

Table ronde Mémoire et mise en scène

Francine Noël

Number 5-6, Fall 1988, Spring 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041090ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041090ar>

[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 document

Noël, F. (1988). Table ronde : mémoire et mise en scène. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 437-463. <https://doi.org/10.7202/041090ar>

TABLE RONDE

Francine Noël, animatrice

Mémoire et mise en scène

FRANCINE NOËL:

On m'a demandé d'animer cette table ronde qui réunit essentiellement des gens qui ont fait et qui font actuellement de la mise en scène: Alexandre Hausvater, Peter Froelich, Serge Ouaknine, Alain Fournier. Il devait y avoir également Lorraine Pintal qui a malheureusement eu un empêchement de dernière minute.

Ces personnes ont en commun la chose suivante: la plupart font de l'enseignement du théâtre. Mais surtout, elles ont depuis fort longtemps une pratique du métier en tant que metteurs en scène. Une pratique dans plusieurs villes au Canada mais, très souvent, d'une façon très précise à Montréal.

Si on m'a proposé d'animer cette rencontre, c'est probablement, tout simplement, comme spectatrice de théâtre. C'est du moins en tant que telle que je vais situer la question: «Mémoire et mise en scène».

Je vois évidemment la mémoire comme trace, trace de ce qui n'est ni sur scène ni dans la salle. Et la question que je poserais aux participants à cette table (je leur demanderais de répondre en cinq ou dix minutes et après la discussion pourrait s'engager d'une façon plus large), je leur demanderais comment eux donnent à voir l'héritage culturel issu du passé ou de l'ailleurs. Comment ils parviennent à le rendre lisible pour des spectateurs d'ici et de maintenant. Autrement dit, doit-on monter *la Vie est un songe* et, si oui, comment le faire?

Je laisserai d'abord la parole à monsieur Hausvater, tout en signalant, si, la question l'embête, que c'est ma lecture du texte. Je ne

m'accroche pas à *la Vie est un songe*: il est bien libre de prendre la question par un autre biais. L'important c'est que les gens se situent vis-à-vis du sujet «Mémoire et appropriation» pour que le débat s'engage avec la salle.

ALEXANDRE HAUSVATER:

Ces quatorze derniers mois, j'ai travaillé dans quatre ou cinq pays, en quatre langues différentes. J'en suis arrivé à une espèce de conclusion qu'il y a un processus qui se passe à travers le monde et que ce processus se reflète au Québec. Je veux dire qu'il y a, à travers le monde et au Québec, deux événements politiques, deux pensées politiques qui viennent influencer le théâtre en général et la mise en scène en particulier.

Je veux parler de ce qui s'est passé durant les années 80: d'un côté, cet axe conservateur: le fondamentalisme (avec Reagan, Thatcher, Pinochet, l'Ayatollah) et, de l'autre, la *glasnost*. Je crois que, face à ces deux événements, à ces deux courants de pensée, le théâtre a pris des décisions très claires.

D'une part, devant le conservatisme qu'on observe durant les années 80, il y a eu une tendance, à travers le théâtre mondial, à aller vers des sujets qui ne touchent pas l'avenir immédiat; il y a eu une tendance à aller vers des cultures différentes. Par exemple, si on considère des choix comme celui de Peter Brook de monter le *Mahâbhârata* au lieu de faire une pièce sur le colonialisme britannique en Inde, on peut dire qu'il s'agit d'une évasion culturelle tendant à donner cette espèce d'illusion que le libéralisme théâtral ne suivait pas la politique de droite.

D'autre part, la *glasnost*, on le voit, a exercé une influence extraordinaire sur le théâtre derrière le rideau de fer, dans les pays de l'Est, où il y a un retour à la mémoire, aux racines, au nationalisme, au pays — pas nécessairement vers le répertoire du théâtre absurde (Beckett, Ionesco et autres, qui sont des négativistes, des gens interdits jusqu'alors dans ces pays). Il y avait donc deux points de départ importants.

Quand je considère par ailleurs le théâtre québécois, quand je considère, sans doute, mon propre travail (qui a toujours consisté à faire quelque chose pour briser l'isolement du théâtre québécois, parce que le fait qu'on vit une activité théâtrale doit toujours être vu en dehors d'une audience, d'un public immédiat; quand on fait une création, c'est pour l'humanité et pas nécessairement pour trente salles pleines ou trente salles à moitié pleines), il me semble qu'il y a aussi deux points de départ, c'est-à-dire qu'on s'est longtemps divisé sur la question suivante: «Est-ce qu'on monte un texte ou on fait une création de mise en scène?» Quand le théâtre québécois est venu au pouvoir, quand est survenu ce qui a été une vraie renaissance, il y avait dichotomie, division complète entre mise en scène et texte.

Certains metteurs en scène mettaient tout en oeuvre pour une lecture de texte. Comme ça, on «écoutait» un bon texte. Mais la forme spectacle était inexistante. Voilà qu'on «écoutait» un texte, une lecture de texte. Le texte était extraordinaire. On acclamait l'auteur. Mais il n'y avait pas de théâtralité. Le théâtre, qui est un mélange en vue d'une perfection d'éléments, était absent.

Puis, quand le théâtre québécois est entré dans sa phase plutôt expérimentale, on est allé à l'autre extrême. On avait une forme de spectacle extraordinaire, mais pas de texte. Le texte était secondaire. Et la pensée, l'idéologie, étaient probablement secondaires aussi.

Il y a un spectacle où on a commencé, à voir une synthèse entre le texte et la mise en scène, c'est *la Trilogie des dragons*. Ça ouvre de nouvelles perspectives..

Pour arriver plus concrètement à notre sujet, je dirais qu'il n'y a pas *une* source de pensée, *une* source d'inspiration. Durant la Renaissance, le fait que les sculpteurs, les peintres, les poètes ou même les gens de théâtre aient puisé à la même fontaine d'idées, de pensées, de culture n'était qu'un moyen pour mélanger tous les arts en vue d'une création complète. Et, quelque part, la création complète, c'est la création théâtrale.

Il est très important de toujours se rappeler qu'on est responsable de toute une histoire. Bien sûr une histoire québécoise, bien sûr une histoire du peuple d'ici, de l'Amérique du Nord. Mais également du

monde en général. Pour moi, à l'époque où on ne pouvait pas trouver de bons écrivains de théâtre au Québec — ils étaient trop occupés à la télé où on les payait mieux — il aurait mieux valu aller vers les Tolstoï, les Boccace, les Dostoïevski, les Witkiewicz, etc., plutôt que d'essayer de créer en collectif, plutôt que de créer artificiellement des textes qui n'ont pas survécu à plus d'un spectacle. La mémoire, s'il y a une mémoire, c'est une mémoire humaine, qui doit toucher l'histoire humaine, qui doit toucher tous les arts, qui doit toucher aussi la responsabilité de l'artiste.

La responsabilité de l'artiste, c'est très important. Quand on parle de société, on a tendance à ne tenir comme responsables que les politiciens. L'artiste est lui aussi responsable de cette société. Quand on regarde le passé, on voit des gens comme Leni Riefenstahl, par exemple, qui a fait un film extraordinaire, génial, alors que, deux semaines après, il y avait 600,000 nouvelles recrues dans le Parti nazi. Ça veut dire que l'artiste, et surtout l'artiste qui emploie des moyens immédiats, urgents (le seul qui voit avec qui il communique), a la responsabilité de s'orienter vers quelque chose et d'être le pont entre le passé et l'avenir. Et quand cette pensée, quand cette idéologie va se réaliser, là on découvrira un mouvement de théâtre.

Tant qu'on va travailler seulement pour une production, qui sera bonne ou sera mauvaise, on va rester au plan de la masturbation, du plaisir personnel qui n'est pas très social. La mémoire, ce n'est pas seulement la mémoire d'un fait vécu, mais d'un fait communiqué. Ce n'est pas assez d'avoir une expérience, d'avoir une mémoire de cette expérience. On doit communiquer cette mémoire pour déclencher un débat, un processus, etc. Je ne crois pas que les gens aient une mémoire commune. Les gens n'ont pas encore un passé commun, ils n'ont pas encore de racines communes et il est très difficile d'avoir des racines présentes.

Durant les années 80, la chose la plus importante qui se soit passée dans le monde du théâtre québécois, c'est l'ouverture au théâtre international. Le théâtre international, le public étranger, venaient de découvrir une forme de théâtre qui n'était pas assez appréciée ici. Tout à coup surgit une nouvelle confiance. Il va demeurer très important, pour moi, de travailler à l'étranger et je crois qu'il y a maintenant beaucoup de troupes qui, en préparant un spectacle, doivent non seulement prendre

MÉMOIRE ET MISE EN SCÈNE / 441

en considération que leur spectacle ira en tournée, mais se demander: où? quelle est la politique de ce pays? quelle est la culture de ce pays? où rejoindre les gens de ce pays? quelle est leur mentalité? etc. Cette espèce de recherche de l'inconnu va enrichir le théâtre québécois.

PETER FROELICH:

Alexandre Hausvater a parlé de la possibilité de faire un théâtre international, je vais plutôt parler de l'impossibilité de faire du théâtre pour Saskatoon, Edmonton ou d'autres endroits très spécifiques.

Quand j'ai reçu le titre de ce colloque, j'étais un peu mal à l'aise car je ne comprenais pas très bien le sens du mot mémoire. Je me sens un peu plus à l'aise depuis que je vois que d'autres ont senti la même chose que moi. Mais aussi parce que j'ai très peu travaillé au Québec. C'est un milieu que je ne connais pas. Et quand j'ai commencé à penser à tout cela, j'ai réalisé qu'être metteur en scène à la pigo au Canada anglais, sans scène fixe et sans public d'habituels, fait qu'on est toujours confronté au problème de la mémoire collective d'un public et d'un lieu.

J'ai toujours pensé, j'ai toujours cru que le rôle du metteur en scène est un peu un rôle de traducteur. Il traduit quelque chose qui est un texte vers quelque chose qui est palpable. Le problème c'est que, pour traduire, il faut connaître la langue d'où on traduit et celle dans laquelle on traduit. Je pense que les gens, quand ils parlent de mémoire, ne considèrent que la première langue, la langue originale, mais la deuxième est très importante car c'est, elle, la mémoire du public. C'est là un grand problème. Un problème de continuité de mémoire, qui est peut-être moins grave au Québec, en Angleterre ou en France, mais très grave à Vancouver, à Toronto, etc. J'ai pensé à deux anecdotes pour illustrer ceci.

La première se produit lors d'un voyage au Japon. Je me trouvais sur une île, dans la salle à manger d'un petit hôtel pendant une conférence de coiffeurs japonais. (Je ne vais pas vous raconter pourquoi j'étais là, mais j'étais là.) À un moment, on apporta des montagnes de

poissons crus qu'on arrosa de beaucoup de bière et de saké. Tout le monde était très joyeux. À un moment donné, une chose m'a étonné. Une femme (coiffeuse) s'est levée et est allée demander au garçon s'il avait une lance. Et ce qui m'a encore plus étonné, c'est que le garçon en avait une! Elle a pris la lance, elle a mis un kimono et elle a commencé à faire une espèce de danse théâtrale pour ses compagnes. C'était formidable.

J'ai demandé à une amie quelle était la signification de cet événement et de cette danse. Elle m'a expliqué que, dans le contexte et en fonction de la façon dont elle portait son kimono (position de la ceinture, de sa lance, etc.), la danseuse jouait un rôle de soldat d'une certaine classe; il était en colère. Elle me donna encore beaucoup d'autres détails. Mais ce qui m'a encore plus étonné, c'est que tout le monde, dans la salle, semblait très bien savoir de quoi il s'agissait, sauf moi. Et ça, ça a complètement changé ma vision du théâtre japonais. J'ai appris plus sur le théâtre japonais au cours de cette soirée que durant tous les spectacles de Nô ou de Kabuki auxquels j'ai assisté, parce que j'ai compris, là, les spectateurs. Et j'ai pensé que travailler dans un milieu comme ça, avec des spectateurs qui maîtrisent parfaitement ce langage à la fois si spécifique et si universel, c'était vraiment bien différent de mon expérience, et très stimulant. Les Japonais, sous ce rapport, sont étonnants. Savez-vous, par exemple, qu'il existe au Japon des festivals qui attirent des gens ordinaires, venus de tous les coins du pays, qui durent quatre jours au cours desquels ils ne chantent qu'une seule chanson? La compétition, car c'est d'une compétition qu'il s'agit, porte sur cette unique chanson, c'est-à-dire sur les nuances d'intonation des interprètes.

La deuxième anecdote que je veux rapporter porte sur l'un de mes plus grands échecs. J'arrivais à Halifax, c'était la première fois que j'y allais. On m'avait demandé de faire une production de *Fin de partie*. J'ai beaucoup aimé la production qui a suscité un certain enthousiasme dans la presse de... Toronto! Mais, à Halifax... J'avais pensé que *Fin de partie* était un classique moderne, et c'est dans ce sens que j'ai monté ma production. Entre autres choses, j'avais trouvé un vieux rideau d'amiante, qui n'avait jamais servi, et je l'avais installé et couvert de plâtre et de poussière. Le lever du rideau se faisait donc dans la poussière, le plâtre

qui tombe. Le tout accompagné de grincements et de bruits sinistres que nous avons soigneusement préparés. Mais quand j'ai vu les gens arriver avec leurs manteaux de vison et leurs bonnets, j'ai eu un peu peur. J'ai réalisé que j'avais fait une grande erreur. Et quand le rideau s'est levé, le vison à ma droite a dit au vison à ma gauche: «Nous avons donné 200\$ à ce théâtre-là! Il me semble qu'il pourrait au moins avoir un rideau en meilleur état!» Et j'ai réalisé que je venais de faire la première production mondiale de la pièce *Fin de partie*, en 1986, à Halifax...

Cela illustre bien le problème de mémoire au théâtre qu'on vit au Canada anglais. C'est le problème, d'abord, de la mémoire du public.

SERGE OUKNINE:

J'ai suivi le débat de nos amis avec intérêt et il m'a paru nécessaire, en tant que praticien, metteur en scène et professeur, de définir les concepts pour mieux comprendre la relation complexe qui anime la mémoire et la mise en scène.

Je dirais tout d'abord que le metteur en scène ne travaille pas avec sa mémoire, je dirais plutôt que c'est la mémoire qui le travaille. Ceci signifie que nous baignons dans la mémoire et que le rôle d'un artiste est de mettre en scène une relation qui ne soit pas redondante à cette mémoire, mais qui soit créative. Dès l'instant que nous parlons de mémoire, nous devons nous situer par rapport à des référents (et les deux histoires qu'on vient de nous raconter sont très éloquentes sous ce rapport) car quand on ne connaît pas le code, il y a un monde de nuances qui nous échappe. Je crois que le hiatus existant entre praticiens et théoriciens pourrait tomber si on essayait de définir, disons, différents champs d'expression de la mémoire pour des praticiens. L'universitaire va donc prendre la relève de l'artiste et je vais vous proposer quelques concepts qui pourraient être des outils de travail. J'illustrerai ultérieurement mon propos d'exemples précis.

Il y a plusieurs mémoires. Il y a la mémoire formelle qui relève des procédés. Il y a la mémoire organique qui relève des processus. Il y a

la mémoire hybride, celle qui m'intéresse le plus, qui est la mémoire paradoxale, celle sur laquelle s'inscrit la fécondité. Et il y a d'autres formes de mémoire. Il y a, par exemple, la mémoire institutionnelle où l'on trouve deux types de metteurs en scène et d'acteurs: les metteurs en scène plus créateurs et les metteurs en scène plus interprètes.

Le metteur en scène interprète va essayer, en quelque sorte, d'être créateur dans l'écoute de cette mémoire du corps qu'est le texte. Tout texte, quand on l'écoute bien, met en jeu le corps. Et un metteur en scène interprète aura pour fonction d'écouter ce glissement qui va se faire entre la mémoire de l'acteur et la mémoire de la textualité. Par contre, le metteur en scène créateur, lui, va transgresser cette relation à l'écriture. Il va bousculer la mémoire et, très souvent, il va substituer à la réalité du texte un monde d'images, un monde percussif, scénographique, ou un monde de projection intime. Je vais maintenant tenter d'illustrer ces concepts d'exemples concrets.

La mémoire formelle, qui relève des procédés, peut être positive ou négative. Commençons par la négative. Dans les années 70, à Paris, on a soudainement découvert Bob Wilson (qui était déjà très connu à New York) et, d'un seul coup, on a redécouvert l'art de la fumée et du ralenti au théâtre. Bob Wilson, quand il utilise le ralenti, ne s'en sert pas uniquement comme effet esthétique, il l'utilise pour une analyse quasiment cinématographique de la décomposition du mouvement. Le jeu est au ralenti pour être une démonstration presque brechtienne (mais en même temps dans une certaine mythologie) de ce qui se passe vraiment quand nous faisons quelque chose.

Qu'est-ce que j'observe deux ans après, quand Bob Wilson triomphe sur la scène parisienne? Les metteurs en scène de gauche, ceux des maisons de la culture de la banlieue parisienne, qui étaient des piliers du théâtre militant (marxiste, épique), mettent de la fumée dans les pièces de gauche et demandent aux acteurs de jouer au ralenti. D'un seul coup, ce qui, pour quelqu'un, est un outil scientifique et artistique, devient, pour un autre, un procédé. Là, la mémoire formelle est négative, elle se piège dans le système de la mode.

Parlons maintenant de la mémoire formelle positive. Excusez-moi d'être un peu académique, mais j'aimerais tirer mes exemples de recher-

ches que j'avais faites en histoire du théâtre. En 1926, Meyerhold crée *le Revizor* de Gogol dans une scénographie qui serait, en quelque sorte, une scène élisabéthaine à l'envers, avec des renforcements et des portes. Les acteurs rentrent par ces portes pour participer à une mise en jeu mécaniste, avec gestuelle, gros plans, etc. Je m'aperçois que Peter Brook, dans les années 70, reprend exactement le même dispositif scénographique pour monter *Marat Sade*. Même jeu de portes avec entrée et sortie de la folie et du discours. Et, il y a trois mois, Tadeusz Kantor monte *I Shall Never Return* (en français, *Je ne reviendrai jamais*) avec le même dispositif scénique, le même système de portes, avec des acteurs qui rentrent et qui sortent pour situer la mémoire.

Avons-nous affaire ici à une mémoire formelle négative? Sûrement pas. Parce que si le procédé scénographique est le même, la mise en jeu de ce procédé, elle, est créatrice. C'est-à-dire que chez Meyerhold, on utilise les portes pour faire entrer ce qu'on veut ridiculiser; chez Brook, on utilise les portes pour faire entrer la folie et la faire sortir; chez Kantor, on utilise les portes pour faire entrer les signes de la mémoire et les faire mourir. Voilà trois procédés semblables au service d'un discours cohérent et, pour moi, ces metteurs en scène, qui participent du même système de référence, ont en quelque sorte commis un vol, mais ce vol est fécond. Un bon metteur en scène est un bon voleur, à condition d'insuffler dans ce qu'il vole quelque chose qui lui soit spécifique et qui soit un discours qui s'approprie, tout en recréant.

Deuxième thématique, celle de la mémoire organique qui relève des processus. J'ai beaucoup aimé, dans le débat de tout à l'heure, que des historiens disent que ce qui est important ce n'est pas le produit fini, mais le produit en marche. C'est tout à fait vrai car la mémoire organique des processus, c'est, si on y réfléchit bien (à part évidemment les textes et les photos d'aujourd'hui ou gravures d'autrefois), le bouche à oreille qui se fait au théâtre depuis six mille ans. Il n'y a d'histoire et de mémoire du théâtre que par cela. S'il n'y avait pas cette relation de transmission de processus organique, de savoir-faire, de processus de jeu, le théâtre n'aurait jamais évolué. Ceci veut dire que dans la fidélité, dans la mémoire, dans la connaissance des processus, il y a un savoir du corps, du comportement. Il y a un savoir de l'écoute qui est plus ou moins codifié selon les cultures.

Pour donner de très brefs exemples, disons que, dans la mémoire des processus, il y a l'école classique telle qu'on la retrouvait, il y a vingt-cinq ans dans les conservatoires, fondée sur la sublimation spirituelle devant un corps qui est en deuil. Le metteur en scène doit avoir là une mémoire organique du texte de la même façon que, lorsque je travaille un Genet avec mes étudiants, je leur dis de respecter les virgules et les points, faute de quoi ils ne pourraient pas avoir la mise en espace, le processus organique de la mise en espace du corps. La langue est porteuse de spatialité. Et le metteur en scène est le médium qui permet à l'acteur de comprendre cela, d'avoir cette écoute et ce regard, pour comprendre comment s'inscrivent le corps et l'espace dans le rythme et la musicalité des mots. Chez Genet, par exemple, c'est une rotondité; chez Claudel, c'est une propulsion et, en même temps, une tentative d'ascension; chez Ruzante, c'est une propulsion terrienne, c'est l'humus paysan qui va s'élever. C'est ainsi que le texte n'est pas seulement un savoir intellectuel, il est véritablement la mémoire d'une société, la mémoire d'un geste, la mémoire d'une expérience sociale et intime.

Permettez-moi maintenant d'aborder le dernier aspect de cette intervention, celui touchant à la mémoire hybride, la mémoire paradoxale, la mémoire qui m'apparaît de loin la plus intéressante. Je me suis souvent demandé, en tant que metteur en scène, pourquoi il arrivait qu'on bloque dans un processus de création. Tous les metteurs ont vécu cela. Parfois on a un éclair, une excellente idée qu'on essaie de préciser et de concrétiser, mais rien ne vient. Les acteurs s'impatientent, ont l'impression de tourner en rond. S'installe un silence pesant, à moins que l'esclandre n'éclate. Le metteur en scène tente de se justifier intellectuellement, bref, ça ne va pas. Quand cela m'arrive, j'utilise un truc tout simple: je fais une pause et je vais me laver le visage. Et curieusement, en perdant le désir de mon idée (en glissant dans l'eau), l'image que je cherche apparaît. En ayant renoncé à l'idée de la mise en scène, ma mémoire cesse d'être désirante, et cette mort du désir fait que ma mémoire devient féconde.

Quel est donc ce phénomène? Je crois qu'il tient au fait que la fécondité est un rapport à l'inconscient et au savoir, qu'un metteur en scène travaille simultanément avec son cerveau gauche et son cerveau

droit, qu'il doit rationaliser, mais pas trop (après, mais pas pendant!), qu'il doit en même temps se laisser aller à la mouvance de ce qu'il ne sait pas encore. De la même façon, lorsque nous entrons dans la mouvance du texte, telle qu'on ne la connaît pas et qu'on la découvre, le texte va nous porter. Mais si nous voulons projeter une signification sur le texte (avec l'aide d'un *dramaturg*, par exemple), nous obtenons peut-être une historicisation du texte, mais pas forcément une relation palpable et vivante au texte. C'est-à-dire que le *dramaturg*, pour moi, est l'extrapolation du cerveau gauche (la rationalité), alors que le metteur en scène sensible va faire ce jeu de va-et-vient entre la gauche et la droite. Il va être, à la fois, ce *dramaturg* qui réfléchit et l'innocent qui ne sait pas.

Et c'est cette mémoire hybride qui est, à mon sens, la mémoire de la création. C'est elle qui fait que dans l'humus du sens dans lequel nous baignons, nous sommes à la fois riches des référents qui nous travaillent et encombrés de cette mémoire que nous devons perdre. C'est seulement à l'émergence de l'oubli... que nous savons.

ALAIN FOURNIER:

L'émergence de l'oubli, c'est agréable, ça me rappelle «Je me souviens», ce qui était ma première impression face à ce sujet. La mémoire de la mise en scène, je la vis à différents niveaux. Cette mémoire formelle, dont parlait Serge Ouaknine, est effectivement une sorte d'héritage auquel nous sommes confrontés, qu'on partage avec des spécialistes et qui, malheureusement, s'oublie, est dilué. On doit vivre la mise en scène au présent, le présent de la rencontre, de la représentation. Dans ce présent nous sommes plutôt confrontés à une mémoire collective qui, elle, est aussi la mise en forme de cette mémoire par un discours officiel (souvent celui des médias). Il s'agit là d'un aplatissement de la mémoire collective. Cet aspect est très difficile à approfondir.

Nous n'avons pas, ici, les problèmes de monsieur Froelich. Le Québec vit des problèmes historiques communs à toutes ses régions. Problèmes qu'on oublie cependant régulièrement et dont on refuse de parler, comme si on mettait l'histoire dans la géographie, comme si on savait

seulement se parler de nos événements à travers une géographie qui nous influence, géographie qui, aujourd'hui, est devenue celle de la vie urbaine et de la modernité.

Le travail de la mémoire, je le vis aussi à l'intérieur de spectacles assez longs, des spectacles dans des lieux différents qui, eux, ont un passé, des spectacles qui, parfois, se servent de la mémoire comme matériau. Il s'agit là d'une mémoire brute, en bloc, naïve, une mémoire qu'on projette. On va jouer dans un théâtre qui a pu être le lieu d'une mémoire historique, mais est-ce que le public le sait? Est-ce que la relation qui s'établit alors est quelque chose de sensible? Je trouve merveilleux d'entendre parler de cette intégration du metteur en scène dans l'histoire. J'avoue avoir beaucoup travaillé de textes classiques et avoir trouvé très riche la relation avec la textualité. Effectivement, les textes — du moins ceux écrits en français — permettent de sentir une spatialité, un travail du corps dans la ponctuation (pour les traductions, c'est impossible). Mais ce qui est le principal problème, c'est que ce corps, qui disait ces lignes-là à telle époque, qui était habillé de telle façon, qui faisait telle ou telle chose dans un contexte qui était connu, se trouve maintenant évacué. Tous ces textes qui nous arrivent d'hier et qui nous sont présentés comme tels (si au moins ils étaient anonymes, on aurait moins peur), porteurs d'un siècle d'histoire ou plus, ces textes ne me font pas peur car ils n'intéressent pas, de prime abord, le public.

C'est une cause de problèmes. Ils arrivent là [ces textes] porteurs de valeurs institutionnelles; ils représentent une évasion culturelle, un vernis de savoir. Et on fait tout pour qu'ils ne prennent pas une dimension différente. On pourrait croire que les grands classiques ont été suffisamment repris ici (Racine, Tchekhov, etc.) pour qu'on puisse en faire autre chose que d'en rendre explicite le sens premier. Non. Tout sous-texte, toute lecture, toute mise en contexte, insertion dans des horizons d'attente différents, doit se faire avec une présentation évidente du sens premier, sens premier qui échappe complètement et qui apparaît d'abord étranger. Et je pense que le succès très relatif de tous les classiques au Québec en est la preuve.

Le problème se pose dans l'enseignement. On peut y apprendre à savoir ce que les autres savent sur ces textes-là (mais que le public qui

va les voir ne veut pas savoir); on peut essayer d'être respectueux de ce texte, durant le processus de création (qui aboutit à cet objet-là qui nous parvient à travers les siècles), parce que ce texte nous intéresse sans qu'on sache vraiment pourquoi (peut-être parce que nous en savons plus que les autres ou parce que ce texte nous apparaît neuf et fort).

Cette mémoire, au niveau du Québec, est un problème parce que nos oeuvres ont été évacuées, ont fait partie d'une tradition orale (un processus organique, si vous voulez, mais qui a dû être identifié à un problème de classes sociales). On retrouve ces oeuvres rue Papineau [au Théâtre des Variétés] dans une tradition représentée par le burlesque, et qui fonctionne bien (comme les vieux mélés). De ce point de vue, on peut dire qu'il y a une mémoire collective partagée. De la même façon que le théâtre japonais semble être un code partagé par une population, le théâtre primitif, naïf, simple et populaire d'ici, est partagé. Je dirais même que, lorsque nous voulons faire de la tournée en région, nous n'avons presque pas le choix. Il nous faut nous inspirer de ce théâtre-là, au moins en ce qui a trait à la présentation. Par contre, quand on reprend un texte québécois de cette époque (ou même plus récent comme un Marcel Dubé), on est aux prises avec les contingences de l'histoire. C'est à la fois pas assez loin, pas assez proche. Il faut avoir une mise en relief, et cette mise en relief cause des problèmes.

Le problème de l'histoire, dans notre contexte, est compliqué du fait que tout notre passé a été réécrit dans les années 70, ce qui a pour résultat que notre vision historique a changé et qu'on n'arrive pas à trouver, dans un fond de tiroir, une pièce ancienne qui corresponde à cette nouvelle histoire (teintée évidemment par l'élan politique du Parti québécois). Ceci fait que, maintenant, écrire l'histoire, c'est écrire une géographie, celle de l'urbanité (j'y reviens), et le rapport avec les oeuvres étrangères se fait à travers cette impression d'internationalisme qu'on a en visitant les grands centres du monde. Oui, notre théâtre est international parce qu'on le joue dans des villes qui ont vingt chaînes de télévision, la vidéo, un métro, des villes en somme dont on partage la réalité, cette réalité commune dont nous parlons dans notre théâtre. Mais cela ne signifie pas qu'on partage une histoire ni un vécu. Cela occasionne des problèmes au niveau de la mémoire.

Il y a donc un conflit à propos de cet héritage de pièces anciennes. Vous (les historiens) les analysez et écrivez sur elles des ouvrages que nous lisons avec plaisir, mais, pour nous, elles ne subsistent que comme une trace morte, sèche. Bien sûr, on a tous entendu parler de cette mise en scène de Meyerhold ou de Peter Brook, mais, malheureusement, on ne les voit pas, cela va rester entre nous. Si la mémoire se partage avec l'élite (tel que c'est la cas en ce moment), elle demeure en vase clos. Si la mémoire est un fait collectif, il faudrait voir dans quel contexte ces oeuvres (dites de mémoire) sont présentées et qui elles rejoignent. On voit souvent de la citation de mémoire, du rappel. Un artiste utilise ainsi le décor d'un autre. Pour des gens qui n'ont pas de mémoire, cela ne change rien, pour nous qui en avons, cela permet de dire que nous savons à ceux qui savent, qui ont de la mémoire! C'est normal, on digère son époque avec un certain vampirisme, c'est-à-dire avec les résidus des époques antérieures. De la même façon que le public qui vient nous voir nous consomme avec autre chose (et il ne faudrait surtout pas croire que nous sommes la fin de sa journée). Cette digestion mutuelle est riche. (Enfin, elle aboutit au monde qu'on a...)

L'émergence de l'oubli est une chose nécessaire, vous avez raison, Serge, quand vous dites cela, parce que, effectivement, il faut oublier beaucoup de choses pour se retrouver à neuf devant un objet qui est daté et archi-daté et qui ne demande qu'à se faire identifier comme tel (pour un public qui se fout des dates et qui veut quelque chose qui se mange tout de suite et chaud). Voilà donc, pour conclure, comment je vis les problèmes de la mémoire ici.

FRANCINE NOËL:

Je vous remercie beaucoup. J'ai l'impression que ces points de vue qui nous ont été exposés ne sont pas véritablement convergents ou, du moins, ne le sont pas tout le temps. Je donne donc maintenant la parole à la salle pour poursuivre et relancer le débat. [Un temps] Puisqu'il n'y a pas d'intervention de la salle pour l'instant, je vais accorder un droit de réplique aux participants à la table ronde.

SERGE OUAKNINE:

Je vais repartir de l'anecdote japonaise de Peter Froelich. À l'époque où j'étais un jeune disciple de Grotowski, il m'avait raconté des histoires semblables et je ne les comprenais pas parce que, pour moi, la mise en scène était quelque chose qui devait s'apprendre. Je croyais qu'il y avait des lieux où on apprenait à mettre en scène et le paradoxe de ma propre histoire, c'est que je ne savais pas dans quel discours il fallait que je m'inscrive et quelle était la scène de ma mise en scène. Cela m'amène à dire que le metteur en scène travaille avec une mémoire qui lui est intime, c'est une scène première qu'il se rejoue tout le temps, mais qui change de texte, qui change de scénographie ou qui change de lieu. Un artiste n'a pas grand-chose à dire dans une vie, mais ce qui est constant, c'est le lieu d'où se fait la question en lui. Et il peut, bien entendu, s'approprier le discours des autres. À l'heure actuelle, par exemple, il y a au Québec des gens qui s'approprient le Butô. Certains le font très bien, d'autres avec des clichés. Mais cela n'a pas d'importance, l'essentiel c'est que, à travers la forme d'une autre culture (comme le Butô qui est une contemporanéité japonaise), il y ait la réinterrogation de cette mise en scène de soi dans l'écoute de cette mise en scène de l'autre. La difficulté pour l'Occident, c'est précisément la difficulté de ne pas avoir ce genre d'anecdotes. C'est que l'Occident est condamné à la fuite en avant. On disait tout à l'heure cela du Québec, mais je crois que c'est également occidental. Il y a bien sûr des degrés dans l'amnésie comme on l'a bien vu, mais je crois que la culture occidentale cherche continuellement à transgresser ses propres référents. Elle est suicidaire, c'est une culture de la fuite, alors que les cultures asiatiques sont des cultures de la répétition et de l'entretien du parfum du signe.

Nous, quand nous allons au théâtre, nous cherchons toujours de nouveaux signes; eux, les signes, ils les ont déjà. Donc, quand ils modifient un signe, c'est une révolution (me disait Grotowski que je comprends vingt-cinq ans plus tard). Le fils, qui reprend le jeu du père et qui transpire, n'a pas encore compris le jeu du père qui joue la même chose mais ne transpire pas. Et si un metteur en scène fait une variation dans la codification des hiéroglyphes, des idéogrammes vivants que sont les acteurs, il transgresse la tradition et la mémoire, et, de cette façon, il fait une innovation.

Quel est le rôle du metteur en scène dans le théâtre asiatique? C'est de retrouver, non pas les signes (ce qui fait partie d'un apprentissage formel), mais ce qui traverse le signe: le glissement du pied sur le sol, l'air qui se déplace avec l'actrice. Et cela ne s'apprend pas en tant qu'objet, c'est une formation globale qui va amener, à un moment donné, l'acteur à être habité par cet espace qui va se véhiculer autour de lui. Pour nous, Occidentaux, l'Orient est fascinant parce qu'il nous apporte un code. Or, qu'est-ce que je fais, moi, en tant que metteur en scène, quand je dirige des acteurs, sinon décoder les signes apparents pour entendre les signes qu'on ne voit pas. C'est cela un metteur en scène à mon avis. Un metteur en scène doit être voyant. Il ne doit pas seulement projeter sa vision du monde. Ce qui lui est le plus difficile, c'est d'écouter la vision de l'autre et de tisser son tricot avec la laine de l'autre. C'est toute la problématique de la création collective.

Un bon metteur en scène est quelqu'un qui doit apprendre à se taire pour s'entendre dans la voix et dans le corps d'un autre. Et quand je dis le corps, ça peut être aussi son scénographe, son éclairagiste, etc. Si cette relation de transparence entre les collaborateurs n'est pas fraternelle, c'est la guerre. S'il y a des problèmes de budget, de subvention, si la presse fait des pressions, c'est fini. Le petit fil sensible, où la transparence peut apparaître entre moi et l'autre, est rompu. On a, là, l'accumulation des signes, mais on a perdu le parfum.

JOSETTE FÉRAL:

Je voudrais faire une remarque générale. Je suis étonnée et amusée de constater qu'il nous aura fallu un peu plus de trois heures pour passer de la mémoire à l'oubli, car comme le souligne l'expression de Serge Ouaknine reprise par Alain Fournier, «l'émergence de l'oubli est nécessaire». Et je constate également que si la table précédente [«Théâtre et mémoire»] a beaucoup insisté sur la nécessité de la mémoire, celle-ci, au contraire, insiste beaucoup sur la nécessité de l'oubli. Cette opposition n'est pas simplement gratuite. La table précédente était constituée de théoriciens et celle-ci de praticiens. Certains sont encombrés par la mémoire et d'autres en revendiquent toujours davantage.

Ceci étant dit, je voudrais poser une question à Alain Fournier sur les classiques. Tu as monté *Faust* il y a quelques années, à partir de plusieurs textes. Je suppose que tu n'en as pas fait la mise en scène classique, que tu as cherché à te débarrasser d'une certaine mémoire pour atteindre autre chose. Quelle appropriation as-tu faite du mythe de Faust?

ALAIN FOURNIER:

Avec *Faust*, j'avais une liberté première fondée sur le fait qu'il s'agit d'un texte allemand, donc d'un texte qui ne fait pas partie de notre héritage culturel direct. Il vient à nous par la bande, par la traduction. En outre, il y a eu plusieurs adaptations populaires de l'histoire. Une tradition orale très forte (qu'on retrouve dans l'opéra, dans le théâtre de marionnettes) qui fait que l'histoire est connue, même si l'auteur est inconnu (parce qu'il ne fait pas partie des cours obligatoires). À partir de cela j'ai entrepris mon travail en tenant pour acquis qu'une certaine partie du public connaissait l'histoire et que, autour de cela, il pouvait y avoir tout un jeu de citations, des allers-retours, l'utilisation de traces que cette oeuvre avait laissées, comme des extraits de films de Murnau.

Il y avait aussi un travail de mémoire actif à l'intérieur même du spectacle joué dans deux salles différentes reliées par vidéo. Mais on ne voyait que des extraits du spectacle au vidéo. Ainsi, quand on voyait le deuxième, on ne voyait que des traces de ce qui s'était joué et il fallait donc faire un effort de mémoire pour se rappeler ce qui avait été effectivement joué.

Mais le plaisir n'est pas le même quand le texte fait partie de notre culture (la culture française). Ce texte nous arrive toujours après coup, sans transmission orale. Si nos parents ne sont pas médecins ou avocats, mais ouvriers comme les miens, les histoires de Racine ou de Corneille ne nous pas été racontées parce qu'ils ne les ont pas lues. Faust, par contre, était entré ici par la tradition orale comme Aurore, ce qui fait qu'il était beaucoup plus connu que n'importe quel héros de Racine ou de Beaumarchais. Donc, il était possible de faire un certain

travail sur un objet du passé qui était, dès le départ, présenté comme quelque chose d'autre, pour lequel je n'avais aucun respect à avoir, qu'aucune institution ne voulait défendre. *Faust* ne fait pas partie d'un héritage qu'on doit enseigner. Mais j'ai choisi cette pièce parce que, en dépit de tout, elle tient le coup. Ce n'est pas toujours le cas avec les classiques. Parfois on se fait prendre. Je me laisse séduire par la langue, par exemple, mais c'est à peu près ce qu'il y a de plus dur à partager. Au niveau de la mise en scène, j'apprends avec le temps que je ne dois pas lever le nez sur l'histoire, que si je ne suis pas capable de résumer l'histoire (pour ma mère, pour mon père), je risque d'avoir un grave problème avec le public.

J'ai joué dans des classiques réécrits par d'autres, par Marie Cardinal, et mes parents dorment toujours quand ils viennent m'y voir. Et je me dis qu'il faudrait trouver un moyen de faire en sorte que les gens ne dorment pas devant *Médée*. Avec *Faust*, j'ai pu tenter des choses parce qu'il n'y avait pas cette responsabilité de l'institution et la pression des organismes subventionneurs.

JEAN DUVIGNAUD:

Je suis content de parler à des metteurs en scène parce que je ne me serais jamais préoccupé de théâtre si je n'avais touché du métier. Je crois bien que j'ai été le premier en France à monter *Woyzeck*, il y a très longtemps.

Je voudrais mettre entre parenthèses tous ces grands mots que nous avons employés, entres autres, «mémoire». Tout ça, c'est très vague, très difficile; ce sont des débats philosophiques. Personne n'en sait rien.

Deuxièmement, il y a un autre problème auquel je voudrais m'attacher, c'est celui-là: qu'est-ce que nous savons vraiment du théâtre d'autrefois? Nous n'en savons rien. Les textes (la tradition) dits «classiques grecs» n'ont été transmis en Europe que parce qu'il y a eu des copistes à Pergame et Alexandrie qui les ont recopiés près de cinq siècles après leur création. Vous pensez bien qu'ils y ont changé quelque chose. Ces textes ont été traduits par les Hébreux et Arabes, ils sont

arrivés en France où ils ont été traduits en grec. Ce sont des textes qui ont été plusieurs fois retransformés, réadaptés.

N'oublions pas non plus que les seuls textes qui ont été joués, réellement, ont été des manuscrits de Plaute et Térence, licencieux et obscènes, qui étaient joués par les moines dans les monastères. Et ces moines croyaient reconstituer ainsi l'Antiquité. Ils lisaient également *l'Art d'aimer* d'Ovide (dont je ne ferai pas de dessin, vous savez ce qu'il en est) en croyant le lire comme *le Cantique des cantiques*.

Ce sur quoi, en somme, je voudrais bien insister, c'est que le problème des survivances est un problème du constant contresens et que c'est bon. Et s'il n'y avait pas ces contresens, il n'y aurait pas de création. Je prends deux exemples.

Il y a déjà un certain temps, je me trouvais en Tunisie (indépendante) et j'ai participé à la création d'un théâtre à Amameth, au bord de la mer. Ce n'était pas facile de persuader un dictateur de créer un théâtre. On a fait jouer devant lui une pièce, où il aurait pu se reconnaître, mais où il ne s'est pas reconnu. C'était *Caligula* de Camus. Caligula avait été joué par un extraordinaire acteur qui s'appelle Ali Ben Ayed (et qui malheureusement est mort aujourd'hui) et qui avait su donner à cette pièce (qui en France était une pièce comme les autres) un autre sens. C'était vraiment la pièce des cours orientales, cela donnait un résultat assez étonnant. La pièce servait d'ouverture à un débat organisé par l'UNESCO et portant sur le théâtre arabe, un problème très proche de celui que vous avez aujourd'hui, mais à l'envers. En effet, les Arabes (et leur art) n'ont jamais représenté le visage humain, pas plus d'ailleurs que les grandes religions monothéistes, pas plus que les juifs.

Dans la *Poétique* d'Aristote, le mot «tragédie» est traduit par «danse exécutée en l'honneur des Sultans». Autre contresens, sans doute fécond d'ailleurs, puisqu'il pressentait une sorte de fête, de festivité qui était transposée. Le problème de l'histoire, cela a été dit, ce n'est pas le problème de la mémoire, c'est malheureusement celui de l'oubli.

Il y a des ruptures. Je ne crois pas, certainement pas, qu'il existe une histoire du théâtre. Il ne peut pas y en avoir. (Quand je vois des

histoires du théâtre... Pour y gagner beaucoup d'argent, écrivez-en une, en partant de la préhistoire jusqu'à nos jours.) C'est pas vrai! Shakespeare n'avait jamais lu un Grec. Ce qu'il connaissait, c'était les Italiens. Ce que Molière connaissait, c'était les Italiens...

ANNE UBERSFELD:

... et Plutarque.

JEAN DUVIGNAUD:

... (et Plutarque, j'allais le dire:) et l'auteur le plus lu à cette époque, à part Plaute et Térence: Plutarque. Toute leur culture grecque et ancienne, c'était Plutarque. D'ailleurs, c'est très beau. Relisez-le dans le texte d'Amyot, vous verrez.

Deuxièmement, il y a eu un autre problème dans cette transmission, c'est qu'elle se fait tantôt par l'oralité, par la parole lue, tantôt par l'écriture. Comment passe-t-on de l'une à l'autre? Alors ça, encore une fois, c'est un problème qu'on n'a pas résolu. On peut toujours dire: «Le commentateur fait une image en marge de son manuscrit.» C'est pas le même. Celui qui lit n'est pas celui qui dessine, qui statufie.

Comment passe-t-on? Là nous retrouverions McLuhan (ce n'est pas parce que c'était un vieil ami que je le dis) quand il dit que l'oreille est chaude; que ce qui vient par l'oreille est passionnel et que ce qui vient par l'image est froid. Effectivement il y a, dans la transmission émotionnelle de l'oreille, quelque chose qui sollicite, qui suscite. Toute une partie du théâtre a été transmise de cette manière. Cohen, le vieux Cohen qui a travaillé sur l'art du Moyen Age, a découvert le texte d'un mystère du Moyen Age qui avait été recopié - donc arrangé - par un clerc, par un savant, et qu'un artisan avait acheté, ne sachant pas lire, pour le seul plaisir de se le faire lire en public, le soir, devant ses amis, par un clerc, ou par un curé ou un notaire, devant lui. Des choses qu'on avait seulement entendues et jamais lues.

Alors vous parliez de transmission. Comment se fait-il (et je suis du pays d'où vous venez, de ces régions vendéennes et autres), comment se fait-il qu'il y ait des choses qui ont survécu à votre départ qui n'ont pas été transmises ici? Je pense par exemple au grand thème de Barbe Bleue, Gilles de Retz. Je pense à toute une série de contes et de légendes qui ne sont pas ceux de Perrault (qui ont été arrangés) mais qui sont des fabliaux qu'on retrouve et qui n'appartiennent pas nécessairement à la littérature (à la littérature orale, le mot est confus) mais qui existent. Cette coupure, d'où vient-elle? Nous ne savons pas.

Dernier point. Il se trouve que, pour des raisons matérielles, je dirais même amicales, j'ai assisté, avec Jean-Marie Serreau et Roger Blin, à la création d'*En attendant Godot*. Qu'est-ce que cherchait Blin — j'ai travaillé beaucoup avec lui — c'était justement de réaliser ce qu'il appelait le bricolage. C'est-à-dire donner le choc du théâtre par n'importe quel moyen. Il me disait: «Antoine a eu tort de mettre des vrais morceaux de boeuf sur scène». Ce qu'il fallait, c'était faire ce que faisait Brecht, d'ailleurs: des bouts de chiffons signalant le boeuf (il y a toute une utilisation des signes qui n'est pas simple).

Et je donne un exemple parce qu'il est précis. Un jour, en préparant *Godot*, Beckett était dans la salle; Blin revenait en taxi. Il était pressé. (Je l'ai raconté à des amis l'autre jour; ça m'a beaucoup frappé parce que c'est comme ça que s'écrit une oeuvre finalement). Il arrive en disant: «Ça y est, j'ai trouvé!» (Le dernier mot de la série de kyrielles d'injures qu'il y a dans *Godot*.) «J'étais dans un taxi. Le chauffeur de taxi a insulté quelqu'un et lui a dit: "Et va donc, architecte!"» Immédiatement, Beckett et Blin ont réalisé qu'il fallait mettre ça dans la pièce. Voilà! On tire de la réalité contemporaine beaucoup plus que d'un passé que nous réinventons à chaque pas, on tire quelque chose d'aussi banal, d'aussi simple, d'aussi sordide.

Un jour, dans une discussion, quelqu'un faisait un grand discours sur *Godot*: «Dans *Godot*: il y a 'God', il y a Dieu.» Alors Jean-Marie Serreau lui répond: «Mais non, c'est pas Dieu, c'est godillot!» Puisque nous y sommes, pourquoi s'appelle-t-il Ham, jambon, l'autre, comme Hamlet? C'est cela le problème. Si on veut retrouver les textes, il faut vraiment leur substance charnelle, mais elle nous est intransmissible.

Vous disiez tout à l'heure qu'il nous faut réinventer certains signes. Il y a un pays où les signes sont en train d'être brisés, violés, transformés. Et j'y étais l'an dernier. Ce pays me fascine. Je vais y retourner. C'est la Chine. Au Japon, le problème serait de savoir comment il se fait que, dans une culture industrielle où ils auraient dû disparaître, ces signes ont été conservés.

Il serait également bon de savoir pourquoi aujourd'hui nous sommes tellement obsédés par les livres d'histoire. Moi, je tiens que c'est une fuite devant le futur. Je tiens que c'est une peur devant l'inquiétude que nous apporte la civilisation dans laquelle nous sommes, que nous n'avons pas encore réussi à anticiper. Je pense que les grandes pièces, ici, ce ne sont pas les pièces d'hier ou d'avant-hier, ce sont des pièces qu'il faut que nous écrivions. C'est pourquoi je crois beaucoup plus aux créateurs qu'à quoi que ce soit, même si c'est pas bon, même si c'est hésitant. C'est l'invention.

Je reviens à mon théâtre arabe. Il ne pouvait pas se faire de théâtre parce que, disaient-ils, c'était interdit. Finalement, ils en ont fait. Cela a été très difficile. Et ils ont fui devant ce théâtre. Et je continue de penser que s'il y avait eu cette grande expression dramatique dans tous les pays arabes, il y aurait peut-être eu moins de fuite vers une représentation plus terrorisante de l'existence. Parce que le spectacle, qu'on le veuille ou non (toujours ce vers d'Hésiode: «*Ἰνὰρ σκιάς ἀνθρώπου*»), «l'homme est le rêve d'une ombre», mais c'est une ombre très matérielle, très charnelle; c'est le godillot.

ALAIN FOURNIER:

La coupure, la rupture est historique, elle est aussi sociale. Les gens d'où nous venons ont continué à se raconter des choses. Il y a, chez nous, une tradition orale qui est forte, qui ressort et qui a servi à cette réécriture des années 70. On est allé beaucoup puiser là-dedans. Mais autrefois la tradition orale était vue par le clergé comme une chose à occulter. Ce n'était pas vraiment la fine fleur du raffinement, de ce qu'un gentilhomme devait être, même ici. D'autant plus que comme, à

MÉMOIRE ET MISE EN SCÈNE / 459

partir de la Conquête, il y avait très peu de moyens d'action, une véritable culture qui s'intégrait dans les faits et qui aboutissait à des réalités sociales était extrêmement dangereuse. Ce sont des conditions historiques. Voilà pourquoi, sans doute, la tradition orale, à l'époque, ne s'est pas rendue dans des oeuvres. Maintenant le problème ne se pose plus, parce qu'on en a, une littérature, on en a du théâtre, on en a réécrit.

ALEXANDRE HAUSVATER:

Je suis totalement d'accord avec monsieur Duvignaud: on ne travaille pas avec la mémoire (ou l'oubli). Mais on essaie de créer le passé. Ce qui se passe maintenant dans le monde me semble très important, surtout parce qu'on arrive à la fin du XX^e siècle. Il y a une obsession complète avec des événements du XX^e siècle qu'on n'a pas vécus et qu'on ne peut pas comprendre. Il ne s'agit pas d'essayer de recréer un passé qui n'a pas existé (d'ailleurs qui sait si Shakespeare a écrit les pièces qui lui sont attribuées; peut-être que c'était Bacon). Il y a bien des choses qu'on ne sait pas, comme vous avez dit. Mais parce qu'on ne sait pas, il y a des événements d'aujourd'hui qu'on ne comprend pas.

Autre chose importante. Le grand créateur au théâtre ce n'est pas le «créateur», c'est le public. Il n'y a de culture théâtrale que parce qu'il y a un public. C'est le chauffeur de taxi qui fait la création; sans lui, le théâtre n'existe pas. J'ai vécu un petit incident, il y a quelques mois, à Managua, au Nicaragua, en assistant à une pièce de théâtre. Un acteur jouait le rôle du roi. Tout à coup, un enfant s'est mis à crier: «Vous n'êtes pas roi, vous êtes médecin!». L'acteur s'est arrêté et a commencé à se transformer en médecin parce qu'il était plus médecin que roi. Le petit s'est montré très content de cela. Ce qui m'a fait dire aux gens de la troupe que cet enfant devrait écrire une pièce parce que c'était lui le créateur.

J'ai écouté attentivement ce qu'a dit Serge Ouaknine sur les analyses entre telle et telle chose par les metteurs en scène, les interprètes ou les créateurs. Mais la mise en scène, pour moi, est avant tout un processus de nécessité. C'est une nécessité en toi, une nécessité égoïste, égotiste.

Plus ce moment passe, plus cela mûrit, parce qu'il y a responsabilité et que la responsabilité prend le dessus sur le fait de raconter une histoire, de créer une histoire.

Dans certains pays, et je crois que le public au Québec a commencé à se comporter ainsi, c'est le public qui demande l'histoire. Le public ne veut pas recevoir une autre histoire américaine ou autre. Nous en venons à un moment de création. Par exemple, aujourd'hui, en Pologne (je parle d'un pays que je connais bien), on peut voir une pièce écrite par Malinowski dans quatre théâtres différents et dans une église. Le rôle principal dans les quatre théâtres, même si le personnage a vécu au XII^e siècle, est tenu par des communistes. Mais à l'église, c'est un anarchiste. Et avant celle des pièces qui est jouée dans l'église, le prêtre vient et fait une prière; tout le public est à genoux. C'est l'anarchie totale, le chaos total, la révolte totale. Au théâtre, le rôle est tenu par quelqu'un qui est disposé à obéir.

Avant de discuter de ce qu'est la mise en scène — c'est un mystère que je ne comprends pas —, on doit se demander si le théâtre répond à une nécessité, à une demande. Et on doit créer dans ce mouvement de nécessité, de demande avant de «réaliser» ce qu'est le théâtre.

ANNE UBERSFELD:

Je voudrais d'abord dire, comme mon prédécesseur à ce micro [Jean Duvignaud], que je n'aurais jamais osé parler ou écrire sur le théâtre si je n'y avais pas travaillé. J'ai fait vingt-deux mises en scène. C'était un théâtre scolaire et universitaire. J'ai tout monté, d'*Antigone* au théâtre contemporain. *Antigone* que j'ai retraduit complètement parce que les traductions ne me plaisaient pas. Je sais tout faire. Tout faire très mal, mais je sais tout faire, de maquiller les acteurs jusqu'à peindre les décors. Très mal, bien sûr; d'une manière artisanale et tout à fait conjoncturelle.

Le problème de la mise en scène des classiques est un vrai problème. Pour deux raisons. D'abord, nous sommes séparés d'eux non seulement par le temps mais par une masse de discours (pas la mémoire, mais une masse de discours plus ou moins scolaires ou parascolaires, etc.). C'est

pourquoi, quand vous parlez de sens premier, je dis qu'il n'y a pas de sens premier. Si quelqu'un me dit qu'il sait quel est le sens premier du *Misanthrope* ou d'*Hamlet*, moi je l'attends! Il n'y en a pas. Nous sommes obligés à chaque fois, nous autres praticiens, si j'ose dire (là je parle en praticien, pas en théoricien), nous sommes obligés de reconstruire quelque chose que nous allons donner à nos contemporains tels qu'ils sont, tel qu'est leur univers à eux, leur univers de pensées, de connaissances, de savoir. Et c'est bien pour ça que vous vous plaignez que vos parents s'endorment! Vos parents s'endorment parce que vous ne leur apportez pas quelque chose qui corresponde à leur univers. C'est vrai que c'est le problème du caractère élitiste du théâtre. Nous n'y pouvons pas grand-chose.

Racine est un cas d'exception. Racine est vraiment l'objet élitiste par excellence. Mettre en scène Racine, c'est une gageure maintenant. Tout simplement parce que les contemporains de Racine connaissaient tout sur la mythologie et que nos contemporains n'en connaissent rien. Ils ne connaissent pas la guerre de 1940; il y en a déjà qui ne savent pas qui est Hitler! Alors comment voulez-vous qu'ils sachent qui est Hector? Je suis désolée, mais je suis obligée de dire des choses qui sont un peu grossières. Et d'ailleurs, là, je me tournerais vers Serge Ouaknine à propos de la mise en scène de Racine.

C'est vrai, on a castré Racine, on le joue au-dessus de la ceinture. Entendu. Mais l'alexandrin de Racine, il n'est pas castré, lui. Il a toujours son sexe. Et on l'entend avec tout son corps. On l'entend avec sa sexualité, on ne peut pas ne pas l'entendre avec sa sexualité, à condition que le comédien soit à peu près à la hauteur. À la hauteur de ce qu'il a à dire et à montrer, y compris avec son propre corps, parce que c'est vrai qu'il y a des gens qui ne sont pas à la hauteur de leur corps. À Serge Ouaknine je demanderais ce que c'est que la mémoire désirante. Parce que moi je sais ce que c'est que le désir, mais la mémoire désirante, je ne sais pas. Parce qu'on désire avec son présent, en principe.

Je voudrais dire autre chose à propos du théâtre japonais. Je crois que le théâtre japonais évolue. Je donnerai l'exemple des mises en scène de Kabuki d'Enosuke. Enosuke est un homme qui a énormément travaillé

sur le Kabuki. Le Kabuki qu'il a apporté, le Kabuki du Renard. Je l'ai vu deux fois, je l'ai vu à Tokyo et je l'ai vu à Paris. Entre les deux, il y a une petite évolution, une évolution faible. Mais les Japonais traditionnels sont indignés par les inventions d'Enosuke, par la mise en scène, la réécriture du Kabuki par Enosuke. De même, les grands *onnagata*, (le grand *onnagata* dont déjà Barthes parlait) que j'ai eu aussi la chance de voir. Ils jouent des Kabuki qui datent de la fin du XIX^e siècle. Vous pensez bien que ce n'est pas les Kabuki du XVII^e! Il y a une histoire. Vous avez par ailleurs raison quand vous dites que l'essentiel c'est l'apprentissage corporel. J'ai vu l'apprentissage corporel. Je vous donne acte de l'apprentissage corporel. J'ai vu le maître de l'apprentissage du Kabuki flanquer des claques à un comédien qui n'était pas concentré. Quelle claque! À lui dévisser la tête!

Il y a une évolution du théâtre. Le théâtre, c'est un art d'aujourd'hui. Nous sommes obligés de reconstituer le tout. Avec notre mémoire, bien sûr, mais aussi avec le rapport à la mémoire personnelle et individuelle du comédien. Je ne vais pas renvoyer à Stanislavski, mais il a dit cela déjà. Quant à la mémoire collective, je crois commencer à voir ce que c'est. C'est un imaginaire. C'est une construction. C'est notre construction. Si nous pensons que nous sommes inscrits dans une mémoire collective! Elle est notre oeuvre.

SERGE OUAKNINE:

Je vous concède absolument que le concept de mémoire désirante ne signifie rien. Il était purement musical pour moi. Il m'arrive parfois d'aimer le son des mots plus que leur exactitude.

La deuxième chose que j'aimerais dire, dans le même souffle de ce que vous avez dit, c'est que la mémoire morte, pour moi, est la mémoire qui est totalement redondante, qui n'est que répétitive de ce qui est donné, et que la mémoire vivante c'est la transgression et l'écoute des traces que nous ne connaissons pas. Et de ce point de vue, pour moi, la mise en scène, c'est ce mensonge que nous faisons pour rendre la mémoire plus vraie.

FRANCINE NOËL:

Je remercie les personnes qui ont participé. Je voudrais dire deux mots seulement en guise de conclusion.

Le premier: il me semble qu'il y a eu quelque chose de troublant dans le discours, ce soir, parce qu'on a vu à l'oeuvre le fonctionnement de codes culturels différents. Je ne suis pas sûre que les gens qui ont parlé se soient tous compris. Et on a vu l'affleurement d'un certain type de paroles. Ça me trouble beaucoup.

L'autre chose que j'aurais à dire c'est que, vous savez, Monsieur Duvignaud, nous, ici (puisque le lieu de la parole actuel est Montréal), on connaît Barbe Bleue, mais on a énormément de difficulté à l'interpréter comme étant de nous, à nous, et comme étant quelque chose de culturel. Et les coupures successives entre la France et le Québec, je pense qu'on peut les voir, entre autres, dans ce phénomène.

(Transcription d'André-G. Bourassa et de Jean-Marc Larrue.)