

## Peut-on former un auteur de théâtre ? Les Entrées libres de *Jeu*

Michel Vaïs

Number 120 (3), 2006

Paroles d'auteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24400ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (2006). Peut-on former un auteur de théâtre ? Les Entrées libres de *Jeu*. (120), 82–95.

## Les Entrées libres de *Jeu* Peut-on former un auteur de théâtre ?

Le 10 avril 2006, au Théâtre Prospero, à Montréal, la 48<sup>e</sup> Entrée libre de *Jeu* a réuni les auteurs Michel Marc Bouchard, Robert Gurik et Dominick Parenteau-Lebeuf, ainsi que Diane Pavlovic, responsable de la section française d'écriture à l'École nationale de théâtre du Canada.

Depuis plus de trente ans (1975), l'École nationale de théâtre offre en effet des cours d'écriture dramatique. Cet enseignement, devenu programme autonome, a été successivement dirigé par Jean-Claude Germain, Yves Desgagnés, René Gingras, Élizabeth Bourget et Diane Pavlovic. Certaines universités ont emboîté le pas, avec des cours de création littéraire ou théâtrale. Quel est l'intérêt de ces formations, quelles différences y a-t-il entre elles ? Quels en sont les objectifs ? Encourage-t-on certains types d'écriture plutôt que d'autres ? Y a-t-il un risque de clonage ?

Par ailleurs, on constate que les théâtres présentent de plus en plus d'adaptations d'œuvres non conçues pour la scène (récemment : de Huston, Kafka, Gary, Gombrowicz, Plath...), qui attirent le public avec les noms de romanciers connus. Doit-on former les jeunes auteurs à l'adaptation ? À la traduction ?

Un des fondateurs du Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Robert Gurik, estime que l'on ne peut pas former un auteur de théâtre, mais seulement l'accompagner quelques années, critiquer ses œuvres, l'exposer au théâtre sous toutes ses coutures, loin des tracas du véritable métier. Bref, est-ce qu'on forme les auteurs à l'écriture ou est-ce qu'on leur donne surtout accès à un réseau leur permettant de faire carrière ?

### À l'école ou à l'université ?

Dominick Parenteau-Lebeuf débute en répondant à la question liminaire : oui, on peut former des auteurs. Ayant suivi ce parcours à l'École nationale, elle n'aurait peut-être pas écrit pour le théâtre sans cette formation. Elle convient cependant qu'il faut une prédisposition pour devenir auteur dramatique. Certaines personnes ne sont pas à



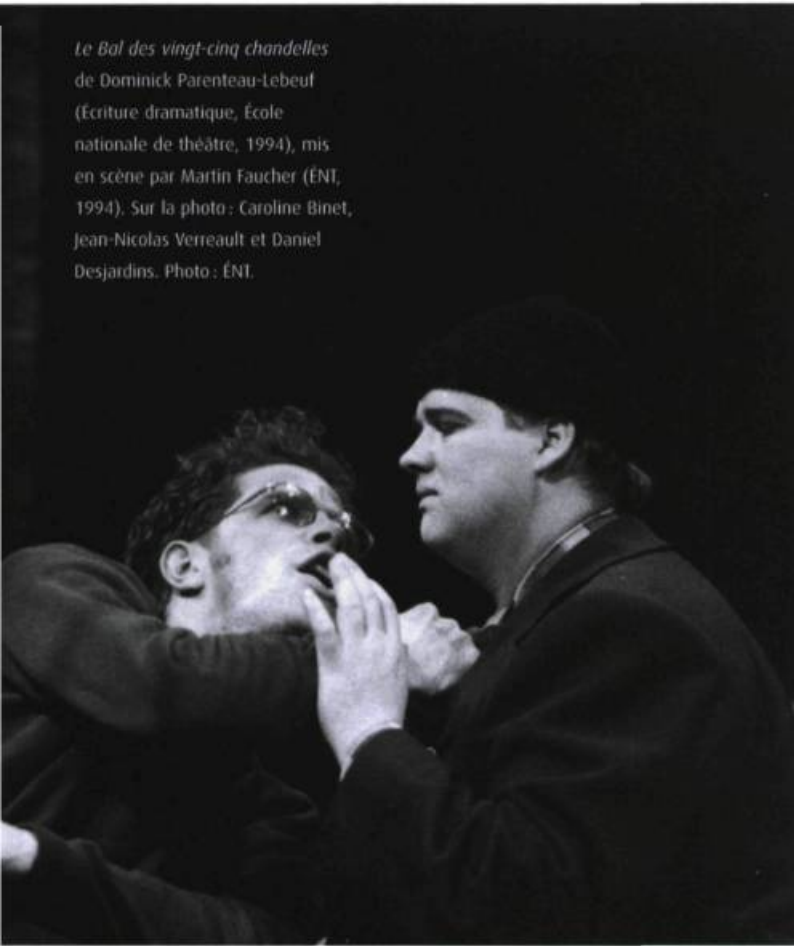
l'aise dans une institution et la formation n'est pas aussi indispensable à un auteur que l'est celle d'un médecin. Cela dit, elle est d'avis que la formation d'un auteur doit être le plus pointue possible, toucher tous les aspects de la pratique théâtrale et même de l'écriture scénique. À l'École nationale, elle a suivi des cours d'écriture radiophonique, de scénarisation, de chanson, tous des types d'écriture ne trouvant pas leur finalité sur papier. À son avis, la rigueur et la précision de la formation ne causent aucun dommage à l'individu. La question n'est pas de savoir si l'on peut former un être unique, mais bien si l'on peut former un auteur *dramatique*. Peut-on mettre un être unique dans un contexte où son écriture va fleurir et participer à la rencontre des autres écritures et, par là, à sa propre formation ?

À titre d'exemple, Parenteau-Lebeuf souligne avoir eu avec Suzanne Lebeau un cours sur l'écriture théâtrale destinée au jeune public. Les étudiants lisaient des textes, allaient voir des spectacles et les commentaient, écrivaient, et étaient orientés non pas à partir de l'écriture de Suzanne Lebeau, mais de la leur. Deux autres cours l'ont marquée. D'abord, celui d'Élizabeth Bourget, qui s'appelait « Lire pour écrire ». Il

s'agissait, dans ce cours formidable pour deux étudiants, d'étudier divers types d'écriture : comédie, tragédie, drame, écriture américaine, expressionnisme allemand, etc. Elle estime avoir autant appris là qu'au contact des acteurs. Ensuite, un cours d'improvisation avec Robert Gravel, que les étudiants en écriture suivaient avec les acteurs de deuxième année. Cette formation à l'écriture de scène « sans papier » obligeait les auteurs à se mouiller. En conclusion, elle se dit être en faveur d'une formation élitiste, pour de petits groupes, ce qui exclut les universités.

Michel Marc Bouchard souligne que, pour sa part, il avait été refusé au cours d'écriture de l'École nationale, sans même avoir été convoqué à une entrevue. Il estime qu'on ne forme pas un auteur : quelqu'un arrive avec sa vision particulière du monde, ses préoccupations, ses fixations sur la langue, son besoin de les partager. (Voilà pourquoi il a du mal à appeler « étudiants » ces jeunes auteurs accueillis à l'École, et qu'il préférerait les nommer ses « collègues » lorsqu'il a donné un atelier à l'automne 2005.) Cela dit, on peut aider un auteur à devenir plus « dramatique », à ouvrir ses champs de connaissance sur le théâtre, à expérimenter, à se confronter à un public et à un mentor. Il

*Le Bal des vingt-cinq chandelles*  
de Dominick Parenteau-Lebeuf  
(Écriture dramatique, École  
nationale de théâtre, 1994), mis  
en scène par Martin Faucher (ÉNI,  
1994). Sur la photo : Caroline Binet,  
Jean-Nicolas Verreault et Daniel  
Desjardins. Photo : ÉNI.





Après avoir été créée à l'Université d'Ottawa dans une mise en scène d'Isabelle Cauchy, *la Contre-nature de Chryssippe Tanguay*, écologiste de Michel Marc Bouchard a été mise en scène par André Brassard au Théâtre d'Aujourd'hui en 1983. Sur la photo : Marc Béland, Daniel Simard et Anne Caron. Photo : Daniel Kieffer.

aime la position de Robert Gurik, qui estime qu'il peut y avoir des accompagnateurs dans une école. Il n'y a cependant ni recette ni méthode. Il ne croit pas à la possibilité de « clonage », car les auteurs issus de l'École nationale sont très différents les uns des autres.

Le théâtre a cependant ses lois : c'est un des genres littéraires les plus difficiles et exigeants, car la représentation implique une relation particulière entre l'espace et le temps. La poésie est une petite forme ; la lecture d'un roman peut être interrompue et poursuivie plus tard, pas la pièce de théâtre. Bouchard rappelle qu'il a reçu une formation en dramaturgie classique à l'Université d'Ottawa, où l'on enseigne qu'une pièce est une fable qui contient une action, une intrigue, des conflits. À son avis, l'enseignement de l'écriture dramatique est véritablement un accompagnement d'un petit nombre d'étudiants pendant trois ans. Il a cependant toujours éprouvé un malaise de voir de jeunes auteurs qu'il considère comme des littéraires dans une école de pratique théâtrale où l'on enseigne surtout le jeu. À la rigueur, il comprendrait qu'ils y passent un an, mais pas trois.

Bouchard a eu une formation personnelle et privilégiée avec Dominique Lafon à l'Université d'Ottawa. Il s'agissait d'un cours spécial étalé sur un an et demi, où la professeure a été véritablement son mentor. Il a démonté, analysé et cartographié les pièces classiques, fait du schéma actoriel, du schéma actantiel, et toute la panoplie des outils de lecture. Puis, il a dû adapter deux romans inadaptables, *Cent Ans de solitude* de Gabriel García Márquez (avec 68 acteurs, pièce jamais jouée) et *le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie. Dans ce roman, le narrateur est le meurtrier. Comment transposer cela au théâtre, lorsqu'il n'y a pas de narrateur ?

Pour sa part, Diane Pavlovic se dit persuadée qu'écrire ne s'apprend pas. On ne peut pas apprendre à quelqu'un à devenir écrivain. Longtemps responsable de la dramaturgie au CEAD, elle a toujours eu cette conviction. Rappelant la boutade paradoxale – sur fond de vérité – de François Archambault : « Écrire, ça ne s'enseigne pas, mais ça s'apprend », elle note que l'écriture n'est pas une science exacte, qu'il n'y a pas de techniques. On peut cependant plonger les écrivains ayant déjà un univers, une vision du monde, dans un bouillonnement propre à éveiller leur création et à les stimuler. Autrement dit, on peut accompagner un temps les quelques personnes chez qui on sent déjà une personnalité littéraire : c'est ce qui se fait à l'École nationale. La formation étant à la fois intellectuelle et pratique, il y a des cours destinés à se « meubler le cerveau » : histoire des idées, mythologie, et tout ce qui permet d'affiner son regard sur le monde, de savoir d'où l'on vient, ce qui a formé l'Occident. Il y a aussi des ateliers ponctuels sur la structure dramatique et les personnages, l'écriture pour jeunes publics, la scénarisation, la chanson, le conte, et ainsi de suite. Elle a introduit récemment l'atelier sur le conte, car elle trouvait que le sens du récit se perdait ces temps-ci.

Cela dit, la formation est extrêmement individualisée, car l'École ne choisit que deux étudiants par année, sur une quarantaine de demandes. C'est un pari qui est fait sur eux, et l'École leur bâtit un programme qui leur convient, en fonction de leurs expériences et de leurs études passées. Il n'y a donc pas de recette, mais en mettant les étudiants en contact avec des acteurs, des metteurs en scène, des scénographes et des auteurs chevronnés, en leur permettant de mettre leurs textes à l'épreuve, on leur fournit un « accélérateur ». Voilà pourquoi, lorsqu'elle était au CEAD, Diane Pavlovic trouvait que, comparés à d'autres débutants, les auteurs sortant de l'École paraissaient avoir dix ans de métier ! Elle imagine que cette idée de partage de réflexions sur l'écriture existait déjà lors de la fondation du CEAD.

### À la recherche d'un manuel

Robert Gurik précise : il s'agissait alors de fournir un encadrement plutôt qu'un tremplin, pour permettre à un auteur de s'épanouir. On tenait pour acquis que celui qui était intéressé à écrire du théâtre, et qui avait du talent, était déjà un auteur. Pour répondre plus précisément à la question de cette Entrée libre, il signale qu'il a été invité à plusieurs reprises à donner des cours de théâtre. Mais, en voulant bâtir un cours, il s'est heurté à un mur, car il devait chercher des livres qui n'existaient pas. Il n'existe aucun manuel d'écriture dramatique pour le théâtre. En revanche, de tels livres foisonnent au cinéma et de nombreux scénaristes enseignent, ce qu'il fait lui-même depuis vingt ans dans les universités. Il a d'ailleurs publié un manuel théorique sur le sujet<sup>1</sup>. Examinant par la suite les différentes écritures dramatiques – opéra, radio, télévision, cinéma et théâtre –, il a recherché l'importance de l'écrit dans chacune ainsi que le rapport entre le signataire de l'œuvre et le détenteur du signe le plus fort de ce résultat. Par exemple, à l'opéra, la musique est le signe prioritaire, et le librettiste tombe dans l'oubli. Aujourd'hui, personne ne connaîtrait Salieri s'il n'y avait pas eu *Amadeus*. Au cinéma, le signataire du film n'est pas le scénariste. L'écrit est donc au service de l'image, qui est le signe prioritaire. À la radio, le signe écrit est évidemment

1. Robert Gurik, *Écrire un scénario de film : le scénario d'Oscar*, Montréal, Duchesne éditeur, 2004.

prioritaire ; enfin, reste le théâtre, où l'essentiel est le talent, la musicalité, le rythme, l'atmosphère, bref, la signature, la spécificité individuelle d'un auteur, comme Shakespeare ou Beckett.

Alors, oui, un enseignement de l'écriture comme à l'École nationale de théâtre est une chose merveilleuse, car cela permet à l'auteur en devenir de se familiariser avec les divers métiers, de se rendre compte des difficultés, ensuite d'être inséré rapidement dans le milieu professionnel... mais tout cela, aux yeux de Gurik, ne constitue pas une formation. Une formation est une matière théorique qui fait l'objet d'un enseignement pouvant s'adresser à tous. Le reste constitue de l'accompagnement, des accélérateurs variables en fonction des affinités entre le répondant et la personne accompagnée. On ne peut pas enseigner à Shakespeare ce qu'il fait.

L'écriture de cinéma est technique, contrairement à l'écriture de théâtre. Avant de faire ses toiles, Picasso n'a pas appris à être Picasso ; il n'a pas appris la peinture, mais des techniques qui permettent de peindre, ainsi que la théorie des couleurs et les techniques de main levée. Or en théâtre, on ne peut même pas parler de techniques qui apprennent à écrire.

Pourtant, Michel Marc Bouchard disait que, si l'on ne peut amener quelqu'un à devenir auteur, on peut enseigner l'aspect *dramatique* à un auteur. Bouchard convient que, même en l'absence de méthodes ou de techniques, il existe bien un vocabulaire, des Grecs à nos jours, et il est très intéressant de lire et décortiquer ces œuvres en se disant que cela peut servir un jour, sans nécessairement les copier. Gurik répond qu'une telle formation, certes très riche, peut aussi bien diriger vers un travail de critique, d'historien du théâtre ou d'analyste. Elle n'est pas propre à l'auteur dramatique.

Cela dit, comme Gurik, Bouchard s'est heurté à un mur lorsqu'il a voulu enseigner l'écriture dramatique. Faute de pouvoir trouver un manuel, il a lui aussi écrit un livre<sup>2</sup>. En réalité, Gurik dit avoir trouvé un seul ouvrage, datant de 1946, *The Art of Dramatic Writing*<sup>3</sup>, qui représente peut-être la tentative la plus proche d'une théorie de l'écriture théâtrale, encore que cela s'adresse peut-être davantage au metteur en scène qu'au futur auteur. Bouchard note que les ateliers de théâtre donnés à l'occasion de festivals, par exemple, s'apparentent plutôt aux cours de tissage ou de poterie. À l'École nationale ou à l'université, cependant, les premières semaines sont les plus difficiles, car il n'y a pas encore de matière sur laquelle travailler.

### **Former ou accompagner ?**

Diane Pavlovic revient sur deux affirmations de Robert Gurik. D'abord, il est évident que l'on n'apprend à personne à devenir Picasso, Baudelaire ou... Michel Marc Bouchard. Mais cela est propre à toutes les écoles d'art. Pour être choisis, les étudiants en art dramatique doivent posséder une personnalité, un tempérament, une

2. Michel Marc Bouchard, *l'Écriture dramatique, l'écriture scénique*, Ottawa, Théâtre Action, 1989.

3. Lajos Egri, *The Art Of Dramatic Writing : Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, Carmichael, Touchstone Books, 1946, 1960 ; Trade Paperback, 1972.



*Voiture américaine* de Catherine Léger (Écriture dramatique, 2005), mise en scène par Robert Bellefeuille (ÉNT, 2006).  
Sur la photo : Josianne Dicaire et Marie-Ève Huot.  
Photo : Maxime Côté.

flamme. Bien sûr, quand on les accompagne, ils reçoivent des cours techniques de voix, de projection, etc. Mais former un artiste sera toujours un paradoxe dans lequel se heurtent deux conceptions du créateur. Elle rappelle qu'il y a plusieurs années, les Européens invités à des lectures étaient choqués de voir à quel point l'équipe du CEAD intervenait sur les textes des auteurs. Même le soutien dramaturgique et le programme d'écriture à l'École nationale ébranlaient le mythe romantique de l'écrivain illuminé qui accouche d'une œuvre réputée intouchable. Les Européens trouvaient qu'au Québec le texte était un matériau, un canevas éternellement perfectible. Il faut donc, à son avis, d'une part cesser de considérer un texte comme devant toujours être retravaillé, mais d'autre part désacraliser un peu l'auteur. De toutes manières, maintenant, l'Europe emboîte le pas : l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT), à Lyon, vient de mettre sur pied un programme de formation et d'accompagnement à l'écriture, inspiré de ce qui se fait au Québec, et des rares programmes existant ailleurs, comme à Barcelone et à Mexico. Diane Pavlovic conclut que, sans doute, on accompagne un auteur davantage qu'on le forme. Il est important pour l'auteur de recevoir des commentaires de toutes sortes de gens sur son travail, de pouvoir dans la même semaine discuter philosophie, voir une pièce jeunes publics, écouter un auteur parler de son parcours ou faire de l'impro avec des comédiens. Tout cela fait des gens de théâtre plus complets.

Robert Gurik convient que cela ne peut pas faire de mal, mais comporte quand même un danger, particulièrement au Québec. Il existait autrefois au théâtre un ressort naturel de gratification et de sanction, représenté par les ventes de billets. Le public décidait de ce qui était une bonne ou une mauvaise pièce. Ce pouvoir du *box office*

a disparu à cause de notre façon d'exploiter le théâtre, sur les plans de la diffusion aussi bien que du financement. Si bien que nous voici au bord de la falaise : en l'absence d'éléments de pression externes, on forme des auteurs dont les œuvres seront des prétextes au lieu de textes. Expliquant ses propos, Gurik affirme que, tôt ou tard, les écoles formeront des produits standardisés au service des metteurs en scène, car ce sont eux qui ont le pouvoir, et les auteurs écriront de plus en plus pour eux.

Dominick Parenteau-Lebeuf proteste : quand elle a été acceptée à l'École, son directeur de section, René Gingras, lui a dit qu'on l'avait choisie parce qu'elle était déjà une auteure. Un jeune auteur peut être réceptif à ce qui le marque et rejeter violemment autre chose. Elle a même connu un bonheur extrême à détruire méchamment ce qui ne lui convenait pas, pour apparaître comme la meilleure. Robert Gurik insiste : on assiste alors à une lente érosion de l'espace de liberté chez l'auteur qui, lorsqu'il doit composer avec un impératif extérieur au milieu du théâtre, bénéficie de cet espace de liberté. Lorsque ce milieu du théâtre se referme, l'espace de liberté s'amenuise.

Parenteau-Lebeuf précise : comme un bébé à la naissance, le jeune auteur a un crâne unique mais encore mou lorsqu'il arrive à l'École. Reprenant cette image, Gurik répond que la transformation n'est pas forcément positive. Pourquoi voit-on tant de bébés adorables et d'adultes haïssables et violents ?

Michel Marc Bouchard revient sur l'idée de l'absence de sanction du *box office*, qui causerait un repli sur soi des auteurs. Selon lui, la sanction vient aussi de l'étranger maintenant. Il y a des écritures qui n'ont pas eu de succès au Québec, mais qui trouvent un écho fulgurant à l'étranger. Il cite Daniel Danis, Sébastien Harrisson, Jean-François Caron et le théâtre jeunesse, qui ont reçu un accueil à peine correct ou parfois *brutal* ici, pour s'épanouir à l'extérieur des frontières. Avec un public d'à peine 60 000 spectateurs par an à Montréal, combien peut-on absorber d'auteurs contemporains ?

### Construire une œuvre littéraire

Cela dit, ayant eu la chance d'obtenir une formation individuelle, Bouchard se demande comment il aurait réagi devant une multitude de professeurs et d'intervenants faisant chacun leurs commentaires sur ses écrits, et, en plus, dans un milieu de pratique théâtrale. Il voit le résultat actuellement au cinéma : il écrit un scénario de 96 pages et reçoit 122 pages de notes ! Et tout le monde a le droit d'intervenir, y



« Écrire, ça ne s'enseigne pas, mais ça s'apprend. » (François Archambault, diplômé de l'ÉNT en 1993). Sa pièce *Cul-sec*, d'abord créée par les finissants de l'École, a été présentée par le PàP en 1995, dans une mise en scène de René Richard Cyr. Sur la photo : François Papineau et Patrick Goyette. Photo : Yves Dubé.



compris le distributeur et l'actrice principale. Dominick Parenteau-Lebeuf précise que ce n'est pas tout le monde qui commente le travail d'un étudiant à l'École, mais seulement quelques personnes bien choisies. Bouchard demande cependant pourquoi il devrait côtoyer un acteur pour écrire un personnage. Pourquoi un auteur doit-il s'intéresser au travail du scénographe, quand ce n'est pas lui qui réalisera le décor ? Ce serait piétiner les plates-bandes du metteur en scène. Tout en comprenant l'intérêt de passer un an avec des praticiens au début, il serait d'avis d'envoyer ensuite les écrivains de théâtre en littérature.

Diane Pavlovic réagit d'abord aux insinuations de formatage et de clonage. Contrairement aux idées qui circulaient pendant les premières années du programme d'écriture de l'École nationale, sous la direction de Jean-Claude Germain, elle ne trouve pas que les quarante-trois diplômés depuis trente ans se ressemblent. Entre Dominic Champagne et François Archambault, Jean-Rock Gaudreault, Dominick Parenteau-Lebeuf, Olivier Choinière, Olivier Kemeid, Geneviève Billette, Sébastien Harrison, Yvan Bienvenue ou Jean-François Caron, elle ne voit pas de clones. Même les plus récents diplômés, comme Pascal Lafond ou Fanny Britt, ont chacun gardé leur personnalité propre. Quant à l'espace de liberté qui serait enlevé à l'auteur, elle estime que, pendant trois ans, les jeunes inscrits à l'École et leurs professeurs se trouvent dans une bulle, une sorte de mini-résidence absolue, carrément en dehors de la vraie vie. Sa crainte était d'ailleurs qu'en sortant de là ils ne soient pas assez armés pour faire face au système de production actuel. En même temps, ils ont un espace de liberté et d'exploration tous azimuts, car ils sont plus centrés sur le processus que sur le résultat. Elle ne voit donc pas l'École comme soumise aux diktats du système.

*Honey Pie* de Fanny Britt (Écriture dramatique, 2001), mise en scène par Claude Poissant (ÉNT, 2002). Sur la photo : Madeleine Péloquin, Geneviève Alarie, Johanne Haberlin, Brigitte Tremblay et, à l'avant-plan, Évelyne Gélinas et Guillaume Legault. Photo : Maxime Côté.



Ensuite, en ce qui concerne les liens entre les auteurs et les praticiens à l'École nationale, Diane Pavlovic rappelle que le programme d'écriture avait justement été créé par Jean-Claude Germain parce qu'il estimait que les auteurs dramatiques, trop littéraires et isolés, ne connaissaient pas suffisamment la pratique du théâtre. Il fallait donc les mettre en contact assez tôt avec des praticiens. Cela dit, elle convient que l'écriture dramatique est un genre littéraire, mais elle a aussi une dimension collective. Le débat n'est pas nouveau. La connaissance de la dynamique théâtrale et des contacts avec des collègues scénographes et acteurs ne peut être que bénéfique. Pourquoi ne pas en profiter ?

### **Création d'un réseau ou « mal nécessaire » ?**

Dominick Parenteau-Lebeuf estime que ce ne sont pas tant les professeurs que les autres étudiants qui constituent le futur réseau des auteurs. Car ils leur apprennent que leurs textes sont non seulement théâtraux, mais qu'ils répondent aussi à leur génération. Un jeune auteur a besoin de s'adresser d'abord aux gens de son âge. Par leur capacité à lire des textes et à se les approprier, des acteurs qu'elle a connus pendant sa formation lui en ont beaucoup appris sur son écriture et sont encore capables de commenter ses textes pour l'aider à avancer.

Diane Pavlovic renchérit : il se crée effectivement des affinités entre des gens présents à l'École. Mais, plus symboliquement, la présence de l'écriture dans une école de théâtre constitue, pour tous les autres programmes, une prise de position importante. Il est bon qu'il y ait des écrivains, des poètes dans une école et que tout le monde en prenne conscience. Quant aux auteurs, ils participent à la vie de l'École, se nourrissent du bouillonnement d'activités, mais il y a aussi des moments où ils sont seuls chez eux à écrire.

Michel Marc Bouchard réplique que son malaise vient d'une sorte d'orthodoxie. On semble exclure le fait que l'auteur puisse être carrément *en marge*, même par rapport à la pratique du théâtre. Il craint qu'un auteur trop plongé dans la pratique développe une écriture anecdotique. Comme auteur, il n'a pas besoin de comprendre le mécanisme du jeu. Gurik est d'accord : l'auteur doit laisser libre cours à son imagination, sans être limité par les possibilités qu'il observe dans la pratique. Certes, l'émulation ne peut faire que du bien : une troupe peut se former autour d'un auteur. Mais plutôt que d'enseigner, on crée une situation qui permet à un auteur de s'épanouir. Peut-être le contact avec les praticiens devrait-il avoir lieu la dernière année plutôt que la première... Il cite l'exemple du cinéma : le certificat de scénarisation à l'UQAM ne se donne pas en communications, mais en lettres françaises.

Dominick Parenteau-Lebeuf souligne qu'au sein de l'École nationale, les auteurs sont tout de même marginalisés, ce qui fait d'ailleurs leur affaire. L'auteur a tendance à



*Le Doux Parfum du vide* de Pascal Lafond (Écriture dramatique, 2003), mis en scène par Robert Bellefeuille (ÉNT, 2004). Sur la photo : Éloi Archambaudoin et Agathe Lanctôt. Photo : Maxime Côté.



refuser l'exubérance des acteurs, car il doit toujours descendre en soi pour trouver une parole, des mots, un rythme, un phrasé, des idées, opposer des personnages qui viennent de son propre imaginaire. Cela dit, l'affirmation de l'auteur comme littéraire dans une école de pratique constitue un combat sans fin : « Nous avons toujours un pied dans la porte et un à l'extérieur. L'auteur est un mal nécessaire ! » Une anecdote l'a marquée lorsqu'elle étudiait à l'École nationale. Monique Mercure, directrice de la section française, qui parlait beaucoup à tout le monde avec sa générosité habituelle, lui a demandé comment ça allait dans son écriture. Aussitôt qu'elle lui a dit sur quoi elle travaillait, Monique Mercure lui a confié que, en tant qu'actrice, elle se dépêchait toujours d'apprendre son texte par cœur pour oublier qu'il s'agissait d'un texte de théâtre. Cela lui a donné un choc. Les acteurs et les metteurs en scène sont donc toujours contents de recevoir un texte contemporain, mais ils se hâtent de chasser l'auteur de la salle. Il faut s'imposer comme joueur principal pour pouvoir participer au théâtre.

À cet égard, Michel Marc Bouchard se souvient de la première phrase dite par son professeur William Weiss à son premier cours à l'université : « Il est fondamental de comprendre que l'auteur est mort. » Malgré le choc, cela l'a beaucoup servi par la suite. Il apprend maintenant à être « le plus mort possible », afin que les artistes qui montent ses pièces n'aient pas besoin de l'appeler !

### L'adaptation

Est-ce que l'on forme les auteurs à l'adaptation, vu qu'on en monte de plus en plus et que certains metteurs en scène paraissent rechercher des textes non conçus *a priori* pour la scène ? Michel Marc Bouchard estime que ce serait malheureux, dans la mesure où il s'agit d'un phénomène épisodique, qui ne laisse presque pas de traces. Peut-être cette vogue vient-elle du fait qu'on a des problèmes avec l'histoire, la fable. Selon Gurik, on ne parle plus d'auteur alors, mais d'arrangeur. En fin de compte, comme en matière de cinéma, une œuvre déjà conçue n'est pas autre chose qu'un fait divers. Les personnages et l'argument existent, comme la chute, et ce qu'il reste à faire, c'est de rendre tout cela dramatiquement possible sur scène. Cependant, si l'on se contente d'illustrer une œuvre existante, on ne fait plus de théâtre mais un compromis. Si l'on est interpellé par un fait divers ou par une œuvre, c'est qu'on y trouve consciemment ou non quelque chose qui nous concerne. Au théâtre, si un auteur reçoit une commande d'adaptation, c'est parce qu'un directeur de théâtre ou un metteur en scène fantasme sur une œuvre particulière. Gurik note d'ailleurs que les bonnes adaptations de romans sont rares au cinéma. On adapte mieux une nouvelle, car elle laisse beaucoup de place à l'apport du réalisateur, qu'un roman de Tolstoï ou de Gorki, avec ses personnages « travaillés ».

Diane Pavlovic note tout de même que l'École nationale offre des ateliers d'adaptation, car c'est un bon exercice. Il y a aussi des ateliers de traduction, car il s'agit d'un

gagne-pain possible pour les auteurs, tout comme l'écriture télé. Cela dit, un auteur peut aussi avoir le coup de foudre pour un roman : pourquoi pas ?

Dans la salle, l'auteure Suzanne Lebeau, qui a déjà fait deux adaptations, affirme justement, dans le premier cas, avoir été interpellée par un roman qui lui semblait à la fois adopter le point de vue d'un enfant et parler du monde. Cela a donné *Gil*, d'après *Quand j'avais 5 ans, je m'ai tué* de Howard Buten. Pour revenir sur l'enseignement, elle veut donner le point de vue du « formateur » – terme qu'elle trouve rigide et austère –, ou du maître, même si elle ne se considère pas comme un maître. Pourtant, pour elle, l'enseignant qui travaille avec des artistes de toutes disciplines doit faire œuvre de maître, dans la mesure où celui-ci apprend autant que l'élève et qu'il n'est là que pour partager sa passion. Quand on lui a proposé d'enseigner l'écriture jeunes publics à l'École nationale, elle s'est demandé, comme tout le monde, ce qu'elle pourrait bien bâtir comme cours, mais en même temps, comment elle pourrait partager une passion à partir d'un manuel. Ce serait utopique et reviendrait à détruire le rapport élèves-maître. L'essentiel est de permettre aux jeunes auteurs de

découvrir leur voix, leur langue, leurs forces et leurs faiblesses. En une quinzaine d'années d'enseignement à l'École nationale, elle était jalouse de tous ses élèves ! Elle n'a jamais eu la chance, plus jeune, de profiter d'une telle bulle de liberté où tous les essais et les excès sont permis. À chaque promotion, elle était inquiète mais, aujourd'hui, presque tous ceux qui sont passés par son cours écrivent, notamment pour le jeune public ; ce sont des textes qui la surprennent souvent, des voix riches et diverses. Or, plusieurs lui ont avoué qu'ils n'auraient pas suivi son cours s'il n'avait été obligatoire ! Voilà ce qu'une école de théâtre a de mieux à offrir : c'est un accélérateur, une concentration, une exposition à des voix multiples et discordantes. Il faut apprendre à choisir qui l'on a envie d'écouter. Pour sa part, elle donnait toujours *tous* ses commentaires à ses élèves, en leur disant d'en faire ce qu'ils voulaient : « Si vous m'écoutez, vous êtes morts, mais si vous ne m'écoutez pas, il faut que vous sachiez pourquoi. »



Autre intervenant dans la salle, Louis-Dominique Lavigne, qui donne aussi beaucoup d'ateliers à l'École nationale, affirme que devenir dramaturge s'enseigne et s'apprend. Au risque de paraître prétentieux, il va plus loin que Suzanne Lebeau en confiant qu'il aurait aimé *se* rencontrer à vingt ans ! On peut apprendre le talent, les idées, le style, les techniques. Les deux seules choses qui ne s'apprennent pas sont le travail et la discipline, qui viennent de la flamme intérieure qui nourrit l'écrivain. Quand il a débuté,



Diane Pavlovic souligne la diversité des voix parmi les diplômés de l'ÉNT, comme Olivier Choinière (*Autodafé*, Théâtre du Grand Jour, 1999) et Geneviève Billette (*Je Goûteur*, PàP, 2002). Photos : Claude Dallaire et Yanick Macdonald.

il n'avait ni talent ni idées, même pas d'encouragement. Seulement le goût d'écrire. Or, il existe des techniques pour trouver des idées, développer son talent, et même pour aller chercher l'inspiration. Jack London disait qu'on peut aller la chercher à coups de marteau. Il faut donner les bons coups au bon moment. En Europe, les gens pensent que l'inspiration arrive par magie. En vieux marxiste, Lavigne n'est pas de cet avis. Pour ce qui est des manuels, l'enseignant peut très bien s'en forger un, par exemple à partir des journaux d'écrivains qui parlent de leur pratique, de leur inspiration ou des trucs du métier.

Cela dit, la grande question à son avis est : « Le participant va-t-il tenir le coup ? » Un vrai dramaturge se caractérise par sa capacité à durer. Sans se prétendre un génie, Lavigne se définit personnellement comme un artisan de l'écriture, heureux de son métier. Seule la flamme intérieure permet à l'auteur de survivre au massacre de la critique, ou à la transformation aux trois quarts de sa pièce par un metteur en scène, et de continuer à trouver du plaisir à écrire.

### Un parcours privilégié

Michel Marc Bouchard réagit à la question du talent et des idées. Quand l'École nationale organise des entrevues et fait des lectures de textes pour sélectionner des candidats, comment choisir sans s'appuyer sur le talent et les idées ? Lavigne est persuadé qu'il aurait été refusé à l'École nationale, comme l'a été Bouchard. Diane Pavlovic répète que, sur une quarantaine de candidats, six sont invités à un stage de sélection avec des ateliers d'écriture et deux sont finalement choisis, à partir des critères cités plus haut (voix particulière, style, vision du monde...) et après des entrevues individuelles étoffées, car ils devront tout de même passer trois ans dans un climat plutôt familial avec les gens de l'École. Naturellement, c'est un luxe inouï que d'engager une trentaine de professeurs pour six étudiants sur trois ans, mais en même temps, cela investit ces derniers d'une grande responsabilité. Ils ne peuvent ni s'absenter ni être distraits aux cours ; l'École attend aussi après eux pour qu'ils écrivent leurs textes, car il est prévu qu'ils seront joués par des étudiants. Le cursus est donc exigeant, et il faut à la fois être animé d'une véritable volonté pour tenir le coup, avoir confiance en soi, et une grande disponibilité, être prêt à accepter des commentaires de gens différents, ayant diverses façons de travailler.

Dans la salle, Daniel Thérien décrit son parcours, marqué par la rencontre, dans un cours de scénarisation à l'UQÀM, de Robert Gurik, qui s'est dit d'avis que son écriture était plutôt théâtrale. Il a donc écrit une pièce (et deux autres depuis), et s'est adressé à l'École nationale de théâtre, malgré son âge, car lui, à vingt ans, n'avait



encore rien à dire. Après l'atelier et l'entrevue individuelle, Élisabeth Bourget, alors responsable de la section d'écriture, lui a demandé, vu son parcours : « Mais qu'est-ce que tu veux qu'on t'enseigne...? » Quelqu'un d'autre aurait alors ajouté : « Vous n'êtes pas là pour enseigner, mais pour le mettre dans un cocon. Que ce soit juste un an, faites-le exploser et ça finira là. » Heureux aujourd'hui de n'être pas entré à l'École, il a été dirigé vers Daniel Simard et les Laboratoires de l'Association québécoise des auteurs dramatiques (AQAD), outil qui a ensuite été « détruit » par le CEAD. C'est là qu'il a appris énormément, avec d'autres auteurs et des artistes expérimentés ou à peine diplômés, de différentes disciplines. Sa pièce, *Justin*, a été présentée mais, lorsqu'il l'a envoyée au CEAD, il a reçu une lettre de bêtises inacceptable de quelqu'un dont il n'avait jamais entendu parler, lettre qui l'a démoli pendant deux ans ! Finalement, c'est la vie qui lui en a appris le plus, avec la confiance qu'il a placée dans quelques personnes du milieu, dont Robert Gurik au premier chef, qui a mis de l'ordre dans le « bouilli d'émotions » qu'était son écriture.

Diane Pavlovic note qu'il y a effectivement plusieurs voies pour trouver son chemin dans l'écriture théâtrale, mais le besoin de contacts et d'accompagnement avec des interlocuteurs dans la pratique est bien réel. Michel Marc Bouchard ajoute que, si l'École constitue un espace-temps précis de deux à trois ans, la formation d'un auteur dure toute une vie. Après la rencontre de maîtres à l'École, l'auteur continue de lire, d'aller au théâtre, de rencontrer auteurs et metteurs en scène. Même la critique

Le cours de Suzanne Lebeau à l'École nationale a contribué à former une relève en dramaturgie jeunes publics. *Mathieu trop court*, *François trop long* de Jean-Rock Gaudreault, diplômé de l'École en 1993 (Cie Jacinthe Potvin, 1998). Sur la photo : Gabriel Sabourin et Louis-Martin Despa. Photo : Laurence Labat.

contribue à sa formation. Sans compter que ce métier, étonnamment, permet de côtoyer toutes les générations.

Dans la salle, Bernard Pothier dit que s'il a écrit une première pièce, après des nouvelles et de la poésie, c'est par passion et non par désir d'exercer un métier. Il se voit mal mettre de côté son désir d'écrire une pièce pendant trois ans pour suivre un cours d'écriture... De son côté, Lise Gagnon se demande si, dans le milieu du théâtre, il existe une plus grande reconnaissance pour les auteurs qui sont passés par l'École nationale par rapport aux autres. Dominick Parenteau-Lebeuf répond qu'à la sortie de l'École un auteur connaît beaucoup de praticiens par leur prénom. Par la suite, c'est la vie qui décide de la réussite ou non d'un auteur. Par ailleurs, même après avoir suivi le cours de l'École nationale et avoir reçu une belle lettre du CEAD, un auteur peut subir des rejets, que ce soit à l'École ou ailleurs, ce qui peut contribuer à sa formation. Pour sa part, une de ses pièces a été rejetée par tous les théâtres de Montréal, si bien qu'elle l'a produite elle-même pour prouver à tous que c'était bien du théâtre !

En conclusion, selon Robert Gurik, rien ne prouve que l'on puisse former un auteur de théâtre. Dominick Parenteau-Lebeuf aurait peut-être été une meilleure auteure sans sa formation. Celle-ci pense le contraire. À son avis, la question n'était pas « doit-on », mais « peut-on » former un auteur. Et à cela, sa réponse est oui, surtout pour qu'il fréquente d'autres jeunes auteurs, qui lui apportent beaucoup. Diane Pavlovic note qu'ayant travaillé longtemps au CEAD, elle sait que l'on peut écrire sans être passé par l'École. Mais ceux qui le font ont décidé de se payer le luxe d'un tel parcours, pour toutes sortes de raisons. Pour avoir enseigné là dix ans avant de diriger le programme, elle estime que la formation y est réelle, tangible et utile. Cela donne des artistes très différents les uns des autres, mais aussi capables de parler de leur art. Quand on forme quelqu'un, ce n'est pas pour le brimer, pour briser sa spontanéité, mais pour lui offrir un espace de jeu. Plus on est lucide quant à l'art qu'on pratique, plus on est capable d'en parler largement, et plus on peut aussi créer largement.

Enfin, Michel Marc Bouchard dit toujours regretter d'avoir été refusé à l'École nationale de théâtre, car il y aurait suivi des cours de danse et d'escrime ! Plus sérieusement, il regrette de n'avoir pas, très jeune, côtoyé d'autres auteurs. Il vient de donner pour l'École nationale un atelier sur l'appropriation du matériel historique par les dramaturges, dans les différents musées d'histoire de Montréal. Ensuite, chaque fois, les quatre jeunes auteurs partaient ensemble et le laissaient là ! Il aurait aimé, à leur âge, connaître ce genre d'effervescence avec des confrères partageant une même vocation. Juste pour cela, oui, il regrette de n'avoir pas eu de formation.

En somme, la prochaine question à poser sera peut-être de savoir si une autre institution qu'une école de théâtre ne pourrait pas aussi offrir des ressources et un encadrement utiles pour susciter ou faire éclore des vocations en écriture dramatique. Cela permettrait de mieux relativiser la formation offerte à l'École nationale, en offrant d'autres pistes vers l'écriture à des auteurs qui, par leur parcours, leur âge ou leur expérience de la vie, ont un désir et des attentes méritant aussi une réponse. ■