

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Mes vœux d'anniversaire au Centre d'essai des auteurs dramatiques

Denis Saint-Jacques

Numéro 2, mai 1976

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1342ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Jacques, D. (1976). Mes vœux d'anniversaire au Centre d'essai des auteurs dramatiques. *Lettres québécoises*, (2), 15–17.

Mes vœux d'anniversaire

au Centre d'essai des auteurs dramatiques

Je pense à l'embarras d'André Vanasse au dernier numéro: comment «choisir, parmi ces nouveaux romans et ces nouveaux auteurs, un titre?» Sur une période de trois mois, il y a de quoi se sentir piégé. Pour cette fois je ne m'en tirerai pas si mal vous entretenant en une seule chronique pêle-mêle de Robert Gurik, de Claude Gauvreau, de Michel Tremblay, d'Yves Sauva-geau, de Jean Barbeau, d'Antonine Maillet, de Michel Garneau, de Jean-Claude Germain, de Roland Lepage, de Louis Fréchette même, et encore du Théâtre de place, de l'Egrégore, du Théâtre de quat'sous, du Théâtre d'aujourd'hui, des festivals de l'A.C.T.A. et du T.E.Q., du théâtre de la Cité universitaire de Paris encore, aussi bien de lectures de pièces, de représentations que de publications en langue originale ou traduction, de théâtre d'auteur que de créations collectives, de théâtre d'amateurs que professionnel, de productions inattendues que de théâtre sur commande et tout cela à propos de deux titres seulement. Vous voyez où je veux en venir, j'imagine: je vous invite à célébrer le dixième anniversaire du Centre d'essai des auteurs dramatiques.

Le théâtre qu'on publie au Québec et dont je m'occupe ici doit tant au plus important agent d'édition dramatique que connaissent les milieux littéraires canadiens que je me permet-

traï pour une fois de négliger telle ou telle pièce récente pour mettre en valeur la tâche accomplie par le CEAD depuis dix ans. C'est justement à cette activité soutenue et efficace que je dois, comme André Vanasse pour le roman, d'être embarrassé à chaque numéro dans le choix d'un titre unique à retenir pour cette chronique. Il y aurait toutefois mauvaise grâce à se plaindre des difficultés qu'engendre la richesse, mieux vaut remercier la bonne marraine et l'encourager à continuer.

Centre d'essai des auteurs dramatique 1965-1975 est une brochure de 85 pages éditée par les soins du centre même et préparée par trois auteurs: Gilbert David, Claude et Marie-Francine Des Landes. On y trouve l'impressionnant bilan d'une entreprise qui a radicalement modifié la vie du théâtre au Québec dans la dernière décennie. La rubrique *activités* du sommaire suffit à en indiquer le sens:

1. Diffusion, promotion, contacts
2. Lectures publiques, tables-rondes, rencontres
3. Spectacles-laboratoires, événements
4. Ateliers d'écriture
5. Théâtre pour enfants
6. Publications

Mais c'est encore le *répertoire* qui permet le mieux d'en saisir l'ampleur: en une trentaine de pages, il propose cent vingt-cinq titres dont certains font dès maintenant histoire dans notre dramaturgie.

Ainsi, pour ses débuts en 1966, le CEAD présentait une lecture publique des *Louis d'Or* de Robert Gurik et en offrait l'édition dans *Théâtre vivant* N° 1 — revue publiée en collaboration avec Holt, Rinehart & Winston et qui allait connaître sept numéros. — Un spectacle devait en être donné en 1967 par la troupe des Apprentis-Sorciers au Pavillon de la Jeunesse. Gurik par la suite obtenait l'appui du CEAD pour *Le Pendu, la Palissade, 4 ou vivre, À coeur ouvert, Allo... Police, Échec à la reine, le Tabernacle à trois étages*, une adaptation des *Fourberies de Scapin*, et encore récemment *Lénine ou la partie du siècle*. La fortune de Gurik, on le voit, reste redevable, pour une forte part à cet organisme dont on doit dire en toute justice qu'il a contribué plus que d'autres à lui donner vie.

Mais c'est en 1968 que le CEAD allait bouleverser la situation dans le monde du théâtre à Montréal. Cette année-là s'ouvrit en février par la lecture publique de *la Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau dont procédèrent plus tard deux spectacles, celui du groupe Zéro au théâtre du Gesù en 1970 et celui de

Jean-Pierre Ronfard au Théâtre du Nouveau Monde en 1972. On aurait pu croire qu'il y avait là texte à écraser sans rémission tout ce qui oserait suivre. Et pourtant, la révélation de l'année n'allait pas être Gauvreau mais Michel Tremblay dont on faisait la lecture publique des *Belles-Soeurs* en mars. La pièce se voyait immédiatement publiée dans *Théâtre vivant* et jouée en août au Rideau Vert avec le succès que l'on sait. Tremblay donnait encore en juin la *Duchesse de Langeais*. Une nouvelle page de notre dramaturgie venait de s'ouvrir; Tremblay y porterait encore avec le CEAD *En pièces détachées, les Paons, Ville Mont-Royal ou abîmes* et *Hosanna*. Le succès maintenant acquis ne devrait pas faire oublier que les *Belles-Soeurs* avaient été refusées à l'unanimité du jury en première lecture au Dominion Drama Festival de 1966. Il fallait en 1968 du flair et de l'audace pour lancer ce jeune homme dont les titres de gloire se résumaient au prix du concours des jeunes auteurs de 1964 et qui écrivait des drames misérabilistes en un idiome d'une telle vulgarité qu'il provoquerait sûrement les critiques bien parlants à s'arracher la langue et les oreilles. Mais les Cassandre québécoises eurent beau prophétiser les pires défaites, le joul trouva place dans les enceintes de la Culture. Le joul et bientôt l'Acadien, car en juillet, le CEAD faisait lecture des *Crasseux* d'Antonine Maillet et les publiait dans *Théâtre vivant*. Si la réussite des *Belles Soeurs* devait un moment dissimuler l'oeuvre d'Antonine Maillet, on ne saurait tenir compte au CEAD d'avoir découvert trop d'écrivains en une année. En novembre, un secrétaire-exécutif à temps partiel, Jean-Claude Germain, prenait l'entreprise en mains pour en assurer la régularité de fonctionnement; il allait aussi y introduire l'aventure de la création collective. Enfin, 1968 se fermait sur la résurrection du *Félix Poutre* de Louis Fréchette, année bien remplie qui avait pu réunir les noms de Claude Gauvreau, Michel Tremblay, Antonine Maillet et Jean-Claude Germain. Le CEAD s'affirmait dès lors le principal pilier de la dramaturgie québécoise.

On n'allait pas avoir à rougir de la

suite. En 1969, le Centre lançait *Wouf Wouf* d'Yves Sauvageau et faisait découvrir Michel Garneau et Dominique de Pasquale. De plus, Jean-Claude Germain réussissait à produire une expérience-laboratoire collective, *Finies les Folies*, à laquelle collaboraient MM. F. Gélinas, Germain, Gurik, Morin, Sauvageau et Tremblay. L'année 1970 permettait d'étendre une antenne jusqu'à Paris où André-Louis Perinetti accueillait au théâtre de la Cité universitaire des lectures de Garneau, Gurik, Tremblay, Dumas, Morin et autres. D'autre part, Monique Rioux animait le premier spectacle pour enfants du CEAD. Et enfin, une lecture publique de *Goglu* faisait prendre à Jean Barbeau un premier contact avec le public montréalais. Le CEAD ouvrait l'oreille au reste de la province. Et 1971 la montrerait à nouveau prête à entendre l'Acadie: on faisait lecture de *La Sagouine* à Montréal et en assurait la publication chez Leméac avant même la première représentation à Moncton. À vrai dire, c'est le CEAD qui a convaincu Antonine Maillet que cette série radiophonique pouvait constituer un spectacle dramatique. C'est le centre encore qui en assurait la première production montréalaise au Rideau Vert. Je n'ai pas besoin, je suppose, d'en rappeler les suites, la fortune. Après Québec et l'Acadie, l'attention devait se porter vers la région de Hull dont on faisait connaître des oeuvres de Gaby Déziel-Hupé.

Si le départ de Germain faisait craindre un moment un assouplissement du centre, 1972 ramenait entre autres de Pasquale, Michel Garneau, Gurik, une création collective (de l'atelier de création du F.T.E.Q.), plusieurs spectacles pour enfants et faisait connaître quatre textes d'André Simard. Loin de péricliter, les activités se multipliaient. 1973 offrait ainsi un premier atelier de théâtre pour enfants auquel participaient cinq auteurs. Et dans l'ordre de la diffusion, on faisait traduire des pièces d'auteurs du centre en anglais pour en favoriser au Canada des productions qui d'ailleurs ne tardèrent pas. La découverte de nouveaux

auteurs ne cessait pas, on peut rappeler au moins *And now, ladies & gentlemen, Reynald Bouchard* de Reynald Bouchard. Et je terminerai ce survol en signalant le tout récent événement Théâtre-Québec à Paris à l'automne 1975.

Bien entendu, je m'avoue tout de suite coupable d'avoir négligé de mentionner tel ou tel autre spectacle ou auteur du centre que vous trouveriez plus important que ceux qui j'ai choisi de mentionner, car je n'ai pu ici donner qu'une vue partielle et partielle des dix ans d'activités du CEAD. Vous trouverez bien davantage à lire la brochure dont je vous entretiens. Si l'on se contentait de retenir comme titres de gloire l'appui fourni aux *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay et à la *Sagouine* d'Antonine Maillet, cela vaudrait déjà un bon coup de chapeau. Voilà, c'est fait.

Je m'en voudrais pourtant de ne célébrer cet anniversaire que dans la perspective du souvenir. Le centre vit encore et il le prouve en lançant une nouvelle publication *Entretien* dont le premier numéro résulte d'une rencontre publique où Michel Garneau et Roland Lepage s'expliquaient à propos du *théâtre sur commande*. Il s'agit d'une pratique qui vise à concilier les avantages du théâtre d'auteur et ceux de la création collective pour en tout cas éviter ces supercheries décrites par Michel Garneau, «créations collectives où mon rôle consistait à faire semblant de ne pas écrire la pièce». On peut penser ces dernières années à plusieurs spectacles de cette veine, créations collectives de Raymond Cloutier ou Jean-Claude Germain par exemple; mieux vaut peut-être, comme le croit Garneau, appeler chat un chat. La commande permet au collectif qui réalise une pièce d'imposer des conditions, des contraintes, des thèmes mêmes qui lui conviennent et à l'auteur d'écrire avec des objectifs tout à fait concrets. On pourrait imaginer que cela brime la liberté du créateur, sa nécessaire originalité et partant le gêne dans son travail. Cependant, Roland Lepage avoue qu'il n'a jamais travaillé que sur commande parce que

la commande, ça me stimule. Ça paraît limiter beaucoup la liberté, mais du fait que la liberté n'est pas à l'infini, ça m'aiguille dans un certain sens, puis ça dirige ma recherche, ça empêche de m'éparpiller.

Quant à Michel Garneau, il constate encore plus simplement aimer écrire pour des gens qu'il connaît et d'ailleurs ne croit pas aux créateurs:

un auteur, c'est nécessairement un personnage éponge qui se presse lui-même, qui se nourrit de sa collectivité... Moi, j'me considère comme un collectif qui travaille tout seul.

La formule paradoxale mérite d'être retenue pour l'impossible synthèse dont elle donne l'illusion, elle confirme le sens de l'écriture qu'a Michel Garneau, celui de la fiction.

Cette déclaration, toute séduisante et constestable qu'elle soit, renvoie

au sempiternel problème que les dramaturges de toutes les nations et époques visent à résoudre celui du rapport de l'acte théâtral à l'ensemble de la collectivité. Une bonne moitié de ce numéro roule donc sur cette incontournable problématique du théâtre et de la politique. On a beau déclarer péremptoirement: «le théâtre, c'est une action politique, point»; la question n'en est pas résolue pour autant. Car reste un facteur indécidable, le destinataire de cette action: de la politique pour qui, peut-on se demander? Avec un sens assez sûr des bases sociales de l'activité théâtrale contemporaine au Québec, Garneau s'inquiète: «Ça m'intéresse pas d'aller faire du théâtre politique dans les Cegep, ça c'est certain». Mais alors quoi faire? Les classes populaires restent ici comme ailleurs hors de l'aire d'influence du théâtre et la bourgeoisie au sens strict n'a guère besoin d'autre appui politique. On chercherait donc à toucher la petite et la moyenne bour-

geoisie pour l'entraîner sur les positions du prolétariat. Mais ce n'est là que bonne intention et Michel Garneau a beau avoir fait de la prison en octobre 1970, il y aurait quelque imprudence à prendre déjà ses désirs pour la réalité. On peut aussi bien l'entendre quand il affirme péremptoire: «j'pars pas du feedback, jamais». D'où vient alors l'acte politique qu'il revendique? Peut-être après tout, ne faut-il pas, au théâtre comme ailleurs, confondre le projet idéologique avoué avec la pratique réelle? Le théâtre sur commande sert ceux qui le commandent, leur «libération» et leur «folklore personnel». Et ce sont gens de théâtre non prolétaires.

Denis Saint-Jacques