

Une langue pour le lecteur et une pour le spectateur?

André-G. Bourassa

Numéro 27, automne 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/39640ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bourassa, A.-G. (1982). Compte rendu de [Une langue pour le lecteur et une pour le spectateur?] *Lettres québécoises*, (27), 46–48.



Une langue pour le lecteur et une pour le spectateur ?

« Le texte est établi dans le français habituel des conversations et orthographié exactement, mais les acteurs devront le dire avec ces altérations qu'apporte toujours l'accent faubourien »

Jean Genêt, *Haute surveillance* (1965), p. 8.

La production dramaturgique des derniers mois est abondante. On y retrouve en particulier le remarquable *AH Ah ! . . .* de Réjean Ducharme¹ de même qu'une pièce attachante de Pierre Pelletier, *Victor blanc*². Les Éditions Leméac ont aussi soumis quelques pièces dont je retiens *Les Trois grâces* de Francine Ruel³ parce que cette oeuvre est particulièrement bien réussie : intelligence du texte, intégration prévue du décor-costume, musique . . . Des productions de VLB, je retiens *Ils étaient venus pour* de Marie Laberge⁴, pièce vraiment bien construite, dont la fin est le commencement et dont les dialogues confrontent les générations qui sont sur la scène et celles qui sont dans la salle : elles ont cause commune.

Les interrogations qui me viennent à l'esprit en lisant des pièces comme *Les Trois grâces* et *Ils étaient venus pour* n'ont rien à voir à proprement parler avec leur contenu et encore moins avec le fait qu'elles soient écrites par des femmes. En fait, je les retiens ici parce qu'elles paraissent, avec *AH Ah ! . . .*,

s'imposer parmi les meilleures productions du trimestre et susciter, par ailleurs, des questions importantes sur la langue au théâtre.

Mes réflexions sur la langue au théâtre partent d'une indication scénique de Jean Genêt à propos de *Haute surveillance*. Un étudiant, préparant l'an dernier, la mise en scène de la pièce, attirera mon attention sur une didascalie aux mots lourds de conséquence qu'on a pu lire ci-dessus, en épigraphe. Puis d'autres arguments sont venus nourrir mes réflexions sur le même sujet, notamment une prise de position très nette de Jacques Godbout sur langue et langage québécois et une autre de Pierre Chantefort sur la diglossie au Québec.

On a pu faire la preuve que la langue populaire était un puissant véhicule du drame et de la tragédie avec le cinéma direct dont le mouvement commence à faire école au Québec vers 1958. Il y eut ensuite les expériences de Parti pris (c. 1963) dans le domaine de la poésie et du roman et celles des premières

improvisations et créations collectives au théâtre avec le Grand Cirque (c. 1968). La langue populaire avait surtout servi de véhicule au comique jusqu'alors, c'est pourquoi, Michel Tremblay a tellement étonné, bouleversé son public en donnant au jocal une valeur dramatique et même tragique. Mais il a étonné et bouleversé plus encore en publiant son scénario tel qu'il devait être dit sur la scène. Reste à savoir jusqu'où il faut aller dans le sens de la *publication* des dialogues réalistes, question que je veux souligner ici.

Avec *Les Belles-soeurs*, les dialogues étaient du même type que ceux du cinéma direct et de l'improvisation théâtrale. On aurait dit une manière de transcription phonétique du parler propre à un quartier de Montréal. Ce parler était ainsi soumis « ne varietur » à des gens de scène dont quelques-uns avaient été formés à l'accent pointu des cours de diction, aux exercices quotidiens d'escrime pour pièces de cape et d'épée et aux danses d'époque. L'écriture des *Belles-soeurs* fut pourtant ac-

ceptée par ceux qui contestaient avec raison certains concepts du *bon* parler français et du *bon* usage et qui étaient conscients de la confrontation en cours entre la linguistique et les sciences sociales.

Mais il me semble que la situation n'est plus la même aujourd'hui, ni du point de vue de la formation des gens de la scène ni du point de vue des attentes des gens de la salle. Je crois qu'on fait mieux qu'autrefois la distinction des genres et qu'une pièce dont le scénario est préétabli et est publié en même temps qu'il est joué ne peut vraiment se comparer au cinéma direct et à l'improvisation pour lesquels il n'y a pas de scénario.

Est-il vraiment nécessaire, par exemple, de publier un texte où on lit « j'comprends pas que toute el village soye pas ersout chez nous » (p. 54) pour qu'on le rende tel quel ? Si oui, j'aurais peut-être pour ma part écrit « pàs », « villâge » et « che nous ». La sonorisation du « t » final, même en France, a-t-elle besoin d'être transcrite pour « tout » et pour « août » ? Il me semble que les comédien(ne)s mis au fait peuvent s'en charger. À la limite, Laberge aurait pu ne transcrire que les altérations et les accents de Val Jalbert, lieu où se déroule l'action, afin d'être bien sûre que les personnes qui jouent sa pièce n'y transportent ni leurs altérations ni leurs accents régionaux de Montréal ou de Hull. Une telle approche ne mène décidément nulle part.

On se sent chez soi quand, en cours de lecture, on frappe les « c'est le fonne » et les « nostie » de François Galarneau ou les « zieux » et les « pouaites » d'Abel Beauchemin. Et il est normal que le « béréncien » ait évolué au point de donner, dans *AH Ah!* . . . , des expressions comme « rienqu's'une pinote », « babounage » ou « éjarrée ». Mais comment accepter les transcriptions réductrices des derniers textes parus chez VLB où, par exemple, Élisabeth Bourget précise la façon dont les comédien(ne)s doivent faire toutes leurs élisions dans des cas aussi simples que « ça m'tente pas de m'baigner »⁵, phrase qui, de toutes façons, devrait se transcrire, pour mon oreille à moi : « ça m'tent' pàs d'me baigner ». Les interprètes qui nous viennent de nos jours des deux cégeps, des deux conservatoires, de l'École nationale et de l'UQAM, après trois années de cours de voix et de lecture, ont-ils (elles) besoin qu'on leur donne une partition si contraignante ? Ne valent-ils(elles) pas mieux que quiconque pour faire la différence des niveaux de langue et des accents autant que pour faire la différence des projections de voix devant les grands auditoires ou devant les caméras ?

Je trouve que Bourget et Laberge réduisent beaucoup trop l'écart entre l'écrit et le parlé, surtout si on considère la partie du texte faite pour être dite sur scène. Mais si, en plus, on tient compte des indications scéniques, cela



Marie Laberge Photo : Athé

donne deux langages différents comme dans *Avec l'hiver qui s'en vient*⁶ :

Si y s'lève pour aller s'coucher, vers les neuf heures, laisse-le fêre, mais si y l'fait pas, inquiète-toi pas, je l'coucherai en rentrant. (Elle prend sa sacoche et son manteau.) Bon ben s'correque, là, be-bye ! à tantôt !

La mère sort. Hélène lui dit bonsoir de la tête (p. 33).

Un tel écart entre les indications scéniques et les répliques laisse croire qu'on donne à lire aux lecteurs et qu'on donne à entendre à l'auditoire des partitions qui semblent relever de « langues » différentes. Dans *Ils étaient venus pour*, Laberge va jusqu'à donner bon nombre d'indications scéniques en langage populaire comme si lecteurs et spectateurs avaient changé depuis *Avec l'hiver*. Je sais bien que les personnages de ces deux pièces ne sont pas du même milieu. Mais les lecteurs, eux ? Et les spectateurs ? Quant aux indications scéniques, à moins qu'elles soient lues à haute voix par les acteurs et actrices, pourquoi leur donner l'accent régional ? En voici un exemple : *Ça prendra pas goût d'tinette, compte sus moé. J'vas fenir avant toé à part de t'ça. (Se garroche sur une corde.) Attends donc une tite menute, toé ! (S'y met aussi)*

La course étant prioritaire, les épingles r'volent. Tit-Phonse tire le linge à terre à mesure. Tremblay va le porter sur le tit-banc. (p. 69)



Le moins qu'on puisse conclure de pareil exemple, c'est que la langue de notre théâtre est flottante et que les Éditions VLB vont finir par rendre leur dictionnaire obligatoire !

Francine Ruel, pour sa part, semble ne pas savoir où se situer dans cette période flottante de notre écriture dramatique. Elle fait dire à un personnage, dans une même réplique : « ben voyons (. . .) on a bien le temps » (p. 50) ou encore : « il n'y aura plus moyen (. . .) y a assez qu'i' faut . . . » (p. 51). Il faut se brancher. C'est « ben » ou c'est « bien », c'est « voyons » ou c'est « wèyons », c'est « il n'y aura plus » ou « y'aura pus », etc. Il me semble qu'il faut viser plutôt un français québécois standard, celui de ceux et celles qui fréquentent nos salles. Sans cela, un dramaturge n'écrit ses textes que pour un quartier ou une région et alors il doit les réécrire chaque fois que la troupe qui les joue change de quartier ou de région. (Qu'on ne me donne pas Pagnol en exemple : le phénomène occitan est loin de se réduire à Marseille et correspond à une longue querelle linguistique qui n'est pas prête de mourir ; ce n'est pas Marseille qui a ses poètes comme Sherbrooke a les siens, c'est l'Occitan qui a ses poètes comme le Québec a les siens).

Marie Laberge, en réponse à une question d'André Dionne, a déjà donné sa vision du problème de la langue du théâtre au Québec :

La forme théâtrale ne se prête pas à un français international. On ne peut pas être québécois, écrire du théâtre en français normatif et être représentatif de notre culture. J'écris en québécois, c'est-à-dire avec une langue et des mots qui nous sont particuliers. Comme je veux toucher les gens, les atteindre, je ne peux pas le faire dans une autre langue que la leur.⁷

Je ne puis vraiment pas être d'accord avec cette argumentation. D'abord parce que tout le monde sait que le français international est une abstraction scolaire qui n'existe pas dans la réalité : je ne connais personne qui vive quotidiennement l'internationalité ; on peut enseigner des normes générales de façon à s'entendre sur un maximum de conventions entre pays et régions mais une langue se vit nécessairement dans un contexte particulier et nos comédiens et comédiennes doivent apprendre à particulariser un texte. Ensuite, je crois que rien n'empêche que notre culture soit québécoise et demeure en même temps accessible à une grande partie de la francophonie : je pense à *L'Avalée des avalés*, à *Une saison dans la vie d'Emmanuel* ou à *Salut Galarneau !* ; la présence de formules ou d'expressions particulières dans *AH Ah ! . . .* ou dans *Le Roi boiteux* peut faire tiquer un francophone d'ailleurs comme nous sursautons à certaines formules et expressions de chez eux, mais l'écriture pseudo-phonétique de Bourget et de Laberge est plutôt du domaine de l'artisanat que de celui de l'art. Enfin, dans la mesure ou la spécificité du théâtre est d'être parlé et non lu, l'adaptation à l'auditoire relève de la direction d'acteur autrement plus que de la dramaturgie.

Sur la question de la « langue québécoise », j'aime mieux la réponse de Jacques Godbout à Donald Smith que celle de Marie Laberge à André Dionne. Godbout déclare :

Je ne pense pas avoir jamais parlé de la nécessité d'une langue québécoise, j'ai toujours parlé d'un langage québécois, c'est-à-dire d'une façon qui nous est propre de manier le patrimoine linguistique.⁸

Le théâtre écrit, faut-il vraiment le rappeler, n'est pas publié seulement pour servir de scénario aux gens de scène. Il n'est même pas sûr que les textes qui se veulent populaires soient lus par ceux et celles qui vont voir les pièces. Je dirais plutôt, que le texte acquiert, de par sa publication même, une valeur littéraire et devient ainsi un langage différent de l'expérience scénique. Et Godbout, s'il n'a pas parlé d'une langue québécoise, a eu ces mots sur ce langage qu'est l'expression littéraire :

Le TEXTE NATIONAL exige une recherche formelle dont le principal objectif est l'invention d'une langue littéraire qui corresponde à l'originalité du groupe national. Une langue qui soit celle de la rue Saint-Denis, ce que le français écrit est à la langue parlée dans l'Hexagone.⁹

C'est justement dans la mesure où une pièce de théâtre publiée s'inscrit dans le Texte national qu'il est normal qu'il soit, selon la formule de Genêt, « établi dans le français habituel des conversations et orthographié exactement ». Devenu littéraire, le texte s'adresse à tous les milieux à la fois ; joué sur scène, il peut et doit être rendu « avec ces altérations qu'apporte toujours » le milieu où l'on joue, altérations dont on dit qu'elles s'expliquent par un phénomène de « disglOSSie » plutôt que par l'apparition d'une « langue ». ¹⁰ □

1. Réjean Ducharme, *AH Ah ! . . .*, préface de Jean-Pierre Ronfard, Montréal, Éditions Lacombe, 1982, 108 p.
2. Pierre Pelletier, *Victor blanc*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1981, 101 p.
3. Francine Ruel, *Les Trois grâces*, coll. « Théâtre Leméac », no 109, Montréal, Leméac, 1982, 97 p.
4. Marie Laberge, *Ils étaient venus pour*, Montréal, VLB Éd., 1981, 139 p.
5. Élisabeth Bourget, *Bonne fête maman*, Montréal, VLB Éd., 1982, 168 p.
6. Marie Laberge, *Avec l'hiver qui s'en vient*, Montréal, VLB Éd., 1981, 104 p.
7. *Lettres québécoises*, no 25, p. 66.
8. *Ibid.*, p. 58.
9. Jacques Godbout, « Écrire », in *Le Réformiste*, Montréal, Quinze, 1975, p. 156. Ce texte est cité dans l'entrevue par Donald Smith. Cf. aussi : « Jacques Godbout : 'le québécois, ce n'est ni du français ni du joul !' » par Brigitte Morissette, *La Patrie*, Montréal, 10 septembre 1967, p. 55.
10. Pierre Chantefort, « DisglOSSie au Québec : limites et tendances actuelles », *Langue française*, no 31, septembre 1976 ; repris dans Gérard Bois-menu, Laurent Mailhot et Jacques Rouillard, *Le Québec en textes*, Montréal, Boréal Express, 1980, p. 394-407.