

Pour un théâtre de la nécessité Entretien avec Alexandre Hausvater

Lorraine Camerlain, Thérèse Marois et Guylaine Massoutre

Numéro 23 (2), 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29390ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Camerlain, L., Marois, T. & Massoutre, G. (1982). Pour un théâtre de la nécessité : entretien avec Alexandre Hausvater. *Jeu*, (23), 84–105.



Alexandre Hausvater. Photo: Francisco.

pour un théâtre de la nécessité

entretien avec alexandre hausvater

Comment avez-vous découvert le théâtre?

Alexandre Hausvater — À l'âge de cinq ans, j'ai demandé à mon père: « Où peut-on trouver les plus belles filles de la ville? » Il m'a dit: « Au théâtre ». Comme il avait un ami directeur de théâtre et qu'il était très influent, je me suis retrouvé, le lendemain, jouant l'un des deux petits princes dans une répétition de *Richard III*. Petit prince qui, malheureusement, était noyé chaque soir. Alors, pour moi, c'était vraiment la poursuite d'une beauté, d'une esthétique, d'un rêve de magie qu'on devait toucher.

Votre premier contact s'est donc fait par le jeu?

A.H. — Oui, mais pas uniquement car, dans le pays d'où je viens, le théâtre est comme le pain quotidien. À l'école, par exemple, je voyais des pièces deux, trois fois par semaine. La Roumanie est un pays communiste où les gens ne peuvent pas s'acheter des souliers ou des meubles. Alors, pour oublier leurs malheurs, ils doivent aller au théâtre ou à l'opéra où les billets ne sont pas chers. Là-bas, on ne fait pas de politique, on regarde les beaux spectacles. Alors le gouvernement encourage — et parfois même il force — les citoyens, et spécialement les jeunes, à aller au théâtre. Mais, peut-être que le vrai moment où j'ai compris que je ne pouvais pas éviter le microbe théâtral, c'est justement pendant une représentation de *Richard III*, environ neuf mois plus tard. Selon la tradition, on jouait la pièce en tournée avant de la présenter dans la capitale. Je me rappelle un soir où l'on jouait devant des paysans, à la campagne. C'était un théâtre ouvert. Il y avait peut-être 4 000 paysans qui regardaient, et écoutaient ce langage shakespearien. C'était très bizarre. Ce soir-là, comme tous les soirs après la mort des deux princes, j'étais caché dans les coulisses pour admirer l'acteur principal que j'adorais. On en était au cinquième acte, au moment où il disait: « Je donne mon empire pour un cheval. » Tout à coup, un paysan s'écrie du fond de la salle: « Eh! un âne, c'est pas bon pour toi? » Quand j'y repense, je sais que ce moment-là a été déterminant pour moi. Je me rappelle combien c'était important de voir ce qu'allait faire ce grand acteur. Allait-il écouter la voix de la vie ou continuer l'espèce de jeu shakespearien qui n'existe pas? L'acteur a été incroyablement jeté sa couronne, il est venu à l'avant-scène et a demandé: « Qui a dit ça? » Alors le paysan a crié: « C'est moi! » — « J'ai besoin de vous, montez sur la scène! » Ce fut une grande explosion de rires et d'applaudissements. Il a repris sa couronne et a continué le jeu. C'est peut-être ce moment qui est à l'origine de ma théorie sur le théâtre, de ma définition du théâtre. Le théâtre, c'est une synthèse, et pas une imitation de la vie. C'est la synthèse du jeu et des éléments de la vie. Et, pour

moi, le troisième élément, le produit qu'est cette synthèse doit toujours être meilleur et plus enrichissant que les deux éléments contradictoires.

Un peu plus tard, peut-être un an après, je jouais dans une pièce de Maxime Gorki, dans un théâtre roumain dirigé par une vieille dame dont l'histoire est incroyable. C'était une aristocrate qui, à l'âge de quarante-deux ans, était tombée amoureuse d'un acteur. Pour lui montrer son amour, elle avait acheté un théâtre, pour lui, et elle était devenue actrice: la comédienne la plus incroyable derrière le rideau de fer. Au moment où l'on jouait, elle devait avoir quatre-vingt-dix ans. À la fin du spectacle, son personnage mourait. Et moi, encore enfant, je ne pouvais pas comprendre par quel miracle elle vivait encore le lendemain. Cette femme, c'était Irène Papas, Anna Magnani et Simone Signoret toutes ensemble. Et c'est elle qui m'a donné ma première leçon de théâtre. Un soir, je m'étais caché pour l'observer. Elle m'a vu, m'a appelé — c'était très impressionnant — et elle m'a dit: « Tu sais pourquoi je fais du théâtre? C'est parce que, lorsque je monte sur la scène, je veux que chaque homme dans la salle ait une seule pensée, une seule sensation dans le corps: je dois posséder cette femme. Et, en même temps, il doit éprouver une frustration. Et chaque femme qui accompagne chaque homme doit, après le spectacle, donner l'illusion à ce bonhomme qu'il va me posséder, moi. » Cela veut dire, je l'ai compris très clairement des années plus tard, que le processus théâtral ne se passe que marginalement dans les salles de théâtre; et que c'est pour cela que le théâtre doit plus être un théâtre de suggestion qu'un théâtre de finalité, de message.

L'après-théâtre est plus important que la représentation?

A.H. — Ce n'est pas que c'est plus important, mais c'est partie intégrante du processus théâtral. La représentation ne commence jamais au début. Le personnage ne naît pas neuf mois après avoir été conçu. À la représentation, nous sommes témoins d'une image vieille de deux ans, de trois ans... Les acteurs, dans leur motivation, dans leur jeu, dans leur style, doivent suggérer le début — ce qui s'est passé avant — mais ce sont les spectateurs qui vont continuer, qui doivent continuer le processus. Par exemple, en Californie, j'ai fait une pièce qui s'appelait *Sybil*, à partir d'un roman suédois. La pièce commençait à six heures et le public entrait aux trente minutes jusqu'à neuf heures. C'est dire que la pièce commençait indépendamment de l'existence d'un public. Le public entrait lentement; c'était aussi pour lui une expérience de l'attente. Il attendait Godot... Et, vers dix heures trente, le public était obligé de partir, mais la pièce continuait. La chose la plus difficile pour le public était de partir en croyant qu'il allait manquer une expérience qui se continuait. Cela veut dire que, pour l'expérience, c'est très important qu'il y ait toujours une espèce de renouvellement, de *deus ex machina*, de Fortinbras¹ qui arrive; la nouvelle pièce — le nouvel avenir, le nouveau régime —, c'est celle que le public doit faire.

Il y a une autre façon de concevoir le théâtre qui serait de considérer la représentation comme une fin, une totalité. Mais le spectacle est alors figé, c'est comme si on voyait une photographie qui est un témoignage direct de la réalité objective.

Après ce premier contact avec le théâtre quand vous étiez enfant, avez-vous d'abord

1. Personnage qui survient à la fin de *Hamlet*.

envisagé une carrière de comédien?

A.H. — Pas vraiment. Parce que je ne pouvais jamais m'abandonner dans le jeu, me sortir de ma tête pour devenir un acteur. J'ai plutôt envisagé d'abord une carrière académique, j'ai terminé des études, mais ce n'était pas cela que je cherchais. J'étais complètement déçu. Deux étapes de ma vie me paraissent plus importantes. La première, c'est en Israël où j'étais au moment de la guerre, en 1967. La guerre, ça a probablement été le moment le plus irréel de ma vie, le plus poétique, le plus lyrique. J'écrivais de la poésie. Au contact de la mort, la poésie, le théâtre, c'était pareil. Au retour de la guerre, j'ai fondé une compagnie théâtrale avec des collègues. On a acheté un camion, et on s'est mis à jouer, d'un village à l'autre, des pièces très politiques. Mais le politique était caché derrière un style: commedia dell'arte, grec ou autre. Le style allait amuser, mais l'essence, questionner. Et, graduellement, notre théâtre est devenu sujet de scandale. Dans certaines scènes que nous jouions, des veuves de guerre baisaient avec des hommes sur les tombeaux de leurs maris-héros. Ce fut la première et la dernière pièce en Israël interdite par le gouvernement. Ça a été pour nous un grand affront; alors, tout le monde est parti. Ce qui était difficile pour les gens, c'était d'accepter qu'on puisse parler de la réalité comme archétype. C'est très important qu'on parle tout le temps de thèmes archétypiques au lieu de thèmes locaux.

Quand on parle de la Renaissance, on parle toujours de la division entre le microcosme et le macrocosme: l'homme était dans l'ombre du monde de Dieu. Nous



En 1980, Hausvater monte *Boris Vian Poker Blues* au Quat'Saouls Bar. De gauche à droite: Judith Chevalier, Markita Boies, Alain Fournier, Francisco et Pierre Moreau. Photo: Francisco.

sommes dans l'ombre d'autres ombres, d'autres hommes, et peut-être qu'à la fin du XX^e siècle, les gens seront tous dans les mêmes conditions, dans les mêmes situations. Jamais le monde n'a été aussi pareil, jamais les gens n'ont été aussi égaux qu'aujourd'hui sur le plan humain, sur le plan des nécessités.

En quittant Israël, je suis allé en Irlande. J'y ai terminé un livre sur l'écrivain irlandais Synge qui a écrit *le Baladin du monde occidental*. Les personnages de sa pièce sont des paysans qui habitaient un archipel, les îles Aran. Je me suis rendu dans cet endroit éloigné où il n'y a qu'un bateau tous les quatre mois. J'étais là, avec des bergers qui ne savaient rien de l'électricité, qui vivaient dans une simplicité incroyable, presque poétique, presque lyrique. Comme je devais m'occuper — occuper mon cerveau — d'une manière ou d'une autre, je me suis dit: pourquoi ne pas faire *le Baladin* avec ces gens-là? Six mois après, je ramenaient au Théâtre national Abbey, à Dublin, vingt-quatre paysans qui n'avaient jamais fait de théâtre, et qui faisaient les choses de façon très réaliste. C'était pour moi une grande découverte. Et j'ai eu la preuve, en Irlande, qu'on ne peut pas, dans un monde en évolution confronté à des problèmes politiques, oublier ses racines. Je suis resté en Irlande et, après un an ou deux, je suis devenu le directeur artistique du Peacock Theatre qui est la scène expérimentale d'Abbey.



John Millington Synge (1871-1909), auteur de la pièce *le Baladin du monde occidental*. Le croquis, de Jack Yeats, a été exécuté alors que Synge assistait à une répétition de la pièce.

Après avoir quitté la Roumanie, vous avez vécu en Israël et en Irlande avant de venir au Québec. Y a-t-il un lien entre les étapes de votre itinéraire?

A.H. — La Roumanie est vraiment un pays de gauche, Israël est un pays de droite. Le Québec — comme l'Amérique du Nord — , c'est, pour moi, un pays complètement apolitique ou, à la limite, avec un rêve politique mais sans aucun pouvoir de l'accomplir. Il y a quelque chose de très important que j'ai compris, en Roumanie, sur la liberté humaine. C'est que la liberté humaine ne s'apprend pas; on la gagne, on lutte pour elle. À l'école, les enfants étaient complètement endoctrinés. Les professeurs disaient que chaque chose dans la vie avait été inventée ou découverte par les Russes. Et, un jour, à la leçon de chimie, on m'a enseigné que la radio avait été inventée par quelqu'un qui s'appelait Popov. Mais si Popov avait inventé la radio, pourquoi cela ne s'appelait-il pas la radiov? J'avais un gros problème parce qu'à l'examen, j'allais devoir être un bon enfant et dire Popov. Mais le mot radio me semblait italien. Je ne pouvais pas m'endormir... Jusqu'au moment où j'ai découvert un homme italien. À partir de ce moment-là, je suis devenu un être politique. Pourquoi? Parce que, si j'arrivais à l'école en disant Marconi, le mot Marconi, deux heures après, mon père était arrêté pour une petite vacance de vingt ans. Alors, de vivre avec une vérité objective et d'exprimer une vérité imposée par le système politique, de croire encore à cette vérité et de lutter pour elle, c'est incroyable. C'est un phénomène que je ne peux pas consciemment comprendre, mais c'est une partie de moi. Nous nous sommes échappés de la Roumanie quand j'avais onze ans et je me rappelle que, dans le train allant de Bucarest, via Budapest, à Vienne, et dans lequel nous étions montés avec de faux papiers, j'ai rencontré un officier russe avec lequel j'ai parlé de littérature — Pouchkine, Tourgueniev — comme ça, couramment, en russe. Et le lendemain, seulement douze heures après, quand nous avons franchi la frontière autrichienne, au moment où nous sommes passés à l'Ouest, l'officier est venu me parler. Mais je ne pouvais plus comprendre un mot de ce qu'il disait. La veille, je parlais littérature et là, je pouvais seulement dire *da* ou *niet*. Soudainement, une langue qu'objectivement je connaissais — je lisais et écrivais le russe — s'était complètement effacée de ma mémoire parce qu'elle était imposée et que je l'avais identifiée au régime politique, pas à Tolstoï ou à Dostoïevski.

Mais alors, ça devait représenter un rêve, ce départ. Partir de Roumanie, ça devait être un rêve que vous faisiez depuis longtemps.

A.H. — Derrière le rideau de fer, l'enfant ne parle pas. Moi, quand j'ai eu dix-huit ans, c'était comme si je venais d'avoir dix ans, et quand j'avais six ans, c'était comme si j'en avais quarante-cinq, par nécessité. L'enfant sait que la vie de ses parents est entre ses mains. Mon père était arrêté chaque jour, mis en prison comme ça... Chaque mouvement, chaque son est important. On n'en dort pas la nuit. Les enfants sont très responsables et ils savent que les professeurs ou les petits camarades sont des gens qui vont faire des rapports sur eux. Je me rappelle un camarade à l'école qui, à huit ans, était arrivé en disant: « J'ai écrit cette chanson d'Yves Montand. » Le professeur a dit: « Où as-tu écouté cette chanson? » À ce moment, il est devenu blanc. Car c'est défendu d'écouter une station de radio qui s'appelle Europe libre. Alors, le professeur a rapporté cela, probablement à la police, et, quand l'enfant est rentré, son père avait été arrêté. J'ai rencontré ce camarade à New York il y a trois ans. Son père est mort en prison. Et, depuis l'âge de huit ans, il vit avec le sentiment d'avoir tué son père. Alors, dans ce système, tu ne peux pas être un enfant. Le

système nerveux est différent. On est précoce par nécessité, ce n'est pas une question de nature. Le monde de l'enfant est un monde d'idées, un monde beaucoup plus intellectuel qu'ici. La vie de l'enfant est d'habitude détruite, et les gens essaient de devenir enfants plus tard et restent des enfants toute leur vie.

En Israël, c'était le contraire. C'était un nationalisme féroce, un chauvinisme féroce, où une génération donne sa vie avec fierté et bonheur pour une autre. C'était l'autre extrême. Mon séjour en Irlande, c'était une fuite vers le rêve, une escapade plutôt de ce côté politique. En 1970, en faisant trois spectacles, j'ai travaillé en m'inspirant de deux mots anglais: *Dream Politics*. Je voulais encadrer la théorie de mon théâtre dans une manière... que j'appelais *Dream Politics* à ce moment-là. En français, il m'est difficile de donner la même image; cela ne veut pas dire politique de rêve. C'est plutôt d'arriver à une modification sociale et politique à travers le rêve. Le rêve, c'est le début de la réalité. La personne qui a le courage de rêver a déjà une obligation sociale et politique de réaliser ce rêve. Le rêve n'est pas une déviation de la réalité, au contraire. Le rêve biblique était prophétique, n'est-ce pas? Cette idée de rêve, on l'a beaucoup exploitée à cette époque. Déjà, dans les premiers spectacles, on travaillait beaucoup l'environnement, avec des images très liquides au lieu d'images claires. J'étais en pleine révolte contre la théorie de Grotowski telle qu'on l'utilise ici. Employée comme un but, la manière Grotowski est près de la masturbation. Je n'ai rien contre la masturbation, mais ce n'est pas très social, pas très politique. Il me semblait qu'on devait se demander ce qui arriverait après. Comment la société allait s'améliorer, comment on allait améliorer notre vie collective au lieu de notre vie individuelle. Finalement, cette époque en Irlande, c'était la conciliation de ces deux extrêmes que représentaient Israël et la Roumanie.

Est-ce que vous avez consciemment choisi l'Irlande en fonction de la possibilité de concilier ces extrêmes?

A.H. — Non. J'adorais la littérature irlandaise, j'étais déjà allé en vacances en Irlande, et il y avait là deux ou trois choses qui m'attiraient. Les Irlandais sont les gens les plus expressifs du monde, et leur langage est un langage de sons. À cette époque, je parlais hébreu, et j'étais très intéressé non par l'association des mots, mais par l'élément premier: le son. Le langage a été créé à travers des sons. Les singes ou les hommes primitifs imitaient les sons de la nature et, tout à coup, avec le développement humain et le développement phonologique, on a oublié le côté sonore du langage parce qu'on communique toujours à travers des images claires. La chaise, c'est une chaise et ce n'est pas une note musicale. Pour les Irlandais, non. Ils sont complètement fous. Par exemple, tu demandes à un Irlandais où est MacDonald Street: il te raconte l'histoire de MacDonald Street, qui était le père de ce MacDonald, pour te dire, après une demi-heure, de tourner à gauche, à droite... Quand tu arrives, ce n'est pas là, pas du tout! L'amour de créer des sons, j'ai vu cela là-bas pour la première fois.

Vous avez dit tantôt que l'Amérique du Nord était apolitique et que cela incluait le Québec. Est-ce que ce n'est pas une drôle d'idée de dire que le Québec est apolitique?

A.H. — Apolitique... Ça veut dire qu'on peut parler de la politique devant une bière, autour d'une table dans un café, mais que la réalité reste la réalité. Parce que j'ai

vécu tout ça, je comprends une seule chose: on veut changer quelque chose, on doit risquer quelque chose. On doit risquer quelque chose? On fait quelque chose. Je crois que tous les changements que je souhaite peuvent se passer pendant ma vie, mais après ma vie, plus rien. L'hésitation est vraiment un complexe hamletien. Et Hamlet n'a rien réussi du tout. Pour moi, une vie politique, ça veut dire qu'une majorité de gens — pas une minorité — veut quelque chose, et que ces gens sont prêts à abandonner leur voiture, leurs vacances en Floride, tout, pour cet engagement parce que c'est ça leur vie. Si la politique, c'est dialectique, intellectuel, c'est bien beau mais... Si c'est trois ou quatre personnes qui doivent faire le sale travail pour toi... Bien sûr, votre question se justifie si on compare le Québec à la Colombie britannique ou au Dakota du Nord. Bien sûr, le Québec est différent. Mais je crois que pour parler vraiment de politique, il faut que des éléments divers viennent se souder pour devenir une force majeure afin de changer, pour le pire ou le meilleur, ça, je ne peux pas en juger.

C'est la solidarité qui compte?

A.H. — Absolument.

Qu'est-ce que la collectivité pour vous? C'est le monde entier? Cela n'a rien à voir avec la Roumanie?



Métamorphose, d'après Kafka, au Quat'Saouls Bar, en 1980. Hausvater avait déjà monté la pièce à New York en 1979. Dans l'ordre habituel: Claude Poissant, Marc Béland, Alain Fournier, Dominique Le Grand, Gil Tocco, Markita Boies, Mireille Thibault et Francisco. Photo: Francisco.

A.H. — Non. Je n'ai rien à voir avec la Roumanie. Mais je ne peux pas penser au monde autre que celui autour de moi. Cependant, dans la diversité de gens que je côtoie, chaque homme est un type et représente des millions d'autres hommes.

C'est pour ça que vous vous entourez, pour travailler, de gens de nationalités et de langues différentes? Par exemple, pour votre mise en scène de Tchekhov...

A.H. — On a beaucoup discuté au sujet de Tchekhov. Cet été, je monte *Oncle Vania* au Théâtre du Bois de Coulonge, à Québec. Et, dans la distribution de la pièce, je trouvais important que le personnage du professeur soit joué par un acteur qui a un accent. C'est une pièce russe où les acteurs parlent français en prétendant qu'ils parlent russe. Alors, si maintenant quelqu'un ajoute à cela un autre accent...

La question la plus importante, on doit le comprendre, c'est de ne pas avoir peur de tout mélanger. C'est la supériorité du Québec de ne pas avoir peur du mélange et des accents. Je crois d'ailleurs que le monde entier a un accent aujourd'hui. On peut briser les frontières, particulièrement ici. Parmi les gens qui parlent français, qui a l'accent? Tenir compte de l'accent, c'est minimiser les choses. Il y a une chose incroyable ici, c'est que le langage est liquide, qu'il n'a pas de forme en soi. Il prend la forme d'une chose, puis, tout à coup, d'une autre, comme un liquide qui, passant d'un verre (large) à un autre (long), change apparemment de volume.

Pour vous, c'est une richesse théâtrale.

A.H. — Incroyable. Mais les gens, au lieu d'en tirer profit, se cachent soit derrière le québécois, soit derrière une espèce de parigot.

Est-ce que vous rêvez de fraternité, d'une citoyenneté du monde?

A.H. — Je suis trop égoïste! Au cours du XX^e siècle, quand beaucoup de gens suivaient un homme, une seule personne, que ce soit Staline, Hitler ou Mussolini, c'était parce que, spécialement entre les années 1925 et 1935, les gens étaient trop préoccupés par leur petite vie propre et préféraient boire et s'amuser plutôt que de regarder leurs responsabilités sociales et politiques. On oublie toujours que Hitler a été élu par des moyens très démocratiques. Où était la majorité, la nation allemande qui disait: quelle caricature, quel idiot? Occupée à sa petite vie. 42% de la population allemande votait et 90% de ces 42% supportait le régime nazi. Et on parle tout le temps de culpabilité. Qui est coupable? Je pense que la culpabilité est celle de tous ces gens qui ne se sont pas déplacés pour voter. Ils préféraient sans doute leur dimanche tranquille à la campagne. La culpabilité commence avec le confort, avec l'irresponsabilité politique de ceux qui préféraient s'enfuir, s'isoler dans la forêt pour... baiser avec le soleil! Si on vit dans une société, on doit être responsable envers cette société, envers notre rêve politique et aussi, il me semble, envers notre génération. L'Histoire du XX^e siècle est très difficile à comprendre comme un tout. Ça m'obsède. Comment peut-on expliquer toutes les choses qui se passent ou qui se sont passées? Il y a des choses que je ne comprends pas et je crois que c'est justement la responsabilité collective que de comprendre et de tenter de résoudre tout ça.

À ce moment-là, est-ce que le pluralisme est une chance de survie?

A.H. — Oui. Je crois que, clairement, aujourd'hui, le monde va vers une crise. Si on regarde le XX^e siècle, les périodes d'inflation économique sont dangereuses non parce que les gens deviennent plus pauvres mais parce qu'une minorité devient plus riche. Très riche. Et c'est l'avènement de cette classe de nouveaux riches, de parvenus, qui prépare lentement, au niveau politique, l'arrivée du dictateur. En Amérique du Nord, c'est le statu quo. Tout le monde se cache derrière les États-Unis qui assurent une espèce de sécurité, même si cela est inconscient. Dans le fond, on croit que rien ne peut se passer vraiment, qu'on ne peut pas crever de faim. Je trouve qu'il est important de comprendre que le monde entier est dans un même état d'inertie. J'ai travaillé en Italie, l'été dernier, et il s'est passé une chose incroyable. Le gouvernement a déclaré l'amnistie. Chaque terroriste qui se livrerait, dans les vingt-quatre heures suivantes, serait amnistié immédiatement, complètement. Alors, 200 personnes se sont présentées, de par toute l'Italie. Mais les Brigades Rouges ont aussitôt déclaré qu'un membre de chaque famille de ces 200 personnes serait fusillé. Et ils ont ajouté qu'ils déclaraient la guerre non pas aux juges, aux hommes politiques, aux policiers, mais à la bourgeoisie italienne. Tout à coup, l'Italien avait un ennemi mais aussi un frère, parce que tout le monde était dans le même bateau, dans la même condition.

Puisque, par votre théâtre, vous voulez susciter une conscience politique, comment vous situez-vous par rapport à Brecht? Vous considérez-vous comme brechtien?

A.H. — Le terme brechtien me fait toujours rire, parce que je ne sais vraiment pas ce que cela veut dire: être brechtien. Je sais une chose, c'est que Brecht n'était pas brechtien. Comment peut-on être brechtien et décrire avec des sentiments si incroyables le destin d'une mère qui perd des enfants ou celui d'un pauvre savant? Être brechtien, c'est plutôt être un théoricien du théâtre.

Certaines choses me paraissent très importantes chez Brecht. D'abord la vision totale qu'implique le théâtre épique, et aussi le fait qu'il n'avait pas peur de la narration, de l'histoire. Il a aussi compris le fait — du moins je l'espère — que le public n'est pas là juste pour recevoir le message, les sentiments, mais qu'il est là aussi pour être stimulé. Le public ne peut pas vraiment se noyer dans l'espace théâtral ou l'atmosphère théâtrale parce que son atmosphère est différente, comme il y a une différence entre le feu et l'air. Brecht se démarque de Stanislavski pour qui le même sentiment doit se retrouver sur la scène et dans la salle. Ce qui est dans le cœur d'un personnage doit passer dans le cœur du public. S'il y a terreur sur la scène, il y a terreur dans la salle. Cela ne se retrouve pas dans le théâtre brechtien. Pas parce qu'il a trouvé ce mot excellent: aliénation, mais parce que la condition du spectateur est différente. L'action du spectateur commence après la fin du spectacle et c'est la vraie action. Il me semble que le théâtre brechtien existe seulement aujourd'hui en Amérique du Sud. Le vrai théâtre brechtien qui n'a jamais été fait par Brecht lui-même. Brecht a essayé de faire du théâtre brechtien, mais les prolétaires ne l'acceptaient pas: c'était un bourgeois. Ce théâtre apparaît en Amérique du Sud. Je parle spécialement d'un ami metteur en scène qui a fait une pièce très communiste, très de gauche, provocatrice, agitatrice. À la fin de la pièce, le public était emballé, totalement. Dans le foyer, on faisait signer des cartes d'adhérence au parti communiste. Et à la sortie, dans la rue, des fascistes se sont mis à frapper les communistes. Alors, tout à coup, les spectateurs se sont trouvés impliqués et ont impliqué le théâtre dans la réalité, ont continué le théâtre dans la réalité.

Je crois que c'est dans le rapport entre l'espace scénique et l'espace du spectateur que l'expérience brechtienne est spécifique. Je m'identifie à Brecht dans sa volonté de devenir quelqu'un d'autre et dans son regret d'avoir été ce qu'il ne pouvait accepter d'être: un bourgeois.

Parmi les autres théories du théâtre, desquelles vous rapprochez-vous le plus?

A.H. — D'un mélange de théâtre de la cruauté et de théâtre absurde, mais spécialement du théâtre futuriste de Marinetti des années 1920-1930, un théâtre qui cherche à trouver la communication en dehors des *patterns* ou des routines bien établies. Ces théories sont l'oeuvre de gens qui ont pensé à détruire le langage pour trouver un autre mode de communication, un langage particulier. Le théâtre russe m'a beaucoup influencé aussi. Particulièrement la transition après Stanislavski. L'approche de Stanislavski posait comme une nécessité d'explorer avant de comprendre la totalité d'un texte, la totalité des motivations textuelles, des possibilités textuelles. Pour jouer un texte, on doit le comprendre totalement. Pour moi, le théâtre c'est la création d'un certain nombre de possibilités. On doit envisager de monter une pièce suivant plusieurs styles (brechtien, futuriste...) pour finalement, et douloureusement, se limiter à un pour un spectacle. Mais il faut envisager au départ plusieurs possibilités. Par exemple, on répète actuellement une pièce, *le Fou et la Nonne* de Witkiewicz, qui sera présentée en mai au Conventum. Et il y a une scène qui ne marchait pas, parce que la scène avait été conçue par l'auteur dans une autre



Happy End de Brecht, dans une adaptation de Hausvater, a été présenté à la salle Alfred-Laliberté de l'U.Q.A.M. en 1981. Les comédiens sont, dans l'ordre, Pierre Lenoir, Christine Olivier, Raymond Cloutier, France Desjarlais et Louis De Santis. Photo: Francisco.

tradition! J'ai demandé aux acteurs de chanter la scène comme un opéra bouffe, mais, physiquement, d'entrer dans une espèce de discipline corporelle presque japonaise. L'opéra bouffe exige un jeu très gros, très grand, très italien. Cela veut dire que je voulais qu'ils contrôlent et qu'ils jonglent ce double jeu, physiquement très yoga, très discipliné, et, vocalement, tout à fait autre chose. Le rythme physique vient d'une tradition et le rythme vocal d'une autre, totalement. Et cela reste possible. Tout ça pour dire que je ne peux pas penser à un style ou à une école de théâtre qui ne m'a pas influencé. Le théâtre est une totalité. Ceux qui veulent le définir par a, b, c, d, sont des hypocrites, des imposteurs. Je ne comprends pas ceux qui n'utilisent pas tout ce qu'il y a dans l'histoire du théâtre. Je trouve que les styles qui ne sont pas uniquement une mode (comme c'est le cas de la mauvaise utilisation de Grotowski en Amérique du Nord) sont très importants et, consciemment ou non, ils nous influencent.

Quand vous êtes arrivé à Montréal, vous avez fondé la troupe Neo-Mythos. Pouvez-vous nous en parler?

A.H. — C'était une troupe qui avait un but. Moi, en tout cas, j'avais un but: je voulais retourner aux anciens mythes, aux anciennes légendes, pour trouver une vérité moderne. C'est pour ça que j'ai fondé cette troupe de tournée.

Qu'avez-vous fait comme spectacles?

A.H. — *Prométhée*, des choses basées sur les Grecs, *l'Odyssee*, Peter Handke, *Lysistrata*... Mais sans faire d'adaptation, c'était très important. Car nous pensions que le public pouvait avoir vu *Médée* plusieurs fois sans jamais avoir vu *Médée*.

Mais vous vous êtes rendu compte qu'au Québec, les Grecs et les classiques sont méconnus.

A.H. — Oui, en Amérique du Nord, de façon générale.

Que pensez-vous de la parodie que les Québécois peuvent faire de ce que vous considérez qu'ils ne connaissent pas, finalement?

A.H. — Je pense que les classiques, c'est l'histoire banale de ton voisin. Si tu penses que les classiques sont un monde plus important que toi ou au-dessus de toi, bien sûr, tu auras peur. Bien sûr que tu les laisseras de côté en pensant qu'il vaut mieux s'intéresser au hockey. Ce qui est important, c'est que l'histoire soit une histoire qui se passe maintenant, au lieu d'avoir 2 000 ans. Pour moi, il n'y a pas de temps passé ou de temps futur, il y a seulement le moment présent. Je suis ici, j'apporte avec moi mes hières, mon passé, tout ce que j'étais. Et peut-être que de ce moment dépend mon avenir. L'action humaine dépasse le temps de l'événement. Par exemple, j'ai monté la pièce *Crime et Châtiment* avec le Montreal Theatre Lab, comme un théâtre Nô. Cinq ans après, j'ai rencontré à Paris quelqu'un qui avait vu la pièce. Il m'a dit: « Quand j'ai rencontré Raskolnikov, j'étais dans une période difficile de ma vie. » Il ne m'a pas dit: quand j'ai vu ton spectacle! C'est ça l'expérience! La pièce n'a pas été pour lui un spectacle mais un moment vécu. C'est comme ça que l'expérience théâtrale devient partie intégrante de l'expérience humaine.

Est-ce que c'est ça, pour vous, l'adaptation?

A.H. — Absolument. Je peux donner un autre exemple. Celui de la pièce *Sybil*, que je présentais en tournée avec les Neo-Mythos. C'est une pièce sur la femme. Lors du premier spectacle à Winnipeg, un petit homme de 300 livres arrive et demande: « Où est le metteur en scène? » Je m'étais caché parce que je croyais qu'il était en colère, qu'il voulait me tuer. Mais quand il m'a vu, il m'a donné la main en me disant: « Je suis Ukrainien, je suis le roi de Winnipeg; je suis de la mafia, j'ai l'argent, les femmes, tout. Moi, je ne vais pas au théâtre. Dans la vie, je veux goûter à tout. À tout ce qu'il y a de nouveau. Si ça se passe à Oslo, je vais à Oslo. Je suis marié et ma femme a un enfant chaque année. Et, quand arrive le neuvième mois, je veux me tuer. Elle m'explique ce qu'elle sent, mais moi, qui consacre pourtant ma vie à tout, je ne peux pas sentir, je veux me tuer. Dans la pièce, quand la femme a crié: « Ah! », moi j'ai senti Ah! exactement ici, comme ma femme le décrit, et j'ai crié. Maintenant, je sais. » Et il est sorti. Cela veut dire que dans son subconscient, une image lui était dictée par ses propres nécessités. Nous avons des nécessités, nous avons des demandes. Et quand notre demande rencontre l'intention d'un spectacle, il y a rencontre.

Est-ce que la représentation doit être du psychodrame pour le spectateur? Pour lui faire apprendre certaines choses comme la peur, par exemple?

A.H. — Non, mais pour déclencher des choses parfois, peut-être. Je crois qu'il est important de comprendre le théâtre choc dans le contexte du Québec ou de l'Amérique du Nord où les gens refusent d'accepter qu'une situation représentée puisse être leur situation. On a fait beaucoup de théâtre choc mais ce théâtre, avec le temps, est devenu marginal, a perdu de l'importance. Ce qui est important, c'est qu'à travers la subtilité de la pièce, tu puisses entendre et reconnaître ce que ton corps, ta tête, ta nécessité, te suggèrent. Et que cela déclenche quelque chose en toi. Par accident. Bien sûr, par accident... La pièce va te placer dans une situation, un environnement ou un endroit où tu ne t'es jamais trouvé dans ta vie. Et peut-être ton corps doit-il connaître cet état comme ton corps doit être dans l'eau pour trouver son côté poisson. Parfois, cela te rejoindra toi, parfois, un autre. La thérapie choc vaut peut-être pour un psychiatre qui connaît son patient et qui s'adresse à lui justement parce qu'il le connaît. Moi, je ne connais pas le public.

Mais quand même, vous avez envie de faire passer quelque chose, vous n'y allez pas comme ça, n'importe comment.

A.H. — Oui. Mais je dis que le choc, ce n'est pas le but final. J'ai expérimenté le choc d'une manière totale il y a des années. À l'Université de Berkeley, on a joué une pièce pendant laquelle le public était enfermé; les portes étaient complètement fermées, clouées... Il n'y avait pas de sortie, et les choses se déclenchaient partout. Bien sûr, c'était un public choisi pour l'expérience. Cette expérience voulait montrer l'exagération des choses. Mais le fait est qu'on n'a pas besoin d'aller si loin si on peut attirer, par la suggestion, le public dans un espace.

Vous avez utilisé, à l'occasion du Décaméron, le théâtre dans le théâtre. Qu'est-ce que ça signifie pour vous? Est-ce que cela a un sens particulier?

A.H. — Oui, c'est très important. C'est important pour empêcher le théâtre d'être perçu comme seul niveau de vie, en dehors de la vie objective. Je déteste le théâtre qui est pure évasion. Ça veut dire que pour moi pendant les deux ou trois heures que dure le spectacle, le parallèle avec la réalité objective doit être présent tout le temps. L'état des spectateurs est un état double. L'état des acteurs doit aussi être double. L'état d'acteur, c'est de cacher sa personnalité derrière le personnage. Il me semble que tout le temps — peut-être est-ce brechtien, peut-être pas — on doit représenter cette dualité: histoire/fiction et réalité. *Le Décaméron* était basé sur des faits véridibles.

Vous avez dit tantôt: « Nous sommes dans l'ombre d'autres ombres, d'autres hommes ». Est-ce que le théâtre dans le théâtre représenterait pour vous cette vision du monde?

A. H. — Oui, tout à fait. Quand, dans *la Mouette*, Constantin fait une pièce de théâtre, quand Hamlet fait une pièce de théâtre, c'est parce que, dans leur vie, ils ne peuvent pas exprimer quelque chose et que le seul moyen pour eux de le faire, c'est à travers le théâtre. Cela veut dire que le théâtre est là pour exprimer l'inexprimable de la vie; quand on a épuisé notre vocabulaire, on doit arriver au vocabulaire théâtral, l'ombre... Quand on a épuisé l'éclairage, on arrive à l'ombre.

Pourquoi avoir choisi le Décaméron?



Le Décaméron, avec France Desjarlais, Jean Archambault, René-Richard Cyr, Alain Fournier, Han Masson.
Photo: Francisco.

A.H. — J'ai monté *le Décaméron* en Italie, l'été passé, dans une adaptation italienne du XVII^e siècle. C'était un spectacle populaire, fait sur la mer, avec une grande distribution, etc. Mais il y avait là une espèce de liberté totale et Boccace ne parlait pas de cette liberté totale. C'est en observant le plaisir qu'avait le public à se jeter dans ces histoires que j'ai compris combien ce sont des histoires de terreur. Deux ou trois jours après, en voyage, j'ai entrepris des recherches sur l'histoire d'une compagnie d'acteurs qui était bien connue dans les années 1930 et qui jouait *le Décaméron*, entre autres choses. Vers 1940, le chef de la troupe, Ernesto, et les membres de la compagnie ont été arrêtés par les fascistes qui les ont envoyés à la Gestapo et dans des camps de concentration. On ne sait pas combien ont survécu. Jusqu'ici, c'est l'histoire objective. L'histoire objective et l'histoire de Boccace, c'étaient vraiment deux archétypes très importants à mes yeux. Boccace a écrit *le Décaméron*, où dix personnes se racontent des histoires parce qu'elles doivent s'échapper de Florence et arriver à Pise en dix jours. Pourquoi ne peuvent-elles pas échapper à la peste de Florence sans se raconter des histoires? Parce qu'à travers les histoires, elles peuvent éviter les amoncellements de cadavres, elles peuvent se concentrer sur une seule chose: survivre — ou au moins, continuer un certain érotisme (il y avait sept femmes et trois hommes) qui est une marque de vie. Pour ces gens, l'histoire, la littérature, c'était un moyen de survivre. Ce n'était pas un moyen d'amuser les bourgeois. C'était un moyen de créer quelque chose qui leur permettait d'échapper à la réalité qui les entourait, de ne pas la voir, et, en même temps, de sauver leur vie et celle des autres. Il existait entre eux une solidarité incroyable, parce qu'il ne s'agissait pas seulement de raconter une histoire mais aussi d'écouter une histoire avec intensité. On peut établir un parallèle entre ça et le camp de concentration, il me semble. La peste au XIV^e siècle et le camp de concentration au XX^e siècle sont deux moments déterminants de l'histoire humaine: un où l'homme était l'esclave de la nature, de l'absence de progrès, et l'autre où l'homme a été l'esclave de lui-même. Ce qui m'intéressait beaucoup, c'était de voir comment l'art — les histoires —, contredisant les conditions quotidiennes, était créé. Je suis obsédé par les camps de concentration et par le fait que les gens qui ont survécu à ces camps — contrairement à ce qu'on voit autour de nous au théâtre et dans les films — ont survécu avec le sens de l'humour, par le rire, le rêve, la prière, mais pas à cause de la morale et des principes. La comédie qui se faisait dans la terreur m'intéressait aussi beaucoup. Le comique, c'est la déviation d'une ligne droite. Et il y a un aspect tragique qu'on doit voir sans transition, qui existe en lui.

Mais, en faisant un lien entre la peste — une catastrophe naturelle — et les camps de concentration — une catastrophe organisée par l'homme —, est-ce que vous ne pensez pas qu'on risque de se détourner de l'engagement politique, tout simplement parce qu'on se dit qu'on n'y peut rien? Il y a une différence entre la peste qui nous tombe du ciel et les camps de concentration contre lesquels, justement, on peut faire quelque chose, d'une autre manière, dans un engagement politique...

A.H. — Non. On ne peut rien faire.

Quand on y est, non. Mais...

A.H. — Dans le cas de la peste, l'engagement politique était la solidarité des gens pour survivre. Dans les camps de concentration, l'engagement politique, c'est de survivre pour témoigner.

Mais, en tant que spectateur, devant le parallélisme qui est fait entre la peste et le camp de concentration, est-ce qu'on n'a pas tendance à se dire: c'est une catastrophe comme une autre, et se désengager par rapport à un phénomène qui est socio-politique?

A.H. — On parle de la peste parce que vous avez posé la question. Mais la question de la peste n'est pas évidente dans le spectacle.

Oui, mais par connotation?

A.H. — Oui, peut-être. Mais la chose importante est que l'activité politique vient dans les moments de grands besoins. Cela ne vient pas de façon naturelle.

Comment vous situez-vous par rapport à cette espèce de mode actuelle du nazisme dans les films, les pièces?

A.H. — Pour moi, ce n'est pas une mode, c'est une obsession. C'est vraiment un archétype du XX^e siècle qui a tout déclenché. On doit comprendre que le monde d'aujourd'hui est basé sur le fait que la bourgeoisie, ou la nation, ou le peuple, a négligé la politique et favorisé l'arrivée du nazisme, la création d'une machine cruelle qui tuait d'une seule signature. La plus grande meurtrière, c'était la signature. Quand j'étais enfant, en Israël, l'école avait choisi de nous amener à Jérusalem un vendredi pour assister au procès de Adolf Eichmann, peut-être l'un des plus grands criminels. Lui, il était dans une espèce de cage de verre. Dans la salle, il y avait des gens qui chuchotaient dans toutes les langues et, parmi eux, il y avait un homme qui prenait des notes. Tout à coup, une mouche est arrivée. Et, pendant une heure, il a regardé la mouche et, dans mon souvenir, je crois qu'il a tué la mouche. Ce que j'ai vu dans cette scène, c'est un homme banal, un fonctionnaire, un avocat, je ne sais pas, qui a signé beaucoup de papiers, distrait par une mouche. C'est l'image même de la manipulation d'êtres humains qui sont entre les mains de quelqu'un d'autre. Et c'est le méfait du XX^e siècle. La question qu'on doit se poser envers le nazisme, c'est pourquoi on n'a pas fait d'action. Et, pour moi, ce n'est pas une mode, c'est une nécessité.

Est-ce que vous travaillez dans le même sens que les films qu'on a vus sur le nazisme: Saló, Hitler, un film d'Allemagne, Les uns et les autres?

A.H. — Oui... mais pas Syberberg qui dit dans son film qu'on vit entre Jésus et Hitler. La chose importante, c'est que des millions de gens ont perdu leur vie parce qu'il y a eu négligence sociale, politique. L'égoïsme était total. C'est ça qu'on doit analyser.

Est-ce que le Quat'Sous où vous avez monté le Décaméron correspondait au lieu idéal pour monter cette pièce? Sinon, quel genre de lieu auriez-vous souhaité?

A.H. — Pas un environnement théâtral en tout cas. Pas une salle où les gens sont assis et regardent passivement comme ça. Le public aurait pu être autour, au dessus, en dessous, je ne sais pas. Cela demande un certain effort physique pour seulement mettre de l'énergie à regarder.

Donc, l'idéal correspondrait à un lieu qui puisse faire participer davantage les spectateurs à ce qui se passe.

A.H. — Oui. Mais quand on dit participer, dans le cas particulier du camp de concentration, il faut nuancer. Il est très important que, grâce au travail des comédiens, le spectateur sache tout le temps que l'acteur n'essaie pas de faire vraiment un camp de concentration. On ne peut pas réaliser un camp de concentration. Cette représentation-là n'existe pas. Ça n'est même pas possible de s'imaginer un camp de concentration. J'ai été très clair avec les acteurs qui essayaient d'aller plus loin que ce serait d'une hypocrisie totale, qu'on ne peut pas y arriver. Pas du tout.

Et pourtant, c'est une pièce dure.

A.H. — Oui, je sais, mais ce que je dis c'est que les conditions — les toilettes dans un camp de concentration! — , c'est presque impossible de se les imaginer. Et plus on voit, moins on sent.

Dans votre mise en scène, il y avait la voix off qui se situait au-dessus des spectateurs. On peut interpréter cette voix de différentes façons. Est-ce qu'on peut l'interpréter comme la voix du metteur en scène de ce qui se passe devant?

A.H. — C'est à vous de répondre à cette question.



Dans le Décaméron, le jeu est gros, dans un style commedia dell'arte. Photo: Francisco.

C'est la voix qui dicte tout ce que les acteurs font.

A.H. — La seule chose que je peux dire, c'est qu'il était important que la voix soit neutre, c'est-à-dire sans accent, qu'elle sorte d'un haut-parleur, qu'elle ait un côté mécanique, que le niveau soit un peu dérangent, que cette voix soit intégrée à la structure du théâtre et qu'elle ne soit pas violente, qu'elle ne crie pas, qu'elle ne hurle pas. C'est une voix qui, ni plus ni moins, fait son devoir.

Nous l'avons trouvée très violente, en rapport avec le théâtre choc dont on parlait tout à l'heure justement.

A.H. — Quand on a enregistré la voix, l'acteur ne projetait pas plus sa voix que nous en ce moment.

Mais quand même, sur le plan technique, vous avez rendu cette voix agressive pour nous, agressive pour l'oreille. Il y a une raison...

A.H. — La raison est très simple: l'agressivité vient des conditions physiques des camps de concentration. Si la baraque est éloignée et que l'officier doit parler d'ici, ça change le niveau de la voix. On doit avoir un talent spécial pour être cruel de la même façon chaque jour. On entre simplement dans la routine des projections physiques. Les survivants racontent que, parfois, les officiers s'éloignaient pour crier.

Et le jeu des intensités dans le volume?

A.H. — Ce n'était pas pour donner l'illusion du camp mais pour provoquer une réaction. Au début, la réaction individuelle, c'est l'agacement, mais on va dépasser cette réaction individuelle.

C'est pourquoi il y a une tension qui se propage. On a eu l'impression que la violence de la voix se transportait sur la scène et que plus la pièce se déroulait, plus c'était dur à regarder.

A.H. — Absolument, c'est vrai.

Vous avez choisi de conserver le titre de Boccace. Mais est-ce vraiment le Décaméron qui est donné aux spectateurs?

A.H. — Non. Mais, pour moi, *le Décaméron*, c'est un archétype. Quand j'ai mis en scène *la Mouette*, j'ai commencé la représentation par le quatrième acte. Ça a fait scandale. Moi, je trouve que les grandes oeuvres ne sont pas des constitutions. Elles sont là pour survivre, pour qu'on les fasse survivre. On doit trouver à travers le texte les moyens modernes de le représenter. Et l'archétype se trouve dans le fait que les petites anecdotes du *Décaméron* ont déjà été modernes.

Dans le programme, vous avez signé un texte où vous terminez en disant qu'il s'agit d'un « spectacle de chair et de sang dans l'absurde ». Est-ce que c'est la condition humaine qui est dérisoire?

A.H. — C'est le regard humain, oui. C'est du dehors que vient l'appellation absurde. Quand on est dans une situation, on n'est pas absurde, on ne peut pas être absurde. Mais le fait qu'on montre quelque chose comme ça, cela devient l'absurde. C'est une espèce d'ironie dans l'absurde. L'absurde cesse d'être absurde quand il est communiqué. L'absurde, c'est le manque de communication.

Dans le Décaméron, comment pourrait-on décrire le rapport du spectateur à l'absurde?

A.H. — Le spectateur regarde un acteur qui vient de créer la comédie et la tragédie, deux réalités, sans transition. Et lui, il sait qu'il y a un troisième niveau et qu'il y a un acteur qui se cache derrière un acteur qui est dans un camp de concentration. L'absurde, c'est la lutte intérieure du spectateur pour accepter quatre réalités, pas deux réalités personnage/spectateur, mais quatre, en même temps.

L'absurde, ce n'est pas le théâtre de l'absurde. C'est d'ailleurs une expression bizarre, puisque c'est plutôt le théâtre de la logique. C'est très logique ce qui s'y passe. La logique, c'est deux phrases. Tous les acteurs boivent du whisky à huit heures. Jean-Louis est acteur. Conclusion. Mais qu'est-ce qui se passe si nous n'avons pas ces deux termes, à un moment donné? Si on commence avec la conclusion? Les gens sont dans les camps de concentration. Ils font face à un défi: fais cela ou tu vas mourir. C'est déjà une conclusion. On commence avec la fin d'un processus. Entre la scène et le spectateur, il y a un moment, un espace d'absurde.

L'absurde, c'est dans l'incapacité de résoudre quoi que ce soit?

A.H. — Oui.

Maintenant, pourquoi faire rire le spectateur? Est-ce que le rire est la dernière expression valable de la vie?

A.H. — Le rire est peut-être la forme d'expression la plus émancipée du langage humain. C'est une expression et une réaction. J'exprime quelque chose et, en même temps, je réagis à quelque chose. Le rire est aussi un moyen — faux — de déclencher l'énergie. C'est dire que, dans la pièce, quand le spectateur riait, il se déculpabilisait, se déchargeait de toute responsabilité. Le fait physique du rire dit que nous ne sommes pas du côté des vainqueurs, mais que nous ne sommes pas non plus idiots comme les victimes. Le rire, il me semble, c'est une manière d'arriver à ta propre conscience.

Autrement dit, l'utilisation du rire dans le Décaméron, c'était pour culpabiliser le spectateur?

A.H. — Oui, mais on peut difficilement trancher cette question par blanc ou noir. C'est peut-être ça aussi, oui. Il y a du tragique dans le rire, dans l'humour, dans l'action de rire. Ce qui me paraissait important, c'était de passer d'une sensation à l'autre sans transition et de savoir que, parfois, ton rire peut être interprété comme cruel.

Dans la toute dernière scène, comment doit-on comprendre l'image de la fumée?

Est-ce un élément mélo, expressionniste?

A.H. — Au premier degré c'est que, clairement, les gens sont gazés. Mais il y a toujours aussi, pour moi, un espèce de rideau de mysticisme où les personnages entrent. Derrière ce rideau, il y a le monde qui survit. La fumée représente aussi l'esthétique du meurtre nazi qui se faisait avec des violons qui jouaient Wagner. Et ça n'est pas sans lien avec une certaine tradition théâtrale. Dans l'opéra de Wagner, il y a toujours un dieu qui survient d'on ne sait où... Quand vous dites que c'est mélo, je crois que vous avez senti ça... L'image de la fumée, c'est aussi un cliché. C'était très important pour moi d'employer un cliché théâtral. Pour dire, à la fin: on a joué, c'était du théâtre, mais il y a des gens qui ont vécu cela.

Est-ce qu'on pourrait lire cette dernière scène comme une certaine valorisation du sacrifice?

A.H. — Si vous voulez, mais je crois que la pièce, c'est le triomphe de l'esprit humain. Il n'y a aucun Hitler dans le monde qui peut réussir à brûler *le Décaméron*. Il n'y a aucun régime politique qui peut tuer l'esprit humain.

La peur nous est apparue comme un élément essentiel dans le Décaméron.

A.H. — La peur, c'est très intéressant parce que c'est difficile à jouer. La peur était



Chaque geste est pensé, porteur de comédie et de tragédie, signe de jeu et de vie. Ici, les mains des acteurs, bloquant tous les sens, parlent. Photo: Francisco.

mieux intégrée dans le spectacle *Solzhenitsyn* que j'ai fait. Et cet élément sera plus intégré encore dans la tournée qu'on fera du *Décameron* à l'automne. La peur, c'est un autre système nerveux, un système nerveux animal. Là-bas, elle est comme l'oxygène. Toujours présente et essentielle. L'homme qui vit sans peur est mort. On vit avec la peur.

Votre travail donne une certaine ouverture sur le monde au théâtre produit ici. En faites-vous un principe?

A.H. — Je crois que le théâtre québécois a besoin d'un équilibre en ce sens et que l'équilibre améliorerait aussi beaucoup l'écriture dramatique québécoise. C'est important de mélanger, de se dire: nous sommes en plein développement, de ne pas avoir peur de travailler avec des metteurs en scène étrangers, de prendre et de donner, de ne pas trop s'encadrer. On ne peut pas définir le théâtre québécois et c'est bien. Et si, un jour, on doit le définir, j'espère qu'on pourra dire que c'est un théâtre en plein mouvement.

Le travail avec les acteurs québécois est-il facile?

A.H. — Non. Je suis fasciné par l'acteur québécois et je trouve qu'il est temps d'utiliser l'acteur québécois ici et ailleurs. Mais le travail est très dur. Les acteurs québécois ont un talent naturel, mais il leur manque une base et il me semble que l'éducation, l'école, a gâté quelque chose en eux. De plus, au Québec, il y a une propension du théâtre de « clique fonctionnelle ». La spécialisation au théâtre est effrayante et rend le travail très difficile. L'acteur québécois, en plus, doit faire trois millions de choses. Parfois, je me sens dictateur, coupable d'empêcher les acteurs de faire des commerciaux. L'atmosphère est difficile. Et, pourtant, l'acteur fait un grand effort. Mais le public aussi, qui venait voir *le Décameron* à onze heures le soir...

Le secret de la réussite serait l'ouverture?

A.H. — Absolument. J'ai été étonné par l'accueil réservé au *Décameron*. Moi, personnellement, je crois que *Métamorphose* était un spectacle beaucoup plus important. Mais je vois dans la réaction du public une ouverture totale. Si la pièce a connu un succès commercial, cela veut dire qu'il y a une demande dans le public. Je crois que le théâtre établi doit prendre des initiatives pour répondre à la demande, pas seulement les petits théâtres.

**propos recueillis par lorraine camerlain, thérèse marois et guylaine massoutre
mars 1982**

annexe

À Montréal depuis 1971, Alexandre Hausvater a d'abord travaillé dans le milieu théâtral anglophone où il a fondé deux troupes: les Neo-Mythos et le Montreal Theatre Lab. Actuellement, il travaille avec la troupe de l'Échiquier. Voici la liste chronologique de ses principales réalisations depuis 1975:

1975: *Médée*, adaptation et mise en scène d'A. Hausvater, au Playwrights' Workshop. *They put handcuffs on the flowers*, d'Arrabal, avec le Montreal Theatre Lab. *Seven ways to cross a river*, de Lodewyk Van Boer, avec le Montreal Theatre Lab.

1976: *Crime et Châtiment*, adaptation de A. Hausvater, avec le Montreal Theatre Lab, au Centaur. *Goya*, de Henry Beissel, au Youtheatre.

1977: *Full Circle*, de Erich Maria Remarque, au Centaur. Reprise de *They put handcuffs on the flowers*, d'Arrabal, avec le Montreal Theatre Lab. *The Rogue's trial*, au D. B. Clark. *Les Grenouilles*, d'Aristophane, à Gênes, en Italie. *Oedipus Rex*, au Théâtre La Mamma, à New York. *Caligula*, de Camus, au Saidye Bronfman Centre. *Dominoes*, de Hanoach-Levin, au Théâtre de la Main. *Kaspar*, de Peter Handke, à l'Institut Goethe et en tournée en Ontario. *Goya*, de Henry Beissel, au Théâtre de la Main.

1978: *Solzhenytsin*, de Soljhenitsyne et A. Hausvater, par le Montreal Theatre Lab au Théâtre national de Mime et à Ottawa. *The Police*, de Slavomir Mrozeck, au Théâtre national de Mime. *La Paix*, adaptation de Hausvater d'après Aristophane, au Festival de Québec. *Elisabeth I*, de Paul Foster, par le Concordia Playwers. *Au Bordelamer*, montage de textes de Prévert, au Quat'Saouls Bar. *The Seagull*, de Tchekhov, à Concordia, par le Montreal Theatre Lab.

1979: *Pioneer Camarade*, de A. Hausvater, au Doundhouse à Buffalo. *The Good Woman of Setzuan*, de Brecht, à l'Université d'Ottawa. *Métamorphoses*, d'après Kafka, à New York.

1980: *Biography: a game*, de Max Frisch, au Saidye Bronfman Centre. *Boris Vian Poker Blues*, au Quat'Saouls Bar. *Métamorphose*, en français, au Quat'Saouls Bar.

1981: *Happy End*, dans une adaptation de A. Hausvater, d'après Brecht, à la salle Alfred-Laliberté de l'U.Q.A.M.

1982: *Le Décaméron*, dans une adaptation d'A. Hausvater, d'après Boccace.

Spectacles à venir: *Le Fou et la Nonne*, de Witkiewicz, au Conventum; *Shakespeare*, au Conservatoire de Québec; *Oncle Vania* au Théâtre du Bois de Coulange.

