

## Vingt-cinq ans au service des auteurs — Le centre des auteurs dramatiques

Entretien avec Hélène Dumas et Lorraine Hébert

Gilbert David, Johanne Beaudoin et Pierre Lavoie

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27343ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

David, G., Beaudoin, J. & Lavoie, P. (1991). Vingt-cinq ans au service des auteurs — Le centre des auteurs dramatiques : entretien avec Hélène Dumas et Lorraine Hébert. *Jeu*, (58), 77–89.

## vingt-cinq ans au service des auteurs : le centre des auteurs dramatiques

entretien avec hélène dumas et lorraine hébert

### **fondation, affirmation et «professionnalisation»**

*Le Centre des auteurs dramatiques célèbre actuellement ses vingt-cinq ans. Comment qualifieriez-vous les grandes étapes de son développement?*

**Hélène Dumas** — Trois grandes étapes jalonnent ces vingt-cinq années. La première est celle de la fondation. En 1965, six auteurs : Jacques Duchesne, Roger Dumas, Robert Gauthier, Robert Gurik, Jean P. Morin et Denys Saint-Denis signent la demande d'incorporation du Centre. Il s'agissait alors d'affirmer l'existence de créateurs qui se consacraient à l'écriture dramatique. Dès le début, les activités ont été publiques. D'ailleurs, la première manifestation du CEAD fut une série de lectures. En 1968, Jean-Claude Germain devient le premier Secrétaire exécutif du Centre, qu'il accueille au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, rue Papineau. Par ce geste, il donnait aux auteurs une véritable plate-forme publique, une scène où faire entendre leurs voix.

Cette étape de fondation couvre, grosso modo, cinq à six années. Il est toujours difficile d'arrêter des dates précises, car généralement une période chevauche l'autre. Au CEAD, tout s'est toujours fait organiquement. Le Centre a non seulement emboîté le pas aux mouvements qui animaient le milieu théâtral, il les a souvent précédés. Donc, une première période consacrée au recrutement, à la prise de parole publique, aux contacts avec les médias, à la volonté de s'implanter dans le milieu théâtral.

Très vite, il a fallu élargir ces premières actions. La deuxième période est caractérisée par le désir d'essayer à l'extérieur de Montréal, de tenir compte des régions, d'aller chercher les auteurs là où ils sont. Cette période correspond aux années soixante-dix, à l'apogée du collectif d'auteurs, pour ne pas dire de la création collective, alors qu'étaient remis en question le statut de l'auteur individuel et son pouvoir de créateur. Pendant cette période, le Centre fut dirigé successivement par Roland Laroche et Claude Des Landes. Durant ces années, le CEAD a provoqué la formation de troupes en organisant des ateliers d'écriture, a produit des spectacles ponctuels, dits d'intervention, ou attribué un soutien financier à des groupes qui créaient de nouveaux textes<sup>1</sup>.

La dernière période est celle de la «professionnalisation» du métier, période où les auteurs ont eu besoin de se définir, socialement et économiquement, comme des créateurs, des professionnels de

1. Pour une meilleure connaissance de l'histoire du CEAD depuis sa fondation, voir, entre autres, Gilbert David, Claude Des Landes et Marie-Francine Des Landes, *Centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, Montréal CEAD, 1975, 85 p., et le Répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques, édition 1990 : *Théâtre québécois : ses auteurs, ses pièces*, publié chez VLB Éditeur. On peut s'adresser au Centre des auteurs dramatiques, 3450, rue Saint-Urbain, Montréal H2X 2N5. Tél. (514) 288-3384.

l'écriture, de faire reconnaître leur rôle déterminant au sein d'une production, de ne plus être considérés uniquement comme des «animateurs». Parler de «professionnalisation», cela ne veut pas dire qu'auparavant les auteurs n'étaient pas des professionnels... En fait, cette période correspond aussi à un tournant majeur au sein de la structure même du CEAD.

Au début des années quatre-vingt, Pierre MacDuff, Denis Lagueux et moi-même assurions la coordination. C'était, comme on le disait à la blague, l'époque de la «coco», la «co-coordination». Il faut dire que nous étions tous très influencés par les modes de production et de fonctionnement des cellules de création. Tout le monde travaillait en collectif de décision, de direction artistique. Les structures hiérarchiques étaient très mal vues. En 1984, nous avons eu plusieurs séances de travail pour redéfinir le fonctionnement du Centre et son organigramme. En 1985, le conseil d'administration a accepté un plan qui prévoyait une direction générale et la création d'un poste consacré au travail dramaturgique avec les auteurs. Pour moi, l'appellation «responsable de la dramaturgie» a toujours impliqué la notion de direction artistique. Ce poste, occupé d'abord par Linda Gaboriau, ensuite par Lorraine Hébert, s'est précisé en ce sens, et a donné lieu à une véritable codirection.

À partir du moment où un poste de responsable de la dramaturgie est créé — en fait, une direction dramaturgique —, cela signifie que les exigences artistiques rattachées à la pratique de l'écriture dramatique ont été intégrées au fonctionnement de l'organisme. Il ne suffit plus de vouloir être un auteur, d'écrire une pièce de théâtre, pour obtenir le statut d'auteur professionnel; il faut répondre à des exigences qui sont devenues plus grandes, d'où l'idée aussi d'offrir à nos membres des activités de développement et de soutien dramaturgiques.

*Cela va-t-il de pair avec la décision d'enlever le mot «essai» du nom de l'organisme?*

**Lorraine Hébert** — Cela va dans le sens d'une affirmation du statut professionnel de l'auteur. Il y a désormais plusieurs auteurs qui ont une réputation confirmée, un statut de créateur à part entière. En ce sens-là, le CEAD n'«essaie» plus, il réalise. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus de place au CEAD pour les jeunes auteurs, pour la relève, mais il était important que les auteurs qui ont dix et quinze ans de métier sentent que le CEAD est un organisme professionnel qui les représente et qui peut leur offrir des services professionnels à leur mesure. Souvent, on nous disait : «Ah!, le CEAD, c'est pour les jeunes auteurs», alors que dans les faits, les activités répondent aux besoins de l'ensemble de la profession. Il fallait changer cette image qui, collée au nom, ne recouvrait qu'une partie de la réalité.

**H.D.** — «Centre d'essai», dans l'esprit des fondateurs, c'était l'idée du laboratoire, de l'atelier. Mais pour les gens à l'extérieur du milieu, le mot «essai» est souvent synonyme «d'amateur». Dans les années soixante, on parlait du cinéma d'art et d'essai, maintenant on parle du cinéma d'auteurs. Avec le temps, le sens des mots change, les mots se vident de leur sens premier.

*D'un côté, la relève, de l'autre, les auteurs confirmés. N'y a-t-il pas une sorte de déchirement? Comment, dans vos activités, partagez-vous vos efforts entre le travail de développement auprès des jeunes auteurs et celui que vous faites pour améliorer le sort des auteurs connus, ou dont la carrière est déjà bien amorcée?*

**H.D.** — C'est tout le dilemme des dernières années... Il a fallu faire des choix politiques, aidées par les derniers conseils d'administration. Avec les maigres ressources dont nous disposons, nous ne pouvons pas tout faire. Le budget dévolu au soutien dramaturgique a été largement affecté à des activités favorisant les auteurs ayant amorcé une carrière. En ce sens, la relève a été un peu trop négligée, ces dernières années. Les ateliers de formation mis en place au début des années quatre-vingt ont été sacrifiés, faute d'argent. Par contre, la récente création du Fonds Gratien Gélinas vise à répondre

aux besoins aigus et pressants de la relève qui ne dispose plus des moyens que leurs aînés avaient, eux, pour se développer.

*Quel est le rôle du CEAD dans la création récente d'un nouvel organisme, l'Association québécoise des auteurs dramatiques (l'AQAD), qui représente les auteurs? Pourquoi fallait-il créer une nouvelle structure pour assumer la défense professionnelle des auteurs?*

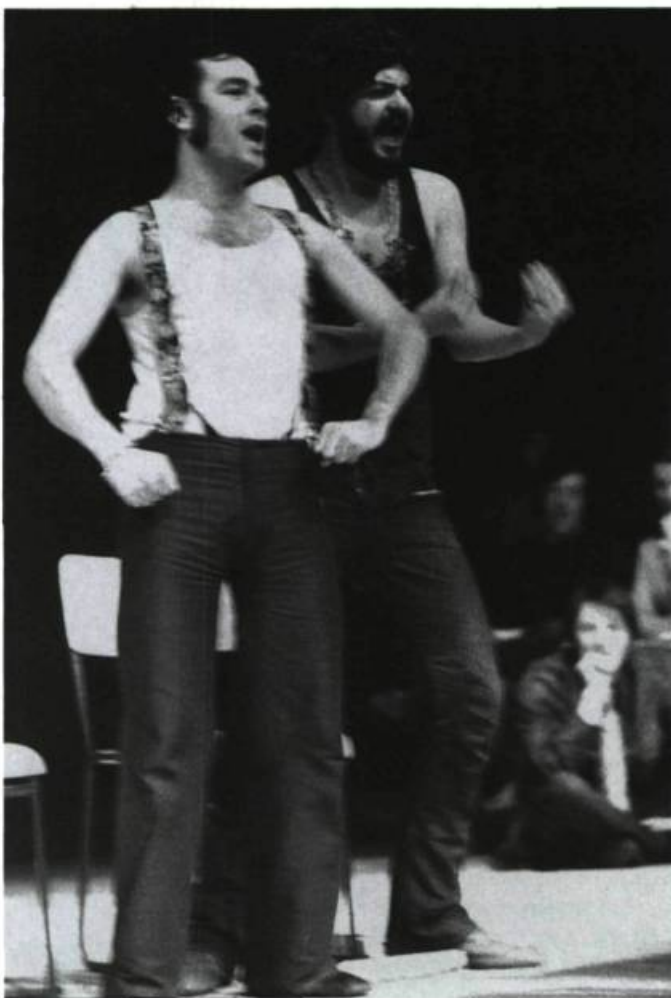
H.D. — Le CEAD est à la fois un regroupement disciplinaire et un organisme artistique. Dans le regroupement disciplinaire, les auteurs constituent la clientèle à qui nous offrons des activités et des services (*coaching*, atelier de vérification, *workshop*, traduction, promotion). L'organisme artistique, lui, sert l'ensemble du milieu théâtral et offre également des activités et des services (lectures publiques, centre de documentation). Mais ces deux composantes sont interreliées, et dire que nous sommes un organisme de services réduirait quelque peu le champ et la portée de notre travail.

Quant à la nouvelle structure dont vous parlez, l'AQAD, elle a été créée pour défendre les intérêts socio-économiques et moraux des auteurs dramatiques, et ce dans le sens des lois qui existent depuis 1989 sur le statut de l'artiste. La charte du CEAD, organisme à but non lucratif, selon la troisième partie de la loi des compagnies, ne correspond pas aux normes définies par la Commission établie par le Gouvernement du Québec pour la reconnaissance des associations de créateurs. Plutôt que d'amender la charte du CEAD, il était beaucoup plus simple de créer une structure sœur, sous la loi des syndicats professionnels, et qui a pour mandat spécifique la défense des intérêts socio-économiques des auteurs.

La demande de reconnaissance de cette nouvelle association a été déposée au début du mois de février 1991. Mais l'implication du CEAD dans la défense des intérêts socio-économiques de ses membres n'est pas nouvelle. À mon arrivée en 1980, je pouvais consacrer jusqu'à la moitié de mon temps à ces questions. J'ai même négocié pour des auteurs à la Compagnie Jean-Duceppe, au Théâtre de Quat'Sous. En 1984, malgré que nous en ayons contesté la création, il y a eu la fondation de la Société de gestion des droits d'auteurs (S.G.D.A.). Au moment où elle a cessé ses activités en 1986, nous avons fait une enquête auprès de nos membres. Cette enquête a révélé que les auteurs ne souhaitaient pas que le CEAD continue d'intervenir dans ces questions et qu'il prenne la relève de la S.G.D.A. D'ailleurs, des agents d'auteurs commençaient à élargir leurs activités, ce qui constituait déjà une partie de la solution. Depuis, nous avons constaté que, pour les auteurs en début de carrière, il était devenu difficile d'avoir accès à un agent. Il

*Finies les folies.*

Production du CEAD,  
présentée au Théâtre du  
Gesù le 3 novembre 1969.  
Sur la photo : André  
Brassard et Michel  
Tremblay. Photo : Daniel  
Kieffer.



a donc fallu élaborer un contrat type et un guide de négociation pour les aider à gérer leur carrière. Même avec un agent et un contrat type, il manquait aux auteurs un outil collectif de négociation avec les groupes de producteurs. Entre-temps, il y a eu deux commissions parlementaires sur le statut de l'artiste, et l'adoption de deux lois, la loi 78 et la loi 90. Avec la mise sur pied de cette Commission de reconnaissance des associations de créateurs, le CEAD s'avérait bien placé pour demander la reconnaissance, puisqu'il regroupait la majorité des auteurs dramatiques. À la demande des auteurs, nous avons donc créé cette structure sœur, l'AQAD.

*Cette structure prendra donc le relais du CEAD pour tout ce qui touche les questions d'ordre économique et moral?*

H.D. — Oui. Le Centre, lui, va poursuivre ses activités de développement dramaturgique, de diffusion et de promotion. Évidemment, le CEAD va aider au démarrage de l'AQAD mais, avec le temps, cet organisme est appelé à être de plus en plus autonome.

#### développement et soutien dramaturgiques

*Vous êtes une petite équipe et vous devez donc faire appel à des gens pour vous appuyer dans votre démarche d'évaluation des textes, notamment. C'est un processus toujours délicat, tout le monde le sait. Comment cela se passe-t-il?*

L.H. — J'établirais d'abord une différence entre développement et soutien dramaturgiques, ce qui permet déjà de distinguer deux catégories d'auteurs : ceux qui en sont à un premier texte, ou qui n'ont jamais été publiés, produits, et ceux dont au moins un texte a été produit par une compagnie professionnelle ou publié par un éditeur reconnu. Dans la première catégorie, celle du développement dramaturgique, nous recevons une centaine de textes par année. Nous pouvons compter sur des lecteurs attirés pour faire une première évaluation et sélection des textes et des auteurs qui méritent d'être soutenus dans une démarche de développement dramaturgique. Environ un texte sur dix arrive ainsi sur mon bureau; j'essaie alors de trouver des ressources dans le milieu pour soutenir cette démarche de développement. Dépendant des besoins, je cherche un auteur, un conseiller dramaturgique ou un metteur en scène. L'aide offerte peut prendre la forme d'un *coaching*, d'un atelier de vérification, d'une lecture autour d'une table, d'une lecture publique.

Le soutien dramaturgique offert aux auteurs de la deuxième catégorie me revient d'emblée. Bon an mal an, je lis une cinquantaine de nouvelles pièces et j'en fais une évaluation détaillée. Dans la mesure du possible, je rencontre l'auteur et ensemble nous regardons la pièce sous toutes ses coutures. L'essentiel de mon travail, quand la pièce pose problème, consiste à trouver avec l'auteur les clés qui lui permettront d'avancer dans son écriture. C'est un dialogue qui souvent donne à l'auteur l'envie de retourner, seul, à sa table de travail. Quand il revient avec une nouvelle version, il arrive que je fasse appel à une personne dont les compétences assureront une intervention plus soutenue, plus



Théâtre-Québec, manifestation organisée au Petit Tep, Paris, à l'automne 1975, par Claude Des Landes, alors directeur du CEAD. Sur la photo : Claude Des Landes et Jean-Luc Bastien.

précise, plus pointue, qui demande une expertise très spécifique.

*Est-ce que les auteurs membres envoient systématiquement leurs textes?*

L.H. — Non, pas systématiquement, mais la plupart passent par ici. Ils ont besoin d'une évaluation détachée des contraintes ou des exigences de la production. Parmi les auteurs qui ont leurs lecteurs privilégiés, il peut s'agir d'un metteur en scène, d'un comédien, d'un directeur artistique avec qui ils ont déjà travaillé, il leur arrive d'avoir besoin de faire le tri dans tous les commentaires qu'ils ont reçus avant de mettre au point une nouvelle version de la pièce. Alors, ils viennent au Centre.

*La sélection de la personne-ressource se fait-elle toujours avec l'auteur?*

L.H. — Oui, toujours, et cette démarche est très délicate, parce que l'auteur est dans un moment fragile d'écriture. Et il est d'autant plus vulnérable qu'il sent qu'il n'en est pas encore arrivé à trouver la cohérence interne de son texte. C'est un peu comme si un texte pas abouti mettait son âme à nu. La confiance est essentielle. Il ne veut pas travailler avec n'importe qui, et il a raison. Il faut donc être très vigilant dans le choix de la personne-ressource.

*Règle générale, l'auteur est-il porté davantage à travailler avec un autre auteur ou bien avec quelqu'un de la production, un metteur en scène par exemple?*

L.H. — Plus souvent avec un metteur en scène. Mais il m'arrive de penser que l'association idéale serait avec un autre auteur, ou un conseiller dramaturgique, parce qu'ils partent du même point de vue : celui de l'écriture. Le point de vue de l'écriture et le point de vue de la mise en scène sont souvent confondus, alors qu'ils sont complètement différents; ils ne répondent pas aux mêmes exigences de cohérence; l'une est interne à l'écriture, l'autre externe, dans un rapport de médiation avec un public toujours déterminé par un contexte contraignant. Cela dit, chaque auteur a un style qui lui est tellement personnel qu'il peut être difficile d'entrer dans l'écriture de quelqu'un d'autre sans qu'il



Soirée lecture-table ronde de *Germain le magnifique* de Georges Raby. Sur la photo : Jean-Claude Germain, Marc F. Gélinas et Robert Gurik. Photo : Mathieu Kieffer.

y ait interférence. Quand un auteur a plusieurs années de métier et qu'il contrôle son écriture, il peut plus aisément aider un autre auteur. Je fais souvent appel à des auteurs comme *coaches* pour des auteurs qui débutent. Mais il est plus difficile d'imaginer deux auteurs qui en sont à peu près au même point dans leur démarche d'écriture. Quoi qu'il en soit, le *coaching* est une intervention complexe, qui demanderait qu'on y réfléchisse mieux et tous ensemble.

*Compte tenu des budgets dont vous disposez, vous devez sans doute faire des choix quant à l'activité à proposer?*

L.H. — C'est bien sûr une question d'argent, mais aussi de disponibilité intérieure. Dans le milieu théâtral, les artistes sont vendus à la cause de la dramaturgie. Ils donnent volontiers, mais assumer pleinement et jusqu'au bout la responsabilité d'accompagner l'auteur dans une démarche toujours très investie affectivement, c'est difficile et exigeant. Le fait de payer la personne-ressource aide à assumer ce rapport, ne serait-ce qu'en l'objectivant.

*Combien de textes font l'objet d'une activité de soutien dans une année?*

L.H. — Une trentaine. C'est beaucoup, compte tenu du peu de ressources financières et humaines disponibles tant à l'interne qu'à l'externe. Je suis forcée d'assurer moi-même une bonne moitié de ces textes en *coaching*, en plus d'être responsable de la coordination de toutes les autres activités (ateliers, *workshops*, lectures publiques, etc.). Il est devenu essentiel d'adjoindre à la responsable du secteur d'autres conseillers dramaturgiques, de trouver les moyens de rétribuer sur une base régulière quelqu'un comme Diane Pavlovic qui, pour l'instant, coordonne le comité enfance et jeunesse et le travail des lecteurs attirés.

*Comment cette notion de conseiller dramaturgique, assez récente au Québec, est-elle perçue par les auteurs?*



Marjolaine Hébert et Benoît Girard dans un extrait d'*Encore cinq minutes* de Françoise Loranger, présenté le 28 avril 1986 pendant les «20 ans/20 lundis» du CEAD. Photo : Christian Girard.

L.H. — Bien et mal, mais de mieux en mieux! C'est une question de temps et d'assurance par rapport à leur propre pratique d'auteur. Le conseiller est un intervenant de plus dans le processus de création, alors qu'il y en a déjà plusieurs. Je comprends les auteurs de se méfier de l'apparition d'un intervenant de plus dans cette chaîne. L'écriture est un acte solitaire. Pour trouver la cohérence interne d'un texte, il faut écrire seul, du début à la fin. Cela dit, écrire pour le théâtre est un acte complexe, qui implique dès le départ le désir d'être en dialogue avec l'Autre. Le conseiller dramaturgique peut être cet autre avec qui l'auteur peut avoir envie de vérifier, et du strict point de vue de l'écriture, si ce qu'il est en train d'écrire fait sens en dehors de lui. Le conseiller, contrairement au metteur en scène, ou au comédien, n'est pas dans un rapport de création; sa lecture n'est pas orientée par des objectifs ou des contraintes de production. En principe, donc, le conseiller est «neutre», ouvert à toutes sortes d'écritures, même s'il a, bien sûr, sa propre subjectivité. Tout comme l'auteur a le choix de son metteur en scène, de son conseiller dramaturgique ou de son lecteur privilégié, le conseiller a lui aussi la liberté de choisir avec qui il veut travailler; c'est une question de sensibilité, de longueur d'ondes, d'honnêteté professionnelle.

H.D. — Le rôle du conseiller dramaturgique au CEAD et au sein d'une production est fort différent. Cette relation entre l'auteur et le conseiller, avant que le texte soit engagé dans un processus de production, est nouvelle. L'objectif est de faire en sorte que le texte qui arrive à la production soit abouti, que le texte ait trouvé sa cohérence, sa plus grande efficacité possible. Ce qui peut advenir dans la production n'est plus du ressort du conseiller dramaturgique; ça appartient à l'auteur.

*Nous prenons conscience, de plus en plus, qu'il existe un savoir sur l'écriture dramatique, qu'il y a un certain nombre de règles, et que leur connaissance peut être d'un grand secours.*

L.H. — Quand l'auteur arrive à une certaine maturité dans l'écriture, il sait mieux faire la différence entre des questions ou des problèmes, qui sont de l'ordre de l'écriture, de la mise en scène et de l'interprétation. Cette connaissance est précieuse et la fonction du conseiller dramaturgique peut aider à l'acquiescer.

*En même temps, l'auteur veut être joué, ce qui est légitime. Éprouve-t-il d'emblée plus d'attrance pour un metteur en scène qui peut constituer pour sa pièce un débouché éventuel?*

L.H. — Cette attrance existe indéniablement, et c'est normal. Il appartient à chaque auteur de décider de la manière dont il veut vivre le processus d'abandon de son texte. C'est sa responsabilité. Je peux l'aider à faire un choix éclairé, à lui faire préciser ses attentes, de sorte qu'il sache mieux à quoi il s'engage quand on lui propose de travailler de telle ou telle autre façon, en atelier de pré-production ou en répétition. Avec le temps, j'ai tendance à repousser le plus loin possible le travail en atelier avec un metteur en scène et des comédiens. Deux fois sur trois, surtout dans le cas des jeunes auteurs, il s'agit d'un désir précoce d'être mêlés à des gens de théâtre, qui joue au détriment de ce qui est en voie d'advenir, dans la solitude de l'écriture. Trop de commentaires, d'autant de sources différentes, risquent de faire avorter une démarche d'écriture encore bien fragile.

Pour en revenir aux exigences de la fonction de conseiller, il s'agit davantage d'une question d'attitude que de critères ou de règles strictes d'évaluation. Il faut être dans le doute permanent par rapport à sa propre évaluation, tout en faisant confiance à son instinct, à son intuition. À force de lire, on développe comme un sixième sens, mais le doute permanent me conduit à consulter beaucoup. Il ne faut pas prendre sur soi seule toute la responsabilité de l'évaluation, mais se sentir responsable de son intervention jusqu'au bout, ce qui n'est pas du tout la même chose. Un texte peut contenir des maladresses, mais avoir trouvé sa cohérence par rapport au sujet, à la forme et au style, par rapport à la langue. C'est donc un texte abouti, même s'il ne devait pas trouver preneur. Même



à cette étape-là, il m'arrive de faire vérifier par un lecteur ou une lectrice, afin d'être certaine que la démarche est arrivée à terme pour l'auteur en question.

*Est-ce que vous vous préoccupez de la formation des conseillers dramaturgiques?*

L.H. — Je parlais plus tôt du manque de ressources. Là encore... Il n'est pas facile de faire du *coaching*, de la consultation, de travailler sur des textes. Je considère que je suis encore en formation, après quatre ans. Je suis une autodidacte qui apprend sur le tas, qui cherche à droite et à gauche, comme bien d'autres dans la même situation. Même si c'est en forgeant qu'on devient forgeron, ce travail exige des compétences, une grande connaissance de l'écriture et du théâtre, beaucoup de souplesse, un sens sans doute «inné», dans mon cas, de la relation d'aide, et, n'ayons pas peur des mots, beaucoup d'amour. Il faut aimer ça passionnément et, surtout, avoir réglé ses comptes avec la création. Autrement, on risque d'être soi-même en situation de concurrence inconsciente.

*Pouvez-vous définir les différentes activités de soutien dramaturgique?*

L.H. — Le *coaching* est une intervention très spécifique sur le texte, qui peut être assuré par un metteur en scène, un conseiller dramaturgique ou un autre auteur. La durée est fonction de l'ampleur des problèmes rencontrés dans le texte, de l'expérience de l'auteur. De façon générale, nous proposons de trois à neuf séances de *coaching*. Il y a des *coaching* d'appoint, des *coaching* plus approfondis. Des ateliers de vérification sont aussi offerts aux auteurs quand le texte est passablement abouti, c'est-à-dire qu'il ne pose pas de problème majeur de structure, de construction de personnages. Souvent, dans ce cas, les difficultés résident dans la langue des personnages, dans le rythme, dans l'économie à trouver dans des scènes clés... L'auteur a besoin d'entendre des comédiens lire son texte pour en peaufiner l'écriture, ou encore pour se mettre à distance, parce qu'il ne voit plus. Cela dit, même pour un premier texte, il arrive qu'on propose un atelier de vérification



Lecture de *les Guerriers* de Michel Garneau, présentée au 4<sup>e</sup> Festival des Francophonies de Limoges, en octobre 1987. Sur la photo : Gilles Renaud, Michel Garneau et Hélène Dumas. Photo : Alain Chambaretaud.

Lecture impromptue de la pièce belge *Nuit d'amour* d'Anita Van Belle et Patrick Delperdange, dirigée par Gabriel Garran, avec Pierre Collin, Roy Dupuis et Daisy Motiello. Présentée pendant le projet «Théâtres francophones», en septembre 1987. Photo: Jean-Guy Thibodeau.



parce que l'auteur fait preuve de talent, mais qu'il n'a pas l'expérience concrète du théâtre. Dans les *workshops*, le travail est beaucoup plus approfondi, soit avec un metteur en scène, soit avec des acteurs, soit, éventuellement, avec un scénographe, lorsque la proposition scénique ou scénographique est capitale dans l'articulation même de la structure dramatique. Toutefois, comme ce type d'activité exige beaucoup d'argent, nous en offrons peu. Le *workshop* est davantage offert aux auteurs d'expérience, dont la recherche exige d'être en contact direct avec la matière théâtrale.

### de la dramaturgie

*N'avez-vous pas l'impression que la dramaturgie des années quatre-vingt est devenue plus expérimentale, que cette dimension s'est accentuée par rapport aux années soixante-dix?*

L.H. — Dans les années soixante-dix, la dramaturgie était également expérimentale dans sa volonté d'explorer une écriture capable d'exprimer un «nous» collectif sur scène. Cette expérimentation se faisait souvent en contact direct avec le public ou en lien très étroit avec un collectif d'acteurs. Dans les années quatre-vingt, la prise de parole et le geste d'écrire se sont individualisés. L'écriture est devenue un thème d'écriture, une activité par laquelle un sujet questionne son propre rapport au réel et à la fiction. Ce débat entre la réalité et la fiction, le faux et le vrai, traduit la volonté d'explorer d'autres champs de conscience, plus proches du désir, des pulsions. C'est comme si, par l'exploration du fantasme, on cherchait à nommer ce qui reste du rapport au réel, une fois convaincu de l'impossibilité d'agir concrètement ou physiquement sur le réel.

H.D. — Il y avait le «nous», il y a eu le «je intime» et maintenant, le «je responsabilisé» a fait son apparition.

L.H. — Tous les questionnements des années quatre-vingt sur le «je» face au théâtre, à l'écriture, aux mots ont permis à l'auteur de se rendre compte que l'écriture est en soi un geste politique quand on en assume le trajet intime.

H.D. — La pièce n'est plus seulement le véhicule d'une anecdote, mais la mise en forme d'un univers, d'une vision complexe de l'humanité.

*N'y a-t-il pas un écart plus grand qu'autrefois entre le public et l'écriture dramatique? N'y a-t-il pas un danger que cette écriture se marginalise, alors qu'un auteur comme Michel Tremblay a réussi cette synthèse entre une écriture expérimentale (Albertine, en cinq temps, par exemple) et un large public?*

L.H. — Le danger de marginalisation est réel, mais tout concourt à faire de moins en moins de compromis, à s'engager dans la quête d'un nouveau sens face à l'existence. Ce type de démarche, d'exigence, n'est jamais populaire. Il faut du temps avant que le sens puisse travailler les masses. Dans la mesure où l'auteur est un détonateur, il ne peut éviter le poids de la marginalité. Notre rôle est de l'encourager le plus possible dans cette recherche, parce que nous avons collectivement besoin de visionnaires, surtout que nous vivons dans une période de désinformation, de nivellement, de détournement du sens qui est d'une violence terrible.

*Comment situez-vous la problématique du théâtre de répertoire québécois vis-à-vis du théâtre de création?*

L.H. — Certaines pièces peuvent être remontées parce qu'elles trouvent une nouvelle résonance dans le contexte actuel. On ne peut pas monter systématiquement toutes les pièces de répertoire, sous prétexte qu'on a maintenant un répertoire.

*Cela voudrait-il dire que notre dramaturgie ne dispose pas de textes en nombre suffisant pour répondre aux besoins actuels de la production? Certaines œuvres n'ont-elles pas un caractère «universel»?*

L.H. — Il y en a peu.

H.D. — Il y en a peu n'importe où.

*Les pièces de Shakespeare...*

L.H. — Elles ont plusieurs siècles d'existence, de tradition, de commentaires, ce qui contribue à leur donner une résonance universelle, au-delà du temps. Notre dramaturgie est jeune et on manque de distance.

Je pense à Jean-Claude Germain. Actuellement, il paraît difficile de remonter ses pièces parce que, comme société, on n'a pas encore réglé nos problèmes d'identité et qu'on a tendance à vouloir liquider, sans discernement, toute une période d'affirmation qui s'est soldée par un échec. Cette fierté jousalisante nous gêne.

*Les grandes compagnies institutionnelles sont davantage enclines à produire des textes qui ont fait leurs preuves que des créations, est-ce que notre dramaturgie est condamnée à passer toujours par de petites salles, à se contenter de moyens souvent peu importants?*

L.H. — Je pense que oui, bien que même les petits théâtres aient de moins en moins les moyens de prendre de beaux risques. Les théâtres sont tous acculés aux mêmes exigences, aux mêmes contraintes de marketing, de rentabilité. Il est vrai qu'un grand théâtre qui met à l'affiche une œuvre de création prend des risques financiers beaucoup plus importants qu'un petit théâtre. Mais au bout du compte, il faudrait pouvoir en arriver à mieux gérer le succès d'estime, puisque, dans toutes les sociétés, la nouveauté fait peur, mais elle fait aussi évoluer.

H.D. — Si une population dense est bien répartie sur tout le territoire, une pièce peut être créée par une petite compagnie, dans une ville de cent cinquante mille habitants par exemple, pour une trentaine de représentations. Ensuite, une plus grande compagnie peut la reprendre, dans une ville d'un million d'habitants. C'est le principe des paliers. Aux États-Unis, certains théâtres régionaux relativement bien pourvus possèdent deux scènes. Ils peuvent donc créer une production dans une petite salle et aller ensuite la présenter dans un autre théâtre régional...

L.H. — La diffusion nationale et internationale est la pierre angulaire, la plaque tournante d'une redynamisation de la pratique théâtrale. Il est insensé qu'une bonne pièce ne puisse être jouée que vingt ou trente fois, que seulement trois mille personnes au total l'aient vue, qu'elle soit condamnée à attendre quinze ans avant d'être reprise.

H.D. — Il faut dépasser les frontières du Québec. Il faut que les œuvres soient traduites. Il faut qu'elles soient diffusées à l'extérieur.

*Dans ce contexte, la francophonie vous apparaît-elle un marché valable, compte tenu des résistances linguistiques et de l'ancrage socio-culturel?*

H.D. — S'il y a des résistances, elles sont davantage liées aux difficultés de familiarisation avec les œuvres.

L.H. — La francophonie constitue certes un débouché intéressant pour les auteurs, pour les artistes en général. Sauf qu'en l'absence d'une politique culturelle et d'une politique internationale véritables, soucieuses de promouvoir nos artistes, nous travaillons comme des petites souris. Depuis un certain temps, je me dis que pour rejoindre la francophonie, lorsqu'on songe à l'anglomanie ou à l'«américanomanie» française, il ne serait peut-être pas bête de traduire nos œuvres en anglais... Les cinéastes québécois ne sont pas loin de penser et de se dire qu'il serait peut-être plus simple de diffuser en France un film québécois en anglais avec des sous-titres en français, plutôt que d'y aller carrément avec une langue qui fait écran.

*Personnages et comédiens,*  
un collage d'extraits de  
pièces édités en 1989,  
signé Lise Roy et mis en  
lecture par Alice Ronfard.  
Cette lecture a été  
présentée au Salon du  
Livres de Montréal, le 20  
novembre 1989. Sur la  
photo : Lise Roy,  
Catherine Bégin, Sophie  
Clément, Guy Nadon,  
Louise Laprade, Bernard  
Fortin et Denise Gagnon.



*Cela contredirait trente ans d'affirmation de notre identité nationale... En revanche, il faut dire que nous n'avons jamais été très ouverts. La production française post-Genet, mis à part la récente production d'un texte de Koltès à l'Espace GO, est quasi inexistante.*

L.H. — Pourtant, nous avons été envahis par la culture française, dans notre formation, à la télévision, à la radio. Nous avons des points d'ancrage qui nous permettent d'en apprécier les manifestations culturelles. L'inverse n'est pas vrai. Tant qu'il n'y aura pas d'hommes et de femmes politiques pour prendre au sérieux toutes ces questions de diffusion internationale, nous travaillerons dans le vide ou presque. Les Français ont raison de nous dire : «Vous venez souvent chez nous, mais vous ne nous invitez presque jamais.» Le concept de francophonie demeurera un concept creux tant qu'il n'y aura pas, ici, les ressources suffisantes pour diffuser notre production artistique dans toutes les francophonies, et ce dans une approche de réciprocité.



Lorraine Hébert.  
Photo : Les Paparazzi.

H.D. — Il nous faut trouver dix fois plus de moyens pour nous rendre, pour exister dans le territoire français, parce que nous sommes dix fois moins nombreux, que nous avons dix fois moins d'écoute ici, au Québec. C'est mathématique. Actuellement, pour obtenir des résultats, il faut travailler presque au cas par cas, démarrer une action avec un metteur en scène, un directeur artistique, les encadrer, les nourrir, les soutenir, les informer, les faire venir au Québec. On peut bien leur envoyer des piles de textes, s'ils n'ont jamais ressenti l'écho de la dramaturgie québécoise dans son contexte, c'est peine perdue...

### **le fonds gratien gélinas**

H.D. — Il y a un an, nous nous sommes dit que nous n'allions pas amorcer le prochain quart de siècle les poches vides, les mains sur la tête, en criant à la catastrophe... Nous ne voulons pas gérer la décroissance. Nous avons donc créé, cette année, le Fonds Gratien Gélinas, dont les objectifs correspondent à deux besoins urgents pour le CEAD : la diffusion de la dramaturgie québécoise à l'étranger, et le soutien aux jeunes auteurs (ou la relève, si vous préférez), les deux mamelles de l'avenir.

*Avez-vous un objectif à long terme? Sur combien d'années entendez-vous consolider ce fonds pour qu'il devienne utile et vous permette d'avoir de nouvelles ressources?*

H.D. — D'abord, n'oublions pas que la collecte de fonds est une réponse forcée au manque de subventions gouvernementales. Ne nous cachons pas qu'une campagne de souscription représente un risque pour une entreprise artistique : celui d'investir beaucoup de temps et d'argent pour peut-être recueillir un peu d'argent mais surtout celui d'être dévié de sa route. Je m'explique : est-ce vraiment possible de collecter des fonds privés, et ce avec des résultats probants, sans affecter sérieusement le mandat artistique de l'organisme, voire s'en éloigner parce que la campagne de financement devient la priorité? Il y a une réflexion commune à mener dans le secteur des arts à ce sujet. Même si les premiers pas donnent des résultats, nous restons fragiles, car le soutien des donateurs n'est jamais assuré.



Hélène Dumas.  
Photo : Les Paparazzi.

Mais pour répondre à votre question, nous avons effectivement dressé un plan pour les trois prochaines années avec des objectifs précis pour chacun des deux volets. Nos besoins sont si urgents que nous dépenserons au fur et à mesure 80 % des sommes récoltées pour des activités et nous en capitaliserons 20 %. Le fonds, au sens de fonds de dotation, se constituera donc un peu plus lentement, soit sur cinq ans.

Le CEAD a vingt-cinq ans. Il importe qu'il prenne les moyens d'assurer le plus large rayonnement possible à notre dramaturgie. La collecte de fonds contribue à ce rayonnement. Avec la création du Fonds Gratien Gélinas, nous parlons encore et toujours de théâtre, nous parlons des auteurs, ici et à l'étranger. Nous faisons ainsi œuvre de diffusion d'une part importante de la création québécoise.

propos recueillis par **gilbert david** et **pierre lavoie**  
transcription : **johanne beaudoin**  
mise en forme de l'entretien : **pierre lavoie**