

SIMONE BALAZARD, *L'auteur(e) dramatique au XX^e siècle. Formation et transformation (France, USA, Québec), Paris, Le Jardin d'Essai, 2011, 311 p.*

Elizabeth Bourget

Numéro 52, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027018ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1027018ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bourget, E. (2012). Compte rendu de [SIMONE BALAZARD, *L'auteur(e) dramatique au XX^e siècle. Formation et transformation (France, USA, Québec)*, Paris, Le Jardin d'Essai, 2011, 311 p.] *L'Annuaire théâtral*, (52), 169–173.
<https://doi.org/10.7202/1027018ar>

SIMONE BALAZARD, *L'auteur(e) dramatique au XX^e siècle. Formation et transformation (France, USA, Québec)*, Paris, Le Jardin d'Essai, 2011, 311 p.

Le livre intrigue et étonne. La maison d'édition est peu connue. L'auteure, Simone Balazard, est écrivaine, auteure d'une dizaine de romans publiés (Julliard, Grasset, Flammarion) et de quelques pièces qui ont connu des lectures publiques mais aucune production.

La préface de Gilles Costaz nous éclaire: Simone Balazard fait partie de la tribu des auteurs dramatiques et «en partage bien des combats et des interrogations» (p. 5). L'ensemble de ce livre a été écrit par l'auteure dans les années 1970. Il s'agit d'un travail universitaire, effectué sous la direction de Bernard Dort, alors professeur à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Cette recherche doctorale portait sur un sujet impensable dans ces années-là en France: la formation de l'auteur dramatique.

À l'époque – dont le livre dresse un portrait fidèle –, la situation des auteurs dramatiques en France est difficile. Deux grands courants du théâtre se croisent. La création collective, liée à une remise en question de toutes les fonctions à l'intérieur de la production théâtrale, a donné les spectacles icônes du Théâtre du Soleil que furent *L'Âge d'or* et *1793*. Émergeant de cette vague de fond, qui bénéficie par ailleurs d'un très fort soutien des instances publiques, des metteurs en scène (Patrice Chéreau, Georges Lavaudant) sentent le besoin de revenir au texte, mais en passant par des œuvres du répertoire classique ou des textes non dramatiques (romans, poésie). L'auteur de théâtre contemporain se retrouve donc doublement marginalisé.

C'est cette situation qui amène Simone Balazard à entreprendre sa recherche. Alors qu'on dit partout qu'il n'y a plus d'auteurs, les manuscrits s'entassent dans les théâtres. Donc, il y a des auteurs contemporains, mais il faut croire qu'on ne les trouve pas bons. Est-il possible de les aider à s'améliorer? Ce sera son hypothèse de départ: «L'auteur, artisan du spectacle, a comme tous les autres collaborateurs de l'entreprise théâtrale, un métier à apprendre.»

Le sous-titre du livre est *Formation et transformation (France, USA, Québec)*. Au fil d'une enquête sur un vaste terrain couvrant deux continents, l'auteure se demande donc si une formation, qui prendrait acte des mutations que le théâtre a connu, est pensable et quelle forme celle-ci pourrait prendre en France. Après tout, la formation en écriture dramatique est une pratique répandue aux États-Unis.

Une part importante de l'ouvrage est constituée de témoignages, car pour mener à bien son enquête, Balazard enverra des questionnaires à des dizaines d'auteurs français et en rencontrera plusieurs autres. Certains de ces auteurs sont maintenant tout à fait inconnus et il faut la préface de Gilles Costaz pour apprendre que Gabriel Cousin a marqué le théâtre en son temps tout autant que Jean-Paul Sartre celui des années 1940. Par contre, des noms sont plus familiers : Denise Bonal, Jeannine Worms, Jean-Claude Grumberg, Eugène Ionesco, Michel Vinaver, Romain Weingarten. Une autre part s'appuie sur des données recueillies auprès d'universités et organismes américains (Yale, National Playwrights Conference) et québécois, dont le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).

Pour quiconque s'intéresse à l'écriture dramatique et à la place de l'auteur au sein de la production théâtrale, tous ces témoignages, mêmes d'inconnus, demeurent intéressants, car l'on peut en dégager certaines constantes, par exemple, quant à la venue à l'écriture dramatique, ou aux difficultés de retravailler un texte. De plus, le portrait que dresse Simone Balazard des outils de formation à la disposition des auteurs à l'époque est une source précieuse de renseignements permettant d'éclairer les pratiques d'aujourd'hui. C'est ainsi qu'on découvre, comme on le verra plus loin, que le CEAD pratiquait une forme de médiation culturelle, bien avant que celle-ci devienne une stratégie obligée du milieu théâtral.

Le livre se divise en trois parties. Dans la première, Balazard se demande : qu'est-ce qu'un auteur ? Comment un auteur le devient-il ? Quelle formation se donne-t-il ? Une étude réalisée par deux psychologues, menée entre 1894 et 1904, qui interrogent huit auteurs dramatiques (dont Dumas fils et Sardou !), sert de point de départ à la réflexion. Évidemment, le contraste est frappant avec la période récente. Pour les auteurs de la Belle Époque, la formation passe par la pratique et chacun affiche, quel que soit le genre qu'il exerce, une connaissance claire des règles de son art, alors que dans les années 1970 il n'y a plus de règles et les textes ne sont pas joués. Simone Balazard s'intéresse ensuite à des auteurs dramatiques fort différents, Henri-René Lenormand et Paul Claudel, et note encore ici l'importance pour l'un et l'autre de voir ses œuvres portées à la scène. « Actuellement, je suis comme un musicien sourd » (p. 53), écrira Paul Claudel à l'époque où ses pièces ne sont pas jouées.

Cette première partie, en plus de souligner l'évidence qu'un auteur dramatique a besoin, pour évoluer, de voir ses œuvres à la scène, permet à Simone Balazard de tenter une définition du métier d'auteur dans le contexte nouveau des collectifs de production qui s'imposent dans les années 1970. Le nouvel auteur y sera appelé à travailler sur les mots ; il en sera le spécialiste, non pas par son statut d'autorité, mais parce qu'il détient, comme l'artisan, un savoir pratique.

Dans la deuxième partie du livre, Balazard se penche sur une période plus récente et identifie les relais dont disposent les auteurs pour les soutenir dans leur écriture. L'édition et la radio sont les premiers relais identifiés. L'auteure constate que la publication d'un texte n'encourage pas nécessairement sa production. Prenant appui sur un exemple québécois, *Le pendu* de Robert Gurik, elle plaide pour que les textes de théâtre contemporains soient étudiés dans les écoles. Le chapitre sur la radio dit bien ce que ce médium peut apporter à un auteur de théâtre, particulièrement quand il est débutant : entendre son texte avec des acteurs de métier, pouvoir en discuter, le retravailler en suivant les conseils d'un réalisateur, recevoir un cachet – et être entendu par un public. En parcourant ce chapitre, on ne peut que regretter la disparition des dramatiques à la radio de Radio-Canada.

L'autre phénomène étudié dans cette optique sont trois activités de Théâtre Ouvert : le Gueuloir, lecture publique d'un texte par son auteur et/ou des comédiens ; les mises en espace, faites sans décor ni costumes avec parfois le texte en main ; enfin, la Cellule de création, atelier d'exploration de trois ou quatre semaines pendant lesquelles le travail théâtral est dégagé de la nécessité de produire un spectacle. Théâtre Ouvert en est alors à ses débuts. Née en 1971 dans le cadre du Festival d'Avignon, la structure devient permanente en 1976 et s'installera à Paris en 1981. Ici, Balazard laisse la parole aux auteurs ayant participé à ces activités. Sur le sujet de la Cellule de création, son entretien avec Jean-Claude Grumberg contient de belles réflexions sur la création et l'écriture. « L'Obligation, c'est ce qui manque le plus aux auteurs » (p. 178), dit Grumberg. C'est pour terminer l'écriture de sa pièce *L'Atelier* qu'il a bénéficié d'une cellule de création. Pour la première fois, il voit des acteurs improviser à partir d'un texte qu'il a écrit et il aura beaucoup de mal ensuite à accepter de se servir de ce qui a été découvert. Par contre, il dira de ce genre de travail qu'il lui semble la meilleure école pour un auteur dramatique.

Simone Balazard analyse aussi les initiatives du Bureau d'auteurs de l'ATAC (Association technique pour l'action culturelle). Cette structure, qui n'existe plus aujourd'hui – elle a été rattachée à une division du ministère français de la Culture dans les années 1980 – déployait de nombreuses activités à l'époque, y compris des échanges avec le Québec. En effet, en 1975, l'ATAC recevra au petit TEP huit auteurs québécois pour des lectures publiques (dont Jean Barbeau, Robert Gurik, Marie-Francine Hébert, Michel Tremblay). En 1978, ce sera au tour du CEAD d'accueillir sept acteurs, quatre metteurs en scène et huit auteurs français (notamment Denise Bonal, Jean-Claude Grumberg, René Kalisky, Michel Vinaver) pour une série de lectures publiques à la Salle Fred-Barry. Le travail du Bureau d'auteurs s'apparente à celui de Théâtre Ouvert et vise à faire connaître les auteurs en organisant, à Paris, des entretiens dans des librairies et des lectures publiques dans des théâtres. Ces activités sont suivies par un public nombreux, mais les metteurs en scène et les directeurs de théâtre n'y viennent pas. Et si la

plupart des auteurs sont heureux de pouvoir profiter de ces lectures, certains y voient un danger. «Je refuse d'être mis plus longtemps à l'essai» est le titre d'une lettre ouverte de René Kalisky. Ses textes sont édités, Vitez et d'autres metteurs en scène s'intéressent à son œuvre et pourtant, à chaque nouvelle pièce, on lui demande de faire ses preuves comme à un débutant. «Est-ce qu'on a demandé à Pasolini de tourner *Théorème* à l'essai? Alors pourquoi ne pas mettre les metteurs en scène à l'essai?» (p. 215)

Dans la troisième partie, l'auteure se penche sur les pratiques développées aux États-Unis et au Québec, et sur ce qui est offert ou pourrait l'être en France à titre de formation. On sent que Simone Balazard admire ce qui se fait outre-Atlantique. Le pragmatisme américain et la fierté québécoise de mettre au monde une dramaturgie nationale tranchent avec le ton et le contenu des chapitres précédents. Les programmes de l'Université Yale et de l'Université Northwestern (Chicago) sont brièvement décrits. Le travail, important, de la *National Playwrights Conference* (créée en 1966 et encore en activité aujourd'hui) est également présenté: développement des textes en atelier, lecture publique, promotion, programme d'incitatif financier à la production – tout est en place, structuré, et mis au service des auteurs.

Il en va de même du CEAD, modèle de référence pour Balazard. On apprend que cet organisme, qui présente des lectures publiques depuis sa création en 1965, a suspendu cette activité en 1972 pour privilégier la rencontre individuelle, la traduction et l'édition. Des pièces traduites sont présentées à Toronto et Vancouver. Des ententes sont signées avec des éditeurs (Leméac notamment). En 1973, on met en place des ateliers d'écriture. Le premier, sous la direction de Monique Rioux, regroupe six enfants, six comédiens et cinq auteurs. Il y aura dix ateliers en 1973-74 et treize l'année suivante, selon des formules diverses: exploration d'un texte avec des acteurs, projet d'écriture d'un auteur travaillé avec des participants d'horizons divers, projet d'une troupe nécessitant la participation d'un auteur. Le clivage, si perceptible dans les chapitres précédents, entre les auteurs et le milieu théâtral, est ici totalement absent.

Simone Balazard termine son enquête au Québec en abordant le théâtre sur commande. Elle se réfère à une publication du CEAD sur le sujet¹, un entretien réalisé par Claude Des Landes, en reprenant des éléments de la discussion entre les deux auteurs au sujet des commandes passées par l'École nationale de théâtre du Canada. Roland Lepage se dit stimulé par les contraintes portant sur le nombre d'acteurs et la durée ainsi que par les demandes relatives à la structure de la pièce (scènes à deux, par exemple). Balazard voit dans les initiatives québécoises d'atelier avec des non-professionnels et dans les commandes faites par des écoles de théâtre des modèles à explorer pour rapprocher l'auteur de son matériau de base, la Vie, et de la pratique du théâtre.

1. Des Landes, Claude, *Le théâtre sur commande : entretien avec Michel Garneau et Roland Lepage*, Montréal, Centre d'essai des auteurs dramatiques, n° 1, 52 f., 1975.

En conclusion de son étude, Balazard plaide pour une grande école de théâtre qui ne serait pas réservée uniquement aux comédiens. C'est chose faite maintenant avec l'ENSATT qui propose des formations dans tous les métiers du théâtre, y compris l'écriture.² Aujourd'hui, la situation des auteurs en France est moins précaire et les relais de soutien à l'écriture se sont multipliés comme, par exemple, le Collectif à mots découverts et les Journées de Lyon des auteurs de Théâtre. Théâtre Ouvert est toujours actif, le Théâtre du Rond-Point se consacre lui aussi à la création contemporaine. Au Québec, le CEAD a fait disparaître le mot « essai » de son nom, au début des années 1990, considérant que la dramaturgie québécoise avait fait ses preuves, mais demeure pour ses membres auteurs un lieu essentiel de formation et d'exploration.

Aujourd'hui, alors que la pratique théâtrale ne cesse d'évoluer, de se diversifier (théâtre postdramatique, écriture de plateau, écriture performative, spectacle multidisciplinaire et/ou multimédia, etc.), la question de la formation en écriture dramatique conserve toute sa pertinence. Il ne s'agit plus de se demander si une telle formation a sa raison d'être, mais plutôt de tenter de mieux la définir. Au Québec, par exemple, où le CEAD et l'École nationale de théâtre ont été des pionniers dans ce domaine, il faudrait sans doute observer l'évolution de cette formation, prendre la mesure de ce qui a été fait et analyser les outils qui ont été développés. Cette formation est née dans l'urgence de soutenir et de développer une dramaturgie nationale; il serait intéressant de voir sur quel projet et sur quels critères la formation d'aujourd'hui prend appui.

Elizabeth Bourget

Centre des auteurs dramatiques / Université du Québec à Montréal

2. On peut penser qu'elle aurait été intéressée par le programme de formation en écriture qui naissait, en 1975, à Montréal, à l'École nationale de théâtre du Canada.