

L'auteur acteur: quand le jeu gouverne l'écriture Entretien avec Louise Bombardier et François Godin

Lise Gagnon

Number 120 (3), 2006

Paroles d'auteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24411ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gagnon, L. (2006). L'auteur acteur: quand le jeu gouverne l'écriture : entretien avec Louise Bombardier et François Godin. *Jeu*, (120), 137–148.

L'auteur acteur : quand le jeu gouverne l'écriture

Entretien avec Louise Bombardier et François Godin

Trouble identité

Vous avez tous deux reçu une formation en théâtre et êtes devenus auteurs. Qu'est-ce qui vous a poussés vers l'écriture ?

Louise Bombardier – Au départ, avant toute chose, j'écrivais. Le désir d'écrire était là. C'est ma formation et mon expérience de comédienne qui ont fait que, tranquillement, j'ai eu envie d'écrire pour le théâtre.

François Godin – Quand je suis entré au Conservatoire, je savais que j'avais envie d'écrire et de jouer. Pendant mes études, je me suis inscrit au concours d'écriture dramatique radiophonique de Radio-Canada et j'ai remporté le premier prix. Je ne m'y attendais pas, mais cela a conforté cette intuition de devoir fouiller l'écriture. Après le Conservatoire, j'avais surtout envie de jouer, mais, en solitaire, je continuais mes tentatives d'écriture.

Est-ce difficile de concilier les identités d'auteur et de comédien ?

F. G. – Oui, absolument. Je dirais que le désir d'écrire m'a éloigné du métier de comédien. Il y a peut-être dix ans, j'ai fait le choix de travailler surtout en studio, en doublage, en narration, parce que ce sont des contrats qui ne durent que quelques heures. Après, je suis libre, ce qui n'est pas le cas avec la scène. J'ai essayé d'écrire pendant que je faisais du théâtre d'été, et c'était très difficile. La scène absorbe l'énergie physique et mentale, énormément, quel que soit le spectacle joué. Des fois, j'hésite à faire des démarches pour trouver du travail comme comédien, en pensant au temps que ça peut m'enlever pour écrire, si elles sont couronnées de succès. Depuis que je suis sorti du Conservatoire, mes revenus professionnels proviennent essentiellement, à près de 90 %, du métier de comédien, et ce, même si l'écriture occupe mentalement énormément de place, même si c'est un travail gigantesque.

L. B. – C'est un peu mon histoire. Dans mon cas, parce que j'ai toujours fait beaucoup de théâtre jeunesse, l'écriture représente en droits d'auteur entre 20 % et 25 % de mon revenu. Le reste provient du théâtre. Mais, avec la cinquantaine, ça change.



Louise Bombardier dans
Louisiane Nord de François
Godin, mise en scène
par Claude Poissant (PàP,
2004). Également sur
la photo : Olivier Morin.
Photo : Yanick Macdonald.

J'ai justement refusé de jouer pour pouvoir me consacrer à l'écriture. Alors, oui, c'est très, très difficile de concilier le travail d'acteur et le travail d'écriture.

Est-ce que le fait d'être auteurs vous donne une perspective critique particulière quand vous jouez ?

L. B. – Oui. Je me sens un peu hybride quand je joue, parce que je possède à la fois l'instinct de la comédienne, mais aussi la machine à penser de l'auteur. Souvent, il faut que je ferme cette machine, que j'arrête de reconstruire ce que je considère mal construit. De plus, je sais souvent quand le metteur en scène est en train de faire une erreur, parce que, quand je joue, je me mets toujours dans la position de l'auteur. Je sais ce que mon personnage représente comme pulsion dans l'ensemble de l'œuvre. C'est assez rare les acteurs qui ont cette conscience globale. Je ne sais pas si ça aide ou si ça nuit, mais je me sens responsable de la parole de l'auteur quand je suis actrice. Au théâtre, je suis pour la primauté du texte. Dans la pratique, ça fait de moi quelqu'un d'un peu énervant pour les metteurs en scène, ce qui fait que je n'ai pas des tonnes d'amis ! (*Rires.*)

F. G. – J'ai envie de répondre en parlant de *Louisiane Nord*. Louise jouait dans cette pièce que Claude Poissant mettait en scène. Et j'ai éprouvé très fortement, même dans les non-dits, que Louise était une auteure autant qu'une actrice. En répétition, je décodais très facilement, ne serait-ce que par ses regards, l'expression de son corps, qu'elle n'avait pas la même logique d'ensemble du texte que celle du metteur en scène. Mais c'était tout, parce qu'elle était là comme comédienne et qu'elle respecte sa fonction. Moi-même, comme auteur, en voyant travailler Claude, j'avais envie de dire des choses, mais après un certain temps, je découvrais la cohérence d'ensemble de son

travail. Je découvrais aussi que des choses que je pouvais avoir envie de dire, parce qu'elles correspondaient à ma vision, n'étaient plus pertinentes parce que si le metteur en scène en tenait compte, il brisait sa propre cohérence.

Comment conciliez-vous l'intériorité de l'auteur avec l'extériorité de l'acteur ? Peut-être, comme vous l'avez dit, en n'étant pas auteurs et comédiens en même temps ?

L. B. – Je ne peux pas être au cœur de l'écriture d'une œuvre quand je joue. Pour écrire, je dois trouver un temps, même pour me perdre. Prendre le temps de prendre une piste, de la lâcher, d'en prendre une autre. Je ne fais pas ça entre quarante représentations de théâtre. C'est tellement intense, le théâtre ! Je suis dans l'instant présent, je suis un flambeau, ça passe à travers tout le corps, et il y a peu d'espaces flottants pour la pensée.

F. G. – C'est vrai que l'énergie de la scène est complètement différente de celle de l'écriture. Si je monte sur une scène, je suis habité par l'énergie de l'acteur, tout à coup. Et les idées qu'on peut avoir sur la cohérence d'ensemble, qui relèvent de l'auteur qui se met à travailler, il faut que je les tasse. Je ne peux pas travailler comme acteur si je mélange les énergies d'auteur et d'acteur.

Néanmoins, est-ce que le fait d'être comédien peut enrichir l'auteur ?

L. B. – Quand j'écris, je sais tout de suite si c'est un personnage de théâtre ou non. J'écris aussi de la prose où je ne fais pas vibrer les mots de la même façon. Quand c'est pour le théâtre, c'est tout mon corps qui écrit, et si je ne le vois pas et ne l'entends pas vibrer, ou si je ne vois pas sa position dans l'espace, je ne suis pas capable de continuer. L'écriture du théâtre, je la sens quand je suis dans l'état d'adrénaline de l'actrice. Il y a une vibration, une tension théâtrale, quelque chose de l'immédiateté du théâtre qui doit se retrouver dans un texte de théâtre. Je pense qu'être acteur aide beaucoup. L'écriture dramatique est l'un des genres les plus difficiles à pratiquer, je crois, parce qu'il faut à la fois laisser des trous et que ce soit plein. C'est une énergie immédiate, qui mêle la pensée et la pulsion, et qui a un rapport particulier avec le corps et l'oralité.

F. G. – Au moment même où on écrit une pièce, on sent quand le texte est gouverné par des intentions fortes, une énergie particulière. En écrivant, je deviens le personnage, je l'écris dans un certain rythme, dans un certain souffle, et s'il n'a rien à faire sur scène, en tout cas dans ma perception intime, s'il ne se passe

François Godin, lauréat de la Prime à la création du Fonds Gratien-Gélinas 2005 pour *Je suis d'un would be pays*. Photo : Nicolas Tayaout.



rien, sans que je sois nécessairement tout le temps sur l'adrénaline, j'arrête et je cherche à reprendre par un autre fil. Il y a un besoin d'expression habitée d'une énergie transposable sur scène.

Influences et formation

Avez-vous reçu une formation en écriture ?

L. B. – Au cégep, j'étais en littérature-théâtre. J'ai toujours écrit, mais sans avoir de formation en écriture dramatique. C'est le jeu qui est devenu ma formation principale, et l'écriture est arrivée, par la suite. Après, le théâtre jeunesse a créé des demandes. L'actrice a été motrice et a engendré une écriture efficace. Maintenant que je veux moins jouer, c'est très différent, j'ai un autre rapport avec l'écriture. Et j'ai la nostalgie de ne pas avoir fait l'école d'écriture.

F. G. – Ah oui ?

L. B. – Oui. Parce que je crois que je saurais mieux répondre à des questions d'ordre formel. Pendant sa formation, l'auteur écrit pendant quatre ans sous toutes sortes de formes. Et j'ai l'impression, c'est peut-être faux ou pure nostalgie, que si j'avais une pratique d'écriture plus large, je traverserais mes déserts plus rapidement. Maintenant, il est trop tard, je ne commencerai pas à copier Ibsen pour apprendre à écrire. Mais c'est merveilleux, comme formation, que les auteurs dramatiques puissent confronter l'écriture à la pratique du jeu.

F. G. – J'ai l'impression que le fait d'avoir fait le Conservatoire comme comédien m'a donné certaines bases de ce qu'est un texte de théâtre. Souvent, devant la page, je suis incapable d'écrire tant que je ne connais pas l'enjeu entre deux personnages, ou le besoin irrésistible de la présence d'un tel comédien sur scène, à un moment précis. Ce sont des questions que se pose l'acteur – et je me les pose aussi quand j'écris. D'une certaine manière, ça gouverne l'écriture. Les réponses que donnera un comédien ou un metteur en scène ne seront sans doute pas les miennes, mais c'est ma manière de nourrir le texte, avec des forces qui vont faire en sorte que, sur scène, ça peut être une écriture active. Ma formation d'acteur gouverne mon écriture.

Théâtrographie de Louise Bombardier

(Les années correspondent à la création du texte. Si le titre est suivi d'un astérisque, c'est que le texte n'a pas encore été produit à la scène ; l'année correspond alors à la première mise en lecture de la pièce. S'il y a deux astérisques, le texte n'a connu ni lecture ni mise en scène ; l'année est alors celle du dépôt au CEAD. Les textes radiophoniques ne sont pas mentionnés.)

Chu pour rien, chu contre toute (coauteure), 1976.

Le Cas rare de Carat, 1979 (Auteurs dramatiques en ligne inc. – ADEL inc. 2006).

Claudette Fréchette, secrétaire rythmique, 1983 (ADEL inc. 2006).

Dis-moi doux (jeunes publics), 1984 (ADEL inc. 2006).

Sortie de secours (coauteure), 1984 (VLB Éditeur, 1987, épuisé) (ADEL inc. 2004).

Bain public (coauteure), 1986 (ADEL inc. 2005).

Manuscrit de la mère morte (en collaboration avec Johanne Arsenault et Alice Ronfard)*, 1990 (ADEL inc. 2006).

Château-geste (monologue) (jeunes publics), 1991 (ADEL inc. 2006).

Hippopotamie (jeunes publics), 1991 (VLB Éditeur, 1994, épuisé) (ADEL inc. 2006).

Folire, le garçon d'ascenseur, 1991 (dans *Nuits blanches*) (ADEL inc. 2006).

*Tania Feber***, 1992.

Conte de Jeanne-Marc, chevalière de la tour, 1993 (ADEL inc. 2004).

L'Enfant, 1993.

Noël en juillet (conte urbain), 1994 (dans *Moebius*, n° 66, hiver 1996) (ADEL inc. 2006).

Le Champ (jeunes publics), 1996 (Lanctôt Éditeur, 1998, épuisé) (ADEL inc. 2006).

Noëlle en juillet (14 ans et plus), 1996 (ADEL inc. 2006).

L'Affaire Fanny Geste, 1999 (dans *Atelier étrange*) (ADEL inc. 2006).

L'Enfant fou ou l'Enfant (13 ans plus tard), 1999 (dans *Atelier étrange*).

La Femme-cheval, 1999 (dans *Atelier étrange*).

Gunther et Angie, 1999 (dans *Atelier étrange*) (ADEL inc. 2006).

Pension Vaudou, 2000 (Lanctôt Éditeur, 2003, épuisé) (ADEL inc. 2006).

Contes-Gouttes (jeunes publics), 2002 (Lanctôt Éditeur, 2002).

*Je crois que c'est arrivé**, 2004 (ADEL inc. 2006).

La Cité des loups (jeunes publics), 2005 (Lanctôt Éditeur, 2005).

Ma mère chien, 2005 (Lanctôt Éditeur, 2005).

*La Trilogie de l'enfant****, 2005.

Au CEAD, il y a certains ateliers, mais c'est autre chose, ce n'est pas de la formation.

F. G. – C'est déjà au niveau de la pratique. Dans mon cas, si je dépose un texte au CEAD, c'est que j'ai atteint l'état d'achèvement où, quoi qu'on m'en dise, ça ne me démolira pas. Je n'arrive pas avec mes insécurités; je n'aurais vraiment pas envie d'être aidé à ce moment-là, parce que je considère que c'est ma responsabilité d'auteur de me rendre jusqu'à un point où l'univers auquel j'ai donné naissance compose un tout cohérent. À partir de là, on peut commencer à discuter. Le CEAD apporte un premier regard extérieur, qui est précieux. J'ai déjà eu accès à des ateliers d'acteur qui permettent d'entendre le texte une première fois. Tout à coup, ça donne beaucoup d'informations, c'est merveilleux. C'est vraiment un palier qui mène à la pratique théâtrale. Lancer le texte vers des énergies d'acteurs, vers la parole lue, dite, entendue, jouée, incarnée... Mais ce n'est pas de la formation, c'est un soutien dramaturgique. Je reste complètement solitaire dans tout ce qui est travail d'écriture. Il y a quelque chose d'autiste, pour moi, dans le fait d'écrire. On ferme tout, on se concentre; il y a un interdit d'influences extérieures.

Ma mère chien de Louise Bombardier, mise en scène par Wajdi Mouawad (Théâtre d'Aujourd'hui, 2006). Sur la photo: Markita Boies, Anne Caron, Patricia Nolin, Robert Lalonde et Julie Vincent. Photo: Yves Renaud.



En cours d'écriture, avez-vous reçu les services d'un coach, d'un conseiller dramaturgique. Si oui, qu'en avez-vous retiré ?

L. B. – J'ai travaillé avec Marie Auclair à deux reprises, et ça m'a beaucoup aidée à certaines étapes d'écriture, avant même de faire des lectures. C'est vraiment une question de soutien à la structure dramatique. En même temps, ça crée des conflits, parce que plus on entend de commentaires, moins on est libre. Mais c'est correct, il faut savoir se débattre avec les remarques reçues. Ensuite, je retourne travailler en silence. Je prends et je rejette, mais ç'a été important d'avoir un premier interlocuteur dont le métier est d'écrire. Par contre, il faut faire attention à qui on confie un texte naissant.

F. G. – J'ai aussi eu du soutien dramaturgique de Marie Auclair, au CEAD, essentiellement. J'en parlerais exactement comme Louise, c'est-à-dire que c'est une fenêtre qu'on ouvre. Après, il faut refermer la fenêtre. Marie était la première à dire que ses remarques sont des suggestions. Je dois les laisser se déposer, prendre un peu de temps, et voir comment je les réinterprète pour faire avancer mon texte.

J'ai fait un travail dramaturgique important l'automne dernier avec Gervais Gaudreault. Mon texte *Je suis d'un would be pays* a été retenu pour la Semaine de la dramaturgie. Il fallait ramener ce monologue de plus de deux heures et demie à une heure et demie. C'est un gros travail, et j'ai découvert, avec Gervais, une manière de travailler qui lui vient en partie, j'espère ne pas le trahir ici en disant ça, du fait qu'ayant travaillé si longtemps en théâtre jeunesse, il a une exigence de clarté très forte. Ç'a été un long travail, vraiment utile. Mais, encore là, on n'est pas à l'étape de l'invention.

L'écriture, c'est long, c'est lent, c'est un travail de longue haleine. Chacun de mes textes pour la scène, du moment où j'ai commencé à l'écrire jusqu'au moment où je l'ai considéré comme achevé, a nécessité près de deux ans. Là-dessus, il y a des mois où je n'y touche pas, mais ces périodes-là sont importantes aussi. Au moment d'y revenir, le travail reprend, sur des bases sensiblement différentes. Alors, on a le courage, on a l'énergie du coureur de fond pour repasser à travers une autre fois. Et le texte avance comme ça, par strates.



Questions de diffusion

Diriez-vous qu'un directeur de théâtre reçoit différemment un texte écrit par un comédien ou une comédienne qui n'a pas reçu de formation classique en écriture théâtrale ?

L. B. – Je ne crois pas beaucoup à « l'envoi de textes ». D'ailleurs, ça devrait être anonyme. Les directions artistiques ne lisent pas tant qu'on imagine. Je pense que nous sommes obligés de faire notre propre travail de recrutement, d'aller vendre notre bébé. Ce n'est pas évident. Pour monter les premiers *shows* auxquels j'ai participé comme auteure, nous avons fondé une corporation, comme n'importe quel jeune auteur, même si nous avons 40 ans. Et si on ne veut pas faire ça, si on attend la personne idéale qui va avoir le coup de foudre pour monter notre texte, il faut être patient, surtout quand notre écriture est particulière. Ce sont souvent les affinités des directeurs qui déterminent ce qui va être joué.

F. G. – Je ne sais pas comment répondre à ça. J'ai l'impression d'un très grand cul-de-sac par rapport à comment être lu. J'ai tellement envoyé de textes, et si rarement reçu un accusé de réception. La règle est de se faire dire : « On est dans le jus, on est débordés, on a votre texte, soyez patient, de toute façon, la programmation est arrêtée pour les deux ou trois prochaines années. » Soyez patient, ça veut dire qu'on peut toujours risquer un coup de fil six mois plus tard. C'est mon expérience, et je ne parle pas de deux ou trois textes envoyés, je parle de dizaines de textes. Même si un metteur en scène a un coup de foudre pour un de mes textes, par exemple, il doit être en très bons termes avec une direction artistique à Montréal, ce qui n'est pas automatique.

Ensuite, il y a l'influence du CEAD, ses coups de cœur. Il faudrait que ce qui est lu à la Semaine de la dramaturgie soit vu chaque année par les directeurs artistiques. Pour avoir été assez présent aux dernières éditions de l'événement, je n'ai pas l'impression que le milieu théâtral, les décideurs, étaient là. J'ai le sentiment qu'on attend que quelque chose sorte du lot, on ne va pas au-devant. Pour l'auteur, c'est beaucoup de travail, essayer de se faire connaître, d'être lu, simplement.

Dans le milieu du théâtre, il y a des cercles concentriques de gens qui ont de l'influence, qui se parlent les uns les autres. On peut se rapprocher de ces cercles, soit par son écriture, soit par son travail de comédien, qui nous amène à être en rapport étroit avec plus de metteurs en scène, de directeurs artistiques, de gens qui décident. C'est ce qui fait la différence. En soi, le fait d'être comédien ne change rien à la réception du texte. Ça n'a pas à jouer, de toute façon.

Louisiane Nord de François Godin, mise en scène par Claude Poissant (PâP, 2004). Sur la photo : Émilie Bibeau, Louise Bombardier, Olivier Morin et, à l'arrière-plan, Marie-France Lambert. Photo : Yanick Macdonald.

Théâtrogographie de François Godin

(Les années correspondent à la création du texte. Si le titre est suivi d'un astérisque, c'est que le texte n'a pas encore été produit à la scène; l'année correspond alors à la première mise en lecture de la pièce. S'il y a deux astérisques, le texte n'a connu ni lecture ni mise en scène; l'année est alors celle du dépôt au CEAD. Les textes radiophoniques ne sont pas mentionnés.)

Il n'y a nulle part en Amérique, 1994.

Papillon du soir^{*}, 1995.

Lison et le Loup^{**} (livret d'opéra de chambre pour enfants), 1995.

La Ronde de nuit^{**}, 2002.

Agnita^{*}, 2003.

Le Sourire muet de Léa Papin^{*}, 2004.

Louisiane Nord, 2004 (Leméac Éditeur, 2004).

Je suis d'un would be pays^{*}, 2005.



Le Champ de Louise
Bombardier (Théâtre
du Gros Mécano, 1996).
Sur la photo : Sébastien
Delorme, Jack Robitaille et
Paul-Patrick Charbonneau.
Photo : André Rigaud.

Comme ici les interlocuteurs sont rares, visez-vous une diffusion européenne, internationale? Tentez-vous que votre travail soit traduit ou qu'il soit diffusé dans d'autres pays de la francophonie?

L. B. – Ça prend un agent pour faire ça. C'est un travail à temps plein. Je crois qu'en Europe ils prennent le temps de faire des rencontres de personne à personne, ça fonctionne beaucoup plus comme ça. D'avoir gagné ma vie autrement a fait que je ne me suis pas occupée de tout ça. C'est évident qu'il faut relancer un texte pour qu'il soit joué, parfois des années plus tard. Mais, je ne veux pas écrire en pensant que ce texte peut être diffusé en France, ou que les Allemands vont l'aimer. Carole Fréchette a fait beaucoup de travail de représentation, comme Daniel Danis. C'est un travail à temps plein.

F. G. – Sébastien Harrison aussi a mis beaucoup d'énergie, et il a été récompensé. C'est formidable, c'est très bien. La diffusion internationale fait partie de ce à quoi j'aspire, c'est un oxygène. Parce qu'ici, justement, les perspectives sont relativement limitées, on n'a pas douze théâtres de création susceptibles de monter nos textes, chaque année. Et le bassin de spectateurs est limité. Je me dis que ça peut démarrer de ce côté-là et si je trouve que l'écriture, c'est lourd, c'est beaucoup d'énergie et que les fruits tardent à venir, je me rappelle qu'il y a d'autres francophones ailleurs, outremer. C'est bien de penser qu'à un moment donné, un truc puisse voyager en tournée, pendant des mois et des mois, comme ça se passe souvent dans le théâtre jeunes publics. Tout à coup, l'écriture devient viable. Et puis, le simple fait que le texte rayonne pour un auteur, c'est l'équivalent des applaudissements pour le comédien à la fin du spectacle. Ça fait quand même du bien, c'est le sens même de la démarche, son

accomplissement. Alors, oui, j'y pense. Mais je ne fais pas de démarche autre qu'envoyer des textes, et ce n'est sans doute pas suffisant. Il faut se déplacer, rencontrer des gens. J'appelle ça être le commis voyageur de ses propres textes. Et je trouve ça douloureux.

Soutien et reconnaissance des auteurs dramatiques

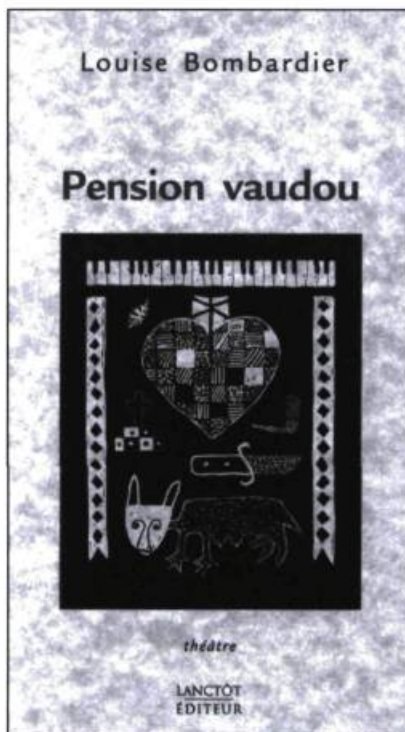
Quelle est votre vision de la situation de l'écriture au théâtre ?

L. B. – C'est assez étouffant, au Québec, à Montréal. Il n'y a pas beaucoup de lieux pour la nouveauté, la création, le risque, les spectacles plus difficiles. Ça fait dix ans, ou plus, que des directions artistiques ne changent pas; c'est long. Ce serait bien d'avoir de nouveaux visages, qui auraient envie de paroles différentes. Mais, au Québec, les gens s'accrochent. Et cela a un effet d'épuisement, de sclérose. Peut-être est-ce nous qui vieillissons, mais je crois que les jeunes aussi trouvent la même chose. Chaque fois qu'il y a un changement de direction artistique, ça fait toujours du bien, parce qu'il y a de nouveaux visages qui émergent. Je considère qu'une direction artistique devrait changer après cinq ans. C'est inhabituel qu'un auteur soit joué, ou qu'un acteur travaille cinq ans de suite au même théâtre. La direction artistique est devenue une fonction un peu trop personnelle, alors qu'elle est payée par l'État. Un lieu devient le théâtre du directeur, de la directrice artistique qui présente ses coups de cœur. Je comprends que la tentation de faire sa marque doit être très grande, mais en même temps, il faudrait qu'il y ait un roulement, pour faire jouer les langages. De plus, avec le plan triennal mis en place par les subventionneurs, tout est maintenant programmé d'avance. Il n'y a aucune place pour les surprises. Plusieurs jeunes m'appellent pour me proposer de faire un autogéré... Mais, en vieillissant, je ne veux pas porter la structure encore, je ne suis plus capable de faire ça. J'ai écrit plein de textes gratuitement, pour des jeunes qui ne savaient pas quoi monter. Ils sortent de l'école, ils demandent à dix, vingt auteurs, d'écrire cinq minutes, dix minutes. Mais c'est très usant. J'aimerais avoir droit à un peu de respect financier, mais ça n'existe presque pas. Je ne suis pas dans l'amertume, juste dans une espèce d'étouffement et d'essoufflement par rapport à l'écriture. En ce moment, j'écris pour moi, pour l'instant, et plus tard, je verrai. On est dans une perte du sens, et l'écriture est l'une des premières fonctions à sauter. Ce n'est pas la meilleure période pour écrire. En même temps, il y a tellement de bons auteurs au Québec. Il n'y a pas assez de place pour tout le monde.

F. G. – J'abonde dans le sens de Louise. Disons que je répondrai à ma manière en disant que chaque fois qu'en cours d'écriture je me suis mis à penser où je pourrais aller porter le texte, ce qu'il pourrait en advenir, quelles étaient les possibilités concrètes d'existence pour ce texte, chaque fois que j'ai pensé à ces questions, j'ai cessé d'écrire. Cela a été automatique. C'est extrêmement déprimant. On peut être chanceux, on peut être l'auteur qui va émerger une année, quelques années, il va peut-être m'arriver des choses extraordinaires, mais si je pense aux champs des possibles, dans l'univers immédiat de Montréal et du Québec, je n'écris plus. Je l'ai vécu plusieurs fois. Alors j'attends deux ou trois jours, de chasser la morosité de ma tête pour de bon, ayant pris conscience que c'est ce qui chaque fois me bloquait. Je me trouvais fondamentalement stupide de mettre tant d'énergie vitale à écrire du théâtre; une voix en moi disait: « Écris des nouvelles, écris un roman. » Et encore! Mais fais autre chose.

L. B. – Même avec le roman, on ne s'attend pas à en vivre.

F. G. – Non, mais on n'a qu'à convaincre un éditeur. On n'a pas à convaincre un metteur en scène, un directeur artistique, et puis à trouver une équipe – c'est une collégialité, le théâtre – et à prier pour que ça fonctionne, qu'il y ait suffisamment de résonance et qu'il y ait de la place pour peut-être trois ou quatre supplémentaires... Il ne faut pas penser à ça. Ça tue les énergies de création. Le fonctionnement du théâtre au Québec se fait à court terme. C'est un art subventionné, qui coûte cher, à chacune des représentations, qu'il y ait succès ou non. Le théâtre de création n'est jamais rentable. Donc, un succès est une perte. On sait ça. C'est des pertes qui s'accumulent si ça joue un peu plus longtemps. C'est jamais un truc qui va se mettre à rouler, comme par magie, parce que le public afflue, les gens sont heureux, et là, ça peut continuer un mois, deux mois, trois mois, quatre mois...



L. B. – Au Rideau Vert, avec Denise Filiatrault, ça arrive.

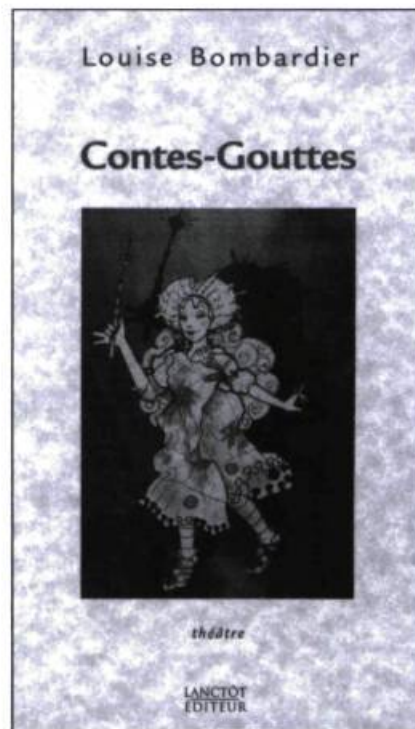
F. G. – Oui, mais les débouchés probables pour le théâtre de création, pour mes textes, ce sont les petites salles. Donc, j'ai été obligé de cesser d'y penser, de revenir simplement à mon écriture. Après, on verra. Ce sera peut-être merveilleux. Mais ne pas y penser en cours d'écriture, parce que les horizons sont, sans être bouchés, sombres. On ne peut pas imaginer dix lieux de diffusion possibles. On a bien de la misère à se rendre à cinq.

L. B. – C'est plutôt deux...

F. G. – C'est plutôt deux, oui, c'est vrai.

Qu'est-ce qui pourrait remédier à cette situation ? Une maison du théâtre où il pourrait y avoir des lectures constamment ?

L. B. – Les lectures, cela a ses limites aussi. Il faudrait que les pairs exigent que les directions artistiques aient le mandat de développer des écritures plus difficiles, en parallèle à leur programmation régulière. Donc, obliger toutes les directions artistiques à accueillir un auteur en résidence. Même au TNM, même au Rideau Vert.



Un comité de pairs qui encourage la naissance de nouveaux univers. Ça devrait être une mission sociale, comme dans tout petit pays... en voie d'extinction. Je sais qu'ils le font en Islande pour varier leur parole ; il faut que ce soit soutenu.

C'est très clair qu'une résidence n'obligerait pas le théâtre à monter la pièce ; le seul engagement serait d'offrir une structure d'accueil à l'auteur. Quand le texte est assez avancé, l'auteur pourrait avoir des sous pour travailler avec des comédiens, rencontrer des concepteurs, avoir un interlocuteur quand il arrive à une étape de production. Avoir un petit salaire pour ne faire qu'écrire, dans un théâtre qui fonctionne déjà, je trouverais ça bien stimulant comme milieu de vie. Je me sentirais moins seule. Si tous les théâtres existants le faisaient, ça ferait déjà huit nouveaux textes chaque année. En tout cas, huit textes qui auraient eu la chance de grandir dans l'ombre du vrai théâtre qui se fait. La Licorne fait ça, un petit peu, avec ses auteurs. Mais il faut être pas mal garçon et anglo-saxon ! (*Rires.*)

F. G. – Il y a quelques années, mon texte *Agnita* a été mis en lecture par Philippe Lambert à la Semaine de la dramaturgie. Il y avait dix comédiens sur scène, pour dix-sept personnages dans la pièce. Je m'étais laissé emporter. C'est un exemple du fait que je ne me posais pas trop la question de ce qui pouvait advenir de mon texte. La lecture a très bien marché, et les jeunes comédiens avaient le désir très fort de le monter. Alors, on s'est réuni. La Licorne était prête à accueillir le spectacle. Il y avait un espace, ça pouvait se faire, mais aucun mécanisme d'aide à la relève. C'est bien beau le bénévolat, mais je ne pouvais pas dire à ces jeunes-là : foncez ! donnez-vous ! ça va être merveilleux ! Non, quand même. Un moment donné, il faut bien faire la moitié du tiers, du quart d'un salaire de chauffeur d'autobus aussi ! (*Rires.*) Il faut avoir de quoi vivre. Et là, ce n'était pas viable.

L. B. – C'est une pièce que le TNM aurait très bien pu monter.

F. G. – Ça aurait été merveilleux à la NCT parce que le texte ciblait plus particulièrement, par ses thématiques, l'adolescence. Mais on m'a bien fait comprendre que ce sont les professeurs dans les écoles qui décident, dans une large mesure, de ce qui va être présenté. Molière, *Don Quichotte de la Mancha*, ils connaissent, mais François Godin, ils ne connaissent pas. Ils ne peuvent pas aller vers des trucs moins connus, c'est impossible. Il n'y a pas de grandes salles susceptibles d'accueillir de tels spectacles. Les énergies nouvelles ne peuvent pas affluer. C'est un exemple parmi d'autres. J'en parle avec moins de peine pour mon texte – bien que j'en aie – que pour l'énergie formidable qui voulait se déployer. Ces acteurs ont été formés par les fonds publics, à Sainte-Thérèse, au Conservatoire, à l'École nationale, ils ont une énergie grandiose. De réunion en réunion, pendant huit mois, douze mois, il y en a qui ont tenu, tenu, tenu, et puis, c'est retombé.

Je pense aussi à la quantité de textes qui dorment au CEAD, qui attendent d'être joués. D'un point de vue d'auteur, c'est affolant. Toute cette énergie perdue. J'ai déjà écrit une dramatique pour la télé. Des producteurs télé se sont montrés intéressés par le texte, par ses qualités, par mon sens du dialogue, mais ils m'ont dit qu'ils ne pouvaient rien faire avec ce texte. Ils voulaient que je me mette à écrire autre chose, sur

une série qu'ils développaient. Qu'est-ce qu'on éprouve quand un texte, écrit spécifiquement pour le petit écran, ne trouve finalement pas preneur ? On peut aussi bien en faire des confettis. Ça s'appelle « au cimetière des textes oubliés » ! Le théâtre, dans une large mesure, c'est ça. Si ce n'est pas porté par des voix, ce ne sera pas édité. Il y a peu d'éditeurs de théâtre qui vont se donner la peine de publier un texte... Il faut que le spectacle ait eu lieu et ait eu une répercussion pour attirer un peu l'attention des médias. Alors, le texte va exister. Mais si ça ne passe pas par la scène, on peut quasiment le mettre aux vidanges. Quasiment.

L. B. – Aujourd'hui, avec ADEL¹, les gens n'achètent même plus le livre, ils le copient directement sur Internet. L'objet livre n'existera plus, dans deux ans, en théâtre. C'est assez pessimiste tout ça. Tout le monde adapte des romans maintenant...

F. G. – Oui, on adapte, c'est bon pour les ventes, ou alors on a un projet, et le texte naît au fil des répétitions. Avant même que le texte existe, on connaît la date de la première. Ça se fait beaucoup maintenant. Pendant ce temps, il y a des auteurs qui voient le champ des possibles se rétrécir encore.

Qu'aimeriez-vous dire à un jeune auteur ?

L. B. – Il faut croire en soi. C'est tout. Et comme François l'a très bien dit, il faut chasser le démon de la morosité. Je conseillerais aussi d'avoir un deuxième métier, parce que si l'on est trop inquiet financièrement, on n'est plus capable d'écrire. Ce n'est pas vrai qu'on écrit bien dans l'adversité. L'angoisse tue la création.

F. G. – La première idée qui me vient à l'esprit, c'est de dire : « Fais à ta tête ! » C'est la moindre des choses quand on est auteur. Fais à ta tête, accouche de ce dont tu as à accoucher. Point à la ligne. Je trouve que c'est une bonne morale d'auteur. Découvre, décode ce dont tu veux accoucher et accouche-en. **■**

1. Il s'agit d'une banque de textes mis en vente sur Internet par l'Association québécoise des auteurs dramatiques (AQAD). NDLR.