

Trois cas de figure du théâtre québécois à Paris

Sylvain Schryburt

Numéro 108 (3), 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25990ac>

[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

Schryburt, S. (2003). Trois cas de figure du théâtre québécois à Paris. *Jeu*, (108), 173-178.

Trois cas de figure du théâtre québécois à Paris

On le sait, depuis le milieu des années 80, la diffusion du théâtre québécois à l'étranger a connu une croissance phénoménale dont l'un des débouchés les plus naturels est évidemment Paris. Il ne faut pas croire pour autant que les dramaturges et metteurs en scène du Québec occupent une large part du paysage théâtral de la capitale française. À titre d'exemple, entre septembre 2002 et février 2003, deux pièces de Carole Fréchette, une de Michel Tremblay, une de Michel Marc Bouchard et une mise en scène de Denis Marleau y ont été présentées, ce qui représente moins de 1 % de l'offre totale. À la lumière de ces chiffres, on peut néanmoins affirmer qu'il s'agit d'un phénomène qui, pour être marginal, n'en demeure pas moins bien implanté, attendu qu'on doit les quatre cinquièmes de ces productions à des metteurs en scène œuvrant à Paris et non à des artistes québécois en tournée.

Quelles sont alors les motivations qui poussent ces metteurs en scène à monter des textes québécois ? Y a-t-il des difficultés particulières à présenter un tel répertoire en France, en ce qui concerne la langue notamment ? Quelle est enfin la réception de la presse et celle du public parisien ? Telles sont les questions que j'ai posées à deux metteurs en scène français, de naissance ou d'adoption, lesquels ont présenté à Paris durant la période mentionnée, qui un Fréchette, qui un Tremblay.

Par ailleurs, profitant de la présence de Denis Marleau à Paris en janvier 2003 à l'occasion des représentations de *la Dernière Bande*, je l'ai interrogé sur la place qu'occupe la capitale française dans le paysage théâtral européen et sur les difficultés qu'il a rencontrées pour faire entendre sa voix dans un milieu que la forte concurrence rend difficile à percer.

***Violette sur la terre* de Carole Fréchette, mise en scène par Maxime Leroux**

C'est en janvier 2003, à l'invitation de l'école de théâtre les Enfants Terribles, située dans le 20^e arrondissement, que l'acteur français Maxime Leroux signait avec *Violette sur la terre* l'une de ses premières mises en scène. Rencontré dans un café de la place de la Bastille, il m'a fait part des motivations qui l'ont poussé à monter ce texte.

D'abord familier du cinéma québécois, Leroux a découvert le théâtre du Québec grâce à un ami qui connaissait les œuvres de Daniel Danis et de Normand Charette. Quelque temps plus tard, il a participé à deux mises en lecture de textes de Fréchette : un collage où figuraient des extraits de *la Peau d'Élisa* puis, plus récemment encore,

une mise en lecture en bonne et due forme du *Collier d'Hélène*, sous la direction de Christine Poissant.

C'est en travaillant sur ces textes à titre d'acteur qu'il s'est découvert un réel engouement pour l'œuvre de Fréchette et, à la suite de ces expériences, il a proposé *Violette sur la terre* au groupe de jeunes comédiens des Enfants Terribles, lesquels ont adopté la pièce après l'avoir soumise au vote. Si des contraintes liées au cadre scolaire de la production ont motivé ce choix, notamment en ce qui concerne le nombre de rôles féminins et masculins, Leroux et ses acteurs ont tout particulièrement apprécié le côté « profondément humain » de cette pièce.

Le metteur en scène, qui ne se sent pas d'affinité particulière pour les textes déconstruits où la forme prend le dessus sur la fable, estime par ailleurs que les textes de Fréchette, « à la fois réalistes et poétiques », semblent être écrits pour les acteurs, du moins leur laissent-ils une « grande liberté dans l'interprétation et dans les choix de mise en scène ». « C'est un théâtre incarné qui aborde des thématiques contemporaines, comme la solitude et la difficulté de communiquer avec autrui », ajoute-t-il.

La problématique locale qui a donné lieu à l'écriture de cette pièce (une coproduction du Théâtre du Nouvel-Ontario de Sudbury et du Théâtre du Tandem de Rouyn-Noranda, deux régions aux prises avec de récentes fermetures de mines) n'a pas transpiré dans le travail de Leroux et de son équipe. La nationalité de l'auteure ou le contexte québécois à l'origine du texte n'a d'ailleurs pas beaucoup d'intérêt aux yeux du metteur en scène : « Ce que je recherche avant tout, ce sont les qualités humaines de la fable. Une pièce en joual ou trop typée sur le plan de la langue, une pièce que j'aurais dû traduire, ne m'aurait pas intéressé. Ce n'est pas le cas chez Fréchette. »

On peut dire que le tournant amorcé par les dramaturges québécois dans les années 80 en faveur d'une langue plus écrite et moins connotée localement facilite l'appropriation de cette dramaturgie par des metteurs en scène étrangers. Elle a en quelque sorte gagné en autonomie, par rapport à la dramaturgie des années 70 notamment, et devient par conséquent plus facilement exportable. Maxime Leroux qui, comme bien des metteurs en scène français, n'est pas un amoureux inconditionnel du Québec, ne fait en somme que prendre son bien là où il le trouve.

Peut-on alors affirmer que des textes écrits dans une langue où se manifeste plus ostensiblement un certain parler québécois n'ont pas les faveurs du public français ? Christian Bordeleau, le second metteur en scène que j'ai rencontré, dirait que non.

***La Duchesse de Langeais* de Michel Tremblay, mise en scène par Christian Bordeleau**

Christian Bordeleau a un parcours fort différent de celui de Leroux. Né au Québec, où il a joué à la télévision (*Chez Denise*, *Du tac au tac*), au cinéma (*Au clair de la lune*) et au théâtre (TPQ, Quat'Sous), il habite Paris depuis bientôt vingt ans et y exerce le métier d'acteur et de metteur en scène. *La Duchesse de Langeais*, présentée en décembre 2002 au dancing le Tango dans le quartier du Marais (haut lieu de la

culture gaie parisienne), est la seconde pièce de Tremblay qu'il monte en France. La première, *les Anciennes Odeurs* (récipiendaire du Baladin 2000 des petites scènes de Paris, catégorie meilleur spectacle de création), avait été lancée à l'été 1988 durant le Festival d'Avignon. Entre ces deux productions, il note un changement significatif dans la réception du public: « Il y a maintenant une plus grande ouverture du public français, il apprécie la force de la langue québécoise et il est prêt à prendre davantage de risques. »

Ce changement d'attitude a d'ailleurs incité Bordeleau à refuser tout travail d'adaptation – contrairement à ce qu'il avait fait avec *les Anciennes Odeurs* quinze ans auparavant – pour monter sans modification le texte de *la Duchesse*, à deux ou trois



La Duchesse de Langeais,
mise en scène par Christian
Bordeleau au dancing le
Tango, à Paris, en décembre
2002. Photos : Denis
Tcheskiss.

mots près. Pour lui, la langue populaire de Tremblay ne pose pas (ou plus) de problèmes particuliers pour le spectateur français. Dans les cas plus difficiles, une attention portée à la gestuelle et au rythme du phrasé lors du travail de mise en scène permet de dissiper de possibles incompréhensions lexicales.

Là encore, selon Bordeleau, la réception du public français aurait changé. Si, avant, on allait voir une pièce québécoise par curiosité, pour l'exotisme de l'accent ou par « sympathie envers les cousins », aujourd'hui, dit-il, les spectateurs parisiens recherchent tout simplement une bonne pièce de théâtre, peu importe son origine. En revanche, il note une certaine réticence des acteurs à jouer ce répertoire,

paradoxe qu'il résume ainsi: « Il y a chez beaucoup d'acteurs comme un refus de se salir la bouche, un dédain à parler sur scène une langue crue et populaire, qu'elle provienne des faubourgs parisiens ou du Plateau Mont-Royal. »

Bordeleau explique ce phénomène par la formation que reçoivent les acteurs français dans les conservatoires, mais aussi par les directions des théâtres publics qui privilégieraient le travail sur la forme dramatique et les textes à haute tenue littéraire, lesquels excluent les différents niveaux langagiers. Il y a sans doute une part de vérité dans cette affirmation si l'on songe que des auteurs comme Chaurette ou Danis sont généralement diffusés en France dans les théâtres publics (Vieux-Colombier, Théâtre National de la Colline), tandis que des auteurs comme Fréchette, Tremblay, Bouchard ou Dalpé sont plutôt montés dans les circuits privés et plus particulièrement encore dans l'un ou l'autre des nombreux théâtres de poche de la ville. « On peut y voir un

signe de la fragmentation du public, souligne Bordeleau. Les spectateurs des circuits privés apprécient chez les auteurs québécois que je mets en scène cette façon particulière qu'ils ont d'aller droit au but, de nommer les choses, bref d'appeler un chat un chat. »

La langue mise à part, on pourrait penser que l'accent propre au milieu populaire dans lequel évoluent les personnages de Tremblay pose un problème de taille aux productions francophones hors Canada, ce qui n'est pas le cas des productions en langues étrangères où la traduction se double généralement d'une transposition appropriée du milieu social dépeint dans le texte d'origine. Pour ma part, j'avoue avoir eu quelques appréhensions à l'idée d'entendre une *drag queen* montréalaise incarnée par un acteur parisien... C'était sans compter sur le fait qu'un accent est tout autant affaire de rythme que de prononciation. Le soir du spectacle donc, mes doutes se sont rapidement dissipés : le comédien Denis D'Arcangelo parlait à la manière d'un Français qui a vécu au Québec pendant de nombreuses années, c'est-à-dire le plus naturellement du monde. L'accent franco-québécois d'un Alain Stanké ou d'un Paul Buissonneau serait ici un bon point de comparaison.

Si le fait qu'un texte soit québécois ou non n'a pas vraiment d'incidence sur les choix de sortie du public, du moins celui des théâtres privés, Bordeleau soutient qu'il en va de même pour les petits producteurs de la capitale, lesquels accordent peu d'importance à l'origine nationale du texte. Le dancing le Tango, où était présentée la pièce et sur les murs duquel figurait encore l'affiche promotionnelle d'un bingo qu'y a donné Mado Lamothe (!), a d'ailleurs participé au financement du spectacle. Sans doute la thématique homosexuelle plus que le référent québécois de la pièce a-t-elle joué un rôle dans cette décision. Aux dernières nouvelles, *la Duchesse...* a fait l'objet de représentations à Lille, à Bordeaux, à Montpellier ainsi qu'au Luxembourg et à Avignon. À l'évidence, le spectacle fonctionne bien et ne peine pas à trouver son public. Bordeleau y voit le signe que les « spectateurs sont en phase avec ce genre de textes », que « le public s'y reconnaît ».

S'il existe un lien entre les propos de Maxime Leroux et ceux tenus par Christian Bordeleau, il réside dans cette tension, sensible tout au long de ces deux entretiens, entre le théâtre plus littéraire, à forte tendance formaliste, généralement présenté dans les théâtres publics, et celui des petites salles privées où prime la confession intime et la rencontre entre un personnage et un public. C'est dans cette veine du moins que s'inscrivent plus volontiers une Carole Fréchette ou un Michel Tremblay.

La Dernière Bande de Samuel Beckett, mise en scène par Denis Marleau

Lors de notre entretien téléphonique, Denis Marleau m'a fait part de ses vues sur la place qu'occupe la capitale française dans le paysage théâtral européen ainsi que du chemin parcouru par sa compagnie depuis la première présentation parisienne d'un spectacle d'UBU : *Merz opéra*, au centre Georges-Pompidou, en octobre et novembre 1988. Notre entretien s'est déroulé au lendemain d'une représentation de *la Dernière Bande* au Théâtre de la Cité Universitaire.

Pour Marleau, Paris peut être considéré, avec Londres et Berlin, comme l'une des vitrines incontournables du théâtre international. Cela est en partie dû au fait que les théâtres français entretiennent de nombreuses relations avec des théâtres étrangers, d'Europe ou d'ailleurs, invités à venir se produire dans la capitale. Par exemple, des metteurs en scène tels le Belge Alain Platel ou l'Italien Romeo Castellucci, que

Marleau m'a dit suivre avec intérêt, proposent systématiquement leurs nouvelles productions au public français.

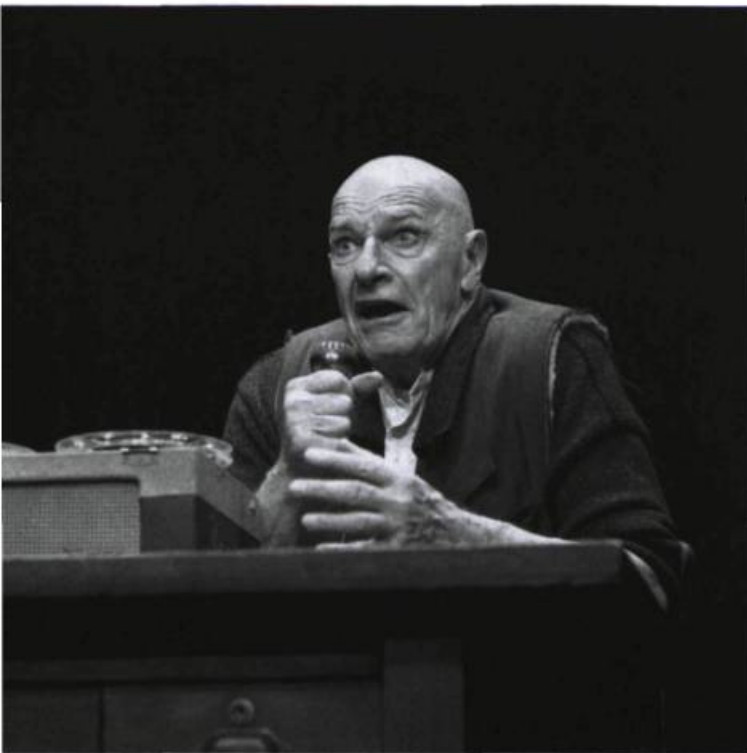
Nécessairement, il en découle une grande circulation d'idées et la possibilité, pour le spectateur comme pour les artistes de la scène, de se confronter à diverses esthétiques scéniques. Marleau estime que cette situation est avant tout attribuable aux directions des théâtres français qui ne sont pas « anonymes » et s'efforcent de présenter d'autres façons de faire du théâtre, notamment en invitant des troupes étrangères à se produire chez eux.

Marleau dit de sa relation avec Paris, amorcée de longue date, qu'elle relève d'abord et avant tout « d'un désir mutuel d'échanges artistiques ». « Ceux qui m'invitent, ajoute-t-il, s'intéressent à ma pratique, mais avant qu'un metteur en scène québécois aille à l'étranger, il doit d'abord avoir ce désir de créer des liens. »

À cet égard, le rôle joué par Marie-Hélène Falcon et le Festival de Théâtre des Amériques (FTA) fut primordial, selon le metteur en

scène, et tout particulièrement au début de la carrière internationale d'UBU. En effet, si le FTA est une occasion unique de voir des productions qui ne s'arrêteraient pas autrement à Montréal, la présence de la presse étrangère lors de cette manifestation est, à l'inverse, l'occasion pour des compagnies québécoises de nouer un premier contact avec des interlocuteurs hors Québec. On imagine facilement l'importance que de tels appuis peuvent représenter pour une jeune compagnie qui cherche à faire entendre sa voix dans une ville comme Paris, où l'offre hebdomadaire des spectacles de théâtre dépasse les deux cents pièces.

Le Festival d'Avignon a lui aussi joué un rôle déterminant dans l'histoire de la compagnie en créant un effet boule de neige sur la réception d'UBU à l'étranger, notamment après la série de représentations de *Maîtres anciens* en 1996. Si ses premiers spectacles à Paris ont eu relativement peu d'écho, Marleau constate que, depuis Avignon, il y a une réelle reconnaissance de son travail par la critique journalistique qui le suit année après année.



La Dernière Bande, mise en scène par Denis Marleau au Théâtre de la Cité Universitaire en janvier 2003. Sur la photo : Gabriel Gascon. Photo : Richard-Max Tremblay.

Il remarque également que le bouche à oreille parvient désormais à remplir les salles, signe de la familiarité des spectateurs avec son travail. Sur ce point, Marleau souligne l'importance des rencontres avec le public organisées lors des arrêts de la compagnie et où il arrive que des spectateurs évoquent des productions d'UBU présentées dix ou douze ans auparavant. Ici encore, le désir d'échanges et de rencontres semble porter ses fruits. À tel point d'ailleurs que l'on peut dire de la compagnie qu'elle fait presque partie intégrante du paysage théâtral parisien, tant par la récurrence que par la longueur de ses arrêts dans la capitale. Pour s'en convaincre, il suffit de songer à *la Dernière Bande*, qui a tenu l'affiche du 9 janvier au 1^{er} février 2003 (vingt et une représentations), c'est-à-dire aussi longtemps que n'importe quel spectacle d'une saison régulière montréalaise...

Certes, le cas d'UBU est exceptionnel et témoigne sans doute de la sympathie qui existe entre le récent travail de Marleau et une sensibilité propre au modèle historique du théâtre d'art français, caractérisé par la rigueur et la clarté de la mise en scène ainsi que par un répertoire où priment les qualités littéraires des œuvres. Le choix des textes présentés par la compagnie ces dernières années, qu'ils soient ou non d'origine québécoise, en est un vibrant exemple.

À la lumière de ces trois cas de figure, il appert que la réception du théâtre québécois à Paris est vraiment entrée dans une ère que l'on pourrait qualifier de postnationale. L'intérêt pour le Québec tel qu'il est présenté à travers ses dramaturges et metteurs en scène semble diminuer au profit des artistes eux-mêmes et de la singularité du discours qu'ils donnent à voir ou à entendre sur les scènes d'ailleurs. De fait, le théâtre québécois, tant dans ses composantes dramaturgiques que scéniques, propose un large éventail d'esthétiques qui va sans doute de pair avec la fragmentation du public, croissante depuis les années 60. Si sa présence à Paris demeure quantitativement faible, il a au moins le mérite d'y être présenté sous plusieurs visages. **J**