

Élizabeth Bourget

Chantale Cusson

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29062ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Cusson, C. (1981). Élizabeth Bourget. *Jeu*, (21), 34–43.



pratiques

entretiens

éizabeth bourget*

Comment en es-tu venue à t'inscrire au cours d'écriture dramatique de l'École Nationale de Théâtre? Avais-tu déjà écrit auparavant? Comment entrevoyais-tu alors le métier d'auteur dramatique?

Elizabeth Bourget — Oui, j'avais écrit des choses déjà. Et surtout, j'étais passionnée par le théâtre. Mon rêve à cette époque, c'était d'abord de passer trois ans dans une école de théâtre parce que j'avais envie d'un cadre, envie d'apprendre, envie de rencontrer du monde pour ensuite ouvrir un café-théâtre avec une troupe. C'était en 1975, je rêvais de faire de la création collective, d'écrire, de jouer... et de faire du bon café!

Au départ, je me suis présentée à l'École Nationale en interprétation, mais j'ai été refusée. Puis, quelques semaines plus tard, l'École a annoncé l'ouverture d'une section d'écriture dramatique. Alors, je me suis dit: pourquoi pas? Puisque effectivement j'écrivais des pièces... Avant le début des cours, j'ai rencontré Jean-Claude Germain et André Pagé qui m'ont parlé de ce qu'ils envisageaient comme formation. Pour eux, l'essentiel était de relier l'écriture du théâtre à une connaissance pratique du médium. Des ateliers d'écriture donc, mais aussi des cours avec les interprètes, avec les techniciens, avec les décorateurs.

Pourrais-tu parler un peu, de façon plus précise, de ton apprentissage à l'École où tu as été en quelque sorte le cobaye?

* Dès sa sortie de l'École Nationale de Théâtre dont elle était la première finissante du cours d'écriture dramatique, Elizabeth Bourget connaît aussitôt le succès avec la création, à l'automne 1978, de *Bernadette et Juliette ou la vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer*. Dialoguiste brillante, qui sait rendre de façon expressive les répercussions que les changements sociaux provoquent dans la vie privée, Elizabeth Bourget se joint au groupe des Pichous où elle travaille avec le metteur en scène Gilbert Lepage qui crée la plupart de ses textes. Sa dernière pièce, *Songe pour un soir de printemps*, sur la désillusion politique et la récupération des artistes par le pouvoir, montre la grande maîtrise que cette dramaturge a déjà acquise de son art.

Théatrogaphie: *Bernadette et Juliette ou la vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer*, créée au Conventum par les Pichous en octobre 1978, reprise en septembre 1979 au Théâtre d'Aujourd'hui, puis en tournée par le Théâtre Populaire du Québec (ÉDITION: Montréal, VLB, 1979, 149p.); *Guillaume et Gabrielle*, 1979, exercice pour les finissants du Conservatoire d'Art dramatique de Montréal; *le Bonheur d'Henri*, créée en juin 1979 au Bateau-théâtre l'Escale; *Fais-moi mal juste un peu*, créée en avril 1980 par les Pichous au Conventum; *Bonne fête maman*, créée en juin 1980 au Bateau-théâtre l'Escale, reprise par la Compagnie Jean Duceppe en décembre 1981; *Songe pour un soir de printemps*, créée en février 1981 par les Pichous à la Salle Fred-Barry.

E.B. — L'apprentissage était basé sur les connaissances du médium. En première année, j'ai donc suivi les mêmes cours que les élèves inscrits en interprétation: diction, chant, mouvement, improvisation, etc... J'ai appris — ou du moins j'ai essayé d'apprendre! — à faire un cahier de régie; j'ai travaillé comme accessoiriste pour un spectacle et j'ai aussi participé au montage et au démontage sur le grand plateau. En deuxième année, j'ai un peu plus suivi le travail des décorateurs, mais en participant toujours aux exercices d'interprétation parce qu'on apprend beaucoup, justement, en voyant travailler des acteurs avec un metteur en scène. Voir ce qui se passe sur scène entre deux acteurs, la dynamique qui s'installe, la couleur et le sens que peuvent prendre les répliques, c'est peut-être là la meilleure façon d'apprendre ce qu'est le théâtre. Il y avait aussi les cours de Jean-Claude Germain sur le théâtre, et encore d'autres de Gaston Miron, Michèle Lalonde et Victor-Lévy Beaulieu.

Au niveau de l'écriture, en première année, j'ai fait des adaptations de romans ou de pièces. Cette pratique permettait de voir les techniques de théâtre, la façon dont on aborde le médium. En deuxième année, j'ai travaillé sur commande si l'on veut; je devais écrire un exercice pédagogique pour les élèves d'interprétation de première année: j'avais des scènes à deux personnages ou des monologues à écrire pour un certain nombre d'élèves. Un autre projet du cours était la rédaction d'une pièce à partir d'un matériel didactique (un rapport d'enquête démographique avec statistiques). Finalement, j'ai écrit mon texte de sortie. J'avais à écrire des rôles pour les élèves de troisième année, mais j'étais libre quant au choix du fond et de la forme. À ce niveau-là, rien ne m'a été imposé; il fallait que je trouve la meilleure façon qui soit pour dire ce que j'avais à dire. Aussi, pour compléter mon tour d'horizon du paysage théâtral, j'ai fait la mise en scène de cette pièce.

La notion d'apprentissage présuppose une conception de l'auteur bien différente de celle qu'on véhicule/galvaude depuis longtemps: l'Auteur Inspiré. As-tu l'impression que l'École a voulu (t')imposer une nouvelle conception du dramaturge?

E.B. — À l'École, Jean-Claude Germain disait souvent que le but du cours d'écriture était de former des « artisans ». C'est devenu l'expression consacrée pour les auteurs qui sont sortis de l'École depuis trois ans.

L'École — et plus précisément Germain — présentait, c'est sûr, une nouvelle vision de l'auteur qui s'inscrivait dans une nouvelle conception du théâtre. Voir le théâtre, non plus comme la mise en scène d'un texte (tous les autres artisans étant esclaves du dit texte), mais plutôt parler d'un spectacle pour lequel le texte serait un point de départ.

Le concept d'artisan implique la « démolition » — ou du moins la remise en question — d'un mythe. Est-ce que tu la ressens?

E.B. — Quand je suis sortie de l'École, je croyais que ce mythe de l'Auteur et de l'Oeuvre était dépassé. Je croyais qu'il n'était même pas nécessaire d'en parler. J'ai déchanté. Mais je ne suis pas de celles qui partent en guerre et qui excluent. Les religions, anciennes ou nouvelles, ne m'intéressent pas. Si des auteurs veulent continuer à se considérer comme le nombril du monde, ça les regarde. Si des metteurs en scène veulent continuer de se voir comme les seuls maîtres-à-bord et exclure toute collaboration avec les auteurs, ce sont là leurs affaires. Heureusement,

j'ai eu la chance de travailler avec des gens qui pensaient autrement...

Maintenant que tu as terminé le cours et que tu peux en mesurer les effets, comment l'imaginerais-tu?

E.B. — Pas tellement différent. Mais, si c'était à refaire, je consacrerai plus d'énergie aux adaptations que Germain nous demandait d'exécuter. C'est vraiment, à mon sens, la meilleure « pratique » possible, un excellent exercice. On apprend la construction, on s'introduit dans l'univers de l'auteur, on questionne ses choix. L'adaptation, c'est un moyen privilégié pour réfléchir sur le théâtre qui s'est fait et le théâtre à faire. De plus, cela répond à un besoin bien spécifique de notre réalité québécoise. Je me rends compte maintenant des bienfaits d'un apprentissage par l'adaptation. J'y suis même retournée, à cette école de l'adaptation puisque, depuis six mois, je travaille sur et autour de *Sainte-Jeanne-des-Abattoirs* de Bertolt Brecht. Le problème c'est que, lorsqu'on entre à l'École, bien souvent, on veut se prouver (et à tous ceux qui nous entourent par la même occasion) qu'on est un auteur. Malgré soi, on se débat avec la toute-puissante image de l'Auteur Inspiré, du Penseur, du Poète. Alors, dans ce contexte, l'adaptation, on la fait en rongant son frein et en écrivant des petites choses à côté. C'est dommage.



Fais-moi mal, juste un peu. Création des Pichous, avril 1980, au Conventum. Mise en scène: Yves Desgagnés.

Comment inscries-tu l'introduction de cette nouvelle formation offerte par l'École Nationale de Théâtre dans le processus de « collectivisation » de l'écriture qui se fait très fortement sentir depuis quelques années, particulièrement en jeune théâtre?

E.B. — En 1975, depuis plusieurs années déjà, les « jeunes » troupes se multipliaient, pour la plupart, des troupes axées sur la création, qu'elle soit collective ou solitaire. La volonté de Jean-Claude Germain (qui a pris en charge la section d'écriture) et d'André Pagé (alors directeur artistique de la section française) était, je crois, de répondre à cet intérêt, de donner au « jeune » théâtre de jeunes artisans-auteurs.

Par exemple, quand je suis sortie de l'École, Gilbert Lepage — qui était à ce moment-là directeur artistique des Pichous — m'a passé une commande: un texte pour les comédiens de la troupe autour du thème « féminisme et misogynie ». Nous avons discuté d'un livre que Gilbert m'avait fait lire: *le Nouveau Désordre amoureux*. J'ai rencontré les comédiens. Et finalement, j'ai écrit *Bernadette et Juliette*. En cours d'écriture, il y a eu plusieurs échanges entre Gilbert et moi et le texte s'en est trouvé d'autant enrichi. Par exemple, le Cinquième Personnage n'était pas là dans le synopsis de départ. Il s'est ajouté suite à une suggestion de Gilbert. Au moment des répétitions, j'ai réécrit des scènes entières. L'équipe était dynamique et très stimulante. Plus tard, aussi, Yves Desgagnés m'est arrivé avec une idée pour *Fais-moi mal juste un peu*, le texte que j'avais écrit en troisième année à l'École. J'ai retravaillé le texte à partir du montage qu'il avait fait (il avait coupé des rôles, mais sans couper une ligne du texte en redistribuant les répliques) et il l'a monté avec la collaboration des Pichous. L'an dernier, j'ai travaillé avec Gilbert Lepage sur une idée de pièce qui est devenue *Songe pour un soir de printemps*. Ce sont pour moi des expériences fort



Bernadette et Juliette ou La vie, c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer. Production: Les Pichous, 1978. Mise en scène: Gilbert Lepage.

intéressantes. Le malheur, c'est qu'elles ne font pas vivre alors que, en principe, un artisan, ça gagne sa vie avec son métier...

Il y a aussi des auteurs qui travaillent à partir de ce que des comédiens ont improvisé ou écrit. Je n'ai jamais travaillé de cette façon et je ne sais pas si j'en serais capable. C'est drôle... D'un côté, j'aime faire partie d'une troupe, d'une équipe (c'est mon côté « famille »), j'aime savoir combien coûte une production, toute la cuisine. De l'autre, je deviens de plus en plus solitaire, comme si j'avais de plus en plus de mal à concilier mes idées avec celles des autres quant vient le temps de prendre la plume.

En fait, l'idée de voir l'auteur comme un artisan parmi les autres dans un processus de « collectivisation » n'est peut-être pas la solution-miracle. En tous les cas, cela introduit de nouvelles questions. D'abord, une question de « droits », moraux et financiers, sur le texte. Le problème se pose aussi pour les créations collectives. Par exemple, deux comédiennes veulent faire un spectacle ensemble. Elles improvisent, écrivent, ne sont pas satisfaites et décident de confier le tout à une auteure. L'auteure réécrit le texte de A à Z en conservant certaines de leurs idées de départ. À qui revient la « paternité » (ou la maternité) de l'oeuvre? Je voudrais bien, moi, donner mes droits à tout le monde, mais compte tenu de ce que cela peut rapporter, un texte... je risque, au bout du compte, de gagner moins que l'éclairagiste!

L'autre question qui se pose quand on se définit comme une artisane, c'est celle de l'efficacité, du travail bien fait. Voir le texte, non plus comme une création *ex nihilo*, mais comme un produit, c'est pour moi l'indice d'un théâtre plus proche de la société dans laquelle il s'écrit. Mais... comment dire?... Voilà, tu as une commande et tu écris un texte. Et tu as l'intention de bien faire ton travail. Mais c'est quoi, bien faire ton travail? Remplir la salle? Dire au public ce qu'il veut s'entendre dire? Ou le faire fuir à l'entracte? Écrire des grands rôles? Écrire une pièce qui se montera à peu de frais? Écrire une « bonne » pièce? Mais qu'est-ce que c'est, une « bonne » pièce? Est-ce que *la Cantatrice chauve* était une bonne pièce?

Par contre, le « comment bien faire ton travail » t'incite à te poser des questions fondamentales sur le théâtre. Pour moi, le théâtre, c'est deux choses: ce qui se passe sur scène entre les acteurs, et ce qui se passe entre la scène et la salle. Ce rapport du spectateur au spectacle (comment tu veux que le spectateur regarde, qu'est-ce que tu veux qu'il voie, comment tu veux qu'il sente, et surtout qu'est-ce que tu veux qu'il comprenne) est fondamental; il est le point de départ de toute recherche théâtrale. Et quand je regarde ce que j'ai écrit depuis trois ans, je constate que chaque pièce a été une expérience en ce sens. Non, je n'ai pas révolutionné le théâtre, ce n'est pas du tout ce que je veux dire. Mais je cherchais, pour moi, le point de rencontre entre les attentes des spectateurs et ce que moi j'avais envie de donner.

Par exemple, on te passe une commande pour un théâtre d'été. La première fois, j'ai trouvé cela très difficile. Et c'est là un euphémisme. J'étais prise — et j'ai eu toute la difficulté du monde à les surmonter — avec tous les clichés qu'on a face au théâtre d'été. « Le public est effrayant, tout ce qu'il veut, c'est rire et voir de beaux costumes, un âge mental de deux ans... », etc... Parce que, bien sûr, vouloir rire au théâtre, pour l'élite, c'est un manque de goût et, pour les puristes, c'est un péché. Mais c'était quoi une « bonne » pièce pour un théâtre d'été? Une pièce mortelle qui décourage les spectateurs de jamais remettre les pieds dans un théâtre? Pourtant, moi, au départ,

j'étais contente, très contente de cette commande. Je voyais là l'occasion de prendre contact avec un public qui n'est pas un public de théâtre à proprement parler. Je dois dire qu'heureusement c'était Gilbert Lepage et Huguette Handfield qui m'avaient passé la commande. Parce qu'il y a des théâtres d'été qui, vraiment, ont très peu de rapport avec le théâtre. Après *le Bonheur d'Henri*, je n'étais pas satisfaite. Alors, j'ai récidivé. Le deuxième été, d'une part, moi j'étais satisfaite de mon travail et, d'autre part, je crois que le spectacle était du bon théâtre. Et le public a répondu très, très positivement. Autrement dit, les gens sont bêtes quand on ne leur laisse pas la chance d'être autrement.

L'auteur — je crois qu'on n'en sort pas — c'est un cannibale qui se nourrit des autres, de toute une société. S'il n'est pas cannibale et ne se nourrit que de lui-même, on l'accusera d'être narcissique. Mais tous les créateurs sont un peu cannibales: l'acteur qui s'inspire de telle personne, le metteur en scène qui reproduit tel détail...

Penses-tu que le fait d'envisager l'auteur comme un artisan qui a appris son métier, qui maîtrise les outils qui sont siens, puisse ouvrir à une nouvelle réalité de l'auteur? Et, dans le processus de « collectivisation » de l'écriture, je crois qu'on ne peut passer outre le glissement qui s'opère dans les fonctions de l'auteur; les crois-tu élargies ou limitées? Et le succès, par exemple, l'auteur peut-il encore le revendiquer entièrement?...



Le Bonheur d'Henri. Production du Bateau-Théâtre l'Escale, 1979. Mise en scène: Gilbert Lepage. Photo: Christian Hébert.

E.B. — Il peut encore le faire si on se fie aux critiques qui paraissent dans les journaux! On n'y trouve jamais plus de deux lignes sur le travail de mise en scène! À ce moment-là, tu pourras bouleverser complètement le travail qui se fait entre un auteur et un metteur en scène, tu pourras même le dire en entrevue, cela ne changera pas l'image et le fait que ce sera toujours l'auteur la personne importante, celle sur laquelle on va miser. Je pense que c'est le prochain pas à faire. Il faudrait peut-être ouvrir une section de formation des metteurs en scène à l'École Nationale... Les critiques de théâtre commenceraient peut-être alors à s'intéresser à la fonction du metteur en scène. Je pense que les critiques ont une responsabilité en ce sens, qu'ils ont un rôle à jouer au niveau du public: l'amener à voir autre chose que le texte ou le jeu des comédiens dans un spectacle.

Quant à la possibilité d'une nouvelle réalité de l'auteur, j'y crois, mais dans la mesure où les auteurs cesseront de se considérer comme des auteurs avec un grand A. Il y a encore beaucoup de travail à faire à ce niveau-là. Il est certain que, lorsqu'on écrit, on se sent bien vulnérable; on se met donc très facilement en position défensive. Mais tant que les auteurs ne modifieront par leur perception d'eux-mêmes, on ne pourra pas s'attendre à un changement de perception de la part des autres artisans d'une production. Jusqu'à ce jour, l'auteur a toujours été privilégié car on attend encore tout du texte. C'est merveilleux parce que cela nous donne une publicité que nous n'aurions peut-être pas ailleurs. Aussi, au niveau argent, bêtement, on s'en sort mieux que les metteurs en scène parce que la part de création dans une mise en scène n'est pas encore considérée dans le salaire de celui qui la fait; et c'est la même chose pour les décorateurs.

Je pense que le grand changement ne se fera que lorsqu'on aura des conditions décentes pour faire de la création. Or, ces dernières années, il n'y a jamais eu autant de créations et pourtant, les conditions ne se sont pas améliorées.

Et, pour revenir plus précisément au processus de « collectivisation »?...

E.B. — Au niveau du « jeune » théâtre, en faisant disparaître la hiérarchie et les rapports de pouvoir, on a fait du même coup disparaître les fonctions. Je ne crois pas que la création collective soit le seul avenir du théâtre — c'est une voie parmi d'autres — et ceux qui en ont fait depuis plusieurs années sont les premiers à le dire. Cette contestation de l'Auteur a été stimulante; elle a peut-être justement permis de dissocier les fonctions nécessaires à une meilleure création de la hiérarchie sclérosante.

Plus concrètement, si tu parlais de ton travail à toi qui est loin de se borner à l'écriture dramatique — je pense, entre autres, à ton travail sur la question des droits d'auteurs — comment l'envisages-tu?

E.B. — Pour moi, c'est le pendant de l'écriture dramatique. Quatre heures de travail d'écriture par jour, je trouve que c'est énorme. Il reste donc plein de temps libre. Alors, depuis trois ans, je m'implique au Centre d'essai des auteurs dramatiques: j'ai été membre du Conseil d'administration, du Comité de lecture, et maintenant je fais partie du Comité sur les droits d'auteurs. J'ai aussi été membre des Pichous pendant un certain temps et je continue de travailler au Théâtre d'Aujourd'hui comme secrétaire à la rédaction. Tout cela me semble être des pendants importants

qui me permettent un contact avec le milieu, et c'est une façon de m'impliquer.

Par exemple, au Centre d'essai des auteurs dramatiques, il s'agit de trouver des outils pour les auteurs, particulièrement au niveau de leurs droits. Il est vrai que nous sommes privilégiés, mais il est vrai aussi qu'il y a encore beaucoup de travail à faire. Il faudrait élaborer des structures; par exemple, lorsque je suis sortie de l'École et que j'ai dû négocier mes premiers contrats, je n'avais aucune référence et il n'y avait personne qui soit en mesure de m'aider. Le travail du Comité me paraît donc répondre à un besoin d'en arriver, entre autres, à l'élaboration d'un contrat-type pour les auteurs afin de faciliter les ententes. Ainsi, par le biais d'un tel contrat, on peut réussir à faire entendre que l'auteur n'est pas seulement celui qui reste chez lui à écrire, mais aussi celui qui assiste aux répétitions. Ce sont là des éléments qui participent à la réalité de l'auteur.

En tant qu'auteure, mais aussi en tant qu'artisane (puisque c'est l'expression consacrée), comment peux-tu te situer aujourd'hui?

E.B. — J'avoue que, ces temps-ci, je passe par une période de remise en question parce que, lorsque j'ai commencé à écrire, j'avais — et j'ai toujours — un très fort intérêt pour le jeune théâtre et j'éprouvais une grande méfiance face au théâtre institutionnel; à ce niveau-là, il y a des choses que j'ai vraiment choisies. Il y a aussi toute l'idée du théâtre populaire qui me tenait beaucoup à cœur parce que j'étais fatiguée de voir cette étiquette de théâtre populaire toujours et uniquement revendiquée par les troupes très engagées, militantes. C'est encore comme cela que je me situe, sauf que, depuis quelques années, le paysage théâtral a changé très rapidement ici. Et je ne suis pas la seule, je pense, à être perdue. On avait au départ une situation de colonisé peut-être et, je ne sais trop par quelle merveille, on est en train de s'installer ici notre « petit New York ». On a développé un circuit *off-off* Broadway avec les cafés-théâtres, on a développé un circuit *off* Broadway avec les autres salles de théâtre à Montréal, et on commence à avoir un circuit Broadway avec les productions privées. Et, ce qui m'inquiète, c'est que tout le monde fait la même chose. Tout le monde semble viser le même public. Et c'est exactement comme cela que ça fonctionne à New York. Même les spectacles *off-off* Broadway n'ont rien de particulièrement avant-gardistes parce qu'on les fait en espérant pouvoir, à un moment donné, les amener sur Broadway. C'est une situation qui me laisse très perplexe et je ne sais trop par quel bout la prendre. C'est pour cette raison que, à un moment donné, je ne sais plus comment m'inscrire dans tout ce mouvement.

Ainsi, ce qui me paraissait clair avant mon implication dans le jeune théâtre, avant mon travail avec un théâtre d'été — et dont je suis très contente — ne l'est plus maintenant; je me demande où j'en suis. Chose certaine, ces conditions ne sont pas, pour moi, des conditions idéales pour exercer un métier en théâtre et ce ne sont pas des circonstances idéales pour la création. Le peu que je peux faire pour que cela change, à travers les lieux, les organismes où je suis impliquée, je vais le faire. Et j'attends beaucoup des États généraux du Théâtre professionnel, même si on rêve peut-être tous en couleurs. Je pense que c'est important qu'on aille jusqu'au bout; j'ai l'impression que nos gouvernements vont nous parler des dures réalités économiques, des dures perspectives d'avenir qui s'annoncent présentement pour notre société en général et, au bout de tout ce compte, ce sera toujours le théâtre qui en fera les frais.



Songe pour un soir de printemps. Production: Les Pichous, 1981. À la Salle Fred-Barry, dans une mise en scène de Gilbert Lepage. Photo: Normand Rajotte.

On a souvent dit qu'on pouvait facilement reconnaître les périodes de crise par le type de théâtre qui s'y fait alors et qui se caractérise presque toujours par des pièces très drôles. On dit que les gens ont besoin de rire. Je me demande si ce n'est pas que, en période de crise, les circonstances sont tellement difficiles — particulièrement pour les gens de théâtre — que ces derniers n'ont pas le choix: ils doivent manger eux aussi. Ce n'est peut-être pas tellement/seulement un désir profond du public.

propos recueillis par chantale cusson