

Les lectures de l'Archipel Entretien avec Alexandre Hausvater

Michel Vaïs

Number 58, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27344ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vaïs, M. (1991). Les lectures de l'Archipel : entretien avec Alexandre Hausvater. *Jeu*, (58), 90–94.

les lectures de l'archipel

entretien avec alexandre hausvater

Vous avez décidé cette année d'entreprendre avec les Productions de l'Archipel une série de lectures publiques de pièces de théâtre; à cet effet, vous avez choisi onze pièces écrites ou traduites il y a seulement un an ou deux et provenant de huit pays différents. Pourquoi cette initiative et quel était votre objectif au départ?

Alexandre Hausvater — D'abord, je trouve qu'on ne s'intéresse pas à la grande dramaturgie internationale au Québec. On monte trop de pièces françaises, américaines ou anglaises, et on néglige beaucoup le répertoire sud-américain, ou celui d'Europe de l'Est, de Scandinavie, etc. Il m'apparaît donc essentiel aujourd'hui que les théâtres professionnels, institutionnels, qui présentent cinq ou six spectacles par saison, donnent au moins une pièce par an qui provienne d'un pays autre que le Canada, les États-Unis, l'Angleterre ou la France.

Il faut dire que lorsque ces théâtres montent des pièces étrangères, il s'agit la plupart du temps de classiques.

A. H. — Exactement. La dramaturgie contemporaine est donc absolument négligée. On a toujours eu comme excuse qu'il n'existait pas de traduction de ces pièces. Or, je suis d'avis qu'il faut toujours traduire spécialement pour une production donnée. Bien sûr, quand on dispose déjà d'une traduction, il est plus facile d'en faire une nouvelle. Mais on néglige tout un théâtre qui par ailleurs pourrait s'avérer aussi commercial qu'un autre.

Vous voulez dire : aussi populaire auprès du public?

A. H. — Certainement. Parmi l'éventail des pièces que j'ai choisies cet hiver, j'ai fait place à une grande diversité. Il y a du théâtre populaire, du théâtre d'idées, du théâtre politique, du théâtre de l'absurde. Cette ouverture est d'une très grande importance pour un peuple qui doit s'intégrer au monde des années quatre-vingt dix. On fait déjà cela au cinéma. J'ai été étonné l'autre jour d'apprendre que depuis trois mois, au cinéma Berri, on projette un film polonais d'un réalisateur peu connu. Cet intérêt découle, bien sûr, des festivals de films. Eh bien, au théâtre, nous avons aujourd'hui dépassé le stade des festivals : il faut vraiment intégrer la dimension internationale dans les programmations régulières.

Est-ce que vous considérez votre action comme un prolongement des festivals, une manière différente d'éveiller l'attention des directeurs artistiques?

A. H. — Non. Maintenant, le festival est *kaput*. L'idée de festival est finie. Il s'agissait tout simplement de donner un coup de pied au derrière du théâtre, mais il n'y a pas de raison que les

festivals continuent d'exister pour l'éternité. Nous devons maintenant sortir de notre solitude dramaturgique et de notre isolement dans la pratique théâtrale en général. Je trouve incroyable que nous n'ayons pas encore de metteurs en scène invités, de décorateurs ou d'acteurs étrangers invités, par exemple. Mais le plus important, c'est d'abord de s'attaquer à la dramaturgie, pour la simple raison que plus nous nous approcherons de la fin du siècle, plus chaque pays va perdre ses racines nationalistes pour arriver à une compréhension plus globale. Cela a déjà commencé à se passer en Union soviétique, d'ailleurs.

Trouvez-vous que les directeurs artistiques ne font pas assez d'efforts pour nous faire connaître les auteurs étrangers?

A. H. — Il y a une fonction qui est presque inexistante dans la pratique québécoise du théâtre, c'est celle de *dramaturg*. En Allemagne, ce spécialiste œuvre auprès du directeur artistique pour lire des pièces ou travailler avec de nouveaux auteurs. C'est une espèce de «bureau de renseignements à la gare théâtrale», où quelqu'un sait toujours ce qui se passe partout. Cela n'existe pas ici. Même aux États-Unis, cette fonction devient très importante. Cela dit, nos directeurs artistiques voyagent et ramènent ce qu'ils ont vu à l'étranger. Antoine Vitez a monté une *Célestine* en 1989 en Avignon. Pourquoi, ici, ne l'a-t-on pas présentée en 1987, par exemple? Nous sommes trop influencés par les productions que nous voyons, et pas assez par la littérature préalable aux productions. La seule façon d'y arriver maintenant, c'est de coller l'oreille au plancher et de se demander : «Est-ce que nous sommes intéressés par des pièces tchécoslovaques? Est-ce que nous acceptons aujourd'hui que la Tchécoslovaquie, ou n'importe quel autre pays, soit pour nous un peu moins étrangère qu'hier? En étant plus familiers avec ce qui s'y passe, accepterons-nous de créer des liens avec le pays, même si on y parle une autre langue et s'il s'agit d'une autre culture que la nôtre?» Je trouve qu'il faut répondre oui à ces questions, sinon, ce sera la fin du théâtre!



Alexandre Hausvater.
Photo : Pierre Gros
d'Aillon.

L'idée derrière tout ça est de familiariser le public et la communauté en général à la dramaturgie récente, de leur révéler en quelque sorte l'existence de nouveaux auteurs. C'est un peu ce que les Américains appellent un *showcase*. Mais pour en revenir à ce que nous disions plus tôt sur les directeurs artistiques, il y a un autre problème : on ne lit plus. Et ceux qui lisent ne comprennent pas ce qu'ils lisent. Même les producteurs. Le monde est devenu si visuel qu'un directeur artistique

ou un metteur en scène doit demander à sa secrétaire, à sa blonde ou à n'importe qui si ce qu'il vient de lire est bon ou non. La lecture en tant qu'activité humaine est dépassée. Une pièce est donc plus facile à digérer sous forme de lecture publique.

Comment avez-vous choisi les onze pièces que nous pourrions entendre cette saison?

A. H. — C'est le résultat d'une entente avec Actes-Sud. Le catalogue de pièces étrangères de cette maison d'édition est le plus vaste de la langue française. Dans chaque pays, Actes-Sud a un représentant qui, une fois par an, choisit quatre ou cinq pièces à faire traduire et à publier en français. J'ai donc conclu une entente avec la maison pour diriger à Montréal onze lectures avec des comédiens québécois, et à Arles et Avignon, l'été prochain, j'en ferai cinq autres, avec des comédiens français cette fois.

Mais en ce qui concerne le choix des onze œuvres, il fallait en premier lieu trouver des pièces non encore produites au Québec; ensuite, il fallait qu'elles soient récemment écrites ou traduites; enfin, je voulais des pièces qui, sans refléter nécessairement mon goût personnel, témoignent de la diversité dramaturgique existant aujourd'hui dans le monde. Il fallait qu'elles soient très différentes les unes des autres par la thématique, la forme, le contenu; qu'il y ait des comédies, des drames, des tragédies, des pièces musicales, etc. Pour faire mon choix, j'ai lu environ cent cinquante pièces que je ne connaissais pas encore, et j'ai été étonné de voir qu'à l'intérieur même des œuvres, les personnages commencent à voyager, à parler de Paris, de New York ou de Londres comme s'il s'agissait de villes appartenant à leur propre culture. Les gens consomment les mêmes émissions de télé, la même littérature, ils ont finalement la même pensée, la même politique. Le monde est donc devenu un petit village, comme on dit. J'ai retenu deux pièces d'Union soviétique, *le Cerceau* de Victor Slavkine et *Des étoiles dans le ciel du matin* d'Alexandre Galine, parce qu'elles montrent qu'à l'époque de la *perestroïka*, il y a d'une part un retour à la grande littérature russe, à la nostalgie dostoïevskienne et tchekhovienne, et d'autre part, un regain d'intérêt pour l'absurde et l'humour noir qui s'exprimaient pendant la période communiste.

Qui des deux a approché l'autre pour réaliser ces lectures, Actes-Sud ou vous?

A. H. — J'avais déjà un projet de pièce sur Berberova, dont Actes-Sud m'a donné les droits. Je connaissais l'éditeur, Hubert Nyssen, qui est un homme littéralement obsédé par la littérature internationale. À ses yeux, à la fin du vingtième siècle, l'être humain doit avoir un seul esprit, une pensée unique. Quand il a lancé sa maison d'édition, cet éditeur d'origine belge n'était pas du tout connu; il a commencé à publier des Roumains, des Tchèques, et puis ses sources se sont diversifiées.

A-t-il accepté de vous commanditer pour la présentation de ces lectures?

A. H. — Ce n'est pas seulement lui, nous avons aussi reçu l'appui des Éditions Françaises, qui représentent et diffusent Actes-Sud au Québec, et de la Maison de la Culture Frontenac.

Vous avez engagé quatre-vingt-douze comédiens québécois, dont plusieurs vedettes, pour lire ces textes. Comment les avez-vous choisis?

A. H. — D'abord, il est très difficile, au Québec, de dire qu'untel est une vedette et l'autre pas. Pour moi, une vedette est quelqu'un qui pourrait vendre un spectacle tout seul. À ce titre, il n'y a pas de vedette ici. Il n'y a personne au Québec qui pourrait lire le bottin sur la scène du Café de la Place. Par contre, nous avons des gens qui ont une responsabilité vis-à-vis de la dramaturgie et du théâtre.

Mais ce sont des gens qui sont déjà très connus par la télévision, par exemple.

A. H. — Pour la première pièce, oui. C'est que d'abord, nous devons apprendre à faire des lectures. (Moi, j'ai appris beaucoup de choses : qu'il ne faut pas «jouer», par exemple.) Au départ, je me suis dit que comme on ne pouvait pas forcer le public à venir, il fallait l'inviter à voir ses héros ou ses héroïnes, et par la bande, l'exposer à l'importance de connaître une pièce argentine. C'était donc une stratégie délibérée, valable surtout pour la première lecture. Par la suite, il y aura aussi des comédiens moins connus. En fait, ils viennent surtout par intérêt pour la dramaturgie étrangère. Leur cachet n'est que de 119 dollars par lecture.

Et combien de temps dure la préparation de chaque lecture?

A. H. — Pas assez. Environ huit heures. C'est juste assez pour avoir une idée générale de ce qui se



passé dans la pièce. Mais ce qui est important, c'est que la lecture ne devienne pas un spectacle. Il ne faut pas chercher à amuser le public, à «jouer» le texte. Nous ne faisons aucune coupure. Les comédiens ne doivent pas se regarder mais s'écouter. C'est vraiment un phénomène purement littéraire, une lecture comme notre père ou notre mère nous en faisaient quand nous étions petits. Un peu dans la veine des dramatiques radiophoniques.

Pour la première pièce, Famille d'artistes, il était flagrant que les comédiens avaient beaucoup moins travaillé qu'ils ne le font pour les lectures organisées par le Centre des auteurs dramatiques.

A. H. — C'est vrai. Les prochaines fois, nous allons doubler le temps de préparation.

Les pièces que vous avez choisies sont très différentes les unes des autres, mais elles semblent avoir la musique comme dénominateur commun, puisque vous avez fait appel à un musicien pour chaque lecture.

A. H. — Je m'étais dit qu'il serait peut-être intéressant d'envelopper chaque pièce d'une atmosphère, pas nécessairement folklorique, mais qui rappelle la langue et la musique de son pays. Comme la lecture se fait en français, et sans prendre l'accent du pays, il fallait trouver un moyen de créer ces ambiances. Dans la première pièce de la série, *Famille d'artistes*, il y avait déjà des chansons intégrées au texte, et une musique a été composée spécialement pour la lecture. Mais dans toutes les autres, nous aurons aussi de la musique d'accompagnement, exactement comme le piano du cinéma muet.

Je suppose que votre objectif final est que ces pièces soient produites un jour à Montréal. Avez-vous l'intention d'en monter?

A. H. — Pas les onze, mais sûrement une ou deux. Il serait bon que le public s'y intéresse assez pour que l'événement soit repris chaque année. J'ai aussi un projet avec le département de théâtre de l'UQAM, qui consistera à ouvrir une sorte de «Bureau de dramaturgie internationale», qui recevra chaque année toutes les pièces écrites et produites dans le monde entier, pour en faire des traductions françaises, de façon à avoir une impression claire de ce qui se passe dans le vrai monde du théâtre. Pas dans celui de Broadway, qui n'est pas le vrai théâtre, ni dans celui du West End à Londres, ni dans celui des boulevards à Paris. Les pièces dont je parle sont toujours produites soit dans les salles de province, soit dans des théâtres plus petits ou dans ceux qui ont une vocation sociale ou politique très claire.

Votre projet de faire traduire des pièces étrangères par des étudiants de l'UQAM me paraît bien ambitieux...

A. H. — L'idée est d'abord de constituer une bibliothèque de pièces non publiées, récemment écrites et produites, dans leur langue. Chacune devra nous parvenir avec un synopsis dans une langue connue, compréhensible. Puis, à partir de ce synopsis et de la lecture qu'en feront certains traducteurs, nous déciderons quelles pièces seront traduites. Il ne s'agira pas de traductions de production mais d'un travail de base pour révéler ce qui se passe dans l'œuvre, qui sont les personnages, etc. Les Russes font beaucoup cela, d'ailleurs : dans l'hebdomadaire *la Scène soviétique*, on trouve toujours une pièce très mal traduite en français, mais qui donne une idée claire du contenu. À partir de là, on peut décider de la monter et commander une traduction scénique.

Et pourquoi ne pas commencer par les pièces publiées?

A. H. — Parce qu'il se passe trop de temps entre la première production d'une pièce et sa publication, et entre la publication et la traduction. Par exemple, en France, on publie toujours les pièces russes



deux ou trois ans après Londres, et donc environ cinq ans après leur création. Or, je trouve qu'il nous faut une fenêtre ouverte sur tout ce qui se passe immédiatement. Par ailleurs, avec l'Europe de 1992, on assistera à un autre phénomène. Les théâtres européens vont travailler dans plusieurs langues. Déjà, à Madrid, le Théâtre National prépare un Molière en français pour son public. À l'Odéon, on montera une pièce de Calderón de la Barca en espagnol pour le public parisien. Le Théâtre National suédois fait une pièce grecque en grec. Donc, le public européen sera obligé de se familiariser avec plus d'une langue, et sans nécessairement que tout le monde se mette à apprendre le grec, on peut estimer que les sons de toutes ces langues paraîtront moins étranges. Et cela va changer le théâtre.

Dans quelle mesure verrons-nous au Québec des répercussions de ces mutations?

A. H. — Peu importe l'option politique qui prévaudra, s'il y a au pays des changements politiques immédiats, nous subirons cette influence. Mais si l'évolution politique est trop lente, non. Parce que si l'on regarde la dramaturgie québécoise actuelle, elle n'est pas ouverte à ce qui se passe immédiatement autour de nous. L'Accord du Lac Meech a un an : où sont les pièces sur cette question? Où sont les pièces sur l'indépendance? Nous vivons en ce moment une réalité très claire, or notre dramaturgie en est une d'évasion, de rêve, de relation, de passion, mais pas ouverte directement sur la vie que nous vivons. Elle n'est ni politique, ni sociale, ni même culturelle. Alors, peut-être que si nous regardons du côté d'autres dramaturgies qui se penchent sur leur réalité, cela pourrait nous inspirer. Mais d'un autre côté, quand on voit ce qui se passe dans les pays communistes, c'est affreux. En Tchécoslovaquie, en Roumanie, en Bulgarie, on joue *Cats* et *les Misérables!* Et les auteurs de théâtre écrivent carrément pour l'Occident. Le meilleur auteur russe, Victor Slavkine, écrit maintenant pour le cinéma et la télévision, comme en Occident, parce que le théâtre ne paie pas assez. C'est un phénomène étrange et triste. Le seul moyen de travailler à Moscou aujourd'hui est d'avoir l'espoir d'une tournée aux États-Unis, parce qu'avec un *per diem* de quelques jours, un Russe peut vivre un an chez lui.

propos recueillis par **michel vaïs**

Les dimanches au rendez-vous (la dramaturgie internationale d'aujourd'hui)

Toutes les lectures ont eu lieu à la Maison de la Culture Frontenac

9 décembre 1990 : l'Argentine - *Famille d'artistes* de Kado Kostzer et Alfredo Arias

20 janvier 1991 : l'Angleterre - *Greek (À la grecque)* de Steven Berkoff

27 janvier : l'Angleterre - *Ah! Hollywood* de Christopher Hampton

10 février : l'U.R.S.S. - *Le Cerceau* de Victor Slavkine

17 février : l'U.R.S.S. - *Des étoiles dans le ciel du matin* d'Alexandre Galine

10 mars : l'Allemagne - *Le Chat botté* de Ludwig Tieck

17 mars : la France - *Réveille-toi, Philadelphie!* de François Billetdoux

24 mars : la Suède - *L'Heure du lynx* de Per Olov Enquist

14 avril : les États-Unis - *Carlos parmi les bougies, Bol, chat et manche-à-balai* et *Une cérémonie*,
trois textes de Wallace Stevens

28 avril : les États-Unis - *Edmond* de David Mamet

5 mai : l'Espagne - *Interview de Mrs. Morte Smith par ses fantômes* d'Agustin Gomez-Arcos