

Entre la page et le plateau Dialogue avec Marie-Christine Lesage

Evelyne de la Chenelière et Pierre Lefebvre

Volume 52, numéro 3 (291), avril 2011

Ruptures et filiations : dix années de Jamais Lu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64051ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

de la Chenelière, E. & Lefebvre, P. (2011). Entre la page et le plateau : dialogue avec Marie-Christine Lesage. *Liberté*, 52(3), 40–53.

ENTRE LA PAGE ET LE PLATEAU

Dialogue avec Marie-Christine Lesage

Pierre Lefebvre — Nous nous sommes dit, Evelyne et moi, qu'il pourrait être intéressant de prendre comme point de départ le texte de Franck Bauchard¹ pour amorcer cette discussion. Bien que sa réflexion s'inscrive dans le contexte hexagonal, il nous est tout de même apparu qu'il pouvait nous éclairer sur notre propre dramaturgie.

Evelyne de la Chenelière — J'ajouterais que j'ai pensé à ce texte car le Jamais Lu me paraît un bel exemple de ce désir de réaffirmer, au théâtre, la souveraineté du texte. Le festival, en effet, ne se veut pas une tribune pour dramaturge en mal de metteur en scène ou de producteur. C'est un lieu où l'on peut entendre un texte de théâtre qui, pour toutes sortes de raisons, ne sera peut-être pas monté.

Marie-Christine Lesage — La grande pertinence du Jamais Lu est

1. Voir le texte de Franck Bauchard à la page 54 de ce numéro.

de permettre, me semble-t-il, une grande liberté par rapport au texte publié et joué dans le contexte institutionnel. En ce sens, c'est un beau pied de nez à l'institution, dans la mesure où les auteurs sont souvent dans l'angoisse de savoir si un metteur en scène ou un théâtre daignera choisir leur œuvre. En éliminant cette attente, le festival a permis de libérer les voix. C'est donc d'abord un lieu de circulation, car il fait entendre des textes en dehors du circuit classique, institutionnel, et donc en dehors des contraintes financières qui y règnent. Sa vivacité réside également dans son côté banc d'essai. Car là encore, contrairement à une pièce montée dans le circuit institutionnel, un texte n'a pas à être achevé, terminé, clos, bref, parfait, pour être adopté par le festival. Ce dernier brise de cette façon la dimension pour ainsi dire « marchande » qui emprisonne trop souvent les auteurs de théâtre, puisqu'il n'y s'agit pas de présenter un texte complètement au point à des « acheteurs potentiels ». C'est donc avant tout un véritable lieu de création, où les auteurs sont libres de présenter l'état présent d'un texte en cours, où la création dans son inachèvement peut se faire entendre. À part un lieu comme le Nouveau Théâtre Expérimental où la création dans tous ses états peut se déployer, il y a, en ce moment, peu de lieux pour la matière théâtrale « brute ». Les lectures du CEAD, par exemple, se sont beaucoup professionnalisées avec le temps : on y choisit les meilleurs textes de l'année, et des textes qui sont prêts à être joués, quand ils ne sont pas déjà programmés, bref, des textes déjà prêts à s'insérer dans la logique de l'institution. Je ne déplore pas cet état de fait, mais il paraît d'autant plus important d'avoir un événement comme le Jamais Lu qui soit dégagé de ce genre d'exigence, et c'est sans doute ce qui explique la liberté de ton des textes qu'on y entend.

Un tel lieu est extrêmement important pour la vitalité d'une dramaturgie, d'autant plus qu'aujourd'hui, les rapports entre les auteurs et l'institution ne sont pas toujours faciles. Il importe d'avoir une diversité de lieux et d'événements qui puissent faire vivre une diversité de textes, sans avoir à emprunter systématiquement le chemin de la grande mise en scène achevée dans un théâtre institutionnel : il existe certainement une multitude de façons de donner vie à un texte. À mon sens, une mise en lecture n'est pas une forme de moindre importance qu'une mise en scène ; il m'arrive assez souvent d'y prendre davantage de plaisir qu'à une mise en scène ! Le spectateur est convié à une écoute active, son imaginaire peut se déployer

librement tout en bénéficiant de la force d'incarnation des acteurs qui se prêtent au jeu.

Je me demande dans quelle mesure une expérience comme celle du Jamais Lu peut déboucher sur d'autres façons de mettre en scène un texte, sur des tentatives qui échapperaient aux approches plus traditionnelles, soit : j'écris un texte, qui est fermé, un metteur en scène le prend, on m'invite à participer au travail sur table, mais, après ça, merci, on se reverra le soir de la première. Est-ce qu'il n'y a pas une volonté, de la part de certains auteurs de théâtre, de briser ou de modifier ce processus, d'imaginer des rapports de collaboration autres, plus dynamiques et ouverts entre le dramaturge et le metteur en scène ? De plus en plus d'auteurs montent leur texte eux-mêmes, jouent, touchent à tous les éléments de la création, dans une volonté de se rapprocher du plateau.

Dans son texte, Franck Bauchard avance une idée intéressante : il affirme que l'imprimé a fait entrer le texte de théâtre dans un ensemble de conventions, le définissant comme genre littéraire distinct, ce qui a également eu comme effet de dissocier l'écriture du texte de la création du spectacle, d'éloigner l'auteur du plateau. Cette séparation entre l'auteur et la scène, qui nous semble aujourd'hui aller de soi, s'affirme en fait au XIX^e siècle, avec l'avènement du metteur en scène, avec pour résultat que si la pièce de théâtre est bien l'œuvre de l'auteur, la représentation est par contre celle du metteur en scène. Je reprends donc ma question, est-ce qu'il y a, en ce moment, chez les auteurs, un désir de se rapprocher du plateau ? L'écriture est-elle pensée différemment ?

E. C. — Je crois que ça dépend des diverses conceptions que l'on peut avoir de la création. Il y a, bien sûr, cette conscience, quand on écrit, que l'on est dans une démarche littéraire, bien que le texte de théâtre ne soit pas destiné, de prime abord, à être lu. Et que l'auteur soit ou non sur le plateau, il me semble qu'un auteur de théâtre se projette toujours, en cours d'écriture, sur le plateau. Un auteur de théâtre est toujours conscient que son texte n'aura de sens qu'au moment de la représentation, et c'est donc vers elle qu'il tend en cours de rédaction. J'ai l'intuition que les auteurs, à part quelques exceptions, ont effectivement envie de se rapprocher du plateau, de se retrouver dans un tandem qui pourrait mener à un véritable parcours artistique commun, à l'image emblématique de Brassard et Tremblay, mais aussi, en revanche, à la lueur de ce que mentionne

Bauchard, j'ai l'impression que les auteurs de théâtre sont d'abord des écrivains avant d'être des gens de théâtre. La plupart des auteurs de théâtre cherchent une « langue ». Et cette quête exige un retour au texte, car elle crée une espèce d'hyperconscience de l'objet écrit, ce qui fait que même si, en cours de rédaction, on se projette déjà dans l'expérience vivante que sera la représentation, l'autonomie du texte demeure fondamentale. Comme si on ne pouvait s'empêcher de se demander si, malgré son statut de spectacle vivant, le texte peut prétendre être un véritable objet littéraire. Et ça me semble quelque chose de très québécois puisque, malgré tout, je crois que nous avons encore un grand complexe vis-à-vis de l'écrit, ici, et que la question de savoir si nous avons une langue « littéraire » n'est toujours pas réglée, ou ne va toujours pas de soi. Bien sûr, Tremblay a tout fait péter en inventant sa langue, qui est son interprétation poétique de l'oralité ouvrière montréalaise, mais c'est comme si son œuvre n'arrivait pas à devenir un acquis pour les générations suivantes, de sorte que chacune d'elles semble se débattre avec cette question comme si rien n'avait réellement été défriché par leurs aînés. Et cette question, déjà délicate en littérature, l'est peut-être encore plus en théâtre, où la langue, idéalement, se doit d'être malléable, afin de pouvoir bouger d'une représentation à l'autre, bien qu'au bout du compte, ce qui demeure, une fois les représentations terminées, c'est uniquement le texte.

P. L. — Je ne suis pas bien sûr de pouvoir parler en tant qu'« auteur de théâtre », mais je dirais que, de mon point de vue, écrire pour le théâtre n'a de sens que dans la mesure où je peux participer à la vie du plateau. Il faut peut-être préciser que je suis venu au théâtre par la radio. À l'époque où je réalisais des documentaires radiophoniques, je confiais la narration de ces derniers à des comédiens. J'arrivais donc, au début, en studio avec un texte définitif, mais il fallait tout de même, en cours d'enregistrement, le modifier pour toutes sortes de raisons : soit que le comédien, en l'interprétant, me donnait l'envie de nuancer ou de pousser plus loin un passage, soit il me donnait carrément l'envie de l'éliminer, parce que si les mots passaient à l'écrit, ils ne passaient pas du tout à l'écoute. J'en suis donc arrivé, au fil du temps, à débarquer avec des textes moins « fixés », mais surtout, à prendre un grand plaisir à les réécrire à la lueur de l'interprétation du comédien. Mon envie de faire du théâtre vient donc de là, de ce plaisir-là. Et comme j'ai eu la chance de travailler, pour chacune de

mes pièces, avec les gens du Nouveau Théâtre Expérimental, j'ai pu poursuivre ce type d'échange avec les comédiens et les metteurs en scène. Je ne me verrais vraiment pas faire une pièce comme je fais mes textes pour *Liberté*, soit plus ou moins seul dans mon coin.

M.-C. L. — Mais ne peut-on pas concilier affirmation de la valeur littéraire autonome du texte de théâtre et interaction avec le plateau? Par exemple, Evelyne, serais-tu prête à réécrire en cours de route, au fil des répétitions?

E. C. — Bien sûr, d'ailleurs, je l'ai déjà beaucoup fait.

P. L. — Moi aussi, c'est comme ça que j'ai fait mes deux pièces, et je ne pourrais imaginer le processus autrement. Par exemple, dans *Lortie*, le texte du chœur était découpé de manière à ce que les différents segments d'une même phrase soient énoncés par les trois filles, un peu pour donner l'impression qu'elles parlaient d'une même voix. Quand John Rea, le musicien, est arrivé en répétition, on a eu de merveilleuses discussions sur le rythme des interventions du chœur, et donc, un jour, il m'est arrivé avec un nouveau découpage des phrases pour le chœur. Il était un peu timide en me le montrant, mais il était clair que son découpage avait plus de rythme, plus de musicalité que le mien, et à partir de ce moment-là, il m'était évident qu'il fallait l'adopter. Ce qu'on a fait.

M.-C. L. — Dans son texte, Bauchard distingue l'écriture théâtrale littéraire de l'écriture collaborative ou en interaction avec le processus de création scénique. En fait, la question qui se pose concerne les relations possibles entre l'auteur de théâtre qui a écrit son œuvre et le processus ayant cours sur le plateau. Ce ne sont peut-être pas tous les auteurs qu'une telle façon de faire intéresserait, mais le texte est aussi une matière vivante, en devenir. Une chose est certaine, les membres de la génération du Jamais Lu me paraissent à la fois défendre la place du texte de théâtre et se rapprocher du processus de mise en scène, soit en montant leurs propres textes, soit en étant également acteurs. On peut y voir un refus d'attendre d'être «élu» par un metteur en scène ou une institution, et une volonté de rétablir un dialogue entre l'écriture dramatique et l'écriture scénique. Comme vous l'avez très bien dit, un auteur de théâtre, c'est

quelqu'un qui écrit en fonction d'une scène. Son écriture est à la fois autonome et inachevée, en devenir, et le demeurera tant qu'elle ne sera pas incarnée par les acteurs. Et cette incarnation affecte le texte, le touche, dans tous les sens du terme, elle l'atteint, le déstabilise, l'illumine... et l'auteur peut avoir envie d'y répondre.

E. C. — Oui, et je crois que dans cette volonté de vivre, pour un auteur, la vie du plateau, il y a aussi celle d'endosser une responsabilité plus grande que la seule rédaction du texte, que ce soit en collaboration plus ou moins étroite avec le metteur en scène, ou même en mettant lui-même en scène son texte, bien qu'il ne soit pas « officiellement » metteur en scène et qu'il ne lui viendrait pas à l'idée de monter les textes des autres. C'est là une façon d'amener son projet de spectacle vivant, global, jusqu'au bout, plutôt que d'être relégué à l'arrière de l'arrière-scène une fois le texte pondu.

M.-C. L. — Et notre tradition théâtrale, si on la compare à celle de la France, se trouve plutôt dans un entre-deux entre la tradition française de l'autorité du texte et la tradition du burlesque américain, où le texte est un canevas autour duquel on crée un spectacle. Il y a au Québec plusieurs façons de faire qui ont façonné les rapports entre le texte et la scène : le tandem Ronfard-Gravel, et tout ce qui se crée au NTE avec Alexis Martin, Daniel Brière et vous deux, l'écriture collective de Robert Lepage, celle à géométrie variable d'Olivier Choinière et de Christian Lapointe pour ne nommer que ceux-là. On trouve ici la coexistence de la manière institutionnelle de mettre en scène un texte, et d'une autre, plus collaborative et ouverte. Et le texte qui reste à la fin d'un processus plus ouvert n'est pas considéré de moindre qualité sur le plan dramatique : *Lortie*, de Pierre Lefebvre, et *Le plan américain*, d'Evelyne de la Chenelière et Daniel Brière, en sont d'excellents exemples.

E. C. — Et ce que je trouve stimulant, ici, c'est qu'il arrive aussi qu'un même auteur, dans le cadre de son parcours, emprunte d'autres de ces avenues multiples. J'y vois là une volonté de ne pas se cantonner à un seul *modus operandi* que je trouve très salvatrice, très vivace. Parce que c'est un désir de recherche, une envie de voir si une autre façon de faire ne fera pas apparaître une chose qui autrement ne pourrait voir le jour.

P. L. — Il faut dire aussi que chez nous, par rapport à la France, être un « auteur », ça ne veut pas dire grand-chose. Et une pièce qui serait publiée mais qu'on ne monterait jamais reste lettre morte.

M.-C. L. — Malheureusement les pièces ne sont pas jouées assez longtemps, ni assez souvent. Or, un auteur est vivant quand il est joué, quand il existe différentes mises en scène de son texte. Et ça, ici, ça reste très problématique. D'autant que les subventionnaires vont préférer encourager les nouvelles créations au détriment de la reprise de spectacles qui pourraient engendrer une mémoire culturelle, un répertoire de la création vivante. Cet encouragement de la création est louable, et nécessaire, mais de le faire au détriment du répertoire peut avoir des effets néfastes. C'est un équilibre difficile à atteindre, mais d'autres cultures y parviennent, parce qu'elles injectent plus d'argent dans la culture...

E. C. — Oui, nous sommes dans l'obsession de la nouveauté, de la création constante.

M.-C. L. — J'aimerais revenir à l'importance de l'oralité. Je relisais les textes de théâtre de ces dernières années, et je trouve que les auteurs sont d'une inventivité formidable par rapport à la langue. Une des forces de notre dramaturgie réside dans l'hétérogénéité et la liberté des langues théâtrales, parce qu'il y a plusieurs langues de théâtre. D'un côté, on trouve une langue très parlée, populaire, héri-tière de celle de Tremblay, qui en fait est une fausse langue parlée : elle est travaillée de façon sonore et rythmique. À l'autre extrémité, il y a la langue très littéraire et construite de Chaurette, qui affirme une autre forme de théâtralité, axée sur l'artificialité d'un langage « extra-quotidien ». Les auteurs actuels travaillent la langue à ses frontières, avec une grande liberté. On entend la langue de la rue, celle des médias, des adolescents (je pense au travail d'Étienne Lepage, Olivier Choinière, Catherine Léger), tout comme une langue ciselée, travaillée dans sa litté-rarité (Geneviève Billette, Evelyne de la Chenelière, Larry Tremblay). À chaque fois, de façon différente, la langue s'offre comme expérience sensible : elle s'adresse au corps du spectateur. Une des forces de la dramaturgie québécoise, c'est cette volonté d'inventer une « physicalité » langue. Si l'on compare avec des écritures étrangères, les enjeux ne sont pas les mêmes : les Français ne se posent pas la question de la langue et en même temps ils ne se

permettent pas toujours les mêmes libertés par rapport à la norme. La dramaturgie allemande est très inventive sur le plan des modes de composition, de l'architecture souvent audacieuse et complexe des pièces. Certains auteurs québécois ont travaillé sur des compositions complexes, et je pense à Larry Tremblay, Normand Chaurette, Olivier Choinière avec *Félicité*, entre autres, mais la nouvelle génération me semble mettre de l'avant la langue théâtrale, une langue parfois étrange, imaginative, décentrée, qui cherche non seulement à nommer le monde mais aussi à créer des univers parallèles dans une langue singulière. Chose certaine, il devient extrêmement difficile d'en dresser un portrait global.

P. L. — Je me demande si cette vivacité n'est pas due au fait que plutôt que de se positionner par rapport à la norme, de questionner le canon, de le triturer dans tous les sens, les auteurs d'ici sont en fait confrontés à une absence de norme, ou à tout le moins au fait que la norme, ici, n'a pas le poids qu'elle peut avoir en France. Parce que, qu'est-ce que c'est, la langue normative au Québec? Est-ce que c'est le fameux « français international », ou encore ce qu'on appelait avant le français « radio-canadien »? Il ne me semble pas y avoir ici une référence claire, en termes de langue et, donc, il n'est peut-être pas tout à fait juste de parler de déviance. Pour qu'il y ait une déviance, il faut avoir quelque chose par rapport à quoi dévier. En France, par exemple, Céline dévie du français de l'Académie française. Chez lui, c'est une déviance claire. Mais chez Victor-Lévy Beaulieu, par exemple, ou encore chez Hervé Bouchard, je ne suis pas trop certain de pouvoir pointer du doigt la norme qu'ils défient. Quand un auteur français sort sa boussole, elle pointe clairement vers le nord de l'Académie, et il peut aisément se dire : je vais faire le fou et suivre plutôt le sud. Mais, nous autres, quand on sort notre boussole, trouver le point cardinal vers lequel elle pointe est loin d'être aussi facile. L'aiguille oscille, tremblote, fluctue, de sorte que trouver une assise n'est pas très évident. C'est où, le nord de la langue, au Québec?

E. C. — Et c'est pourquoi le travail sur la langue devient rapidement une démarche très personnelle. J'ajouterais qu'une langue, ce n'est pas toujours flagrant dans sa démesure ou dans sa distorsion. Avoir une langue à soi, ça ne veut pas dire plonger dans l'exploréon gaudesque. Effectivement, c'est une recherche qui ne s'oppose à rien, sinon à la pauvreté d'une espèce de spontanéité famélique...

P. L. — Ou au silence, ou au magma de la langue médiatique, de la langue téléromanesque, qui, elle, est dans une obsession de réalisme transparent. Quand Gauvreau engendre l'exploréen, c'est parce qu'il a, justement, lui, une norme langagière claire par rapport à laquelle s'arc-bouter. Mais cette norme a disparu. Je me demande si, aujourd'hui, un Gauvreau serait possible. La charge de Gauvreau n'est pensable que dans un contexte où la norme est contraignante, étouffante. Dans des cas comme celui-là, il est normal que quelqu'un, à un moment donné, ait envie de prendre une masse pour fesser dans le mur. Mais quand il n'y a pas de mur, que la contrainte est ailleurs et fonctionne d'une façon plus insidieuse, fesser dans le tas devient vite un exercice qui tourne à vide. Le brouillard, ça ne se combat pas au bazooka.

E. C. — Pour en revenir à la question de l'oralité, telle que la pose Bauchard, elle me tarabuste aussi. Cette affaire de la communion dans l'oralité versus la communion dans l'écrit m'a d'ailleurs rappelé une anecdote : j'étais, il y a deux ans, aux Francophonies, en Limousin, et il y avait un auteur congolais, dont le nom m'échappe, et qui est très, très connu au Congo, parce que des auteurs dramatiques, là-bas, il n'y en a pas des masses. Comme ils n'ont pas d'éditeurs, leur reconnaissance en tant qu'auteur est donc uniquement tributaire des représentations de leurs pièces. Malgré le fait que, dans sa communauté, il était pour ainsi dire au sommet, il affirmait avoir besoin, pour exister en tant qu'auteur, de ce passage à l'imprimé, à la trace écrite. Pour lui, sans trace écrite, ce qu'il faisait restait en quelque sorte inachevé. Et pourtant, si on prend un exemple comme la *Trilogie des dragons*, de Lepage, l'expérience littéraire que nous donne la lecture du texte est plutôt pauvre par rapport à l'expérience scénique. Ce qui m'amène à me demander si la réponse à la sempiternelle question de la valeur littéraire du texte de théâtre ne peut pas être que «parfois». Parfois un texte de théâtre a une valeur littéraire autonome, et parfois non.

M.-C. L. — D'autant plus qu'aujourd'hui, tout peut être mis en scène. N'importe quel texte peut faire l'affaire. Et un auteur de théâtre peut écrire son texte sous n'importe quelle forme. Ça peut être un poème, une partition... Le texte dramatique, aujourd'hui, se permet une grande liberté par rapport au genre fixé historiquement, l'auteur se permet d'inventer des formes dramatiques, et c'est ce qui

est intéressant ! Par contre, peu importe sa forme, la trace écrite est importante : ça peut être sous forme de livre ou de PDF, l'essentiel étant qu'on puisse le lire, le consulter. Plusieurs textes ne sont pas publiés mais très souvent consultés et lus au CEAD, dont une des missions est justement de préserver la mémoire de tous les textes des auteurs membres. De plus en plus, on les commande en PDF et cela n'est pas gênant, au contraire la circulation en est facilitée.

E. C. — Oui, la publication, en fait, c'est la question de la mémoire. Publier a un sens dans la mesure où il s'agit d'archiver le texte, et que cela permet aussi à quelqu'un qui n'aurait pas vu la représentation d'avoir quand même accès à quelque chose de cette expérience scénique. Et c'est une façon de bâtir un répertoire et de s'arracher à l'obsession de l'incessante création, de la constante nouvelle nouveauté.

P. L. — Oui, cette archive est essentielle afin que la pièce puisse être, éventuellement, remontée. C'est un peu comme une partition. Il faut que la partition de la première symphonie de Malher soit disponible pour que l'on puisse continuer à jouer Malher, mais la partition en elle-même n'a qu'un intérêt limité. Mais pour que l'expérience musicale existe, renaisse de nouveau, il faut cette version papier, ou PDF, ou peu importe.

M.-C. L. — Mais les pièces ont des statuts différents. Certaines pièces sont plutôt des textes « partitions » ou « matériaux », en ce sens que l'expérience de lecture qu'elles apportent est limitée, et d'autres pièces sont plutôt des textes « textes », en ce sens que les lire engendrent un autre plaisir que celui de les voir montés, mais ce plaisir n'est pas moindre.

P. L. — Comme *Bob* de René-Daniel Dubois.

M.-C. L. — Et donc, du texte matériau au texte autonome, il y a un large spectre où toutes les nuances peuvent se déployer. Et ce n'est pas parce qu'un texte a des qualités, disons livresques, qu'il est supérieur, en tant que texte théâtral, à un texte matériau. En ce moment, il y a plusieurs régimes d'écriture, plusieurs façons d'écrire, et les auteurs peuvent emprunter différentes voies créatrices. La génération des auteurs qui ont émergé dans les années 1980 et 1990 a

renforcé, je crois, son rapport au livre publié comme horizon de diffusion de l'écriture dramatique. On s'est beaucoup intéressé aux œuvres de Normand Charette, Michel Marc Bouchard, René-Daniel Dubois, Carole Fréchette ou Daniel Danis comme œuvres littéraires, indépendamment de leur production scénique. Leurs textes ont été confirmés par l'institution comme œuvres littéraires, d'une certaine façon. Mais en ce moment, les auteurs me paraissent plus polyvalents, ils vont parfois faire des textes plus près du processus du plateau, puis par la suite, plus près du texte écrit, définitif. Comme si l'auteur se concevait différemment : il est parfois aussi acteur, metteur en scène, ce qui lui donne plus de mobilité dans son rapport à l'écriture. Est-ce que les jeunes auteurs du Jamais Lu, par exemple, se pensent uniquement comme écrivain en train de construire une œuvre littéraire ? Ce n'est pas mon impression, mais je me trompe peut-être. Cette souplesse-là me semble refléter la vitalité des auteurs. Je ne crois pas que la place ou l'autorité de l'auteur dans le processus théâtral soit en perte de vitesse. Dans les années 1980 et 1990, sa place s'est au contraire réaffirmée, et depuis les années 2000 de nouvelles configurations apparaissent.

P. L. — J'aimerais t'entendre un peu plus avant sur ces nouvelles configurations.

M.-C. L. — Il est bien sûr délicat d'avancer sur un tel terrain, surtout que présentement, il me semble difficile de dégager un portrait d'ensemble. Les écritures sont plus hétérogènes et diversifiées dans leur forme, leur langue, leur tonalité. Si on peut faire un portrait clair des années 1980 et 1990, il me semble plus compliqué d'en faire un pour les années 2000, et pas uniquement parce que nous en sommes encore trop près. Depuis les années 1980-90, on a eu affaire à des textes très construits, très composés sur le plan de la langue, dans la diversité de ses registres (tant Dalpé que Billette), et qui déploient des fables métaphoriques sur l'individu, le couple (qui demeure un sujet de prédilection de notre dramaturgie !), le monde. Les pièces d'Evelyne, comme *L'imposture* ou *Les pieds des anges*, sont très construites, autant du point de vue de la langue que de la structure dramatique, et participent, je crois, de la création d'une œuvre personnelle, avec un style reconnaissable. Mais, je trouve ton cas emblématique d'une nouvelle génération d'auteurs, parce que comme beaucoup d'autres, tu as aussi écrit des pièces en collaboration et plus près du plateau,

comme *Le plan américain* avec Daniel Brière par exemple, d'autres avec le NTE. De sorte qu'un même auteur peut investir une diversité de formes dramatiques, selon les projets, ce qui témoigne de la mobilité de la figure de l'auteur aujourd'hui. Il ne fait pas que travailler à une œuvre personnelle et littéraire, il est aussi engagé dans le processus de création collectif du théâtre, ce qui l'amène à créer d'autres types de textes. L'engagement, je dirais «éthique», face au monde est d'ailleurs une autre caractéristique de la nouvelle génération d'auteurs, qui écrivent en dialogue avec l'état du monde : je pense à Philippe Ducros, Olivier Kemeid, Isabelle Hubert, Emma Haché, au dernier texte de Carole Fréchette ou encore à *Cantate de guerre* de Larry Tremblay, qui est un texte étonnant dans son parcours. Donc, des textes qui se passent ailleurs, qui traitent de la guerre, des difficultés du monde politique, qui prennent position ou qui offrent une réflexion sur la destruction humaine. Il y a aussi un certain nombre de textes qui critiquent le monde médiatique, comme *Félicité* d'Olivier Choinière, qui imagine des individus dont la perception du monde est déterminée par les constructions médiatiques : leur rapport au monde est complètement déréalisé. On commence de plus en plus à voir ce type de réflexion sur le simulacre, sur l'absorption (et la digestion !) du réel par les médias, la publicité : le texte *Judith* de Pierre-Yves Lasalle évoque cela. *Rouge gueule* d'Étienne Lepage me paraît aussi une sorte de condensé assez intéressant où on a l'impression que c'est l'imaginaire profond de chaque personnage qui a été infiltré par la logique médiatique de la publicité et qui engendre des fantasmes stéréotypés. Mais je le répète, tout ça est très éclaté. On en trouve des traces tantôt dans le propos, tantôt dans la forme. Et j'ajouterais qu'on peut aussi noter que le réalisme est moins présent, on se retrouve souvent devant un réalisme détourné, qui emprunte la voie du conte, de la fable, du simulacre.

Peut-être que la tendance la plus marquée de toute cette période est l'apparition de personnages inaptes à fonctionner dans un système où la productivité intense et le profit tiennent lieu de critères moraux. Qui se débattent, donc, dans un monde où l'économique et la notion de profit régulent tout, et plus particulièrement les relations entre les êtres. Bref, on nous présente un monde où l'économique a tout envahi, de sorte que les relations entre les êtres sont essentiellement fondées sur du marchandage, et toutes ces fables mettent en scène des personnages incapables de répondre aux exigences du monde dans lequel ils vivent.

P. L. — Comme si la source de l'aliénation avait changé. Chez Michel Tremblay, l'aliénation émane de la famille. C'est la famille qui pose problème, c'est à elle qu'on est incapable de s'adapter, et c'est à elle qu'on tente d'échapper. Là, c'est autre chose, et j'ajouterais quelque chose d'encore plus contraignant, puisqu'il s'agit du social dans son ensemble, si ce n'est en fait la disparition de celui-ci au profit de la logique du marché.

M.-C. L. — Oui, on a là un monde d'où le social a été évincé, où les liens sociaux singent bêtement les lois du marché. Ce sont donc des pièces de résistance mettant en scène l'économique à l'œuvre non seulement dans les rapports sociaux, mais aussi, et surtout, dans les rapports intimes. Par ailleurs, dans certains textes très récents de jeunes auteurs, on retrouve une écriture qui me trouble énormément, qui ouvre un autre territoire imaginaire par rapport à la critique de l'individualisme dont je viens de parler. Je pense à *Faire des enfants* d'Éric Noël ou *2H14* de David Paquet, à *Kick* d'Étienne Lepage ou encore *Princesses* de Catherine Léger. La forme de ces textes est très libre, extrêmement fragmentée, le monologue ou la parole solitaire prend beaucoup de place, les répliques sont brèves, condensées, assassines et parfois composées à la manière de vers libres. On sent dans la forme une influence de la dramaturgie anglo-saxonne contemporaine. On n'est plus du tout dans les constructions métaphoriques complexes mais simplement dans une suite de tableaux, où la langue est hachurée, télégraphique même, et crue à l'extrême. En lisant ces textes-là, je me demande vraiment : « Quelle est cette langue ? » C'est cru comme ce n'est pas possible, mais ce n'est pas non plus du joul, et ce n'est pas non plus une volonté d'aller vers une oralité trop réaliste. C'est une construction rythmique, mais, comment dire, on dirait du « *post-in-your-face* ». Comme s'ils avaient parfaitement ingéré Sarah Kane et consorts et qu'ils poussaient la logique à son extrémité. Tout est dit, même le pire. On se trouve en face d'instantanés dramatiques, de petits tableaux cruels, et sans aucun réalisme social. On est aussi en face de personnages très jeunes, soit adolescents, soit début vingtaine, et tous les rapports entre les êtres ne sont que des transactions. Tout est montré et ramené à un plan d'horizontalité : le sexe ou manger un hamburger, c'est exactement la même chose. La surface de la parole dit tout sans censure aucune, de sorte qu'il n'y a aucun mystère, aucune limite, aucun tabou. Tout est mis à plat. C'est comme s'ils affirmaient qu'on peut tout dire, parce qu'on a déjà

tout entendu, déjà tout vu sur Internet. De plus, les rapports entre les personnages sont d'une cruauté innommable. Bref, il y a quelque chose d'extrêmement troublant qui apparaît avec ces textes-là. Et ce sont clairement des textes matériaux, sans aucune didascalie ou presque pas, et en les lisant, j'ai vraiment l'impression d'assister à l'arrivée d'une nouvelle génération qui n'a plus rien à voir avec les précédentes. On sent une critique sociale mais aussi une interrogation face à la responsabilité de leurs aînés dans ce laisser-aller généralisé. Bref, la vision de ces auteurs, on a bien besoin de l'entendre : ils ne rêvent pas le monde de la même façon... et ce qu'ils en révèlent donne vraiment à réfléchir.