

Sur les scènes de la mémoire : des Variétés à l'expérimentation théâtrale

Chantal Hébert

Number 5-6, Fall 1988, Spring 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041060ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041060ar>

[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

Hébert, C. (1988). Sur les scènes de la mémoire : des Variétés à l'expérimentation théâtrale. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 51-59.
<https://doi.org/10.7202/041060ar>

Chantal Hébert

**Sur les scènes de la mémoire:
des Variétés à l'expérimentation théâtrale**

*dépoétisé dans ma langue et mon appartenance
déphasé et décentré dans ma coïncidence
ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs
jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être
pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés
pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel*

Gaston Miron¹

Il n'est pas facile de relier une notion aussi vague et complexe que celle de mémoire à des intérêts de recherche précis comme le théâtre. Pourtant, le théâtre tient de la chose remémorée quel que soit le lieu d'où on le pratique. Mémoire du comédien, mémoire du metteur en scène, mémoire de l'historien, mémoire du critique, mémoire du spectateur sont autant de scènes où se joue et peut être discutée la problématique de la mémoire. Mémoire d'un être, mémoire d'un art... mémoires du théâtre.

Cet écheveau qui va de l'épistémologie à l'histoire du goût et des sensibilités et à la représentation de la société ne peut être débrouillé facilement. Aussi je ne présenterai que quelques aspects, fragments épars, pouvant peut-être être pertinents dans la compréhension de l'un et de l'autre, à partir de ce que je sais de l'un et de ce que je comprends de l'autre. Côté salle:

¹ Gaston Miron, «Monologues de l'aliénation délirante», *l'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, pp. 58-59.

Percevoir un spectacle, c'est accomplir le double travail de mémorisation des signes et d'attention à leur changement. [...] Le travail de mémorisation est ce qui dans la fugacité, dans l'éphémère de la représentation théâtrale assure une sorte de permanence. [...] La mémoire du spectateur est un *exercice* qui permet le rapport aux autres représentations et la construction d'une *culture* théâtrale².

Côté scène: concevoir un spectacle, c'est opérer des choix parmi les réminiscences du provisoire, de l'aléatoire. De ce côté de la rampe, l'acteur et le metteur en scène ont eux aussi à expérimenter la mémoire, qui est tout à la fois un territoire de connaissance et de re-connaissance, de construction et de re-construction, ou mieux il s'agit plutôt pour eux de l'actualiser. La mémoire est un réservoir d'informations, de modèles, de pratiques avec ses règles de production, de conservation, d'utilisation et de transmission qui participe de la culture et de l'identité. C'est à ce stockage mnémonique que puise et s'alimente le théâtre.

Personne ne contestera que des liens manifestes unissent la langue à la mémoire. J'aborderai donc d'entrée la question de la mémoire par la langue. La mémoire est pour la relation sociale en général ce que la langue est pour la relation verbale en particulier. La langue, qui a partie liée avec l'institution, n'est qu'une variante de la mémoire. Partant, il y a lieu de se demander si de la même façon qu'il y a une langue légitime, opposée à la langue populaire ou orale, il y aurait une mémoire officielle, opposée à une mémoire populaire, orale, une mémoire théâtrale légitime acquise, transmise et constituée de préférence par l'écrit; mémoire scribale donc construite par un groupe détenant le pouvoir. Par l'écriture (celle du critique, de l'historien, mais aussi celle de l'acteur et du metteur en scène), qui introduit un principe d'ordre, arrive la possibilité d'orienter la mémoire. «L'écrit fonde une mémoire»³.

² Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, pp. 323-324.

³ Georges Banu, *le Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 7.

DES VARIÉTÉS À L'EXPÉRIMENTATION THÉÂTRALE / 53

Les critiques et historiens disposent en effet de vastes scènes pour exercer leur activité manipulatrice sur la mémoire d'un peuple. Peuple, notons-le, dont fait partie cette élite en quête d'une image idéale d'elle-même qu'elle voudrait peut-être imposer à l'ensemble de la société. On observe à peu près partout en Europe et en Amérique cette rupture entre le peuple recherché par les élites ou les clercs et le peuple lui-même. Les élites s'acharnent à policer le peuple et tentent de gérer les modèles de représentation, mais le peuple rebelle et décevant n'est jamais conforme à ces modèles.

Comment ici ne pas parler de construction savante de la mémoire collective? Pourtant la lecture savante ne s'inscrit pas hors de la société. Il n'y a pas une mais des mémoires collectives, enchevêtrement de mémoires individuelles. D'où l'importance de considérer tout autant l'imposition que la perte de mémoire. Ici, passé et présent se renvoient leurs reflets comme un jeu de miroir.

La première question qui m'intéresse est de savoir comment les critiques dramatiques et les historiens du théâtre contribuent à la construction de la mémoire théâtrale et dans quelle mesure les histoires qu'ils écrivent sont des reflets ou des contrefaçons de la dramaturgie nationale. Je m'interrogerai plus tard sur la pratique théâtrale ou scribale des acteurs, des metteurs en scène, des praticiens du théâtre en général, quoique plus brièvement et uniquement pour présenter ici les assises d'un projet de recherche.

Pour poursuivre l'analogie avec la langue, je dirai que, jusqu'à tout récemment, les critères d'oralité et de scribalité sont ceux qui ont le plus souvent guidé les historiens québécois. Ceux-ci, en effet, ont choisi de faire porter leur réflexion sur les oeuvres publiées en écartant de leurs préoccupations les oeuvres inédites⁴. Or nous savons aujourd'hui avec notamment les études de Jean-Marc Larrue sur l'activité théâtrale à

⁴ Pensons ici au *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, 5 volumes, Montréal, Fides, 1978, 1980, 1982, 1984, 1987.

Montréal au début du siècle⁵, celles de Jean Cléo Godin sur la revue⁶ et les miennes sur le burlesque⁷, pour ne parler pour l'instant que de notre histoire passée, que l'on risque fort de mal évaluer les caractéristiques dominantes de notre histoire théâtrale (laquelle repose pour beaucoup sur la création et l'improvisation et cette tradition remonte au moins jusqu'au début du siècle), voire lui faire subir d'étonnantes distorsions, si l'on s'en remet aux seuls textes publiés⁸.

Seules quelques oeuvres de Michel Tremblay ont réussi à transcender, par leur qualité d'écriture scénique, leur théâtralité et leur universalité, cette absence de mémoire collective d'un peuple voué aux joies et aux douleurs de la création. De la même façon que les grands textes étrangers n'ont jamais véritablement parlé au public québécois dans sa vaste majorité, celui-ci préférant, et de beaucoup, remplir les salles où La Poutine, Tizoune et les autres l'exorcisaient par le rire, les reprises de textes du répertoire québécois sont devenues peu à peu inaudibles dans un univers où le changement, la rapidité, la brièveté ont brisé les anciennes structures, y substituant le provisoire et l'aléatoire⁹.

La construction de notre mémoire théâtrale devrait très certainement reposer sur un corpus d'interprétation élargi et, si l'on pense au nombre de plus en plus important de créations québécoises qui tiennent et ont

⁵ Jean-Marc Larrue, *l'Activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1987, 1021 p.

⁶ Jean Cléo Godin, «Une "Belle Montréalaise" en 1913», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, 1984, et «Les gaietés montréalaises: sketches et revues», *Études françaises*, vol. 15, n^{os} 1-2, avril 1979, pp. 143-159.

⁷ Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec*, Montréal, HMH, 1981, 302 p.; id., *le Burlesque québécois et américain* (textes inédits), Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.

⁸ Voir à ce sujet l'article de Jean Cléo Godin, «Sur le théâtre québécois inédit, 1900-1945», *Jeu*, n^o 34, 1985, pp. 51-57.

⁹ Pierre Lavoie, «L'improvisation: l'art de l'instant», *Études littéraires*, vol. 18, n^o 3, 1985, p. 103.

tenu l'affiche de nos scènes et surtout à la pratique expérimentale actuelle, à des productions autres que celles livrées par l'écrit.

On me permettra une parenthèse pour souligner au passage que cette distinction hiérarchisée entre l'écrit et l'oral, à laquelle j'ai d'abord fait allusion en parlant de la langue et à laquelle je réfère maintenant comme critère de sélection à questionner dans la construction d'une mémoire théâtrale, se retrouve de façon analogique dans la dissociation qui a longtemps perduré, dans le jeu de l'acteur, entre le mental et le corporel. Mais c'est là une autre question à laquelle je ne peux m'attarder compte tenu des limites imposées à cette présentation.

Vous vous imaginez devant quels trous de mémoire nous nous trouverions dans une cinquantaine d'années si *Broue, la Trilogie des dragons* ou encore certaines performances des joueurs de la L.N.I.¹⁰, pour ne donner que quelques exemples tirés de notre histoire récente cette fois, n'avaient pas retenu l'attention des critiques ou des historiens du théâtre. Bref si ceux-ci n'avaient pas écrit sur ce dont tout le monde a parlé pour y avoir assisté.

En ce qui concerne *Broue*, Michel Vaïs, qui signait, dans les cahiers de théâtre *Jeu*, une critique reflétant les sentiments contradictoires qu'a suscités chez lui la production, écrivait:

Ne mâchons pas nos mots. Le fait que la pièce de théâtre de la décennie — à certains égards — n'ait jamais été recensée dans *Jeu* est un scandale. Tout le monde en a parlé, sauf *Jeu*. Tout le monde l'a vue, moi aussi (et plutôt quatre fois qu'une, dans nos deux langues officielles), mais la revue québécoise de théâtre l'ignore superbement¹¹.

Évidemment, il s'agit ici d'une production populaire, pas très édifiante, qui au plan de la forme emprunte à la revue, genre dévalué et

¹⁰ Voir Robert Gravel et Jean-Marc Lavergne, *Impro, réflexions et analyses*, Montréal, Leméac, 1987, 159 p.

¹¹ Michel Vaïs, «Broue», *Jeu*, n° 40, 1986, p. 266.

banni par la «haute» culture, et qui, de surcroît, au plan du contenu, entretient des préoccupations marquées pour le «bas matériel et corporel»¹², selon l'expression de Bakhtine.

Peut-on imaginer que dans le traitement de l'information sur l'activité spectaculaire — et donc dans la mémoire théâtrale — on ne trouve pas trace de ces inscriptions majeures en un sens? C'est pourtant ce qui s'est produit plus tôt avec la revue, le burlesque, le mélodrame¹³, les variétés en général et c'est, d'une certaine façon, quoique sur un autre plan, ce qui risque aujourd'hui de se produire avec l'expérimentation théâtrale. Il est vrai que dans *Broue*, qui a mis au jour un langage oral, des images du manger, du boire, une large place est tenue par le corps, cette vieille guenille de la doctrine chrétienne. Mais la popularité de la pièce pourrait-elle justement être attribuée au fait qu'elle porte pour beaucoup sur un lieu de mémoire commun à l'humanité entière: le corps?

Ce coup d'oeil rapide sur la construction de la mémoire théâtrale est loin de laisser indifférent. Ces constats sur l'imposition comme sur la perte de mémoire questionnent fort sérieusement nos pratiques. La culture n'est pas une mémoire neutre. Les éléments de la culture, de l'histoire, ou plus globalement de la mémoire font toujours l'objet d'une sélection conditionnée par l'idéologie. La mémoire ne sert pas qu'à comprendre le passé ou à le connaître, elle sert aussi à interpréter le présent et à se positionner socialement. Il existe donc des mémoires courtes, des mémoires fraîches, des trous de mémoire, des choses qui nous reviennent en mémoire ou qui sortent de notre mémoire.

Résumons. Jusqu'à présent les chercheurs québécois se sont surtout penchés sur les pièces écrites pour en faire des analyses ou proposer une histoire, en d'autres mots construire une mémoire officielle du théâtre, délimiter un champ.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *l'Oeuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970, p. 366.

¹³ Il faut noter ici la publication d'Alonzo Le Blanc sur ce qui a été le plus grand succès populaire de l'histoire théâtrale québécoise: *Aurore l'enfant martyre*, Montréal, VLB, 1982, 273 p.

Ce choix peut s'expliquer par le fait que la pièce écrite a été jusqu'à présent la seule permanence, le seul objet solide dans la nature fuyante de phénomène théâtral. Pourtant au théâtre, tout est texte, tout est signe, tout fait sens, et cela en dépit de la fugacité même des «voix et images de la scène»¹⁴.

«La difficulté d'écrire sur le théâtre: c'est parler du présent au passé, c'est discourir sur une absence, sur ce qui a été et qui ne sera jamais plus»¹⁵. Tentant de surmonter cette difficulté, les chercheurs en sont dernièrement venus à se préoccuper de la représentation, ne l'étudiant toutefois que comme produit fini. Or, compte tenu de la particularité de la création théâtrale actuelle ou de l'expérimentation théâtrale, une histoire du théâtre, au sens traditionnel du mot, ne semble plus possible. Afin de pouvoir rendre compte de l'évolution et donc de l'histoire du théâtre comme il se fabrique et comme il se présente de nos jours, ma collègue Irène Perelli-Contos et moi, avons mis au point un projet de recherche où l'objet d'étude est principalement axé sur la pré-représentation, c'est-à-dire sur les voies de l'expérimentation tout au long du processus de l'élaboration d'un spectacle. Les voies de l'expérimentation du théâtre actuel ne peuvent être étudiées autrement que dans cette phase de la création où la mémoire même est soumise à un véritable traitement ludique, expérimentée, actualisée. Pour tenter de comprendre comment le théâtre de recherche actuel nous dit le monde, il nous semblait capital de moins étudier l'objet (ou en tout cas pas seulement l'objet — entendons ici la représentation) que le processus et le contexte de la création, c'est-à-dire là même où travaille la mémoire, pierre angulaire de toute culture.

Ce projet de recherche, où l'oeuvre est prise en compte mais aussi et surtout la manière de la produire qui témoigne elle aussi de l'esprit

¹⁴ J'emprunte ici le titre de l'ouvrage de Patrice Pavis, *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 340 p.

¹⁵ Bernard Dort, «La mémoire et les questions», *TNT/Journal du Théâtre National de Strasbourg*, n° 5, septembre 1984, p. 38.

d'une société, porte donc sur les voies de l'expérimentation théâtrale à Québec. Pour chacune des productions retenues pour étude, toutes les étapes de l'élaboration du spectacle, depuis sa conception jusqu'à sa représentation devant le public, sont considérées. Ainsi les éléments constitutifs de la pré-représentation sont mis en rapport avec ceux de la représentation afin de repérer les transformations pour finalement dégager la structure de la production. Les préoccupations de l'équipe sont non seulement sémiologiques, esthétiques, sociologiques, mais également écologiques puisque préoccupées par les détritiques de la création. C'est dans cette perspective seulement qu'une réelle contribution à la constitution d'une mémoire du théâtre saisie sur le vif nous paraît possible; car, comme Bernard Andrès, nous croyons, que «le théâtre de recherche ne fonctionne bien qu'en pré-représentation»¹⁶.

Après avoir parlé de la mémoire du spectateur et de celle du critique et de l'historien, de la mémoire du théâtre donc, j'en suis maintenant à la deuxième question qui me préoccupe, à savoir la mémoire des créateurs ou praticiens du théâtre, bref à la mémoire au théâtre.

«L'improvisation, écrit Pierre Lavoie [ou la création pourrions-nous dire], peu importe son port d'attache, doit posséder la culture qui la nourrit, doit partir d'elle pour pouvoir la transformer»¹⁷. Certes «la création et l'improvisation qui fascinent l'âme québécoise se vivent au présent, dans un présent unique et éphémère qui en fait tout le prix»¹⁸, mais elles se fondent l'une et l'autre sur une connaissance et une actualisation du passé dans le présent, sur la mémoire, sur l'histoire, sur la culture. Aussi faut-il s'inquiéter de la dérive des mémoires qui mettent en cause la relation à l'antériorité.

Sans être son unique facteur d'engendrement, le passé d'une pratique artistique en conditionne néanmoins le développement et une tradition — plus ou moins institutionnalisée — en

¹⁶ Bernard Andrès, «Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec», *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 46.

¹⁷ Pierre Lavoie, *op.cit.*, p. 106.

¹⁸ *Ibid.*

façonne la réception, à même un ensemble — mouvant — de référents socio-esthétiques; l'histoire du théâtre est ainsi ponctuée d'emprunts, de réhabilitations et de ruptures qui sont autant de modes d'appropriation de ce qui, dans le patrimoine national (et international, du reste), apparaît ou non légitime, pertinent, éclairant¹⁹.

Les relations à l'antériorité nourrissent l'imaginaire du praticien de théâtre dans ces parties essentielles de lui-même qui sont le sentiment de sa propre identité et celui de son appartenance à une communauté. La mémoire, par les pistes de lecture qu'elle offre, et l'histoire, par son enseignement, expliquent toutes les deux le passé par le présent. L'une explore... l'autre impose. Les choix des praticiens ne sont pas indifférenciés et dans le cadre qui nous intéresse on pourrait se demander si la mémoire, «ce ventre qui digère» comme la définit Nietzsche, est inscrite dans notre théâtre ou si le théâtre québécois actuel est le reflet ou le moteur de la mémoire.

La mémoire au théâtre renvoie à des événements anciens dont on ne peut citer des extraits, ni consulter la réalité. La mémoire au théâtre, pour fonctionner au niveau de l'écrit, appelle la métaphore, l'analogie, car l'événement subsiste pour les temps à venir à condition qu'il suscite dans le témoin non pas tant un discours critique qu'un discours d'art où le souvenir et la subjectivité, la mémoire et le désir s'entrelacent²⁰.

L'imaginaire rétrospectif du créateur gère ses relations à l'antériorité, l'imaginaire prospectif de celui-ci gère ses relations à la postéri(ori)té. L'avant, l'après, l'ailleurs sont ce à propos de quoi travaille l'imaginaire. L'imaginaire, la mémoire, la langue sont des concepts indispensables pour réfléchir sur la création, cette tentative d'exprimer, par un itinéraire social du moi, le rapport à la durée. Si l'histoire s'enseigne, la mémoire se partage.

¹⁹ Gilbert David, «Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000», *Jeu*, n° 47, 1988, p. 102.

²⁰ , Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, p. 14.