

Boudés au Québec, aimés en France ?

Michel Vaïs

Numéro 120 (3), 2006

Paroles d'auteurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24412ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (2006). Boudés au Québec, aimés en France ? *Jeu*, (120), 149–154.

Boudés au Québec, aimés en France ?

Ce qui a déclenché cet article est une virulente sortie de Jean-François Caron à la conférence de presse du Festival de théâtre des Amériques au mois de mai 2005, au bistro du Monument-National. L'auteur exprima alors une grande amertume devant le fait que son théâtre ne semble pas suffisamment reconnu au Québec, par comparaison avec la France, pays où l'on joue beaucoup ses pièces. En fait, il a dit ne pas même pouvoir recevoir de bourse de voyage pour aller voir ses pièces lorsqu'elles sont jouées en France. Caron trouvait que les directeurs artistiques au Québec ne le comprenaient pas. Il a même ajouté qu'il avait été oublié dans la

« généalogie de *Jeu* ! » Il prétendait alors que son absence totale dans *Jeu* était significative du dialogue douloureux qu'il entretient avec le Québec¹.

Sébastien Harrison, mieux traité en France qu'au Québec ? *Floes*, mise en scène par Christian Rousseau (Les Enfants du Paradis, 2004). Photo : Xavier Cantat.



Marchons sur des œufs...

En fait, nous abordons ici un sujet aussi difficile que délicat, car il risque d'entretenir des préjugés. Vu que certaines pièces semblent trouver un écho différent chez le public – et la critique –, au Québec et en France, il apparaît utile de s'interroger sur les qualités de certaines écritures théâtrales qui intéressent particulièrement les Français. En deux mots, qu'est-ce qui peut toucher les Français dans le texte d'un auteur québécois ?

1. Vérification faite, cela est inexact : une de ses pièces, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, figure bien dans l'affiche l'Arbre du théâtre québécois, avec la date de sa création à la scène (1989) ; et ses pièces ont fait l'objet de six articles dans *Jeu*. Par ailleurs, il a lui-même signé deux textes dans la revue.

Sont-ce les caractéristiques, perçues comme poétiques, de la langue utilisée? Les thèmes d'élection de l'auteur? Un effet d'étrangeté ou une certaine « américanité » des textes québécois? Un imaginaire différent de celui des Français? Sinon, quoi d'autre? On imagine sans peine que certains auteurs doivent titiller la sensibilité de metteurs en scène comme Alain Françon, qui mettent à leur disposition des moyens dont jouissent peu d'auteurs français...

Par ailleurs, on sait que les metteurs en scène français montent relativement peu leurs propres auteurs contemporains. Lors d'un colloque au Japon, en mars dernier, j'ai surpris mes hôtes en affirmant que les Français préféreraient monter les auteurs morts ou étrangers, et que certains auteurs québécois y étaient parfois mieux traités qu'au Québec même, où ils entretenaient un rapport plutôt laborieux avec le « milieu » théâtral. Je songeais à ce moment-là à Daniel Danis, à Jean-François Caron, à Carole Fréchette, à Sébastien Harrisson². La liste n'est pas exhaustive. J'ai demandé aux trois premiers leurs commentaires sur cette question. Si Danis et Fréchette ont répondu oralement à mes questions, Caron a écrit un texte, que nous publions à la suite de cet article.

Daniel Danis

L'auteur de *e. Roman-dit* rappelle d'abord que, déjà, Bernard-Marie Koltès s'était élevé contre le fait que l'on ne jouait pas assez les auteurs contemporains en France. À son avis, cela signifiait que l'on ne s'intéressait ni à eux ni à leur parole. Antoine Vitez a aussi fait un tort énorme au théâtre en lançant la mode de l'adaptation de textes de romans, ou du montage, et en prétextant que les auteurs français n'existaient plus. Avec Vitez, qui travaillait sur des romans, et Patrice Chéreau, qui montait presque uniquement du théâtre classique (à part Koltès), il y a donc eu deux modèles puissants, deux figures de proue, qui faisaient obstacle à la création des textes contemporains. Koltès clamait alors que l'on passait à côté d'un tas d'auteurs importants. À la même époque que lui, il y a eu Jean-Luc Lagarce qui, de son vivant, était un peu considéré comme « l'enfant pauvre » de Koltès et que l'on a finalement consacré après sa mort. Mais les deux ont cheminé ensemble, chacun appréciant l'écriture de l'autre, car ils avaient des préoccupations assez semblables sur certains plans, comme celui de l'éclatement de l'être dans sa famille.

Danis trouve pourtant que, depuis quelques années, les auteurs français commencent à reprendre la route du théâtre. Il cite Alain Françon, qui avait demandé au ministère

2. Au sujet de ce dernier, Michel Dolbec, de la Presse canadienne, écrit dans *Le Devoir* du 17 octobre 2005 : « Décrit comme un "jeune prodige" par l'influent magazine *Les Inrockuptibles*, le dramaturge québécois Sébastien Harrisson vient d'être révélé en France par sa pièce *Titanica*. » Produite par le Théâtre national de Strasbourg, l'œuvre a ouvert la saison du Théâtre de la Commune à Aubervilliers, dans une mise en scène de Claude Duparfait, avec une distribution française. Selon Dolbec, *Le Monde* a vu en Harrisson « un auteur doté d'une voix originale, qui embrasse le monde contemporain avec un lyrisme à la lisière du fantastique ».



de la Culture de pouvoir recevoir des auteurs à domicile, pour leur permettre de travailler un texte qui puisse être programmé et, éventuellement, monté dans son théâtre. Ce fut aussi le cas, par exemple, d'Éric Devanthéry, qui a mis en scène deux ou trois pièces de Fabrice Melquiot. Danis ajoute également l'association de Robert Cantarella avec Noëlle Renaude ou avec Philippe Minyana. Les choses ont donc changé depuis une dizaine d'années, même s'il est difficile de savoir si le portrait des auteurs français est plus reluisant maintenant qu'à l'époque. On trouvait alors un grand nombre de structures permettant l'émergence d'une écriture – comme les bourses du Centre national du livre, les résidences d'écriture, la publication de nombreux textes, les lectures publiques –, mais très peu de suivi, de mises en scène concrètes. Aujourd'hui, on a commencé à soutenir plus directement la production de nouveaux textes, en mettant en rapport un auteur, un théâtre et un metteur en scène, comme on le fait au Québec avec les bourses à la création du CEAD. Par ailleurs, des auteurs comme Olivier Py ou Philippe Aufort montent leurs propres textes, donnant l'exemple à plusieurs autres, plutôt que d'attendre que les grandes structures de production les mettent en scène.

Distance et « effet Québec »

Mais comment expliquer que, dans un tel contexte, des textes québécois puissent séduire des metteurs en scène et, par là, le public et la critique en France ?

Selon Danis, il y a d'abord la langue. On lui dit souvent qu'au Québec un auteur dramatique n'a pas sur le dos le poids de l'éternité française, de la culture française, de l'Histoire. L'écriture ne prend pas comme point d'appui Molière, Claudel et compagnie. On ne cherche pas, en écrivant, comment atteindre d'emblée le même niveau que Vinaver. Les metteurs en scène lui disent trouver son écriture plus vive, plus libre, et sentent qu'ils peuvent s'en emparer plus facilement. Quand les Français semblent s'intéresser à une écriture venant du Québec, c'est pour sa lettre autant que pour son esprit. Ils sont surpris par le choix des mots et la façon dont ils sont organisés dans la phrase. Même l'écriture de Normand Chaurette, qui est pourtant très française, possède une américanité, une esthétique qui plaît à beaucoup de Français.

Ce sont des écritures qui prennent racine dans un français québécois, mais qui le transcendent pour en faire une poésie considérée comme distincte de celle que les Français ont l'habitude de fréquenter. Le vocabulaire et la syntaxe ont une vitalité différente des leurs. Mais en même temps, ajoute Danis, comme les paramètres deviennent nivelés partout en Occident, on peut dire qu'il n'y a pas tellement de différences entre les Allemands et nous, si ce n'est la langue. On saisit le même type de rapport avec l'espace et il y a un même entendement sur l'échange possible de réalités. Avec le Japon, ou le monde oriental en général, il y a davantage de différences : nous n'avons pas le même rapport avec le quotidien, avec l'espace, avec la construction et la pensée de la langue. Les Français, eux, semblent proches de notre langue dans sa réalité, mais, comme nous utilisons une autre syntaxe et que nous sommes empreints d'américanité, cela frappe l'imaginaire. Le vocabulaire différent fait aussi en sorte que certains mots leur échappent, ou qu'ils finissent par comprendre l'histoire, mais par incidence. C'était le cas avec Robert Charlebois il y a trente ans : il y a des termes qui restaient mystérieux dans ses chansons, mais les Français trouvaient intéressant de ne pas tout comprendre.

e. *Roman-dit* de Daniel Danis, mis en scène par Alain François (Théâtre National de la Colline, 2005). Photo : Marthe Lemelle.

Par ailleurs, beaucoup de Français visitent le Québec pour voir ce territoire immense qu'ils ont à l'esprit. Et cela joue un rôle dans leur intérêt pour le théâtre de Daniel Danis, car ils ont l'impression de retrouver ce territoire dans ses textes. Cela donne un « charme » à son écriture. Ce serait un exemple de l'« effet Québec », qui pousse des centaines de milliers d'Hexagonaux à passer des vacances chez leurs « cousins » du Québec, et qui en parlent à leur retour, suscitant un engouement, renforcé par les chanteurs, humoristes et autres artistes ou écrivains du Québec qui se produisent en France. Cela dit, Danis estime que les Français entendent mieux notre territoire de campagne et de forêts que celui de leur propre campagne et de leurs forêts. Il leur faut peut-être passer par l'autre pour mieux se voir eux-mêmes.

Textes construits et organiques

Ainsi, lorsque les acteurs français sont venus jouer *e* à Montréal, il a constaté que la prégnance du territoire avait eu un écho sur leur jeu. Ces comédiens avaient cependant en eux une prescience, ou une préfiguration de cet espace. Par exemple, alors que Danis avait imaginé une forêt près de la Russie ou dans les pays de l'Est, eux ne voyaient que la forêt québécoise. Peut-être que l'auteur, pour écrire, a aussi intérêt à penser à une autre forêt que la sienne... Cela lui permet de mieux se voir, par des transversales territoriales.

Pour *Cendres de cailloux*, les Français avaient apprécié d'entendre enfin parler sur la scène un couple hétérosexuel, alors que pendant longtemps ils y avaient vu surtout des homosexuels. (Ce qui était compréhensible, car il s'agissait de la prise en charge de toute une communauté, à la manière de Koltès, Lagarce et compagnie.) En revanche, ce qui aurait joué un peu contre cette pièce et *Celle-là* au Québec, ce serait le fait que cela se passait à la campagne ou dans une petite ville. Le cinéaste Roger Frappier a même clamé que nous venions de désertter les campagnes, et donc que ce théâtre constituait un recul. Alors qu'en France, c'est justement un des aspects qui intéressaient beaucoup le public.

Au Québec, on reproche à Danis son écriture trop poétique, tandis qu'en France, c'est ce qu'on apprécie, et aussi le fait qu'elle soit liée à la nature. Le public aime que cette poésie soit moins formelle que la grande poésie, plus libre. On trouve que les pièces de Danis sont très construites, et qu'à la fois elles renferment un aspect très organique. En France, il y a eu une période où les auteurs construisaient énormément les textes, mais avec une mouture à la Nathalie Sarraute, ce qui donne une écriture systématique, froide et cérébrale. Ils aiment bien les structures à l'intérieur d'autres structures, tout en appréciant que l'on formalise le choix de quelqu'un. Il y a des auteurs québécois qui ne réussissent pas à passer la rampe en France parce que la structure dramatique passe pour trop « convenue ». Les metteurs en scène français trouvent que cela manque un peu de « profondeur dans la structure ». Une structure est autant liée aux personnages qu'à des emboîtements de thèmes, à des mots qui se donnent en écho, etc. Ils aiment ce genre de « tapisserie », en plus de la présence de la nature et des éléments étrangers. À l'inverse, ici, lorsque Danis a présenté *e* à deux théâtres différents, la pièce a été refusée, car on la trouvait trop poétique et trop compliquée à monter. On a trouvé l'écriture trop complexe et on ne comprenait pas pourquoi il écrivait cela. Il a reçu les mêmes réactions au début pour *le Chant du*

dire-dire : on ne comprenait pas ce que cela voulait dire... La directrice du TNM estimait que ce n'était pas une pièce pour son public.

Voilà pourquoi on met davantage de ressources à sa disposition en France, que ce soit pour *e*, pour *le Chant du dire-dire*, pour *le Langue-à-langue des chiens de roche* au Vieux-Colombier ou même pour ses pièces jeunes publics, comme *le Pont de pierre* et *la Peau d'images* monté au Grand Bleu à Lille, où l'on a consacré plus de moyens qu'on le ferait dans un grand théâtre pour adultes au Québec.

Carole Fréchette

De son côté, l'auteure du *Collier d'Hélène* note d'abord qu'elle a vu chacune de ses pièces jouée à Montréal : que ce soit au Théâtre d'Aujourd'hui, à la Licorne ou au Prospero. Mais, en France, elle a été jouée sur de plus grands plateaux. Une de ses pièces, *Jean et Béatrice*, a été créée au Théâtre de l'Est parisien ; d'autres ont été montées au Théâtre Gérard-Philipe, ou au Rond-Point. Plusieurs ont fait l'objet de grandes tournées, comme *le Collier d'Hélène*.

Le Collier d'Hélène de Carole Fréchette a été monté notamment en Suisse, par François Marin (Compagnie François Marin, 2002). Photo : Mercedes Riedy.



C'est que, diagnostique-t-elle, il existe en France plus de possibilités, plus de compagnies, plus de tournées. C'est un grand pays, de soixante millions d'habitants. Il y a aussi dans ce pays beaucoup de metteurs en scène qui cherchent des textes, davantage qu'au Québec ; des metteurs en scène à mi-carrière. Peut-être est-ce parce que le métier de metteur en scène est plus développé là-bas ? En tout cas, elle en connaît beaucoup qui ne font que de la mise en scène pour gagner leur vie.

Étonnamment, à plusieurs reprises, ses pièces ont été montées tout simplement par des gens qui les avaient trouvées en librairie. Finalement, ajoute-t-elle, les auteurs de théâtre sont un peu comme des dames en attente d'un galant : ils espèrent qu'un metteur en scène les choisira.

À la question de savoir si elle trouve que les Français aiment plus les auteurs morts ou étrangers, Carole Fréchette répond, comme Daniel Danis, que ce n'est plus vrai. Beaucoup d'auteurs français vivants sont joués aujourd'hui. C'est le cas de Fabrice Melquiot, qui n'a pas quarante ans et qui est très souvent joué. Elle est personnellement abonnée à la lettre hebdomadaire du site

<www.theatre-contemporain.net>, qui témoigne d'un véritable regain d'intérêt pour les auteurs français. Mais il est vrai que les metteurs en scène français aiment aussi beaucoup les Anglo-Saxons, comme Howard Barker ou Sarah Kane.

Vénération de l'écrit

Qu'est-ce qu'ils aiment dans son écriture ? Carole Fréchette estime que ce qui leur plaît bien, c'est une émotion bien présente, mais alliée à un aspect concret de l'écriture. En d'autres mots, une vraie recherche d'écriture, mais pas trop cérébrale et qui ne se fait pas au détriment de l'émotion. Ceux qui aiment ses pièces lui disent apprécier leur humanité, la chaleur humaine qui peut s'en dégager, la fantaisie. Ils aiment aussi que, comme auteure, elle travaille avec les éléments de base du théâtre : l'action, la situation, les personnages. Que le théâtre ne soit pas que parole. Car les Français sont plutôt des as du discours. Chez Valère Novarina, par exemple, la parole elle-même devient théâtre. Cet auteur est un surdoué de la langue française, mais tout le monde n'est pas surdoué comme lui. Et parallèlement à ce courant, il y a une soif pour ce qui fait la force du théâtre, et qui ne se résume pas à la parole.

Il est donc évident que l'on voit en France beaucoup de metteurs en scène qui cherchent des textes, mais il existe aussi là-bas une vénération de l'écrit – qui peut être excessive –, une passion pour la lecture, pour le texte, qui pousse les metteurs en scène à chercher à en découvrir, à essayer de les décoder. Plus un texte leur résiste, plus il est mystérieux, plus ils aiment. Ils apprécient les propositions non évidentes, qui posent un défi de mise en scène. Avec *les Quatre Morts de Marie* (dont la première lecture a eu lieu en 1991), c'est justement cet aspect qui avait bloqué la pièce au Québec. La théâtralité de l'œuvre n'apparaissait pas d'emblée aux metteurs en scène. Depuis, la situation a changé un peu ici. Il y a eu une ouverture avec les Maheu, Marleau et compagnie, qui ont développé l'art de la mise en scène. D'ailleurs, dit-elle, un metteur en scène comme Maheu ne s'intéressait pas vraiment au texte ; il cherchait plutôt un matériau non théâtral pour accompagner ses images. Elle trouve qu'aujourd'hui la mise en scène s'est aguerrie. *Les Quatre Morts de Marie* feraient moins peur aux directeurs de théâtre. Martin Faucher, qui a monté cette pièce, est un des quelques metteurs en scène québécois passionnés par les textes, qui en cherchent constamment, qui veulent s'y plonger, qui développent l'art de la mise en scène à partir de textes de création. Car cet exercice est très différent de celui qui consiste à monter un classique.

Cela dit, Carole Fréchette rappelle que ses pièces ont aussi toutes été jouées en Belgique, en Suisse, au Canada anglais ; quatre de ses pièces ont été montées en Allemagne en 2006, en Biélorussie, d'autres au Mexique... Il semble donc y avoir dans son théâtre quelque chose d'universel. ¶