

Une polyphonie autour du soutien dramaturgique

André Perrier

Number 128, Fall 2005

Réflexions autour du théâtre francophone de l'Ontario

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/41335ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (print)

1923-2381 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Perrier, A. (2005). Une polyphonie autour du soutien dramaturgique. *Liaison*, (128), 12–16.

Une polyphonie autour du soutien dramaturgique

ANDRÉ PERRIER

L'ACTE D'ÉCRIRE, comme vous le diront la plupart des auteurs, est un acte grandement solitaire. C'est devenu un lieu commun de le dire. Par contre, certaines structures ont été mises en place pour contrer l'isolement et aider l'auteur dramatique dans son cheminement d'écriture. L'écriture théâtrale est particulièrement exigeante et complexe et requiert une approche unique. Un bon auteur de romans ou de nouvelles n'est pas nécessairement un bon auteur dramatique. L'inverse est également vrai. Le théâtre exige un travail de structures complexes, un flair pour le style, une profonde psychologie de personnages et une histoire forte, qui n'est racontée qu'avec l'action scénique et la parole. En somme, il faut une profonde compréhension du fonctionnement de la mécanique théâtrale. Pas surprenant que, par moments, des auteurs ressentent le besoin d'être appuyés dans une démarche si peu évidente. Les appuis les plus courants sont les résidences d'auteurs et les services de conseillers dramaturgiques.

Pour Alain Jean, conseiller dramaturgique au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), une résidence d'auteurs est un lieu qui permet à plusieurs auteurs d'écrire en dehors de leur quotidien habituel. Le CEAD offre ce genre de résidences où une demi-douzaine d'auteurs venant de partout sont invités, pour une période donnée, à venir écrire sous un même toit. On leur offre les conditions maximales pour qu'ils puissent se concentrer uniquement sur l'écriture et sur les échanges autour de celle-ci, sans les attentes d'une compagnie. Complètement pris en charge, ils n'ont donc pas à se soucier de préparer des repas ou de faire le ménage.

Ce genre d'oasis pour auteurs n'existe pas encore en Ontario français. Cependant, depuis l'arrivée d'Alain Jean au CEAD, l'organisme s'est davantage ouvert aux francophonies hors Québec. Ainsi certains de nos auteurs ont-ils été invités aux résidences du CEAD.

Une résidence peut aussi être une collaboration intime entre un théâtre et un auteur autour de projets de création. Pour les besoins de cet article, j'ai élargi la définition d'Alain Jean pour y inclure tout le travail d'accompagne-

ment que font nos compagnies de théâtre pour soutenir les auteurs dans leur démarche. Nous parlerons plus précisément de l'expérience vécue lors de la création de *Portrait chinois d'une imposteure*, de Dominick Parenteau-Lebeuf, un spectacle surprenant qui a vu le jour lors d'une résidence au Théâtre français de Toronto (TFT); de *Cassandra*, de Patrick Leroux, qui prendra forme en résidence au Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO), à Sudbury; et du travail de Marie-Thé Morin, auteure et membre fondatrice de Vox Théâtre. J'ai également ajouté l'important travail du Théâtre de la Catapulte, pour son développement dramaturgique auprès des jeunes auteurs émergents.

Le deuxième outil, largement employé par les compagnies et les auteurs eux-mêmes, est l'embauche d'un conseiller dramaturgique. Pour Alain Jean, le conseiller met en place des étapes de vérification. Il est un interlocuteur qui réagit à l'auteur et qui vérifie si l'univers proposé par ce dernier est cohérent, tout en cherchant les liens dans l'écriture de l'auteur. Je suis allé recueillir des commentaires et des réflexions sur les résidences d'auteurs et le travail du conseiller dramaturgique auprès de plusieurs intervenants du milieu théâtral.

Dominick Parenteau-Lebeuf est une dramaturge montréalaise. Patrick Leroux est auteur dramati-

que. Il habite maintenant à Montréal et enseigne l'écriture théâtrale à l'Université Concordia. Joël Beddows est directeur artistique du Théâtre de la Catapulte et professeur au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Geneviève Pineault est la nouvelle directrice artistique du TNO. Dominique Lafon est conseillère dramaturgique et professeure au Département des lettres françaises et au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Robert Marinier est auteur et conseiller dramaturgique de plusieurs textes franco-ontariens. Richard Léger est auteur et professeur au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Enfin, Marie-Thé Morin est auteure et membre fondatrice de la compagnie Vox Théâtre.

Je me suis amusé à juxtaposer leurs commentaires, notés lors de brèves entrevues individuelles. Tous, sauf ceux



Patrick Leroux

écrits par Dominique Lafon, ont été recueillis lors de conversations orales avec les intéressés. Ce sont des dialogues trafiqués qui, surtout, appuient, éclairent ou approfondissent le commentaire précédent en échos solidaires. Parfois, peut-être moins souvent, ils se bousculent en de légers désaccords qui ne font qu'ouvrir le rideau sur la complexité de l'acte d'écrire. Ils en sont tous passionnés.

A.P.

Qu'est-ce que la résidence d'auteur vous a apporté ou vous apportera dans vos démarches respectives?

Dominick Parenteau-Lebeuf

La résidence d'auteur au TFT m'a apporté une expérience unique comme m'apportent toutes les résidences d'auteur. Pour que ça fonctionne, il faut une bonne chimie entre l'accueillant et l'accueilli. Dans notre cas, il y avait une confiance mutuelle entre Guy Mignault et moi. On s'entendait sur l'esprit du texte.

Patrick Leroux

J'ai l'impression que cette résidence est un retour au milieu nourricier que j'ai quitté en 1998 pour aller me resourcer ailleurs. J'ai proposé à Geneviève Pineault d'écrire une nouvelle version de *Rappel* et de revisiter mes préoccupations d'antan dans une version plus *soft*. À l'époque, je revendiquais beaucoup tout ce qui était « installé ». Comme je me suis moi-même « installé » avec le temps, je suis devenu un paradoxe. Mon projet est une remise en question, une exploration de ces contradictions.

A.P.

Intéressant de noter que la toute première version de *Rappel* avait été écrite lors d'une résidence au TNO en 1994!

Patrick Leroux

C'est vrai. Je ne m'en étais pas rendu compte!

Geneviève Pineault

Patrick viendra vivre une quarantaine de jours par année à Sudbury, où il aura la chance de rencontrer le public particulier de Sudbury. Il sera aussi mentor pour un jeune auteur d'ici, ce qui me permettra d'encadrer un artiste local. En plus, il donnera des ateliers dans une école secondaire et à l'université. La résidence me permet donc d'impliquer la communauté et d'en profiter pour faire du développement de public.

Patrick Leroux

Ça va être une belle rencontre le *fun*, qui va influencer mon écriture. *Cassandra* n'aurait pas pu être monté ailleurs qu'en Ontario français. C'est une écriture de renouvellement avec la communauté. Il constitue mon texte le plus franco-ontarien.

A.P.

Et vous, Dominick, avez-vous l'impression d'avoir écrit une pièce torontoise puisque vous l'avez écrite pour le TFT?

Dominick Parenteau-Lebeuf

Ce n'est pas une pièce torontoise. Tout comme je n'écris pas de pièce montréalaise. Par contre, c'est une pièce profondément ancrée dans ce que j'ai vécu à Toronto, grandement teintée par l'endroit. J'ai goûté à la ville et été en immersion avec elle. Cela a, entre autres, apporté au processus un soutien au côté trépidant de mon écriture.

J'ai vécu à Toronto après le 11 septembre 2001. La ville semblait être en état de guerre. Ça sentait la bataille. Je me sentais inutile. Où est la place de l'art dans tout cela? Je tente d'écrire le réel, mais il est trop puissant. Je me suis demandé à quel type de terrorisme j'avais accès, moi, et j'ai répondu: au terrorisme intérieur et aux démons qui m'assaillent. J'ai créé à l'intérieur de moi. C'était la solitude de l'auteur face à la vibration de la ville à ce moment précis de l'histoire contemporaine – ce qui, en fait, ressemble à mon héroïne, qui est seule contre tout le monde. Ça a été une rencontre aussi avec les rêves, le monde onirique. Je rêvais beaucoup. L'art est lent et se digère. J'ai laissé mon corps comme une éponge et c'est après que je l'ai tordu pour voir ce qui en sortait. Le corps ramasse la matière inconsciente.

Je n'aurais probablement pas écrit cette pièce si je n'avais pas vécu ce que j'ai vécu à Toronto.

A.P.

Marie-Thé Morin, comment est-ce que votre travail pour Vox Théâtre a influencé votre façon d'écrire?

Marie-Thé Morin

Travailler pour une compagnie qui a une démarche très précise encadre la façon d'écrire. Vox Théâtre exploite la voix. C'est donc une façon d'écrire qui n'utilise pas nécessairement les mots. En plus, je travaille avec quelqu'un de très visuel. Alors, mon écriture, sans être du cinéma, peut avoir certains liens avec cette forme d'art. De plus, la voix est plus émotive qu'intellectuelle. Il y a une intelligence derrière la voix. Ça passe par l'émotion et ensuite on raisonne, ce qui est contraire à d'autres expériences que j'ai connues au théâtre, comme mon travail sur le texte de *Maita* en tant que comédienne. Finalement, le théâtre est un bagage d'humanité et la façon de la faire voyager, c'est à travers nos démarches.

A.P.

En comparaison, comment est-ce que ça fonctionne à la Catapulte?



Geneviève Pineault

Joël Beddows

Je vois trois facettes à notre rôle. A : donner des fonds à des auteurs pour acheter du temps de création plutôt que de servir dans des restaurants.

Richard Léger

L'apport financier du théâtre n'est pas suffisant. C'est plus un engagement moral que financier.

Joël Beddows

B : Accompagner l'auteur. Donner à l'auteur un appui avec un conseiller dramaturgique. Son rôle est de s'assurer que le texte en évolution correspond vraiment au projet proposé. C : La Catapulte offre une période d'exploration spatiale, souvent sous la forme d'une lecture, soit publique ou privée. Pour le producteur, il a aussi l'avantage de suivre un auteur et d'être un producteur d'œuvres originales.

Geneviève Pineault

Elle permet aussi de développer un lien en tant que metteuse en scène avec l'auteur. C'est aussi prendre le temps nécessaire au développement d'un projet. Celui avec Patrick se fera sur une période de trois ans. Ça me permet de parler « théâtre » avec un artiste, un besoin que je ressens de façon plus aiguë en région.

A.P.

Comme directeurs artistiques, comment choisissez-vous vos projets ? Quels sont vos critères ?

Geneviève Pineault

Patrick Leroux m'a approchée avec cette idée d'un projet inspiré de *Cassandra*, le personnage qui dit la vérité, mais que personne ne veut croire. Ça m'intéresse parce que les héroïnes sont rares au théâtre et que le projet a certaines ressemblances avec ce que vit présentement la communauté franco-ontarienne. C'est le portrait de changements en Ontario. À Sudbury, il y a présentement une atmosphère de revendication.

Joël Beddows

Les projets de la Catapulte peuvent naître de propositions venues des auteurs eux-mêmes ou d'une commande provenant du théâtre. J'aime lancer des perches. Souvent les projets naissent autour d'un verre. Pour ce qui est des critères, je mets l'accent sur l'importance de la parole, donc l'urgence que ressent l'auteur de raconter son histoire. Elle doit être pertinente pour m'accrocher. Le synopsis est un élément déclencheur important à la lecture duquel je dois sentir cette urgence. Par contre, je ne me vois pas comme un spécialiste de la dramaturgie et c'est pour cela que je vais chercher des conseillers. Ça me permet d'avoir un recul et de faire le chien de garde des échéances.

Richard Léger

C'est sain pour les directeurs artistiques d'employer un conseiller. Le danger est que le directeur commence à écrire la mise en scène.

A.P.

À quoi sert le conseiller dramaturgique ?

Robert Marinier

Il brise la solitude de l'auteur. Ma force, c'est l'histoire ou comment rendre l'intention de l'auteur qui se trouve parfois cachée. Le conseiller doit aussi briser le *mind set* de l'auteur : lancer deux ou trois suggestions pour le bousculer, déterrer le potentiel de la pièce, vérifier les possibilités. Parfois, c'est provoquer, pousser l'auteur à aller plus loin, à s'investir.

Richard Léger

Le conseiller dramaturgique est une forme de provocation. Il donne le recul qui manque souvent à l'auteur et l'aide à s'orienter par rapport à l'échéance.

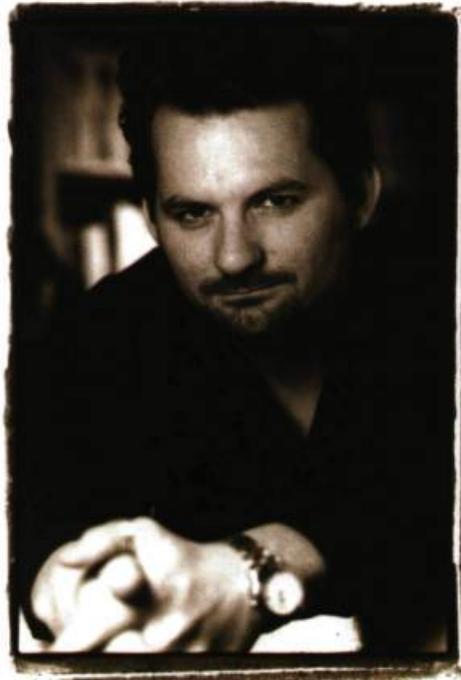
Dominique Lafon

Le conseiller dramaturgique est aussi un accoucheur d'idées. Ce qui pourrait me permettre de me présenter comme une « sage-femme », dans le sens ordinaire du terme, sans jeu de mots... Car le conseiller dramaturgique doit savoir une seule chose, c'est qu'il ne sait rien. Il ne sait pas plus que l'auteur, il n'a pas de compétence supérieure, au contraire, la plupart du temps, comme c'est mon cas, il ne pourrait se substituer à lui... parce que la création lui est un domaine étranger, néanmoins convoité de loin. C'est dans cette distance et cette fascination que se définit la position fragile du conseiller qui ne saurait être un rival pas plus qu'un censeur. C'est

pourquoi je pense qu'un dramaturge relève rarement le défi du conseil dramaturgique parce qu'il y est juge et partie. De même, le professeur de théâtre doit-il oublier tout ce qu'il a appris, puis enseigné pour jouer au fil des rencontres le rôle de la muse, du punching-ball et de l'empêcheur de rêver en rond... Ce qui relève un peu du théâtre et beaucoup de la feinte : il faut feindre la naïveté, réprimer son ironie et aussi exagérer quelquefois son enthousiasme. Les auteurs sont des êtres susceptibles parce qu'ils s'investissent dans leurs personnages plus qu'ils ne le voudraient, plus qu'il ne le faudrait pour les mettre à distance. C'est la fonction du conseiller de permettre cette mise au point de l'histoire, des images, des personnages. On voit qu'il ne s'agit pas du tout d'intervenir dans l'œuvre, mais par le biais de questions ou de propositions d'en ajuster le focus.

Robert Marinier

J'ai deux façons d'aborder le travail, selon que c'est la compagnie ou l'auteur qui m'a embauché. La différence



Joël Beddows

entre ce que j'appelle une approche professionnelle ou artistique. Si c'est l'auteur, je me préoccuperais davantage de savoir où celui-ci désire aller avec son texte. Je serai alors plus attentif aux intentions de l'auteur, qui aura probablement plus de temps pour élaborer son texte puisqu'une « échéance » n'entre pas en jeu. Je me concentre donc à aider l'auteur à « trouver sa pièce ». Si une compagnie m'a approché, c'est donc qu'une production se trouve au bout de l'échéance. À ce moment-là, c'est un travail de triage pour déterminer ce qui est efficace dans le texte et ce qui ne l'est pas, toujours, bien sûr, en écoutant l'auteur, mais l'urgence d'une production vient précipiter les choses.

A.P.

Comment travaille-t-on avec un auteur ?

Robert Marinier

Tout dépend de l'auteur avec qui on travaille. Il a besoin de voir au-delà de la proposition faite par le conseiller. Il a besoin d'être ouvert et créatif. Il ne doit pas se fermer aux propositions et ne doit pas, non plus, tout accepter. L'argumentation n'est pas efficace. Il n'y a rien de plus frustrant qu'un auteur bouché qui s'obstine. Il faut une compatibilité de personnalité entre auteur et conseiller dramaturgique.

Dominique Lafon

Je crains qu'il ne faille AIMER l'auteur ou son texte, car sinon la relation entre le conseiller et le dramaturge sera relativement stérile, je veux dire, qu'il ne s'agira que de corrections de détails, stylistiques ou autres. Dans le cas d'une véritable complicité, l'exercice sera en lui-même créateur et des discussions parfois folles ou passionnées naîtront des dénouements imprévus, des audaces bien éloignées de ce que l'on attend d'un « conseiller ».

Richard Léger

Pour choisir un conseiller dramaturgique, mes critères comprennent l'honnêteté, la compétence et la connaissance. Il doit être solide pour dire les vraies choses et non épargner, de peur de blesser. Il faut qu'il soit capable de défendre son opinion. Je considère que mon expérience en tant qu'auteur a été très riche avec Dominique Lafon. Il y a eu plein de débats et d'échanges d'idées nourrissantes. C'est l'occasion de défendre son texte. Avec Dominique, ce n'est jamais une question d'opinion, mais une question de texte. Elle a une grande compétence théorique. Elle critique l'aspect de l'écriture. Si elle ne saisit pas, je dois trouver une solution. Ça me force à clarifier. Elle a une impressionnante cul-

ture générale et littéraire et comme je travaillais à partir du mythe de Faust, elle me nourrissait sur le fond historique et mythologique et m'enlignait sur des lectures pertinentes.

Patrick Leroux

Moi, je n'en veux pas de conseiller dramaturgique. Je suis intéressé à travailler avec Geneviève. C'est un dialogue qui n'a pas besoin d'être régi. Ça peut aussi être désagréable, les conseils dramaturgiques. J'ai envie d'aller au bout de mon écriture avant qu'on se mette à jouer dedans. Ça me dérange que ce soit institutionnalisé, que l'utilisation d'un conseiller devienne automatique. C'est louche et pas toujours nécessaire. Pourtant, j'enseigne l'écriture. Je suis plein de paradoxes.

Robert Marinier

J'utilise moi-même les services d'un conseiller dramaturgique depuis vingt ans.

Dominick Parenteau-Lebeuf

Pour *Portrait chinois d'une imposteure*, j'avais besoin d'une conseillère dramaturgique, mais je n'en sens pas toujours le besoin. Dans le cas présent, j'en avais besoin à cause de la complexité du texte et du grand nombre de mots. En plus, c'était la première fois que le TFT avait une résidence d'auteur et n'avait donc pas l'expertise nécessaire pour m'accompagner complètement. Les distances compliquaient les choses aussi : j'avais besoin de parler à quelqu'un de près, ici, à Montréal. Cependant, la plupart de mes textes se font sans conseiller dramaturgique.

Patrick Leroux

Je préfère faire appel à des lecteurs : Anne-Marie White et Nadine Desrochers. Elles se contredisent toujours, et j'aime ça. Je reprends les éléments concrets. C'est sain la lecture multiple. L'écriture n'est pas effectuée par une machine. Je revendique le droit à l'imperfection.

Robert Marinier

Dans le travail autour de *Maita*, toutes les idées venaient de partout. J'aime le côté collégial dans le travail. Quand tout le monde se met de la partie et donne son opinion. J'aime la salle de répétition, entendre les différentes voix des personnages, qui devient un exercice souvent révélateur de ce qui ne fonctionne pas dans le texte. Pour moi, le texte est un outil et non un but. Mais l'approche collégiale fonctionne avec des gens d'expérience. Les plus jeunes se sentent attaqués, bombardés, insécurisés.



Dominique Lafon



Dominik Parenteau-Lebeuf

Joël Beddows

Maintenant, je sépare la répétition en deux. Une première étape sert à vérifier le texte en dehors de la répétition du spectacle proprement dit. C'est difficile pour un comédien de se concentrer sur deux choses en même temps. Le texte doit être terminé avant les répétitions. Beaucoup de textes franco-ontariens sont faibles, mais ont pourtant été de bons spectacles. Ils étaient souvent un prétexte au jeu. Le degré d'investissement des acteurs dans le texte initial a sauvé le spectacle. Maintenant, les textes sont plus structurés, plus travaillés. Pour moi, il est important que le texte vive après la représentation et que je puisse léguer des textes forts à la postérité théâtrale. Ils doivent être des objets théâtraux en eux-mêmes et doivent vivre au-delà du premier spectacle. Le travail avec les jeunes auteurs est un choix. Ils ont tout à gagner et rien à perdre. Les premières paroles sont souvent les plus fortes. Ils n'ont pas peur du risque. Ils ont de la fougue, de la folie et de l'irrévérence. J'ai du plaisir avec eux, ce qui est primordial au théâtre.

Robert Marinier

Souvent, un premier jet est merveilleux et puis après, toutes les portes se ferment. On abandonne le texte ou on le rationalise et il devient *safe*. Écrire est très difficile. Ce n'est pas toujours plaisant, et souvent lorsqu'un auteur voit le travail devant lui, il abandonne tout simplement. Ce qui me brise le cœur, c'est une idée mal exploitée. Je peux rendre le texte présentable, mais c'est tout.

Joël Beddows

Il arrive que le projet soit sur le point d'être abandonné, mais parfois, c'est là que le travail se fait vraiment. Ce n'est pas toujours facile. C'est du travail écrire.

Richard Léger

J'ai écrit onze ou douze versions de *Faust*. Seuls les noms des personnages sont restés.

A.P.

Y a-t-il obligation de la part du directeur artistique de monter un texte, après avoir accompagné de la sorte un auteur ?

Geneviève Pineault

Le projet ne mènera pas automatiquement à une production. C'est une entente avec l'auteur. Je préfère vérifier son intérêt auprès du public et voir comment progresse le projet. Il y a une porte de sortie pour chacun puisque l'auteur peut aussi décider de ne pas faire produire son spectacle par le TNO et mettre fin à l'entente. J'ai mis cartes sur table au début, j'ai expliqué où je veux aller avec le TNO et Patrick m'a également expliqué où il en était avec l'écriture.

Patrick Leroux

Le but, c'est toujours que notre texte soit monté...

Richard Léger

Il y a une motivation supplémentaire quand on sait que son texte va être monté.

Patrick Leroux

... mais c'est la clause de dérogation qui rassure tout le monde.

Richard Léger

Trop de textes sont écrits et ne sont jamais présentés.

A.P.

Et quand le travail du conseiller finit-il ?

Robert Marinier

Lorsque le texte est prêt à entrer en répétitions, étape où on ne doit plus se soucier du détail; quand les scènes font ce qu'elles ont à faire.

Joël Beddows

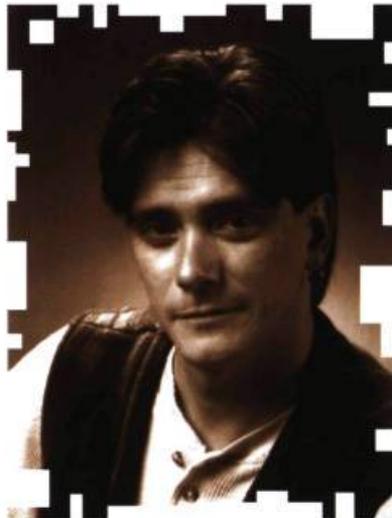
Le texte est prêt lorsque l'auteur peut mourir demain et que son texte peut être mis en scène.

Dominique Lafon

Et peu importe si les suggestions ou les corrections ne sont pas retenues au bout du compte par l'auteur: son texte sera bon dans la mesure où il en aura pleinement pris conscience. Le conseiller peut se retirer sans amertume; il a rempli son rôle de premier spectateur. Il en a eu pour son effort puisqu'il a été admis pour un moment dans l'imaginaire créateur d'un artiste, autrement dit dans son intimité. De profondes amitiés, de réelles complicités naissent de ces rencontres; mais il faut aussi accepter le risque, très rare, du rejet, les grands plaisirs sont à ce prix. On aura compris qu'il s'agit pour moi d'une de mes activités privilégiées.

A.P.

Je vous remercie tous, chers auteurs, directeurs artistiques et conseillers dramaturgiques de vous être prêtés à cet exercice de table ronde quelque peu manipulée! Nous attendrons avec impatience la production de vos prochains textes sur nos scènes! ■

**Richard Léger****Robert Marinier**