

## « Quatre ateliers/laboratoires : le pari de la diffusion d'une pièce francophone dans une autre francophonie »

Pierre Lavoie

Number 56, September 1990

Traduction théâtrale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/225ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Cahiers de théâtre Jeu

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, P. (1990). « Quatre ateliers/laboratoires : le pari de la diffusion d'une pièce francophone dans une autre francophonie ». *Jeu*, (56), 73–74.

## « quatre ateliers/laboratoires : le pari de la diffusion d'une pièce francophone dans une autre francophonie »

### **voyage dans l'inconnu**

La mise en lecture la plus passionnante, la plus féconde, compte tenu des objectifs de l'entreprise, aura été celle des *Voyageurs*, sans doute parce que le mélange des cultures et des identités nationales y était total. Il ne s'agit évidemment pas, ici, de dresser un palmarès. Intrinsèquement, chaque atelier-laboratoire représente une *expérience* unique, incomparable, riche de par ses réussites et ses échecs. Mais les participants de l'atelier dirigé par Claude Poissant auront eu le mérite de plonger à corps perdu dans l'inconnu et de proposer une démarche radicale, différente. En effet, contrairement aux autres ateliers qui ont préparé la mise en lecture intégrale, ou presque, de l'œuvre qui leur était dévolue, nos *Voyageurs* ont choisi, au contraire, de présenter leur démarche, de partager avec le public les réflexions et les discussions qui les avaient animés et même opposés, et ce à l'aide d'extraits entrecoupés d'interrogations, d'observations, de scènes adaptées, transformées, et même recréées.

Si l'auteure des *Voyageurs* s'est révélée en désaccord complet avec cette approche, qui provoquait selon elle une cassure de l'émotion, les comédiens, eux, qui avaient beaucoup de réserves quant au texte, ont pu ainsi rompre les clichés, réussissant à *travailler* la pièce, à établir un pont entre les cultures malienne, sénégalaise, québécoise et française. Pour que cette pièce soit intelligible au public malien, qu'elle l'intéresse, l'équipe a cherché et trouvé des équivalences, adaptant certaines scènes, en créant d'autres, parce que certaines situations étaient incompréhensibles, aux antipodes des us et coutumes maliens. La démonstration était on ne peut plus éloquente et servait, à mon avis, admirablement la proposition textuelle.

Deux scènes illustrent bien ce travail, celle du monsieur qui dit « bonjour » aux autres passagers dans un autobus parisien, provoquant ainsi un grand émoi, et la scène où deux enfants parlent de la sexualité de leurs parents. Au Mali, l'émoi de la première scène aurait été provoqué, au contraire, par le fait de ne pas saluer les passagers en entrant dans l'autobus, tandis que le récit sur les ébats sexuels des parents aurait été impensable, profondément choquant. Pour contourner cette dernière difficulté, Jacqueline Lemoine a transposé cette scène sous la forme d'un conte bambara qui permettait, à cause des libertés permises par la forme même du conte, par son pouvoir dans les sociétés africaines, toutes les audaces, même les plus crues.

Cet atelier, malgré sa dynamique particulière ou à cause d'elle, malgré le clivage entre l'auteure et le reste de l'équipe ou à cause de ce clivage, est apparu le plus riche de questions sur le sens du théâtre

dans une collectivité donnée, sur le fait que la question du public ne peut être évacuée en Afrique, que l'esthétique ne peut être dissociée de la réception sociale. Cet atelier subversif, qui bousculait les règles du jeu, indique bien dans quelles voies ce type d'expérience aurait pu ou pourrait se poursuivre.

### autres parcours

L'absence de présentation du contexte, des personnages, des enjeux culturels et sociaux, dans *le Coup de vieux*, ne nous aura pas permis d'apprécier à sa juste valeur la tragédie contenue dans cette parabole sur l'Afrique noire aux prises avec la révolte, le désespoir et la répression, une Afrique menacée de mort. L'incapacité du comédien à jouer la voix du masque pour personnifier la mort qui apparaît sous les traits d'un policier au visage horrible et à «la voix qui tue» constituait un écueil infranchissable, provoquant une chute constante de l'intensité dramatique. Comme le disait le personnage principal, Shaba, doit-on se résigner à admettre que «ce qui est écrit par un noir, jamais ne pourra être dit par un blanc»? Problèmes de formation, de communication plutôt, qui ont entravé, masqué la culture de l'Autre.

Quant à *Syncope*, tout l'enjeu de cet atelier consistait à s'en tenir au texte original, sans aucun aménagement pour les comédiens français, c'est-à-dire à démontrer la possibilité de faire circuler un texte québécois dans sa langue, dans d'autres pays francophones. Si l'exercice est apparu concluant pour la mise en bouche du texte (en vingt-cinq heures de travail), de nombreuses questions demeurent toutefois soulevées : la typographie des textes québécois, souvent truffés d'élisions et d'embûches graphiques, ne rend-elle pas la compréhension et le travail d'interprétation difficiles? en ce sens, la nécessité d'un metteur en scène québécois n'est-elle pas incontournable? les blocages habituels des directeurs et des producteurs étrangers peuvent-ils être levés?

Comme le soulignait Michelle Allen lors de la discussion qui a suivi, cette expérience n'est-elle pas factice? Dans la mesure où les Québécois francophones ont cherché à se libérer d'un certain impérialisme de la langue française, pourquoi obliger les autres à refaire le même parcours?

Finalement, *Petite Faïm, grande faïm* est apparue comme une rencontre culturelle plus facile. Si une certaine réappropriation et un réaménagement de la langue ont été nécessaires, l'enjeu véritable, comme le mentionnait le dramaturge belge, Jean-Marie Piemme, relevait davantage d'une appropriation des structures, des formes contenues dans le texte de l'Autre, dans le texte «étranger».

Somme toute, cet ensemble d'expériences s'est révélé fort riche, plus en questionnements qu'en réponses, ce qui est bien le rôle premier de toute expérimentation, le signe de sa réussite. J'aurais, pour ma part, vivement souhaité que cette expérience se prolonge l'année suivante. Mais, pour des raisons que j'ignore, elle s'est abruptement terminée, laissant la place au Magasin d'écriture théâtrale de la Communauté française de Belgique<sup>1</sup>, animé par Jean-Claude Idée, qui relance à sa manière une question fondamentale: «Est-il possible de respecter les différences, les spécificités culturelles francophones, dans le cadre d'une pratique théâtrale spécifique, locale?», mais sans le bouillonnement ni le métissage de *Pièces en transit*.

### Pierre Lavoie

1. En 1989, sous le titre : *Une table, deux chaises, trois continents, quatre pièces, cinq comédiens*, le Magasin d'écriture théâtrale a proposé aux festivaliers du Limousin les mises en lecture suivantes : *la Vieille Folle* de Nadine Monfils (Belgique), *Mon père qui fonctionnait par périodes culinaires et autres* d'Élizabeth Mazev (France), *le Dernier Catiman* de David Jaomanoro (Madagascar) et *la Poupée de Pélopie* de Michel Marc Bouchard (Québec). En 1990, sous le titre : *Quatre exils sur trois continents*, le Magasin d'écriture théâtrale proposait les mises en lecture suivantes : *le Neveu d'Einstein* de Yvon Givert (Belgique), *les Filles du 5, 10, 15* d'Abla Farhoud (Québec), *Goli* de Camille Adebah Amouro (Bénin) et *Simon et son piano* de Jacques-Pierre Amette (France).