

Le théâtre québécois et la communauté française de Wallonie : rencontres et conflits

Michel Tanner

Number 27, Spring 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041414ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041414ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise
d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tanner, M. (2000). Le théâtre québécois et la communauté française de
Wallonie : rencontres et conflits. *L'Annuaire théâtral*, (27), 76-81.
<https://doi.org/10.7202/041414ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)
et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit
(including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be
viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Michel Tanner

Service des arts de la scène de la province de Hainaut

Le théâtre québécois et la communauté française de Wallonie : rencontres et conflits

Pourquoi avoir introduit la notion de conflit dans l'intitulé de mon texte qui n'a pour qualité qu'une subjectivité absolue, et qui n'a comme ambition que de lancer un certain nombre de réflexions glanées de-ci de-là et probablement déjà émises et commentées par d'autres avant moi ?

L'une de mes fonctions à la province de Hainaut est d'être une interface entre la production théâtrale au sens strict et la découverte (dans le sens de recherche) d'un public et de ses véritables besoins. Tout le monde aujourd'hui connaît la différence entre les besoins implicites et explicites, et tout le monde comprend le fait qu'un besoin n'est réel que lorsqu'on y a répondu. Je peux donc affirmer qu'il est de mon rôle de ne jamais répondre aux besoins explicites des populations, malgré de grosses pressions internes et externes – de types social, politique et économique –, ou qui tiennent de la facilité. Mon but – que je n'atteindrai jamais sans doute – est de transformer le public en spectateurs, de saisir et d'organiser un lien réel entre la scène et la salle.

Des techniques de médiation, d'animation, de formation sont, saison après saison, appliquées, modifiées, réinventées pour partir à la conquête de ce vrai public, de ce spectateur. Des animateurs en théâtre, sortes de dramaturges sociologues ou de sociologues dramaturges, passent une grande partie de leur temps à porter la bonne parole dans les écoles, imaginant en toute bonne foi former le public de demain. Ils pensent pouvoir transformer ce public captif en spectateurs libres et responsables – et nous ne pouvons que les encourager.

Ces quelques remarques ont pour but de situer nos réalités respectives, à nous Wallons de Belgique ou Québécois du Canada, pour mieux nous demander si, un jour, la bonne question fut jamais posée : « Le théâtre, dans son état actuel, ne serait-il pas un phénomène totalement urbain, s'adressant à un public bien déterminé ? » Si oui, nous serions en train de perdre irrémédiablement notre temps à essayer vaille que vaille de rassembler une partie de ce fameux « non-public » qui, enfin, pourrait débarrasser notre passe-temps favori du vocable « élitaire » ou, au mieux, du qualificatif « minoritaire ». Cette dernière épithète n'est-elle pas présentement le signe distinctif du plus ancien des arts vivants ?

Nous pouvons, en tout état de cause, nous poser la question du seuil de population nécessaire à la vie (et non à la survie) d'une pratique théâtrale intégrée dans l'existence humaine. C'est dire qu'il faut, pour que le théâtre soit viable, qu'il intéresse un pourcentage de la population comparable à l'échelle du territoire national, ce qui n'est jamais le cas dans les zones rurales ou les petites villes par rapport aux grands centres. Nous avons donc chez nous, et sans doute chez vous – même si nous devons le déplorer –, un théâtre à deux vitesses. Bien sûr, nous avons tous connu de grands succès hors des zones densément peuplées : Saint-Ghislain, Chicoutimi, Comines et Rimouski ont déjà fait un accueil triomphal à des spectacles en tournée. Mais soyons réalistes : ces triomphes ne résistent pas longtemps à l'analyse ni au temps ; ils ne sont généralement que ponctuels. L'habitude culturelle, et encore plus artistique, n'existe vraiment que dans les métropoles.

Dans mes fonctions, je ne cède pourtant pas au découragement et, grâce au soutien très progressiste de la province de Hainaut, nous continuons, mon équipe et moi, à rechercher le vrai spectacle qui déclenchera la vraie révélation. Ma pratique artistique de dramaturge (à l'européenne) et de metteur en scène me fait balancer entre diverses formes de théâtre et de regard public et, surtout, elle me pousse à essayer de pratiquer l'échange international entre des identités, entre la Communauté française de Belgique en Wallonie et le Québec.

En somme, et je le disais déjà en 1996, au v^e congrès de sociologie théâtrale à Mons, le théâtre, pour aller à la rencontre d'un public neuf, du fameux non-public, doit être son propre médiateur en impliquant avant tout curiosité et relation directe avec ce spectateur. Il s'agit donc de (re)découvrir cette relation par le théâtre, par le choix d'un répertoire, de comédiens et de lieux de création.

Nous en arrivons à ma rencontre avec le théâtre québécois, vieille de plus ou moins dix ans, et qui, pour déséquilibrée qu'elle soit, n'en a pas moins apporté un souffle et un regard neufs sur la vie théâtrale en province de Hainaut. Il serait fastidieux d'énumérer le nombre et le type de spectacles québécois accueillis par nos soins ces dernières années. Citons simplement Denis Marleau (en diffusion et en production pour le superbe *Woyzeck*), et son Théâtre UBU qui s'est promené dans nos provinces bien avant d'avoir les honneurs d'Avignon. Daniel Meilleur et ses Deux Mondes ont une deuxième résidence chez nous. Martine Chagnon, avec son spectacle solo *Le vivre*, est bien mieux connue en Hainaut qu'à Montréal où elle vit. Le Cirque Éloïse a fait un triomphe chez nous. Des comédiens du Québec ont été engagés, des auteurs québécois ont bénéficié de conditions de travail conviviales pour susciter une collaboration à plus long terme. Et comment oublier les formidables concepteurs et techniciens qui sont venus porter sur nos plateaux des savoir-faire dans les domaines de l'éclairage, de la scénographie et des costumes ?

Alors pourquoi ces échanges ont-ils existé dans un seul sens ? Pourquoi n'y a-t-il eu que très peu d'invitations faites à nos praticiens au Québec ? Pourquoi cette absence de tournées et si peu d'accueils ponctuels pour nos productions ? Pourquoi cette carence de regard systématique, de jumelage, d'accords de production ou de coproduction ? Pourquoi ce manque de perméabilité entre des structures proches et des pratiques qui ont bien des choses à apprendre l'une de l'autre ?

Je parle par expérience. Je crois profondément à une collaboration entre les théâtres des communautés wallonne et québécoise, à travers des spectacles qui susciteront intérêt et curiosité de la part de « nos publics » qui se montreront capables de modifier leur regard. L'expérience de diffusion que j'ai menée dans la communauté wallonne a prouvé que les nouvelles images, avec ou sans parole, que proposaient *Oulipo Show*, *Terre promise* et *Le vivre*, par exemple, ont beaucoup fait réagir les spectateurs. L'exotisme, apporté par les nouveaux langages du théâtre québécois, fut toujours bien reçu, et il fit toujours poser de vraies questions sur cette identité dont nous parlons tant. Le théâtre de Wallonie peut aussi proposer un « nouveau » langage aux spectateurs québécois.

Analysons ce qui nous rapproche et ce qui nous éloigne, ce qui rend possible ou impossible cette rencontre dans le sens d'échanges concrets de productions, de symbioses qui prendraient la forme de coproductions. Ma réflexion se veut le point de départ d'une problématique que je souhaiterais constructive pour nos pratiques respectives et... communes, du point de vue d'un praticien du théâtre, ami du Québec, qui s'autorise à avancer une analyse du théâtre québécois qu'il connaît sans doute trop peu.

Nous sommes des communautés minoritaires sur notre territoire national ; nous parlons une langue un peu différente du français classique ; nos accents sont reconnaissables, mais nous les estompons sur scène, quand nous faisons du théâtre.

Première et grande différence, un certain nombre de vos créations, magnifiques en l'occurrence, ne pourraient être reproduites telles quelles sur une scène française ou belge sans courir le risque d'une incompréhension du public. Le verbe du *Chant du dire-dire*, de Daniel Danis et l'accent s'y rapportant sont aussi incompréhensibles, ou peu s'en faut, aux publics parisien, bruxellois ou hainuyère que *Les Perses* d'Eschyle en grec ancien. Faudrait-il traduire ? retranscrire en français, fût-il régional ? Faut-il surtitrer ? adoucir ou supprimer les accents ? La question est posée, les réponses sont sans doute plurielles.

Les spectacles belges et français ne posent jamais ce genre de problème. Le regard que les Français portent sur les Belges permet de faire rire avec l'accent belge, d'ailleurs bien moins incompréhensible que le québécois. Le théâtre en langue vernaculaire, en dialecte, n'existe plus que dans quelques compagnies amateurs. Les exemples ne manquent pas et me permettent de souligner un peu plus l'impact de ma structure d'accueil face à la réalité du théâtre québécois en Belgique. Il y a près de vingt ans, j'ai assumé la tournée hainuyère (deux représentations : *Frameries* et *La Louvière*) d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, mis en scène par André Brassard. Personne, à commencer par moi, ne savait ni ne pouvait parler de Michel Tremblay, personne ne connaissait son importance. La surprise fut telle que mon patron de l'époque se sentit obligé de réunir le public de la deuxième représentation pour lui « expliquer » non seulement le fond mais aussi la forme, la structure et la langue du spectacle, et de quasiment s'excuser de l'éventuelle incompréhension de ce théâtre venu d'ailleurs.

Il faut dire que nous vivions dans cette fin des années septante sous le diktat absolu du Théâtre National de Belgique, dont le directeur fut un exemple unique,

le paradigme mondial de la longévité. Ce théâtre réussit à occulter dans la population romane de Belgique toute notion d'histoire du théâtre et de la représentation autre que la sienne. Nous vivions à l'heure de la paléontologie théâtrale. Avant le Théâtre National de Belgique, nous connaissions une diffusion parisienne, boulevardière, et nos scènes étaient remplies d'acteurs français. Après la guerre, nous avons eu le Théâtre National, et rien que le Théâtre National. Le Québec a-t-il eu son Théâtre National ?

Autre exemple. J'ai créé, le premier en Europe, au début des années 1990, *26^{bis}, impasse du Colonel Foisys*, de mon ami René-Daniel Dubois. En accord avec l'auteur, nous avons supprimé la partie jouale et la partie anglaise et, de notre propre chef, nous avons enlevé les références explicites au localisme montréalais sans les remplacer. Je me rappelle fort bien qu'à cette époque René-Daniel Dubois avait un traducteur patenté en France en la personne du très talentueux Eugène Durif. Par ailleurs, j'ai produit *Cendres de cailloux*, de Daniel Danis, dans les années 1990 (la création a eu lieu à Charleroi, dans une mise en scène de Lucas Hemleb) : les accents lisibles dans le texte ont été estompés sans être remplacés par un quelconque accent wallon. *Aux hommes de bonne volonté* de Jean-François Caron (qui, lui, ne me doit rien du tout) a connu les mêmes adaptations dans sa version française ou belge.

Cela me permet d'introduire nos auteurs et de constater une grande différence de traitement interne et externe de leurs textes. Nous n'avons pas, nous n'avons pas eu et nous n'aurons sans doute jamais de Michel Tremblay. Nous n'avons pas connu de révolution, fût-elle tranquille, dans notre vénérable royauté catholique romaine où les institutions paraissent sortir tout droit d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry. Dès lors, nous n'avons pas non plus de René-Daniel Dubois, de Michel Marc Bouchard, de Daniel Danis, de Claude Poissant, de Normand Chaurette, de Normand Canac-Marquis, de Larry Tremblay et de Michel Ouellette (je ne voudrais surtout pas l'oublier), pour ne citer que ceux que j'ai rencontrés. Nos auteurs belges de langue française sont néanmoins reconnaissables, non seulement par leur talent mais aussi par un style, une langue et des sujets très éloignés des préoccupations françaises ou parisiennes. Jean Louvet, Paul Émond, Jean-Marie Piemme, Philippe Blasband, et bien d'autres ont une œuvre réelle qui les accompagne. Des jeunes auteurs produisent de nombreux nouveaux textes chaque année, insufflant du coup force et vigueur à la vie théâtrale belge de la communauté française.

D'où proviennent les difficultés de lectures québécoises sur Jean Louvet ou Paul Émond ? Quels propos inacceptables tiennent ces grands auteurs contemporains pour se voir ainsi négligés, quand Carole Fréchette a pignon sur rue à Lille et à Bruxelles, quand Daniel Danis est le chouchou de nombreux metteurs en scène européens, quand Michel Marc Bouchard a vu son *Histoire de l'oie* être montée par de très nombreux praticiens du vieux continent ? Louvet, Émond, Piemme, Blasband trouvent place sur les scènes françaises ; pourquoi pas sur les scènes montréalaises ? Tout cela ne fait que poser un constat. Mais je dois déplore que, malgré de nombreuses tentatives de collaboration à tous les niveaux, cela me contrarie et me met mal à l'aise.

Nous sommes prêts à diffuser spectacles et littérature québécois. Et nous continuerons à l'être. Toutefois, il faut comprendre combien nous aimerions montrer au Québec ce que nous sommes. Lorsque je monte mes sulfureuses *Bacchantes*, relatant l'imposture dionysiaque et distribuées entre cinq comédiennes, n'aurais-je pas intérêt à tenter la formidable aventure d'un échange avec la production de Paula de Vasconcelos, qui s'inspire elle-même du chef-d'œuvre d'Euripide ?

Que craignons-nous ? De quoi avons-nous peur ? Quelle politique nous freine ? J'avoue ne pas comprendre. Le Québec a bien des choses à apporter à la Communauté française de Belgique : le travail des universitaires sur le théâtre (cela n'existe qu'à l'état embryonnaire chez nous), ses techniciens fabuleux, ses auteurs, ses acteurs extraordinaires, ses écoles, l'amour de sa langue et de la langue, des scénographes de pointe, des metteurs en scène magnifiques, des regards nouveaux sur le spectateur. La Communauté française de Belgique a bien des choses à apporter aux Québécois. Ses dramaturges et ses métalecteurs, ses techniciens fabuleux, ses auteurs, ses acteurs extraordinaires, ses écoles, l'amour de sa langue et de la langue, des scénographes de pointe, des metteurs en scène magnifiques, des regards nouveaux sur le spectateur.

Qu'attendons-nous ? Qu'il soit trop tard ? Ou que, devant nos voisins ou devant des réalités théâtrales plus riches, donc plus fortes, nous perdions notre identité respective et commune ?

Michel Tanner, diplômé de l'Institut national supérieur des arts du spectacle, a mis en scène, entre autres, Shakespeare, Molière, Paul Émond et René-Daniel Dubois. De 1990 à 2000, il a été directeur artistique du Centre dramatique Hainuyser en Belgique. Depuis 1997, il est membre du conseil scientifique de L'Annuaire théâtral.