

Éditer des dramaturges de la francophonie : le « cas » du Québec

Émile Lansman

Numéro 27, printemps 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041415ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041415ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lansman, É. (2000). Éditer des dramaturges de la francophonie : le « cas » du Québec. *L'Annuaire théâtral*, (27), 82–89. <https://doi.org/10.7202/041415ar>

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

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Émile Lansman

Éditer des dramaturges de la francophonie : le « cas » du Québec

Je n'ai aucun discours théorique et savant à proposer, car je suis davantage porteur de questions que de réponses. Je me demande par exemple, encore aujourd'hui, si cela a bien un sens de publier, à quelque six mille kilomètres de distance et en exclusivité, des textes d'auteurs québécois. Je me contenterai donc d'essayer de faire état, par un petit bout de lorgnette, d'une expérience passionnante et passionnée qui relève davantage d'un projet de vie que d'une occupation professionnelle.

En 1989, lorsque je me suis lancé, un peu naïvement, le défi de créer une maison d'édition théâtrale, j'étais loin de me douter de l'état réel du terrain sur lequel je m'aventurais. Je ne débarquais pas pour autant en touriste dans une contrée totalement inconnue. En effet, mes diverses fonctions successives de programmateur et de chroniqueur culturel m'avaient amené à participer à de nombreux festivals et à voir une quantité impressionnante de spectacles un peu partout en Europe. Passionné depuis toujours par le Québec et la culture québécoise bien avant d'avoir mis les pieds en Amérique du Nord pour la première fois en 1984, je n'avais raté que peu de spectacles de passage chez nous. Outre les compagnies jeunes publics avec lesquelles j'avais eu des rapports privilégiés dès 1977, La Veillée, Omnibus, Carbone 14 et le Théâtre UBU – pardon à ceux que j'oublie – représentaient à l'époque, à mes yeux éblouis, « le » théâtre québécois... Comme quoi on peut se tromper quand on voit les choses d'un peu loin.

Ce n'est que petit à petit, et dans un deuxième temps, que j'ai découvert, au-delà des productions, la richesse intrinsèque de l'écriture dramatique québécoise à travers quelques événements marquants. La rencontre avec l'œuvre de Marie Laberge grâce à la création de *L'homme gris* au Théâtre international de langue française (TILF) (Paris), et d'*Oublier* au Théâtre National (Bruxelles). Quelques leçons privées distillées par l'ami Paul Lefebvre : un spectacle québécois à lui seul. Une plongée dans les écrits de Michel Garneau accueilli dans ma petite commune hainuyère, puis rencontré à Genève en compagnie de Claude Des Landes. Une amitié naissante avec Suzanne Lebeau, mais aussi avec l'équipe des *Cahiers de Théâtre Jeu*. La découverte des premiers textes de Michel Marc Bouchard, Claude Poissant, René-Daniel Dubois et René Gingras, par exemple, grâce notamment aux actions conjuguées du Centre des auteurs dramatiques et du Festival international des francophonies à Limoges.

De belles références ! Pourtant, cette approche n'aurait été que foncièrement anecdotique et parcellaire sans un cadeau providentiel : rien de moins que le fonds d'une bibliothèque théâtrale québécoise que le propriétaire ne pouvait recaser dans ses nouveaux locaux, comportant bien sûr son lot de textes de Réjean Ducharme, Marcel Dubé, Michel Tremblay, Jean-Pierre Ronfard, Jean-Claude Germain, Gratien Gélinas, Claude Gauvreau, et bien d'autres.

J'ai donc, à cette époque, lu, entendu lire et vu représenter plus d'une centaine de textes québécois écrits au cours des vingt dernières années... apparemment sans conséquence fâcheuse pour ma santé mentale, ce qui constitue déjà un signe encourageant !

Dire que j'étais inconditionnellement enthousiaste devant cette production relèverait de la complaisance. Par contre, je me souviens de l'impression globale qui m'envahissait : j'étais subjugué par l'affirmation politique et culturelle sous-jacente, mais aussi par la dynamique imposante et l'encadrement spécifique que je pressentais et qui n'avaient d'équivalent ni en France, ni (encore moins) en Belgique. Bref, j'ai eu l'impression d'une véritable lame de fond... Cependant, j'ai assez rapidement compris qu'il me manquait certaines clés historiques et culturelles pour avoir une chance de cerner la réalité de ce « nouveau » théâtre québécois.

Surprendrai-je quelqu'un en affirmant que ce n'est qu'une fois sur place que j'ai davantage saisi la portée de quelques-unes de mes interrogations ? Cela s'est moins produit en assistant à des colloques qu'en foulant physiquement du pied

les allées du parc Lafontaine (plus symbolique alors qu'aujourd'hui), en mangeant du pudding-chômeur à la Binerie Mont-Royal, en prenant un brunch au Café Cherrier et, accessoirement, en passant de longues soirées – très, très longues parfois ! – dans une série de lieux et d'événements constituant autant de pièces d'un puzzle imposant. Car je ne pense pas qu'il soit possible de s'imprégner réellement d'un certain type de théâtre sans le replacer dans son contexte socioculturel, sans faire référence aux milieux physique, moral, économique et politique dans lesquels il s'écrit, mais aussi aux autres formes théâtrales contiguës.

Si je n'avais pas vu *Broue* et *Bowling* en même temps que *Le rail*, *Le dortoir*, *Quatre à quatre* et *La trilogie des dragons* par exemple ; si je n'avais pas assisté à des « matinées scolaires » au Théâtre Denise-Pelletier et retrouvé *La grosse poutine* la même année au programme de quatre ou cinq ateliers lors d'une tournée des cégeps, après avoir accueilli le Théâtre de l'Œil et l'Avant-Pays lors de leurs premières tournées en Europe ; si je n'avais pas fréquenté dès sa création les Vingt jours du théâtre à risque – j'ai toujours aimé vivre dangereusement –, puis découvert par hasard le « théâtre d'été » à travers notamment les textes écrits pour la circonstance par Michel Marc Bouchard, j'ai le sentiment que j'aurais encore plus de peine aujourd'hui à tenter de cerner de l'extérieur une certaine réalité du théâtre québécois. Et, au risque de déborder du sujet, j'irai plus loin encore. Je voudrais témoigner ici que c'est paradoxalement hors du Québec que je suis allé chercher une clé importante pour décoder certaines lignes de forces concourantes de la dramaturgie québécoise d'il y a dix ou quinze ans.

Vers 1986-1987, je me passionnais déjà pour la littérature d'Afrique noire, pour son théâtre en particulier. Au fil de mes lectures et de mes rencontres avec des écrivains africains, j'ai pris peu à peu conscience de l'influence majeure qu'un auteur – mais aussi un personnage – tel que Sony Labou Tansi pouvait avoir eue au moins sur deux générations de dramaturges d'Afrique noire. Au-delà de tous les discours, conférences, articles et colloques, c'est à travers ce prisme et le parallélisme que j'en ai fait avec le Québec que j'ai sans doute mieux perçu les mécanismes similaires qui existaient ici – l'imparfait est-il bien de mise ? – par rapport à Michel Tremblay : un père-frère, une référence à aduler d'une main et à tuer de l'autre avant de pouvoir être enfin soi-même... Une lourde tâche pour une majorité de nouveaux auteurs.

D'autant qu'un peu comme certains auteurs africains s'imaginaient qu'il suffisait tout à coup de tordre les mots, de donner cours à la fantaisie des néolo-

gismes et de parsemer les textes de termes jugés « politiquement incorrects » pour accéder à la puissance politico-culturelle de la langue de Sony, d'autres au Québec semblaient tout autant croire qu'il suffisait de suivre la mode du « joual », de radicaliser l'oralité transposée à l'écrit et de mettre en scène des petites gens pour atteindre et prolonger l'impact des *Belles-sœurs*.

J'en conviens, ce n'était pas un *scoop*. Mais le parallélisme entre les deux cas de figure éclairait en tout cas d'un jour nouveau l'approche émotionnelle et empirique du lecteur-spectateur simplement passionné que j'étais à l'époque. Il soulevait, en prime, une question fondamentale : pourquoi l'émergence de tels « modèles » en Afrique noire et au Québec, et pas en Belgique ? Beau sujet de thèse en perspective !

Depuis, bien sûr, les choses ont évolué, non seulement dans l'histoire de la dramaturgie québécoise mais aussi, plus modestement, dans ma propre situation, puisque le lecteur-spectateur amateur est devenu éditeur professionnel spécialisé.

*
* * *

Au départ, le projet était simple : donner chaque année un coup de pouce à un ou deux textes de jeunes auteurs belges ; faire œuvre de mécénat en quelque sorte. En fait, par un de ces « hasards de la vie » qui prennent une saveur singulière avec le recul, le premier « jeune Belge » que j'ai publié en 1989 fut... Sony Labou Tansi. Un phénomène identique a failli se passer avec le Québec, puisque d'autres « hasards » m'ont amené très rapidement à étudier un projet éditorial avec un des auteurs québécois notoires cités plus haut, et à faire cette même offre à deux autres auteurs pour des textes qui – je le précise pour l'anecdote – ne sont toujours pas disponibles en livre à ce jour.

Mais ce qui était simple avec l'Afrique, l'était beaucoup moins avec le Québec. Je ne parle pas des différences fonctionnelles évidentes en ce qui concerne les cessions de droit et autres problèmes juridiques. Je vous en épargne les détails ! Je ne parle pas non plus des problèmes de langues. J'entends souvent des généralités qui m'amuse. Comme si on pouvait avoir aujourd'hui, pour ne renvoyer qu'à deux textes parus l'an dernier, la même opinion définitive à propos de *Motel Hélène* de Serge Boucher (publié par Dramaturges Éditeurs) et *Les mains bleues* de Larry Tremblay (sorti chez nous).

Je ne m'étendrai pas sur le sujet. Je préciserai quand même (de manière un peu provocante) que je partage l'opinion de ceux qui affirment que la plupart des pièces québécoises ne sont pas plus étranges, sinon étrangères, au public belge ou français qu'une grande partie du répertoire « classique » dont la lecture est obligatoire dans l'enseignement secondaire en Belgique et en France. Tout en observant aussi que si la richesse d'un auteur repose notamment souvent dans la spécificité de la langue qu'il tente de faire sienne, il ne faut pas pour autant prendre pour originalités des manies, des tics, des modes, des laxismes ou autres snobismes récurrents.

À vrai dire, si j'ai dans un premier temps renoncé à publier des auteurs québécois, c'est en raison de divergences fondamentales portant sur l'enjeu même d'être édité en Europe. J'ai rapidement compris que si cette perspective réjouissait la plupart des auteurs, c'était à la condition d'y trouver une parade leur permettant de ne pas « trahir » la cause québécoise, c'est-à-dire de ne pas donner l'impression de réveiller les vieux démons tel « Il n'y a de salut qu'à travers la reconnaissance de l'Europe ». Rééditions, coéditions et diverses autres formules ont été envisagées. Elles restaient insatisfaisantes à mes yeux, puisqu'elles ne permettaient pas, en fait, de prendre appui sur ces auteurs québécois pour attirer l'attention du milieu théâtral et littéraire montréalais sur l'ensemble de mon catalogue, selon le bon principe des intérêts croisés.

Ce premier tour d'horizon au début des années 1990 m'a toutefois permis aussi de constater que, en parfaite application de la théorie bien connue du balancier, la curiosité du monde théâtral québécois pour l'écriture dramatique francophone contemporaine hors Québec était inversement proportionnelle à la volonté de faire connaître ses propres auteurs à l'étranger.

J'ai donc provisoirement renoncé à insister, même si j'estimais regrettable l'absence dans mon catalogue d'auteurs représentant cette nouvelle dramaturgie québécoise... Non pas – comme ce que veut faire croire la rumeur – parce que j'ai un planisphère au-dessus de mon lit et que j'enfonce une punaise dans chaque pays après avoir édité un auteur qui en est originaire ; mais bien parce que je considère que cette dramaturgie est remarquable et unique par certains aspects. Je ne citerai ici, parmi d'autres, que trois tendances essentielles à mes yeux :

1. Le type de regard, souvent sans complaisance – c'est le moins qu'on puisse dire –, qu'elle porte sur la société nord-américaine – à partir de l'in-

timité allégorique du microcosme familial (bourgeois parfois, le plus souvent populaire) lui confère, assez paradoxalement, une fonction miroir dans bien d'autres contextes.

2. En mêlant habilement la réalité implacable des faits, la perversion de la mémoire et la capacité ultime d'enfourcher le destrier blanc de l'imaginaire pour (se) donner l'illusion que tout est encore possible, elle rejoint, à travers ces récits emblématiques, l'espace psychique du public avant de pénétrer par effraction dans son espace physique, en rendant tout à coup familier ce qui pourtant est loin de l'être ; au risque de détourner l'attention des préoccupations premières vers d'autres thématiques semées plus ou moins inconsciemment par l'auteur.
3. Contrairement à un type d'écriture survalorisée en Europe, elle assume complètement – parfois à l'excès –, l'émotion affective en tant qu'élément dramaturgique moteur et se révèle capable de toucher, sur ce point aussi, des publics à plusieurs niveaux. D'autant que, un peu comme chez certains auteurs africains, l'humour et la poésie constituent deux armes habilement utilisées par les auteurs québécois pour renforcer le choc émotionnel recherché.

Après le miel, je distillerai le vinaigre, car je ne voudrais pas passer ici pour le chantre absolu du théâtre québécois : mon enthousiasme relatif n'empêche évidemment pas quelques réserves. À commencer par ce qui pourrait passer pour une boutade : quand on rencontre des (jeunes) auteurs québécois, ils se révèlent de plaisants compagnons, pétris d'une joie de vivre apparente. Quand on lit leurs textes, on ne sait plus s'il faut choisir la corde ou le poison pour en finir avec la vie. Pour faire simple, donc caricatural, osons avancer que chez un certain nombre d'auteurs, voici peu encore, la noirceur systématique du propos et l'accumulation outrancière des facteurs négatifs s'imbriquant les uns dans les autres provoquaient, au bout du compte, une impression de caricature qui soit énervait, soit faisait sourire, mais en tout cas affaiblissait le propos.

D'autant qu'une grande partie des thèmes (primaires ou secondaires) convergeaient vers des préoccupations dont la redondance obsessionnelle finissait par assommer le lecteur-spectateur extérieur : les amours impossibles et l'homosexualité assumée dans la douleur ; les rapports familiaux tortueux, pervers et souvent incestueux en l'absence symbolique ou réelle de la mère ; le ressassement des occasions perdues et des actes manqués (ah, ces référendums !) ; le complexe de culpabilité et l'extériorisation du remords ; la déperdition des

valeurs morales et l'agressivité ambiguë face à Dieu ; etc. Tous les malheurs du monde étaient confinés dans un univers clos où résident les sources profondes du mal, contrairement à d'autres tendances où les facteurs négatifs émanent essentiellement de l'extérieur. À quoi il fallait ajouter la manie du soliloque d'explicitation, du *flash-back* et de la transgression du temps, de l'imagerie symbolique un peu primaire, de même que les manifestations aiguës de ce que j'appellerai volontiers « le complexe permanent de l'œuvre ultime », à l'image de l'auteur qui au soir de sa vie, sentant sa fin proche, voudrait dans une dernière pièce dire tout sur tout, et inversement...

Qu'on m'entende bien : ce n'est pas à chaque œuvre individuelle que l'on peut reprocher ces tendances mais bien à un ensemble d'œuvre concourantes. Ce qui présuppose une production importante et une vitalité permettant de prendre connaissance rapidement des pièces récemment écrites.

Ces tendances sont-elles encore pertinentes aujourd'hui ? Oui et non, me semble-t-il. Les vieux démons ont la peau dure et la mémoire est singulièrement courte dans le domaine artistique, quels que soient le continent et la langue. L'étrange perception du faisceau de convergences dans les thèmes et dans leur traitement ne s'est pas tout à fait dissipée. Mais les choses évoluent, car l'écriture dramatique québécoise, se libérant de ses obligations sociopolitiques évidentes, s'est sensiblement diversifiée et accepte de moins en moins les tentatives de généralisation ; cette diversification, associée à une volonté de s'ouvrir et se confronter sereinement aux autres écritures – nonobstant les risques de métissage et de contamination – constituera sans aucun doute, aux yeux du témoin privilégié que je suis, l'un des atouts majeurs de la dramaturgie québécoise.

À cette diversification ne sont étrangers ni certains lieux de création, ni le Centre des auteurs dramatiques, ni les écoles de formation théâtrale, ni en particulier la section « écriture » de l'École nationale de théâtre du Canada ; des éléments moteurs, qui ne sont sans doute pas dépourvus de défauts et d'ambiguïtés, mais dont l'originalité du fonctionnement et la « rentabilité » me semblent faire quelques envieux à l'étranger... et créer quelques tensions sur le terrain, ici même au Québec.

Cette diversification, nous espérons également modestement y contribuer avec quelques collègues éditeurs, puisque, depuis quelques années, un certain nombre d'auteurs québécois font maintenant partie de la « famille ». Des jeunes comme Jean-Rock Gaudreault, que beaucoup découvrent au Festival de théâtre

des Amériques en cette année 1998 alors que nous l'avons publié une première fois voici sept ans ; ou Dominick Parenteau-Lebeuf et Nathalie Boisvert. Mais aussi des auteurs plus chevronnés comme Larry Tremblay, Abla Farhoud, Marie-Line Laplante, Lise Vaillancourt, René Gingras et quelques autres.

J'aimerais cependant être clair : quand je lis un texte, que je décide de l'édition, que je travaille avec l'auteur, je ne suis plus ni Belge, ni Québécois, ni Togolais, ni Français. Je ne joue pas les caméléons mais assume ma subjectivité totale dans un rapport complexe d'assimilation-accommodation cher au psychologue suisse Piaget. Cette attitude doit sans doute s'apparenter au type de comportement de pas mal d'individus dans leur rapport à l'altérité, à tous les niveaux, y compris celui du public face à une œuvre théâtrale venue d'ailleurs : d'abord essayer de ramener à soi (ses connaissances, ses expériences, ses émotions répertoriées), en tentant de décoder l'autre à travers ses propres grilles, avant d'accepter – dans le meilleur des cas et parce que la première méthode ne donne rien – de se laisser transformer par l'autre et par son œuvre.

À travers la présence de ces auteurs dans mon catalogue, c'est sans doute un petit pan spécifique du théâtre québécois que je choisis de défendre de manière empirique et affective. C'est aussi (et avant tout) des paroles d'hommes et de femmes – sans drapeaux, ni hymnes nationaux – qui m'ont individuellement touché et à qui je veux, avec humilité, servir de chambre d'écho. Pour que leurs œuvres soient montées et remontées ici et ailleurs, au même titre que celles des dramaturges européens et africains qui acceptent de partager un bout de chemin créatif avec nous, dans une relation au moins autant affective que culturelle.

Émile Lansman, licencié en sciences psychopédagogiques, conçoit et anime depuis 1966, tant en Belgique qu'à l'étranger, des projets de sensibilisation et de formation au théâtre et à la littérature pour la jeunesse. Aujourd'hui chef de secteur à la province de Hainaut, il dirige l'association belge théâtre-éducation (Promotion Théâtre), une maison d'édition de théâtre contemporain et le nouveau Centre des écritures dramatiques Wallonie-Bruxelles.