

## De l'histoire vers la mémoire...

Georges Banu

Number 5-6, Fall 1988, Spring 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041058ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041058ar>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Banu, G. (1988). De l'histoire vers la mémoire.... *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 29–35. <https://doi.org/10.7202/041058ar>

**Georges Banu**

## **De l'histoire vers la mémoire...**

**L**e théâtre, après avoir connu la fascination du présent, du monde, découvre de plus en plus aujourd'hui que sa vocation est de l'ordre de la mémoire. C'est sa manière de résister à la pression de l'audiovisuel et à tout ce qu'il entraîne comme exacerbation de l'actualité. Art du re-faire, de la re-mémoration, le théâtre attire un public, restreint sans doute, mais le plus souvent animé de la conviction qu'en se rendant dans une salle il défend des valeurs dont il est le porteur. Les spectateurs de théâtre se vivent comme «les Grecs de Rome».

Cette époque du «retour» permet au théâtre de retrouver sa légitimité en se libérant de toute mauvaise conscience. Il ose désormais réaffirmer sa vocation mnémonique. De l'histoire vers la mémoire, c'est le chemin suivi. Ce passage reste une des principales mutations des années 80, car, désormais, la scène invite à faire l'expérience du temps en tant qu'anamnèse, et moins en tant que durée concrète, repérable, historique. Le temps apparaît maintenant comme un phénomène de mémoire. Il cesse d'être un temps que l'on désigne sur le plateau pour mieux expliquer des comportements et enraciner des groupes sociaux; il devient un temps que l'on évoque pour éveiller les réminiscences d'un art, le théâtre. Elles tiennent cette fois-ci de la mémoire occidentale, mémoire des lieux, des vêtements, des masques.

Maintenant le recours à la mémoire ne vise pas à faire du théâtre un art majoritaire comme on le souhaitait au début du siècle lorsqu'on se réclamait des Grecs, mais plutôt un art minoritaire qui, par là-même, apparaît comme une résistance à l'heure des médias majoritaires. Le théâtre est le lieu d'une minorité rétroactive.

Au théâtre, la mémoire est paradoxale. D'un côté, en tant qu'art, au moins en Occident, il n'a qu'une mémoire partielle, trouée, fragmentaire, et de l'autre, il tient de la chose remémorée qui, aujourd'hui plus que

d'habitude, cherche à se montrer dans l'actualité d'un corps, d'un spectacle. Malgré cette passion récente le théâtre depuis toujours s'immerge dans ce qui remonte d'autrefois, et l'acteur accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant. Il sert de support et de médiateur, de pont et de souricière — il est au carrefour des durées. Car au théâtre le passé s'incarne, devient présent.

Mais un constat paradoxal s'impose d'emblée: la question de la mémoire au niveau de l'utilisation délibérée dans le spectacle reste indissociable de l'apparition de ce personnage nouveau que fut, à la fin du siècle dernier, le metteur en scène. C'est avec son avènement que la problématique de la mémoire surgit de manière constante. C'est lui qui articule la problématique mémoire/histoire au théâtre.

«Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est toujours un phénomène actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants... L'histoire, parce qu'opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque... La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu, l'histoire ne connaît que le relatif»<sup>1</sup>. Cette longue citation, signée par un historien, ouvre la vaste tentative de dresser la carte des lieux de mémoire de France. Elle confirme que l'activité théâtrale, dans ce sens-là, est productrice moins d'histoire qui se

---

<sup>1</sup> Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux», *Lieux de mémoire*, vol. I: «La République», Paris, Gallimard, 1984, p. XIX.

laisse reconstituer que de mémoire qui se charge d'un pouvoir mythologique. Ici, où la conservation reste défaillante, la mémoire correspond à la définition que je viens de citer: elle se nourrit de l'imperfection des restes.

En Occident, il n'y a pas de véritable histoire du spectacle. Et le metteur en scène en éprouve douloureusement l'absence. D'ailleurs le recours au théâtre oriental dans les années 20 ne fut-il pas légitimé d'emblée au nom de la conservation correcte du passé? Le metteur en scène occidental n'a que peu de supports pour s'ancrer à des pratiques théâtrales révolues et il déplore constamment ce manque. Il est, on pourrait dire, orphelin du musée de la scène, tout en étant par ailleurs le gardien de la bibliothèque du répertoire. C'est pourquoi la scène sera à jamais le lieu du présent des corps où s'accomplit le passé des textes. On doit remarquer toutefois que ce type de complémentarité, mais renversé, se retrouve aussi en Orient. Là, c'est l'écrit qui a un statut fluctuant car ouvert à des adaptations et morcellements, tandis que le langage du corps — même si les rythmes varient, ne parle-t-on pas aujourd'hui d'un ralentissement du kabuki? — sauvegarde son historicité. D'une certaine manière, le théâtre devra à jamais conjuguer ces deux principes, la durée et le passager.

Le metteur en scène occidental, dans la plupart des cas, a fondé son procès de la scène et engagé son utopie à partir du passé du théâtre. Passé auquel il a toujours reproché sa mauvaise conservation, son état délabré, sa nature incomplète. Par-delà ces reproches, ce qui s'impose c'est le constat d'une absence d'héritage de la scène. Les spectacles se sont évanouis et les corps éteints, il ne reste plus que des bouts d'images, des bribes de descriptions, des lambeaux du passé. La scène est une ruine, pis encore ruine enfouie qui appelle à des travaux d'excavation...

Tout cela nous conforte dans l'idée que le metteur en scène, faute d'archives et de musée du plateau, se voit voué à exploiter la trace et le fragment. Lorsqu'on ne vous lègue rien ou peu, il faut se livrer au travail de la reconstruction: mais cela c'est le travail même de la mémoire. Voilà donc le paradoxe: ce sont justement les faiblesses de conservation de la scène qui permettent au metteur en scène de déployer une imagination mnémonique.

Le théâtre ne procure pas d'objets de mémoire, mais il est le lieu même du travail de la mémoire. Travail qui se développe à partir d'un passé disparate et éclaté. Il n'étouffe pas, il appelle à être recomposé à partir des morceaux disparates, isolés, bref d'être soumis à un véritable travail métonymique. C'est donc son mauvais état qui sous-tend l'activité du metteur en scène pour qui mémoire et imagination ne sont pas antinomiques, mais bien au contraire, solidaires. C'est la raison même du mécontentement du metteur en scène: la mauvaise conservation — qui fonde sa liberté. On peut y reconnaître un paradoxe premier de l'activité théâtrale.

Le recours, parfois, au passé collectif d'une nation, d'une époque, entraîne le théâtre à densifier le présent car alors on réalise un temps idéal dû au fait que le passé s'incarne dans l'actualité des corps. Le célèbre *Shakespeare, notre contemporain* de Kott, qui inspira tant de mises en scène, invitait à réaliser cette synthèse entre l'ancienneté d'un texte et la présence d'une référence. Le théâtre est le lieu privilégié de ces rencontres. C'est la raison pour laquelle il devient parfois, pour reprendre un terme sociologique, «un milieu effervescent».

La densification du présent d'un groupe grâce à l'actualisation du passé est le fait propre au théâtre. Cela explique les phénomènes de participation dont il fut tant de fois le siège, dans l'Antiquité ou au Moyen-Age, à Leningrad au moment de la Révolution, à Bruxelles pour une autre révolution constitutive de la Belgique. Et quoi de plus significatif que ce soit justement la pièce intitulée *les Aïeux* et l'agitation produite autour d'elle qui furent la cause du soulèvement polonais en 1968? Le théâtre apparaît comme le seul lieu du *re-vivre* de ce qui a eu lieu et ainsi la mythologie ou l'histoire se réalisent de nouveau dans l'imédiateté d'un acte et d'un corps. Alors «le passé devient juste et l'avenir permis», pour citer un vers de *Cinna* de Corneille, vers cher à Bernard Dort.

Voilà donc deux paradoxes du théâtre. Le premier consiste à reconnaître que le manque d'histoire propre, spécifique, appelle au développement des ressources de la mémoire que le metteur en scène reconstruit à partir de bribes, de morceaux parcellaires, de fragments hypothéti-

ques. Le travail de la mémoire au théâtre est indissociable de la faiblesse de son histoire.

Le second paradoxe consiste à ériger la scène en seul lieu où l'histoire peut prendre l'allure du présent. Par ce phénomène l'histoire et encore plus les origines ressuscitent sur la scène avec tout ce que cela comporte comme vertus curatives. Le théâtre participe alors au dur labeur dont parlait Valéry: «ce qui est le plus difficile c'est non pas de faire, mais de se re-faire».

La mémoire imaginaire reconstruite par le metteur en scène aussi bien que l'histoire présentifiée lors du spectacle s'inscrivent également dans une critique du présent ayant pour visée sa mise en cause voire même sa transformation. Bizarrement, la mémoire au théâtre n'opère avec efficacité que sur fond polémique. Sinon le risque du narcissisme passéiste, du décorativisme et de la calophilie se présente. On ne doit pas oublier que la volonté de retrouver la mémoire du théâtre eut pour premier but la mise en cause de l'état du théâtre. Revivre l'histoire d'un groupe social lors d'un spectacle se rattache aussi à une mise en cause du présent historique. La mémoire est un détour pour mieux réinvestir le présent. Seul le théâtre permet cette alliance des durées invalides, car ici ni la mémoire n'est intacte ni le présent complet. Là où «il n'y a pas de jour passé» comme disait Thomas Mann on vit un temps bâtard, celui du passé-présent. Temps irréel, temps de théâtre.

Le passé de la scène ou de la société s'accouple avec le présent de la scène. Le corps, celui de l'acteur, de même, sinon encore plus, celui du public, éprouve alors l'exaltation de l'instant faustien où la vieillesse rejoint la jeunesse du temps. Cet instant s'érige ensuite en mémoire, mémoire subjective sans nulle trace ailleurs qu'en soi-même.

Ma mémoire c'est le meilleur critique, écrivait Eugénio d'Ors. Si chez un spécialiste de l'art, comme d'Ors, auteur du célèbre *Du baroque*, une telle phrase surprend, chez un spectateur de théâtre elle acquiert presque un sens normatif. Tout art fondé sur le corps — opéra, danse, théâtre — a pour véritable mémoire la mémoire de l'être dans le sens grec du terme: c'est la seule acception admise par Platon pour qui toute autre

tentative de conservation du passé n'a qu'une valeur secondaire. Elle n'est que support pour la re-mémoration et non pas la mémoire.

La formule de d'Ors a aussi un autre sens: la mémoire du *je*, en conservant, sélectionne. Elle ne retient que ce qui se rattache à une expérience esthétique saisissante, elle fait le tri au sein de la masse d'oeuvres consumée: les choix mnémoniques sont les plus sûrs. Cela explique l'importance que d'Ors accorde à la mémoire sur le plan de l'exercice critique, le propos est réversible car l'oubli concerne autant les créations que celui qui les a regardées. La mémoire est un arbitre autant qu'un miroir, mais celui de la subjectivité.

Au théâtre, plus que partout ailleurs dans l'art, mémoire et implication subjective sont indissociables. Williams James faisait justement de cette participation affective l'origine du dynamisme de la mémoire: *«Il n'y a pas de mémoire sans attachement, il n'y a que des archives»*. D'ailleurs, dans le même sens, Stefan Zweig fonde même la légitimité de la mémoire sur le rapport à soi: *«Seul ce qui veut se conserver pour nous-mêmes a quelque droit d'être conservé pour autrui»*, dit-il. Cette observation se retrouve même dans le champ de la pensée mythologique et Charles Malamoud rappelle que dans la littérature védique mémoire et amour sont synonymes. Cela n'est que la conséquence d'une vieille légende selon laquelle le dieu de l'amour a été réduit en cendres et ensuite ressuscité sous la forme du souvenir. Et, avec une intuition particulière, Apollinaire n'écrit-il pas dans un beau poème: *«Qu'il monte le fils de la Mémoire, égale de l'Amour»*. Au théâtre cette équation est fondamentale, car ici elle permet ainsi de ne pas assimiler l'éphémère à une manifestation de l'oubli. Il invite à entretenir la vraie mémoire. Celle qu'on porte en soi. La mémoire sans traces, comme le cadeau sans matière que les Japonais aiment tant. Vivre la fleur, disait Zeami, c'est vivre un instant d'éternité. Instant définitif. Il pourra être ressuscité un jour dans son éblouissante lumière secrètement préservée sous la force d'un autre événement. Il suscite alors ce phénomène associatif qu'est le propre de la mémoire.

Parler de la mémoire c'est reconnaître que le théâtre déplace son intérêt de l'histoire vers la catégorie du temps. On confirme ainsi le bel adage d'Apolonius de Tyan selon lequel *«toutes choses s'effacent avec le*

## DE L'HISTOIRE VERS LA MÉMOIRE / 35

temps, mais le souvenir rend le temps lui-même ineffaçable». Mais le temps pour devenir visible cherche des corps. Ils sont au théâtre les points capitaux de la mémoire.

Avant de finir je voudrais rappeler cette phrase symptomatique de Heiner Müller qui, en parlant d'un tableau dont il n'a vu qu'une carte postale disait que «cela a l'avantage du regard imprécis». Les faiblesses de la mémoire du théâtre le rattachent à l'expérience de l'éternel recommencement. Ici, parce que l'on conserve mal, ou pas du tout, la figure de Sisyphe est à intégrer dans l'imaginaire du travail théâtral. Au théâtre, c'est parce qu'elle est oublieuse que la mémoire peut être heureuse.