

La langue unique de l'auteur

Jean-François Caron

Numéro 120 (3), 2006

Paroles d'auteurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24413ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

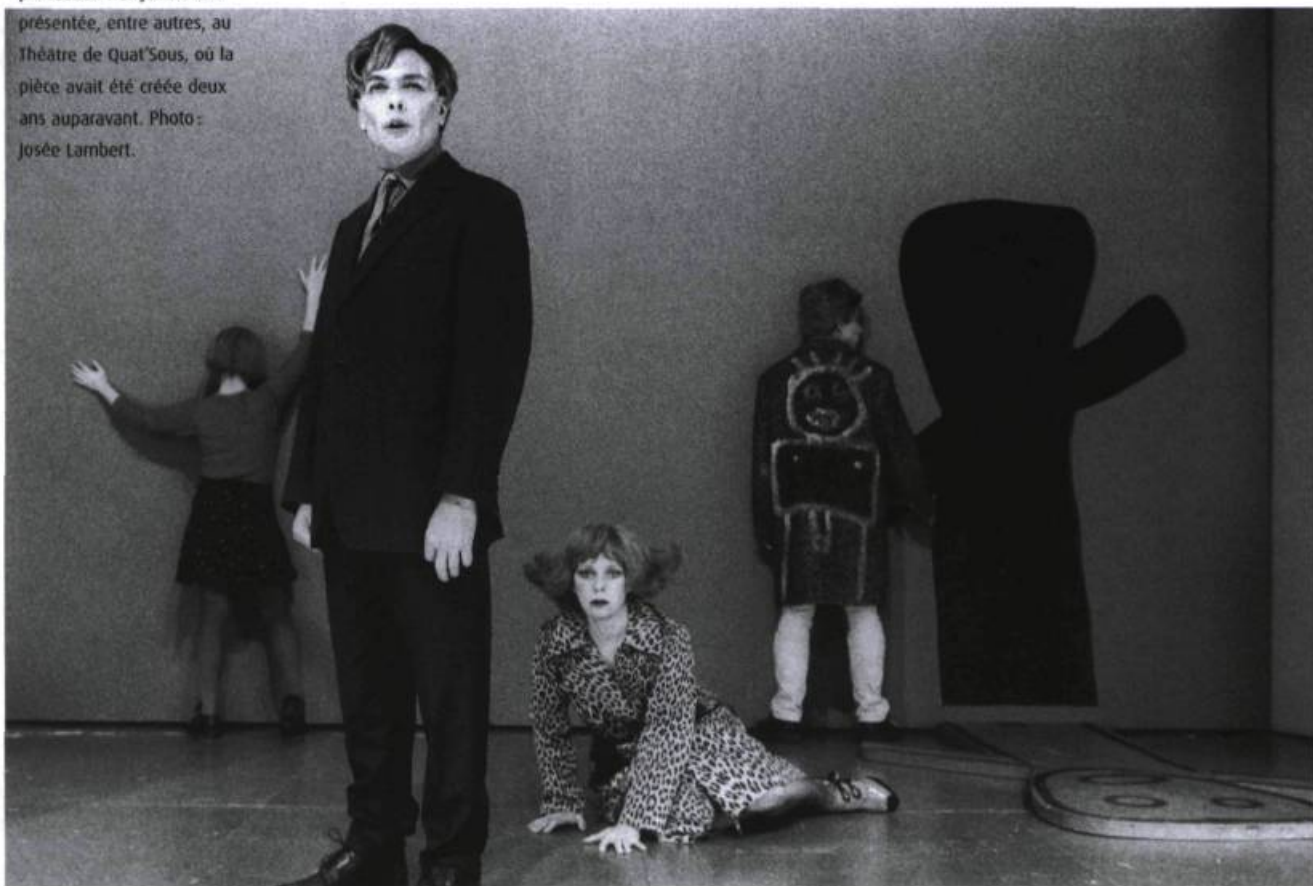
Citer cet article

Caron, J.-F. (2006). La langue unique de l'auteur. *Jeu*, (120), 155–161.

La langue unique de l'auteur

Comme je ne crois pas que les textes d'ici intéressent davantage les metteurs en scène français que des textes africains, bulgares ou même américains, je peux difficilement mettre le doigt sur les raisons (est-ce la poésie, est-ce l'américanité, est-ce, est-ce, est-ce ?) pour lesquelles François Rancillac, Anita Picchiarini et Jean-Pierre Gryson ont fixé leur choix sur *Saganash* et *Aux hommes de bonne volonté*. De même, je peux difficilement m'exprimer à leur place sur les textes de mes compatriotes que les metteurs en scène français affectionnent ; je ne peux que parler de ce qui se passe

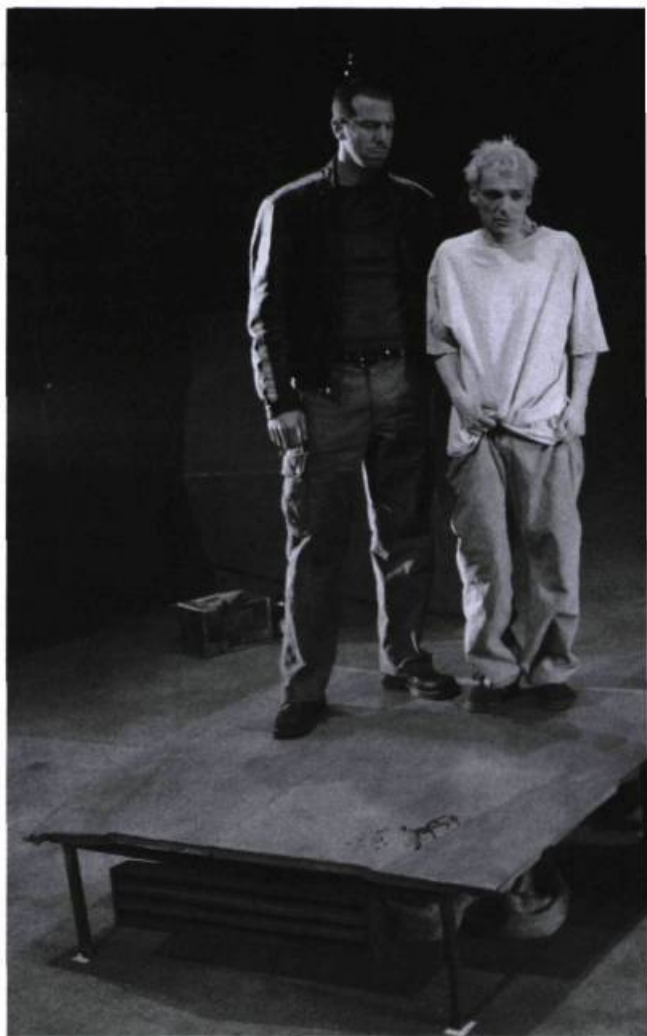
Aux hommes de bonne volonté de Jean-François Caron, mis en scène par Anita Picchiarini (Sirocco Théâtre, 1995). Cette production française a été présentée, entre autres, au Théâtre de Quat'Sous, où la pièce avait été créée deux ans auparavant. Photo : Josée Lambert.



avec mon travail, et de la réflexion que ça suscite chez moi, à savoir : comment se fait-il que mes propres textes ne sont pas montés et reçus pareillement ici qu'en France ? Ou : Que font-ils là-bas qui n'est peut-être pas fait ici ? Ou encore : Comment les Français abordent-ils mon écriture de façon à ce qu'elle soit intéressante, alors qu'ici (et ce fut le cas des deux pièces mentionnées plus haut) on ne trouve pas grand-chose à en dire ? Ces questions m'amènent à me pencher sur la manière de travailler les textes, et à parler des difficultés rencontrées quand on crée une pièce pour la première fois. Si on peut en appréhender certaines, on ne peut certainement pas toutes les prévoir. Ces difficultés, on le sait, font partie du bagage qui servira ultérieurement sur scène à jouer la pièce. Et il est particulièrement complexe, en cours de production, de bien identifier les différentes sources des difficultés rencontrées, et donc assez aisé de faire porter le boulet au seul texte, surtout s'il n'a jamais été éprouvé sur scène, ce qui est toujours le cas en création : on n'a encore pas plus idée de son degré d'achèvement que la preuve de son efficacité. C'est pourquoi il est primordial de pouvoir jeter sur tout ça, à tout instant, un regard détaché, distant, si on veut être capable, quand il le faut, de démêler le vrai du faux.

Je me souviens, lors de la création québécoise d'*Aux hommes de bonne volonté* au Théâtre de Quat'Sous, comme on trouvait inspirant le travail opéré sur la langue. On s'entendait tous autour de la table sur le fait que le texte repose essentiellement sur cette reconstruction linguistique ; qu'il importait, par là, d'en rendre compte auprès du public. Il fallait que, assis dans la salle, chacun se retrouve d'une manière ou d'une autre en face de cette *proposition*. Un peu comme s'il avait le livre ouvert devant les yeux. Mais, au théâtre, le texte n'existe que véhiculé par les acteurs. Voilà donc une *proposition* qui suppose de trouver une équivalence scénique au travail textuel, ce qui est tout le problème de la mise en scène. Je me souviens comme on avait vite fait, en répétition, de faire comme si on parlait cette langue tous les jours. En peu de temps, le metteur en scène avait oublié cette prémisses et montait cette pièce comme il en aurait monté une autre. Ça a donné une version réaliste et, disons-le, mélodramatique, franchement à côté de la plaque. C'était une pièce sans son texte.

Le même texte, quelques années plus tard, dans le même théâtre (au terme d'une tournée qui durait depuis deux ans en France), a été magnifiquement monté par Anita Picchiarini. Soit c'est un hasard, soit c'est autre chose. Mettre en scène cette pièce n'a pas été plus facile en France qu'au Québec. Plongés au cœur des problèmes, Anita et ses acteurs, qui ne détenaient pas plus qu'ici cette « preuve » que seule une production antérieure (et encore,



La Nature même du continent de Jean-François Caron, mis en scène par Antoine Laprise (Théâtre Urbi et Orbi/Théâtre d'Aujourd'hui, 2003). Photo : Yves Renaud.

un succès!) peut attribuer à un texte, n'ont jamais, même lorsqu'ils étaient au plus fort d'une crise importante, douté du texte, n'ont jamais laissé reposer l'une ou l'autre des difficultés qu'ils rencontraient sur une faiblesse inhérente au texte. Au contraire, le texte est devenu, aux pires moments, une sorte de garde-fou, le seul lien qui les unissait toutes et tous, au moment où tout les séparait. Je peux témoigner des immenses difficultés qu'ils ont traversées. Une fois sur scène, devant le public, ces difficultés ont agi comme un ciment. Cela accentuait certainement la force de la pièce. Je crois même avoir lu un chroniqueur dans *Jeu* qui disait ne pas comprendre pourquoi, si le texte n'avait subi aucune transformation entre les productions québécoise et française, il n'avait pas vu dans la première ce qui l'avait tant fasciné dans la seconde¹. J'ai, à propos d'*Aux hommes de bonne volonté*, un dossier de presse européen qui devrait aider, même ici, à la diffusion de la pièce. Cela n'empêche pas que pendant des années le texte a été refusé à Banff (pour traduction) simplement parce qu'il est « difficile à lire », et qu'à l'heure actuelle il n'est toujours pas traduit.

L'épreuve de la lecture collective

Ça n'est pas arrivé qu'ici, c'est arrivé aussi là-bas, de voir des acteurs se présenter en salle de répétition perplexes parce que convaincus de n'avoir pas compris grand-chose au texte dont ils s'approprient à faire l'expérience d'une lecture collective. Et ici comme là-bas, du fait qu'on croit tout à coup comprendre, on affiche, au sortir de cette lecture, une nouvelle perplexité. Les plus confiants laissent le nouvel objet prendre peu à peu place en eux; les moins avisés s'inquiètent du fait qu'un même texte puisse paraître à la fois si obscur et limpide, et ce, sans qu'intervienne le passage du temps (on n'est pas encore en répétition), par le simple fait du passage d'une lecture personnelle à une lecture collective. Il me semble y avoir là une observation capitale à faire. Pourquoi ce qui a été pensé, imaginé, écrit pour le théâtre devrait-il, sans que cela fasse l'ombre d'un doute, revêtir cette forme avant même que tous les éléments qui composent le théâtre n'aient été mis à contribution? Ici, l'objet théâtral résiste à celui qui voudrait en percer le secret autrement qu'en le rapprochant de sa finalité; de même il commence à apparaître de manière plus concrète avec la réunion d'éléments (ici une voix distincte derrière chaque personnage) qui, à la première lecture, paraissent disparates, si ce n'est, aux yeux de certains, carrément inexistantes. À un directeur de théâtre qui me disait, après lecture personnelle du texte, ne pas saisir les enjeux dans

1. Voir l'article de Lynda Burgoyne, « Une minute silvoulpè une dernière pour le manque d'amour », dans *Jeu* 85, 1997.4, p. 83-87. NDLR.



la Nature même du continent, j'ai proposé d'entendre la pièce. Aidé par Yvan Bienvenue, j'ai réuni une dizaine de comédiens qui sont, pour la plupart (mais pas tous), arrivés au rendez-vous sans comprendre un fin mot du texte qu'ils avaient lu chacun chez soi. Nous avons « répété » une seule fois, c'est-à-dire que nous l'avons lu une fois ensemble avant d'inviter le directeur à venir l'écouter. Tout est apparu soudain si clair, non pas seulement à lui mais à presque tous, que d'aucuns se demandaient (encore une fois) s'il s'agissait de la même version. La même histoire s'est répétée à Paris, où j'ai eu l'immense plaisir de passer dix jours à observer autant d'acteurs occupés à découvrir ce texte, en compagnie du metteur en scène Jean-Pierre Gryson, qui a aussi monté *Aux hommes de bonne volonté*, avec quatre tabourets, aucun effet d'éclairage et des acteurs concentrés sur la théâtralité générée par les mots et la syntaxe mêmes du texte, didascalies comprises. Afin de pousser ma réflexion, je donne à lire, chaque année, à une trentaine d'étudiants (en théâtre et en cinéma) *la Nature même du continent*. Dans l'ensemble, tout le monde dit ne rien comprendre de l'histoire. Au bout de trois heures où nous en débattons ensemble, voilà que chacun remet en question sa propre incompréhension : comment a-t-on pu passer à côté d'une histoire au fond si simple ?

Saganash de Jean-François
Caron, mis en scène par François
Rancillac (Théâtre du Binôme/
Théâtre d'Aujourd'hui, 1995).
Photo : Agence de presse Bernard.

L'effet de surprise que peut causer tout nouveau texte est à prévoir ; il n'y a là rien qui pose problème, à moins qu'on ne s'en inquiète et qu'on tente d'atténuer cette insécurité en voulant tout de suite rendre limpide ce qui ne saura l'être (et encore !) qu'en y mettant l'effort. (Je ne songe pas qu'à des textes d'ici. Par exemple, cet acteur qui disait avoir accepté de jouer dans *Juste la fin du monde*, version écourtée du *Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce, qu'à condition de rendre la pièce accessible aux spectateurs québécois...) C'est précisément quand les problèmes posés par une proposition théâtrale inédite commencent à se manifester que le comportement des individus diffère. Je me souviens à quel point je me suis senti soutenu par François Rancillac et ses partenaires, et comment on doutait, ici, pendant que j'écrivais *Saganash*. Au point où on a songé à annuler la commande (qui en était une conjointe de subventionneurs québécois et français) avant même que le texte ne soit achevé. On a même fait appel à un jury spécial pour trancher, une fois le texte écrit. Il était clair que je devais, ici, « faire une preuve » que je n'avais pas à faire là-bas. Le théâtre montréalais qui s'était engagé à le produire s'étant retiré de l'aventure, c'est ce même Rancillac qui a dû venir ici de toute urgence pour convaincre le partenaire québécois de l'intérêt de ce projet. Jamais je n'ai senti la confiance des Français se relâcher quant à mon travail. J'ai donc écrit ce texte avec une demi-épée de Damoclès au-dessus de la tête. Les interlocuteurs français étaient fascinés par le propos de la pièce (l'indifférente cohabitation des Blancs et des Autochtones). De cela je n'avais aucun écho ici. Cela n'a pas plus fait écho dans la presse, une fois la pièce programmée. Je n'ai pas été si surpris que cette pièce soit ignorée comme elle l'a été. Je l'ai plus été par le fait qu'un auteur s'attaquant à un tel sujet n'intéresse personne ici. Alors qu'autour de la table, le metteur en scène (français) de *Saganash* questionnait chacun des mots du texte, les acteurs québécois de la distribution (qui comptait aussi une comédienne française), exception faite de Jean-Louis Roux, essayaient de lui faire comprendre qu'une telle étape n'était pas nécessaire avec eux puisqu'ils étaient de même « culture » que l'auteur. Je me souviens comme étaient ennuyantes pour eux ces heures de discussion tranquille autour du texte, et comme ils cherchaient à tromper cet ennui en hâtant le moment de monter sur scène. Je me souviens à ce moment-là d'une remarque de François qui m'a beaucoup aiguillé dans ma réflexion, à savoir qu'il était fasciné par la rapidité d'exécution des acteurs québécois. Surpris d'obtenir l'émotion qu'il demandait « à la seconde où il la demandait », il était surtout très anxieux de ce que ce rythme allait exiger de lui et des comédiens : avoir déjà toutes les solutions aux problèmes que la pièce soulève. Il avait l'intuition qu'on ferait ainsi fausse route. Il a tenté de le leur faire entendre et n'y est pas arrivé. La suite a prouvé qu'il ne se trompait pas. On se trompe quand on tient pour acquis qu'on n'a pas à se pencher sur le texte qu'on a devant soi. C'est donc au rythme québécois (si je puis dire), rythme influencé par des acteurs qui acquièrent une rapidité d'exécution, de fait, enviable par les acteurs étrangers, à cause, entre autres, de la télévision – où l'on fait toujours les choses plus rapidement qu'on ne devrait, et dans des conditions régies par les sommes que chaque minute supplémentaire coûte –, que *Saganash* a été monté. La pièce ne convenant pas particulièrement à un tel rythme (pas plus que mes autres textes, d'ailleurs), nous vogueons donc de difficulté en difficulté sans arriver à les aplanir toutes, si bien que tout ça devait culminer quelques jours avant la première québécoise. Le spectacle n'étant pas prêt, l'insécurité des acteurs s'étant accumulée depuis le début des répétitions à cause même de ce choc dans la manière de travailler,

ceux-ci se sont mis à récrire la pièce, afin de la rendre *plus facile* à jouer. Comme c'était une coproduction Montréal/Île-de-France, elle était créée ici, au Théâtre d'Aujourd'hui, pour ensuite être jouée au Théâtre de Châtillon, à Paris. La seule comédienne française de la distribution sur le plateau avait un monologue de trois pages dans lequel elle racontait son parcours depuis l'enfance en France jusqu'à sa présence dans le Nord québécois. On peut imaginer à quel point ce monologue titillait ses compagnons de scène, d'autant plus que Christine Joly, considérée comme une excellente comédienne de l'autre côté de l'Atlantique, n'y allait pas au même rythme qu'eux. Puisque ce monologue allait faire économiser de longues minutes au spectacle, ils (exception faite de M. Roux) ont décidé unilatéralement de le couper. Bien qu'il ait manifesté son désaccord total, le metteur en scène, qui n'était pas dans les bonnes grâces des Québécois, était plus occupé à négocier sa position et panser des plaies imaginaires et réelles qu'à faire sa mise en scène. La première chose qu'il a faite, dès que la production s'est retrouvée en France, a été de réhabiliter le monologue, qu'il trouvait nécessaire au déroulement de la pièce. Là-bas, les comédiens québécois n'ont rien dit. Peut-être parce qu'ils n'étaient pas « chez eux ».

Reconnaissance de l'inconnaissance

J'ai souvenir de séances de travail avec des metteurs en scène européens sur mes textes, où chaque mot est abordé comme s'il était étranger. Au début, autant je trouvais normal qu'on m'interroge sur les expressions propres au Québec, autant je trouvais étrange qu'on m'interroge aussi sur le vocabulaire (très étendu) qui nous est commun. Car enfin, ne parle-t-on pas la même langue ici et en France? J'ai vite saisi qu'on ne cherchait qu'à se rapprocher de « ma » langue, comme s'il s'agissait d'une langue unique. Pourquoi la langue d'un auteur devrait-elle être unique? Bien sûr l'auteur choisit les mots qu'il aligne; il va même, pour obéir à une intuition qui lui paraît plus forte que l'ensemble des lois régissant « la » langue, jusqu'à *choisir* de commettre des erreurs (syntaxiques, orthographiques, grammaticales: c'est le cas dans *Aux hommes de bonne volonté* et dans *la Nature même du continent*). L'histoire n'est pas le seul apanage de l'auteur, mais aussi, et peut-être surtout, la manière dont il la raconte. Autant je me suis plié à ces séances comme à de gênants et fastidieux exercices pseudo-psychanalytiques afin d'aider le metteur en scène « étranger » à se rapprocher du texte que j'avais écrit et qu'il s'appropriait à mettre en scène, autant je trouve suspect qu'on ne se conduise pas ici comme des étrangers les uns vis-à-vis des autres. C'est un peu comme si, du fait qu'on est *entre nous*, n'était plus nécessaire l'étape de se distinguer de l'objet *texte* qu'on met *entre nous*. Comme si on le connaissait d'emblée. Cette *reconnaissance de l'inconnaissance* est, à mon avis, cruciale, et permet à l'interprète d'un texte d'y mettre sa personnalité, bien plus que l'idée reçue qui voudrait que l'interprète, pour faire corps avec le texte, doit se faire croire (et faire croire à tout le monde) qu'il a été écrit pour lui. Le pas suivant, et on le franchit plus gaillardement ici que là-bas, est de croire d'un texte qu'on n'a pas écrit qu'on aurait pu l'avoir écrit soi-même. Il m'apparaît évident que faire reposer le travail d'interprétation et de mise en scène sur une telle idée tient de la supercherie et témoigne d'un sentiment d'insécurité sur lequel un « mensonge » érigé en système agit comme un baume, un anesthésiant. Il n'y a qu'à voir comment on se permet ici de repasser sur le texte, et comment l'auteur qui s'en formalise acquiert immédiatement une mauvaise réputation. L'« oreille » n'étant pas la même pour tout le monde, on ne

Théâtrographie

(Les années correspondent à la création du texte. Si le titre est suivi d'un astérisque, c'est que le texte n'a pas encore été produit à la scène; l'année correspond alors à la première mise en lecture de la pièce. S'il y a deux astérisques, le texte n'a connu ni lecture ni mise en scène; l'année est alors celle du dépôt au CEAD. Les textes radiophoniques ne sont pas mentionnés.)

Donut, 1986.

J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres..., 1989 (Les Herbes rouges, 1990).

Le Scalpel du diable, 1991.

Aux hommes de bonne volonté, 1993 (Leméac Éditeur, 1994).

Cabaret Neiges noires (en collaboration avec Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier et Pascale Rafie), 1992 (VLB Éditeur, 1994).

Le Temps d'une parade, 1994.

Saganash, 1995 (Actes Sud - Papiers/Leméac Éditeur, 1995).

Why not? (conte urbain), 1996 (dans *Contes urbains*, Moebius, n° 66, 1996).

Anais - éloge de l'avarice, 1997 (dans *les Huit Péchés capitaux (Éloges)*, Dramaturges Éditeurs, 1997).

Bouclier, 2003 (avec quatre courtes pièces d'autres auteurs, dans *5 Petites Comédies pour une Comédie*, Éditions Lansman, Belgique, 2003).

La Nature même du continent, 2003 (Actes Sud - Papiers, 2003).

*Laine sans mouton***, 2005.

*Jackson 5***, 2006.

peut se donner une telle permission sans faire sauter le concept, essentiel au théâtre, de *l'auteur et sa langue*.

Soulever ce pan du voile qui recouvre l'ensemble du tableau ne nie en rien l'importance du travail de la mise en scène et de l'interprétation sur la création d'un texte inédit. Des personnages qui n'ont jamais évolué sur une scène ont tout autant besoin du metteur en scène et des acteurs qui les incarneront pour la première fois que de l'auteur dont ils *originent*. Ils tireront leur force de celle d'artistes en pleine possession de leurs moyens (je n'entends pas moyens dans le sens financier, mais physique, émotif *et aussi, et surtout* intellectuel). Cette « distance » qui, nécessairement, est le fait d'acteurs et de metteurs en scène étrangers, ne devrait-on pas ici se l'imposer? Ne s'avérerait-elle pas indispensable quand surviennent les moments critiques de la création d'un texte inédit?

Il serait facile, en lisant les lignes qui précèdent, de croire que tout est simple ailleurs et complexe ici. Ça n'est évidemment pas la réalité. Je dois admettre que mes pièces ont presque toutes été créées au Québec, et je n'aime pas assez l'idée de « famille artistique » pour remuer moi-même mer et monde afin de les produire par mes propres moyens. Chaque fois la création a donc eu lieu assez rapidement et chaque fois, sauf une (il s'agit d'Antoine Laprise, qui a mis en scène *la Nature même du continent* au Théâtre d'Aujourd'hui), tant en coulisses que sur les planches, avec des gens qui ne sont pas des « complices ». J'ai donc eu des appuis, à commencer par Pierre Bernard qui, après l'échec de la production québécoise d'*Aux hommes de bonne volonté*, n'a pas hésité, même contre vents et marées, à programmer la production française du même texte. En outre, je me dis que (peut-être) la création, ici, sied mieux à certains auteurs qu'à d'autres. Il est des *langues d'auteur* avec lesquelles il est plus aisé de prendre ses distances. Et qui sait si les Français n'éprouvent pas la même difficulté dans leur approche, s'ils ne font pas la même erreur avec leur propre dramaturgie? ¶

À noter qu'au moment de la rédaction de ce texte, l'auteur n'avait pas pris connaissance du travail du metteur en scène Gill Champagne sur sa pièce *Aux hommes de bonne volonté*, présentée au Théâtre du Trident, à Québec, du 19 septembre au 14 octobre 2006, quinze ans après la création montréalaise.