

L'heure de la représentation vraie

Stéphane Lépine

Volume 31, Number 1 (181), February 1989

Peter Handke

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31695ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lépine, S. (1989). L'heure de la représentation vraie. *Liberté*, 31(1), 38–43.

STÉPHANE LÉPINE

L'HEURE DE LA REPRÉSENTATION VRAIE

Il y a un mythe qui perdure au sujet des œuvres théâtrales de Peter Handke, analogue à celui qui est inhérent à toute la dramaturgie allemande contemporaine (qui regroupe Botho Strauss, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Frans Xaver Kroetz et d'autres), soit que ces pièces, très rarement jouées au Québec, se sont acquises une réputation de pièces difficiles, injouables, incompréhensibles même. Lorsque l'on décide de monter Handke (ou tout autre écrivain allemand de sa génération), l'on n'aborde pas ses textes comme on peut le faire avec d'autres textes du répertoire, mais on les porte à la scène pour les expérimenter, pour vérifier leur opacité et même, pour la démontrer. Ainsi va-t-on jusqu'à opacifier le théâtre de Handke, ce qui en fin de compte ne fait que remettre en cause la difficulté qu'éprouvent les metteurs en scène québécois à lire les textes et celle qu'éprouve le théâtre d'aujourd'hui à s'affirmer en tant que médium capable de s'affranchir hors du ghetto d'un certain milieu artistique.

En dépit de toute sa gloire (à laquelle a contribué son association avec le cinéaste Wim Wenders), les œuvres théâtrales de Handke n'atteignent donc qu'un public restreint et spécialisé. Alors que le cinéma de Wenders, pourtant traversé, travaillé par l'écriture de Handke, connaît une popularité grandissante. S'il y a un parallèle à faire entre Handke et Wenders, au delà de la question ambiguë du succès, c'est au niveau de leur rapport au réel, à l'aspect référentiel de la fiction. Alors que les premières œuvres de Handke et les pre-

miers scénarios qu'il a signés pour Wenders privilégiaient une écriture objective ou «objectale» (j'emprunte l'expression à Alain Philippon) qui rappelait le nouveau roman français des années cinquante et soixante, progressivement, les films de Wenders ont changé de manière radicale, autant dans leurs préoccupations esthétiques que dans leurs rapports à la fiction, au fur et à mesure que croissait son intérêt pour l'Amérique. Ceci eut pour effet d'accroître la popularité de Wenders, dont la renommée bien établie freine l'examen rigoureux de ses changements de direction.

Par contre, les préoccupations de Handke, au cours des vingt dernières années sont demeurées à peu près les mêmes et, n'étant, répétons-le, que très peu joué, son théâtre n'a pas reçu au Québec l'attention qui lui serait due, particulièrement en ce qui concerne ses réflexions sur le théâtre même et sur la représentation. Celles-ci abondent dans le sens d'une remise en question du théâtre d'illusion, qui place les spectateurs «dans la position confortable du (juge) assis dans l'obscurité..., comme des grenouilles contemplant des oiseaux»¹, d'une remise en question de la fable et du statut traditionnellement accordé aux personnages.

Depuis *Outrage au public* (1966) jusqu'à *Par les villages* (1981), Peter Handke a retourné le théâtre comme un gant. Jamais fictionnel, ce théâtre était au départ intransitif: *Outrage au public* met en scène le théâtre, met en accusation le rituel social qu'est devenu le théâtre, et *La Chevauchée sur le lac de Constance*, dont les personnages sont de célèbres acteurs de cinéma, opère un processus de légitimation d'une série de référents auprès du spectateur: devant lui, parlent, s'animent des personnages héraldiques, des acteurs «monumentaux» qui ne se savent pas encore morts. Dans cette pièce tout entière référentielle, sont cités des gestes et des images de certains films, des allusions à Beckett, à Tchekhov ou au

1. *Outrage au public et autres pièces parlées*, Paris, l'Arche, coll. «Scène ouverte», 1977, pp. 20-21.

cinéma de Stroheim. D'abord intransitif, disais-je, ce théâtre a donc redécouvert, ré-approprié la transitivité. «Un no man's land dépourvu d'histoire avec des monsieur-tout-le-monde dépourvus d'histoire»: ainsi décrit-on l'Autriche dans *L'Heure de la sensation vraie*², et voilà ce à quoi ressemblait le paysage théâtral des pièces de Handke jusqu'à ce que ce dernier se réapproprie la notion de subjectivité et de personnage.

Jamais fictionnel, le théâtre de Handke n'est pas pour autant anti-narratif, pas plus qu'il n'abolit le signifié. Toutefois, il récuse les normes bourgeoises de la diégèse et se refuse à utiliser des mesures d'identification dans la mise en scène des personnages. En d'autres mots, il ne s'agit pas ici d'un cas où l'anti-illusionnisme et l'élimination du signifié doivent s'équivaloir (comme dans certaines œuvres de Gauvreau, par exemple). Ses pièces se situeraient plutôt entre le théâtre sur le théâtre (le théâtre lui-même et l'héritage fictionnel devenant alors des éléments à proprement parler dramatiques) et la subjectivité pleine (les personnages s'énonçant à travers de très longs monologues qui se présentent comme des dialogues avec soi-même, comme du texte mental), entre discours et récit intérieur.

Plus encore que les premières œuvres de Handke, dont le projet de détournement de notre réception et de notre conception du théâtre était tout de même immédiatement perceptible, *Par les villages* repose sur une forme théâtrale très rare, atypique. Il faut dire d'abord que ce poème dramatique (c'est ainsi que Georges-Arthur Goldschmidt, le traducteur, présente la pièce) vient après un silence de huit années et qu'il est la première œuvre théâtrale de Handke à retrouver ce que j'appelle un mode transitif. Il fait partie de la tétralogie formée de *Lent retour*, de *La Leçon de la Sainte-Victoire* et de *Histoire d'enfant*, quatre livres qui, nous dit Handke, «sont comme une amplification sur plusieurs personnages du point de départ qu'était l'enfant: J'ai essayé de faire renaître toute l'in-

2. Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 1938, 1988, p. 46.

nocence qui était en moi avant que j'écrive ma première phrase littéraire»³.

Il me plaît de penser que Gregor, l'écrivain de *Par les villages*, qui revient dans sa famille pour apprendre qu'il a été exclu de l'héritage, est un peu Handke. Il a fait un détour par l'écriture et revient à la case de départ, pour écrire sa première phrase littéraire, sa première scène. Comme Keuschnig, dans *L'Heure de la sensation vraie*, Gregor se voit et se vit tout à coup lui-même «comme le personnage d'une histoire qu'on avait fini de raconter depuis longtemps»⁴. Par une rencontre-confrontation avec les âmes mortes du village, avec les agents de cette exclusion de l'héritage, avec les acteurs d'une scène, primitive, qui le constitue, il va tenter de se retrouver. C'est pour lui l'heure de la représentation vraie.

Si, dans *Outrage au public*, Handke visait l'abolition de la représentation pour faire du théâtre un lieu de présentation vraie, aujourd'hui, avec *Par les villages*, c'est le théâtre du moi que Handke veut dépouiller de toute fausseté.

La scène devient alors un espace médiumnique, un lieu de déploiement du rêve éveillé où des êtres (la notion de «personnage», d'«incarnation», au sens où on l'entend habituellement, s'absente du théâtre de Handke) se constituent en parlant, comme si le moment de solitude qu'ils traversent et la charge émotionnelle qui les secoue étaient tels qu'ils ne peuvent faire autrement que de laisser sortir ce qui tourne dans leur tête, à vide en général. C'est ce qui nous vaut ces très longs monologues au cours desquels les «énonciateurs» font peu à peu le vide autour d'eux et semblent se détacher du monde. L'espace qu'investissent les voix, l'espace où se déploie la parole devient celui où l'absence et la présence se rencontrent, l'absence au monde et la présence à soi.

3. XXX, «Sur la colline de Chaillot: *Par les villages*», dans *Acteurs*, revue de théâtre, n° 16, décembre 1983, p. 28.

4. *Op. cit.*, p. 107.

Par les villages ne propose aucune fiction, sauf celle de l'histoire individuelle qui s'énonce de manière parcellaire. Elle repose sur des dichotomies telles que présence/absence, mort/vivant et suggère l'emploi par les metteurs en scène, afin de souligner la *circulation* entre les deux pôles, de dispositifs formels. Ainsi, par exemple, toute la seconde partie se passe devant un cimetière. À cause d'incessantes allées et venues à travers la porte de ce cimetière (il s'agit d'une donnée textuelle qui doit être scéniquement représentée), les gens devant le mur font l'effet de morts-vivants et la vie semble venir de derrière.

Il faut dire aussi que Handke octroie une importance égale au hors-scène, qui existe dans son théâtre comme cette partie irreprésentable du monde. «La scène est vaste. Elle montre une partie d'un espace encore plus vaste.» Voilà ce qu'il écrit en introduction de *La Chevauchée sur le lac de Constance*⁵. Le théâtre ne peut d'office inclure tout l'ailleurs de la scène. Art de la fragmentation, il est composé de morceaux de temps et d'espace. Handke offre au spectateur la possibilité de reconstruire cet espace. En général, le théâtre découpe l'espace et le temps en vue de créer une unité qui lie le spectateur à la fiction. Dans *Par les villages*, Handke projette ses voix dans un espace mental délimité par les frontières du moi. En plus de rompre avec la représentation mimétique, il engendre une réflexion inédite sur les circulations entre la scène et la réalité.

Depuis plus de vingt ans, Peter Handke a critiqué le théâtre d'illusion, la représentation figurative et artificielle qui domine le théâtre narratif, où l'illusion du réel est perçue comme un postulat de base de la représentation. Il essaie de détruire le statut référentiel et de faire du théâtre, en dernière instance, le lieu de présentation de la réalité intérieure d'hommes et de femmes que rien ne figure, sinon leur parole. En 1966, la présentation d'*Outrage au public* devenait un acte

5. Paris, l'Arche, coll. «Scène ouverte», 1980, p. 9.

politique, même, peut-on s'aventurer à le dire, terroriste. Aujourd'hui, *Par les villages* détourne tout autant la valeur représentative du théâtre en mettant en scène un discours sur rien, un texte sans objet, quelque chose comme de la matière de rêves, pour reprendre le titre des livres de Butor. Une corrélation révolutionnaire est à constater ici dans l'acte théâtral de Peter Handke qui rappelle le vieux dicton de Jean-Luc Godard: l'on ne devrait pas faire de films au sujet de la révolution mais faire des films de manière révolutionnaire.

Je disais au départ que les œuvres théâtrales de Handke sont ignorées des spectateurs québécois, écartées, pour ne pas dire refoulées, sous prétexte d'ésotérisme. Il est vrai que l'expérience du spectateur ne peut qu'être modifiée par le refus de Handke d'adopter les codes dominants de la représentation. Mais le but n'est pas ici d'aliéner les spectateurs de l'œuvre. Il consiste à souligner une distance entre ces derniers et à les placer dans une position active devant une scène qui cesse d'encourager, comme le fait l'art bourgeois, l'identité entre l'image de la réalité et son être. Le théâtre de Handke, comme celui de Beckett, ne représente rien. Voilà pourquoi, je suppose, on ne le présente pas.