

Nouveaux auteurs, textes nouveaux?

Michel Vaïs

Number 6, Summer–Fall 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28581ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1977). Nouveaux auteurs, textes nouveaux? *Jeu*, (6), 5–11.

nouveaux auteurs, textes nouveaux ?

A son dernier congrès tenu au mois de mai, le Centre d'essai des auteurs dramatiques rendait publics les résultats d'une enquête commandée à Hélène Beauchamp, Jocelyne Dazé, Lorraine Pintal et Michel Vaïs, afin de tracer une image des pièces qu'on y dépose et un profil des auteurs, ceci afin de déterminer ultérieurement une politique de lecture des textes reçus par cet organisme. Il est à noter qu'après réception de ce rapport, accueilli favorablement par l'Assemblée générale, il a été décidé de mettre sur pied un nouveau comité de lecture régulier pour donner suite au voeu d'estimer les oeuvres selon des critères définis et d'orienter les auteurs vers une théâtralisation plus poussée.

Trente-huit textes ont donc été soumis au comité *ad hoc* en mars 1977. Provenant de vingt-quatre auteurs différents, ils représentaient un échantillonnage fidèle de ceux qui sont habituellement déposés au C.E.A.D. : diversité des genres, des écritures, des provenances, etc. Certains avaient déjà été retenus, d'autres refusés, d'autres avaient même été montés, mais ces critères ne devaient pas entrer en ligne de compte. Placé devant la nécessité de décrire ces textes le moins infidèlement possible (l'objectivité paraissant naturellement être un voeu pieux), le comité, s'inspirant en partie d'une enquête similaire menée en France par Jean-Marie Lhôte¹, a choisi d'élabo-

rer une grille de "description clinique" en 18 points, la plus large possible, et de tenter de l'appliquer systématiquement, après discussion, à chaque oeuvre lue.

texte et auteur

Il ressort de cette enquête que, sur 38 textes, 32 provenaient d'auteurs individuels, 3 avaient été écrits en collaboration avec un groupe et 3 autres se présentaient comme création collective. Les collectifs ne semblent donc pas se préoccuper d'envoyer leurs textes au C.E.A.D.. Leurs pièces pourraient pourtant être montées de nouveau, pour peu que les groupes-auteurs en laissent une version à la fois rejouable et lisible.

Aucune oeuvre ne résultait d'une adaptation de roman ou d'une autre oeuvre, québécoise ou étrangère. Le théâtre québécois est introspectif, c'est-à-dire attentif à la découverte d'une réalité intérieure et fermé aux influences extérieures (extérieures au Québec et extérieures au théâtre).

Ajoutons, pour ce qui est des auteurs, que seulement 2 sur 24 étaient des femmes, que la courbe des âges évoluait harmonieusement entre 20 et 60 ans (2 auteurs étaient quinquagénaires), avec une pointe entre 35 et 40 ans, que la plupart avaient étudié à l'université, vivaient en milieu urbain et travaillaient dans le domaine de

l'écrit (enseignement, journalisme, etc.); enfin, que la majorité en étaient à leurs premières ébauches de l'écriture théâtrale et déposaient toutes leurs oeuvres au C.E.A.D.

public visé, medium choisi

27 pièces s'adressaient aux adultes, 4 aux enfants, 6 aux adolescents et 5 à "tous". Les distinctions classiques du public par tranches d'âge sont donc maintenues, une pièce pour enfants se reconnaissant surtout par son "style": clownerie, bouffonnerie, exagération... 36 pièces ont été écrites pour la scène, 2 pour la radio et aucune pour la télévision. Le C.E.A.D. est donc surtout perçu comme un organisme s'occupant de théâtre proprement dit; il est regrettable qu'on ne lui adresse presque pas de textes conçus pour la radio et la télévision, car il pourrait servir d'intermédiaire dans ce domaine.

univers dramaturgique

Le milieu social était déterminé dans 23 pièces (soit 15 fois familial, 10 fois urbain, 6 fois professionnel, 5 fois de loisirs, 4 fois ouvrier, 3 fois rural et 1 fois étudiant) et indéterminé dans 15 pièces, ce qui correspond à peu près au nombre d'oeuvres (17) faisant une large place à l'imaginaire². Ces dernières traduisent un besoin d'aération, de distance vis-à-vis du quotidien malgré le maintien des rapports psychologiques que favorise le cadre familial.

personnages

Sexe

Avec 160 rôles féminins contre 177 masculins, soit des moyennes de 4,2 et 4,6 par pièce, les femmes semblent avoir pris une plus grande place au théâtre. Notons de plus que 94 personnages avaient un sexe "autre" — ambi-

gu, marionnette, animal, extra-terrestre — ou non spécifié, soit une moyenne surprenante de 2,4 par pièce, ou le quart des rôles ! Cela dénote tantôt une percée vers l'imaginaire, tantôt un manque de précision.

Âge

316 rôles étaient des "adultes" (18-60 ans environ), 17, des "vieillards", 9, des adolescents et 5, des enfants. Pour 94 personnages, l'âge n'était pas spécifié. L'auteur s'intéresse prioritairement au milieu qu'il connaît le mieux et à la tranche d'âge qui correspond à la sienne.

Importance des rôles, nombre de comédiens requis

Il y avait 163 rôles de "protagonistes", 150 rôles "de soutien", 73 "figurants" et 45 faisant partie de chœurs (cela, dans 7 pièces). Au total donc, 431 rôles (soit 11,3 par pièce en moyenne) pour 297 comédiens (soit 7,8 par pièce, en moyenne).

Le fait que 297 comédiens puissent se partager 431 rôles prouve que les auteurs affirment leur besoin de distanciation en permettant le cumul des fonctions à l'intérieur d'une même pièce. Est-ce une influence de la création collective ? Les rôles de figurants sont rarement déterminés, ce qui donne comme résultat que les protagonistes évoluent dans un entourage imprécis, composé de personnages mobiles, interchangeables, de silhouettes esquissées à gros traits, qui ne portent pas leur univers sur le dos.

thèmes prédominants

La majorité des pièces (20 sur 38) avaient pour thème prédominant une transposition des problèmes contemporains. 15 oeuvres traitaient de rapports psychologiques et autant (15) avaient le rêve et l'imaginaire comme thème majeur. 10 pièces pouvaient être considérées comme des témoignages

ges. Seulement 7 s'intéressaient à des préoccupations sociales et politiques et 7 constituaient de purs divertissements. Une seule oeuvre sur 38 contenait un thème à saveur religieuse et il s'agissait d'une parodie³. Il ressort de cela une nette volonté de transposer, de théâtraliser les problèmes contemporains, sans donner dans le théâtre "engagé", où l'on ne s'aventure pas trop, mais plutôt en recourant à l'imagination et au rêve.

lieu géographique

23 pièces se situaient dans des lieux "neutres", c'est-à-dire qu'elles pourraient se passer n'importe où, et 15 avaient pour cadre des lieux "actifs", c'est-à-dire ayant un rapport direct avec l'action. 29 lieux étaient "ouverts", sans cadre contraignant (signe de grands espaces, mais aussi de difficulté à cerner et à délimiter un cadre de vie... un pays ?) et 9 pièces se déroulaient dans des lieux "fermés" ou à huis-clos, imposant des situations fortement structurées, précisément construites. L'imprécision des lieux neutres et ouverts traduit une inadéquation entre l'espace et l'action, qui est alors moins tributaire de l'endroit où elle se passe que de ce que disent ou font les personnages. En témoignent l'utilisation du parler québécois et des chansons — voir plus loin —, signes d'un besoin d'affirmation par la parole. La préoccupation, déjà notée, de situer les personnages dans leur milieu ne les amène pas à faire corps avec le contexte géographique qui encadre ce milieu.

décor

13 pièces n'avaient pas de décor déterminé (à rapprocher des lieux "ouverts", "neutres",... flous ?), 13 se déroulaient dans un décor voulu réaliste et 12 requéraient un décor stylisé, soulignant une volonté de transposi-

tion. De peur de se tromper, on choisit la neutralité du lieu ou la banalité, et la mise en situation des personnages résulte de ce qu'ils font ou disent.

durée

réelle

32 pièces duraient 1 h 30 ou moins dont 13 duraient 1 h, et 5 moins d'une heure. 16 pièces faisaient 2 h ou plus. Cela traduit, dans la plupart des cas, un souffle court ou une volonté de concentration.

fictive

La durée fictive coïncidait avec celle de la représentation dans 18 cas sur 38. 9 pièces exposaient une fiction s'étendant de 4 heures à une semaine. Peu s'étendaient sur de longues périodes de temps : 5 de 2 à 6 mois, 6 de 2 ans ou plus.

En minimisant l'écart entre temps réel et temps fictif, les auteurs optent pour le drame vécu, pour un déroulement calqué sur le quotidien. L'action, concentrée autour de moments forts (qui ne vont pas nécessairement jusqu'au point de crise de la tragédie classique), est exprimée soit par des personnages qui vivent mais dont on sait peu de choses (à peine esquissés, ils servent de porte-voix à l'auteur), soit par des personnages plus "réalistes", qui se racontent abondamment mais "vivent" moins. Bref, le jeune théâtre est ancré dans le présent, il joue peu avec les perspectives temporelles.

époque

La plupart des pièces (31) se situaient à l'époque contemporaine, c'est-à-dire au XXe siècle; une, aux temps modernes (depuis la colonisation); une pièce se passait dans le futur et 3 évoquaient un temps légendaire. Enfin, 5 oeuvres ne comportaient aucune spécification quant à l'époque⁴. La grande préoc-



Assemblée générale spéciale du C.E.A.D. Montréal, le 5 décembre 1976. Lorraine Hébert, André Simard, Odette Gagnon et Jean Somcynsky.

cupation est donc de mettre en scène notre temps et surtout le présent immédiat. Ce théâtre en est un d'actualité plus que d'histoire ou de prospection d'autres époques. Comme on cherche à cerner notre espace, on cherche à cerner notre temps. La transposition se fait par l'imaginaire, ce qui rend plus frappante la distanciation par le temps lorsqu'elle apparaît.

structure

19 pièces étaient divisées en actes, dont 7 également en scènes; 19 l'étaient en tableaux, une contenait des intermèdes et une était constituée d'un montage. Enfin, près du quart des pièces (9) ne comportaient aucun découpage. Il est à noter que les divisions ne correspondent pas au critère classique, chaque changement de scène signalant les entrées ou les sorties des personnages. L'action progresse moins par la présence ou l'apparition de ces derniers que par ce qu'ils disent ou ce qu'ils font. Les auteurs se servent des

rebondissements du dialogue ou d'autres moyens pour arriver à des changements d'atmosphère.

écriture et langue

La plupart des pièces (28 sur 38) exploitaient une écriture "parlée" plutôt que littéraire ou livresque (13 fois); dans trois cas, les deux écritures étaient présentes. Presque toutes les pièces (31) étaient écrites dans une langue "québécoise", au moyen d'une écriture normative (14 fois) ou "phonétique" (17 fois). Dans ce dernier cas, l'insistance sur l'accent québécois traduit une volonté d'affirmation par la parole, un souci d'enracinement dans le réel. 13 oeuvres mettaient en scène des personnages parlant un français plutôt neutre, 4 exploitaient des recherches de langage "synthétique" et 8 pièces entraient dans plus d'une de ces trois catégories (québécois / français / synthétique), soit que l'auteur opposait deux niveaux de langage — le "joual" vs le "français de France" — ou qu'il se soit agi d'un manque de

constance dans l'écriture, lorsque par exemple situations réalistes et imaginaires font se succéder parler populaire et affectation poétique.

genres prédominants

Avec beaucoup de chevauchements entre les catégories, on peut dire qu'une majorité de pièces relevaient de l'imaginaire (18) et presque autant du genre dramatique (17) et psychologique (16). 15 étaient plutôt réalistes, 11 poétiques, 8 musicales, 6 comiques, 5 métaphysiques, 5 idéologiques, 5 didactiques, 5 clownesques, 5 pédagogiques, 4 tragiques, 4 documentaires, 3 oniriques, 3 "à participation", 3 épiques, 1 de science-fiction et une pièce ne paraissait relever d'aucun de ces genres (!).

Ainsi, peu de pièces dramatiques rejoignent le tragique ou le métaphysique. Les documentaires, les pièces didactiques ou idéologiques, peu nombreuses, se recoupent, de même que les rares pièces drôles, qui ont été classées à la fois comme comiques et clownesques. Donc, beaucoup d'oeuvres de demi-teinte. Cela confirme que les problèmes contemporains sont présents, que les auteurs en sont conscients et qu'ils tentent de les transposer ou de les exposer par deux démarches isolées : soit par une percée dans le poétique et l'imaginaire, soit en exploitant de nouvelles formes de rapports individuels, ce qui ramène dans l'ornière de la psychologie et donc du drame réaliste. Les oeuvres intéressantes ne devraient-elles pas justement réunir ces deux composantes ?

fonctions scéniques

20 pièces faisaient explicitement appel à une bande sonore, 17 à des chansons, 8 à de la musique en direct, 6 aux masques, 4 au mime, 3 à la danse, 2 aux diapositives, 2 à des effets spéciaux, 1 aux films et aux marionnettes (sans que ce fût une pièce pour marionnet-

tes exclusivement). Enfin, 10 pièces ne faisaient appel à aucune technique de la scène, tout le projet scénique se réduisant au dialogue.

Le besoin d'affirmation par la parole se confirme par le recours aux chansons et à la bande sonore, qui sont d'un domaine connexe. L'exploitation des fonctions scéniques, en dehors de la musique, est faible. Les auteurs s'expriment par les mots, en permettant bien sûr aux comédiens de les véhiculer avec une certaine distanciation (431 rôles pour 297 comédiens) mais au-delà de cela, ils se déchargent du fardeau de la théâtralisation sur les gens du métier.

conclusion

Les textes lus prouvent que les auteurs ont le sens du réel, qu'ils peuvent observer et écouter leurs contemporains et exposer leurs propos. Ceux-ci sont repris dans des textes de facture soit réaliste, soit imaginaire. Mais dans un cas comme dans l'autre, la démarche reste timide et les résultats peu probants.

L'impression se dégage que le recours à l'imaginaire résulte ici d'une fuite, d'une démission plus que d'un choix conscient. D'autre part, les oeuvres franchement réalistes ne dépassent guère le niveau du constat. Or, si l'on écrit, c'est pour dire quelque chose. C'est en s'impliquant davantage dans son texte, qu'il soit réaliste ou imaginaire, que l'auteur le rendra plus précis et lui confèrera une portée qui ira dans le sens d'une transformation du réel. Pour parvenir à une telle efficacité, il faut aussi que les oeuvres parlent le langage du médium choisi par les auteurs eux-mêmes : le langage du théâtre.

Ces mêmes textes s'appuient principalement sur le moyen classique d'expression de l'auteur — le verbe — et ce dernier cherche en l'acteur un porte-voix auquel il refuse de donner un per-

sonnage consistant, un cadre déterminant et une épaisseur historique. Les textes forts que nous avons lus se manifestent par une thématique enracinée dans notre milieu, par un langage propre et original et par un style scénique expressif. Peu d'oeuvres réunissaient cependant toutes ces composantes; il manquait la plupart du temps le dernier ingrédient, qui est l'agent de théâtralisation des deux premiers. Si l'auteur ne peut intégrer spontanément cet élément à son propre langage, peut-être cela doit-il être la tâche d'un intermédiaire comme le metteur en scène ou le groupe. Encore faudrait-il que s'impose par ceux-ci une mise en scène et un style de jeu authentiquement québécois qui puissent rejoindre, sans la trahir, une écriture d'ici. Citons, en terminant, la conclusion de Jean-Marie Lhôte concernant l'enquête menée en

France de 1970 à 1975 :

"L'auteur est une voix, c'est vrai, mais il faut se souvenir toujours d'une loi élémentaire de la physique, à savoir que le plus beau des sons ne se propage dans dans le vide. Redonner à travers le texte une consistance à l'espace dans lequel baignent les personnages est certainement un des moyens pour les auteurs dramatiques non pas d'atteindre automatiquement au chef-d'oeuvre mais au moins de se faire entendre."

michel vaïs

1. A.T.A.C. Informations, no 79, Paris, octobre 1976, pp. 38-43.
2. Naturellement, les catégories ne sont pas exclusives ici : il y a des chevauchements.
3. Il y a des chevauchements ici aussi.
4. Il y a, ici encore, des chevauchements pour les pièces s'étendant sur de longues périodes.

le théâtre à l'école

Réflexion suscitée par la conférence annuelle du C.C.Y.D.A. — A.C.T.J. 1, par le congrès annuel de l'A.P.E.D.Q. 2 et par le Colloque sur le théâtre pour enfants organisé par le Comité de théâtre pour enfants 3.

Théâtre et école : deux mots anodins, ordinaires, du langage courant. Quand ils sont isolés, tout va — mais quand il est question de les unir, les passions s'éveillent, les étincelles fusent, le vocabulaire ne tient plus. Tout comme si la méchante fée des éternelles censures (morale, intellectuelle, sociale, politique, artistique, etc.) avait présidé à la naissance du théâtre et tout comme si l'école, pourtant garante de tous les apprentissages, s'était érigée en pro-

tectrice universelle du bien-être moral des hommes. Le théâtre ne devait pas sauter les murs de l'école !

Théâtre et école se sont pourtant fréquentés, mais toujours de façon officieuse. On invitait le théâtre à la distribution des prix, aux fêtes scolaires ou paroissiales, aux manifestations publiques des collèges. Plus souvent qu'autrement, on le laissait sur le perron de l'école, cantonné dans les activités du parascolaire, du paracrédits, du paratravail. La "grande" école, l'université, l'a invité de façon permanente, mais en le cachant presque parmi les lettres et les littératures. Le théâtre était un genre !

Puis, à la petite et à la grande école, on