

Ces textes que je n'ai pas écrits?

Serge Ouaknine

Number 53, 1989

Le texte emprunté

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26738ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1989). Ces textes que je n'ai pas écrits? *Jeu*, (53), 83–90.

ces textes que je n'ai pas écrits?

Il advient qu'un auteur bâtit un discours verbal à partir de fragments de textes. Il arrive aussi qu'un metteur en scène accomplisse le montage de plusieurs fragments d'oeuvres, de plusieurs auteurs même... Le cumul des fonctions est naturel au cinéma, car la matérialité de la technique est si contraignante qu'elle force une rationalisation de la démarche, oblige à un métalangage qui, au théâtre, fait souvent défaut. Du cinéma, le théâtre hérite le sens du découpage et de la dissociation des discours sonores et visuels. Prendre un extrait de texte au théâtre, l'isoler du personnage qui en est le dépositaire, le déplacer, l'attribuer à une autre figure scénique, altérer la cohérence par des paroles empruntées à des oeuvres exogènes, juxtaposer des dire issus de conventions ou d'unités sémantiques différentes, n'est-ce pas tenter de faire des gros plans sur le sens, des changements d'univers que les contraintes scéniques ne permettent pas?

Pourquoi, sur la scène, ce métissage de textes laisse-t-il trop souvent un sentiment de dispersion, d'atmosphère hybride, à peine compensée par des constantes scénographiques ou des accessoires obsessionnels? Pourquoi cette scénarisation fondée sur le pillage? Pourquoi cette dépersonnalisation, ce retrait de légitimité quant à la parole des sujets? Pourquoi cette fragmentation, cette parcellisation «impure» — est-elle le fruit du metteur en scène? Est-ce l'auteur qui fait défaut à la fabrication d'un nouveau tissu des choses? À quoi devons-nous ce *patchwork* d'actes et de paroles où personne ne triomphe? Est-ce l'insolence du metteur en scène, ou son désarroi plutôt, face à des textes qui, en soi, ne le stimulent pas, qui expliquent ces appropriations abusives, ces détournements?

la fin du héros

Comment aller puiser dans le répertoire des classiques quand les valeurs de ces oeuvres ne tiennent plus? Inachèvement ou impossibilité de l'oeuvre, c'est le personnage qui dérape, dans l'exaspération que nous procurent les vieilles structures. Les arts visuels comme les arts de représentation raréfient ou distordent la présence physique. Il y a recherche de transparence, ou émiettement des tonalités, affirmation du caractère éthéré des détails, manque d'épaisseur quasi métaphysique des sujets, ou encore exaspération dans la polysémie des voix. La physique de la lumière se reflète sur la diffraction et l'éclatement de la figuration naturaliste. L'histoire se rend inaccessible, elle verse dans une incontournable mise en abîme. Elle rejette toute historicité qui donnerait trop de racines et figerait le temps.

Nous témoignons du nomadisme du héros, du *non finito* de son destin, de sa dérive... La personne est réduite à un foisonnement de signes qui n'ont pas d'appartenance propre. Il manque au discours cette transcendance dont les valeurs clarifieraient les agirs. Qui se bat encore pour un honneur blessé?



Qui meurt encore pour un Dieu offensé? Qui ensevelit son frère, aux portes d'une cité où Antigone avorte dès la puberté...? Qui croit encore aux liens du sang, de la race, de la nation? Qui mourrait pour la sauvegarde de sa langue?

Tout l'art contemporain — le théâtre par le biais de la mise en scène — s'affiche au récit pluriel, au labyrinthe joycien d'un Dublin universellement étendu, à une tour de Babel des subjectivités.

la mise en vertige des mots

Le réel est un théâtre qui se regarde lui-même et s'annule, ce que vient confirmer le vol de tous ces fragments de phrases, de citations, le démantèlement du récit. Il ne s'agit pas d'un manque d'auteur, comme on le dit trop souvent. C'est que l'auteur lui-même appartient à un monde qui ne lui permet pas d'opérer aussi immédiatement qu'en image sa propre cohérence. C'est que la langue est chargée d'une mémoire fugitive et qu'écrire est un long chemin d'affranchissement. Solitaire. Moins immédiatement inscrit dans la rétroaction de l'autre.

Aussi, le metteur en scène va-il se placer comme pseudo-auteur, en s'appropriant des extraits qui «font sens». Partiellement. Laissant aux autres adjuvants de la scène le soin de parachever le corps démembré de ces paroles.

à l'écoute du vide

De la formalisation cubiste aux images fractales générées par ordinateur, une géométrie abstraite gouverne de valeurs interchangeables toute tentative de propos. Nous assistons à la transculturalité des nations, aux frottements intertextuels des mémoires. La multidisciplinarité tente de combler

«Les arts visuels comme les arts de représentation raréfient ou distordent la présence physique. [...] La physique de la lumière se reflète sur la diffraction et l'éclatement de la figuration naturaliste.»
Impression, Soleil levant (1872) de Monet et *La Seine à Argenteuil* (1878) de Renoir. Reproductions tirées de *Manet et son temps 1832-1883*, Time-Life International, 1978, p. 118 et 122.



le vide infini qui unifie les choses aux aléas de la langue, à présent que nous savons que l'univers, que la matière elle-même est constituée à 99,99 % de vide et que l'espace des choses n'est qu'un moment instable du temps, relatif à sa propre accélération. Les choses ont le poids de cette vacuité. Comment le texte pourrait-il prétendre s'afficher comme première personne ? Comment le sens peut-il se donner en partage si le voyageur n'est déjà plus là quand advient l'oreille qui perçoit son bruissement?

Le mot décontextualisé de son esprit de sérieux se trouve alors endigué dans une suite de reflets qui lui donnent une valeur égale et non point supérieure aux images et aux sons. C'est sans doute l'intuition de ce formidable bouleversement qui laisse le metteur en scène insatisfait des textes qu'il rencontre et violemment frustré par la critique qui réclame encore, dans sa chronique quotidienne, des personnages et des épaisseurs psychologiques, des propos bien projetés dans le désert désuet des archanges classiques.

que faire des classiques?

Tout au plus peut-on dépoussiérer les chefs-d'oeuvre — c'est d'ailleurs à cela qu'ils servent, à provoquer l'étonnement du spectateur, non devant la fable mais devant la mise en signes scéniques qui leur donne une tout autre appartenance. Nous nous émerveillons moins de Shakespeare que de la transgression scénographique par laquelle nous déplaçons la scène élisabéthaine en un espace frontal, de type italien. Nous écoutons Shakespeare comme à la télé. Mais, nous le regardons sur un écran géant hollywoodien. Et nous faisons de Claudel une messe du lieu. Seul Molière résiste à cette extravagance — c'est qu'il nous fait rire et qu'on ne peut pas élargir indéfiniment l'espace de la dérision sans tomber soi-même dans l'esprit de sérieux où viendrait mourir l'ironie de l'auteur.

Oui, les textes classiques servent de matrice à une disjonction. Oui, ils sont précieux d'être cet habitacle de notre frustration. Oui, les «textes empruntés» sont à la disposition du sens vital minimal, du désir de signifier encore, mais de dire en enveloppant l'énonciation d'une mise en doute, en la laissant glisser. Objet d'un auto-effacement, le paradigme littéraire parle, mais concurremment à des signes plus spectaculaires que les mots.

le texte de la consommation urbaine

Parce que nous avons partiellement perdu notre corps dans l'urbanisation — malgré le jogging des yuppies —, la parcellisation du texte dans le discours scénique est un aveu d'échec de la bourgeoisie qui s'est emparée de tout le discours vital. La perte des textes et la diffraction des mots manifestent la vacuité du pouvoir qui les consomme et les donne à consommer.

Par le fait de ne pas croire à la vérité nue de la personne vivante, cette bourgeoisie, dont l'artiste est complice parce que c'est elle qui distribue la reconnaissance, masque notre honte de n'avoir plus de légitimité entière dans le vêtement exorciseur de la mise en scène qui la flatte et la séduit de ses effets. Elle se choque parfois, et réclame un sens qui affirmerait ses privilèges; mais au fond, bien vite, elle préfère se récupérer dans sa propre mise en abîme. Car là, dans la chute vertigineuse du sens, elle ne risque plus rien.

La culture bourgeoise veut une parole à l'image de sa propre institution, stable et rassurante. C'est la déviance et le chômage qui permettent d'écouter l'état polymorphe et tribal de la ville.

tout texte a la forme d'une ville

La cité du Moyen Âge était faite de ruelles tortueuses, comme le labyrinthe de l'inconscient. La ville industrielle est géométrique, comme le tranchant de la raison. Les textes classiques ont toujours ressemblé à la ville qui les entourait. Shakespeare regarde les navires qui reviennent des horizons lointains, et le théâtre du Globe ou le Swann sont des microcosmes du monde. Hamlet, Roméo et Juliette, Prospéro traversent la ville d'échos plus vastes que l'espace du public. C'est que Londres est une somme de villages tournés vers la mer. Goldoni s'approprie la gestuelle de la fable populaire de la paysannerie italienne, il fige la commedia dell'arte dans le discours écrit de la noblesse vénitienne. Ses drames pré-bourgeois figurent l'introversion des sentiments d'une ville en déclin. Victor Hugo s'adresse aux foules divisées de la rue, celles des boulevards du baron Haussmann qui taillade Paris de larges artères, pour empêcher les barricades. Les textes de Hugo ont la force du tocsin, celle des mots qui veulent renverser le clivage des quartiers. Claudel porte le vent de ses voyages. Entre sa révélation du catholicisme et sa découverte au Japon, du Nô et du Kabuki, des signes pluriels du corps donnés aux mots, il efface la limite citadine du discours et écrit pour des voyages à accomplir. Ses personnages ne sont déjà plus en ville. Ils y viennent ou en repartent. Genet tourne en rond dans les bas-fonds. Sa déviance sexuelle et sa transgression de la propriété donnent à ses personnages des mots miroirs, pour réfléchir son propre corps, le multiplier à l'infini, dans la disparité des couches sociales. Tremblay porte les mots de la rue des quartiers populaires de Montréal. Des mots qui ne dépassent pas l'espace de la cour, de la cuisine ou du balcon. Des mots qu'on ne peut pas projeter comme Shakespeare, ni mettre en exil comme Claudel. Des mots circonscrits à l'épiderme d'un ghetto francophone.

la mise en crise des textes

Les lecteurs de paroles que sont les acteurs et les metteurs en scène ont sourdement perçu que l'espace de la ville perdait sa légitimité structurante. Le discours de la connaissance prend l'apparence de la ville mais pour lui faire dire autre chose. La scène est connotée de signes qui nous rappellent notre lieu d'appartenance même s'il s'agit d'un «nulle part», une route pour Beckett ou un cimetière de voitures pour Arrabal.

Quel est l'espace de *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois? Le réel qui s'y prononce n'a plus la force des travailleurs manuels mais la dérive du *zapping*. Le texte s'adresse à cette conscience collective qui se perçoit segmentée, anonyme, atypique. La parole est aux limites des cercles restreints où se déportent la famille, le couple, la communauté marginale, l'être seul.

La parole n'a pas de destinataire stable, clairement identifié. La parole, floue, finit par disparaître. De connivence centralisante, elle devient l'expression complice d'un nomadisme collectif.

Pour la troupe ou le metteur en scène, les textes d'emprunts sont des vols de pièces détachées. Celles d'un véhicule «en commun» qui ne transporte plus personne. Aux dépotoirs des carcasses, les segments de phrases, les coupures et le remontage en une nouvelle unité sont autant de gestes de réappropriations de la mémoire collective, de la culture perçue comme un vaste supermarché dans lequel chacun glane les objets qui le concernent.

coupe et colle

Je découpe et je colle parce que je ne parle plus à cet autre, qui ne me parle plus non plus d'un même lieu d'appartenance. Je segmente et je redistribue, car c'est moi qui veux «faire sens», moi qui veux me retrouver dans les méandres de ma subjectivité combattante. J'agis comme un peintre des mots, ou comme un musicien qui les noierait dans le tissu musical pouvant leur conférer une émotion plus humaine que le geste aride de les dire, de les interpréter. Je reconnais la faillite de l'interprétation quand je colle. Car je démantèle la subjectivité qui pouvait en légitimer l'épaisseur humaine.

la mort de la lecture à haute voix

Parce que nous ne lisons plus à haute voix comme cela s'est fait jusqu'au début de ce siècle, je peux taillader dans les mots. Comme je n'ai plus à respecter l'oralité de l'écrit, n'ayant plus de destinataire immédiat à ma lecture, vis-à-vis de qui j'aurais eu la responsabilité de leur intégralité, les mots ne sont plus que l'écho de ma voix, n'ont pour seul auteur que l'introversion de ma propre voix dans mon imaginaire intime. Je vais où je veux.

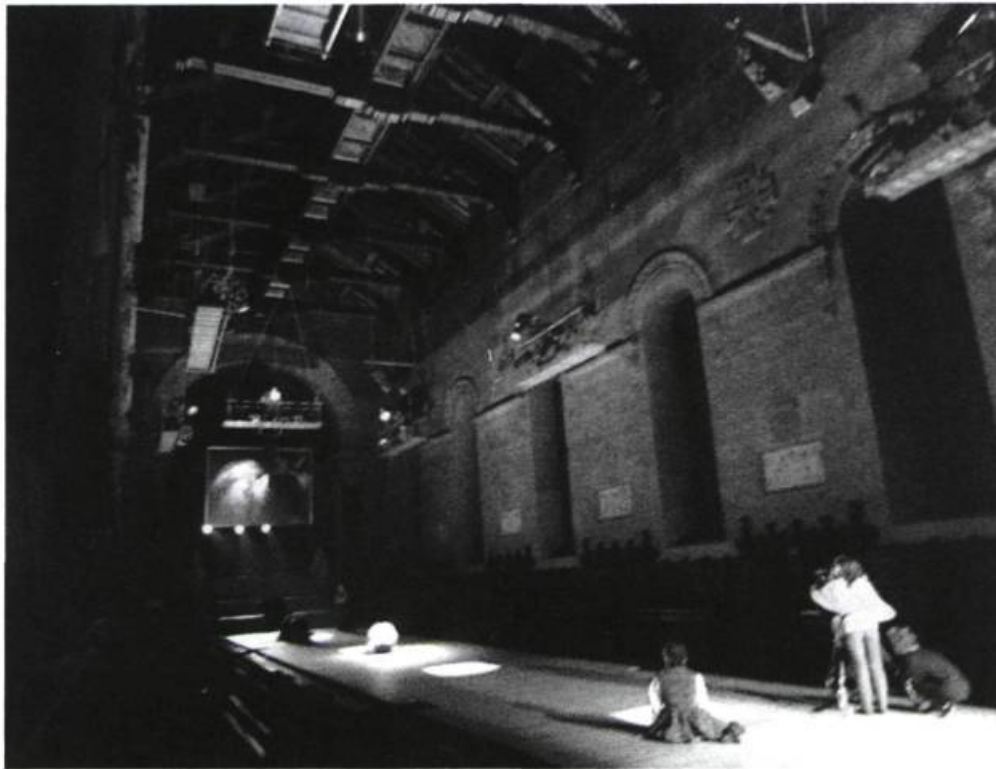
Les paroles n'ont plus la mémoire des voix. Les paroles sont déjà des images qui font bruit. *Voix off*, c'est bien cela une *voix off*, une voix qui, du dehors, n'habite plus un corps parlant mais une image qui désigne un autre espace que celui de l'humain, mon semblable, qui en porterait responsabilité et sens. La *voix off* empruntée, c'est tout simplement le triomphe anonyme de la vaste allégorie, la fresque de la ville, où chacun colle au symbole mais pas à la matérialité. Un grain «calcaire» ou «argileux» de la voix a disparu. Désormais, je peux couper.

un verbe sans dieu comme un corps sans principe

Dieu n'est pas mort dans une chambre à gaz mais dans les premiers métiers à tisser de Jacquard au début du XIX^e siècle, quand la filature isola, en un seul travailleur, le modèle à reproduire de la collectivité des ouvriers qui lui était jadis nécessaire.

En faisant d'un produit de l'anonymat répétitif une valeur marchande, la société industrielle a mis un terme final à la mécanisation du sens amorcée à la Renaissance. Depuis, la science, le cinéma, la télévision, la ville, la sursaturation fascinante des horreurs depuis Auschwitz, la banalisation de cette horreur retirent à la parole humaine son caractère sacré d'écho de la parole divine. La mort est devenue industrielle comme le tissage du coton. Elle n'a plus la gravité humaine qui, chez Sophocle, interpellait la Cité et les Dieux.

L'espace urbain étant devenu la maison géométrique du temps, c'est l'éternité tout entière et son verbe fondateur qui basculent. La fin de la parole attachée à la création divine sonne le glas de tout



«Et nous faisons de Claudel une messe du lieu.» *L'Annonce faite à Marie*, spectacle du T.E.F. mis en scène par Alice Ronfard et présenté dans la Chapelle du Grand Séminaire de Montréal en mai 1989. Photo : Pierre Desjardins.

désir de discours fondé sur le primat du dire. Les mots sont en deçà des corps vides qui ne les prononcent plus, mais qui ordonnent, en rappelant la nature terrestre et mercantile du pouvoir. Les mots sont alors la citadelle assiégée des possédants. Ils font merveille dans les périodes de grandes guerres. Mais après, la prospérité et la vision de l'inhumain médiatisées ensemble laissent à chacun le choix de refaire à sa manière le discours de son propre remembrement. J'emprunte des phrases dans une société de crédit, de cartes de crédit, une société qui encourage l'égalité de la marchandise, non à la valeur du travail mais à sa consommation. J'emprunte des mots qui ne sont que les effets d'une consommation à venir, d'un prestige à pourvoir et dont l'auteur n'est plus ce représentant de Dieu dont la parole était sacrée. Je vole les mots d'un homme déjà pillé par toute l'économie dont il est l'avorton. Je réclame le droit à la jouissance immédiate, sans contrainte, sans effort de protection ni respect. Quel respect puis-je avoir de l'auteur, comme metteur en place de fonctions scéniques, quand je sais sourdement que je fais parler mes personnages dans un *no man's land* généralisé? Quelle valeur puis-je donner à la totalité d'une parole quand, tous les jours, radio et télévision opèrent les coupures nécessaires à la rentabilité de l'information?

au royaume du «flash»

Mais la scène, qui distribue massivement des reportages faits de moments partiels, vite noyés dans la suite des événements, laisse à chacun le sentiment que le discours que nous légitimons vraiment est celui du drame emprunté, le temps d'un *flash*. Le spectaculaire éphémère du *flash*, du *spot* qui interrompt l'intégrité et la temporalité d'une oeuvre. N'est-ce-pas ainsi, d'ailleurs, que les acteurs appellent leurs idées quand ils communiquent pendant le travail de mise en scène? Le *flash* est ce morceau de subjectivité qui se porte comme action potentielle ou image, sans se soumettre forcément à l'unité textuelle.

Le paradigme du *flash* sur les mots retire aux mots leur force évocatrice d'images.

faire voir ou faire entendre?

La parole n'est plus là pour faire voir mais pour connoter différemment ce qui est déjà là et s'impose au regard. Je ne peux par la parole faire redondance à ce qui se montre sans aplanir ce qui se dit. Et ce qui se montre n'est pas le corps glorieux du verbe mais le corps compulsif de l'improvisation.

La dialectique acteur/metteur en scène, par le biais d'un discours du corps, autorise toutes les coupures dans les mots, puisqu'il est possible de couper aussi les gestes, déplacer les images, jouer au *Légo* avec des textes d'emprunt, alors que pour faire entendre, il aurait fallu, d'abord avoir eu la certitude du dire. La certitude qui fait entendement...

conclusion d'emprunt

Aussi, en empruntant des textes, je reconnais que je peux, à travers les acteurs, recouvrir une unité plus tangible que celle de la page qui tenait le personnage enfermé. Je peux même faire dire des choses avec des mots qui n'appartiennent pas à un personnage. La voix off, alors, est celle de ce dieu intime qui s'est infiltré dans la conscience du metteur en scène et se donne le pouvoir de tenir un discours, à l'image de sa propre quête de définition.

Emprunter est un pouvoir qu'on ne cède qu'aux possédants. Ceux qui se donnent du crédit, s'octroient donc une plus-value de sens dans le désert des significations, à partir de n'importe quelle valeur d'usage, y compris ces textes qu'ils n'ont pas écrits et auxquels ils accordent d'autres corps, pour se faire lecture. Un montage d'emprunts, des non-lieux, pour figurer les utopies souterraines qui traversent la ville.

serge ouaknine*

P.S. De mes mises en scène depuis une quinzaine d'années j'évoquerai les faits suivants:

Au départ, compte tenu de l'atmosphère particulière des années soixante — où étaient valorisées la création collective et la réappropriation ou même la création du texte par les acteurs — à cause aussi de l'exemple magistral que j'avais reçu, celui de Grotowski — qui scénarisait à partir de textes classiques mais qui, dans son oeuvre ultime *Apocalypsis cum figuris* (1966-1968), travailla à partir de textes empruntés, dont *les Évangiles* —, j'ai effectué mes propres montages. Je n'en citerai que quelques-uns : *l'Opéra des oiseaux*, à partir des *Oiseaux* d'Aristophane (1971, à l'Opéra de Lyon), un livret qui reprend la trame classique, les rôles, mais en donne une variation totalement différente dans le texte. *La Llerona* (1974, au Nouveau Mexique), à partir de différentes versions d'une légende indienne sur la femme qui pleure. *Figures des temps présents* (1977, à l'UQAM), sur des textes du *Balcon* de Jean Genet, d'Émile Zola, de Naïm Kattan, un jeu avec cubes, draps et tables pour dynamiser un espace transformable. *Esquisse au Livre de Job* (1978, au Théâtre de la Grande Réplique, à Montréal), un montage en français et en hébreu ancien, à partir du texte biblique, joué sous une tente de Bédouins et dans les toilettes du théâtre qui figuraient les cellules des baraquements d'Auschwitz. *1492, Genèse des Temps Modernes* (1982, au Festival Mondial du Théâtre de Nancy), un montage à partir du journal de Christophe Colomb et des documents racontant l'Inquisition et

*Actuellement professeur au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, Serge Ouaknine a fait des études aux Arts Déco de Paris, a séjourné au Théâtre Laboratoire de Grotowski en Pologne et a ensuite travaillé dans de nombreux pays. Il a signé de nombreuses mises en scène de spectacles élaborés à partir de textes aussi divers que des légendes, *la Bible*, le journal de Christophe Colomb et certains textes dramatiques.

l'expulsion des Juifs d'Espagne. *Opérette* de Gombrowicz (1982, à la Comédie des Deux Rives d'Ottawa), que j'ai assimilée, par un montage, à sa première pièce, *l'Histoire*, en un essai d'élucidation de la mise en abîme chez ce grand auteur polonais. *Une nuit à Shanghai* (1985, à l'UQAM), une fresque sur l'éveil de la Chine sous occupation coloniale, avec des textes de Claudel, Michaux, Grandbois, Duras...

Ce que j'ai compris de toutes ces tentatives, c'est d'abord mon fonctionnement de peintre, mon désir de forcer ces textes empruntés dans une démarche d'abord scénographique pour annuler, en fait, l'idée même de leur représentation. Ne pas en faire des «chefs-d'œuvre», mais des œuvres de dérive, pour contester le fait théâtral lui-même.

Mais cette aventure m'a piégé moi-même. Comme une farce. En effet, le jour où je me suis mis à écrire entièrement le texte d'une pièce, *Marianne — intérieur nuit* (1989, à l'UQAM, pour le Bicentenaire de la Révolution française), eh bien, on a cru, la critique a cru, et même mes amis ont cru, que j'avais emprunté tous ces textes à Sade, à Danton, à Robespierre, à Napoléon, à Freud..., alors que tous les mots que je leur ai attribués sont de moi — le fruit d'une longue méditation sur *l'Histoire*. Aussi je promets: je ne volerai plus, je n'emprunterai plus, j'écrirai moi-même ce qui me manque, jusqu'à ce qu'écrire ait le son de ma propre voix.

s.o.