

Table ronde

L'appropriation culturelle du théâtre québécois

Jean Cléo Godin, Normand Chaurette, Jozef Kwaterko, Daniel Lemahieu et Michel Tremblay

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041062ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041062ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Godin, J. C., Chaurette, N., Kwaterko, J., Lemahieu, D. & Tremblay, M. (1988).
Table ronde : L'appropriation culturelle du théâtre québécois. *L'Annuaire
théâtral*, (5-6), 75–94. <https://doi.org/10.7202/041062ar>

TABLE RONDE

Jean Cléo Godin, animateur

L'appropriation culturelle du théâtre québécois

JEAN CLÉO GODIN:

Lorsque j'ai commencé à préparer cette table ronde sur l'appropriation culturelle, il m'est arrivé d'en parler autour de moi, dans ma famille, où mon malin de fils m'a demandé s'il s'agissait de libre-échange; à des amis ensuite, qui ont tous eu la même réaction: «C'est quoi, ça?» Bonne question, et nous sommes justement ici pour la poser, et pour tenter d'y répondre...

Plus utile et savant que les amis, le *Petit Robert* m'a appris qu'il fallait au départ distinguer deux sens. Le premier semble s'appliquer à la didactique: c'est «l'action d'approprier», c'est-à-dire «de rendre propre à un usage, à une destination». En ce sens, le synonyme le plus... approprié serait «adaptation». Le second sens, plus universel sans doute, est pronominal: c'est «l'action de s'approprier une chose, d'en faire sa propriété». Voir, ajoute le dictionnaire, «occupation, prise, saisie» ou, plus brutalement, «conquête, usurpation, vol»!

Voilà pour une définition préliminaire de l'*appropriation*, et vous voyez déjà qu'elle couvre une aire sémantique vaste et qu'elle est propre à susciter de vives discussions ou même à lancer des polémiques déchirantes. Quant au *culturel*, il mériterait sans doute qu'on le définisse aussi, mais j'ai bien peur que cela pourrait nous entraîner dans des considérations fort compliquées et, possiblement, à des désaccords importants. Alors, si vous le voulez bien, nous ferons comme si tout le monde savait de quelle «culture» nous parlons, puisque nous sommes tous passionnés de culture théâtrale et que c'est plus particulièrement notre intérêt pour le théâtre québécois qui nous réunit ici ce soir.

Or, si nous survolons l'histoire du théâtre québécois depuis vingt ans, nous voyons tout de suite que la première appropriation dont il convient de parler est précisément celle de la culture: d'une culture québécoise et joualisante que nos dramaturges ont rendue «propre à un usage» théâtral, ce qui nous a permis, à nous tous, de nous «l'approprier», comme bien culturel et comme répertoire dramatique. Phénomène désormais bien connu, étudié partout et qui appartient déjà à l'histoire, mais dont on n'a peut-être pas encore mesuré toute l'importance. Dans l'espace francophone aussi bien que dans l'espace américain, je me demande s'il ne s'agit pas, de ce point de vue, de l'événement théâtral le plus étonnant de ce siècle. Exceptionnel par sa fulgurante évolution et par la convergence des éléments qui la nourrissent: appropriation d'une culture et d'une langue populaires s'élevant contre une langue de culture, définition d'une identité collective s'inscrivant idéologiquement dans une problématique nationaliste, sans oublier un renouveau dramaturgique peut-être plus difficile à évaluer, mais qui est indéniable. Le théâtre du Canada anglais connaîtra quelques années plus tard une évolution similaire, mais elle n'a fait que suivre l'exemple québécois. Et je crois que l'Afrique francophone poursuit en ce moment une aventure qui offre avec le théâtre québécois des années 60 et 70 beaucoup de ressemblances. D'autres exemples, en Belgique et en Suisse notamment, montreraient que l'appropriation culturelle réalisée dans le répertoire théâtral québécois a eu, au vingtième siècle, valeur exemplaire. Du coup, et pour la première fois de son histoire, le théâtre québécois est devenu exportable et est sorti de ses frontières.

Pendant un certain temps nous avons même donné l'impression de refuser toute importation, toute influence de l'extérieur, mais ce n'était qu'un malentendu; il serait plus juste de dire que nous avons modifié les contrats et rejeté la mode et la norme de Paris. À l'image du commerce international où nous aimons forcer les multinationales à se donner une production locale, nous avons entrepris de transformer les oeuvres étrangères, tantôt en les «appropriant» au goût du Québec, tantôt en nous les appropriant, en les faisant nôtres. Nous avons adapté et «radapté», déconstruit et reconstruit et, plus récemment, nous avons réussi en nous inspirant de plusieurs oeuvres et d'événements qui sont de toutes les époques et d'ailleurs, d'étonnantes créations québécoises, je pense au

cycle du *Roi Boiteux* de Ronfard, au *Rail* de Carbone 14, au *Vinci* de Robert Lepage.

Il faudra un jour écrire l'histoire de ces appropriations successives et de ses diverses manifestations, et je suis sûr que cette histoire nous éclairera beaucoup sur nous-mêmes. Il faudrait alors remonter au moins jusqu'à Julien Daoust: par exemple à son *Triomphe de la Croix* dramatisant l'histoire des premiers chrétiens, ou à son *Chemin des larmes*. Ce dernier cas est particulièrement intéressant, puisqu'il s'agit d'un mélodrame tiré d'un roman bien connu à l'époque, disponible sous le même titre en librairie et paraissant en feuilleton dans le quotidien *la Presse*, mais dont l'auteur était anonyme. J'ajoute que Daoust ne fait aucun effort ni pour cacher sa source, ni pour adapter son récit à la réalité québécoise alors que, par ailleurs, il s'était donné pour mission de doter le Canada français d'un théâtre *national*. Pour nous, la contradiction paraît flagrante, mais nous sommes d'une autre époque. Et ce que nous pouvons tirer de cet exemple, c'est deux choses. D'une part, que s'approprier une oeuvre *anonyme* peut suggérer une identification inquiétante: sans doute fallait-il que la société soit mal définie, elle-même anonyme, pour se donner de telles identités d'emprunt en croyant se doter d'un répertoire autochtone¹. Et ma deuxième observation, c'est précisément que, à cette époque, Daoust écrit entre 1900 et 1920, l'*emprunt* (nous dirions peut-être aujourd'hui *plagiat*) semblait la seule appropriation possible.

Du moins, dans les genres «sérieux», c'est-à-dire le drame et le mélodrame, et Deyglun perpétuera cette tradition jusque dans les années 50. Mais parallèlement, une autre appropriation se manifeste discrètement, par le biais des parodies qui appartiennent d'abord à la tradition de la revue burlesque. Ici encore, Daoust semble le pionnier lorsque, dans sa *Belle Montréalaise* de 1913, il créa sa parodie du *Midnight Express* qui est, en fait, une parodie d'un mélodrame joué avec succès à New-York et intitulé *The. Honeymoon Express*. Si j'ajoute que dans cette revue sont

¹ Il est vrai que le grand succès de ce début de siècle fut la célèbre *Passion* que le même Julien Daoust (avec Germain Beaulieu) propose au public en précisant que leur oeuvre vaut bien mieux que celle d'Oberammergau.

créés deux personnages qui s'appellent Tit-Coq et La Poune, vous voyez aussitôt toute une tradition se dessiner, qui se développera d'une part autour des deux Tizoune et de La Poune aux Variétés, d'autre part avec les *Fridolinades* de Gélinas, lesquelles ont précédé la création de son *Tit-Coq*. Et pendant les dix années qu'ont duré les revues de Gélinas, les exemples d'appropriation par parodie n'ont pas manqué, le plus révélateur de l'évolution des mentalités étant peut-être son sketch de 1942 sur la fondation de Montréal, où Gélinas montre des comédiens français prétendant fonder Montréal un an avant Maisonneuve, pour faire profiter «les bons sauvages» des bienfaits de la civilisation»².

À vrai dire, nous n'en étions alors qu'à une phase négative de l'appropriation. L'étape suivante, franchie allègrement par Sauvageau et Ducharme, sera celle du «maghanage». *Wouf Wouf* et *le Cid maghané* sont deux oeuvres contemporaines des *Belles-Soeurs*: on n'a pas coutume de rapprocher ces trois oeuvres, et pourtant leur étude comparée serait très éclairante, dans une perspective d'appropriation. On retient surtout, dans *Wouf Wouf*, la parodie de *Phèdre*, mais Laurent Mailhot a bien montré la profusion des références culturelles que traînent les personnages avec eux: cette Marguerite Roberval, par exemple, dont le prénom renvoie à *la Dame aux camélias* mais qu'on appelle plutôt «Margot» (celle qu'on fait pleurer dans le mélodrame) et qui est «tour à tour Hélène de Troie, la fille de Barbe-Bleue, la nouvelle Brunehilde, Jeanne d'Arc au bûcher, Ophélie mal noyée, Bérénice sans Titus, Ariane ma soeur»³, etc. En somme, Sauvageau cherche à construire et définir un personnage que son seul nom de famille identifie au Québec⁴, à travers (et contre) une multitude de référents culturels qui ne sont pas pour autant assimilés. Même démarche chez Ducharme, qui affirme avoir simplement voulu rendre la pièce de Corneille «plus compréhensible et plus de par ici, moins

² Voir mon article «Les gaietés montréalaises: sketches, revues», *Études françaises*, vol. XV, n° 1-2, pp.143-157.

³ Laurent Mailhot, «*Wouf Wouf* ou l'homme aux abois» dans Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II*, Montréal, HMH, 1980, p. 52.

⁴ Lisette de Courval, au contraire, se distingue par la particule des autres «belles-soeurs»: dans cet univers dramatique, elle est «l'étrangère».

sérieuse et plus laide»⁵, et tient à préciser que la pièce n'est pas de lui mais (et voyez encore le pied-de-nez à la culture européenne) «d'un Castro dont j'oublie le petit nom et de Pierre Corneille»⁶! Cela dit, comment nier que ce «maghanage» constitue une forme efficace d'appropriation culturelle? Je ne l'ai jamais si fortement perçu que ce jour de novembre 1977 où, dans une conférence à Liège, j'ai cité des extraits de cette pièce, parmi d'autres. Or, après la conférence, on ne m'a posé des questions que sur cette pièce et je voyais bien, par ces questions, que ce «maghanage» québécois avait provoqué la jalousie de mes auditeurs liégeois. Ducharme avait osé faire ce qu'eux-mêmes, sans doute, rêvaient mais n'osaient pas, et ce sacrilège soulevait leur enthousiasme. Sacrilège nécessaire, aussi nécessaire que celui des *Belles-Soeurs* et qui, à mes yeux, lui est complémentaire. Dans les deux cas, on arrive à l'affirmation de soi, par-delà une certaine négation de l'autre: on aurait peut-être, ici, une première définition véritable de l'appropriation culturelle.

Depuis 1968, la situation a encore et rapidement évolué, notre rapport aux cultures étrangères s'est modifié, mais aussi notre problématique de l'identité. Il y a dix ans, aurait-on pu imaginer que l'expression «Allemagne québécoise» puisse décrire une période de cette évolution? La revue *Jeu* l'a pourtant utilisée, en 1987, à propos de l'esthétique théâtrale qui s'est imposée au début de cette décennie. Et s'il fut une époque où l'appropriation d'un répertoire québécois semblait exclure les grands classiques étrangers, on peut difficilement le concevoir depuis que Shakespeare — habillé chez les fripiers de la rue Ontario — est devenu le dramaturge le plus joué sur les scènes montréalaises. Le phénomène est peut-être trop récent pour qu'on en tire déjà des conclusions. Mais ce mode d'appropriation doit figurer avec tous les autres, sur lesquels nous voulons nous interroger — sur lesquels je voudrais tout de suite interroger les participants à cette table ronde.

⁵ Programme du *Cid maghané*, Théâtre de la Sablière (Sainte-Agathe-des-Monts), juillet 1968.

⁶ *Ibid.*

DANIEL LEMAHIEU:

Je me suis interrogé sur ce que pourrait être une appropriation culturelle à la lumière de la mémoire dont on a parlé précédemment dans ce colloque. Pour moi, la mémoire renvoie à l'oubli et les deux fonctionnent sur le mode du souvenir, lequel renvoie à la rêverie. Et c'est dans une certaine rêverie que j'ai imaginé sept gestes de l'ordre de l'appropriation culturelle. Le premier geste, c'est le côté propre et le côté sale. Dans le côté propre, on trouverait un aspect possédant, possesseur, possessif, possession et possédé et dès le moment où l'on est possédé par l'appropriation culturelle, on en devient aliéné; dans le côté sale, on trouverait une volonté de nier la pureté, de refuser l'acte d'appropriation. Cette saleté est à l'image de la lèpre, de la pollution, de la souillure qu'on exclut. Le deuxième geste oscille entre le côté propriétaire et le côté locataire. Le premier est à l'image de la poule qui fait des oeufs tous semblables, et dans l'optique de l'appropriation culturelle, il convient d'exclure tout ce qui s'éloigne du modèle. Le second, le locataire, c'est l'image du coucou qui fait des oeufs dans le nid des autres mais, à la différence de la poule, ces oeufs sont tous différents. À cet égard, l'appropriation culturelle peut se manifester par la dissemblance.

Le troisième geste peut s'exprimer dans une opposition entre l'acte de prendre sur soi et celui de sortir de soi. Si l'appropriation culturelle est une manière de prendre, elle renvoie à une attitude d'avarice, de prétention et de négation de l'autre et, par conséquent, elle contribue à momifier l'art et à l'inhumer dans des musées fermés. À cette manière de prendre s'oppose le geste de s'investir, d'offrir à l'autre ce qu'il y a de mieux pour se dépasser soi-même. C'est aussi une manière de sublimer les choses car l'intérêt de l'appropriation culturelle consiste à la fois à nier les choses, à les garder et à les dépasser. Et dans un geste de générosité, il conviendrait non pas d'exclure l'autre mais de le joindre à notre propre expérience.

Le quatrième geste de l'appropriation culturelle pourrait avoir l'image de ce qui est convenable et correct en opposition à ce qui apparaît comme inapproprié et incorrect. Chacun choisit entre les deux voies ce qui lui sied. Il en est ainsi pour le cinquième où l'on détermine d'une part ce qui est juste et, d'autre part, ce qui est injuste. L'appro-

priation culturelle, dans cette optique, pourrait alors varier entre la mesure et la démesure, entre la règle ou la loi et l'illégal ou l'inconnu, entre l'homogène et l'hétérogène, entre le classique et le contemporain, entre le modèle et le monstre.

Le sixième geste consiste en l'opposition que l'on peut établir entre la copie et le plagiat. On peut imaginer que le geste de l'appropriation culturelle est de l'ordre de la copie où il convient de reproduire les formes, les modèles, de rendre semblables les choses qui apparemment sont dissemblables, de couper les choses qui blessent. Ou alors on peut l'imaginer dans l'ordre du plagiat, du vol, du désir d'inventer une rhétorique appropriée au goût du jour et de trouver une manière de s'inspirer des maîtres de l'écriture, non pas pour les imiter mais pour se questionner soi-même. Le plagiat, c'est aussi transmuter les choses à la manière des alchimistes qui cherchent l'or de façon à inventer toujours cette chose difficile à atteindre en alchimie.

Le septième et dernier geste serait celui de la construction et la déconstruction. À cet égard, l'appropriation culturelle serait la construction d'une langue, d'une identité, d'un être reconnaissable et d'une communauté en opposition à une déconstruction, à l'aspect du montage, du collage d'éléments disparates. En conclusion, je termine ici avec une formule de Renoir qui soutient que plus on est particulier, plus on est universel et, dans ce sens, l'appropriation culturelle est une manière de creuser son particulier pour rejoindre l'universel.

JEAN CLÉO GODIN:

Nous avons déjà ample matière à réflexion. Monsieur Lemahieu nous a fourni de nombreuses métaphores. Je ne voudrais imposer ni un ordre ni un filon pour la discussion, mais je me permets de proposer, si c'est possible, qu'on retienne la métaphore de la poule et du coucou qui me paraît particulièrement appropriée dans la mesure où elle recouvre la mesure et la démesure, le convenable et l'inconvenant et finalement le particulier et l'universel.

MICHEL TREMBLAY:

Pour moi, l'appropriation culturelle est quelque chose de très simple; elle m'apparaît possible et souhaitable et devient un besoin à partir du moment où l'on pense, où l'on est convaincu que la propriété appartient à quelqu'un d'autre et que l'on a envie de se l'approprier. Je pense que l'appropriation culturelle est tout simplement un putsch culturel. Quand on a l'impression que la culture appartient à quelqu'un d'autre, on a envie qu'elle nous appartienne à nous et on s'en empare.

JOSEPH KWATERKO:

C'est le problème de l'affirmation de soi, de la négation de l'autre qui m'intéresse. La métaphore du putsch dans ce contexte-là me fait penser à la métaphore de «pogrom» culturel, si cette expression n'est pas trop forte. Je suis constamment confronté, en tant que celui qui parle de la littérature québécoise en Pologne, celui qui essaie de la traduire, qui essaie de la diffuser et de l'enseigner, à une tentation qui est à la fois une facilité et une attraction de la polonisation de la culture québécoise. Même si je ne suis pas spécialiste du théâtre québécois (mon domaine de recherche est le roman), je me permets de faire quelques observations et de replacer cette réflexion sur l'appropriation culturelle dans le contexte québécois. Je parlerais de l'engin idéologique de l'appropriation culturelle étrangère par la sienne propre. Quant à la réappropriation culturelle dans le théâtre québécois, il faut la replacer dans son contexte historique, notamment celui de la Révolution tranquille, celui du rattrapage en vertu duquel le Québec s'ouvre à cette diversité de filiations et d'interactions culturelles d'une part et, d'autre part, qui coïncide avec ce discours idéologique ambiant où le discours sur la littérature n'est pas subjugué par l'idéologie mais la littérature et le discours sur la littérature deviennent des éléments constitutifs de l'idéologie. La pratique littéraire n'a plus de rôle compensateur, mais elle devient une parole qui est apte à déclencher une prise de conscience de l'identité avec la communauté nationale et qui, en même temps, tente de faire émerger une conscience du nous ou de l'appartenance à l'espace géographique et à l'histoire faite, à l'histoire se faisant et à l'histoire qui reste à faire.

Dans le contexte de cette connivence entre l'idéologie et l'esthétique (ou le besoin du renouveau esthétique), ressort la question de la situation exotopique du créateur ou du dramaturge, entre autres, c'est-à-dire le problème de la compréhension de soi à travers l'altérité. L'exotopie, selon Bakhtine, est le processus de la compréhension de la culture autre ou étrangère à travers sa propre culture. Selon Bakhtine, ce n'est qu'aux yeux d'une autre culture qu'une culture étrangère se révèle plus complète et plus profonde. Pour peu qu'on soit familier avec l'évolution récente des vingt dernières années du théâtre québécois, on peut voir que cette mise à l'épreuve de l'étranger a pris des formes diverses et qu'il y a différentes pratiques de transformation, soit par le collage, le montage de textes étrangers, soit par le phénomène d'adaptation-version où les personnages et l'intrigue sont restitués en milieu québécois et enracinés dans l'oralité vernaculaire, qu'elle soit archaïque ou urbaine («joual»).

D'autre part, ces adaptations-versions ont eu pour effet, par des procédés parodiques dont le pastiche et toutes formes de subversions à l'égard de la norme, en l'occurrence étrangère, ou de la culture dite sérieuse, un «maghanage» de la culture. On pense ici au *Cid* de Ducharme. Ce phénomène n'est pas proprement québécois; il est universel. En Pologne, par exemple, dans la représentation d'*Antigone* par Wajda, la réappropriation passait par le jeu des accessoires: le personnage d'Antigone était coiffé du casque des ouvriers de Gdansk; donc le message idéologique passait par ce jeu symbolique.

Revenons à ces adaptations qui sont très souvent des traductions créatrices qui réactivent le sens sans pour autant viser la transparence ou un simple dédoublement. À travers ce transfert spatial, le texte requiert un autre sens car les adaptations altèrent et à la fois préservent le texte étranger dans sa littéarité, dans sa théâtralité. La majorité de ces adaptations laissent intacte la trame narrative, l'armature dramatique. Les situations dramatiques sont préservées.

Il y a d'autres traductions où l'on voit des textes qui portent sur la dramaturgie étrangère, traduits en québécois. On y perçoit une volonté de replacer la problématique du texte étranger au centre de la problématique identitaire québécoise, et cette volonté signifie parfois non pas

altération en tant que transfert de sens, mais transfiguration en tant que confiscation symbolique de l'altérité. Comme Annie Brisset le soulignait dans un article, on assiste dans certains textes à la pratique systématique de l'escamotage ou de la suppression de passages qui, précisément, construisent des situations dramatiques nécessaires à la compréhension du texte étranger. Dans le cas de ce texte, je me demande dans quelle mesure l'altérité possède encore une fonction, en ce sens que, tout en se prêtant à des effets esthétiques, on puisse encore parler d'exotopie au sens bakhtinien, c'est-à-dire au sens de la compréhension créatrice d'une autre culture par la sienne propre.

JEAN CLÉO GODIN:

Je note simplement, entre autres choses que Joseph Kwaterko nous a livré comme réflexion un autre couple oppositionnel que l'on pourrait peut-être ajouter à la liste que nous a fournie Daniel Lemahieu, qui me paraît particulièrement intéressante et sur laquelle nous pourrions revenir, soit le couple altération-préservation en regard à l'appropriation.

NORMAND CHAURETTE:

Je voudrais continuer dans la même voie que mes deux collègues étrangers mais j'éprouve certaines difficultés à schématiser les concepts proposés et je ne me livrerai pas à l'exercice de jonglage avec les dichotomies. Je perçois les termes d'appropriation et de culture dans une tout autre optique.

À la naissance, on s'approprie la vie. J'ai l'impression que la culture fait partie de nous. Je ne me pose pas ces questions lorsque j'écris et je ne suis pas à une étape de ma trajectoire où je peux répondre à ces questions. Je connais assez bien l'histoire du théâtre québécois pour comparer la situation actuelle à celle d'il y a vingt ans. Tant que le débat tournera autour de strictes questions de culture et précisément sur la forme, le style et la langue, on ne posera pas les bonnes questions.

Selon moi, l'écriture reste un phénomène particulier et, à ce point de vue, l'opposition particulier-universel soulevée précédemment m'apparaît pertinente. Il est juste d'affirmer que plus on est particulier, plus on est universel; mon expérience et mes lectures me l'ont confirmé. À chaque fois que je me suis approprié des choses dans d'autres cultures, dans d'autres écrits, il s'agissait de choses particulières auxquelles je pouvais m'identifier. Lorsque j'écris, je vise à rejoindre les gens, ne serait-ce qu'une personne. Ce désir est la seule chose qui me pousse à écrire.

Lors du Sommet de la Francophonie en septembre 1987 à Québec, on a présenté une lecture publique d'une de mes pièces ainsi qu'une autre d'un Franco-ontarien. Le débat qui a suivi a posé, entre autres, la question de l'universalité et le thème du dépaysement. Le public composé d'Européens, pour une bonne part, avait trouvé le dépaysement dans la langue de l'auteur franco-ontarien mais n'avait pas perçu l'équivalent dans ma pièce *Fragments d'une lettre d'adieu*, pourtant écrite dans une langue normative mais évoquant le paysage cambodgien. Ils admettaient toutefois que ma pièce apparaissait plus universelle mais j'ai été vexé qu'ils n'y aient pas perçu le dépaysement que je proposais en défaisant le noyau de la sensibilité, de la raison et de la culture. Les gens s'attardaient à la question de la langue. En conclusion, un intervenant avait affirmé qu'il était impossible pour les Québécois de monter et de jouer Racine malgré tous les efforts.

Pour moi, l'appropriation culturelle ne se situe pas au sens répréhensible mais au sens du don de ce qu'il y a en nous.

MICHEL TREMBLAY:

J'ai très souvent affirmé au cours des dernières années que tout être humain est universel. Chaque individu n'est pas plus universel dans un pays que dans l'autre. L'universalité d'une oeuvre ne se situe pas dans l'endroit et dans la langue dans laquelle cette oeuvre a été composée, écrite ou peinte. L'universalité se situe dans la qualité de l'oeuvre. Tout être humain qui pose un geste créateur est universel. La seule différen-

ce, c'est qu'il y a des cultures puissantes et des cultures dominées. La seule différence se situe dans la tête des cultures colonialistes.

PIERRE GOBIN:

J'ai été frappé dans la première intervention de Daniel Lemahieu à propos de l'opposition du juste et de l'injuste, de la mesure et de la démesure. Cela me rappelle la pièce *Dédé Mesure* de Jean-Claude Germain qui est une parodie des défilés de mode. Dès l'instant où l'on cherche à établir une mesure, on bascule dans la démesure. Le monstre c'est ce qui établit le juste et l'injuste. Cela me renvoie à la conversation sur le discours juste et le discours injuste dans Aristophane. Le discours juste est celui qui assimile et qui digère; le discours injuste est celui qui vomit et qui peut-être permet la réappropriation car il n'accepte pas de se plier à la nourriture. Ce n'est pas parce qu'on a mangé du lion que l'on deviendra un lion. Il y a là dans la dichotomie proposée par Daniel Lemahieu quelque chose d'assez inquiétant, car quand on veut liquider l'injuste et l'hétérogène, c'est précisément à ce moment-là que l'on bloque.

DANIEL LEMAHIEU:

Ce que j'ai énoncé sous forme de dichotomies constitue des paradoxes. Je puis être d'accord avec vous et je suis d'accord aussi sur le fait que le particulier n'est pas à entendre au sens de la particularité ou du folklore. Le particulier, c'est finalement être soi-même. J'ai fait allusion à la formule de Renoir qui disait que le particulier est universel et qui affirmait aussi qu'il n'existe ni de cheval blanc, ni de cheval noir, mais qu'il n'existe que des chevaux bêtes; alors l'intérêt de l'appropriation culturelle est peut-être de ce milieu-là. On peut affirmer que le juste, c'est l'injuste et vice-versa, mais dans le geste de l'appropriation culturelle, il y a le phénomène de l'hétérogène qui peut être tout à fait négatif, de la même façon que l'homogène peut être aussi négatif. Dès le moment où l'on énonce des paradoxes par rapport à ce que j'ai entendu dans les communications précédentes, il va de soi qu'il faille les résoudre. Chacun doit mener des gestes d'écriture, de mise en scène de langue pour sortir de ces paradoxes-là.

ANDRÉ-G. BOURASSA:

Je voudrais rappeler une expérience que j'ai vécue et qui m'a amené à opter pour ce thème de l'appropriation. Cela revient à l'image du putsch dont a parlé Michel Tremblay précédemment. Au Festival de théâtre de la francophonie se trouvaient beaucoup d'Africains qui discutaient de cette espèce de révolte qu'ils avaient vis-à-vis du français et du besoin qu'ils avaient de revenir à des langues nationales. Mais comme les langues nationales de ces pays sont tellement nombreuses et tellement morcelées, ils avaient décidé par la force des choses de ne pas être joués. Je me suis alors écrié que le français dans les années 80 n'appartient pas qu'à la France. Ce n'est pas s'aliéner que d'écrire en français. Cette langue est aux Africains autant qu'aux Québécois, autant qu'à tout le monde qui a décidé de parler français.

Pour reprendre un autre exemple, on sait depuis longtemps qu'Oedipe n'appartient plus à la Grèce; depuis Freud, à tout le moins, on sait qu'Oedipe est en chacun de nous dès notre naissance. Oedipe n'est pas grec. Je pourrais même prendre une pièce de Racine, comme *Phèdre*, et dire qu'aujourd'hui il n'y a pas beaucoup de pièces dont on puisse dire que c'est une pièce française (ou espagnole ou anglaise). C'est une pièce de théâtre où nous pouvons à peu près toujours nous retrouver et la faire nôtre aussi bien que n'importe quelle pièce québécoise.

SERGE OUAKNINE:

Il y a quinze ans, j'enseignais à l'Université de Paris VIII et j'avais un étudiant africain qui avait reçu le Prix Georges Pompidou pour une pièce intitulée *Les femmes sont drôles*, une sorte de pastiche des *Femmes savantes*. Il s'agissait de femmes africaines qui parlaient exactement comme des pseudo-femmes de Molière sauf qu'elles étaient noires. Cet auteur est un coucou qui rêvait d'être une poule. Il a si bien réussi l'imitation que la poule lui a donné un prix [...]. La question que je pose est: qu'est-ce qui donne envie au coucou de vouloir ressembler à une poule et qu'est-ce qui fait qu'une poule réussit à pondre ses oeufs de telle sorte que tous les oeufs lui ressemblent. Je m'interroge sur

l'authenticité de l'artiste. Celui-ci ne doit chercher ni à être un coucou qui veut s'approprier le nid de l'autre, ni à être une poule qui veut ressembler au discours dominant. L'artiste c'est celui qui écoute le son de sa propre voix et, s'il est authentique, transgresse le coucou et la poule.

ANNE UBERSFELD:

La question de l'appropriation des cultures me touche particulièrement parce que j'ai beaucoup d'étudiants africains inscrits au doctorat et que le problème des rapports de la culture et de la langue me préoccupe. Je me demande à quoi sert une culture autre. Pour revenir à l'image du coucou, je voudrais rappeler Diderot pour qui le coucou est le modèle du conformisme par opposition au rossignol qui est le modèle de l'originalité.

Pourquoi avons-nous le besoin d'une culture autre? On peut en avoir besoin pour toutes sortes de raisons. Il n'y a pas de réponse uniforme. Nous pouvons en avoir besoin parce que la culture est une culture dominante. Il y a aussi une possibilité de communiquer par le véhicule d'une culture autre, par un art autre qui a fait ses preuves quelque part ou dont on connaît les tenants et les aboutissants. C'est ainsi que l'art grec servait aux Romains.

Je vais vous citer un exemple théâtral d'appropriation culturelle sans rapport de dominant à dominé. C'est Ariane Mnouchkine qui utilise le japonais pour communiquer, parce que cela lui parle. Alors, de même, je crois que les Africains utilisent le français parce qu'il est dominant, mais ils l'utilisent surtout pour des raisons véhiculaires; parce qu'il y a plus de gens qui utilisent cette langue qu'un dialecte africain. De là, des problèmes insolubles pour le théâtre africain sur lesquels il bute sans arrêt. En conséquence, les Africains ne peuvent développer leur théâtre d'une manière populaire. En définitive, la langue française leur sert à dire des choses qu'ils ne pourraient pas dire sans l'apport de la culture française.

MICHEL TREMBLAY:

La France, après plus de huit cents ans de culture, peut se payer le luxe de passer à travers d'autres cultures pour se dire des choses à elle-

même venant d'une troisième culture. Les Québécois en sont encore à utiliser leur sensibilité pour se parler à eux-mêmes. Une culture devrait toujours commencer par se parler à elle-même. Les Grecs anciens se parlaient à eux-mêmes. Maintenant on s'est approprié la Grèce comme Eugène O'Neill l'a fait au début du siècle avec *l'Orestie*. Peut-être, en viendra-t-on à utiliser une deuxième ou troisième culture pour se parler à soi-même mais on en est encore à déblayer le territoire.

JEAN-PIERRE RYNGAERT:

On peut se persuader que ce que l'on fait tend à l'universalité, mais je suis préoccupé par les rituels de passage, les moyens qui vont aider, non pas à rendre universelle l'oeuvre de l'artiste, mais à faire en sorte que les gens qui la reçoivent osent accepter qu'elle leur est destinée. On a un certain nombre de résistances qui font qu'en face de l'oeuvre étrangère, ça ne fonctionne pas. Il faut accepter de lever un certain nombre d'interdits comme le fait, en tant que Français, d'avoir apprécié les *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay.

Récemment, j'ai proposé à des étudiants de l'UQAM des textes français contemporains qui posaient des difficultés d'interprétation. Après deux heures de jeu, ils s'étaient approprié le texte parfaitement bien. C'est le même cas pour une pièce de Lemahieu que j'ai proposée l'an dernier. Les étudiants ont réussi assez rapidement à s'approprier la langue après avoir levé les interdits.

JEAN CLÉO GODIN:

Une des distinctions qu'on oublie souvent de faire dans le débat actuel, c'est celle entre l'appropriation de la langue et celle de la culture. Il y a une ressemblance entre l'Afrique et le Québec. À partir du moment où les Africains s'approprient la langue française, ils arrivent plus facilement à s'approprier leur propre culture africaine tout en l'exprimant dans ce français tropicalisé qui est une langue véhiculaire.

BENOÎT LAPLANTE:

Michel Tremblay a dit que les Québécois devraient commencer par se parler à eux-mêmes. Alors comment expliquer sa traduction de *Lysistrata* et les références au théâtre grec dans ses oeuvres.

MICHEL TREMBLAY:

Je parlais de la langue tout simplement et pas nécessairement des emprunts aux autres cultures comme je l'ai fait. Comme tout a été dit au théâtre, il est évident qu'on a recours à une deuxième ou à une troisième culture [...].

À partir du moment où les acteurs français résistent aux oeuvres dramatiques québécoises et qu'on accepte les compromis, il s'agit d'une sorte d'auto-colonialisme, d'abdication. *Albertine* n'a pas été retraduite en français mais on y a changé des expressions québécoises pour des expressions françaises.

DANIEL LEMAHIEU:

Je déplore qu'on doive modifier le texte québécois en France. Il y a d'autres auteurs qui travaillent sur la langue et les traductions qu'ils proposent tiennent compte de la matérialité de la langue et restent aussi difficiles que les textes de Tremblay. L'accent n'est pas important. L'intérêt réside dans le rythme, le contenu du texte. On n'imagine pas de changer des notes à une partition musicale, pourquoi le ferait-on dans un texte dramatique?

BENOÎT LAPLANTE:

Le problème de la langue et des particularités existe aussi aux U.S.A., notamment lorsqu'on veut monter au nord une pièce de Tennessee Williams. En général, on ne sait pas exactement quel accent lui donner.

L'APPROPRIATION CULTURELLE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS / 91

Cela vaut aussi pour les pièces britanniques contemporaines jouées aux U.S.A. et vice-versa. Les oeuvres de la Grèce antique jouées aujourd'hui en grec moderne illustrent aussi cet aspect de la langue. La question de la langue dépasse largement les rapports entre l'ancienne colonie et la métropole française.

RENATE USMIANI:

Le problème des accents entre la France et le Québec n'est pas unique. On le retrouve aussi en Allemagne où l'on a eu de la difficulté à trouver des acteurs pour jouer une pièce de Kreutz écrite en dialecte.

PIERRE GOBIN:

Je me demande si Michel Tremblay n'a pas résolu le problème dans les *Belles-Soeurs* en établissant à l'intérieur du discours de l'identité un personnage qui «perle» comme en «Urope». Il y a une technique semblable à celle qu'emploie Genet dans les *Nègres*. Il faut un témoin qui permette de marquer l'identité. Je me demande s'il n'est pas nécessaire d'avoir un élément qui serve de bouc émissaire ou de distanciateur pour reconstituer la cohésion.

JEAN-MARC LARRUE:

On trouve tout à fait normal qu'on fasse des adaptations et qu'on traduise des pièces qui nous viennent du monde entier. Je ne vois pas pourquoi cette pièce qui vient de nous est sacrée, à moins qu'on discute du caractère sacré du texte en général.

MICHEL TREMBLAY:

À partir de quel moment peut-on ajouter des expressions sans trahir la pensée de l'auteur?

JEAN-MARC LARRUE:

Voici une illustration historique qui m'apparaît le comble de l'appropriation culturelle. Au début du siècle, au Québec, les scènes françaises se multiplient mais sans succès. Cela s'expliquerait par le fait que les Québécois avaient été habitués à l'esthétique américaine avant de voir des pièces françaises. Quand le Théâtre National ouvre, il présente une esthétique et un répertoire français selon la mode de Paris. Ces premières tentatives sont un échec jusqu'au jour où le directeur du T.N., Georges Gauvreau, invite Paul Cazeneuve, un Français formé aux U.S.A., à prendre la direction artistique du T.N. et à «remplir la salle». Sa réaction a été de présenter en français des spectacles américains et c'est ainsi qu'il s'est approprié son public.

À l'époque, les grands succès de Broadway étaient des adaptations américaines de grands succès parisiens de sorte que le démarrage du théâtre professionnel est attribuable à cette opération qui consiste à présenter au public québécois, qui est un public aliéné ou approprié par un autre, des traductions québécoises de succès parisiens. À partir de là s'est développée une dramaturgie inspirée de l'esthétique américaine. Il y avait un malaise car on ne s'était pas défait du modèle français pour sombrer dans la norme américaine. Il y a eu un mouvement de va-et-vient qui a abouti à des genres originaux comme le mélodrame religieux, la revue québécoise. L'appropriation ne se pose pas en terme de morale, elle est une question de survie. On peut en définitive tout s'approprier.

[INTERVENANT NON IDENTIFIÉ]:

Pour moi, une pièce de théâtre contient une langue et une culture. Et le fait de l'adapter implique que l'on mette de côté sa culture d'origine. Je donne l'exemple de la trilogie de Pagnol que j'imagine difficilement jouée en québécois ou dans une autre langue car ce qu'on apprécie chez Pagnol, c'est l'accent du midi. Une pièce de Tremblay transformée dans une autre culture perd de sa valeur.

MICHEL TREMBLAY:

Au théâtre, ce qui est merveilleux, c'est que chaque production d'une même pièce est distincte. Au cinéma, l'oeuvre est figée sur la pellicule. Au théâtre, j'aime beaucoup qu'on brasse les classiques parce que, de toute façon, les grands textes sont toujours victorieux.

NORMAND CHAURETTE:

Il faut se méfier des positions très catégoriques. Peut-on affirmer qu'une mise en scène qui s'écarte de la tradition trahisse nécessairement l'auteur? Si *le Malade imaginaire* de Molière, monté par André Montmorcency, n'est plus la véritable pièce de Molière, où peut-on trouver le vrai Molière et qui a le droit de le monter? Il faut accepter en tant qu'auteur d'avoir accès à plusieurs mises en scène différentes de nos pièces.

MICHEL VAÏS:

Je veux rappeler certaines choses à propos de l'appropriation et de l'adaptation des pièces. Les pièces québécoises jouées en France depuis vingt ans traduisent un effort pour rejoindre le public. Inversement lorsque des pièces françaises sont jouées au Québec, on observe aussi un certain niveau d'adaptation. Par exemple, *le Tourniquet* de Victor Lanoux a été joué au Québec dans une traduction québécoise intitulée *l'Ouvre-boîte*. Lorsque la pièce a été reprise à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, l'auteur avait refusé qu'on en fasse une adaptation québécoise et a imposé qu'on monte vraiment le texte original. Malgré tout, il y a quand même eu un certain nombre de mots qui ont été changés pour rejoindre un public composé de jeunes.

J'étais en France lorsque les premiers films québécois sont arrivés sur les écrans parisiens et je me rappelle que les premiers films de Gilles Carle arrivaient dans un premier temps doublés en français, ensuite sous-titrés en français et, plus tard, il y a eu des films québécois non sous-titrés. Donc, il y a toutes sortes de moyens légitimes pour rejoindre le public.

Lorsque Ovila Légaré jouait du Pagnol il y a trente ans, il avait recours à un accent du midi tout à fait inécoutable pour des méridionaux. Il s'agit d'un accent du midi pour consommation locale. À la rigueur, une pièce française adaptée en québécois n'est faite que pour les Québécois et non pour les Français de passage.

GEORGES BANU:

Le théâtre est fait pour un public précis à un moment précis... Lorsque Pitoëff monte Tchekhov pour la première fois en France, il insiste pour qu'il soit entièrement «adapté», donc vidé d'une certaine façon de sa «russité» afin de rejoindre le public. Au nom d'un certain projet initial, on risque de perdre beaucoup plus au niveau de la communication théâtrale directe et immédiate si on ne fait pas ces corrections dues au fait que le théâtre est un phénomène vivant. Par exemple, lorsque Jean-Claude Carrière adapte *la Cerisaie* de Tchekhov, il garde les éléments russes reconnaissables mais adapte d'autres éléments difficiles à saisir pour un étranger, ce qui est tout à fait compréhensible.

Au Japon, il y a d'un côté le choc culturel avec l'Occident et d'un autre, on constate une appropriation extraordinaire de la culture occidentale. Aucun occidental n'arrive à jouer le kabuki, mais les Japonais jouent mieux que quiconque la musique occidentale. D'une certaine manière, le problème de l'appropriation est lié à la volonté de s'approprier et de rester soi-même. Il n'est pas facile de résoudre les deux. L'Orient est complètement à l'opposé de l'Occident et en même temps se l'approprie. L'inverse n'est pas valable. L'Occident ne peut pas s'approprier l'Orient, il peut l'imaginer, l'utiliser seulement.

(Transcription de Marcel Fortin, sauf pour les interventions initiales de Jean Cléo Godin et de Daniel Lemahieu qui ont remis une version écrite.)