

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Écrire le théâtre aujourd'hui

Francine Bordeleau

Number 97, Spring 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/37356ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bordeleau, F. (2000). Écrire le théâtre aujourd'hui. *Lettres québécoises*, (97), 18-21.

Écrire le théâtre aujourd'hui

DOSSIER
Francine Bordeleau

Née officiellement il y a un petit demi-siècle, avec le *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, notre jeune dramaturgie est, ces années-ci, plus effervescente et « internationale » que jamais. Les auteurs de théâtre sont en effet nombreux, et joués partout dans le monde. Mais ils n'ont pas la faveur des lecteurs.

PLUS QUE LES POÈTES, sans doute, les dramaturges apparaissent comme les grands méconnus, voire les parents pauvres de la littérature. Avec Wajdi Mouawad, Serge Boucher, Yvan Bienvenue, Olivier Choinière, Sébastien Harrisson, Geneviève Billette et d'autres, Daniel Danis appartient, à trente-huit ans, à cette génération qu'on qualifiera, pour simplifier, de celles des « nouveaux dramaturges ». Il n'empêche que Danis, dont la dernière pièce, *Le langue à langue des chiens de roche*, vient d'être créée à Montréal (en janvier, au Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de René-Richard Cyr), est « dans l'écriture à temps plein depuis 1989 ». Mais il est vrai aussi que son premier texte, *Celle-là* — un titre que son auteur n'aime pas et qu'il changera pour *Les statues de rien* —, n'a été créé qu'en 1993. Ironie du sort, à cette époque, la France l'avait déjà découvert, et Danis, maintenant traduit en allemand et en italien, est de ces dramaturges québécois qui ont réussi une bonne percée en Europe.

« Daniel Danis est considéré en Europe comme une grande voix », dira Diane Pavlovic, responsable de la dramaturgie au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD). En fait, ce sont plusieurs « grandes voix » issues du Québec qui, depuis quelque temps, débordent des frontières nationales. Si Michel Tremblay, avec

ses *Belles-Sœurs* jouées un peu partout dans le monde, constitue l'exemple le plus notoire, les René-Daniel Dubois, Normand Chaurette, Michel Marc Bouchard, Wajdi Mouawad, Alexis Martin et Carole Fréchette, pour ne nommer que ceux-là, ont acquis outre-mer une réputation enviable. Il faut le dire : la dramaturgie québécoise s'exporte beaucoup mieux, et bien davantage, que le roman. Pour Georges Desmeules, professeur au département de lettres du cégep François-Xavier-Garneau¹, « la dramaturgie est actuellement le genre le plus dynamique, le plus éclaté, le genre qui, ici, se porte le mieux, alors que le roman souffre d'une certaine stagnation ». À l'évidence, ce dynamisme a été remarqué à l'étranger.

Ce phénomène (de la circulation du théâtre québécois) s'est intensifié à partir des années 1980, une période synonyme, pour l'écriture dramatique, de « virage spectaculaire », dit Jean Cléo Godin, professeur de littérature à l'Université de Montréal jusqu'en 1999 et auteur, avec Dominique Lafon, de *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*². « Le coup d'envoi de la décennie a été donné avec *Vie et mort du roi boiteux*. Ce cycle conçu par Jean-Pierre Ronfard marque un éclatement total par rapport au théâtre qui se faisait avant », souligne pour sa part Diane Pavlovic.

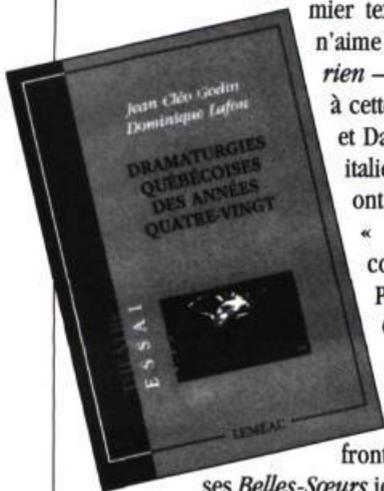
Ce cycle de six pièces (publié en 1981 chez Leméac), qui fait référence aux généalogies royales de Shakespeare tout en les parodiant, met en scène deux familles populaires contemporaines : celle de Filippo Ragone dit le Débile, et celle du vieux père Roberge, roi des mines d'or de l'Abitibi. Théâtre de la subversion et de la transgression des conventions dramatiques, *Vie et mort du roi boiteux* est traversé par un riche réseau intertextuel où Shakespeare voisine Eschyle, Sophocle, García Márquez, Michel Tremblay... Le cycle de Ronfard puise abondamment dans l'Histoire et la littérature, multiplie les niveaux de sens, et au bout du compte révolutionne l'écriture dramatique.

Identité et affirmation nationale

Une grande révolution aura eu lieu, déjà, avec Michel Tremblay. La portée de sa célèbre pièce *Les belles-sœurs*, qui en passera par l'étape de la lecture publique — au CEAD, en 1965 — avant d'être créée en 1968, ne se limite pas à l'introduction du joul dans le texte dramatique. En rupture avec ses prédécesseurs (les Gratien Gélinas, Marcel Dubé, Françoise Loranger), Tremblay renouvelle à la fois le langage et la forme.

« J'ai toujours voulu éviter le théâtre réaliste, et j'ai toujours refusé cette étiquette qu'on m'a souvent — et à tort — accolée. J'écris un théâtre qui sonne vrai, mais dont la structure n'est pas réaliste. Je joue avec le temps, avec les thèmes, insiste-t-il d'ailleurs.

Le réalisme populaire de Gélinas, dont les thèmes s'articulent essentiellement autour de la triade famille-religion-amour, ou du Dubé d'avant 1960 (celui de *Zone*, de *Florence* et d'*Un simple soldat*), donne



Wajdi
Mouawad



Michel
Marc
Bouchard

*Holt, Rinehart et Winston
Itée, 1968*

enfin aux Canadiens français des personnages auxquels ils peuvent s'identifier. Une seconde phase identitaire est bien sûr due à Michel Tremblay qui, le premier, impose à la scène le joul de la rue. « De Tremblay, on a surtout souligné le niveau de langue. Mais on oublie qu'une pièce comme *Les belles-sœurs* est très savamment construite », dit Jean Cléo Godin. La plupart de ses pièces, de fait, possèdent une structure complexe qui emprunte beaucoup aux règles de la tragédie antique, *chœurs et coryphées compris*.

Il reste qu'à partir de Tremblay, donc, la langue du théâtre change. À la faveur des années 1970, les pièces sont plutôt « joulisantes » et se mettent à refléter les grands enjeux sociopolitiques. C'est l'époque du discours engagé — cet engagement appartenant à des courants divers : nationaliste, féministe, socialiste... — et des créations collectives. En proposant par exemple le spectacle *T'es pas tannée Jeanne d'Arc ?*, le Grand Cirque ordinaire, une troupe née en 1969 et disparue en 1976, est on ne peut plus représentatif de la pratique d'alors. « Dans les années 1970, le théâtre était une tribune, le lieu d'une prise de parole politique et d'affirmation de l'existence nationale plutôt qu'un lieu de recherche formelle », résume Diane Pavlovic.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : le théâtre québécois connaît, durant les années 1970, un formidable essor, au même titre que la littérature. L'éducation, la mise en place de structures et d'infrastructures, les programmes gouvernementaux sont, on le sait, autant de facteurs qui auront alors favorisé le développement culturel. C'est dans ce contexte que le théâtre prendra son envol : un théâtre réaliste soucieux de refléter très exactement sa société, un théâtre de l'oralité qui revendique l'usage de la langue parlée — celle-ci prenant valeur d'outil de libération et de provocation —, un théâtre, enfin, fortement tributaire de la ferveur nationaliste.

Renouveau textuel

On assiste, dès après l'échec référendaire de 1980, à un changement de cap radical. Le théâtre socialement et politiquement engagé disparaît bien que, comme le souligne Georges Desmeules, le théâtre demeure « par essence plus politique que le roman ».

Contrairement au roman, le théâtre a un contrat avec la collectivité, avec la société, même lorsqu'il ne semble véhiculer aucun message social. Ça n'est jamais un genre gratuit, à cause de la représentation, insiste de son côté Jean Cléo Godin.

Le théâtre actuel est en quelque sorte né lors de ce moment charnière que constitue l'année 1980. *Vie et mort du roi boîteux* bouleverse non seulement l'écriture dramatique, mais aussi les codes de la représentation, et, après ce spectacle, on ne montera plus les pièces de la même façon. À la suite de Ronfard, les recherches formelles de Carbone 14, groupe animé par Gilles Maheu, ou du Théâtre Repère, animé par Robert Lepage, font que les années 1980 installeront, pour employer la formule des critiques et des analystes, « le règne des metteurs en scène ». À telle enseigne qu'on dira des années 1990 qu'elles sont caractéristiques, elles, d'un retour au texte.

Or, ce « retour », en réalité, s'effectue en même temps que la primauté présumée des metteurs en scène. La recherche formelle concerne tout aussi bien le texte : à compter de 1980, il « devient plus littéraire, explore des structures complexes, et tend à s'éloigner du réalisme psychologique », explique Mme Pavlovic. Les Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois inaugurent le mouvement. Ces dramaturges recourent à des mises en abyme, à des jeux spatiotemporels, à l'intertextualité : tous procédés généralement associés à l'écriture romanesque. « Je n'écris pas en fonction de la scène. J'estime que j'écris, tout simplement », affirme du reste Normand Chaurette. « On trouve peu de traces de la langue parlée chez Chaurette, commente Jean Cléo Godin. Au contraire, la langue affiche toujours sa littérarité, au point de donner l'impression de nier sa théâtralité. »

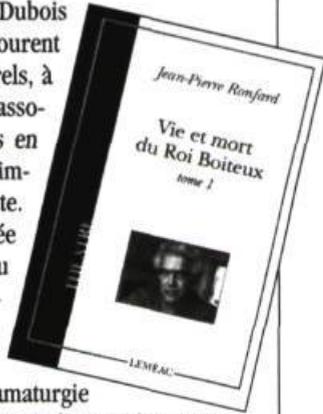
S'il convient de parler d'une nouvelle dramaturgie québécoise, celle-ci s'élabore véritablement durant les années 1980, donc. On ne peut plus guère la soupçonner de solliciter une quelconque fibre identitaire, tant les dramaturges vont puiser leur matériau hors du Québec. C'est ainsi que plusieurs d'entre eux — dont Dubois dans *Adieu, docteur Münch* (Leméac, 1982), *Ne blâmez jamais les Bédouins* (Leméac, 1984)... — évoquent la culture allemande, au point qu'en 1987, la revue *Jeu* consacra un dossier à « l'Allemagne québécoise ». Quant à Michel Marc Bouchard, il récuse l'épithète de « dramaturge du terroir » dont on le coiffe souvent. Certes *Les feluettes* (Leméac, 1987), sa pièce la plus connue, se déroule à Roberval, et de surcroît avant la Révolution tranquille (en 1912 et en 1952, simultanément). « La pièce décrit une humanité qui va au delà de l'anecdote et des référents », insiste-t-il toutefois. L'anecdote est en effet transcendée par l'Histoire, la mise en abyme, le mythe, et atteint, même si elle « s'inscrit dans sa société », à l'universalité.

La force du discours public

Les pièces de Bouchard explorent les identités sexuelles, les figures paternelle et maternelle, les conflits familiaux : des thèmes récurrents dans le théâtre québécois, qui témoignent de préoccupations collectives. Des thèmes que le théâtre triture en tout sens afin, souligne Bouchard, de « poser des questions à notre société ».

« Il importe de parler à notre tribu », dit Daniel Danis. Et de prime abord *Celle-là*, qu'il situe dans une communauté rurale d'avant 1960 en se réappropriant les personnages de la mère et du fils, a de quoi, en effet, rejoindre la « tribu ». Dans *Vingt-quatre poses*, Serge Boucher a voulu, lui, « dresser le portrait d'une famille de la classe moyenne qui n'a rien de marginal, où il n'y a pas de blessures », mais dont les membres n'ont apparemment rien à se dire. Dans *Littoral*, de Wajdi Mouawad, un jeune homme décide, en apprenant la mort de son père inconnu, de lui offrir une sépulture dans son pays natal...

Mais la famille, dans la dramaturgie des années 1990, ne sera souvent qu'un prétexte. Un thème privilégié sans doute, que chaque auteur module cependant avec un langage qui lui est propre. Le vrai propos de



Michel Tremblay



René-Daniel Dubois

Daniel Danis est le chaos, « comme si le désordre était le seul lieu de récréation ». Ses pièces « racontent différentes strates, des épaisseurs, et c'est le corps qui parle d'abord » ; les personnages, eux, ne se parlent guère dans ce théâtre constitué en majeure partie de monologues. Thème prétexte encore pour Serge Boucher, qui s'attribue lui-même l'étiquette d'« hyperréaliste » — « c'est un plaisir de calquer sur la

vie », dit-il — et estime que son théâtre « se caractérise par l'importance accordée au non-dit, par l'absence de communication entre des personnages qui n'ont pas de réflexion sur eux-mêmes ». Le théâtre de Boucher est aussi un théâtre « du détour », où les objets font écran et servent par exemple, comme on l'a vu dans *Motel Hélène*, à médiatiser la sexualité.

Pour sa part Geneviève Billette, une jeune dramaturge de vingt-sept ans qui publiait chez Leméac, en 1999, *Crime contre l'humanité*, sa première pièce, se passionne davantage pour le politique et le fonctionnement des pouvoirs.

Je veux questionner les automatismes et la réalité. Et tenter de comprendre comment se définit l'être humain dans l'organisation sociale d'aujourd'hui. Or, de telles interrogations me semblent plus pertinentes devant public que dans un roman.

En fait, ce qui m'intéresse dans l'écriture, ça n'est pas l'entreprise d'introspection, mais la possibilité de créer des modèles nouveaux, d'un petit peu réinventer le monde, de formuler d'autres propositions. Et ces propositions sont plus fortes, plus subversives quand des êtres humains les portent avec leur corps, avec leur voix.

Devenir dramaturge

Avant d'être créée, en octobre 1999, dans une mise en scène de Claude Poissant, *Crime contre l'humanité* aura dû en passer par un certain nombre d'étapes. La pièce aura par exemple été d'abord présentée, sous forme d'exercice, à l'École nationale de théâtre, où Billette a étudié pendant trois ans.

Car l'écriture dramatique s'apprend. Michel Marc Bouchard a acquis « une formation très rigoureuse en dramaturgie » à l'Université d'Ottawa, Daniel Danis a transité par le Conservatoire de Québec (en jeu), Serge Boucher a fait interprétation au cégep Lionel-Groulx...

Le théâtre suppose des contraintes particulières. Il faut en comprendre les structures, et savoir en quoi consistent des notions fondamentales comme la tension et le conflit. Il faut aussi avoir un apprentissage de la scène pour déterminer en quoi une pièce tient ou non,

dit Jean-Marc Dalpé, professeur à l'École nationale de théâtre, dramaturge et lauréat du Prix de la Gouverneure générale du Conseil des Arts du Canada pour *Il n'y a que l'amour* (Prise de parole, 1999).

Dalpé « enseigne » l'écriture dramatique : c'est-à-dire qu'il « guide » des étudiants. La section écriture de l'École nationale en accepte rarement plus de trois ou quatre par année. Ceux-ci suivent plusieurs cours avec les comédiens, histoire d'en arriver à comprendre la scène de l'intérieur, et écrivent. La plupart des pièces sont jouées, au cours d'exercices très modestes, et commentées par les comédiens et le metteur en scène.

« L'École nationale n'est pas forcément une voie royale vers la consécration », admet Geneviève Billette. Il reste que les textes sont soumis à une évaluation rigoureuse, et qu'on y a ses premiers contacts avec les professionnels du milieu. Billette a pu travailler avec Jean-François Caron (auteur de *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres*, *Les Herbes rouges*, 1990) pour *Crime contre l'humanité*, et avec René Gingras pour son second texte, *L'homme qui a vu l'homme*. Les deux pièces ont été mises en scène par René-Daniel Dubois dans le cadre de spectacles de finissants.

C'est d'ailleurs ce qui a attiré l'attention des Éditions Leméac. La maison, l'une des rares à publier du théâtre, a des critères précis. « On évalue la qualité du texte. Et sauf exception, on ne publie que des pièces qui ont été créées », dit Lise Bergevin, directrice générale de Leméac. Publiée avant d'être créée, *Crime pour l'humanité* a donc été une exception.

« Nous sommes aussi très proches du CEAD. On suit les jeunes dramaturges qui sont mis en lecture ou qui sont en ateliers de travail », dit encore M^{me} Bergevin.

Depuis sa fondation, en 1965, le CEAD se consacre au soutien, à la promotion et à la diffusion de la dramaturgie québécoise et franco-canadienne. Les auteurs peuvent en devenir membres dès que deux de leurs textes ont été « joués professionnellement, ou publiés par un éditeur reconnu », explique Diane Pavlovic. L'organisme offre aussi, aux non-membres, un service d'évaluation des textes.

La difficile diffusion

De fait, le CEAD joue un rôle de premier plan auprès des dramaturges. Son but : que les pièces accèdent à la scène, au plus grand nombre de scènes possible. Il a donc créé, ici mais également au Canada anglais et à l'étranger, un solide réseau dont bénéficient souvent les jeunes auteurs. « Le CEAD m'a fait connaître en France, et c'est encore grâce à lui que j'ai été traduit », dit ainsi Daniel Danis. L'organisme propose les textes à des metteurs en scène, à des directions artistiques, à des directeurs de festivals. Il a instauré, voilà quatre ans, la prime à la création Gratién-Gélinas pour aider des compagnies à monter les pièces de jeunes auteurs. Et chaque fin d'automne, il organise une Semaine de la dramaturgie durant laquelle de nouveaux textes sont présentés en lecture publique. « C'est comme un festival de nouvelles paroles. Au cours des dernières années, l'assistance a plus que doublé. Nous y voyons le signe que le théâtre qui s'écrit a désormais davantage de résonance », dit M^{me} Pavlovic.



Marco Micone



Normand Chaurette

En tout cas, il attire davantage le grand public, car c'est lui qui assiste aux mises en lecture. Mais la jeune dramaturgie est-elle plus publiée pour autant ? Rien n'est moins sûr.



Leméac, qui constitue pour l'heure le plus gros éditeur de théâtre et est associée à Actes Sud-Papiers pour la coédition d'auteurs québécois, publie six-sept nouvelles pièces par année. Au Groupe Ville-Marie Littérature, où Marco Micone dirige une collection consacrée au théâtre, « on s'oriente vers un maximum de trois pièces par année ». Dont celles, qui seront publiées d'office, des auteurs maison (Gilbert Dupuis et Abba Fahroud). « Nous tenons à publier du théâtre, mais comme le fonds Leméac est très important, nous voulons nous orienter vers un créneau qui n'a pas encore été exploité. » Micone, qui a été « l'un des premiers non-Québécois à écrire sur l'ethnicité » — avec une trilogie dramatique sur la communauté italienne de Montréal —, a choisi de privilégier « le brassage des cultures » et publiera notamment Rahul Varma, un Anglo-Montréalais, ainsi qu'une trilogie de George Walker, un dramaturge dont le Théâtre de Quat'Sous a présenté quatre pièces en l'espace de dix-huit mois.

Il reste enfin Dramaturges Éditeur, une maison fondée voilà quelques années par Yvan Bienvenue. On s'y voue exclusivement au théâtre — Bienvenue étant lui-même dramaturge et l'instigateur des *Contes urbains* —, et à de jeunes auteurs comme Serge Boucher. « Il faut être très audacieux pour ne publier que du théâtre », affirme ce dernier.

Parce que le théâtre ne se vend pas. Au point que certaines pièces, admettra ainsi Lise Bergevin, ne dépassent guère, sur toute l'année, une dizaine d'exemplaires. Selon Marco Micone, le chiffre de ventes moyen tournerait autour de cent cinquante ou deux cents exemplaires. « Il s'agit alors d'un théâtre qui marche assez bien. » La publication n'est relativement profitable que dans le cas des œuvres intégrées aux programmes scolaires, tant il est vrai que 95 % des ventes se font dans le réseau scolaire. Mais Georges Desmeules soutient que la réforme de l'enseignement du français au collégial, implantée en 1994, « a nui à deux genres : la poésie et le théâtre ». La réforme n'a cependant pas eu d'effet négatif sur les ventes, constate Lise Bergevin. « En 1995-1996, le théâtre représentait entre 10 % et 12 % de notre chiffre d'affaires. En 1998-1999, la proportion avait grimpé à 18 %. » Ce chiffre peut paraître élevé, mais il faut rappeler que le fonds Leméac comprend une bonne part de « classiques » (Michel Tremblay, Marcel Dubé...).

Comment lire le théâtre ?

Il reste que, réforme scolaire ou non, le texte dramatique ne se rend pas auprès du grand public. La faute en revient en partie à l'éditeur qui, même lorsque la publication coïncide avec la création, fait peu de promotion pour le dramaturge. « C'est plutôt la production [metteur en scène, acteurs] qui accapare tout le champ », dit Carole Fréchette.

L'auteure de *La peau d'Élisa* (Actes Sud-Papiers, 1998) et de *Les quatre morts de Marie* (Les Herbes rouges, 1995) revendique le fait que le texte dramatique soit « aussi considéré comme un texte littéraire. Ce tra-

vail relève à la fois de l'écriture et de la scène ». À ce titre, les pièces méritent donc d'être publiées, lues et critiquées (par le milieu littéraire).

Le théâtre n'existe concrètement que lorsqu'il est joué sur la scène, que lorsqu'il est dit. C'est dans la nature même du théâtre, il doit être incarné. Aussi ça n'est peut-être pas « normal » de lire du théâtre,

dit Jean Cléo Godin. « La lecture n'est pas l'objet premier de l'écriture dramatique. Ça n'est que dans le corps et la voix de l'acteur que le personnage se révèle totalement », renchérit Jean-Marc Dalpé.

Écrit-on une pièce pour être lu ou pour être joué ? La réponse semble évidente. Pourtant, admet lui-même M. Godin, « les distinctions entre les genres existent de moins en moins » et il n'est que de lire certaines pièces pour s'en convaincre. Avec ou sans didascalies, très dialogué ou au contraire composé de longs monologues, le texte dramatique finit même, parfois, par presque revêtir une forme romanesque.

Plusieurs dramaturges ont aussi l'impression, sinon la certitude, de bâtir une œuvre qu'on aimerait confier à un lecteur, d'autant qu'au théâtre, souligne Carole Fréchette, « le texte est livré à un metteur en scène, à des acteurs ; il y a beaucoup d'intermédiaires entre l'auteur et son public ».

Comment, finalement, peut-on lire un texte dramatique ? « Il faut se placer dans la perspective du lecteur et du spectateur. Il faut pouvoir visualiser les personnages », répond Jean Cléo Godin. À cause de cet effort, le texte dramatique intéressera toujours un public plutôt spécialisé.

Et un public trop restreint signifie que les éditeurs seront peut-être de moins en moins chauds pour publier. Et comme le dit Carole Fréchette, « il est fondamental d'être publié : pour la pérennité, la mémoire. La publication fixe un texte et lui donne une vie à long terme. Et lui donne plusieurs vies. »

1. Georges Desmeules est aussi coauteur, avec Christiane Lahaie, de l'essai *Les personnages du théâtre québécois*, qui devrait paraître incessamment aux Éditions de L'instant même.
2. Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, 266 p.

ERRATUM

Dans le texte intitulé « Québec Amérique : les défis de la croissance » de notre édition précédente (*Lettres québécoises*, n° 96, hiver 1999), un malencontreux problème technique a fait disparaître le passage consacré à Noël Audet, qui fut brièvement directeur littéraire de la maison. Page 13, il aurait donc fallu lire : « Le passage de Jean Pettigrew, qui succède à André Vanasse, est en outre synonyme d'un certain virage. » En fait il y aura eu, juste avant Pettigrew, le très bref règne (quelques mois) de Noël Audet. Mais ce dernier, qui eût certes pu imprimer davantage sa marque à titre de directeur littéraire, préférera se consacrer plus assidûment à son œuvre d'écrivain. » Pettigrew, qui retournera par la suite à Québec fonder les Éditions Alire, est féru de science-fiction. [...]

Toutes nos excuses à M. Audet.
Francine Bordeleau



Jean-Marc Dalpé



Carole Fréchette

