

## Lire le théâtre

Christian Saint-Pierre, Annick Lefebvre, Guillaume Corbeil, Marie Labrecque  
et Jérémy Laniel

Numéro 175, automne 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91901ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Lettres québécoises inc.

### ISSN

0382-084X (imprimé)  
1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Saint-Pierre, C., Lefebvre, A., Corbeil, G., Labrecque, M. & Laniel, J. (2019). Lire le théâtre. *Lettres québécoises*, (175), 23–32.

# Lire le théâtre

On lit de plus en plus notre théâtre. On se laisse de moins en moins impressionner par les conventions du genre. Alors que certains s'abandonnent au plaisir d'imaginer la scène, d'autres se contentent de savourer la prose, d'apprécier le récit, de goûter le ton et les idées. Pour qu'on puisse lire le théâtre, il faut d'abord l'écrire, comme le font Guillaume Corbeil et Annick Lefebvre, en ressentir l'appel. Le texte sera ensuite mis à l'épreuve, dans une salle de répétition et sur un plateau, mais aussi dans le cocon du Centre des auteurs dramatiques. Puis viendra l'heure de dialoguer avec la personne responsable de l'édition ou de la direction littéraire. Enfin, on plongera dans le livre, l'objet terminé, autonome, indépendant de la scène, certes, mais tout de même rattaché à un milieu vibrant, à une ligne éditoriale, à une écologie en pleine effervescence.

## **Textes**

Guillaume Corbeil | Marie Labrecque  
Jérémy Laniel | Annick Lefebvre  
Christian Saint-Pierre

## **Coordination**

Annabelle Moreau | Christian Saint-Pierre

# Une période fertile pour la publication du théâtre

Christian Saint-Pierre

Contrairement à ce que certains pourraient croire, les raisons de publier du théâtre à notre époque sont nombreuses et diverses. Que l'on conçoive le texte comme une partition, une matière première, ou encore comme la consignation inévitablement partielle et imparfaite d'une représentation scénique intrinsèquement éphémère, il demeure essentiel de procéder à une publication de l'œuvre. Aussi antinomique que cela puisse paraître, il importe de déposer le texte de théâtre, de le fixer, autrement dit d'en faire un livre, avec tout le savoir-faire et souvent même l'inventivité que cela requiert. C'est un acte de foi, certes, mais c'est aussi la manière la plus franche d'inscrire le théâtre comme objet littéraire, de lui accorder la place qui lui revient auprès des autres genres.

## Publier sans délai

Généralement, les pièces paraissent juste à temps pour la première du spectacle. On imagine qu'il est difficile pour un éditeur de se priver des ventes et de la visibilité que lui apportent la création scénique du texte et l'activité médiatique qui en découle. C'est notamment le parti pris de Dramaturges Éditeurs, seule maison québécoise entièrement consacrée au théâtre, sorte d'irréductible Gaulois du secteur. Depuis 1996, grâce au dévouement d'Yvan Bienvenue, ce sont plus de 200 pièces québécoises et franco-canadiennes, des œuvres destinées aux adultes aussi bien qu'aux jeunes, qui ont été publiées. Jean-Philippe Lehoux, Rachel Graton, Annick Lefebvre, Olivier Arteau, Marianne Dansereau et Étienne Lepage sont parmi les dramaturges sur lesquels l'éditeur a jeté son dévolu au cours des dernières années. Chaque saison de nouveaux auteurs, adeptes d'un théâtre réaliste, souvent drôle, posant généralement un regard cinglant sur le présent, font leur entrée aux Dramaturges.

Parmi les maisons qui font paraître les pièces au moment de leur création scénique, on compte aussi L'instant même. Dans sa collection dédiée au théâtre, « L'instant scène », l'éditeur publie depuis 2004 des textes signés par des auteurs de la Vieille Capitale, mais pas strictement. Du nombre des dramaturges dont les œuvres ont été retenues ces dernières années, mentionnons Pascale Renaud-Hébert, Steve Gagnon, Dominique Leclerc et Robert Lepage. On découvrira en octobre les premiers textes choisis par l'auteur et conseiller dramaturgique Mathieu Leroux, qui succédait en janvier dernier à Chantal Poirier à la barre de la collection.

Après avoir occupé une place de premier plan dans l'édition du théâtre au Québec, Leméac a quelque peu ralenti ses activités dans le secteur depuis le début des années 2000. Fondée en 1968, la collection « Théâtre », maintenant dirigée par Diane Pavlovic, également directrice du programme d'écriture à l'École nationale de théâtre, accueille actuellement plus ou moins quatre titres par année. On y trouve des autrices et des auteurs chevronnés, comme Michel Tremblay, Suzanne Lebeau, Michel Marc Bouchard, François Archambault, Fanny Britt et Olivier Choinière, mais aussi de

nouvelles voix, comme Sébastien David, Gabriel Charlebois-Plante, Catherine Léger et Marie-Hélène Larose-Truchon.

## Un peu de recul

D'autres maisons choisissent plutôt de faire paraître le livre des mois après que le rideau est tombé une dernière fois. L'ouvrage bénéficiera alors de l'entièreté du travail effectué en répétitions, mais aussi des lumières des uns et des autres, commentaires et critiques reçus tout au long des représentations. Une fois la frénésie de la production apaisée, des retouches plus ou moins importantes pourront être apportées, des ajouts et des suppressions parfois cruciales pourront être réalisés. Publier une pièce des mois après sa création permet également de mettre l'accent sur l'autonomie du texte, sur son indépendance vis-à-vis du plateau, sur la satisfaction que la lecture est à même de procurer, nonobstant ce qui pouvait se dérouler sur scène.

Publier une pièce, c'est aussi la diffuser, la faire voyager, la rendre accessible. N'oublions pas que pour bien des amateurs de théâtre, jeunes ou moins jeunes, le livre est plus facile d'accès que la représentation. Lire une pièce, c'est construire un théâtre mental, camper des personnages, imaginer un décor, des costumes et des éclairages. Lire du théâtre, c'est se faire à la fois comédien, concepteur et metteur en scène. En ce sens, la publication d'une pièce est un moyen d'accroître la possibilité qu'elle connaisse une nouvelle mouture scénique, qu'il s'agisse d'une production scolaire ou amatrice, régionale ou internationale.

Parmi les maisons qui choisissent de publier les pièces plusieurs mois, voire un an après leur création scénique, il y a Atelier 10. Depuis 2014, la collection « Pièces », rigoureusement dirigée par Justin Laramée, propose des ouvrages de haute tenue, des pièces retenues pour leur portée sociale ou politique, mises en page avec soin, accompagnées de photos du spectacle, d'introductions ou d'entrevues. À ce jour, la collection compte une vingtaine de titres, des pièces d'Anne-Marie Olivier, d'Alexia Bürger, de Catherine Chabot et de Christine Beaulieu, notamment, mais aussi des collectifs souvent emballants.

Aux Éditions de Ta Mère, il importe peu de s'arrimer à une série de représentations. Pour Maxime Raymond, directeur littéraire de la maison depuis sa fondation en 2006, il s'agit plutôt de reconnaître les qualités d'un auteur ou d'une autrice, l'originalité de son style, l'ampleur de ses préoccupations, et non pas d'apposer une étiquette. Non seulement l'éditeur n'a pas de collection consacrée au théâtre, mais il n'insiste pas non plus dans sa mise en marché sur les origines théâtrales du texte. Après tout, une pièce de théâtre, c'est une œuvre de fiction au même titre qu'un roman, un récit ou une nouvelle. Les frontières entre les genres sont de plus en plus poreuses. Ce n'est certainement pas l'oralité de la langue ou le

recours aux dialogues qui vont permettre de cantonner un texte au registre théâtral. Manifestement fidèle à ses écrivains, Ta Mère a jusqu'ici publié les pièces de Jean-Philippe Baril-Guérard, Simon Boulerice, Sarah Berthiaume, Olivier Morin et Guillaume Tremblay.

## Faire œuvre de mémoire

Un autre cas de figure concerne les œuvres qui paraissent plusieurs années après leur création. L'aventure éditoriale prend à ce moment-là une dimension historique aussi noble que cruciale. Le défi réside notamment dans la manière de restituer, en même temps que la partition elle-même, le contexte de création. On trouvera alors, en marge du texte, des informations sur la réception de l'œuvre, sur la place qu'elle occupe dans la démarche d'un dramaturge, ou encore sur la pertinence qu'elle a conservée, voire gagnée, en regard de notre époque. C'est certainement un signe de maturité que de chérir ainsi le patrimoine théâtral québécois. La transmission du répertoire ne pouvant s'accomplir strictement par la scène (souvent, il faut bien le reconnaître, éprise de nouveauté), l'édition ou la réédition des œuvres plus anciennes joue un rôle déterminant, notamment lorsque vient l'heure de faire découvrir celles-ci aux élèves.

En plus d'une préoccupation sociale, qui transparait d'ailleurs dans tous les choix de la maison, on trouve dans les publications concernant le théâtre aux éditions Somme toute un parti pris historique, et même théorique. Depuis 2008, l'éditeur a proposé des livres sur les compagnies Sibyllines et Ubu, un autre sur le FTA, puis des essais de Stéphane Crête et de Jean-François Casabonne, et il y a peu, un ouvrage collectif issu de l'adaptation du *Déclin de l'empire américain* par le Théâtre PÂP. Du côté des pièces appartenant à la collection « Répliques », certaines sont récentes – notamment celles de Robin Aubert, Philippe Boutin, Marjolaine Beauchamp et Rébecca Déraspe – mais d'autres surgissent pour ainsi dire de l'histoire du théâtre québécois, comme celles de Michel Garneau (cinq pièces des années 1970 et 1980 publiées depuis 2018 sous la direction éditoriale d'Elsa Pépin) et *Cabaret neiges noires*, une parution qui concorde avec le 25<sup>e</sup> anniversaire de la pièce mythique de Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron.

## Écritures scéniques

Deux maisons ont une collection dont le mandat combine une préoccupation historique, voire patrimoniale, à un intérêt pour les écritures qualifiées de scéniques, ou encore de postdramatiques, en ce sens qu'elles ne correspondent pas aux conventions habituelles de la dramaturgie. Les Herbes rouges et Triptyque ont jugé bon d'accorder une place à ces partitions qui pourraient sembler moins littéraires, certainement moins linéaires, pour ne pas dire moins « lisibles » selon des critères traditionnels, mais qui occupent un rôle fondamental dans l'écologie théâtrale québécoise. Les éditeurs auront compris que ces textes n'ont parfois besoin pour se rendre au lecteur que d'être accompagnées de judicieuses didascalies, de quelques diagrammes évocateurs ou d'une introduction éclairante.

Alors que les Herbes rouges publient du théâtre depuis les années 1980, la collection « Scène(s) », d'abord dirigée par Gilbert David et maintenant par Sylvain Lavoie, réunit depuis 2010 des textes que l'on pourrait qualifier de non traditionnels. Ce sont des partitions qui opèrent par fragments ou par tableaux, qui cultivent les ellipses et les symboles, qui adoptent la logique du rêve ou encore la souveraineté de la poésie. Certaines sont parues dans la foulée de leurs créations

scéniques, comme celles de Christian Lapointe, Nathalie Claude, Stéphane Crête, Dany Boudreault ou Evelyne de la Chenelière. D'autres, plus anciennes, ont de surcroît une valeur historique, comme *Helter Skelter* de Jean-Frédéric Messier, *Si j'avais la seule possession dessus le jugement dernier* d'Érik Charpentier et *Jimmy, créature de rêve / La noirceur / Peepshow*, trois pièces de Marie Brassard.

Dirigée par Émilie Coulombe et François Jardon-Gomez, la collection « Matériaux » de Triptyque « fait place aux pratiques théâtrales impliquant une réécriture ou une manipulation de textes préexistants ainsi qu'aux canevas de créations qui reposent sur une hybridation des formes artistiques ». Non seulement les deux livres parus à ce jour témoignent clairement de cette préoccupation formelle, mais ils démontrent également une volonté de cultiver une alternance entre le passé et le présent, entre la perspective historique et l'ici et maintenant. Ainsi, après *Koalas, Un animal (mort)* et *Petit guide pour disparaître doucement*, trois pièces récentes de Félix-Antoine Boutin, la collection accueillait l'an dernier *À quelle heure on meurt ?*, le collage réalisé en 1988 par Martin Faucher à partir des œuvres de Réjean Ducharme.

## Un secteur en effervescence

À Rouyn-Noranda, les éditions du Quartz, dirigées par Jean-Guy Côté, viennent de lancer une collection consacrée au théâtre. Deux des quatre premières pièces sont signées par des autrices racisées : Anna Beaupré Mouloundou et Myriam De Verger. Depuis 2016, la collection « Hamac » du Septentrion a un volet théâtre. Un cinquième titre, *La loi de la gravité* d'Olivier Sylvestre, paraîtra cet automne. Aux Éditions du remue-ménage, on a confié les rênes de « La Nef », une nouvelle collection théâtre, aux comédiennes, autrices et militantes féministes Marie-Ève Milot, Marie-Claude St-Laurent et Marie-Claude Garneau. Parmi les enthousiasmants objectifs de la collection : « Reconnaître l'apport du Théâtre des Femmes à l'écriture et inscrire les nouvelles dramaturgies féministes en continuité avec leurs prédécesseuses. » Les premiers titres devraient voir le jour cet automne ! Il y a aussi de quoi se réjouir du côté des éditeurs franco-ontariens, grâce à l'excellent travail accompli par L'Interligne, qui publie le théâtre de Mishka Lavigne, Marie-Claire Marcotte et Claude Guilmain, et Prise de parole, où on peut notamment lire les pièces de Lisa L'Heureux, Esther Beauchemin et Gabriel Robichaud.

À cause de la quantité de maisons qui s'y frottent, de la pluralité de leurs mandats et de la diversité de leurs pratiques, on peut dire que l'édition du théâtre québécois et franco-canadien traverse une période fertile. On remarque que les auteurs de théâtre sont de plus en plus polyvalents, qu'ils n'hésitent pas à s'adonner au roman, à la scénarisation, à l'humour et à la poésie, qu'ils s'adressent aux enfants et aux adolescents, aux auditeurs de la radio d'État et aux lecteurs d'un quotidien indépendant. Jean-Philippe Baril-Guérard, Rébecca Déraspe, Fanny Britt, Fabien Cloutier, Catherine Léger et Véronique Côté figurent parmi ces créatures insaisissables dont la pensée se déploie sur plusieurs tribunes, dont la prise de parole emploie plusieurs tons, se mesure à plusieurs genres, adopte plusieurs registres, et ce, sans jamais perdre de sa pertinence, ni même de sa cohérence. À ce décloisonnement, les éditeurs commencent à peine à faire écho. Pas de doute, ce qui se profile à l'horizon est fort stimulant. ♦

---

**Christian Saint-Pierre** est critique de théâtre depuis vingt ans. Il a été chef de section au journal *Voir* de 2007 à 2011, puis il a dirigé la revue *Jeu* de 2011 à 2017. Il collabore au *Devoir* depuis 2012.

# Toujours adolescente

Annick Lefebvre

LQ a demandé à deux auteurs dramatiques de raconter leur parcours.  
Comment en vient-on à écrire du théâtre ?

Du mystère, des errances et de « l'amouramitié ». C'est comme ça que je suis devenue autrice de théâtre. École secondaire (publique) du Mont-Bruno – comme quoi, il fut un temps où notre système d'éducation public disposait encore des ressources financières et des convictions nécessaires à la transmission de l'importance de la culture –, Saint-Bruno-de-Montarville, 1995. Je suis en secondaire trois. Je n'écris pas de journal intime, pas de poésie pseudo-suicidaire et encore moins de théâtre. Denise Gauthier, professeure d'art dramatique d'exception, emmène ses élèves – jusqu'ici seulement habitué.e.s à aller somnoler au Théâtre Denise-Pelletier – voir *Cabaret neiges noires* du Théâtre II va sans dire de Dominic Champagne. Electrochoc.

---

## On est en 1995, en 1996 et en 1997, et j'ai lu absolument tout le rayon théâtre de ma bibliothèque municipale.

---

En 1996 et en 1997, Denise monte, avec la troupe parascolaire de l'école, les adaptations de *Voyage au bout de la nuit* et du *Tour du monde en 80 jours*, qu'un jeune Wajdi Mouawad vient de mettre en scène à l'École nationale de théâtre. C'est qui, ce Mouawad-là ? Est-ce que je peux tranquillement et obsessionnellement me mettre à accumuler toute la documentation qui existe sur sa carrière ? Est-ce que je peux m'appliquer rigoureusement à cette tâche jusqu'à ce que je sois trop prise par ma propre carrière et que ce même Mouawad m'invite à créer des spectacles au Centre dramatique national français dont il est aujourd'hui le directeur artistique ? On est en 1996 et en 1997, et faut savoir que faire partie de la troupe de théâtre, c'est synonyme de *coolness*. Sauf que moi, je ne veux rien savoir de la *coolness* – et encore moins de mettre mes deux pieds sur une scène –, mais mes ami.e.s, en ont féroceement envie.

Ce qui m'émeut, moi, c'est de voir les faces que j'aime le plus au monde transformer leur soif de vivre en art vivant. Je me rends compte que c'est, encore aujourd'hui, la joie de pratiquer mon métier avec celles et ceux pour qui mon cœur bat le plus fort au monde, qui prévaut sur toutes les autres. On est en 1996, et j'achète les trois premiers titres d'une bibliothèque théâtrale qui compte à l'heure actuelle plus de 2 000 livres. Aux Promenades Saint-Bruno, j'achète : *Alphonse* de Wajdi Mouawad, *Les fourberies de Scapin* de Molière (oui, je sais, Scapin...) et *Cabaret neiges noires*. On est en 1996, et je ne peux pas me douter que chaque fois que je vais faire un souper arrosé avec Pascale Rafie, coautrice de *Cabaret neiges noires*, que chaque fois que j'aurai l'alcool nostalgique en sa

compagnie, je vais lui répéter que je récitais inlassablement et insatiablement ses mots, dans les couloirs de mon école secondaire :

*Je voudrais être une femme. Une vraie. / Une femme. / De terre et de sang. / Une femme. / De miel et d'enfants. / Une femme. / Pour ramener le ciel jusqu'à toi. [...] / Je ne suis rien qu'une. / Fille. / De l'air et du vent. / Une fille. / De fiel et d'ouragan. / Une fille. / Pour ramener la tempête jusqu'à toi.*

Je me rends compte que j'ai toujours trouvé mystérieux que mes personnages féminins ne se définissent jamais comme « femmes », mais toujours comme « filles ». Je constate que c'est la Maria de Rafie qui m'a, adolescente, imprimé cette posture de fille-ouragan dans les tripes... et qu'inconsciemment, c'est pour lui assurer une descendance que je me suis mise à écrire. On est en 1995, en 1996 et en 1997, et j'ai lu absolument tout le rayon théâtre de ma bibliothèque municipale. J'ai posé les yeux sur beaucoup d'ostie de marde, mais aussi sur des textes qui vont me bouleverser pour la vie. Des écritures qui vont, sur plusieurs décennies, venir positivement déplacer quelque chose en moi. Yvan Bienvenue. Cette oralité folle. Cette « trashitude » guidée par des overdoses d'amour haletant. Michel Marc Bouchard. Daniel Danis. René-Daniel Dubois. Réaliser, le jour où je vais vider des bières avec lui dans un karaoké du Village, que pendant que j'apprenais à marcher, à lire, à écrire, à compter et à conter, René-Daniel écrivait des pièces qui deviendraient des phares dans ma nuit. Carole Fréchette. Infiniment Carole Fréchette. Femme-réverbère. Plume immense. Réaliser, plus tard, que *Do pour Dolorès*, mon roman préféré de La courte échelle – très certainement parce qu'il raconte une histoire d'amitié fulgurante –, c'est Carole qui en est l'autrice.

On est en 1995 comme on est en 2019, et dans ma gang d'ami.e.s, je suis celle qui possède les textes de théâtre, celle qui les accumule dans sa tête – et dans des bibliothèques IKEA de couleur brun-noir. On est en 2019, et je sais qu'il m'aura fallu beaucoup d'ami.e.s d'amour pour me forcer à écrire, beaucoup de personnes pivots pour me faire croire en moi. Francine Noël. Marcelle Dubois. Olivier Choinière. Aujourd'hui, je me tiens debout et j'agit mon pousse-mine parce qu'il y a encore des individus qui écrivent des choses dont je me revendique. Aujourd'hui, j'écris en disant : « Quand je serai grande, je veux être Rebecca Déraspe, David Paquet, Marie-Ève Milot, Catherine Chabot, Alexia Bürger... Fanny Britt. » On est en 2019, j'aurai bientôt 40 ans. Et il faudrait peut-être (ou peut-être pas) que je passe de l'adolescence à l'âge adulte. ♦

---

**Annick Lefebvre** est, entre autres, l'autrice des pièces *Les barbelés* et *ColoniséEs*. Sa pièce *J'accuse* a été finaliste au prix Michel-Tremblay, au prix de la critique de l'AQCT et aux prix littéraires du Gouverneur général en 2015. Son théâtre est publié aux Dramaturges Éditeurs.

# La bonne réponse

Guillaume Corbeil

LQ a demandé à deux auteurs dramatiques de raconter leur parcours.  
Comment en vient-on à écrire du théâtre ?

Je n'étais pas destiné à devenir un auteur de théâtre. Contrairement à ceux qui racontent avoir entendu un appel, je n'ai jamais ressenti en assistant à un spectacle l'impulsion de monter sur la scène.

Enfant, je me démarquais davantage par mon intelligence logique que sensible. J'excellais en mathématique, avec une facilité déconcertante pour ma famille, mes professeurs et sans doute moi-même. Je retenais les formules sans difficulté et je n'avais qu'à lire un problème pour comprendre par quelles équations le résoudre. J'inscrivais la réponse dans la case, et quand je recevais mes résultats, je ne ressentais aucune joie. J'avais simplement obéi à la consigne.

Au moment de m'inscrire à l'université, je me suis dirigé vers le droit. Ça ne m'avait jamais intéressé, mais j'estimais que c'était la bonne réponse au problème de ma réussite. Le jour de la rentrée, j'écoutais le directeur et les professeurs exposer ce qui nous attendait dans les prochaines années. Je suis allé au buffet prendre quelques sandwiches et, plutôt que de retourner parmi mes futurs collègues, je suis sorti.

Le lendemain, je me suis inscrit au certificat en création littéraire. Mes parents étaient scandalisés. La littérature, vraiment ? Mon explication était timide, mon choix venait d'un désir que je n'avais jamais osé m'admettre : je voulais écrire des histoires.

Les cours du certificat avaient lieu le soir. Dans mes classes, des étudiants souvent trente ans plus vieux que moi avouaient que, pour eux, c'était un hobby, d'autres voulaient découvrir leur fibre artistique. Ma présence à ces cours me renvoyait une image d'échec, à des kilomètres de mon destin de premier de classe. La vérité, c'est que jamais je n'avais été aussi mobilisé par quelque chose. Je pensais aux textes que je devais écrire matin et soir, dans mon lit, dans le métro, en mangeant... Je voyais chaque fiction que j'amorçais comme un problème à résoudre, et ce qui me stimulait, c'est que l'écriture ne menait pas à une bonne réponse. Je me rendais compte que la littérature trahit le monde et que c'est le domaine de l'échec et de l'erreur.

Après le certificat, j'ai obtenu un baccalauréat en études littéraires, puis une maîtrise. Pour gagner ma vie, je rédigeais des sous-titres du lundi au vendredi et de seize heures à minuit, dans un lieu que j'ai rebaptisé Sous-Titres-Ville. C'était un bureau sans fenêtre, l'unique sous-sol qui demandait de monter un escalier pour s'y rendre. Je passais mes journées seul. Le matin je retravaillais les textes qui allaient devenir mes deux premiers livres, *L'art de la fugue* et *Pleurer comme dans les films* ; le soir je transcrivais les mots des invités de quelque émission de Canal Vie, les dialogues de *La petite maison dans la prairie* ou les propos hautement sophistiqués de films pornos. En six mois, j'ai perdu quinze livres,

ce qui représentait un pourcentage quand même considérable de ma masse corporelle.

Un jour, ma patronne m'a fait venir dans son bureau pour me féliciter : j'avais obtenu ma permanence. Quelques mois plus tard elle me rappelait, cette fois pour m'annoncer que le représentant syndical s'était suicidé. Il m'avait déjà parlé des nouvelles qu'il écrivait quand il était jeune, il en avait lu une à la radio de Radio-Canada. Il se reconnaissait en moi.

Lui aussi avait obtenu sa permanence.

Ma copine de l'époque venait d'être acceptée au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Les étudiants sont souvent invités aux répétitions générales des théâtres, pour prendre connaissance des activités du milieu et du travail de leurs éventuels pairs. Chaque fois qu'un étudiant se désistait, je prenais sa place. À ceux qui aujourd'hui sont mes collègues, je me suis d'abord présenté comme François Arnaud, Émile Proulx-Cloutier ou Jean-Simon Traversy... Je crois même que j'ai déjà été Maxime Le Flaguais.

J'ai assisté à plusieurs dizaines de spectacles. J'avais tout à coup un avis sur les textes et, dans les bars après les représentations, je haussais la voix pour défendre ma vision de ce que devait être le théâtre. C'est à ce moment-là que j'ai envisagé d'écrire des pièces. Il y avait d'abord ma copine, avec qui j'aurais été ravi de travailler, mais il y avait surtout la possibilité de quitter la solitude du romancier.

À Sous-Titres-Ville, j'étais de moins en moins assidu. Il m'arrivait de partir une heure ou deux avant la fin de mon quart de travail. J'étais trop obéissant pour simplement démissionner. Enfin, par une belle journée d'hiver, alors que des flocons paresseux tombaient délicatement sur la rue Papineau, ma patronne m'a convoqué pour m'annoncer qu'elle devait « me laisser partir ». Puis un second miracle a eu lieu : j'ai touché du chômage. Grâce aux sommes qu'on me versait, je me suis attelé à l'écriture d'une pièce pour mon dossier d'admission à l'École nationale de théâtre du Canada.

La bonne façon de terminer ce texte, ce serait sûrement de dire que le théâtre m'a sauvé la vie et qu'il faut suivre ses rêves. La vérité, c'est que mon quotidien est fait d'une suite d'angoisses et d'envies irrésistibles de tout abandonner. Choisir d'être auteur, c'est accepter de passer ses journées en pyjama face à des problèmes insolubles. Mais je préfère cet inconfort perpétuel à la certitude de la bonne réponse. ♦

---

**Guillaume Corbeil** a écrit des livres (*L'art de la fugue*, *Trois princesses*), des pièces de théâtre (*Cinq visages pour Camille Brunelle*, *Unité modèle*) et le scénario du film *À tous ceux qui ne me lisent pas*.

# Une pièce n'est pas un objet littéraire comme un autre

Marie Labrecque

L'édition théâtrale connaît un nouveau souffle. Mais comment les éditeurs traitent-ils ce texte particulier, qui a souvent déjà connu une première vie sur scène, au moment où il paraît sous une forme papier ? Quelques joueurs du milieu nous répondent.

En 2019, la collection « Théâtre » a vu le jour aux Éditions du Quartz, installées à Rouyn-Noranda. Elle est avant tout dédiée à la boréalité francophone, soit aux réalités de ces territoires nordiques excentrés et peu peuplés. Sur ses quatre titres inauguraux, trois pièces ont été créées en Abitibi-Témiscamingue. Pour le directeur littéraire Jean-Guy Côté, l'édition est une façon de faire état d'une création théâtrale régionale méconnue et de donner une seconde vie à des textes qui pourront désormais être remontés par la suite. « Comment témoigner de l'existence d'une vie théâtrale en dehors des grands centres, sinon par la publication des textes ? Si elles ne font pas de tournée, les pièces ne sont pas connues. » En quête de textes qui comportent « soit des thématiques nouvelles, des questionnements sociaux », soit une forme affichant « une certaine innovation » (par exemple, *Chanson de toile* d'Hélène Bacquet affiche une forme « très unique », tirée des chansons de toile moyenâgeuses), Côté s'intéresse aux œuvres déboulonnant les clichés passésistes associés aux régions.

Sinon, certains attribuent ce regain d'intérêt des éditeurs envers le genre théâtral au dynamisme même de la dramaturgie québécoise, avec l'émergence de prises de parole fortes, frontales, en résonance avec l'ici et le maintenant. « En ce moment, le théâtre est très en phase avec sa société, avance Diane Pavlovic, directrice du domaine "Théâtre" chez Leméac depuis 2010. Et je pense qu'il y a une plus grande reconnaissance qu'avant de son caractère littéraire. Il y a des auteurs qui ont des langues, des signatures. »

La directrice du programme d'Écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada observe que la dramaturgie actuelle fait la synthèse entre le « théâtre de la parole » des années 1970 et le « théâtre de l'écriture » de la décennie 1980. « Je [résume], mais on est dans une période où la prise de parole est très écrite, très raffinée formellement, explique Diane Pavlovic, tout en ayant gardé la force d'impact et le côté direct de l'adresse aux contemporains. »

Selon le directeur éditorial de la collection « Pièces » d'Atelier 10, Justin Laramée – qui partage désormais cette fonction avec Véronique Côté –, le théâtre est souvent la forme « la plus collée sur sa société, sur les mouvements civiques. Et le [discours] citoyen prend de plus en plus d'importance. » Notons d'ailleurs qu'au sein de cette collection « étonnamment en santé », la pièce de théâtre documentaire *J'aime Hydro* de Christine Beaulieu – « un best-seller québécois » – en est à sa troisième réimpression.

## Création exigée

Une pièce n'est pas un objet littéraire comme un autre, en ce sens qu'elle dépend d'une autre forme pour exister. Sauf aux Éditions du Quartz, où on n'en fait pas une condition absolue, la publication du théâtre est, en règle générale, tributaire de sa création à la scène. Cette règle n'existe pas seulement pour des raisons commerciales, afin de profiter du « momentum » créé par une production pour sortir simultanément le livre, selon Diane Pavlovic. La création scénique permet une première sélection des œuvres. « En théâtre, souvent, les textes ont été éprouvés en atelier, ils ont traversé des étapes créatives depuis deux ou trois ans. Certains, quand ils arrivent au moment de l'édition, sont à peu près prêts. On les formate, les corrige, on uniformise la langue, et c'est tout. Mais ça dépend des projets. Il n'y a pas de règle. »

Ajoutons que les pièces se bonifient généralement grâce au travail scénique et aux représentations. « Le spectacle est une étape vraiment importante dans l'aboutissement littéraire, pense Justin Laramée. Le texte d'une création [originale] est meilleur à la 19<sup>e</sup> représentation. Notre prochaine pièce, *Lignes de fuite*, a été énormément modifiée par [son autrice] Catherine Chabot, à la suite de la production. » Il faut dire qu'à Atelier 10, la formule particulière de l'abonnement forfaitaire à leurs trois produits (la revue *Nouveau Projet*, les collections « Documents » et « Pièces »), qui assure une base d'environ 400 œuvres dramatiques vendues, leur permet d'échapper à cette « tendance à vouloir publier la pièce le jour de la première », note Laramée.

Aux Herbes rouges, on privilégie aussi, idéalement, un délai après la création, afin de profiter de cette maturation du texte, « qui continue très souvent d'évoluer lorsqu'il est mis en contact avec la scène, avec les concepteurs, avec le public, surtout », note Sylvain Lavoie, le nouveau directeur de la collection « scène.s ». D'autant qu'il faut tenir compte des conditions de création théâtrale actuelles, ajoute Lavoie. Le temps dont disposent les productions est « tellement court que c'est souvent au bout de la deuxième ou troisième semaine que quelque chose se passe vraiment [sur scène] ».

Il ne faut pas croire pour autant que cette étape de création permette de faire l'économie du travail d'édition sur les pièces. La transposition d'un genre à l'autre, la transformation d'une œuvre scénique en livre, peut parfois exiger d'un auteur de la réécriture, voire des modifications de structure ou d'un personnage, selon les cas. La pièce publiée n'est donc pas toujours parfaitement

conforme à celle qui a été créée. Diane Pavlovic parle d'un « travail minimal dramaturgique sur chaque texte ». « C'est arrivé aussi qu'un auteur fasse remettre un personnage retiré par son metteur en scène, parce qu'il voulait que le texte qu'il avait imaginé soit celui publié », raconte-t-elle.

Pour Sylvain Lavoie, il s'agit d'un enjeu de lisibilité :

*Souvent, au moment où on nous soumet des manuscrits, la pièce est lisible pour des gens de théâtre, mais je dirais qu'elle ne l'est pas, en apportant des guillemets énormes, pour un lecteur. Et il y a beaucoup de détails qui doivent être corrigés, apportés, afin de faire comprendre certaines choses auxquelles le lecteur n'aura pas accès. Par exemple, avec les pièces de Marie Brassard [Jimmy, créature de rêve / La Noirceur / Peepshow], beaucoup de gens me disent – et j'en suis très heureux – que lorsqu'on lit le texte, on voit le spectacle. C'est ce que j'ai en tête lorsque je travaille les pièces : comment parvenir à faire voir le spectacle à celui qui ne l'a pas vu. Mon travail, c'est beaucoup ça.*

Et puisqu'on est au Québec, la question du niveau de langue se pose aussi dans cette transition de l'oral à l'écrit. Ainsi, la pièce qui a exigé le plus de travail aux Éditions du Quartz est *Lost baby*, de Myriam De Verger, dont la protagoniste est une toxicomane. « Comment transposer cette langue ? On ne pouvait pas utiliser le français normatif, relate Jean-Guy Côté. On a cherché vraiment à orthographier ce que l'on entendait [sur scène]. Trouver des graphies grammaticalement correctes a été un gros travail. »

## Les heureux élus

Tout ce qui est créé sur scène n'est certes pas publié. Les critères des maisons varient, mais, là comme pour d'autres genres littéraires, la fidélité des éditeurs à leur banque d'écrivains est primordiale. On accompagne les auteurs à long terme dans la poursuite de leur démarche artistique. La regrettée éditrice de Leméac, Lise Bergevin, disait : « On publie des Œuvres et non des pièces », relate Diane Pavlovic.

Justin Laramée, lui, sélectionne selon une grille très claire : leur caractère « social » : « Les pièces doivent parler directement de la société, explique-t-il. La maison affectionne aussi les "textes-événements", qui immortalisent par exemple des soirées de prise de parole éphémères. » Et la particularité, c'est que les directeurs de collection ne font pas eux-mêmes le travail éditorial. Ce rôle est dévolu à l'équipe d'Atelier 10. Faisant office d'arbitre, Laramée intervient lorsque l'auteur et l'équipe d'édition ne sont pas d'accord. « Moi je dois départager. Et il y a énormément de travail sur le texte. » D'une « intransigeance amoureuse », les éditeurs d'Atelier 10 ne font pas de quartier : « Ici il y a un problème, là une chute dramatique, cette formule n'est pas française..., offre-t-il en exemple. C'est très éprouvant pour les auteurs, mais ils sont super contents parce que leur pièce est meilleure. »

Pour ses sept ou huit titres annuels, Diane Pavlovic est à l'affût, selon un jugement « éminemment subjectif » assumé, des paroles « importantes », des gestes créateurs qui valent la peine d'être conservés. Pour elle, le livre publié constitue à la fois une trace et un sujet d'étude disponible pour consultation. « Et si quinze ans après sa parution, on a vu plein de productions d'une pièce et que le texte a changé, on va quand même avoir accès à la version que l'auteur privilégiait. » Depuis que la maison a lancé sa collection théâtrale, en 1968, Leméac a composé un catalogue impressionnant,

avec les Michel Tremblay, Marcel Dubé et compagnie. « *Zone*, on en vend encore 5 000 exemplaires par an ! », relate Pavlovic. En effet, le lectorat des pièces est largement constitué par les institutions d'enseignement et les étudiants, outre les praticiens du théâtre eux-mêmes.

Mais selon la directrice, certaines pièces se transposent plus difficilement à l'écrit, telles celles misant beaucoup sur l'aspect visuel ou musical. « Il y a de beaux spectacles qui m'ont été soumis, et je trouvais que le texte tout seul ne tenait pas la route. On n'avait pas accès à la totalité de l'objet. »

Sylvain Lavoie désire équilibrer la programmation théâtrale des Herbes rouges entre les « voix fortes » de l'actualité et l'exhumation occasionnelle des archives de pièces « qui ont marqué l'imaginaire ». En rendant disponibles ces textes moins récents, le directeur vise à diffuser une culture, mais poursuit aussi d'une certaine manière un « objectif éducatif : voici un moment qui forme un élément clé de notre histoire théâtrale ». Ainsi, *Si j'avais la seule possession dessus le jugement dernier*, d'Erik Charpentier, a enfin vu le jour sur le papier en 2017, 20 ans après sa création. « C'est un ovni, je trouve, dans la dramaturgie québécoise. Et j'estime très important d'en garder une trace, de montrer que cette [pièce différente] a été créée. »

La publication sert évidemment à assurer la pérennité d'un art par nature éphémère. Et à l'inverse, l'édition de la dramaturgie contribue à la mémoire d'une société, croit Justin Laramée. Lire les anciens textes théâtraux, c'est comme retourner soudainement dans leur temporalité. « Je pense qu'un roman ratisse plus large, mais qu'une pièce – et à la limite en ayant le défaut d'être davantage bidimensionnelle, avec le recul – est beaucoup plus précise sur son époque », explique le dramaturge. « Elle va vraiment nous donner le pouls de cette période. Il est donc très important que le théâtre soit publié. » ♦

---

**Marie Labrecque** couvre le théâtre pour le quotidien *Le Devoir* depuis 2004. Journaliste, critique et rédactrice indépendante, elle a longtemps collaboré à l'hebdomadaire *Voir* et écrit pour le magazine *Entre les lignes*, entre autres.



la librairie Vaugois inc.

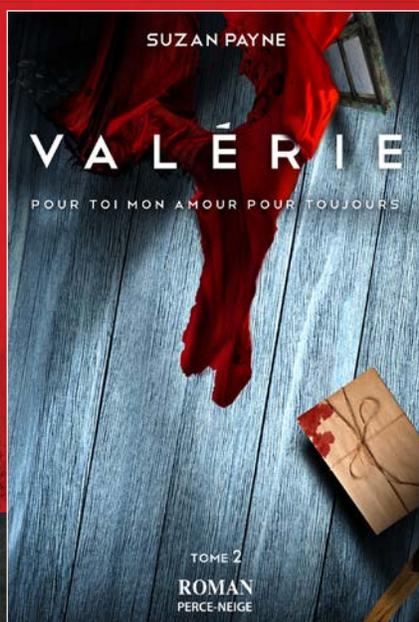
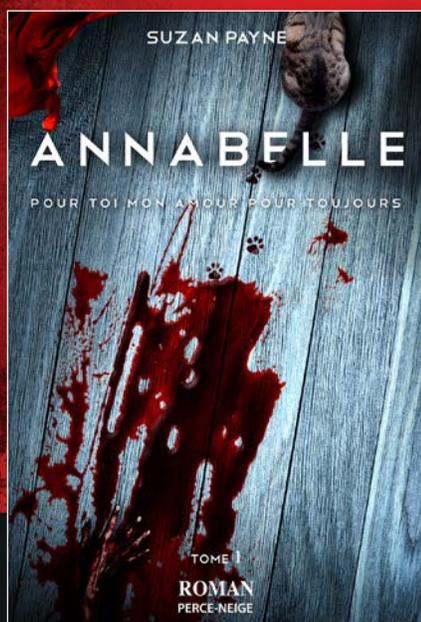


1300 av. Maguire  
Québec, Qc  
G1T 1Z3  
418-681-0254

librairievaugois.com  
librairie.vaugois@gmail.com

suivez-nous :  

# Une trilogie de SUZAN PAYNE à découvrir!



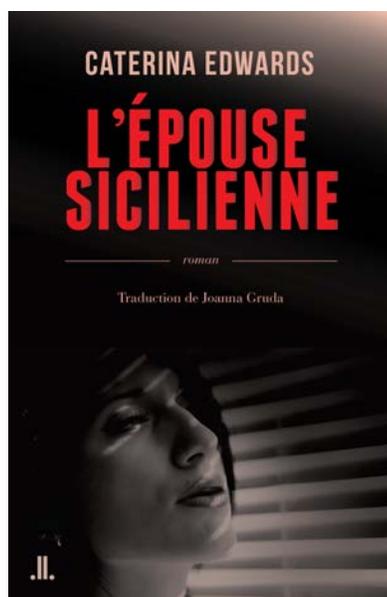
Au *cœur* de la littérature acadienne  
depuis 1980!

[editionsperceneige.ca](http://editionsperceneige.ca)  
FORMATS NUMÉRIQUES DISPONIBLES

.||.

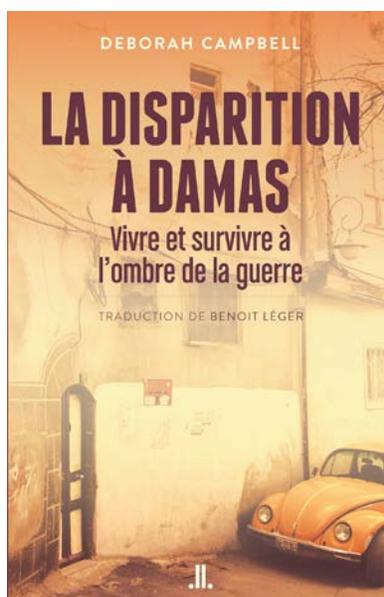
## LINDA LEITH ÉDITIONS

.||.



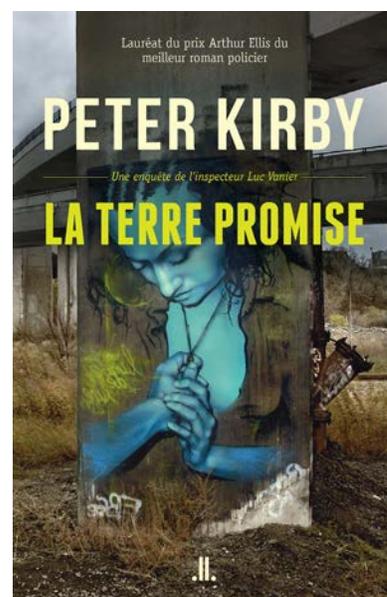
ISBN 9781773900384

« Un livre prenant que vous  
serez incapable de déposer. »  
Holly Robinson



ISBN 9781773900209

« Une histoire émouvant,  
riche et vaste. »  
Chatelaine



ISBN 9781773900407

« Intelligent avec une intrigue  
complexe et savamment  
élaborée ainsi qu'un puzzle  
captivant. » Commentaires du  
jury, Prix Arthur Ellis

[www.lindaleith.com](http://www.lindaleith.com)

# Rhizomes dramatiques

Jérémy Laniel

Au moment où une nouvelle génération désire le réinvestir, le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) doit s'adapter pour retrouver sa pertinence.

Il y a, dans les méandres labyrinthiques du Vieux-Montréal, une caverne d'Ali Baba. Dans un demi-sous-sol de la rue Saint-Sacrement se trouvent les joyaux d'une dramaturgie qui s'écrit encore, l'essence textuelle qui fait vivre le théâtre québécois. La mission du CEAD ? Épauler le travail d'écriture de ses 280 membres – dont une centaine de membres actifs – provenant du Québec et de la francophonie canadienne. Un centre comme celui-ci n'est pas courant, il est le seul en Amérique, et celui que l'on retrouve en Europe, en Écosse plus précisément, est directement inspiré du modèle québécois. Avec l'arrivée d'une génération d'autrices et d'auteurs qui, plus que jamais, ne veut plus écrire seule, optant plutôt pour un travail d'entraide où la force de la communauté fait foi de tout, l'organisme tente de répondre à ses besoins plutôt que de stagner, à l'instar des critiques formulées par certains de ses détracteurs.

---

**« Nous on n'a pas d'attachement historique, ce qui fait qu'on est dans le concret de la pratique. On désire donc que le seul centre d'artistes autogéré pour les gens qui écrivent du théâtre corresponde à la pratique. Il n'y a pas de chasse gardée. »**

GABRIEL PLANTE

---

Le chemin parcouru est énorme depuis la fondation de l'organisme en 1965, croit la chercheuse Camille Gascon, qui a étudié les quinze premières années de son existence<sup>1</sup> : « Ça a permis l'émergence d'une conscience collective autour de la dramaturgie du Québec, explique-t-elle, une façon de ne plus être une exception, de dire : "nous existons" ». Et, rappelle Gascon, dès les premières années, le CEAD a fait un immense travail de diffusion des textes de théâtre, ce qui allait devenir l'une des missions primordiales de l'organisme. C'est d'ailleurs dans le cadre d'une lecture publique organisée en 1968 que le mythe des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay est né.

## Cas de figure

Rachel Graton a d'abord été engagée à la pigo par le CEAD en tant que comédienne. Rapidement, elle a compris l'étendue des services et la richesse qui peut découler de telles rencontres. C'est pourquoi, en 2016, elle a soumis son premier texte de théâtre, *La nuit du 4 au 5*, au CEAD pour en devenir membre. Elle a ensuite

travaillé pendant plusieurs heures avec sa conseillère dramaturgique et a monté un atelier pour mettre en scène sa pièce. Pour Graton, les ressources mises à sa disposition étaient inestimables : « D'entendre ma pièce dirigée par quelqu'un d'autre, ça crée une double lecture qui est hors de la mienne, ça permet de confirmer les intentions et la forme. » L'expérience de Rachel Graton au CEAD a donc été heureuse.

Tout autre son de cloche chez Gabrielle Lessard, dramaturge qui n'a jamais eu la chance de pouvoir travailler sur ses pièces avec le CEAD. Dans une entrevue accordée à Michelle Chanonat sur le site de la revue en mars 2016, Lessard explique :

*Si tu n'es pas dans le copinage, tu n'as aucune aide. Quand j'ai présenté Retenir l'aube, ça m'a coûté 200 \$ pour le faire lire, j'ai eu une réponse près d'un an plus tard, me disant que ce n'est pas un texte de théâtre, mais de poésie, et qu'on ne souhaitait à aucun acteur de jouer dans cette pièce ! J'attendais des commentaires constructifs, pas une lettre d'insultes. Je trouve que beaucoup de textes qui sortent du CEAD sont formatés, ils se ressemblent tous.*

Il va sans dire que ces propos ont eu l'effet d'une bombe. Avec la diversification des enjeux et la multitude des genres, certains se sont questionnés sur l'habileté du CEAD à répondre à tous sans pour autant formater d'une certaine façon l'offre dramaturgique. Trois ans plus tard, est-ce que le point de vue de Gabrielle Lessard a été entendu ?

## Changement de garde

Après avoir été coordonnateur du secteur de la dramaturgie au CEAD de 2006 à 2009, Alain Jean a pris la direction de l'Association des théâtres francophones du Canada à Ottawa avant de revenir au CEAD au printemps 2017, cette fois à titre de directeur général. Les changements qui s'opèrent depuis son arrivée sont multiples : déménagement des locaux rue de Gaspé prévu pour 2020, changements dans la gouvernance, nouveau modèle pour la diffusion des œuvres. Jean explique le chantier :

*On était rendu, dans une certaine mesure, un producteur de lectures publiques, et il fallait se recentrer sur la singularité de notre mandat d'accompagnement dramaturgique et de diffusion des textes de théâtre. En cela, le CEAD avait besoin d'un petit coup de barre.*

Ce que l'on doit garder en tête, c'est qu'il s'agit d'un centre au service de ses membres. Pour en être, on doit postuler avec un texte de théâtre qui sera évalué par un comité de pairs. Si le membre est accepté, il devra payer une cotisation annuelle pour profiter des différents services (conseil dramaturgique, atelier de création, diffusion de ses écrits, etc.) La direction générale n'a donc

