

Le théâtre québécois en Europe

Michel Vaïs

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29073ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1981). Le théâtre québécois en Europe. *Jeu*, (21), 115–128.

le théâtre québécois en europe

Il devrait être possible, avec le temps, de dresser une liste à peu près complète des représentations de pièces de théâtre québécoises jouées en Europe depuis une trentaine d'années. Faute de moyens, et quitte à frustrer tous ceux que j'oublie involontairement, mon énumération ne prétendra pas à l'exhaustivité. Je la risque malgré tout pour éclairer ce qui suit.

1955: le Théâtre du Nouveau Monde présente trois farces de Molière au Festival international de Paris. Un acteur du groupe, Guy Hoffmann, se fait proposer d'entrer à la Comédie-Française. Il choisit de retourner au Canada.

1963-64: le Rideau Vert donne *l'Heureux Stratagème* de Marivaux à Paris, au Théâtre des Nations.

1964-65: le Rideau Vert: *l'Heureux Stratagème* à Leningrad et Moscou; *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare à l'Odéon-Théâtre de France de Paris et *Une maison... un jour...* de Françoise Loranger à Leningrad, Moscou et à l'Odéon.

Septembre 1965: le T.N.M. donne *l'École des femmes* de Molière et *Klondike* de Jacques Languirand à Londres.

Septembre 1965: les Apprentis-sorciers présentent *C'est l'enterrement de Nicodème, tout le monde est invité* de Pierre Perrault au Festival du théâtre amateur de Monaco.

Avril 1968: les Saltimbanques: *Équation pour un homme actuel* de Pierre Moretti au Festival de Nancy.

Automne 1968: T.N.M.: trois farces et *le Malade imaginaire* de Molière avec *le Temps des lilas* de Marcel Dubé au Théâtre des Nations, à Paris.

1968-69: *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen est donnée par le Rideau Vert à Rome.

?: *le Quadrillé* de Jacques Duchesne.

21 au 29 avril 1970: première tournée du Centre d'essai des auteurs dramatiques.

mai-juin 1971: le T.N.M. joue *le Tartuffe* de Molière et *la Guerre, yes sir* de Roch Carrier à Paris, Théâtre de la Musique, à Bruxelles, Lausanne, Moscou, Prague et Leningrad. Tournée organisée par le ministère des Affaires extérieures.

Printemps 1972: la Compagnie des deux chaises ne peut pas présenter *les Belles-Sœurs* à Paris, malgré l'invitation du Festival des Nations, à cause du refus du ministère des Affaires culturelles du Québec de subventionner cette pièce indigne de nous représenter.

Avril 1972: la participation québécoise au Festival des Nations est assurée par le Théâtre Euh!... qui présente *l'Histoire du Québec* par Sam Pic Poc Ket. Accueil hostile à la Sorbonne; puis, présentation de la pièce à la Maison des étudiants canadiens à Paris et en tournée à travers la France. Le Théâtre Euh!... est venu par ses propres moyens.

20 novembre 1972: Viola Léger interprète *la Sagouine* d'Antonine Maillet au Centre culturel canadien de Paris. Suivra, une tournée en France, en Suisse et en Belgique. Reprise au Théâtre d'Orsay (Paris) en 1976. Grand succès. (Tournée du Rideau Vert.)

À partir du 22 février 1973: les Comédiens associés du Québec présentent au Renaissance *Hier, les enfants dansaient* de Gratiien Gélinas. Il y a 39 spectateurs le soir de la première. Subvention du ministère des Affaires culturelles.

22 novembre 1973: la Compagnie des deux chaises joue *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay à l'Espace Pierre Cardin. Les représentations dureront quinze jours, ce qui est un précédent pour une pièce canadienne à Paris. Subvention: ministère des Affaires culturelles.

Années 72-73: Plusieurs praticiens habitent en France pour y étudier et travailler. C'est le cas de Gilles Maheu, futur fondateur des Enfants du Paradis, qui étudie et donne des spectacles avec Yves Lebreton; de Jean Asselin qui étudie avec Etienne Decroux et qui fondera les Mimes Omnibus plus tard; de Vincent Dionne, percussionniste, qui donnera un spectacle avec Antoine Vitez pour le Théâtre national des enfants; de Gabriel Gascon, qui monte *le Champ des morts* au Centre culturel canadien en 1972, puis une adaptation

française de *Citrouille* de Jean Barbeau, qui ne connaît qu'un faible succès. D'autres Québécois commencent à envahir les cours de Lecoq, de l'Université de Paris-VIII, de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne, d'Alain Knapp et plus tard, d'Augusto Boal.

Printemps 1975: Jean-Joseph Tremblay présente *la Duchesse de Langeais* de Tremblay au Centre culturel canadien; puis, avec Aude Nantais, sa partenaire avec qui il forme le V.G.C.I., il donnera *Goglu* et *Solange* de Barbeau au Lucernaire de Paris; *Solange* sera rejouée à Avignon en 1976 avec *Encore un peu* de Mercier (en création mondiale) et *la Duchesse de Langeais*. Ces pièces seront reprises en tournée en France.

24 octobre au 7 novembre 1975: Deuxième tournée du Centre d'essai des auteurs dramatiques, avec Serge Mercier, André Simard, Michel Garneau, Jean Barbeau, Michel Tremblay, Jean-Claude Germain, Robert Gurik et Marie-Francine Hébert (auteurs); deux metteurs en scène et huit comédiens font aussi partie du voyage, au cours duquel des pièces québécoises feront l'objet de lectures publiques. Parmi celles qui seront montées plus tard en France figurent *A toi pour toujours*, *ta Marie-Lou*, *Quatre à quatre*, *Une brosse* et *Encore un peu*. Garneau est présent comme auteur et comme comédien: il fait le père dans *Marie-Lou*. Les lectures et les discussions qui en découlent ont lieu au Théâtre de l'Est parisien, à Caen et à Amiens, dans des Maisons de la culture. L'organisme français d'accueil, l'A.T.A.C., fera au Québec en novembre 1978 une tournée équivalente avec des auteurs français.

Octobre-novembre-décembre 1975: le T.N.M. donne *Quichotte* de Jean-Pierre Ronfard, d'après Cervantès, en France et en Belgique.

1976: Tremblay refuse au Français Jacques Lassalle l'autorisation de monter *Marie-Lou* en adaptation.

8 octobre 1976: début de *Quatre à quatre* de Garneau, mis en scène par Gabriel Garran, avec une actrice française et trois québécoises, à la Coquille du Théâtre de la Commune (Aubervilliers). Reprise au printemps 1977 à Chaillot, puis au Mai théâtral de Bordeaux.



Le T.N.M. va jouer Molière à Paris en 1955. Parmi tout ce monde: Guy Hoffmann, Gabriel et Jean Gascon et Jean Dalmain. Photo: B.M. Bernard.

Janvier-février 1977: le Théâtre de la Grande Réplique présente *Au coeur de la rose* de Pierre Perrault au Musée des Arts et traditions populaires de Paris.

6-28 juin 1977: le Parminou joue *Toujours plus gros* deux fois à Grenoble, puis à Paris pour la Saint-Jean (24 juin).

Été 1977: *Quatre à quatre* de Garneau, dans la mise en scène de Garran, est donné au Festival d'Avignon, avec un spectacle de Sol (Marc Favreau) et *le Temps d'une vie* de Roland Lepage, présenté par le Théâtre populaire du Québec.

Septembre 1977: le Théâtre de l'Avant-pays joue un spectacle de marionnettes, *Il était une fois en Neuve-France*, au Festival du jeune théâtre de Liège, en Belgique.

Printemps 1978: Reprise de *Quatre à quatre* à Paris, puis en tournée en France et en Belgique. Une centaine de représentations en tout.

Été 1978: Michel Garneau passe un mois au Festival d'Avignon pour un travail de création collective public. Trois pièces d'Antonine Maillet sont aussi présentées par le Rideau Vert: *Évangéline Deusse*, *la Sagouine* et *Gapi*.

Automne 1978: *le Temps d'une vie* est présenté en tournée dans 30 villes de France et de Belgique. À Paris: à la salle Gémier du Théâtre de Chaillot, du 3 au 14 octobre.

Novembre 1978: *Un coeur de pierre trop poilu* par le Théâtre de la Bordée, en tournée dans les Maisons des Jeunes et de la culture (M.J.C.) en France. Tournée organisée par le ministère des Affaires intergouvernementales du Québec.

1978-79: *Gulliver* par le Théâtre des Pissenlits est joué en Suisse et en U.R.S.S.

Février-mars 1979: *Citrouille* de Jean Barbeau est donné au Biothéâtre à Paris par le Théâtre du Bois de Coulonge.

1979: des français montent et jouent *Ivres pour vivre*, adaptation d'*Une brosse* de Jean Barbeau, dans plusieurs café-théâtres et théâtres de poche. Depuis la première, en février 1979, il y a eu plus de 150 représentations. La même année, *Hosanna* de Michel Tremblay est donné au Coupe-chou, près de Beau-bourg à Paris et la *Duchesse de Langeais* est présentée en tournée. *Elle* de Serge Mercier est montée au



En avril 1968, les Saltimbanques présentent *Equation pour un homme actuel* de Pierre Moretti au Festival de Nancy.

« Centre culturel québécois » (sic).

24 mai-4 juin 1979: *On n'est pas des enfants d'école* est joué par la Marmaille au Festival Grips Theater de Berlin ouest et du 5 au 17 juin à Lyon, en France.

1979: les Enfants du Paradis se produisent à Massy, en banlieue parisienne.

Été 1979: *la Revanche du petit Canada* est jouée par une actrice québécoise et une française au Festival d'Avignon.

Automne 1979: *A toi pour toujours, ta Marie-Lou* est donné par la Compagnie des deux chaises au Théâtre de l'Est parisien du 15 au 28 octobre, puis en tournée en novembre-décembre en France, en Suisse, en Belgique, en Angleterre et en Écosse. (À Glasgow, il n'y a que 7 spectateurs à cause de la présence de la reine Elisabeth dans la ville, qui faisait concurrence...)

Été 1979: *Môman* de et par Louisette Dussault est donnée au Festival d'Avignon.

Novembre 1979: *Les fées ont soif* de Denise Boucher, montée par des Belges, est présentée à Bruxelles, au Théâtre de l'Esprit frappeur.

1979: le théâtre de l'Avant-pays se produit au Festival de Charleville-Mézières, en France.

Juin 1980: les Enfants du Paradis se produisent en tournée en France; ils jouent à Paris le soir de la Saint-Jean, sur le parvis du Centre Georges Pompidou à Beaubourg.

1980-81: *l'Ouvre-boîte* de Victor Lanoux, adapté en québécois par Yvon Deschamps, est joué par Deschamps et Jean-Louis Roux au Centre culturel canadien. Pour la première fois, une pièce française est jouée en France dans une adaptation québécoise. La pièce originale se nomme: *le Tourniquet*.

Avril 1981: tournée de la Ligue nationale d'improvisation.

Janvier 1982: troisième tournée du Centre d'essai des auteurs dramatiques.

Vu l'étendue du sujet, il sera surtout question ici des tournées québécoises en France, et bien sûr à Paris puisque c'est généralement un point de passage obligatoire pour conquérir l'Europe. Les lacunes inévitables de mon propos découlent de l'impossibilité d'avoir pu effectuer une enquête plus poussée auprès des troupes et des compagnies participantes de même que sur place en Europe. Il faut savoir par exemple que pour la seule tournée de *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, les journalistes européens ont écrit plus de 300 articles dont une partie seulement sont parvenus jusqu'ici.

Les sources les plus utiles d'information sont le Centre d'Études québécoises et la Théâtrothèque de l'Université de Montréal; quant aux comptes rendus parus dans les journaux québécois à partir de bulletins d'agences de presse, il convient de les aborder avec circonspection: dithyrambiques ou éreintants, ils ne comportent pas de détails suffisants pour éclairer le chercheur. La démesure des remarques peut faire écran à la compréhension véritable du phénomène en question. Un exemple: qu'*Ivres pour vivre (Une brosse)* de Barbeau ait atteint la 150^{ème} représentation en France est évidemment digne de mention; mais cela ne signifie pas nécessairement la même chose que si c'était arrivé au Québec. Une foule de pièces sont jouées aussi longtemps à Paris dans des théâtres de poche sans que l'on puisse raisonnablement parler de succès par rapport à l'ensemble de la production d'une saison. (Naturellement, une foule d'autres pièces n'atteignent jamais la centième.) Tout est donc relatif.

Dernier paramètre: pour les besoins de mon propos, j'ai nationalisé l'oeuvre d'Antoine Maillet, même si à certains égards, on le verra, le parler acadien est plus facilement accepté que le québécois par les Français.

les premiers jalons

La première période à retenir notre attention en est une *d'imitation* du théâtre français. Elle se situe au cours des années cinquante et soixante et voit défiler des compagnies conventionnelles et quelques troupes d'amateurs, principalement en France. Peu de pièces québécoises sont présentées, les tournées n'offrant évidemment qu'un prolongement aux productions réalisées au Québec. Suit une époque

d'incertitude, de la fin des années soixante au début des années soixante-dix, qui correspond à une période agitée de la vie sociale en France. Coups d'épée dans l'eau trouble du théâtre français et foudres caractérisés (tel *Hier, les enfants dansaient*, 1973) alternent avec des succès d'estime, tandis que les premiers « jeunes auteurs » québécois débarquent à Paris et qu'arrivent les premières créations collectives. On assiste alors à quelques malentendus notoires: *Équation pour un homme actuel* des Saltimbanques (avril-mai 1968) est attendue à Nancy comme une pièce politiquement explosive — ce qu'elle n'est pas — du simple fait de son interdiction au Québec. Le directeur du Festival de Nancy, Jack Lang, actuel ministre de la culture du gouvernement socialiste, ouvrait d'ailleurs la série de représentations et de colloques en postulant ce qui n'allait pas nécessairement de soi aux yeux des Québécois présents: « Hors de la politique, il n'y a pas de théâtre. » Quatre ans plus tard, *l'Histoire du Québec* présentée par les « clowns politiques » du théâtre Euh! est jugée par un public hostile à la Sorbonne comme trop clownesque et pas assez politique.

Précisons que le public du théâtre québécois se composait ces années-là d'un mélange assez curieux de spectateurs avant-gardistes « qui ne ratent rien » et de nostalgiques de l'U.D.R. dont le cri de Gaulle en 1967 avait ranimé un vieil intérêt pour la Nouvelle-France, fidèle, croyait-on, aux anciennes valeurs aujourd'hui bouleversées.

C'est vers 1972-73 que les Français commencent leur apprentissage du parler québécois, grâce à l'apport conjugué de Robert Charlebois et de Gilles Vigneault dans le domaine de la chanson, de Gilles Carle dans celui du cinéma et d'une série télévisée de Janette Bertrand, nommée là-bas *les Tremblay, quelle famille!* Les Français peuvent voir des films québécois doublés en français, puis sous-titrés en français, puis avec des sous-titres en québécois (*les Mâles, la Vraie Nature de Bernadette*). Les accords France-Québec, les échanges d'enseignants, amènent beaucoup de Français à s'approprier au parler québécois, ce dont témoignera le fait que pour la première fois, une pièce québécoise pourra tenir l'affiche quinze jours à Paris (*les Belles-Soeurs*, 1973).

On constate donc un net élargissement du public avec cette série de représentations, pourtant données dans un théâtre luxueux, l'Espace Pierre Cardin, facilement rempli à 80 pour cent. (Deux ans plus tôt, *la Guerre, yes sir!* avait eu beaucoup plus de mal à s'imposer, bien que présentée au Théâtre de la Musique, au cœur d'un quartier populaire de Paris. Il suffisait de montrer un passeport canadien pour y être admis gratuitement.) Lors d'un colloque au Centre culturel canadien consécutif à la première des *Belles-Soeurs*, François Billetdoux déclarera à Michel Tremblay son intention de se mettre à l'étude du « joul » — terme que Tremblay récusera au profit du « québécois » ou du « montréalais ». La presse fera largement écho aux représentations de l'Espace Cardin: « Ces *Belles-Soeurs* m'ont poigné. Si vous avez votre voyage du théâtre de tous les jours, je vous garantis que vous ne vous achalerez pas (sic) » écrit Dominique Jamet dans *l'Aurore*; et Jacques Cellard, dans *le Monde*: « *Les Belles-Soeurs* sont en « joul » comme *Andromaque* est « en alexandrins », parce qu'il faut une langue à une oeuvre et une forte langue à une oeuvre forte. »

Contribue aussi à cet élargissement du public, une diversification des lieux où l'on

jouera désormais du théâtre québécois: théâtres excentriques ou de la périphérie parisienne (Théâtre de l'Est parisien, Aubervilliers), maisons de la culture et maisons des jeunes et de la culture; Théâtre national de Chaillot; théâtres de poche tel le Lucernaire; festivals plus populaires que Monaco ou Nancy: Avignon. Autre élément à prendre en considération, des praticiens du théâtre québécois habitent en France en plus grand nombre, pour des études ou pour y gagner leur vie. C'est le cas du groupe nommé V.G.C.I. (de « Vieux Gros Chat inquiétant »!), formé d'Aude Nantais et Jean-Joseph Tremblay. Premiers Québécois à s'y produire, sans la moindre subvention, ces deux comédiens ont ouvert la voie du théâtre québécois à Avignon. (Ils seront suivis par le Théâtre populaire du Québec avec *le Temps d'une vie*.) Bien qu'ils aient fait salle comble à la salle Benoît XII d'Avignon (400 places), leur première tournée en France les a déçus. Arrivés à Paris au printemps 1975 avec, pour subsister, les 3000 \$ du prix Jean Valcourt, Aude Nantais et Jean-Joseph Tremblay avaient d'abord monté *Fin de partie* avec *Goglu* au Lucernaire. Obligés de retirer rapidement la pièce de Beckett (car ils ignoraient qu'il fallait payer des droits d'auteur!), ils l'ont remplacée à pied levé par un deuxième Barbeau, *Solange*. Ainsi ont été jouées les premières oeuvres de cet auteur en France. La tournée qui a suivi, dans les maisons des jeunes et de la culture, n'a pas obtenu le succès escompté faute d'une bonne organisation. En juillet 1976, ils se produisent à Avignon, suite à l'invitation de Paul Puaux qui les avait vus au Centre culturel canadien de Paris au printemps 1975. Ils y jouent *la Duchesse de Langeais*, *Solange*, et créent *Encore un peu* de Serge Mercier, qui ne sera reprise à Montréal qu'en 1979, à la salle Fred Barry. Puis, une tournée en France et en Belgique, subventionnée cette fois par le ministère des Affaires culturelles du Québec, se déroulera mieux que la précédente.

Les mêmes années, le Centre d'essai des auteurs dramatiques du Québec, qui avait effectué une première tournée de lectures-spectacles en avril 1970, en organise une seconde en octobre/novembre 1975, fournissant l'occasion d'une prise de contact directe avec plusieurs auteurs — Garneau, Barbeau, Tremblay — qui trouveront des supporteurs parmi les jeunes metteurs en scène français tels Gabriel Garran et Jacques Lassalle. Ce dernier s'apprêtait d'ailleurs à monter *A toi pour toujours, ta Marie-Lou* en 1976, si Tremblay ne s'y était opposé, préférant exposer d'abord les Français à une version non transposée de son théâtre. Toujours est-il que le public se rend compte, par-delà l'exotisme du langage, de ce que les auteurs québécois ont à dire. Trois grands succès permettront de mesurer l'intérêt et les efforts du public européen: *Quatre à quatre*, qui connaîtra cent représentations dans la mise en scène de Garran, *Le Temps d'une vie* et *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*. On assistera alors à une véritable « pénétration du marché », pour parler jargon, grâce à laquelle se pose enfin une problématique relative au théâtre québécois.

la querelle du langage

Le langage est évidemment ce qui frappe le plus les spectateurs. Les critiques annoncent, à propos de *Marie-Lou* en Belgique « une pièce québécoise jouée avec l'accent ». On prévient les spectateurs de Woluwé-Saint-Pierre: « Monique Mercure a un fort accent québécois et certaines de ses paroles sont difficiles à saisir mais ses éclats de voix sont explicites. » (D'autres trouveront que dans la même pièce, c'est Gilles Renaud qui avait l'accent le plus fort.) Mais on encourage les spectateurs à faire un effort. (Jean-Louis Bory avait déjà dit à propos des *Mâles*, à la radio: « Les dix premières minutes, on se dit ils le font exprès! Et puis, on s'habitue. ») On s'entend généralement pour trouver qu'il suffit de dix minutes d'adaptation. Anto-





Jean-Joseph Tremblay (V.G.C.I.) dans *la Duchesse de Langeais*, en tournée en France en 1976. Photo: Gilles Aufray.

nine Maillet, elle aussi, a constaté qu'« après les dix premières minutes », à Avignon, « les spectateurs comprenaient et portaient le spectacle par leurs émotions ». (Ses trois pièces y avaient été présentées à guichet fermé par le Rideau Vert en 1978.)

Et après, quelle récompense! On découvre alors une « langue imagée, un accent qui tinte aux oreilles » (...), « qui fleure les bois et les champs », car « il est des « accents » verts comme des rires d'enfant » (Marion Thébaud, *le Figaro* — à propos du *Temps d'une vie*). A Namur: « Difficile à suivre (le patois du Québec) — nous étions tout oreilles — mais combien vrai et savoureux. » On reconnaît donc un parler authentique, direct, « décontracté ». Un critique écrit: « Merci aux Canadiens de nous faire redécouvrir la jeunesse de la langue française. » Il y a comme une nostalgie dans certains points de vue: « Le joual s'écrit comme il se parle, c'est-à-dire sans complexe. » (Sur *Quatre à quatre*.) Ce à quoi semble faire écho une remarque de Murielle Dutil aux Français: « C'est difficile parfois de vous comprendre. vous faites des phrases avec plein d'adjectifs, vous parlez comme si vous écriviez... » (À Colette Godard, dans *le Monde*.)

Naturellement, le parler québécois sera perçu comme une qualité ou un défaut, selon que la pièce plaît ou non. Lorsque la Bordée présente *Un coeur de pierre trop poilu* — on s'était méfié du spectacle, le croyant pornographique à cause des poils —, on loue « la liberté d'expression des comédiens québécois, l'humour avec lequel ils abordent les sujets les plus difficiles et naturellement, « l'accent qui fait tout passer » ».

Mais pour *Citrouille*, qui a connu des heures difficiles à Paris, François Chalais écrit dans *France-Soir*: « On peut se demander ce qui resterait de notre amusement d'un instant si les comédiens s'exprimaient en « français de France » ». Pour sa part, il qualifie la pièce de « sucre d'orge au poivre ». Robert Kanters, dans *l'Express*, trouve la comédie « bien troussée et bien jouée, mais les interprètes (...) parfois difficilement intelligibles à cause de leur fort accent ». Ceux qui ont aimé la pièce n'en ont apprécié que l'aspect exotique. Dominique Jamet (*l'Aurore*) écrit: L'auteur est un homme, Jean Barbeau, « dont on ne sait s'il est davantage masochiste ou gogue-nard ». Ce n'est, « on veut le croire, qu'une pochade aux accents parfois vengeurs. Le savoureux accent québécois des comédiens du Bois de Coulonge, le pittoresque du texte ne sont pas pour rien dans l'agrément qu'on y trouve ». Et José Barthomeuf, dans *le Parisien*: « Un brin de trivialité peut-être, mais l'accent du Québec, qui ressemble à celui de notre terroir, fait passer la gaudriole. Comme un coup de gnole. Cul-sec! Vous savez, cet accent qui traîne, qui flâne en cueillant des circonflexes, et en mettant des points d'orgue sur les voyelles. »

Il faut croire que certains spectateurs ont du mal à prendre au sérieux cette parlure qui, selon les mots du *Figaro Magazine*, « croustille comme du pop-corn », puisqu'un journaliste à Bruxelles écrit: « Un mot, malgré tout pour maudire une fraction du public de la maison de la culture de Woluwé-Saint-Pierre, qui riait de l'accent québécois, qui s'est peut-être bien amusé mais qui n'a rien compris. » À Louvain-la-Neuve aussi, il y a eu des étudiants turbulents. Il y en a, pourtant, que cela ne gêne pas de manquer des bouts de dialogue. Une dame d'un certain âge répondait à

Michel Tremblay, qui lui expliquait ce qu'il pensait du mot « joul », du parler québécois et du français: « On ne comprend pas toujours tout ce que vous dites, mais on trouve ça beau. » Même réflexion entendue à un spectacle Vigneault à Paris. Abondant dans le même sens, Patrick de Rosbo, dans *Combat*, glose sur « la faconde inépuisable » des *Belles-Soeurs*, « (à la longue un peu vertigineuse pour nos facultés d'attention); mais nous ressentons surtout très fortement, le néant assourdissant de tout ce bruit. Cela, seul, comptait. D'ailleurs, qu'avaient-elles d'autre à nous confier? »

Certains auraient aimé une traduction. À Liège, M.L. (*le Soir*, Bruxelles) en souhaite une pour *le Temps d'une vie*. À propos de *Marie-Lou*, le critique de *France-Soir*, Jacques-Pierre Amette dit aussi qu'il serait bon de traduire en français ce chef-d'oeuvre afin que tous les Français puissent mieux saisir le génie de l'oeuvre de Michel Tremblay. Et à Montréal, un journaliste d'*Écho-vedettes* trouve que c'est une remarque intelligente: « Pourquoi un spectateur français, suisse ou belge, dont la langue est le français, payerait-il pour un spectacle dont il ne saisit qu'un mot sur dix? » À cela on peut répondre, précisément, pour ne pas comprendre! Ce qui est, comme l'écrit Anne Ubersfeld dans *l'École du spectateur*, un des plaisirs du théâtre. Le metteur en scène français Jacques Lassalle est lui aussi partisan des traductions/adaptations/transpositions; Tremblay, pour sa part, s'y oppose résolument (du moins à cette époque): « Au lieu de vous désoler d'avoir manqué dix pour cent d'une pièce, parlez donc des 90 pour cent que vous avez compris. » Et il ajoute à une rencontre du Centre d'essai des auteurs dramatiques en 1975: « Il ne faut pas nous enlever ce qui nous différencie des Français. » Autrement dit, vous devez faire l'effort de nous comprendre, comme nous avons appris, par vos films, l'argot parisien.

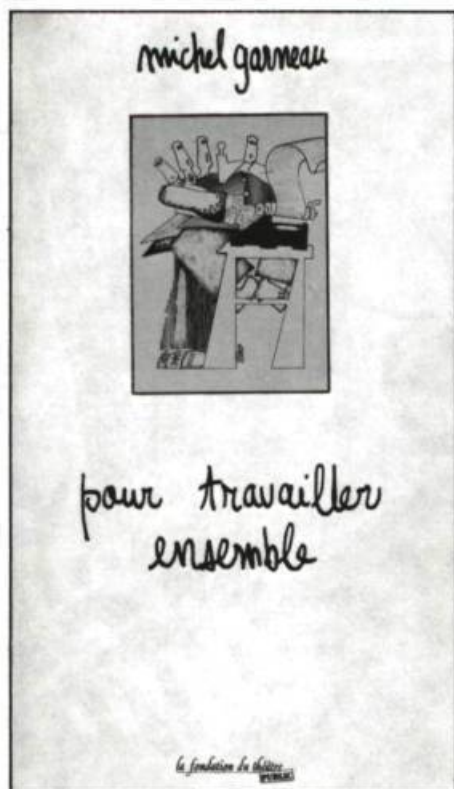
Mais ce n'est pas toujours facile. Un Français a dit à sa compagne, à la sortie de cette discussion: « Nous ne comprenons pas les Québécois et eux ne comprennent pas le français. »

l'apport du théâtre québécois

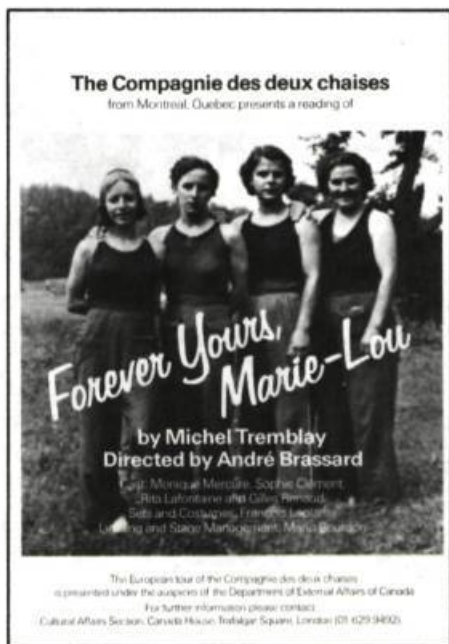
Indépendamment de la langue, il y a quand même un apport perçu comme particulier au théâtre québécois. On reconnaît d'abord généralement le talent, le naturel, la sincérité de certains comédiens. Et en particulier des femmes. Murielle Dutil a fait du *Temps d'une vie*, comme au Québec, un succès personnel. Colette Godard évoque dans *le Monde* sa « lumineuse tendresse »; Jacqueline Cartier trouve dans *France-Soir* qu'elle passe de treize ans à soixante-quinze ans « avec un art confondant ». *Le Matin de Paris* se réfère à la « beauté du langage (au-delà du côté folklorique qui marque nécessairement le spectateur français pendant les premières scènes) », à la « justesse de ton des comédiens » et conclut: « Ces paysans-là ne sont pas des paysans de pacotille qu'un intellectuel en mal d'authenticité se serait amusé à dépeindre: ce sont de vrais paysans, avec leur bon sens, leur pudeur, leur tendresse cachée, leur dignité et leur humour quelquefois retors. »

Même le critique de *l'Humanité* (communiste) entonne le refrain, en se justifiant d'avoir été touché: « Le coup de la chronique paysanne, populisme terrien, un grand jus de naturalisme relevé d'un zeste de symbolisme, on nous l'a déjà fait. Mais pas comme ça. Pas avec cet irrécusable accent de sincérité, cette tendresse vraie qui n'a rien d'une dégoulinade de l'âme. » À Bruxelles, on reconnaît que la pièce est un

mélodrame « qui n'a pas honte de ce qu'il est » à une époque où le théâtre mondial est « encombré de recherches farfelues ». Ce qui n'est pas nécessairement un compliment, ni pour la pièce québécoise, ni pour le théâtre contemporain, ni pour ce journaliste du *Soir*. Un lecteur de *la Presse* et du *Devoir* de Montréal, M. Jean-Pierre Crête, à propos des trois pièces d'Antonine Maillet (*Évangéline Deusse*, *la Sagouine*, *Gapi*) et de l'atelier Garneau d'Avignon, écrit en 1978 son étonnement de constater l'intérêt réel des Français, qui va au-delà du folklore et de la curiosité. Selon lui, Paul Piaux s'est dit passionné « de voir les ressources infinies de cette jeune littérature qui ouvre des voies nouvelles au théâtre ». Le public trouve qu'*Évangéline Deusse* « nous change des casse-têtes présentés au cours de la semaine. Elle a cette fraîcheur et cette authenticité qui nous rappellent qu'il y a encore en nous des sentiments profonds qu'il faut aller chercher ». Dans *le Provençal*, Alain Maniaci écrit: « Tout ce qui vient du Canada français apporte en Avignon comme un ballon d'oxygène, une spontanéité de coeur qui transperce, une force gigantesque dans le propos. Voilà un théâtre qui colle à la vie et qui la dévore à pleines dents. » À propos du *Temps d'une vie*, encore, *le Figaro* décrit le spectacle présenté à Avignon comme « un théâtre vivant, en prise directe avec la réalité de son pays, fait de tendresse et d'intelligence accessible »; le journaliste y trouve une « possibilité de réconcilier avec la scène un large public saturé d'intellectualisme sans âme ». Dans *la Marseill-*



En 1978, Michel Garneau et une équipe de comédiens passent un mois au Festival d'Avignon pour un travail de création collective.



La Compagnie des Deux Chaises fait une lecture de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* en anglais, à Londres, à l'automne 1979.



laise, on dit: « Enfin du bon, du vrai théâtre avec de beaux textes, des comédiens connaissant leur métier et un metteur en scène sachant faire preuve d'originalité. » Et dans *le Provençal*, on évoque ce « sang nouveau », cette « chaleur qui nous vient du Québec » et on conclut: « le Québec n'a pas désespéré de sauver le monde... »

Tous ne sont pas aussi positifs cependant. Pierre Marcabru, du *Figaro*, n'a pas aimé *Marie-Lou* au T.E.P., où il n'a vu que « naturalisme à ras de terre, photos jaunies d'une société ankylosée, conversations plates, laideur accusée des perspectives. Tout cela n'est pas neuf, passablement rude à écouter, et l'accent canadien, en éloignant de nous la réalité, en créant un pittoresque, une distance, ne suffit pas à éviter le ressassement. Populisme monotone. Tranche de vie anémique. Les comédiens jouent presque figés. On les comprend mal. Il faut sans cesse faire effort. Et pour découvrir quoi? Les aventures médiocres d'une famille médiocre, un grand vide dans quoi Michel Tremblay verse un peu de lui-même, une petite sensibilité. Le quotidien au Québec, comme partout ailleurs, ce n'est pas gai. Faut-il vraiment partager cette morne hébétude? »

Mais pour terminer sur une note optimiste, Gabriel Garran est heureux de trouver dans *Quatre à quatre* « un théâtre sans équivalent en France, un texte-image ». « Garneau, dit-il, nous oblige émotivement à écouter une voix, une destinée, une collectivité. » Et un vieux monsieur, en sortant d'*Un coeur de pierre trop poilu*, déclare: « Une culture francophone différente de la nôtre, vivante, en évolution... ça nous trouble et nous amène à remettre en question certaines valeurs qui se sont figées chez nous. »

que conclure?

On peut dire que le succès des pièces québécoises, en Europe, ne s'est pas fait tout seul. Il a résulté des efforts de certains, qui se sont battus pour l'imposer. Lorsque Garran a monté *Quatre à quatre* à la Coquille (petite salle du Théâtre de la Commune à Aubervilliers), en octobre 1976, il n'a eu que cinquante pour cent d'assistance. Selon lui, le spectacle a eu du mal à démarrer. Les lectures-discussions avec les groupes de syndicats et de militants ont suscité « beaucoup de réserves ». Puis, les représentations proprement dites ont provoqué « la surprise de spectateurs venus par curiosité. Pris au dépouvu par une dramaturgie s'écartant complètement des canons de création habituels en France, le spectateur faisait une découverte (...) Le public féminin en particulier y voyait une référence essentielle. Et les journaux ont réservé un accueil enthousiaste au spectacle. » (*Le Devoir*).

Mais des Québécois aussi semblent avoir fait des efforts pour se faire comprendre. Viola Léger, dans *la Sagouine* au Centre culturel canadien de Paris, m'avait paru articuler plus qu'il n'aurait été nécessaire à Montréal. Et avec raison, comme en faisait foi la qualité d'attention des spectateurs qui reconnaissaient des expressions encore utilisées dans les campagnes françaises. Le lexique distribué aux spectateurs les y aidait.

Quand *les Belles-Soeurs* ont été données chez Cardin, Jacques Cellard écrit dans *le Monde* qu'il ne faut que dix minutes pour se faire l'oreille à cette parlure colorée et

La Marmaille joue *On n'est pas des enfants d'école* au Festival du Grips Theater de Berlin Ouest, du 24 mai au 4 juin 1979. Photo: Paul-Emile Rioux.

ajoute: « On remerciera les interprètes d'avoir rendu la pièce de bout en bout « lisible » à un public parisien. » (Un lexique avait aussi été distribué.) Je crois que M. Cellard ne faisait alors pas seulement allusion à la prononciation, mais à la mise en scène de Brassard, qui soutenait le texte d'un faisceau de signes visuels et sonores.

Enfin, une solution à plus long terme (mais en est-ce vraiment une?) semble découler d'une nouvelle pratique. *Hosanna* a été joué en 1979 par un acteur corse prenant l'accent québécois. Selon Tremblay, ce n'était pas plus bizarre que de voir *Marius* de Pagnol interprété au Québec vers 1960 par Ovila Légaré; et là, les Français ne perdaient pas un mot de la pièce. (Mais les spectateurs québécois, peu sensibles à cette performance, sortaient de la salle par grappes...) C'est peut-être une façon, provisoire, de populariser le théâtre québécois en le faisant sortir des cercles d'initiés ou d'amateurs d'avant-garde.

Tremblay, encore, a déclaré à propos de *Marie-Lou*: « On vient vous montrer à quel point on vous ressemble en étant différent. » Il semble que ce soit là que réside l'essentiel de l'intérêt qu'un Européen peut éprouver pour le théâtre québécois. Car c'est ce qui le rend théâtral — et donc reconnaissable — avant d'être québécois — donc étranger —, dans la mesure où ce qui attire au théâtre, c'est à quel point il peut être vrai tout en s'affirmant faux.

michel vaïs