

Lurelu

À la découverte de l'écriture théâtrale

Chantal Cusson

Spécial 10e anniversaire
Volume 10, Number 1, Spring–Summer 1987

URI: id.erudit.org/iderudit/12770ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Lurelu

ISSN 0705-6567 (print)
1923-2330 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cusson, C. (1987). À la découverte de l'écriture théâtrale.
Lurelu, 10(1), 38–39.

Tous droits réservés © Association Lurelu, 1987

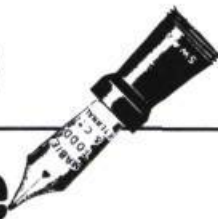
This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

À la découverte de l'écriture théâtrale



Enrichir le répertoire des pièces québécoises pour jeunes publics de cinq nouveaux textes, tel était le défi que se donnait le Centre d'essai des auteurs dramatiques en janvier dernier, lorsqu'il décidait de mettre sur pied un atelier d'adaptation théâtrale. Il s'agissait, en fait, de cinq défis qu'autant d'écrivains professionnels pour l'enfance et la jeunesse choisissaient de relever en acceptant de se plier à ce rigoureux exercice de gymnastique acrobatique (exigeant souvent des talents de contorsionniste) qu'implique la transposition à la scène d'une oeuvre littéraire.

Il fallait d'abord retenir, parmi les projets reçus, les oeuvres (publiées) qui offraient le plus de possibilité de théâtralisation; le temps, le lieu (ou les lieux et le passage de l'un à l'autre), la structure, l'action, la langue, les personnages et leurs interactions constituaient autant d'éléments déterminants dans cette sélection. Il fallait également tenir compte d'un autre facteur: l'éventuelle production de ces textes. En effet, si le but premier de l'atelier n'était pas de susciter l'écriture de pièces faites sur mesure pour des compagnies théâtrales québécoises, du moins les textes retenus devaient-ils compter des chances de trouver preneur au sein du milieu, donc répondre à certaines attentes artistiques, soit par leur thème, soit par leur structure, etc.

Cinq oeuvres ont donc été choisies: *La cavernale* (pour les 12 à 15 ans), de Marie-Andrée Warnant-Côté; *La machine à beauté* (pour les 9 à 12 ans), de Raymond Plante; *La maison miousse* (pour les 7 à 11 ans), de Cécile Gagnon; *La révolte de la courtepoinette* (pour les 5 à 9 ans), de Bernadette Renaud; et *Le voyage de l'enfant seule au pays des aurores boréales* (pour tous), de Normand Desjardins, d'après *Conte d'automne* (récit inspiré de légendes indiennes) de Christine Sioui. Composant un corpus riche et diversifié tant au chapitre des sujets et des approches que des publics visés, ces textes comportaient leurs difficultés de transposition propres et appelaient des traitements et des médias différents: masques, marionnettes, miniatures, diapositives, etc. Le défi pouvait maintenant être relevé; c'était le temps de passer au travail en atelier.

par Chantal Cusson

Première étape: l'immersion

(ou se laisser submerger par l'inconnu
pour ensuite se l'approprier)

La première étape de l'atelier consistait en une période de sensibilisation au théâtre pour jeunes publics, et plus particulièrement à l'écriture dramatique. Déjà commençait, pour les auteurs, la longue série des devoirs à faire: voir des pièces fort différentes les unes des autres; en lire d'autres tout aussi variées; mais aussi lire des pièces adaptées de contes, de nouvelles ou de romans, ainsi que les oeuvres originales dont elles avaient été tirées. Puis, après ces devoirs solitaires, toute une journée au cours de laquelle discuter de ses découvertes, faire part de ses commentaires et poser ses multiples questions. Par exemple: Quelle liberté peut-on se permettre lorsqu'on cherche à faire décoller une oeuvre de sa structure littéraire pour lui en intégrer une, essentiellement théâtrale? Comment trouver un équivalent scénique à une image écrite? Comment marquer certains passages autrement que par les traditionnels procédés de narration? Si l'on se rend compte qu'il n'y a pas de loi ou de vérité universelle lorsqu'il est question d'adapter une oeuvre pour la scène, on commence cependant à apprendre ses leçons: comment éviter certains tics, certaines lourdeurs ou redondances, etc. Cette journée, c'est un peu l'éden; la gymnastique ne se fait pas encore sur son propre texte, de sorte qu'on apprivoise sans être encore tout à fait engagé. Le temps d'aiguiser son couteau...

Deuxième étape: la découverte de l'écriture théâtrale

(ou comment faire entrer un géant
dans une boîte d'allumettes, ou encore
imposer à une foule le sourire timide
d'une coccinelle)

Un crayon dans une main, un oeil sur la feuille et l'autre sur la grande horloge, dans l'espoir de gagner le sprint des quatre jours.

Le premier jour est dans notre esprit celui de la grande boucherie. Ciseaux, couteaux, large planche à découper et un courage à faire pâlir les murs à la recherche de l'âme qui se cache et se dérobe dans tous les pores de la peau, sous les muscles ou dans les nerfs, insaisissable et fuyante mais heureusement souvent sensible. Le but de cet exercice: aller à l'essentiel. Tous les participants, comme de bons élèves, ont bien fait leurs devoirs de lecture et nous attaquons sans manifester notre peur commune et individuelle de faire et de voir couler le sang. Les cinq romans et contes sont pesés, soupesés, disséqués pour en départager le gras du maigre, et passés au hachoir très fin de la lecture théâtrale qui, insidieusement, a commencé à imposer ses règles inexorables, nous amenant du même souffle au deuxième jour.

Le programme serré nous oblige à fournir très tôt un effort de rationalisation et d'organisation en fonction des deux vertus ou contraintes inhérentes au théâtre: l'espace et le temps. Nous nous remettons donc à table; les morceaux sont encore chauds. C'est l'étape de la boîte d'allumettes dans laquelle l'auteur devra entasser, selon un ordre rigoureux et savamment calculé, les lieux les plus hétéroclites, prévoyant les mille et un détours, tenant en laisse les personnages désireux de partir à la découverte du vaste monde, inventant avec un ruban de chapeau le grand magasin à rayons et trouvant le moyen de nous faire passer sans transition du centre de la terre (*La cavernale*) aux mystères troublants du ciel étoilé (*Le voyage de l'enfant seule*). C'est l'étape où l'allégorie, le symbolisme, la suggestion et l'imagination triomphent magnifiquement. Malgré la présence simultanée de toutes ces puissances d'évocation, le sentiment étouffant d'un espace aussi réduit, surtout pour un auteur romanesque qui peut voyager sans autre contrainte que les limites de son imagination, laisse bien un arrière-goût de soufre.

Le temps s'impose lui aussi comme une donnée essentielle dans ce processus qui peut sembler réducteur à première vue (enfin, pas plus que d'écrire pour enfants, concluons-nous

tous ensemble), mais qui oblige surtout à une extrême rigueur et au plus grand contrôle. Chacun doit dessiner mentalement et tenter de décrire pour les autres un déroulement qui se fait dans une durée approximative d'une heure. Pour certains, cela veut dire des coupures radicales, des choix douloureux, des raccourcis, des compressions; pour d'autres, la nécessité d'étoffer la matière, d'inventer. Mais dans tous les cas: faire des choix clairs de situations qui se développent selon les règles de l'art, c'est-à-dire dans des actions exemptes de commentaires, de jugements de valeur, de leitmotiv récitatifs, en réduisant au minimum la présence de l'auteur, qui doit s'effacer au profit de ses personnages.

Le troisième jour se lève avec ses personnages qui doivent apprendre à bouger, à sentir, à agir, à aimer avant même de se voir accorder le droit de parole. Il faut donc bâtir un précieux sous-texte, inventer un passé, un avenir, des motivations, une psychologie, toutes choses qui resteront de l'ordre du non-dit, de la référence, mais qui serviront à asseoir la crédibilité et la vérité des personnages. L'écriture théâtrale participe de la même dynamique que l'iceberg... Une fois acceptée cette évidence qui ne refroidit en rien notre enthousiasme, nous adoptons le vocabulaire du métier et nous parlons de cohérence, de vraisemblance, de niveaux de langage, de langue d'auteur, de problème de distribution (le nombre de comédiens, leur âge versus celui des personnages, les différentes représentations possibles d'un même personnage vu à travers la lunette de la miniaturisation ou du gigantisme, etc.), et nous revoyons tous les textes en pensant «dialogues».

Du temps à passer entre les troisième et quatrième jours, un temps réservé à l'écriture, ou plutôt à la réécriture, où chacun doit inventer des solutions théâtrales, c'est-à-dire pratiques, aux difficultés inhérentes à l'oeuvre qu'il a choisi d'adapter. Pour cette dernière journée, chacun apporte en pâture ses essais, ses ratés, ses solutions, ses doutes et ses angoisses et, une fois de plus, la parole prend le plateau pour aider, suggérer, questionner, ébranler avec la belle certitude qu'elle sera entendue.

Troisième étape: la mise en lecture

(ou comment metteurs en scène et comédiens prêtent leurs voix (voies) au texte jusque-là silencieux)

Nouvelle période d'écriture, puis on sort de l'intimité du travail solitaire; on sort même de l'intimité du petit groupe qui commence à se connaître. Certains textes sont presque achevés, mais d'autres comptent quelques scènes seulement et déjà de nouveaux regards critiques, ceux des metteurs en scène et des acteurs, viennent se poser sur ces pages qu'on entend lire pour la première fois. Le texte n'est déjà plus entre les mains de celui qui l'a écrit; c'est l'étape un peu inquiétante, voire angoissante, de la vérification, de la confrontation du texte, que des «étrangers» viennent s'approprier. Les intentions de l'auteur passent-elles la rampe? Et les sentiments des personnages? Et les nuances?... Y a-t-il cohérence dans les niveaux de langage? Le rythme est-il soutenu? Les indications scéniques sont-elles assez claires? Les personnages assez bien définis? L'image que l'on reçoit de son propre texte et de celui des autres est-elle celle qu'on avait forgée dans sa tête?... Étape difficile, mais chacun repart avec de nouvelles pistes, et de nouvelles questions...

Quelques mois plus tard...

À nouveau, le travail solitaire; quelques mois d'écriture, puis on se rencontre une dernière fois en octobre. Deux textes sont achevés et déposés au Centre d'essai; les autres suivront. Tous conviennent que le sprint était difficile à tenir, mais qu'il valait la peine qu'on s'y essouffle un peu. Pour les participants cet atelier était l'occasion rêvée de se familiariser avec un nouveau média tout en continuant de travailler pour un même public. Pour celles qui organisaient et l'animaient, l'occasion de pousser plus loin une réflexion sur le travail d'écriture. Et pour le Centre d'essai des auteurs dramatiques, un moyen sûr de poursuivre son mandat de développement en suscitant de nouvelles écritures dramatiques pour les jeunes publics.



Le Centre d'essai des auteurs dramatiques est un organisme de développement de la dramaturgie québécoise qui regroupe plus d'une centaine d'auteurs. Depuis 21 ans, il se consacre, par le biais de diverses activités, à la promotion des pièces tant au Canada anglais, aux États-Unis, en Europe qu'au Québec, et assure la diffusion de celles-ci grâce à son centre de documentation. En plus de ces services, le CEAD offre une foule d'outils aussi bien à l'auteur chevronné qu'au débutant. Ainsi, les manuscrits sont lus et font l'objet de commentaires auprès des auteurs. Certaines pièces peuvent être retenues d'emblée, pour diffusion, d'autres encore peuvent profiter d'une mise en lecture, d'un *coaching* (avec un autre auteur, ou avec un metteur en scène, etc.), d'un *work in progress*, ou de tout autre moyen visant à les parfaire. Des ateliers de réflexion sont offerts aux auteurs afin qu'ils puissent discuter avec leurs pairs ou avec des spécialistes de certaines questions qui touchent particulièrement leur travail d'écriture. De même, des ateliers de formation sont organisés afin de répondre à certains besoins et de développer davantage notre dramaturgie. C'est dans cette optique que s'inscrit l'atelier dont il est question dans l'article qui précède.

L'équipe permanente du CEAD est composée de: Hélène Dumas, directrice; Linda Gaboriau, responsable de la dramaturgie; Céline Marcotte, administratrice; et Daniel Gauthier, responsable du centre de documentation. L'atelier d'adaptation théâtrale était coordonné par Chantale Cusson et animé par Suzanne Lebeau.