

« Le Décaméron » en représentation(s) Boccace, Hausvater et l'histoire

Lorraine Camerlain, Thérèse Marois and Guylaine Massoutre

Number 23 (2), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29391ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Camerlain, L., Marois, T. & Massoutre, G. (1982). « Le Décaméron » en représentation(s) : Boccace, Hausvater et l'histoire. *Jeu*, (23), 106–116.



« le décameron » en représentation(s)*

boccace, hausvater et l'histoire

Au XIV^e siècle, Boccace écrit *le Décameron*. L'Histoire, celle de l'Europe de 1348, aux prises avec la peste, a inspiré l'auteur italien, suscité la fiction. Son histoire est celle de sept femmes et de trois hommes qui, pour survivre, s'enfuient de Florence au moment où la peste y sévit. Leur périple dure dix jours pendant lesquels chacun y va, à son tour, d'une histoire drôle, pour éviter la réalité affreuse, horifiante, des cadavres empilés. C'est drôle... *atrocement drôle*. Le lecteur s'amuse de ces contes, plus grivois les uns que les autres. Par contagion, dirait-on, le rire schizophrénique des protagonistes, tout empreint de tragique et de dérision, le gagne. La lecture — fuite dans la fiction — devient jeu de miroir, jeu de dérision.

À l'époque de Mussolini, une troupe ambulante italienne, spécialisée dans la commedia dell'arte, et qui jouait des extraits du *Décameron*, fut arrêtée et déportée dans les camps de concentration. C'est la vie de la troupe dans les camps nazis que raconte *le Décameron* d'Alexandre Hausvater. La pièce remplace donc l'histoire de la peste par l'histoire du nazisme.

Après Boccace — qui a écrit une histoire (à partir) de l'Histoire —, Hausvater fait du théâtre à partir, lui aussi, d'une vérité historique. Mais, de Boccace à Hausvater, un glissement s'est effectué. La vérité historique n'est pas la même et elle n'a pas la même valeur.

l'histoire: une valeur québécoise

L'histoire a, au Québec, une valeur particulière (plus encore si elle est anecdotique). Si Hausvater, appuyé en cela par tous les critiques, a beaucoup insisté sur le fait que l'histoire de la troupe italienne était vraie, ce n'est pas pour rien. Que cette insistance ait été volontaire, consciente ou inconsciente, elle avait un sens dans la mesure où l'on présentait ainsi l'histoire du nazisme à un public québécois.

Au XIV^e siècle, pour le lecteur de Boccace, la peste était une réalité vécue. Pour le spectateur québécois, en 1982, le nazisme reste une abstraction, un vécu d'ailleurs

* *Le Décameron*, d'après Boccace. Adaptation et mise en scène: Alexandre Hausvater. Scénographie: Mario Bouchard. Musique originale d'Éli Rubinstein. Avec Jean Archambault, René-Richard Cyr, France Desjarlais, Alain Fournier et Han Masson. Au Théâtre de Quat'Sous, du 22 janvier au 21 février 1982. Dans la reprise au même endroit, en mai 1982, Danielle Proulx et Alain Grégoire ont remplacé Han Masson et Jean Archambault.

Giovanni Boccaccio, par Andrea Del Castagno. Florence.

et d'autrefois.

En donnant à la trame narrative (dont on n'avait absolument pas besoin de savoir si elle était véridique ou non pour comprendre la pièce) *le sceau de l'authenticité historique*, on lui donnait d'emblée valeur de témoignage.

Ainsi, en accordant à la pièce cette valeur, la mise en marché soutenait la mise en scène d'Hausvater, la doublait par des moyens autres que théâtraux.

une mise en forme ambiguë de l'histoire

Le parallèle qu'établit Hausvater — sous couvert de vérité historique — entre le récit de Boccace et le nazisme est intéressant. Les histoires, les contes à rire du *Décameron*, sont, dans la représentation comme dans le récit, un moyen de survie pour les condamnés à mort... Mais, entre les personnages de Boccace qui, pour fuir la peste, se décident à rire, et les prisonniers, dans la version théâtrale d'Hausvater, qui font rire pour survivre plus qu'ils ne rient eux-mêmes, il y a aussi une différence énorme que tait la représentation. Entre la catastrophe naturelle de la peste et le nazisme, il existe certes une similitude dans l'horreur et dans l'étendue de la tragédie. C'est cet aspect qu'a exploité Hausvater. Cependant, en remplaçant une catastrophe par une autre, on risque d'établir entre les deux un rapport d'équivalence et non plus uniquement de similitude. Il n'y a pas équivalence entre le destin inexorable et la cruauté humaine. Que pouvait l'homme contre la peste au XIV^e siècle? Que pouvait l'homme contre les nazis au XX^e siècle? Que pouvons-nous contre le fascisme aujourd'hui?



Au milieu des barbelés, les acteurs jouent *le Décameron*. Les histoires de Boccace deviennent prétexte à décrire les horreurs des camps nazis. Photo: Francisco.

le nazisme à l'heure du jour

Actuellement, un grand nombre de productions cinématographiques et théâtrales remettent à la une le nazisme. *Salò* de Pasolini, *Les uns et les autres* de Lelouch, *Hitler* de Syberberg, *Méphisto* de Mnouchkine (adapté du roman de Klaus Mann), sont autant d'exemples de la récurrence du thème nazi dans la réflexion sur la situation mondiale actuelle. Toutes ces productions, comme la pièce d'Hausvater, participent de l'idée d'une catastrophe prochaine, d'une troisième guerre mondiale *inévitabile*. Elles intensifient la crainte de ce qui pourrait être la crise fatale de l'humanité en voilant la réalité présente par l'Histoire, qui prend à la fois une valeur passéiste et prophétique. Au lieu de proposer une analyse véritable et concrète de la situation présente, ces productions artistiques visent l'archétype. Reste à savoir si, par l'illustration particulière du nazisme, l'archétype n'a pas valeur de faux-fuyant. En rendant responsables du présent le Passé et l'Allemagne, on pourrait oublier (ou éviter) de critiquer et de contrer les forces et les pouvoirs actuels.

Ce courant vise à dénoncer le présent par le passé, par l'illustration et le témoignage qui deviennent des leitmotiv artistiques. Mais, en plaçant les spectateurs en situation de voyeurisme (c'est évident et dans *Salò* et dans *le Décaméron*), il favorise une certaine inaction passéiste qui va à l'encontre même du projet initial.

Il est clair que, pour Hausvater, le seul présent possible dans le cas de l'oeuvre dramatique est le moment même de la représentation. Le témoignage que constitue l'événement théâtral est l'amorce, incarnée dans le présent, d'une action politique. Reste à savoir si la représentation sera reçue comme telle. Reste à savoir si le théâtre en tant que dramatisation ponctuelle peut être le germe d'une action politique. La réflexion sur le rapport entre le théâtre et le politique est toujours ouverte.¹

lecture de la mise en scène

mais où donc est passé boccace?

Le programme annonçait: *le Décaméron* d'après Boccace, adaptation et mise en scène d'Alexandre Hausvater. Cette présentation repose l'éternelle question de la position et de la liberté du metteur en scène face à l'oeuvre originale.

Ce qu'Alexandre Hausvater retient du texte de Boccace, c'est d'abord sa structure: le conte dans le conte devient le théâtre dans le théâtre. C'est également le tragique du rire qui découle de cette juxtaposition formelle de la catastrophe et des histoires à rire. La vérité historique de la peste étant remplacée par celle de l'anecdote, il en résulte un produit théâtral assez éloigné de Boccace même si les contes sont textuels. Ce que les spectateurs étaient conviés à voir au Quat'Sous, c'était *le Décaméron* d'Alexandre Hausvater².

1. Voir la dernière partie, laquelle rend compte des discussions que nous avons eues concernant l'engagement politique d'Hausvater.

2. Hausvater « revendique le droit pour le metteur en scène d'interpréter et de digérer une oeuvre et d'y faire passer la vision personnelle qu'il peut en avoir » écrivait Martial Dassylva à propos de *Métamorphose* (*La Presse*, 22 nov. 1980, p. C-6). Il répondait ainsi, en quelque sorte, au reproche qu'avait adressé Maureen Peterson à Hausvater, un an auparavant, au sujet de sa mise en scène de *la Mouette* qui équivalait, selon elle, à « renverser le nez et la bouche de la Mona Lisa » (*The Gazette*, 9 janv. 1979, p. 56).

Concepteur et metteur en scène, Hausvater se permet de faire des liens entre les oeuvres, les cultures et les époques, de travailler à incarner la culture universelle dans un Québec encore beaucoup trop fermé sur sa propre culture. Il a déjà affirmé cette valeur de l'internationalisme dans l'entretien. Et, dans *le Décaméron*, la langue, qui évite les écueils du divertissement dans l'exotisme (l'italien) et du régionalisme (le québécois) en est un exemple. Le travail d'Hausvater, quels que soient les reproches éthiques ou esthétiques qu'on puisse lui adresser, reste grandement valable et appréciable dans le contexte du théâtre au Québec.

le théâtre dans le théâtre

La pièce met en scène un groupe d'acteurs contraints de jouer la comédie par une voix off (à la fois celle du metteur en scène — satisfait ou irrité par le jeu des comédiens — et celle de l'opresseur nazi), devant un public (à la fois celui du Quat'Sous et celui du camp de concentration — l'équivalent de l'opresseur). La structure de la pièce est celle de la mise en abîme. Le procédé du théâtre dans le théâtre transpose sur la scène la structure du récit de Boccace. De plus, puisque Hausvater a déjà utilisé le procédé (dans *la Mouette*), on peut penser que cette structure reflète bien la vision du monde propre à ce metteur en scène. Vision du monde dans laquelle le théâtre est l'élément de permanence qui permet d'exprimer le lien existant entre les éléments les plus disparates tels que le nazisme et les histoires de Boccace, le rire et le tragique, la vie et la mort. Quelle que soit la nature de la réalité évoquée, le théâtre est au centre. En créant un langage qui dépasse toutes les réalités, le théâtre devient, chez Hausvater, l'archétype même de la communication. Quand plus rien n'est possible, le théâtre naît. L'anecdote du



Le Décaméron, par Manfredo de Monteferrato. Venise, 1498. [B.N. — Paris — Imprimés].

Décameron va tout à fait dans ce sens, où le théâtre devient le langage de la solidarité, témoignage par la théâtralité.

le jeu de la peur et du rire

Les comédiens occupent la scène où le décor, très dépouillé, est conçu comme un entonnoir, se rétrécissant côté cour. Les éléments fondamentaux de ce dispositif sont le vide et les barbelés. Les acteurs portant uniformes et numéros de prisonniers reçoivent, d'une voix neutre qui provient d'au-dessus de la salle, l'ordre de jouer. Les spectateurs, exclus au départ de l'aire des barbelés parce qu'ils font face à la scène dans la tradition de la scène à l'italienne, seront pris dans l'univers nazi par la seule force de la voix.

la peur

Le dispositif installe d'emblée une atmosphère tragique. La peur se développe par tous les signes de l'enfermement: espace scénique réduit et dépouillé, décor cauchemardesque, statisme des attitudes et des visages voilés de masques de joie et de vie et qui se découvrent pour laisser place à la terreur, à l'angoisse et à l'effroi. Aussi, par le rythme de présence toujours soutenu (pas de sortie des acteurs pendant l'entracte ni pendant la pièce).

La peur est l'occasion, chez le spectateur, d'un test, d'un psychodrame vécu intérieurement, destiné à déclencher accidentellement ce que seule une fiction peut révéler sans danger par le mime de la réalité. Le spectacle, pour Hausvater, est l'occasion de transmettre, d'extérioriser, d'exorciser un sentiment que le spectateur serait incapable d'exprimer sans la médiation d'un jeu. La peur mise en scène dans cette pièce est donc l'ombre d'une peur innommable, paralysée au fond de nous-mêmes, comme le souvenir d'une blessure, et qu'Hausvater s'efforce d'approcher.

Parce que la peur est l'expression maximale d'une fixité, d'une passivité, elle est contraire à toute aptitude à changer le monde, à se transporter ailleurs et à rêver. Dans le contexte d'un tel théâtre choc, la peur, état latent, devient un acte quotidien parce qu'elle est dite, parce que le silence est brisé. Conjuré la peur, c'est interroger le tabou collectif. Hausvater propose un langage là où il ne voyait que bouches closes.

En plus, l'utilisation du théâtre choc est un moyen pour Hausvater de forcer le spectateur à entrer dans son univers personnel, marqué par l'expérience de la contrainte, pour lui communiquer son témoignage et sa réflexion.

le rire

Tout au long de la pièce, la voix ordonne le rire et les acteurs s'exécutent. Le jeu des acteurs est excellent et les contes grivois de Boccace, brillamment interprétés, dans un style *commedia dell'arte*. Les spectateurs s'amusent, réclamant par le rire davantage de comédie; l'atmosphère tragique est alors totalement annihilée par le jeu comique. Jusqu'au moment où la voix réclame davantage de comédie. En écrasant les acteurs qui jouent leur vie en faisant rire, elle recrée le tragique. Que veut cette voix? Enfermer, faire participer, rendre conscient ou culpabiliser le spectateur?

Le rire est apparemment le contrepoint de l'angoisse, un anesthésiant à toutes les douleurs. Pourtant, le rire est un cri paradoxal de douleur dans la pièce. En effet, le

rire consent au tragique. Il est le signe d'une acceptation par opposition à l'action, à l'organisation politique des prisonniers, à la lutte, à la révolte.

Dans la pensée d'Hausvater, le rire semble un répit dans la responsabilité, une manière de dire qu'on n'est pas concerné par le sérieux, le drame. Il est donc l'acte lui-même de s'absenter. Rire, c'est pouvoir quitter, se transporter ailleurs dans l'imagination et par le rêve, et donc se préparer déjà à vivre un autre système politique et social.

Le rire actualise la rupture, mais ce n'est pas un départ définitif car le rire est précaire, provisoire, il est juste simulé, il s'épuise de lui-même. Il amorce, dans cette perspective, sans l'effectuer vraiment, toute transformation idéologique, politique, affective.

Le jeu de la peur et du rire ainsi juxtaposés prend une allure surréaliste, magique, à cause du caractère apparemment irréconciliable de la peur et du rire. Ainsi, le passage des personnages de prisonniers à ceux des contes de Boccace se fait de façon instantanée, magique. À tel point qu'on en oublie le décor du camp, les uniformes de prisonniers, qui deviennent à leur tour autres décors, autres costumes.

Tout devient possible, le bonheur comme le malheur. Il n'y a plus de fatalité. Dans cette essence du jeu réside la liberté humaine.

le rapport scène-salle

Par l'effet de la voix off, le rapport scène-salle devient boomerang. La salle se trouve à la fois écho de la voix (qui veut rire, aime rire, commande le rire — qui se fait consent — et attend le rire) et écho du malaise des acteurs/victimes (puisqu'elle est aussi agressée par la voix).

Le spectateur, par ce jeu de boomerang, est autant agresseur (par les yeux) que victime (par l'ouïe). Ainsi, la voix, à elle seule, élargit à la salle le dispositif scénique de l'entonnoir. La voix ordonne, les acteurs exécutent, le public reçoit.

Plus l'intrigue avance, plus l'intensité de cet échange augmente. Comme dans le rêve, il y a un phénomène de condensation. On ne sait plus à qui s'adresse le jeu tragique. La voix et la salle se confondent.

structure obsessionnelle

Le dispositif scénique et le jeu créent une suite de séquences qui ne sont pas sans lien avec les images mentales, avec le rêve. La structure de la pièce est obsessionnelle³, et rejoint en cela même les fantasmes personnels du metteur en scène, ceux des spectateurs concernant les camps de concentration, la réalité formelle du théâtre dans le théâtre et les choix esthétiques fondamentaux d'Hausvater. Pour ce dernier, le langage théâtral favorise la suggestivité, les images « fluides », le reflet.

3. L'itinéraire qu'a suivi Hausvater jusqu'ici (Israël, Irlande, Québec) va dans le même sens. Ces trois « pays incertains » présentent des problèmes analogues d'identité.

Le théâtre d'Hausvater n'est pas sans lien avec le théâtre des femmes, flottant entre la thérapie et la prise de conscience, la réaction collective qu'il veut susciter. Tant chez Hausvater que dans le théâtre des femmes, le corps participe de la structure obsédante (supplice, brutalité, violence) et de la trame narrative dans l'expression et l'utilisation dramatique de la mort, de la sexualité et de la violence.

Ce caractère obsessionnel se rattache à un vécu profond chargé d'exprimer métaphoriquement des émotions intenses et de construire, en vue de convaincre, une représentation particulière de l'Homme (collectif et non individuel).

L'idée de l'Homme est portée, comme sur une musique, par une trame affective. On peut suivre cette pièce comme un conte, parce qu'il y a un niveau de récit et un niveau d'archétypes, ou la lire comme de la poésie.



« Songeons à cette première scène où les acteurs sont contraints par les autorités du camp à faire l'amour comme un spectacle. (...) Le spectateur éprouve une hantise presque intolérable à l'idée que cette scène puisse être répétée et intensifiée dans la cruauté et le sadisme. » Photo: Francisco.

le théâtre comme la poésie

Hausvater, dans l'entretien, a caractérisé la poésie par deux traits. Elle veut être la synthèse d'éléments extrêmes comme la vie et la mort. Elle est aussi le renouvellement du sens des mots qu'on dépouille de l'ancien sens en revalorisant l'élément sonore, retrouvant ainsi l'authenticité de l'expression primitive.

Comme la poésie, le langage théâtral permet la synthèse des éléments les plus disparates et la réinvention du monde.

Par son caractère poétique, *le Décaméron* se prête à des interprétations controversées. C'est une des principales forces et l'intérêt même de la mise en scène d'Hausvater dans le contexte québécois où, trop souvent, les mises en scène, peu suggestives, nous évitent toute interprétation, voire toute lecture.

interprétations de la pièce: hausvater et l'engagement politique

Lors de l'entretien, Alexandre Hausvater a insisté sur l'importance de l'engagement politique, à savoir qu'il faut devenir un « être politique », avoir le « courage de rêver », qu'il faut « risquer » pour changer quelque chose dans la société. Pour lui, l'Amérique du Nord se caractérise par l'absence d'engagement politique. Déjà, avant *le Décaméron*, en montant *Solzhenitsyn* avec le Montreal Theatre Lab, Hausvater suscitait une interrogation politique. Par ses choix et par le traitement qu'il fait de ses pièces, on pourrait croire que son théâtre est un théâtre de prise de conscience.

nature de la prise de conscience dans *le décaméron*

Que ce soit au plan de l'intrigue globale ou dans les détails de la mise en situation dramatique, il semble que la prise de conscience que *le Décaméron* propose soit relative à la nécessité de la solidarité face à l'adversité dans laquelle se trouve l'Homme. En réalité, nous avons affaire à une double adversité, dans la mesure où la peste du XIV^e siècle reste sous-jacente (grâce au titre) à la représentation du camp de concentration.⁴ Dans ce cadre, la solidarité devient une nécessité de survie humaine dans une condition tragique.

La particularité de cette solidarité est qu'elle s'exprime et se renforce, dans la représentation parfaite des contes du *Décaméron*, — à cause de la cohésion de la troupe —, par le théâtre, par le plaisir, par le rire, par le jeu. De plus, l'affectivité que les personnages manifestent progressivement entre eux, à travers même un érotisme forcé, renchérit, pour nous, l'image de la solidarité. Le spectateur est également entraîné, dans une solidarité globale, à participer, à la fois dans la sympathie, la crainte, la pitié ou l'angoisse, à l'action qui se déroule.

4. Si Hausvater a évincé le contexte de la peste de la pièce, il y a cependant fait référence et dans le programme et dans le discours de mise en marché dont nous avons parlé déjà. Que la référence à la peste se fasse par le titre, pour ceux qui connaissent Boccace, ou par ce qu'on a lu, pour ceux qui l'ignorent, elle se fait toujours.

Songeons à cette première scène où les acteurs sont contraints par les autorités du camp à faire l'amour comme un spectacle. Les acteurs jouent à la fois l'horreur, la pudeur, la complicité, la pitié, la tendresse née de l'entraide, à tel point que nous en partageons toutes les nuances. La richesse émotive, servie par la finesse du jeu, est totalement en opposition à l'idée de bestialité dictée par le commandement. Le spectateur éprouve une hantise presque intolérable à l'idée que cette scène puisse être répétée et intensifiée dans la cruauté et le sadisme. Acteurs et spectateurs du Quat'Sous sont liés dans une sorte de psychodrame.

Plus s'intensifient les épreuves des prisonniers, plus ceux-ci sont exposés à la trahison les uns vis-à-vis des autres, plus la pitié et la compréhension les rapprochent; et, finalement, plus le groupe se soude jusqu'au sacrifice collectif.

la solidarité dans l'espoir ou dans l'absurde

Comment comprendre cette démonstration dans le cadre de la société nord-américaine qu'Hausvater qualifie d'« apolitique », sinon que c'est un théâtre de mission qui enseigne au spectateur nord-américain (ou même occidental) que la solidarité est le dernier recours de l'existence humaine mise en danger. Est-ce une parole d'espoir?

Sur ce point, le dénouement de l'intrigue suscite de nombreuses questions. Le groupe d'artistes, définitivement soudé face à la brutalité du camp, se trouve, en tant que groupe, consacré dans une mort inéluctable. Dans un geste de solidarité, les



Par le procédé du théâtre dans le théâtre, *le Décaméron* devient à la fois le jeu de la peur et du rire.

acteurs reculent et s'engouffrent dans un nuage de fumée. Stylisation de la chambre à gaz, la fumée est un élément mélodramatique. L'apothéose finale survient trop brusquement par rapport à toutes les nuances humaines exprimées précédemment par le jeu. Devons-nous interpréter cette apothéose comme une victoire de l'être humain? Mais alors, un acte de survie (la solidarité) aboutit à la mort.

Est-ce le triomphe de la vie ou de la mort? Des deux à la fois et donc de l'absurde? Dans le programme, Hausvater présente *le Décaméron* comme un « spectacle de chair et de sang dans l'absurde », inscrivant cette notion dans la tradition du théâtre de la cruauté d'Artaud. Dans ce cas, s'agit-il d'une démonstration métaphysique plutôt que purement politique?

la solidarité au service de la dignité humaine

C'est une autre interprétation possible de la séquence finale. Dans la perspective où *le Décaméron* propose un message politique, quelle place occupe la dignité humaine? Si le dénouement laisse entendre que l'affirmation de la dignité humaine suffit à changer le monde, il donne une nature idéaliste au message politique et restreint la notion d'engagement politique.

lorraine camerlain, thérèse marois et guylaine massoutre