarque défunt, nous nous sommes fondés sur certaines particularités – historiques et poétiques – des relations entre dramaturgies naturaliste et symboliste pour proposer le concept esthétique de "carrefour naturalo-symboliste". (...)

Au théâtre, contrairement au reste de la littérature, naturalisme et symbolisme s'imposent quasi simultanément. (...) Mais l'idée de "carrefour" est encore plus probante dès que l'on passe du plan strictement historique et anecdotique à celui de la dramaturgie théorique et pratique...

En 1889, Jean Jullien, auteur découvert en 1887 par Antoine, fonde la revue *Art et critique*, qui se situe délibérément à l'intersection du symbolisme et du naturalisme. Et cela dans le but non seulement de confronter l'autorité de Zola à celle de Verlaine et Mallarmé, mais aussi de cultiver l'utopie d'un croisement entre le "diurne" et le "nocturne", entre dramaturgie naturaliste du *milieu* et dramaturgie symboliste de la *vision*. Or la connaissance que nous avons aujourd'hui des théâtres d'Ibsen, de Strindberg, de Tchekhov nous permet de vérifier que le rêve de Jullien est parfaitement entériné par les œuvres de ces trois auteurs (voire par celle de Hauptmann, dont le Théâtre Libre donne à quelques mois de distance une chronique naturaliste, *Les Tisserands*, et un "poème de rêve", *L'Assomption de Hannele Mattem*).

En fait Hauptmann, avec les *Ames solitaires*, accomplit dans une seule et même pièce la rencontre entre ces deux courants littéraires que l'on trouve de façon disjointe dans le reste de son œuvre, notamment dans les deux pièces citées par Sarrazac. Ici se réalise absolument le croisement évoqué entre une dramaturgie naturaliste du *milieu* et une dramaturgie symboliste de la *vision*. Les personnages des *Ames* sont en effet déterminés avec force par l'environnement et la société dont ils sont issus, tout en étant traversés par des mouvements et des oscillations intérieures difficilement exprimables. Certaines options dans la construction même de la pièce, que nous analyserons plus loin, sont aussi révélatrices de ce double mouvement qui serait à la fois, selon le projet réaliste, de tout mettre à jour, tout en gardant comme le font les symbolistes, cette part de rêve et d'insaisissable. La pièce est en cela emblématique de ce « carrefour naturalo-symboliste », concept qui a pour nous le mérite de rendre compte de la complexité et de la richesse esthétique des *Ames solitaires*.

Peter Szondi, dans son essai *Théorie du drame moderne* paru en Allemagne en 1956 a été le premier à disséquer la crise que traverse le drame à la fin du 19^{ème} siècle.

Selon lui, le drame traditionnel se définit par son caractère absolu, totalement déconnecté de tout élément qui lui soit extérieur. L'auteur en est absent ainsi que toute forme de personnage ayant une fonction épique; le rapport entre la scène et la salle est absolument disjoint et forcément frontal. « Il n'est pas jusqu'à l'art du comédien qui ne se règle sur l'absolu du drame. La relation de l'acteur à son

rôle ne doit en aucun cas être visible: l'acteur et le personnage s'unissent pour former l'homme dramatique », le drame « se représente lui-même, il est lui-même. Son action tout comme chacune de ses répliques est originelle, elle se réalise dans son surgissement. Le drame connaît aussi peu la citation que la variation. La citation ramènerait le drame à ce qu'il cite, [...] il faudrait de plus supposer l'existence de celui qui cite ou qui varie, si bien que le drame se rapporterait à lui²». C'est l'esthétique du 4^{ème} mur, qui fait de la scène un espace clos, dont l'auteur comme le spectateur sont maintenus à l'extérieur.

Vers 1860, cette conception du drame était celle que l'on trouvait effectivement sur les scènes de théâtre en Europe. Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Maeterlinck et Hauptmann vont, chacun à leur manière, reconduire certains aspects de la forme traditionnelle tout en la mettant à mal par des voies différentes.

² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Homme, 1983, p.15

LES AMES SOLITAIRES - ANALYSE

par Arielle Meyer MacLeod

Argument

Acte I. Le baptême.

La pièce se déroule dans la maison que **Johannes Vockerat**, libre penseur issu d'une famille de la petite bourgeoisie très attachée à la religion, a louée au bord du Müggelsee près de Berlin, dans l'intention d'y terminer son œuvre philosophique. Il s'y est installé avec sa jeune femme **Käthe**, qui vient d'accoucher et semble encore très faible et fragile. L'action débute le jour du baptême de l'enfant auquel assistent les parents de Johannes, **M. et Mme Vockerat**, personnes simples et pieuses, **Braun**, ami de Johannes venu s'installer sur les rives du même lac, un peintre aux idéaux révolutionnaires mais très velléitaire, et le **pasteur** venu célébrer le baptême. Arrive alors une jeune femme, **Anna**, connaissance lointaine de Braun, une jeune femme russe émancipée qui étudie à l'Université et voyage à travers l'Europe, que l'on invite à partager le repas du baptême.

Acte II. Le petit déjeuner

8 jours plus tard. Anna est installée dans la maison et entretient une relation de grande proximité intellectuelle avec Johannes. Käthe les observe. Une grande discussion débouche sur une brouille entre Johannes et Braun

Acte III. Le départ d'Anna.

8 jours plus tard. Anna doit partir le jour même. Käthe convoque Braun afin de lui demander de reprendre sa place dans la maisonnée; elle a décidé de commencer à travailler. Johannes est terriblement agité à l'idée du départ d'Anna. Scène d'adieu. Il l'emmène à la gare et... revient avec elle.

Acte IV. Interventions pour le départ d'Anna

8 jours plus tard. Anna est toujours là. Käthe est anéantie. Johannes et Anna dialoguent sur leur relation, que les autres personnages assimilent maintenant ouvertement à un adultère alors qu'eux-mêmes cherchent autre chose dans la relation entre un homme et une femme. Mme Vockerat puis Braun tentent de convaincre Anna de partir. M. Vockerat, à qui Mme Vockerat a télégraphié pour lui demander de venir, arrive.

Acte V. Dénouement

Presque dans la continuité temporelle du précédent. M. Vockerat exerce sur son fils une pression faite de chantage affectif et d'assertions fondamentalistes. Johannes cède et se brise. Johannes et Anna se séparent en faisant un pacte. Johannes sort. Des bruits inquiétants. On cherche Johannes mais Käthe découvre un billet d'adieu.

Une action démantelée

La mise en crise de la forme dramatique opérée par la pièce se lit avant tout dans le traitement de l'action qui mine la dramaturgie de la pièce bien faite. En effet, que se passe-t-il dans ces *Ames solitaires*? L'intrigue se résume à presque rien: Anna arrive, puis l'action consiste à savoir si elle va rester ou partir. Anna apparaît au premier acte, s'installe au second et tout le troisième est consacré à l'imminence de son départ pour se terminer par un coup de théâtre: elle reste. L'acte IV reprend donc l'action exactement au même point – avec le sentiment néanmoins qu'un tour d'écrou a été donné et que les personnages sont plus à vifs – et se termine à nouveau sur l'idée d'un prochain départ. Mais le cycle recommence encore à l'acte V, en se dramatisant un peu plus, en se densifiant, en exprimant

toute sa cruauté. La pièce n'obéit pas à une construction linéaire mais procède plutôt par cercles concentriques. Elle ressasse inlassablement, jusqu'au dénouement tragique, la même pâte dramatique. Même le coup de théâtre de la fin de l'acte III semble être une parodie du procédé lui-même: un coup de théâtre, dans la dramaturgie classique est une action tout à fait imprévue changeant subitement la situation, le déroulement ou l'issue de l'action. Le dramaturge y recourt dans la tragédie classique (en prenant cependant le soin d'y préparer le spectateur), dans le drame bourgeois ou le mélodrame. Diderot, dans les *Entretiens sur le fils naturel* (1757), le définit comme « un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages » et l'oppose au tableau qui décrit un état typique ou une situation pathétique. Moyen dramatique par excellence, le coup de théâtre spéculé sur l'effet de surprise et permet, à l'occasion, de résoudre un conflit grâce à une intervention extérieure.

L'événement du troisième acte, loin de relancer l'action en la modifiant par un élément nouveau, ne fait que la retourner comme une crêpe et la ramener à son point de départ; au lieu de faire avancer l'intrigue, elle l'enlise. Le procédé du coup de théâtre est comme vidé de son effet, et fonctionne dès lors comme un indice supplémentaire de la mise en crise de la forme dramatique pratiquée dans la pièce.

La tension n'est pas générée par une suite d'événements; elle remonte plutôt par un phénomène de capillarité. Et le véritable sujet de la pièce n'est pas à chercher dans l'intrigue, mais dans son envasement même.

La seule concession à l'approche classique de l'action se trouve dans le dénouement : l'issue tragique du V^{ème} acte obéit en effet aux critères aristotéliens de la catastrophe, qui doit répondre à une logique cohérente tout en provoquant un effet de surprise.

Dans ces *Ames solitaires*, Hauptmann se plaît à disposer les ingrédients attendus du drame: un décor qui représente un intérieur bourgeois, des personnages appartenant à l'univers domestique et familial, et même une intrigue *a priori* cousue de fil blanc, où l'on voit se profiler à grands traits une histoire d'adultère. Et pourtant. Ces indices sont autant de fausses pistes.

L'intérieur se révèle être une maison louée dans laquelle les personnages ne sont pas chez eux, un intérieur où tout semble grincer, où les êtres s'irritent et s'agacent. Un intérieur que chacun, à un moment ou à un autre, rêve de quitter. Tout comme Ibsen, Hauptmann « reprend la structure spatiale du drame bourgeois – le fameux salon – mais en la retournant » écrit Jean-Pierre Sarrazac, qui ajoute que « la mutation de la forme dramatique, au tournant du siècle dernier, trahit une crise de l'intérieur, une crise de la maison et de ses habitants. » La maison peut désormais « ressembler à un sépulcre et saisir d'un froid mortel ceux qu'elle était censée abriter. A la vision optimiste de la vie domestique qui prévalait au siècle des Lumières – l'espace privé bourgeois représentant alors le lieu où se prépare la réforme de l'espace public – se sont substitués désenchantement et pessimisme.⁴» La tragédie antique se situait sur le seuil de la maison, le drame faisait entrer le théâtre dans la maison, tandis que cette fin de siècle voit la maison brûler, se démanteler et s'abandonner, quand elle ne se noie pas.

Par ailleurs l'intrigue escomptée se dégonfle. Il n'y aura pas d'adultère. Bien plus, toute la pièce souligne que le problème n'est précisément pas là, que ces vieux schémas sont inaptes à rendre compte des attentes nouvelles de ces jeunes gens. Pour raconter cette mutation vers un monde nouveau, les *Ames solitaires* nous indiquent qu'il faut aussi changer de forme, que les conventions du théâtre bourgeois sont aussi obsolètes que les valeurs auxquelles sont attachés les personnages qui habitent ces scènes. C'est avant tout un autre théâtre que nous annonce Hauptmann.

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, 2004

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Actes-Sud, 1989

Le drame est en première ligne l'apaisement d'une faim. Tous nos organes ressentent la faim, je vous l'ai déjà dit. Et l'effort qu'on fait pour l'apaiser est une lutte. La lutte est dramatique, quelle qu'en soit l'issue. Mais y a-t-il une lutte plus forte, plus intense que le dialogue intérieur? Par suite toute pensée est dramatique, le cerveau de tout homme est une scène sur laquelle il joue lui-même tous les rôles. (...) Par sa nature, le vrai drame reste sans conclusion. C'est une lutte intérieure incessante et indéfinie. A l'instant où la décision intervient, le drame cesse. Mais comme nous sommes forcés de donner une conclusion à toute œuvre scénique, au fond, tous ces drames joués ont quelque chose de pédantesque, de conventionnel que n'a pas la vie. La vie ne connaît que la lutte incessante, ou bien elle cesse complètement. Le drame idéal que je voudrais écrire n'aurait ni solution, ni dénouement. J'ai abandonné beaucoup de pièces après un ou deux actes, parce que je ne pouvais pas me décider à leur donner une conclusion forcée. Le dernier acte est presque toujours une contrainte que l'auteur s'impose ou impose à l'action. Dans la plupart des cas, il est même une violence faite à l'action. Toutes les situations, quelque explosives qu'elles soient, laissent encore assez de matière combustible pour pouvoir donner naissance à une autre situation, celle-ci à une autre encore, et ainsi de suite, par gradations successives jusqu'à l'infini. (...)

C'est pour cela, précisément, qu'il est si difficile de donner une conclusion à un drame: toutes choses s'entremêlent. On croit suivre une destinée qui approche de sa fin et déjà nous voyons comment elle empiète sur une autre, ou en influence une autre de façon décisive, et ainsi de suite. Il en est des personnages comme des actions. Des personnages tout d'une pièce, sans rien d'inégal, ne sont pas des figures pour la scène. Un fanatique, par exemple, donc quelqu'un qui croit posséder la vérité absolue, ne peut entrer dans un drame que de façon épisodique et agir seulement de cette façon-là. Il enlève au soliloque la puissance suggestive de l'inattendu. Pour lui tout est déjà décidé: sa lutte ne peut être qu'extérieure. Mais les luttes extérieures ne sont que des épisodes, donc sans valeur dramatique, et leur valeur d'art est douteuse. Un duel, une exécution, un assassinat, voilà les choses qu'on pourrait en foule mettre à la scène, mais qui ne formeront jamais le véritable élément dramatique de l'action. (...)

La première tâche, et la plus importante de l'auteur dramatique, est de porter à la scène des hommes qui vivent et dont les actes traduisent la lutte intérieure, le drame. (...)

Gerhart Hauptmann. *Entretiens avec Chapiro*

La distinction que pose Hauptmann entre action extérieure et lutte intérieure est particulièrement opérante pour comprendre les *Ames*. Car l'arrivée d'Anna, seul événement de toute la pièce, fonctionne comme un révélateur qui met chacun des personnages en face de ses propres conflits et de ses propres insatisfactions. Et rien n'advient d'autre que la mise à jour fatale des manques existentiels qui déchirent les êtres, des êtres apparemment formatés pour un bonheur sans histoire dont les failles se donnent à voir petit à petit.

Par le biais de l'action, Hauptmann porte un coup fatal, on le voit, à la dramaturgie du théâtre bourgeois, alors même que par différents traits il semble y souscrire. Un coup porté aussi par Ibsen, Strindberg et Tchekhov, chacun à sa manière, et qui ouvre la voie au siècle à venir.

Une dramaturgie du présent

Comme chez Ibsen, on peut dire que dans les *Ames*, « tout est déjà là » avant le lever du rideau. Comme dans *Hedda Gabler*, un personnage arrive de l'extérieur et précipite le drame. Mais ce personnage qui survient pour tout chambouler ne fait pas surgir, comme chez Ibsen, un passé enfoui. Aucun secret ne remonte à la surface. Aucune faute, aucune culpabilité ne s'avoue.

Ainsi les *Ames* ne relèvent pas de cette dramaturgie « à rebours » que les critiques décèlent chez l'auteur norvégien, alors même que le drame tourne bien autour d'un dévoilement. Or ce dévoilement, et c'est sa force, ne concerne pas le passé, mais le présent.

L'étrangère a pour fonction de révéler – au sens où on l'entend d'une photographie dont l'image apparaît peu à peu – les véritables couleurs de la vie de chacun. Confinés dans des relations où l'essentiel ne se dit pas, ou alors seulement par symptômes – les malaises de Käthe, les troubles de la poitrine de Johannes –, les personnages des *Ames* se voient contraints de mettre peu à peu des mots sur ce qu'ils vivent. L'arrivée d'Anna ne fait qu'exacerber les insatisfactions enfouies, qui vont enfin être nommées et accéder ainsi à une réalité dont chacun tentait jusque là de s'affranchir.

Tout est donc déjà là, sauf le catalyseur qui va permettre de « jouer le climax, le dénouement, la catastrophe ⁶».

Non seulement le passé ne remonte pas, mais lorsque par hasard on l'évoque, il est aussitôt congédié. Quand la mère, par exemple, tente de raviver la flamme pieuse de son fils en lui disant: « c'est quand même pitié que tu ne sois pas resté théologien. Je me souviens encore de ton prêche probatoire, quand le diacre m'a dit... », Johannes l'interrompt par un « mère, mère! C'est du passé ⁷ ». Plus loin, à Johannes qui « remue de vieilles histoires », Anna réplique: « Il faut les laisser reposer, Docteur - les vieilles histoires. Tant qu'on regarde en arrière, on n'avance pas. ⁸ » Elle semble énoncer en cela un aspect central de la dramaturgie des *Ames solitaires*.

Un dialogue solitaire

Dans le drame classique, « le rapport interhumain et son expression linguistique – le dialogue, les questions et les réponses – n'avaient rien de douloureusement problématique; ils fournissaient plutôt le cadre formel évident à l'intérieur duquel se déployait l'actualité du thème.⁹ » Mais au tournant du siècle la fonction du dialogue se modifie complètement. Chez Ibsen, Strindberg, Maeterlinck ou Hauptmann le dialogue se voit confier la tâche « de figurer les hommes parlant dans le vide, sans communiquer entre eux, par conséquent leur solitude, leur inaptitude à entrer en contact. Le dialogue n'exprime plus comme autrefois la lutte des hommes entre eux, leurs débats, leurs collisions, mais cette démarche glissante par laquelle ils s'évitent¹⁰ ». Le dialogue n'est pas seulement le vecteur de l'action, il en devient l'enjeu même: comment on se parle, ou plutôt comment on ne parvient pas à se parler, constitue le nœud essentiel de l'intrigue. Et les *Ames solitaires* est une pièce qui participe pleinement à cette dramaturgie nouvelle: la solitude inscrite dans le titre n'est pas un thème de la pièce dont le dialogue serait porteur; à part peut-être Johannes, les personnages ne disent pas leur solitude, ils l'expérimentent; elle sourd du dialogue lui-même, elle est mise en action par lui. Le dialogue **est** le lieu de la solitude.

⁵ Jean-Pierre Sarrazac, "L'Épilogue ibsénien" in *Théâtres Intimes*, Actes-Sud, 1989

⁶ Ibidem

⁷ Acte I

⁸ Acte II

⁹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis, L'Age d'Homme, 1983, p.81

¹⁰ Georges Lukács, *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, coll. "Le sens de la marche", 1975, p.109, cité par Jean-Pierre Sarrazac, "Un nouveau partage des voix" in *Dialoguer*, Etudes Théâtrales 31-32, 2004/2005

Les échanges naviguent entre soliloque et conversation, une conversation qui semble avoir souvent du mal à fixer – presque au sens photographique, une fois de plus – son objet. Ce qui produit des effets de décalage, une sorte d'inadéquation, légère, à peine perceptible entre les mots et la situation.

Quelques rares moments d'échanges, surtout entre Johannes et Anna, mais aussi quand à l'acte II

soudain Käthe se met tout à coup à parler, ouvrent néanmoins sur la possibilité de l'amour. La crise du drame et la façon dont elle affecte le dialogue ne serait d'ailleurs que le reflet d'une réalité toujours plus dure; selon Szondi elle serait, « due pour une bonne part aux puissances qui excluent les hommes des relations interhumaines et les poussent dans la solitude».

Chaque personnage se trouve caractérisé par son rapport au langage. Souscrivant au procédé naturaliste, Hauptmann campe certains personnages en leur attribuant des traits de discours particuliers : ainsi la lingère est une ouvrière au parler populaire, le pasteur est affublé de tics d'expression : « écoutez » dit-il à tout bout de champ tout en ponctuant ses phrases de « pff, pff ». Le père Vockerat ne s'exprime lui que par lieux communs et stéréotypes religieux, tandis que Braun ou Johannes n'hésitent pas à émailler leur discours d'expressions argotiques. Käthe et Anna, elles, n'ont pas de façon particulière de s'exprimer, mais entretiennent un rapport au langage complexe et antithétique : Anna est l'intellectuelle, celle qui maîtrise le discours, tandis que Käthe dit d'elle même qu'elle ne sait pas parler :

Quand j'étais petite, j'étais une vraie pipelette. Toute la sainte journée, à propos de tout et de n'importe quoi. Au moins j'ai perdu cette habitude. Mais maintenant je n'ose plus rien. J'ai même peur de dire le moindre mot.¹¹

Le dialogue, on le voit, ne cesse de flirter avec l'inexprimable et l'implicite. Mais il ne s'aventure à aucun moment sur le terrain du mensonge et du secret. Des tas de choses ne sont pas dites ou pas nommées, de façon à faire comme si elles n'existaient pas, mais aucune ne souscrit à la manœuvre de substitution qui préside au fonctionnement du secret et du mensonge. Cette manœuvre consiste à montrer quelque chose en lieu et place de ce qui doit être caché, afin de produire une illusion. Les héroïnes ibséniennees comme Hedda ou Nora, du fait qu'elles ont quelque chose à cacher, sont un peu comédiennes. Or dans les *Ames* il n'y a pas de jeu. Les personnages ne sont pas des acteurs, et ne dissimulent rien. S'ils passent sous silence la réalité de leurs sentiments, c'est par inaptitude à communiquer et pour tenter de faire coïncider la réalité avec le discours.

Des relations triangulaires

Le désir mimétique

La pièce est construite autour de la figure du trio et de sa transformation. Comme si la triangulation était autant une nécessité qu'un mal incontournable.

Par bribes se dessine la situation dans laquelle débute la pièce. Johannes s'est installé au bord de ce lac des alentours immédiats de Berlin afin de terminer son ouvrage philosophique. En venant là avec sa femme et sa famille, il a demandé à son ami d'enfance, Braun, de s'y installer, vivant ainsi entre sa femme et son ami (avec de surcroît la présence de sa mère). Käthe le formulera plus tard, elle ne suffit pas à son mari, et leur couple réclame la présence d'un tiers. Ce tiers, au début, est cet ami avec qui il entretient, comme il se doit, une relation complexe: c'est l'ami d'enfance, celui qui est à la fois le compagnon inséparable et le rival insupportable, le témoin de toute une vie et celui qui ne comprend rien.

¹¹ Acte I

Käthe, Johannes et Braun forment le trio initial, un trio destiné à donner un semblant d'équilibre à une situation manifestement bancal, et qui sera peu à peu remplacé par d'autres configurations. Par le biais de Braun, la jeune Anna fait irruption dans l'univers confiné des Vockerat. Elle a rencontré Braun à Paris, à "l'exposition" dit-elle (vraisemblablement l'exposition universelle de 1889), elle débarque sans prévenir pour prendre des nouvelles de son grand œuvre, et semble entretenir avec lui une complicité un peu taquine. Le lien privilégié que Johannes développe presque immédiatement avec cette jeune femme, venue rendre visite à son meilleur ami, tient du caractère mimétique du désir et de

sa dimension triangulaire. Braun fait bien plus que de présenter les jeunes gens, il les a déjà désignés l'un à l'autre. Au moment de la rencontre, ils déclarent en chœur "J'ai beaucoup entendu parlé de vous", révélant ainsi que Braun a, sans le vouloir, suscité le désir de l'un et de l'autre de prendre sa place à lui tant dans sa relation avec Johannes qu'avec Anna (on peut imaginer le scénario suivant: en vantant Anna à Johannes avec le dessein de faire valoir sa propre chance d'avoir une telle amie, il a réveillé la rivalité et suscité le désir de Johannes d'entretenir, comme son ami, une relation avec une femme aussi formidable. Inversement, en idéalisant, dans un but narcissique, sa relation avec Johannes aux yeux d'Anna, il a fourni les conditions nécessaires à l'émergence de son désir). Ce sont les deux hommes qui, par leur insistance, installent la jeune femme dans la maison, la plaçant ainsi au cœur de leur rivalité. Mais ce triangle construit autour de la compétition entre les deux hommes permet l'arrivée d'Anna dans le contexte familial et sera aussitôt balayé par une nouvelle triangulation.

Le triangle amoureux

Entre Anna et Johannes, une intimité se crée d'emblée, dessinant sans vraiment le vouloir un trio autour duquel l'intrigue s'organise désormais. Le triangle Käthe, Anna, Johannes est un triangle particulier, dans lequel réside toute la force de la pièce de Hauptmann. Car ce triangle là n'est autre que le conventionnel trio femme/ mari/ maîtresse, pierre angulaire du théâtre de boulevard, auquel Hauptmann apporte un éclairage tout à fait particulier en tordant le coup aux clichés et aux idées reçues. Plus encore, il semble même le convoquer pour mieux en montrer la vacuité, en commençant par en évacuer totalement le ressort traditionnel de la jalousie pour montrer les implications bien plus profondes de cette situation sur les êtres.

Au sommet de ce triangle se trouve Käthe. C'est le seul personnage dont Hauptmann dévoile l'intériorité dans les didascalies, lui accordant ainsi un statut à part. C'est à travers elle, à travers sa conscience, que l'histoire se raconte. Son regard ponctue d'ailleurs les deux premiers actes qui se terminent chacun par la présence muette et solitaire de la jeune femme dont l'état intérieur fait l'objet de descriptions plus romanesques que théâtrales. Son intériorité ainsi exposée sert de réflecteur à l'ensemble de la pièce

Acte I: Quelque chose a changé en Käthe. Johannes aussitôt parti, elle se flétrit et, tandis qu'elle s'efforce d'atteindre la véranda (où se trouvent tous les autres personnages), elle cherche ses appuis avec ses mains. Plusieurs fois elle est prise de légers vertiges. Pour finir, elle ne parvient pas à avancer et doit s'asseoir. Elle a maintenant les yeux rivés droit devant elle et remue les lèvres sans émettre le moindre son. Ses paupières sont gonflées de larmes. Le pasteur a terminé. On trinque. Käthe se ressaisit, se lève et poursuit sa marche.

Son regard solitaire ponctue encore le deuxième acte.

Acte II: Madame Käthe est assise à la table du petit déjeuner, le menton dans la main, le coude sur la table. Soudain, Johannes et mademoiselle Anna passent au-dehors en parlant fort et en riant. Madame Käthe tressaille, tremble, puis se lève pour suivre le couple des yeux. Son regard est chargé de peur, elle respire difficilement. On entend à présent madame Vockerat qui fait tinter la cafetière. Elle entre aussitôt, et trouve Käthe attablée dans la position même où elle l'avait laissée.

La vitre de cette véranda devient ici comme un écran sur lequel se déploie une scène qui s'apparente à une scène originaire: Käthe assiste là, sans que Johannes et Anna ne la voit, au spectacle de sa propre exclusion.

Et c'est encore sur ce regard solitaire que se clôt ce même acte: après une scène de tendresse retrouvée, interrompue par l'arrivée d'Anna, Johannes quitte la scène avec la jeune étrangère, laissant Käthe seule: "Madame Käthe le regarde fixement partir, comme quelqu'un qui voit se dissoudre dans le néant une belle apparition. Ses yeux s'emplissent de larmes."

Dans ces moments de grand désarroi, Käthe seule avec elle-même montre des états dont le spectateur est le seul témoin, alors qu'il n'est pas convié à assister à la solitude des autres personnages. Ce qui fait de Käthe une conscience à travers laquelle l'intrigue se trouve médiatisée. L'équivalent, au cinéma,

d'une caméra subjective.

Au 3^{ème} acte, Käthe sort momentanément de cette position passive de réflecteur pour occuper le devant de la scène. Le départ imminent d'Anna, dont la présence lui a fait prendre conscience des apories de son existence, la galvanise. Elle veut travailler, se prendre en charge, organiser la vie de la maison, et, ayant une conscience très lucide de la situation, tente de reconstruire le trio du début:

"Ce serait vraiment affreux pour Hannes, de se trouver soudain sans personne. Il faut que vous reveniez chez nous, Monsieur Braun." Mais plus rien ne pourra jamais être comme avant, d'une part parce que l'arrivée d'Anna a tout renversé, et d'autre part parce que cet avant – qui tenait sur un équilibre bancal - n'avait rien d'enviable.

Le triangle familial

Par une sorte de régression mortifère, le triangle familial prend peu à peu le pas sur le triangle amoureux. Käthe étant anéantie, c'est la mère qui fait pression sur Anna pour qu'elle quitte la maison, en lui disant:

C'est en tant que mère de mon Johannes que je m'adresse à vous. Rendez-moi mon Johannes! Rendez son enfant à une mère au supplice!

Ce faisant, elle se pose elle-même en rivale.

Se reforme alors la triangulation infernale qui met aux prises le père, la mère et le fils dans une confrontation dont le fils va sortir broyé. Broyé par le discours de la culpabilité, un discours redoutable, d'une violence inouïe. Une rhétorique implacable qui l'enferme dans son rôle de petit garçon devant obéissance au père et à Dieu. Car c'est de cela que meurt Johannes, de n'avoir pas su se rebeller face à ce discours fondamentaliste, de n'avoir pas pu prendre sa place d'homme face à son père et de n'avoir ainsi pas eu la force d'imposer ses convictions.

HAUPTMANN ET L'ALLEMAGNE

par Mathieu Bertholet

Peut-être suffirait-il de compter le nombre de représentations des pièces de Gerhart Hauptmann au fil des années pour comprendre comment les Allemands l'ont vu et le voient encore aujourd'hui. En effet, durant les quelque cent ans que dure déjà sa carrière, ce ne sont pas toujours les mêmes pièces d'Hauptmann qui ont été jouées, et son public a changé.

La vie et l'œuvre de cet auteur sont jalonnées de contradictions. En 1888, il a 26 ans, Hauptmann doit quitter l'Allemagne pour se réfugier en Suisse, craignant les nouvelles lois antisocialistes promulguées par l'Empereur et son Premier Ministre Bismark. Par contre, à la fin de sa vie, il ne quittera pas l'Allemagne devenue nazie et se laissera fêter à l'occasion de son 80ème anniversaire par les autorités politiques du nouveau régime.

Ses premières pièces se réclament du naturalisme, héritières d'Ibsen et cousines du plus lointain Zola, tandis que ses derniers drames se perdent de plus en plus entre classicisme goethéen et onirisme surréaliste.

Comment faire alors d'Hauptmann l'homme d'une idée, d'un mouvement littéraire, d'un engagement politique ? Il est aussi glissant que la sole¹² (qu'il défend avec l'ensemble de l'Intelligentsia prussienne à l'aube de la Première Guerre Mondiale), et aussi indécis que ses âmes solitaires, incapables de choisir entre une nouvelle société ou le monde du passé.

A ses débuts, Gerhart Hauptmann est un jeune auteur naturaliste des plus modérés. Il pratique au théâtre les théories que d'autres formulent, mais il ne prend pas le risque d'offusquer les bourgeois cultivés qui s'intéressent à la nouvelle littérature. En 1889 sa première pièce, *Vor Sonnenaufgang* (*Avant l'aurore*), n'est qu'un scandale de salon. La pièce ayant été publiée avant d'être jouée, les spectateurs savaient à quoi s'attendre et seul un spectateur, désireux de reconnaissance, brandit une pince obstétrique en hurlant : « Sommes-nous dans un bordel ? ». Pour assister à la représentation, il fallait être membre de l'association Freie Bühne (scène libre) ; le spectacle étant ainsi un événement privé entre adultes consentants, les autorités de censure ne pouvaient l'interdire.

C'est également à la Freie Bühne que sont créées ses deux pièces suivantes, dont *Einsame Menschen* (*Ames solitaires*) en 1891. Sous la direction d'Otto Brahm, la Freie Bühne joue Ibsen entre quelques pièces d'Hauptmann. Ayant de plus en plus de succès, Otto Brahm est nommé directeur du Deutsches Theater de Berlin, la scène la plus importante d'Allemagne, dirigée avant lui par Max Reinhardt. Il emmène avec lui son auteur fétiche. Hauptmann écrit alors *Die Webern* (*Les Tisserands*) et, du jour au lendemain, accède à la notoriété. Mais alors la censure officielle a enfin prise sur son travail, puisque la pièce n'est plus protégée par le caractère privé qu'elle avait au sein de l'association Freie Bühne. La pièce est un scandale de dimension nationale : elle est interdite après quelques représentations, et l'Empereur résilie sa loge au théâtre. Il ne pouvait y avoir meilleure publicité pour le jeune Hauptmann. Nous sommes en 1893 et le nom d'Hauptmann est définitivement lié à celui de l'Empereur Guillaume II.

¹² "Croyez que nous nous battons jusqu'à la fin de cette bataille comme un peuple de culture, pour qui l'héritage d'un Goethe, d'un Beethoven, d'un Kant est aussi sacré que son foyer et sa SOLE. Nous le jurons en notre nom et sur notre honneur." Appel au monde de la culture, 4 octobre 1914, signé par de nombreux représentants de la culture allemande, de droite comme de gauche.

En 1906, il sera l'Allemand le plus connu après l'Empereur. Suite à une décision de justice qui lève l'interdiction de jouer *Die Webern*, parce que le prix des places ne permet pas aux éléments

perturbateurs de venir au théâtre, la pièce se joue presque quotidiennement.

Mais il faudra attendre *Das Biberpelz (La Peau de Castor)* pour que les masses connaissent non seulement le nom mais aussi le théâtre d'Hauptmann. Cette comédie naturaliste raconte l'ascension sociale d'une bonne mère berlinoise aux prises avec les fonctionnaires et les bourgeois. La pièce est un immense succès et sera la plus jouée des pièces d'Hauptmann jusque dans les années soixante.

Dès lors Hauptmann enchaîne les pièces. S'éloignant toujours plus du naturalisme, il écrit un drame poétique synchrétique, *Die Versunkene Glocke (La Cloche Noyée)*, la pièce la plus jouée de son vivant. Le succès a fait de lui un personnage *people* de son époque. Il avait épousé une jeune femme de très bonne famille, qui lui a permis de se lancer dans l'art sans souci financier. Au moment où le succès arrive, il quitte femme et enfants, la tête remplie de ces jeunes actrices qui tournoient autour de lui et pour qui il écrit des rôles. Il se remarie avec l'une d'elles.

En 1911, il écrit un nouveau succès populaire, *Die Ratten (Les Rats)*, un drame à nouveau plus proche du naturalisme, critiquant les tensions sociales de son époque.

Les pièces d'Hauptmann étaient populaires parce qu'elles parlent des problèmes de son époque, de la paupérisation de la bourgeoisie, de la peur générale face à la prolétarisation, de cet envahissement du quotidien par le fonctionariat. Et elles atteignent les masses parce que beaucoup d'entre elles passent à l'écran. Il n'y a pas moins de trois films tirés de *Die Webern*.

En 1912, il reçoit le Prix Nobel de littérature, en particulier pour *Die Webern*. Le voilà arrivé au sommet. Il est LE poète allemand, presque déjà poète d'Etat, comme son idole Goethe avec qui il aimerait être comparé. À cette occasion, il s'achète une bure de moine franciscain dans laquelle il souhaite être enterré. Ce qui chez un autre aurait pu ressembler à une fantaisie est certainement pour Hauptmann un geste plus profond : dans sa jeunesse, il a fait un apprentissage dans un milieu très religieux et sa première femme était elle aussi issue du même milieu évangélique. Même s'il a pris des distances avec ces milieux après son divorce et dans ses pièces, en particulier dans *Ames solitaires*, Hauptmann ne délaissera jamais un idéal spirituel, ce qui explique aussi son éloignement d'un naturalisme dogmatique. En 1913, il écrit un *Drame National en Vers* pour un anniversaire officiel, que l'Empereur fait interdire pour son pacifisme exubérant.

Comme par un aveu d'allégeance à l'Empereur, Hauptmann se rangera derrière les troupes prussiennes pour marcher sur la France. Au lendemain de la guerre, on retrouve Hauptmann fervent défenseur de la République de Weimar. Une rumeur court à travers la nation : on le pressent président. Heinrich Mann voit en lui le Président des Cœurs, et son frère Thomas, le Roi de la République. Il est obligé de démentir officiellement. Il ne se sent pas d'ambition politique. Il a pris la place de l'Empereur dans la tête des Allemands, de cet Empereur qui avant la guerre lui interdisait justement toute reconnaissance.

Dès septembre 1932, on fête à travers toute l'Allemagne son 70^{ème} anniversaire, qui tombe, quel hasard, en même temps que le 100^{ème} anniversaire de la mort de Goethe. La grande époque du poète de la Nation se termine le 1^{er} mars 1933 avec la prise du pouvoir par les nazis. Il écrit dans son journal « Avec l'incendie du Reichstag se termine l'Allemagne dans laquelle j'ai vécu depuis 1862. Quelle est ma position face à ce qu'il va advenir ? Septante ans d'un destin propre avec ses actions et ses souffrances, ses réussites et ses échecs, ont fait de moi un homme accablé, qui n'a plus l'esprit d'un jeune homme plein des illusions qui sont nécessaires pour tout recommencer. »

Sous le Reich, il est soupçonné d'être trop proche de la gauche à cause de *Die Webern*, et à l'étranger on doute de lui à cause de ses prises de positions qui semblent cautionner son arrangement avec les nouvelles têtes au pouvoir. Alfred Kerr, qui fût parmi les premiers à reconnaître son talent, est aussi le plus rapide à décrier sa lâcheté politique : « Je ne connais pas ce lâche... Que la conscience de sa honte l'étouffe à chaque instant. Que son souvenir soit enterré sous les chardons, son image enterrée sous la poussière ! »

Hauptmann est le poète le plus représentatif de l'Allemagne bourgeoise. Aucun autre auteur allemand moderne n'a été à la fois aussi célébré et honni qu'Hauptmann. Il est le plus connu des auteurs naturalistes, et il a pourtant écrit plus de pièces néo-romantiques, symbolistes ou mystiques. La société le voit comme un auteur éminemment politique, un défenseur des classes inférieures, alors que lui se considère comme profondément apolitique, ne veut pas se mêler de politique, se voit en poète, en génie bien au dessus des querelles partisans. La formule « Nu ja ja !- Nu nee nee ! (Certes ouais ouais! Mais non non!)» qu'il met dans la bouche du vieux Anselme dans *Die Webern* le décrit parfaitement.

Il meurt en 1946. La réalité sur laquelle il avait construit son œuvre et son succès a été définitivement détruite en 1945, et sa gloire depuis a pâli. L'époque a changé et pourtant l'œuvre que l'on redécouvre aujourd'hui est toujours d'actualité et les âmes aussi solitaires.

ENTRETIEN AVEC ANNE BISANG

par Pauline Sales, dramaturge à la Comédie de Valence

Christophe Perton, directeur de la Comédie de Valence, souhaitait depuis longtemps te passer commande d'une mise en scène avec la troupe de la Comédie de Valence. C'est dans cette intention qu'il t'a envoyé différentes pièces, parmi lesquelles *Ames solitaires* de Gerhart Hauptmann. Connaisais-tu déjà la pièce ou la découvrais-tu ? Si tel est le cas, quelle a été ta première impression à la lecture de la pièce ?

De Gerhart Hauptmann, je ne connaissais qu'une nouvelle "Bahnwärter Thiel" (Le garde barrière Thiel). J'ai lu *Ames solitaires* comme on lit un thriller, sans lâcher le texte, dans la tension d'un drame imminent dont on sait d'avance qu'il va nous surprendre: une lecture qui produit de l'adrénaline! J'ai tout de suite été frappée par la qualité d'élaboration des personnages et par la maîtrise de l'action.

Peux-tu la lire dans sa langue originale ? Tu travailles sur une traduction particulière qui sera prochainement éditée: as-tu participé, d'une manière ou d'une autre, à ce travail de traduction ?

Sept ans d'apprentissage de l'allemand à l'école et quelques séjours en Allemagne me permettent de déchiffrer le théâtre allemand dans le texte. Le traducteur Jörn Cambreleng m'a conviée à des séances "gueuloir" où nous lisions sa traduction ensemble. Cela a permis des précisions, des interrogations communes sans que je puisse revendiquer une réelle participation à ce travail. J'ai tout de suite apprécié l'option très ramassée de sa traduction, au ras du sens, propice à un jeu nerveux et à une appréhension très musculaire du texte.

Quand on est metteur en scène, comment réagit-on à une commande ?

Au cours de mes premières années professionnelles, j'avais eu l'occasion de répondre à deux ou trois commandes. C'était très formateur mais je m'étais promis de ne plus me retrouver dans une telle position. Ici, la donne est différente pour moi. *Ames solitaires* a très vite résonné en moi. Probablement parce qu'auparavant j'ai monté des pièces qui ont une vraie parenté avec elle. Après *Maison de poupée* d'Ibsen, *Sainte Jeanne* de Shaw, j'ai trouvé avec Hauptmann une communauté thématique. Hasard ou non, il s'agit à nouveau d'un auteur culturellement protestant taraudé par la question de l'émancipation individuelle.

Tu as vu jouer régulièrement les acteurs de la troupe de la Comédie de Valence, tu les as même accueillis à la Comédie de Genève, mais tu ne les as pas choisis. Est-ce que cela modifie ton approche du travail, même en amont des répétitions ?

Cette situation est extrêmement stimulante pour moi. D'abord, elle dédramatise la question de la distribution dont nous sommes en principe, en tant que metteurs en scène, très jaloux. Si j'ai pu attribuer les rôles aux différents acteurs de la troupe, il est vrai que pour le reste, il s'agit d'une figure imposée. C'est pour moi une opportunité de me mettre en danger, de trouver un autre rapport à l'interprète, sans doute un peu moins "incestueux". Une chose est d'ores et déjà certaine: j'en apprendrai quelque chose!

Ceci dit, le rapprochement avec la Comédie de Valence qui a provoqué cette rencontre n'a rien de fortuit. Elle repose sur une affinité artistique.

Aujourd'hui, avant de commencer les répétitions, je dirais que mon impatience à découvrir la pièce et les personnages est accrue par ses rencontres à venir. D'une certaine façon ma perception des personnages souffre moins d'a priori du fait que je vais devoir apprivoiser les voix, les gestes, les mouvements encore inconnus des acteurs. Je l'envisage comme une liberté supplémentaire pour le travail.

Pour en revenir à la pièce même, qu'est-ce qui t'a intéressée dans ce huis clos familial décrit par Hauptmann ?

Avec ma dramaturge, Arielle Meyer MacLeod, nous avons refait l'historique de la maison au théâtre. La famille dans les tragédies grecques se déchire sur le seuil de la maison et plus on s'approche du XXème siècle, plus elle installe ses crises à l'intérieur, de l'antichambre au salon. Au XIXème siècle, soit la maison se complait dans le cosu, soit elle brûle! Ici, on peut dire qu'elle se noie. Le huis clos en soi ne m'aurait peut être pas intéressée si celui-ci n'était en permanence contrarié par des velléités d'ouverture.

La nature présente autour de la maison qu'a louée la famille Vokerat fait en permanence irruption dans l'espace domestique. L'enfermement n'est donc pas une fatalité. Ce qui m'a touchée, c'est cette approche très contemporaine des conflits. En dépit du poids des conventions, des pressions affectives, chacun est en mesure de trouver une issue.

Johannes, le héros – ou l'anti-héros – de la pièce, fils de Monsieur et Madame Vokerat, est un jeune homme marié, heureux père d'un nouveau né, ayant fait le choix de louer une demeure à la campagne, attenante à un lac, pour se consacrer intensément à ses recherches intellectuelles d'ordre philosophique. Il a donc « tout pour être heureux » et ne l'est pas. Quelle est cette insatisfaction chronique ? N'est-elle pas un des sujets de la pièce ?

Hauptmann se plaît à détourner les codes de la pièce "bien faite" et envoie ses personnages se fracasser contre les conventions, victimes de leur propre aveuglement.

Précisément, malgré les présupposés en vigueur, Johannes n'est ni un père, ni un mari heureux. Dans la pièce, la paternité et la maternité ne sont pas des valeurs sûres pour la jeune génération. La naissance d'un enfant est même au contraire un événement totalement décevant qui accentue la crise domestique.

Ceci dit, il y a bien une interrogation sur le bonheur qui court dans la pièce. Celui-ci devient d'autant plus inatteignable que Johannes, qui revendique l'insatisfaction comme posture intellectuelle, se maintient dans l'illusion du compromis: obéir à l'ancienne génération tout en inventant un nouveau devenir avec ses contemporains. Cette insatisfaction que Johannes érige en dogme, gage selon lui de créativité et d'innovation, cache cependant une impuissance et étouffe une possible révolte. Hauptmann démasque ces attermoissements avec une certaine cruauté.

L'arrivée d'une jeune étudiante, Anna, va éclairer son quotidien. Son père rappelé pour affaires, brouillé avec son meilleur ami, voici Johannes, seul, entouré de femmes. Comment décrirais-tu les différentes figures féminines entre lesquelles le héros est écartelé ?

Les figures féminines fondent la construction de la pièce et sont d'une importance prépondérante. En cela Hauptmann, comme Ibsen, est un précurseur : la place des femmes est pour lui une réelle préoccupation. Ces personnages puisent leurs origines dans les archétypes du théâtre bourgeois: la mère, l'épouse et, en principe, la maîtresse. Ici encore, l'auteur brouille les pistes.

A la place normalement attribuée à la maîtresse, le personnage d'Anna prend une autre fonction dans le récit. Si elle perturbe le précaire équilibre conjugal et familial, elle le fait au plus près de l'intimité de chaque personnage, à la manière de la figure révélatrice du film *Théorème* de Pasolini.

Käthe, l'épouse, est la conscience par laquelle nous parvient la lecture sensible de la pièce. C'est une Nora (*Maison de poupée*) qui n'aurait pas encore découvert le souffle de l'autonomie, mais dont la lucidité grandit. C'est sans doute le personnage qui "bouge" le plus dans ses perceptions et sa conscience. Mais en manquant le rendez-vous avec le féminisme naissant, elle semble condamnée à l'immobilisme.

La mère, Madame Vokerat, figure de l'aliénation religieuse et petite bourgeoise, est son contraire. Elle fuit toute remise en question. Sa généreuse bonté maternelle se transforme en couperet intransigeant

au fil des scènes. Elle traduit le mécanisme de l'intolérance.

Johannes cherche à vivre, loin de la religion inculquée par ses parents, une relation pure et idéalisée. Il cherche à bâtir sa vie sur une conception personnelle dont ses travaux philosophiques seraient le ciment. Quelles sont les incapacités physiques et psychiques qui l'empêchent de se réaliser ?

A travers Johannes, Hauptmann décrit une aliénation faite d'orgueil, d'aveuglement et de soif d'absolu. C'est sans doute la difficulté d'envisager la rupture qui l'étrangle, doublée d'un sentiment de toute puissance qui trouble sa conscience et lui confère une responsabilité démesurée et écrasante. Il est pris en étau entre son envie de faire le vide et celle de concilier l'héritage moral de ses parents avec ses aspirations plutôt nietzschéennes.

Est-ce une pièce qui met à jour ce fameux sentiment allemand, le « *sensucht* », intraduisible en français, qui signifie à la fois aspiration, ferveur, nostalgie ? Comment s'évader du monde dans lequel on vit ? N'est-on pas alors condamner à vivre en dehors de la réalité ?

Ecrive au carrefour naturalo-symboliste, *Ames solitaires* charrie différentes composantes de la littérature allemande en pleine mutation. Les conflits intérieurs de Johannes, la proximité de la nature, miroir des états d'âme, lorgnent du côté d'un romantisme finissant où les sentiments ont eu toute latitude de se répandre. Mais ici le vent tourne et apporte sur les tourments intérieurs, une lumière plus crue empreinte d'ironie et de cruauté. C'est ce qui fait la modernité de la pièce.

C'est en entomologiste tourné vers l'avenir, que Hauptmann dépiaute la solitude de ses protagonistes.

Johannes est-il le représentant d'une génération ?

Certainement, et avec lui les trois autres jeunes personnages qui forment un kaléidoscope de contradictions et d'aspirations nouvelles. On sait que Hauptmann s'est inspiré d'éléments biographiques et que derrière ses personnages se trouvent des proches du dramaturge, comme son frère et des amis. Il est indéniable qu'il se raconte aussi lui-même dans son époque.

Si on peut dire que la pièce est emblématique d'une génération qui cherche avec vigueur de nouvelles valeurs et davantage d'indépendance par rapport à leurs aînés, c'est aussi parce qu'on ne peut s'empêcher d'associer par exemple le personnage d'Anna à des figures de son temps comme Rosa Luxembourg ou Lou Andréas Salomé pour leurs aspects révolutionnaires et anticonformistes.

D'ailleurs il serait faux de considérer Johannes comme le personnage principal. Son développement est totalement dépendant du trio qui l'entoure et Hauptmann nous présente davantage une maisonnée aux imbrications affectives complexes, que la trajectoire d'un héros romanesque. C'est là aussi une raison pour laquelle la pièce entre facilement en résonance avec nos préoccupations contemporaines.

La pièce a-t-elle pour toi une lecture psychanalytique ?

Ouf! Il n'y a aucun doute qu'on pourrait aller par là, mais au risque de s'y perdre! Au théâtre il faut se méfier des explications, elles tuent l'expérience irremplaçable et si nécessaire de l'in vraisemblable.

La dernière extrémité pour Johannes est la mort. La mort serait-elle plus douce que la vie ?

Permettrait-elle la conciliation du réel et des aspirations intérieures ?

Hauptmann suggère un suicide qui est avant tout un acte violent et agressif. On doit alors observer rétroactivement ce qui a chargé cette violence. Il me semble que la mort, ici, a avant tout une fonction révélatrice plutôt qu'un sens idéalisé. C'est du moins ainsi que je l'envisage, n'étant pas encore certaine à cette heure de la manière dont nous allons diriger notre final.

Comment interprètes-tu le titre, *Ames solitaires* ? La pièce se situe dans un contexte historique particulier. En quoi peut-elle avoir un écho aujourd'hui ?

Einsame menschen est aussi le titre d'un aphorisme de Nietzsche, contemporain de Hauptmann. La fin du XIX^{ème} siècle est en Europe une période de profondes mutations politiques, spirituelles, sociales et économiques. C'est aussi l'avènement de la laïcité.

Dans le titre allemand, la notion d'âme n'est pas explicite mais il nous a paru juste de l'inclure dans la

traduction pour évoquer la spiritualité. La solitude dont il est question dans la pièce est liée à la distance prise avec la présence du divin, et le déclin de l'emprise de l'église chrétienne sur les mœurs. *Jeunesse sans dieu* sera un peu plus tard le titre d'un roman d'Ödön von Horvath. La "mort de Dieu" est dans l'air du temps. On cherche à construire un nouvel ordre moral affranchi de l'église.

Il me semble qu'un débat très actuel est posé dans la pièce: tandis que des tendances intégristes profitent de la perte des valeurs pour instaurer un retour volontariste vers le religieux, ne doit-on pas consolider une laïcité menacée en traduisant l'héritage moral en héritage culturel ?

PEINTURE ET RIDEAU

Par Arielle Meyer MacLeod

On l'a vu, ces *Ames* ne recèlent pas de secret. Il y a bien des choses dont on ne parle pas, mais rien n'est caché ni travesti. A cette opposition correspond dans la pièce un dispositif spatial construit à la frontière entre l'absolue visibilité — caractérisée par la véranda —, la profondeur de champ, et un travail sur l'invisible et le hors champ. Autant de termes empruntés au domaine de l'image, tant la pièce semble configurée par une approche picturale.

Dans la didascalie liminaire, Hauptmann évoque un espace en plusieurs plans qui vont de l'intérieur vers l'extérieur : un salon qui ouvre sur une véranda ouvrant elle-même sur un jardin prolongé par la vue du lac. Les multiples ouvertures ne font que répéter l'ouverture première du cadre de scène. On songe d'emblée à Strindberg et Maeterlink.

Par ailleurs la véranda n'est pas sans évoquer aussi l'esthétique de Zola, qui considère ses romans comme autant de maisons de verre à l'intérieur desquelles les personnages sont perpétuellement à vue. La transparence est au cœur même du projet naturaliste, dont le maître mot est de tout voir et de tout montrer.

Mais en même temps, cette profondeur de champ qui dans la pièce de Hauptmann se déploie vers un espace infini est « un véritable défi au quatrième mur naturaliste en ce qu'elle suppose que le lointain invisible a au moins autant d'importance que l'espace immédiat. [...] La fenêtre cadre une force qui échappe à la maîtrise de la scène¹³ ». La scène, que le drame traditionnel envisage comme un lieu fermé et absolu, s'ouvre ici sur un ailleurs qui échappe au regard mais dont les effets et les implications ne cessent de revenir en force sur la scène, qui devient dès lors comme une caisse de résonance de faits advenus au dehors. Mais cet ailleurs, et c'est là toute sa force, est autant un espace réaliste – le jardin, le lac –, qui apporte ainsi une caution de réalité au drame, qu'un ailleurs imaginaire. Käthe ne cesse de regarder vers ce lointain qui s'imprime sur la baie vitrée, devenant ainsi le personnage focal de la pièce, celui par les yeux duquel la fiction semble émerger. Un regard chargé d'angoisse et mouillé de larmes, tourné vers un horizon inaccessible encadré par les ouvertures successives et qui médiate notre propre regard de spectateur ceinturé par le cadre de scène.

Cette grande profondeur de champ dessinée par Hauptmann est néanmoins mise en échec par l'utilisation qu'il fait du hors champ. L'essentiel, dans les *Ames solitaires*, se passe à côté.

Le premier acte est en cela significatif : l'événement central, le baptême du bébé, ne se déroule pas sur le plateau mais dans un bureau attenant. De ce bureau situé en coulisses sortent petit à petit, comme d'une boîte, les personnages de l'histoire. Un peu comme dans l'épisode du bal de *La Cerisaie*, la scène n'est pas le lieu de l'action mais sa chambre d'écho, comme elle le sera ensuite de la relation qui se noue entre Johannes et Anna. Le cœur de l'intrigue semble paradoxalement quelque peu décadré, dans cet espace qui pourtant multiplie les encadrements.

Pluralité de cadres qui renvoient autant à la peinture qu'au théâtre. Le couple est ancien et particulièrement présent dans la peinture hollandaise du 17^{ème} siècle, cette peinture qui inaugure, pourrait-on dire, une sorte de théâtre du quotidien. Pour la première fois dans l'histoire de la peinture, l'univers domestique de gens anonymes devient un sujet digne d'être représenté sur une toile.

¹³ Arnaud Rykner, "Changement d'optique: le regard naturalo-symboliste sur la scène" in *Mise en crise de la forme dramatique*, op. cit.

Les intérieurs dans lesquels apparaissent ces personnages ordinaires occupés à des tâches banales, sont très souvent organisés comme des espaces multiples, une pièce ouvrant sur une autre, elle-même ouverte par une fenêtre donnant sur l'extérieur. Ouvertures qui sont autant de cadres, auxquels

répondent des tableaux ou des miroirs disposés sur les murs.

Et la théâtralité de cet univers familial ainsi mis en scène est parfois indiquée par la présence plus ou moins discrète d'un rideau. Fermé, le rideau a pour fonction de cacher tout en désignant ostensiblement par sa présence même qu'il y a là quelque chose à voir; il indique que quelque chose se dérobe et appelle le désir du dévoilement. Ouvert, il donne à voir, tout en marquant la frontière qui sépare la scène de la salle ou le tableau de celui qui le regarde, soulignant ainsi que ce qui est vu est bien de l'ordre de la représentation. Et le rideau peut aussi rester entr'ouvert et jouer de toutes les postures possibles entre le montré et le caché. George Banu voit dans le rideau une métaphore de la "fêlure du monde".

Le rideau, à l'exception d'un seul, tristement célèbre, le rideau de fer – et encore! –, se dérobe au définitif, il sauvegarde la virtualité d'un changement et préserve la possibilité d'une alternative. Clôture et mobilité le définissent ensemble car le rideau peut se déplacer entre les extrêmes, en variant les degrés d'ouverture d'un espace. Ils sont légion.

Le rideau, par sa présence même, introduit une rupture. Il rappelle la division du monde. Le rideau est antiessentialiste, il relativise, il ne cesse de rappeler que tout est fendu et qu'il n'y a pas d'unité absolue. Sur la scène du monde dont le tableau ou le plateau se fait l'écho, il y a toujours un rideau dont la vocation principale consiste à rappeler l'existence d'un autre côté qu'il se charge de faire apparaître ou disparaître. Fêlure assumée ou fêlure transgressée.

George Banu, *Le rideau ou la fêlure du monde*, Adam Biro, 1997.

A mother's duties, Pieter de Hooch 1629 – ca.1683)

© Rijksmuseum Amsterdam

Jacob et l'ange

Dans la maison, Hauptmann dispose des cadres, encore: une galerie de portraits "photographies et gravures, dit la didascalie, de savants et de théologiens modernes; parmi eux, Darwin et Haeckel". Et le pasteur s'arrête devant un tableau qui représente le combat de Jacob avec l'ange.

Jakob ringt mit dem Engel, Rembrandt
Staatliche Museen zu Berlin

Cette scène biblique semble condenser toute la pièce. L'épisode relate le combat entre Jacob et un homme venu l'affronter alors que Jacob s'apprête à franchir seul le fleuve Yabboc. Ils luttent toute la nuit. Au terme du combat, Jacob boite car il a la hanche démise. A l'aube l'homme lui annonce qu'il est un ange et lui demande de le laisser partir. "Je ne te laisserai partir que si tu me bénis" lui répond Jacob. L'ange le bénit tout en lui disant que son nom ne sera plus Jacob mais Israël. (Genèse 32; 25-33) Dans cette lutte solitaire, Jacob s'affronte à la fois à lui-même, aux hommes et à Dieu, dans un combat dont il ressort boiteux mais pourvu d'une identité nouvelle. Cette lutte avec l'ange, image des épreuves que Dieu inflige aux hommes, est aussi une découverte de soi, une nouvelle naissance sous un nouveau nom. C'est ce même combat que tente Johannes, un combat dont il attend une renaissance – il le dit explicitement – mais dont lui ne réchappera pas.

Quelques versets seulement, mais quelle diversité, quelle richesse dans ces versets, quel afflux de thèmes. C'est la nuit d'abord. Le thème de la nuit. C'est le passage, passage du Yabboc (...). C'est la solitude, c'est la lutte, c'est l'aube ensuite. C'est, à l'aube, la blessure et la bénédiction. C'est le nom de Jacob transmuté en Israël et c'est face à ce double nom l'anonymat du lutteur. Tout un clavier, un clavier de thèmes paradoxalement contradictoires puisque s'y trouvent associés à la fois la lutte solitaire et la lutte avec le partenaire, la lutte avec Dieu et la lutte avec les hommes, la blessure mais aussi la victoire, le combat âpre et dur mais aussi la bénédiction, l'anonymat et les deux noms qui s'affrontent. (...) C'est un bref drame qui suffit à exprimer la plénitude de l'existence humaine, à tenir lieu en quelque sorte de drame complet, intégral, de l'existence humaine. (...) Remarquez la sobriété de cette séquence: unité d'action, unité de lieu, unité de temps. Unité d'action d'abord, car il n'y a d'un bout à

l'autre qu'une lutte, un combat. Unité de lieu, un fleuve et deux rives. De l'autre côté du fleuve – le fleuve s'appelle Yabboc, c'est la paix, le salut, le calme, le sommeil de la nuit. Les femmes, les enfants, sont de l'autre côté et dorment. De ce côté du fleuve, sur cette rive, c'est la solitude de Jacob, c'est l'agression par l'inconnu, c'est le combat, c'est la lutte. Jacob a pu faire franchir le fleuve aux autres, il les a vus passer. Il a pu avoir un instant l'illusion que tout ce qui était à lui avait déjà passé le fleuve, mais Jacob lui-même ne peut pas franchir ce fleuve. Je puis avoir l'illusion devant un fleuve dont j'aperçois que l'autre rive est bordée par la paix, je puis avoir l'illusion que je puis traverser le fleuve et aboutir à la paix, mais je ne le puis, ce n'est qu'une illusion, et je suis comme Jacob obligé de rester de ce côté dans le combat (...). Quelle est donc cette expérience qui nous fait avancer sans passer? (...) Quel est donc ce dépassement intérieur, dépassement qui nous rejette en nous-même et en même temps nous transforme de fond en comble?(...).

André Neher, "La lutte de Jacob avec l'ange", in *Conférence no 15*, automne 2002.

NOTES SUR LA SCENOGRAPHIE

par Anna Popeck

Les didascalies du texte nous enferment dans une pièce avec une véranda à travers laquelle on aperçoit l'extérieur. Celui-ci s'étend sur plusieurs plans successifs.

En plaçant cette véranda entre la chambre et le vaste monde, Hauptmann limite notre regard. Limite aussi le regard des personnages. On n'a le droit d'observer seulement ce qui s'inscrit dans le cadre de la grande fenêtre.

Mais le cadrage définit-il la vérité? Ou peut-on y enfermer l'imaginaire? En combien de versions de l'extérieur peut-il exister?

C'est par cette voie que sont venus les cadres dans le décor. C'est le jeu du « montré/caché » qui est devenu le premier axe de la scénographie.

En jouant avec des opacités et des transparences, en basculant les éléments en dehors du cadre de la scène, en donnant au rideau une présence qui empêche ou permet à notre regard de suivre les événements, on souligne l'idée de la vision partielle, laissant les spectateurs, comme les personnages de la pièce, deviner, imaginer le reste.

L'autre objectif de la scénographie est de mettre en question la fiction au théâtre d'aujourd'hui.

Le spectacle est-il, une fois fini, pour toujours défini? Où est la limite entre la fiction créée, à laquelle on croit, et le « chantier » du théâtre, où l'on exerce les multiples possibilités imaginables?

Alors on dévoile les coulisses de la scène, les constructions du décor, on réduit le rideau du théâtre à un accessoire parmi d'autres, on joue avec des styles de costumes divers.

Et on obtient une création vivante, pleine de surprises.