



PREMIÈRE LECTURE

ÉTATS DE LA
PRATIQUE DES
ÉCRITURES
DRAMATIQUES
FRANCOPHONES
AU CANADA

ACTES DU COLLOQUE

27 et 28 avril 2023

Document rédigé par **Marie-Claude Garneau**, PhD.
en collaboration avec le Centre des auteurs dramatiques (CEAD)

Montréal, décembre 2023

Table des matières

I – RECONNAISSANCE TERRITORIALE	3
II – REMERCIEMENTS	4
III – MOT DE LA DIRECTION DU CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES	5
IV – MOT DE LA PRÉSIDENTE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DU CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES	6
V – MOT DE LA DIRECTION DU CONSEIL DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS	7
VI – OBJECTIFS DE L'ÉVÉNEMENT	8
VII – LISTE DES INVITÉ·ES ET NOTICES BIOGRAPHIQUES	9
PREMIÈRE LECTURE	12
1- RETOUR SUR L'ÉTUDE SURVEYING THE LANDSCAPE: THE NEW PLAY ECOLOGY IN CANADA, DE LOUISE CASEMORE	12
2- LES ATELIERS DE DISCUSSION	13
2.1 OBJECTIFS	13
2.2 À QUI S'ADRESSENT LES ATELIERS-DISCUSSIONS	13
2.3 LES SIX ATELIERS	14
2.3.1 Les enjeux qui nous habitent	14
2.3.2 Le quotidien de l'auteur·ice dramatique : écrire en post-pandémie	14
2.3.3 Singularité de l'écriture dramatique face aux pratiques hybrides	15
2.3.4 Création et diffusion : relations avec les instances artistiques	16
2.3.5 La place des autrices dramatiques dans l'espace théâtral	17
2.3.6 Chemins de carrière et diversité des parcours	18
3- LES PANELS DE DISCUSSION	19
3.1 OBJECTIFS DES PANELS	19
3.2 À QUI S'ADRESSENT LES PANELS DE DISCUSSION	19
3.3 LES QUATRE PANELS	20
3.3.1 Les imaginaires francophones	20
3.3.2 Les formes d'accompagnement à l'écriture dramatique	26
3.3.3 Défis du territoire: son influence sur la pratique des auteur·ices dramatiques	32
3.3.4 Mise en scène et production : relations avec les instances artistiques	40
4 – MOLIÈRE EN 5 TEMPS: LA RELÈVE CÉLÈBRE LE 40 ^e ANNIVERSAIRE DE MOLIÈRE	48
5 – LE CEAD	49

Reconnaissance territoriale

Le CEAD reconnaît que le Centre est situé sur un territoire ancestral non cédé, qui depuis longtemps sert de lieu de vie, de rencontres et d'échanges entre les peuples autochtones. La nation kanien'kehá:ka nomme ce lieu Tiohtià:ke, qui signifie « Là où les peuples et leurs rivières se rencontrent et se séparent » tandis que le peuple anishinaabe nomme ce lieu Mooniyang, qui signifie « La première halte ». Nous reconnaissons ces nations comme gardiennes des terres et des eaux sur lesquelles nous nous sommes rencontrés pour PREMIÈRE LECTURE.

II – Remerciements

Ces actes de colloque sont le fruit des échanges tenus le 27 et 28 avril dans le cadre de l'événement PREMIÈRE LECTURE / États de la pratique des écritures dramatiques francophones au Canada organisé par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) à Montréal, du 26 au 29 avril 2023.

Nos plus sincères remerciements à toutes les équipes, aux participant·es issu·es du milieu culturel et académique du Canada et d'ailleurs ainsi qu'aux bailleurs de fonds dont la contribution est aussi indispensable qu'essentielle à la réussite d'un tel événement.

ÉDITION ACTES DU COLLOQUE

SUPERVISION
Marilyn Carnier

RÉDACTION
Marie-Claude Garneau

RÉVISION LINGUISTIQUE
Geneviève Billette

RELECTURE
Alexandre Cadieux
Éric Noël
Pascale St-Onge

CONCEPTION GRAPHIQUE
Céline Lapointe

© CEAD

Dépôt légal : 4^e trimestre 2023
ISBN : 978-2-920308-46-6

ÉVÉNEMENT

CHARGÉE DE PROJET
Marilou Leblanc

COMITÉ ORGANISATEUR
Alexandre Cadieux
Marie-Claude Garneau
Éric Noël
Pascale St-Onge
Olivier Sylvestre

PRODUCTION
James-Élizabeth
Filion-Bridgman

COMMUNICATIONS
Céline Lapointe

VIDEO :
Emmanuelle Boileau
[voir la vidéo de l'événement](#)

ADMINISTRATION
Pierre Lapointe
Carole Therrien

COLLOQUE

PANÉLISTES
Olivier Arteau
Sylvain Bélanger
Charles Bender
Elizabeth Bourget
Alexandre Castonguay
Marc-André Charron
Rébecca Déraspe
Penda Diouf
Mishka Lavigne
Marie-Claire Marcotte
Astrid Mercier
Anne-Marie Olivier
Geneviève Pelletier
Stéphanie Pelletier
Myriam Stéphanie Perraton-Lambert
Gilles Poulin-Denis
Kouam Tawa

ANIMATION
Mathilde Benignus
Maude Blanchette-Lafrance
Alexandre Cadieux
Sophie Devirieux
Marie-Claude Garneau
Chloé Gagné Dion
Yves Jubinville
Rosalie Leblanc
Paul Lefebvre
Jeanne Murray-Tanguay

SECRÉTARIAT
Sasha Dion
Faiza Maskhouni
Matéo Pineault

III – Mot de la direction du Centre des auteurs dramatiques

Rassembler les pairs et accompagner le changement

Après trois saisons de relocalisation, de distanciation, de reprise et d'incertitude, PREMIÈRE LECTURE a fait entrer au printemps 2023 un vent de fraîcheur dans nos espaces d'écriture et d'accompagnement situés au 406-5445 de Gaspé à Montréal.

Si le théâtre change, le CEAD est aussi amené à changer dans sa façon de servir et d'accompagner sa communauté ET le milieu théâtral dans son ensemble. C'est d'ailleurs grâce à cet esprit d'ouverture et de mise en commun de nos savoirs et de nos expertises que ce colloque a vu le jour.

Pour l'occasion, le CEAD s'est transformé en point de rassemblement national, lieu de partage et temps précieux de re/lecture par et pour le milieu du théâtre tel qu'il s'incarne en français au Québec et au Canada. C'était une première pour nos membres et une version laboratoire de ce que peut entreprendre le CEAD.

Entre questionnements et revendications, réflexions et émotions, quel bonheur que de pouvoir se re/lire. Comme peut en témoigner le présent document, la dramaturgie francophone avait bien des choses à se dire d'un bout à l'autre du pays ! Vous avez été plus de deux cents auteur·rices, spectateur·rices, étudiant·es, invité·es internationaux et praticien·nes du milieu théâtral à nourrir cette grande réflexion collective. Toute l'effervescence et la richesse de vos interventions sont sans conteste liées à la généreuse participation de nos dix-huit panélistes, dix animateur·rices et trois secrétaires d'ateliers ainsi que l'immense effort de concertation déployé par le comité organisateur, le tout orchestré de main de maître par notre chargée de projet, Marilou Leblanc.

Ce colloque aura été pour l'équipe du CEAD et ses membres l'occasion d'évacuer l'isolement pandémique et de passer à l'heure des grandes retrouvailles (en présence ou en ligne), surtout pour ceux et celles vivant en régions éloignées au Québec et au Canada. Pour certain·es membres, ce fut le moment inespéré leur permettant de renouer avec leur pratique ou leurs pairs tandis que d'autres y ont trouvé des espaces libres et inclusifs pour questionner le devenir de la pratique alors que se posent des enjeux de société sans précédent. Nous avons non seulement souligné la grande richesse de la langue française telle qu'elle s'exprime dans le théâtre québécois et franco-canadien... nous avons aussi célébré la pratique de l'écriture dramatique en français dans tous ses états !

Au nom du conseil d'administration et de toute l'équipe du CEAD, je tiens à remercier le Conseil québécois du théâtre (CQT) pour tous les efforts déployés pour articuler l'ensemble du Chantier Molière ainsi que le ministère de la Langue française du Québec pour le soutien financier qui a rendu un tel projet possible.

Le colloque comme ces actes sont une « première » dans l'historique de notre association et oui, nous osons rêver à une deuxième édition !

Bonne lecture !



Marilyn Carnier
Direction générale
Centre des auteurs dramatiques (CEAD)

IV – Mot de la présidence du conseil d'administration du Centre des auteurs dramatiques

Au sortir d'une période angoissante et déstabilisante pour tout le milieu des arts vivants, nous avons senti au CEAD un criant besoin de la part des auteurs et autrices de théâtre de se retrouver et de se parler. De vive voix, en personne.

Personnellement, je n'ai jamais réussi à relever un défi ou à me remettre de moments difficiles sans deux éléments fondamentaux, deux remèdes: les autres et la parole. C'est ce qui m'a permis de survivre: me retrouver en groupe pour partager mes peurs, mes angoisses, mes secrets, mes pensées, mes visions, ma force et mon espoir. L'écrire ne suffit pas. Le dire à haute voix seul chez moi ne suffit pas.

Les personnes qui écrivent du théâtre ne sont pas des personnes qui écrivent comme les autres. Nous avons besoin, pour que le geste créatif existe, de rencontrer les autres par la parole vivante, dite, murmurée, criée. Lorsque les mots vont d'une personne à l'autre, dans l'espace, flottent, ils nous reviennent, transformés et enrichis par la vision des autres, leurs émotions, leurs intelligences. Par cette parole qui rebondit et nous revient, nous découvrons des vérités sur nous-mêmes et sur le monde qui nous étaient jusque-là cachées.

Nous nous sommes donc réunit au CEAD et nous nous sommes parlé. Nous avons fait un état des lieux sensible et pluriel de nos pratiques, pris le pouls de notre milieu et imaginé les chemins et les écueils possibles pour les auteurs et autrices de théâtre francophones d'ici et de maintenant.

L'équipe du CEAD et le comité de programmation de PREMIÈRE LECTURE avaient mis la table pour créer un événement unique et la participation massive, enthousiaste et engagée des auteurs et des autrices a transformé ce rassemblement en un véritable tremplin pour notre organisme et pour tout notre milieu.

Il y a longtemps que je ne m'étais pas senti aussi proche de ma communauté que lors de ces deux jours et ce sentiment était largement partagé par les artistes présent-es. Ne sous-estimons pas l'importance de faire communauté. Le milieu des arts vivants a perdu des milliers d'artistes, de technicien-nés, de travailleur-euses culturel-les, épuisé-es par l'isolement pandémique et la précarité de leurs conditions de travail. PREMIÈRE LECTURE a accueilli, oui, des idées et des réflexions. Mais aussi des peines, des rêves et des cris du cœur. Ces émotions partagées sont la base à partir de laquelle nous écrivons.

Je suis terriblement fier, ému et reconnaissant envers le CEAD, ses employé-es, son conseil d'administration, le comité de programmation de PREMIÈRE LECTURE, le CQT et tous-tes les participant-es d'avoir créé ce cadre événementiel à échelle humaine, à la fois rigoureux et convivial, qui a permis à l'intelligence sensible et à l'écoute bienveillante de régner tout au long de nos échanges.

PREMIÈRE LECTURE a été l'incubateur de projets, de revendications et de partenariats qui, déjà, transforment notre organisme et, plus largement, ses membres ainsi que tout le milieu de la dramaturgie francophone au Canada. Des comités de suivis sont mis en place pour approfondir et concrétiser les idées qui ont émergé lors de l'événement, les arrimer au mandat du CEAD, à son plan stratégique 2023-2027 et, plus largement, aux objectifs du Plan directeur du théâtre.

Ce que vous lirez dans les pages de ce document-synthèse n'est que le début. Une première lecture, dans notre jargon, c'est le moment où l'on se réunit autour du texte. À partir de là, tout est possible. L'équipe est en place, unie, ensemble. Le spectacle peut prendre forme.



Éric Noël
Présidence du conseil d'administration
Centre des auteurs dramatiques (CEAD)

V – Mot de la direction du Conseil québécois du théâtre (CQT)

Célébrer la langue et valoriser la dramaturgie francophone

Le Conseil québécois du théâtre (CQT) tient à souligner sa reconnaissance envers le ministère de la Langue française du Québec pour sa confiance et son appui dans l'ensemble du projet Chantier Molière, mis en place dans le sillage du 400^e anniversaire du célèbre dramaturge.

En se tournant vers le CQT pour mettre en place un projet visant à souligner et célébrer la grande richesse de la langue française telle qu'elle s'exprime dans le théâtre québécois et franco-canadien, le ministère témoigne notamment du rôle important que joue la dramaturgie francophone à travers le rayonnement du français.

Par ailleurs, grâce à l'appui spontané du gouvernement du Québec, le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) a eu l'opportunité de déployer l'évènement PREMIÈRE LECTURE, qui fut l'occasion de réunir auteurs, autrices, milieu théâtral et académique autour d'une grande réflexion collective sur les écritures dramatiques francophones au Canada.

À ce titre, le CQT tient à manifester la grande richesse que représente ce type de rencontre au sein de l'écosystème théâtral et aimerait souligner les multiples réussites et impacts positifs qu'a provoqué la tenue du colloque piloté par le CEAD. En effet, ces espaces fédérateurs propulsent la réflexion, permettent le décloisonnement et créent des ponts entre la relève artistique et les créateur-trices plus établis-es.

À l'heure actuelle, le milieu du théâtre vit plusieurs transformations et ces espaces de rencontre, de concertation, de création et d'intelligence collective agissent comme de précieux leviers permettant à la fois de porter un regard éclairant et ambitieux sur l'avenir. Nous espérons avoir la chance de réitérer l'exercice, car il apparaît désormais essentiel que l'ensemble de la communauté de pratique puisse jouir de lieux de réflexion, mais aussi de célébration.

Ce chantier, initié par le ministère de la Langue française du Québec et dirigé en partenariat avec le CQT, ajoute à la démonstration de la diversité des apports positifs qu'a le théâtre au sein de la société québécoise. Notre secteur d'activité participe à la vie culturelle, sociale, économique et la confiance du gouvernement du Québec envers nos organismes met en lumière cet apport.

Finalement, le CQT tient à remercier chaleureusement le CEAD pour l'agilité et le brio avec lesquels il a mis en place cet évènement et en profite pour saluer la passion du théâtre, l'amour de la langue et la très grande expertise qui animent ses actions.



Caroline Gignac
Codirectrice générale
Conseil québécois du théâtre (CQT)

VI – Objectifs de l'événement

Le Centre des auteurs dramatiques a convié, en avril 2023, les auteur·rices ainsi que le milieu théâtral et académique à prendre part à une réflexion collective sur les écritures dramatiques francophones au Canada.

Après trois années d'une pandémie qui a transformé le milieu des arts vivants, il nous est apparu primordial d'offrir à la communauté des auteur·rices de théâtre un moment pour faire le point sur ce qu'ils et elles ont traversé, échanger sur l'évolution de leurs pratiques et partager leurs visions et leurs rêves pour le futur.

Cette grande rencontre a également été l'occasion d'entamer un dialogue avec l'ensemble du milieu théâtral afin d'imaginer des pistes de solutions communes aux enjeux auxquels ils et elles font face lors des différentes étapes de la création de leurs oeuvres, de l'impulsion première jusqu'à la diffusion en salle.

Ainsi, les matinées ont été consacrées aux séances de discussion entre auteur·rices membres et non membres, en petits groupes.

Les après-midi, ouverts au public, ont pris la forme de panels avec des invité·es de différentes provenances.

Une soirée de clôture a aussi célébré la plume d'auteur·rices émergent·es : le cabaret Molière en 5 temps, présenté le samedi 29 avril au La Tulipe.

Entièrement gratuits, tous les événements de PREMIÈRE LECTURE se sont déroulés à la fois en présence, à Montréal, et en mode virtuel.

PREMIÈRE LECTURE / États de la pratique des écritures dramatiques francophones au Canada faisait partie intégrante du Chantier Molière, piloté par le Conseil québécois du théâtre (CQT), en partenariat avec plusieurs organismes. Proposé dans le sillage du 400^e anniversaire de Molière, il visait à souligner et célébrer la grande richesse de la langue française telle qu'elle s'exprime dans le théâtre québécois et franco-canadien. Le projet a été financé par le ministère de la Langue française du Québec.

VII – Liste des invité-es et notices biographiques

(par ordre de présentation durant le colloque)

Penda Diouf écrit pour le spectacle vivant. Elle est membre de l'Ensemble artistique de la Comédie de Valence, où elle coordonne le dispositif des SENDA (Studios d'écriture Nomades en Drôme et en Ardèche), et associée au Meta et au Théâtre auditorium de Poitiers pour les saisons 2022-24. Ses textes *La grande Ourse* et *Pistes...*, tous les deux primés et largement reconnus, sont publiés aux éditions Quartett. Sa pièce *Caillou* a été créée au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis en octobre 2022. Son travail est traduit en allemand, anglais, arménien, tchèque et finlandais. En plus de collaborer avec plusieurs festivals et programmes culturels, Penda Diouf anime de nombreux ateliers d'écriture. Elle est aussi cofondatrice, avec Anthony Thibault, du label Jeunes textes en liberté, qui tend à accompagner les auteur·rices de théâtre contemporain et promeut une meilleure diversité de narration et de représentation sur les scènes de théâtre.

Charles Bender est un acteur, animateur, traducteur et metteur en scène wendat. Il est codirecteur artistique de la compagnie de théâtre Menuentakuan et est l'animateur de *Sans Réserve* sur le réseau APTN. Il est président du conseil d'administration de l'organisme Terres-en-Vues et siège sur le conseil d'administration du Festival TransAmériques. Charles Bender s'implique depuis plus de 20 ans dans le milieu des arts de la scène et de la télévision et est régulièrement invité à animer une variété d'événements qui mettent en valeur la richesse de la culture autochtone contemporaine. À titre de traducteur, il a déjà rendu accessible au milieu francophone des textes phares de la littérature autochtone anglophone tels que *Halfbreed* de Maria Campbell, *Free as Injuns* de Tara Beagan, *Thunderstick* de Ken Williams, *alterNatives* de Drew Hayden Taylor et *Where The Blood Mixes* de Kevin Loring. Ses prochains projets en écriture incluent la traduction de *Permanent Astonishment*, roman autobiographique de Tomson Highway, et *Almighty Voice and his Wife* de Daniel David Moses.

Astrid Mercier est une comédienne et metteuse en scène installée en Martinique depuis 1997. Elle a créé sa compagnie Dimwazell' en 2015 pour favoriser des échanges culturels entre la Martinique et l'ailleurs. En 2018, elle a mis en scène le texte de Sonia Ristic *Pourvu qu'il pleuve*, découvert après sa lecture dans le cadre du festival Jamais Lu Paris. Elle a créé le

spectacle au CDN de l'Union en 2019 dans le cadre du Festival les Francophonies – Des écritures à la scène de Limoges. Elle a produit et mis en place le premier festival Jamais Lu Caraïbe à la Martinique en juin 2022.

Gilles Poulin-Denis est un comédien, auteur et traducteur originaire de la Saskatchewan. Sa première pièce *Rearview*, publiée aux éditions Dramaturges, a été nominée au prix du Gouverneur Général en 2010. De 2008 à 2011, Wajdi Mouawad le nomme auteur associé au Théâtre français du Centre National des Arts du Canada, où il développe la pièce *Dehors*. *Dehors* est publiée chez L'instant même et a été créée par les Productions Hôtel-Motel au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui en 2017. Gilles est membre fondateur du collectif Les petites cellules chaudes avec qui il a co-créé le *iShow*. Il est le directeur artistique de la compagnie de création Productions 2PAR4 avec qui il a créé le spectacle *Straight Jacket Winter* ainsi que l'œuvre expérimentale *Ce qu'on attend de moi*. Il a mis en scène les mots de Michael Gauthier, Michel Tremblay, David Paquet et André Gélinau pour le Théâtre la Seizième. Depuis 2017, Gilles est directeur artistique de la biennale Zones théâtrales à Ottawa.

Auteur dramatique, poète et metteur en scène, **Kouam Tawa** réside dans sa ville natale au Cameroun et se consacre à la littérature, au théâtre et à l'animation d'ateliers d'écriture. Il a obtenu le premier prix ACCT de littérature africaine pour la jeunesse, le prix poésie des lecteurs *Lire et faire lire* et a été lauréat de nombreuses bourses d'écriture, notamment de l'Association Beaumarchais, du Centre National du Livre, du programme «En quête d'auteurs» AFAA-Beaumarchais, du programme «Visa pour la création» de CulturesFrance, d'ARTCENA, de l'Institut Français pour son théâtre. Ses pièces ont été mises en lecture, en espace ou en scène dans plusieurs pays d'Afrique, en France et au Canada. *La Trappe* a été mise en ondes par France Culture et a été mise en espace dans sa version japonaise au Théâtre Iwato de Tokyo. *À corps perdu* a été créée au Théâtre du Vieux Colombier. *Nuit de veille* a été mise en lecture au Festival des Francophonies en Limousin, au Festival Regards croisés de Grenoble et au Festival d'Avignon. Il est l'auteur d'une trentaine de publications, majoritairement pour la jeunesse.

En plus d'œuvrer comme actrice depuis sa sortie de l'École de théâtre professionnel du Collège Lionel-Groulx, **Geneviève Bélisle** a développé une expertise en médiation artistique au sein de plusieurs institutions théâtrales dans la région montréalaise. Par l'entremise de ses champs d'étude et de recherche, elle cherche à faire de l'écriture

dramatique un territoire de rencontre allant au-delà des sensibilités culturelles et questionne l'impact de la transmission des récits historiques. Depuis quelques années, elle est aussi médiatrice culturelle au Festival TransAmériques, chargée de cours à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM et à l'École de théâtre professionnel du Collège Lionel-Groulx et autrice.

Marie-Claire Marcotte est une autrice, metteuse en scène et comédienne originaire de Régina et maintenant basée à Toronto et où la vie l'amène. Ayant participé à des résidences d'écriture au Canada, en Martinique, en Belgique et en France, à ce jour, elle a écrit quatre pièces de théâtre; *Coffre-fort*, *Peau*, *Flush*, *Marée haute* et a participé à l'idéation et à la co-écriture de plusieurs textes scéniques et télévisuels. Deux de ses textes sont publiés aux Éditions L'Interligne et ont été primés au Canada et en France. Sa scénarisation a été reconnue notamment aux prix Écrans canadiens, au Los Angeles Film Awards et à la Webfest Berlin. Elle réalisera son premier long-métrage *Rêver en néon*, un scénario inspiré de sa pièce *Flush*, en 2023.

Mishka Lavigne (elle) est une autrice dramatique, traductrice littéraire et scénariste basée à Ottawa/Gatineau. Ses textes ont été produits et développés au Canada, aux États-Unis, en France, en Allemagne, en Suisse, en Australie et à Haïti. Elle est récipiendaire du Prix littéraire du Gouverneur général en 2019 (Théâtre francophone) pour son texte *Havre* puis encore pour son texte *Copeaux* en 2021. Elle écrit en français et en anglais. En tant que traductrice, elle signe plus d'une vingtaine de traductions de théâtre, de prose et de poésie.

Elizabeth Bourget a été conseillère dramaturgique au Centre des auteurs dramatiques (CEAD) de 2006 à 2016. Elle a également été responsable du programme d'écriture dramatique de l'École nationale de théâtre de 1995 à 2001 et y a donné un atelier de lectures comparées, *Lire pour écrire*, de 1990 à 2019. Elle fut d'ailleurs la première étudiante admise à ce programme, en 1975. En 2022, elle a complété un doctorat en études et pratiques des arts – une thèse intervention consacrée à l'accompagnement dramaturgique à l'École nationale de théâtre et au CEAD, dans le contexte présent où écriture classique et pratiques de plateau se côtoient. Elle est également autrice, traductrice, adaptatrice et scénariste pour la télé. Elle a écrit une dizaine de textes pour le théâtre, tous portés à la scène. Elle a adapté Alexandre Dumas et traduit Tchekhov.

Myriam Stéphanie Perraton-Lambert est dramaturge, chercheuse indépendante et pédagogue. Elle s'intéresse aux écritures scéniques et se spécialise dans l'accompagnement de pratiques minimalistes et somatiques où l'écologie et le corps constituent les principaux moteurs de création. Ses recherches actuelles portent sur l'écoute, l'accompagnement artistique et l'écologie attentionnelle. Elle est actuellement dramaturge auprès de la compagnie Nadère arts vivants et de l'artiste Mykalle Bielinski. Professeure-enseignante à l'Université du Québec à Montréal et à l'École de théâtre professionnel du Collège Lionel-Groulx, Myriam Stéphanie enseigne la dramaturgie, la pensée critique et l'expression de soi. Elle conceptualise et facilite aussi des laboratoires de dramaturgies interdisciplinaires destinés aux artistes de cirque, de danse et de la performance. Elle est membre du GRIAV – Groupe de recherche interdisciplinaire en arts vivants. Depuis plus de dix ans, elle œuvre aussi comme rédactrice spécialisée en arts vivants pour de nombreuses institutions montréalaises.

Alexandre Castonguay termine ses études en interprétation au cégep de Saint-Hyacinthe en 2003, puis fait un retour chez lui en Abitibi-Témiscamingue. Depuis, il multiplie les aller-retours entre Montréal et Rouyn-Noranda, entre auditions et projets. *La rage de l'ange*, *Chasse au Godard d'Abbittibbi*, *Alex marche à l'amour*, *Cash Nexus* et *Les Chiens-loups* sont des films dans lesquels il tient le rôle principal. Son livre *J'attends l'autobus* est publié aux Éditions de Ta Mère. Alexandre a reçu le prix de la Culture, volet artiste (Rouyn-Noranda), le prix Artiste professionnel (Conseil de la culture de l'Abitibi-Témiscamingue), le prix Culture et ruralité (Rouyn-Noranda) et le prix Artiste du CALQ pour la région de l'Abitibi-Témiscamingue en 2021.

Marc-André Charron est un artiste de théâtre impliqué dans la création d'œuvres audacieuses et engageantes depuis une quinzaine d'années. Son désir de créer en collectif des expériences porteuses pour le public n'a comme seul contrepoint son approche délinquante de la scène. Diplômé de l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq à Paris et de la London International School of Performing Arts en Angleterre, il a fait la mise en scène de spectacles au Canada et à l'étranger, collaborant avec des artistes de cultures et de disciplines variées. Il est le directeur artistique du Satellite Théâtre qu'il a co-fondé en 2009. Son travail récent inclut *OVERLAP*, *Pépins*, *un parcours de petites détresses* et *Bouée*. Il a choisi de travailler à Moncton, au Nouveau-Brunswick, où il habite dans une petite maison qui a un beau jardin. Marc-André est une de ces personnes à la fois sérieuses et ridicules. Il aime les Lego.

Stéphanie Pelletier est écrivaine, artiste littéraire, dramaturge, parfois même conteuse et comédienne. Son recueil de nouvelles *Quand les guêpes se taisent* (Prix littéraire du Gouverneur général du Canada en 2013) et son roman *Dagaz* ont été publiés chez Leméac éditeur. Depuis 2014 elle a participé à titre d'écrivaine, de comédienne et de metteuse en scène à la création de nombreux spectacles littéraires ou théâtraux, dont quelques-uns ont été joués sur la scène du Théâtre du Bic. Sa pièce de théâtre *Féminalcès* a été mise en lecture en mai 2022 par le Théâtre Les gens d'en bas et présentée au Festival «Mots de la rive» en septembre 2022. Son livre *Ce qui brûle bien* vient de paraître aux éditions Planète Rebelle. Son travail est très souvent teinté par ses convictions féministes, environnementales et un très fort sentiment d'appartenance au territoire bas-laurentien.

Geneviève Pelletier est comédienne et metteuse en scène métisse francophone de la vallée de la Rivière Rouge. Depuis 2012, elle est à la barre de la direction artistique du Théâtre Cercle Molière, à Saint-Boniface. Elle s'intéresse aux croisements des cultures et des multiples possibilités s'ouvrant dans ce monde qui devient de plus en plus petit, provoquant des espaces de création fertiles et complexes.

Anne-Marie Olivier est connue comme autrice et interprète au théâtre, notamment auprès de Wajdi Mouawad pour plusieurs productions. En 2004, sa pièce solo *Gros et détail* lui attire un succès tant critique que populaire. Elle crée ensuite les pièces *Mon corps deviendra froid*, *Annette*, *Scalpée*, *Faire l'amour*, *Venir au monde* et, plus dernièrement, *Maurice*. Le fil rouge de sa pratique demeure la cueillette d'histoires vraies et le sens que l'on donne à nos vies. Anne-Marie Olivier a assuré la codirection générale et la direction artistique du Théâtre du Trident pendant neuf ans. Elle est la directrice artistique de la compagnie Bienvenue aux dames! Elle compte une douzaine de publications, ainsi que plusieurs prix et distinctions. Elle fait partie du corps professoral du Conservatoire d'art dramatique du Québec.

Sylvain Bélanger est né en 1972, à Montréal. Diplômé de l'École nationale de théâtre du Canada en 1997, il y enseigne depuis 2008. Metteur en scène, directeur artistique passionnant et engagé, cofondateur du Théâtre du Grand Jour et du Théâtre Aux Écuries, il est co-directeur général et directeur artistique du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui (CTD'A) depuis 2012. Son instinct et sa sensibilité en ont fait une personnalité incontournable du paysage théâtral

québécois. Depuis 2004, il est notamment reconnu pour ses mises en scène de *Cette fille-là*, *Moi chien créole*, *Félicité*, *Yellow Moon*, *Les mutants*, *L'enclos de l'éléphant*, *Billy*, et *Comment s'occuper de bébé*. Pour le CTD'A, il met en scène les spectacles *J'accuse*, *Unité modèle*, la recreation de *Bashir Lazhar*, *Lignes de fuite*, et *Ceux qui se sont évaporés*. Ses spectacles ont été acclamés tant par le public et le milieu théâtral que par la critique.

Olivier Arteau est un artiste de descendance coloniale blanche issu de la communauté LGBTQIA2+ qui explore l'alliage entre le kitsch, le bouffon et le tragique. Formé en théâtre au Conservatoire d'art dramatique de Québec, il est le créateur derrière *Doggy dans Gravel*, *Made in Beautiful (La belle province)*, *Pisser debout sans lever sa jupe* et la performance de longue durée *La pudeur des urinoirs*. Dans le cadre de son premier grand plateau au Théâtre du Trident, il procède à une réclusion volontaire d'un mois pour saisir la soif d'absolu qui guide l'indomptable Antigone, ce qui lui vaut le Prix de la critique (Québec) pour la meilleure production. Il a également la chance de mettre en scène les textes d'Anne-Marie Olivier (*Maurice*) et Charles Fournier (*Foreman*, en collaboration avec Marie-Hélène Gendreau). Il joue dans *Hope Town* de Pascale Renaud-Hébert et le spectacle poétique *Je me soulève* orchestré par Véronique Côté et Gabrielle Côté. Il sera de la distribution de l'adaptation du roman *N'essuie jamais de larmes sans gants* mise en scène par Alexandre Fecteau au Théâtre du Trident en plus de mettre en scène le texte de David Paquet, *L'éveil du printemps*. En juin 2022, il est nommé à la direction artistique du Trident où il présentera sa première saison à l'automne 2023.

Rébecca Déraspe a complété le programme d'écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada en mai 2010. Elle est l'autrice de plusieurs pièces jouées et traduites à travers le monde dont *Deux ans de votre vie*, *Plus (+) que toi*, *Peau d'ours*, *Gamètes*, *Nino*, *Je suis William*, *Le merveilleux voyage de Réal de Montréal*, *Partout ailleurs*, *Nos petits doigts*, *Faire la leçon*, *Ceux qui se sont évaporés*, *Fanny*, *Les filles du Saint-Laurent* et *Les Glaces*. Elle a adapté plusieurs œuvres phares dont *La nuit des rois*, *Roméo et Juliette*, *Une maison de poupée*. Elle a remporté le prix Michel-Tremblay pour sa pièce *Ceux qui se sont évaporés*, le prix de la critique « meilleur spectacle jeune public 2018 » et le prix Louise-Lahaye pour *Je suis William*, meilleur texte dramatique Montréal 2017 pour sa pièce *Gamètes*, le prix BMO auteur dramatique 2010 pour *Deux ans de votre vie*.

1- OUVERTURE DU COLLOQUE - *Surveying the Landscape: The New Play Ecology in Canada* (Louise Casemore, 2021, Alberta Playwrights Networks)

JEUDI 27 AVRIL 2023

Présentation au CEAD par Alexandre Cadieux

En ouverture du colloque PREMIÈRE LECTURE, Alexandre Cadieux, responsable du centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques, a présenté les grandes lignes de l'étude *Surveying the Landscape. The New Play Ecology in Canada*¹, conduite en 2019 par l'autrice Louise Casemore, pour le compte de l'Alberta Playwrights Network. Cette étude a, entre autres, été une source d'inspiration pour l'orchestration des ateliers et des panels de PREMIÈRE LECTURE. Nous y retrouvons également beaucoup des questions portées par les auteur·rices qui ont participé aux ateliers et aux panels.

Le projet de Casemore consiste en une recherche pancanadienne quantitative et qualitative portant sur le développement de nouveaux textes dramatiques. Cinq objectifs ont présidé à sa conception :

- 1- Sonder les auteur·rices;
- 2- Analyser les données et identifier des récurrences;
- 3- Compiler des informations sur le milieu;
- 4- Amorcer le dialogue avec les instances décisionnelles;
- 5- Partager les résultats de l'enquête.

L'étude a été conduite à partir de l'échantillon d'auteur·rices suivant :

- 232 auteur·ices, dont 26 francophones;
- 82% ont vu au moins un de leurs textes produit professionnellement;
- 59% ont reçu au moins une fois du financement pour développer ou écrire une nouvelle pièce;
- 74% sont membres d'une guilde ou d'une association;
- En moyenne, la proportion du temps de travail consacré à la création (écriture, recherche) et celui consacré au développement de carrière (rédaction de demandes diverses, recherche de financement) est d'environ 2/3 vs 1/3.

À travers cette étude, Casemore a relevé certains écueils qui ont notamment attiré notre attention :

- L'isolement hors des grands centres urbains;
- L'absence d'une réelle volonté de développement sur le plan de la diversité et de l'inclusion, sinon pour des raisons de « tokénisme »;
- L'absence d'opportunités et de soutien pour les artistes « en mi-carrière »;
- Le manque de communication et de transparence des instances de production (compagnies, festivals) en ce qui a trait à la soumission de textes;
- Un modèle récurrent de développement qui peine à aller au-delà de la séquence « atelier + lecture publique »;
- Une fétichisation de la création qui favorise peu les reprises, la diffusion à long terme et les nouvelles mises en scène.

À la suite du projet, Casemore y va de quelques recommandations :

- Des politiques et des communications plus claires de la part des instances de production pour tout ce qui a trait à la soumission de textes;
- L'assouplissement des critères basés sur l'âge et la situation géographique;
- De nouveaux modèles de développement des textes et de rétroaction;
- Des politiques et des initiatives pour soutenir les reprises, les nouvelles mises en scène, la circulation des textes et les collaborations interprovinciales;
- Une réforme des normes contractuelles, qui tiendrait notamment compte de l'apport de l'auteur·rice en temps de production (répétitions, réécriture, etc.).

1. L'étude est disponible en ligne : <https://www.albertaplaywrights.com/surveying-the-landscape>

2- LES ATELIERS DE DISCUSSION

MATINÉES DU JEUDI 27 et VENDREDI 28 AVRIL 2023

Bureaux du CEAD et de l'agence TOPO

2.1 Objectifs

Permettre aux auteur·rices de se réunir en petits groupes pour discuter d'enjeux et de questions qui les préoccupent, dans un espace bienveillant qui leur est réservé.

2.2 À qui s'adressent les ateliers-discussions

Aux auteur·rices, membres et non-membres du CEAD. Les inscriptions à ces ateliers-discussion étaient obligatoires.

2.3 Les ateliers

Jeudi, 27 avril 2023

- Les enjeux qui nous habitent ;
- Le quotidien de l'auteur·rice dramatique : écrire en post-pandémie ;
- Singularité de l'écriture dramatique face aux pratiques hybrides.

Vendredi, 28 avril 2023

- Création et diffusion : relations avec les instances artistiques ;
- La place des autrices dramatiques dans l'espace théâtral ;
- Chemins de carrière et diversité des parcours.

2.3.1 Les enjeux qui nous habitent²

Nos imaginaires sont-ils influencés par la réalité sociale ? Quelle place prend la fiction dans celle-ci ? Est-ce qu'un enjeu peut être à la fois politique et intime ? Comment ces deux sphères peuvent cohabiter ? Discussion sur les enjeux qui animent les auteur·rices dramatiques.

Synthèse de l'atelier

Les participant·es établissent d'abord une distinction entre « le » politique et « la » politique. Il y a une méfiance ou encore une distance prudente envers « le » politique, puisque ce mot, utile aux communications, a été galvaudé avec le temps. Il signale souvent des œuvres pamphlétaires, possiblement consensuelles, qui reconduisent des discours. Il y a une unanimité apparente parmi les personnes présentes autour de la notion de l'intime qui est politique (acception féministe du terme), ce qui est particulièrement vrai lorsque l'intime décortique les relations et dynamiques du vivre-ensemble (société, couple, famille) et pour les personnes ou les groupes minorisés historiquement et socialement (identité de genre, appartenance culturelle ou religieuse, orientation sexuelle, etc.) Même quand on ne veut pas être politique, le politique et la politique nous rattrapent dans le détour. L'exemple de l'invasion de l'Ukraine par la Russie est pertinent ; soudainement, le vécu et toute fiction qui en découle sont immensément politiques. Une part de l'art théâtral est intrinsèquement politique, par sa résistance au néolibéralisme, au capitalisme, aux notions de production et de productivité. Plusieurs participant·es disent y aspirer, par le geste de se réunir, en coprésence, dans le réel ; par des conversations complexes, nuancées, par les questions parfois sans réponses qu'on s'adresse ; par l'inclusion des enfants, des personnes âgées, des personnes marginalisées, autant dans les œuvres qu'avec les publics auxquels on s'adresse. La question de l'accessibilité au théâtre est également soulevée et éminemment politique : l'accessibilité financière, géographique, mais aussi en matière de littérature et du sentiment de légitimité (qui est bienvenu au théâtre ?).

L'incidence du réel sur la pratique est également évoquée, des discussions sur l'opposition entre réalité et fiction ont lieu, des réflexions sur les liens entre brouillage, mensonge, autofiction émergent. La fiction pure existe-t-elle ? On parle beaucoup du fond quand on parle de politique au théâtre, mais le pouvoir du théâtre réside peut-être dans sa capacité à nous déplacer, à transcender l'évidence, l'immédiateté du réel par un travail formel et par un processus collectif qui repolitise, réinvente la façon d'être ensemble par le miroir que nous tend l'art théâtral.

Le politique est donc une question, une inquiétude, un courant de fond qui alimente les pratiques, les formes, les processus, et qui, comme toute chose, tant à être récupéré par le *mainstream* et les groupes dominants.

2.3.2 Le quotidien de l'auteur·rice dramatique : écrire en post-pandémie

À la merci de la solitude, surtout dans le contexte post-pandémique, comment faire pour que les auteur·rices y échappent ? Est-ce que la pandémie a influencé leurs méthodes de travail ? Entre la création, la solitude et l'effervescence de la reprise dans le milieu théâtral, où en est l'auteur·rice dramatique ?

Synthèse de l'atelier

Le travail de l'auteur·rice dramatique étant bien souvent solitaire, la pandémie de Covid-19 a eu peu d'influence sur le quotidien des personnes présentes à l'atelier. Certaines ont eu accès à la Prestation canadienne d'urgence (PCU), qui a représenté dans leur cas un levier financier leur donnant accès à de meilleures dispositions pour écrire (davantage de temps et d'énergie). Pendant ce temps, les autres travailleur·euses en confinement se voyaient confronté·es aux difficultés liées au travail à la maison, qui est souvent le lot du métier d'auteur·rice dramatique. Ce ralentissement forcé du corps social a imposé à tout·es un rythme plus lent, souvent plus en phase avec celui de l'écriture.

Pour plusieurs, voilà quelque chose à protéger, une leçon à retenir. En effet, depuis la fin du confinement, certain·es observent le retour d'un sentiment de culpabilité lié à l'obligation de réadopter une cadence de pro-

2. La synthèse des ateliers a été produite par Sasha Dion, Faiza Maskhouni et Matéo Pineault. Une révision linguistique a été effectuée lors de leur retranscription, ce qui n'affecte en aucun cas le sens initial du texte.

duction plus effrénée. C'est également le retour de la recherche constante de sources de revenus autres afin d'être en mesure de subvenir à leurs besoins. Les participant-es se demandent alors comment libérer le temps nécessaire à la création dans le contexte postpandémique, c'est-à-dire dans le contexte néolibéral habituel.

Les moyens concrets pour bâtir une communauté de pratique qui briserait l'isolement de l'écriture dramatique est également un sujet qui a été abordé lors de l'atelier. Est-ce le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) qui doit être l'initiateur d'opportunités de rencontres et de partage de connaissances? C'est une question qui est lancée, tout comme celle de l'importance d'inclure davantage les auteur-rices de la relève, celles et ceux dont la pratique d'écriture est plus récente, peu importe leur âge. La nécessité de mettre sur pied des comités de lecture, comme c'est le cas en France et dans les cercles anglophones, est aussi un enjeu soulevé, afin que ce ne soit pas toujours les mêmes personnes, « le même cercle fermé » qui travaillent.

Les participant-es appellent donc à une plus grande solidarisation du corps de métier et demandent que le CEAD favorise des opportunités de mentorat et de parrainage, qu'il développe des cours de perfectionnement et puisse offrir, tel que le fait l'Union des artistes (UDA), des listes de ressources adéquates facilitant l'exercice de l'écriture dramatique.

2.3.3

2.3.3 Singularité de l'écriture dramatique face aux pratiques hybrides

Discussion au sujet des limites et des zones grises liées au statut de l'auteur-riche dramatique : où le métier d'auteur-riche commence-t-il et où s'arrête-t-il? Comment l'écriture dramatique plus traditionnelle dialogue-t-elle avec les autres formes, par exemple la performance, le théâtre documentaire, l'écriture scénique ou l'opéra? Qu'en est-il de la commande de textes, d'adaptations ou de traductions?

Synthèse de l'atelier

La discussion est d'abord orientée autour du terme « hybride » : en quoi consiste-t-il? On s'entend sur deux ensembles d'idées : 1) l'hybridation du métier (ses différentes formes) et 2) l'hybridation à l'intérieur même de la pratique d'écriture. Il s'agit d'un espace de zones grises et de frontières.

La discussion aborde la commande de textes puisque celle-ci semble occuper une place prédominante dans le spectre des pratiques d'écriture. L'écriture de commande est souvent collaborative et fait partie d'un processus de création qui inclut un-e metteur-euse en scène. Cette forme induit généralement une remise en question de la posture de l'auteur-riche au sein même de l'équipe de création. Les auteur-rices sentent leur liberté surveillée, leur autonomie mise en danger, ce qui leur donne parfois le sentiment de produire des textes incomplets ou que leur créativité est brimée.

L'écriture de plateau est souvent vécue comme une expérience éprouvante. Dans ce contexte, le rapport à la mise en scène demeure hiérarchique ; la mise en scène a autorité sur le contenu dramaturgique. On exprime le fait que le temps et le recul nécessaire à l'écriture ne sont pas toujours compris et pris en compte par les équipes de création (conceptrices, interprètes, etc.). Dans de telles démarches, comment conserver son style, son intégrité? Le rôle de l'auteur-riche semble souvent réduit à celui de secrétaire.

Les participant-es nomment leurs besoins et des pistes de solutions à envisager : d'abord, établir un contrat moral et/ou artistique avec les différentes parties prenantes de la création ; établir une structure de création qui participe à l'affirmation de la posture de l'auteur-riche comme gardien-ne de l'intégrité dramaturgique du texte ; consacrer un espace spécifique à l'auteur-riche à l'intérieur du travail de création ; intégrer une étape de travail du genre « retour à la table » dans le processus de création ; intégrer un rôle de médiation entre l'écriture et la mise en scène (une direction artistique ou un-e conseiller-ère à la dramaturgie).

La fluidité entre différentes formes d'écriture est aussi abordée, de manière positive. La pratique de la traduction par exemple influence celle de l'écriture puisqu'elle permet des explorations formelles et thématiques. La collaboration avec des artistes d'autres secteurs (ex. : en arts visuels) génère souvent l'hybridation des formes dans un même texte. L'exposition à d'autres formes artistiques stimule aussi des réflexions quant aux procédés de création et influence les processus d'écriture. Pour certain-es, l'interdisciplinarité et l'hybridation des pratiques (mise en scène, performance, danse, arts visuels, etc.) semblent essentielles au processus de construction d'une œuvre.

Les auteur·rices dont les œuvres s’inscrivent dans ces formes hybrides et interdisciplinaires disent aussi éprouver des difficultés et rencontrent des obstacles lors de la création, qu’ils soient liés au financement, notamment auprès des instances gouvernementales, ou à la conduite des projets lorsqu’ils sont réalisés avec des structures de production et de diffusion plus rigides.

2.3.4

2.3.4 Création et diffusion : relations avec les instances artistiques

Le but de l’atelier est de sonder les auteur·rices pour savoir quel rapport ils et elles entretiennent avec les diverses instances artistiques du milieu théâtral : quelles sont les difficultés rencontrées ? Quelle est la place de leurs créations personnelles dans un contexte où la commande devient la norme ?

Synthèse de l’atelier

Les participant·es constatent d’emblée un changement de dynamique au fil des années. Pourtant, beaucoup de questions demeurent et quelques pistes de solutions émergent au fil de la conversation.

Plusieurs personnes partagent l’impression qu’il y a peu d’espaces de rencontres, de conversations et d’échanges entre les producteurs et les auteur·rices qui ne soient pas régis par les enjeux de production. Comment créer des espaces de conversations artistiques où il est possible d’apprendre à connaître les démarches, les intérêts, les obsessions du moment de tout le monde, sans ressentir la pression de vendre ou d’acheter un projet ? Comment cultiver une conversation d’ordre artistique, humaine et citoyenne qui viendrait dynamiser l’ensemble du milieu, tous les métiers, et qui contribuerait à briser les effets de *gangs*, de groupes d’initiés, de copinage parfois ? Comment aller au-delà du réseautage, de la vitrine, des rencontres individuelles qui reconduisent des enjeux de pouvoir et se place d’emblée sous le signe de la production culturelle ? Certain·es ont l’impression que la prise de risque artistique et financier est souvent basculée vers les artistes, qui doivent s’auto-produire ou encore chercher des coproducteur·rices. Est-ce que nos institutions sont si mal en point qu’elles ne peuvent plus remplir leur mandat de production ? Est-ce qu’en l’absence d’une corne d’abondance magique qui viendrait contrer plus de trente ans de néolibéralisme, on pourrait s’affairer à trouver des modèles de production qui découleraient de décisions radicales, pouvant rediriger l’argent vers plus de projets, quitte à sacrifier de l’envergure et possiblement des égos ? Est-ce que le milieu devrait mener une réflexion plus large sur son économie et faire pression commune non seulement pour un réinvestissement massif en culture, mais également pour demander une révision des modes d’attribution de l’argent ?

Sur le plan artistique, les participant·es s’entendent sur l’idée qu’un texte fini est un texte fini. Alors qu’ils et elles sont bien conscient·es qu’un texte de théâtre ne sera jamais complètement terminé avant de passer par la sensibilité, l’intelligence et le talent d’une équipe de mise en scène, d’interprètes et de concepteur·rices, il semble que la tendance actuelle soit cependant au « *pitch* » : il ne faut qu’un concept, une idée, quelques pages, un peu sur le modèle de la télévision et du cinéma. Un texte trop avancé dans l’écriture, sur la page, serait moins bien accueilli par les directions artistiques, rarement produit. Que le texte soit inédit et ait remporté un prix ou qu’il ait été produit en France seulement – et ait remporté un prix – ne semble pas changer la donne. Les auteur·rices s’inquiètent que le travail de l’écriture en soi soit sous-valorisé et que ces façons de faire tuent doucement la pratique de l’écriture.

La volonté des directions artistiques et des metteur·euses en scène de mettre la main au texte dès ses premières moutures semble très répandue. Au-delà de l’échange artistique nécessaire, souhaité et magnifique qui est au cœur des relations entre metteur·euses en scène, auteur·rices et directions artistiques, il semble y avoir une volonté d’orienter les œuvres sur le plan de la forme et du fond. Est-ce pour pouvoir répondre aux attentes des bailleurs de fonds qui ont demandé qu’on leur annonce quatre ans à l’avance ce qu’il y aurait dans le cœur des artistes et donc sur les scènes des théâtres ? Est-ce que c’est pour répondre aux envies, désirs, lignes éditoriales d’une direction artistique, d’un lieu, qui arrivent difficilement à céder de l’espace pour les surprises, les imprévus, les charges qui n’étaient pas dans le « *pitch* » initial ?

Sur le plan des diversités, tous et toutes s’entendent pour dire que les transformations observées dans les programmations depuis les dernières années sont formidables, mais un certain sentiment d’instrumentalisation est partagé par beaucoup de personnes minorisées et marginalisées. On va les chercher pour une « saveur »,

parfois, en voulant recadrer leur pratique, avec des processus teintés de manières occidentales, patriarcales, cis-hétérocentrées et hiérarchisées. Ces manières de faire, paradoxalement, vont à l'encontre des identités, des désirs et des pratiques des personnes qui ont été approchées.

Un vocabulaire écologique a émergé pendant les ateliers. Prendre soin des œuvres et des gens. Cultiver les relations. Ralentir pour suivre le rythme de la création. Réduire, réutiliser les matériaux. Répartir et « horizontaliser » le pouvoir, quitte à multiplier les signatures sur les œuvres. Créer des comités de lecture diversifiés, partout. Miser sur de la formation continue mixte, intergénérationnelle, qui demande du temps, de l'humilité, de la curiosité. Si les artistes doivent se réinventer sans cesse, pourquoi n'en serait-il pas de même pour les modèles de financement, les modèles de gouvernance, la façon dont on perçoit, valorise et organise les métiers au sein de notre milieu ?

Certaines stratégies plus radicales ont été nommées : opérer dans les marges, les réinvestir et délaisser les institutions. Cependant, cet espace de liberté et de réinvention vient possiblement avec une précarité et un renforcement des systèmes en place, puisqu'il est fort possible que le capital, financier et symbolique, ne se perfore pas magiquement vers les marges, aussi vitales et fertiles soient-elles; investir les institutions de manière trotskiste pour les révolutionner de l'intérieur, avec ce que ça prend de temps et de travail, d'énergie, en se mobilisant contre une force d'inertie parfois spectaculaire; miser sur l'intelligence, la curiosité, la volonté, la sensibilité des personnes qui ont la lourde responsabilité, mais aussi le privilège, de faire voguer ces immenses vaisseaux.

2.3.5

2.3.5 La place des autrices dramatiques dans l'espace théâtral

Cet atelier-discussion s'adresse spécifiquement aux autrices dramatiques (qui s'identifient comme femmes et personnes non-binaires). Il cherche à comprendre certains enjeux propres à leurs pratiques d'écriture dans le contexte social actuel, par exemple : leurs imaginaires font-ils face à une réception différente depuis #MeToo en 2017 et depuis le Chantier féministe d'ESPACE GO, en 2019 ? Quelle place est faite pour les femmes racisées dans l'écriture dramatique ? Observe-t-on un phénomène de tokénisme ou une récupération de type *marketing* des enjeux féministes ?

Synthèse de l'atelier

Une des questions de départ était de savoir si le mouvement #MeToo des dernières années avait influencé la réception accordée au travail des autrices dramatiques. De manière générale, les autrices sentent que le milieu leur fait davantage de place, que leur théâtre est davantage programmé. Certaines se demandent cependant si on les traite mieux, alors qu'une d'elles affirme n'avoir jamais autant eu besoin de négocier ses contrats. Beaucoup craignent qu'il s'agisse d'un effet de mode et qu'on sélectionne constamment les mêmes paroles féminines peu dérangeantes, dans une sorte de mouvement de récupération. La peur que les postes de pouvoir restent sensiblement entre les mains des mêmes personnes est également exprimée, ce qui ferait en sorte qu'une fois la mode passée, le milieu reviendrait aux mêmes paroles blanches masculines.

Certaines participantes ont l'impression que les femmes et les autres groupes minorisés se battent pour la même pointe de tarte, comme si elles représentaient toutes la même grande catégorie des « altérités ». À cet effet, elles se mettent en garde contre l'esprit de compétition qu'insuffle le système hétéropatriarcal. La perception erronée que le milieu théâtral est davantage féministe que le reste de la société semble aussi jouer contre les autrices. Certaines réitèrent que le milieu reste un reflet représentatif de la société et qu'en ce sens, toutes doivent demeurer vigilantes. Elles relèvent d'ailleurs que le ressac qui se vit présentement aux États-Unis au sujet du droit à l'avortement et la montée des discours haineux envers les personnes queers et trans se font sentir ici aussi. Les participantes se demandent en ce sens si les hommes seront présents quand ce sera le temps de défendre ces enjeux sur scène.

Une autrice envisage le féminisme comme une sorte de vaccin; même si nous sommes vacciné-es dans notre milieu, rien ne changera si l'immunité collective n'est pas atteinte, puisque le virus de la misogynie continuera de muter et de revenir constamment plus fort, sous de nouvelles formes.

Les autrices tiennent à souligner certaines alliances de femmes metteuses en scène, comédiennes et autrices qui réussissent à infiltrer les institutions théâtrales, à en changer certaines pratiques et à se soutenir mutuellement dans l'implantation de nouvelles mesures adaptées à leurs réalités. Le système de rotation pour un rôle (deux actrices s'échangent le même personnage pendant une série de représentations) permet notamment d'accommoder des comédiennes qui ont des enfants. Il s'agit, selon les participantes, d'une pratique qu'il faut davantage normaliser.

Il faut souligner à quel point les paroles qui se sont déployées durant cet atelier ont été puissantes et sensibles. Il demeure impératif de nourrir les imaginaires au féminin, de prioriser la rage comme moteur de création et de valoriser la parole des femmes. Personne d'autre qu'elles ne peut dire à leur place ce qu'elles savent si bien révéler.

2.3.6

2.3.6 Chemins de carrière et diversité des parcours

Parcours scolaire (en écriture ou en interprétation) ou parcours autodidacte, les chemins pour devenir auteur·rices sont divers. Il en est de même pour la pratique elle-même. Qu'est-ce qui les distingue? Certains parcours sont-ils plus valorisés? Certaines étapes de carrière sont-elles mieux mises en valeur? Quelle place est faite pour les auteur·rices de la relève, pour celles et ceux à mi-carrière ou considéré·es comme vieillissant·es?

Synthèse de l'atelier

Deux types de cheminements de carrière semblent dominants: 1) le parcours d'écriture de l'École nationale de théâtre du Canada (ENT), qui agit comme accélérateur et facilitateur de carrière, mais reste inaccessible pour la plupart des gens; 2) l'écriture émanant d'une pratique de mise en scène ou encore d'interprétation. Les auteur·rices qui ne s'inscrivent pas dans ces deux formes dominantes, se positionnant davantage dans un parcours considéré comme atypique, disent rencontrer plusieurs obstacles.

Certain·es remarquent de l'âgisme, un sentiment de tension, des non-dits ou des silences autour d'un rejet tacite, lors d'événements et de concours réservés aux auteur·rices. La question de « la relève » demeure également épineuse. Au terme « relève », on préfère celui « d'émergence ». On signale l'importance de la diversité des âges et des parcours pour la circulation, la rencontre et l'échange des perspectives et des idées. On mentionne également que le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) est souvent nommé comme instance de légitimation, sans que les auteur·rices n'aient à s'inscrire dans les deux parcours dominants. Autre obstacle rencontré: la centralisation des instances de formation et de légitimation de la pratique d'écriture autour de Montréal. Plusieurs auteur·rices des régions du Québec ou de la francophonie canadienne disent se sentir délaissé·es. Pour contrer cet état, certain·es ont choisi un parcours qui leur permet d'explorer des dramaturgies autour du monde (Afrique, Asie). D'autres nomment la difficulté de faire reconnaître des formes d'écriture alternatives, telles que les dramaturgies sociales et les écritures collaboratives. Différentes formes de discrimination propres au milieu du théâtre québécois sont évoquées, discriminations produites par les biais de regard et l'homogénéité des panels de sélection et des jurys, par exemple. Le théâtre se voit ainsi privé de diverses formes d'écriture et d'autres visions du monde. En ce sens, est réitéré le besoin de diversifier les jurys et de sortir les productions des théâtres institutionnels. Autrement, la complexité des modes de production et la lourdeur des processus de diffusion sont aussi au nombre des obstacles. Les formations permettant de développer certaines compétences essentielles à la gestion d'une carrière d'auteur·rice - rédaction de demandes de financement, réseautage, promotion... - sont trop rares. D'autres personnes, enfin, dénoncent l'hyperspécialisation des formations qui limitent les connaissances et les compétences des auteur·rices (réseautage, entrepreneuriat, promotion de son œuvre, etc.). Est nommé le souhait d'un accès plus facile à des formations sur les bases de l'écriture dramatique.

3- LES PANELS DE DISCUSSION

APRÈS-MIDI DU JEUDI 27 et VENDREDI 28 AVRIL 2023

Espace public chez Temps libre

3.1 Objectifs des panels

Réunir des intervenant·es spécialisé·es autour d'enjeux, de questions et de pistes de solution propres à l'écriture dramatique dans différents espaces francophones, au Canada comme à l'étranger.

3.2 À qui s'adressent les panels de discussion

Les panels étaient ouverts à tout le monde, du milieu théâtral ou non.

3.3 Les quatre panels

Jeudi, 27 avril 2023

- Les imaginaires francophones
- Les formes d'accompagnement à l'écriture dramatique

Vendredi, 28 avril 2023

- Défis du territoire : son influence sur la pratique des auteur·rices dramatiques
- Mise en scène et production : relations avec les instances artistiques

3.3.1 Les imaginaires francophones

Ce premier panel³ fait le point sur les imaginaires déployés dans différents milieux et territoires francophones, à partir de questions telles que : comment la position des auteur·rices dans le monde francophone influence-t-elle leurs imaginaires ? Le territoire géographique et culturel influence-t-il l'écriture ou encore, est-ce que celui-ci se retrouve dépeint, représenté ou critiqué dans les œuvres elles-mêmes ? Quel est le statut du français en tant que langue d'écriture dramatique, en prenant en considération trois éléments essentiels : d'abord, que le français est lié à l'héritage colonial, ensuite qu'il voisine bien souvent d'autres langues et enfin, qu'il représente, parfois dans ces espaces, une langue minoritaire. Comment, donc, ce statut de la langue s'incarne-t-il dans les textes, les choix formels et linguistiques des auteur·rices ?

Invité·es : **Charles Bender, Penda Diouf, Astrid Mercier, Gilles Poulin-Denis et Kouam Tawa**

Panel animé par **Alexandre Cadieux**, responsable du centre de documentation du CEAD.

À partir de son poste d'observation qui est la France, où elle travaille, Penda Diouf ouvre la conversation. Diouf a la chance de lire beaucoup de textes dramatiques d'artistes émergent·es et d'auteur·rices issues de différentes écoles d'art en France. Elle constate d'emblée que les nouvelles écritures dramatiques sont florissantes, malgré la précarité de celles et ceux qui les pratiquent. L'effervescence des écritures dramatiques se retrouve notamment dans les styles, les langues et les thèmes.

Sur le plan formel, Diouf remarque une grande présence du monologue sur les scènes, qu'elle n'associe pas à « une question d'ego », mais bien à des raisons économiques et politiques. Étant donné la fragilité des économies, il apparaît plus facile de produire des spectacles avec un·e seul·e interprète en scène. De plus, écrire au « je » est une façon « de donner accès à une parole introspective ». Ce choix, plus souvent privilégié par des autrices que par des auteurs, peut en effet relever d'une « forme de témoignage », qui inscrit le parcours individuel de l'artiste dans le monde. Elle donne en exemple le texte *Je suis une jeune fille sans histoire*, d'Alice Zeniter, un monologue à la première personne, dont le parcours de l'autrice est lié plus globalement au monde de la littérature. Autre élément repéré par Diouf sur le plan formel : l'écriture dramatique se fait souvent récit, narration et tend vers le roman. Des autrices comme Pauline Peyrade, Mariette Navarro, Guillaume Poix et Alice Zeniter se promènent entre les deux genres et certaines ont d'ailleurs publié des romans. Malgré ces liens entre les univers romanesque et dramatique, Penda Diouf déplore le fait que le théâtre ne soit pas considéré comme de la littérature, ou reste parfois « un genre mineur coincé sous les escaliers, ou à côté de la sortie de secours dans les librairies ».

Penda Diouf note cependant que malgré la richesse des écritures dramatiques, celles-ci demeurent souvent « en retard sur la société », notamment en ce qui a trait aux enjeux abordés, et que le milieu théâtral peine encore à trouver des solutions satisfaisantes pour remédier à ce retard. En termes de solutions, elle mentionne l'organisation de rencontres, en 2016, par l'auteur, acteur et metteur en scène Lazare, à la MC93 de Bobigny⁴, autour de quatre grands thèmes, soient « l'état d'urgence culturelle, les récits manquants sur les plateaux, les différences et le modèle dominant et l'hospitalité des théâtres ». Sept ans plus tard, Diouf constate que les auteur·rices commencent timidement à investir ces questions. Elle rappelle également que la pandémie mondiale de COVID-19 a provoqué l'apparition de questions autour de « la mort, les rituels, la spiritualité, le rapport à l'invisible et à l'écologie » dans les écritures dramatiques.

Diouf constate aussi une réelle « porosité entre le réel et la fiction », entre autres avec la recherche de documents sources qui sont le moteur de l'écriture, tels que des faits réels, des faits divers, des articles de presse. Ces divers éléments, selon elle, « irriguent les grandes thématiques qui sont régulièrement abordées » sur scène. À cet effet, elle en signale quatre qui lui apparaissent importantes : les genres, les sexualités et les transidentités ; le post et le décolonialisme ; les conflits sociaux et enfin, l'écologie.

3. La synthèse des panels a été effectuée à partir des enregistrements audios qui ont été faits lors des journées de PREMIÈRE LECTURE. La chercheuse a aussi eu accès, dans certains cas, aux notes manuscrites des panélistes. Par souci de clarté et dans une visée de compte-rendu, les propos retranscrits ici sont donc tirés de ces sources et ont parfois été condensés et abrégés, sans toutefois que n'en soit altéré le sens.

4. Maison de la culture de Seine-Saint-Denis Bobigny, en région parisienne : <https://www.mc93.com/>

Sur le thème des genres, des sexualités et des transidentités, elle nous invite à consulter le travail des autrices Laurène Marx et Claire Barrabès. Au sujet du post et du décolonialisme, on retrouve ces enjeux dans le travail d'autrices telles que Eva Doumbia, Marine Bachelot Nguyen, Mawusi Agbedjidji, Aïcha Euzet, Margaux Ezkenazi, Caroline Guéla Nguyen et Tamara Al Saadi. Diouf lie ici ces sujets à la question de la langue, lorsqu'elle indique :

« Dans ces textes, le rapport au français est souvent questionné et lorsqu'ils ont été écrits par des auteur·rices d'ascendance étrangère, les langues en question peuvent figurer dans le texte et parfois, même, elles ne sont pas du tout traduites. Alors le français cohabite avec d'autres langues au sein même de l'écriture. Au plateau, c'est la question des accents des interprètes qui pourrait être posée car tout le monde parle une langue du Conservatoire, un français normatif, qui invisibilise toute une partie de la population qui a un accent et donc, pour moi, ils parlent un français qui n'est parlé par personne et ça aussi, c'est problématique. »

De plus, Diouf indique qu'avant la pandémie de COVID-19, la question migratoire occupait une place importante sur les scènes, elle lui semblait même surreprésentée quoique toujours eurocentrée. L'enjeu devenait donc préoccupant, « parce que les personnages étaient toujours dans une dualité blanc/non-blanc, avec un personnage blanc qui était le sauveur/la sauveuse du personnage non-blanc ». La troisième thématique d'importance concerne les conflits sociaux, entre autres les luttes des transfuges de classes et les conflits entre patrons et salarié·es, enjeux retrouvés dans les textes de Guillaume Cayet ou bien d'Édouard Louis, « qui s'exportent énormément ». Un autre retard apparent soulevé par Diouf concerne les questions féministes. Nonostante l'apparition du mouvement #MeToo en 2017 et du #MeToo théâtre en France en 2021, l'écriture dramatique commence à peine à être influencée par cette prise de conscience « qu'une partie de la population, en particulier les femmes, est déconsidérée, stigmatisée et toujours infériorisée. » En ce sens, elle remarque une attention nouvelle portée aux personnages féminins, qui sont dorénavant plus forts et plus complexes. Ainsi, selon Diouf, « les choses se disent, se font, les choses s'écrivent mais il y a quand même un retard par rapport à la société en ce qui concerne ces questions de diversité. » Elle souligne par ailleurs que même si ces enjeux sont examinés lors de table-rondes et de journées de réflexion, « les scènes restent homogènes et le public également ». La question écologique occupe, elle aussi, de plus en plus de place sur les scènes, particulièrement grâce aux textes de Marie Dilasser ou Gwendoline Soublin.

Puisque le travail reste à faire pour créer de nouveaux récits sur les plateaux de théâtre, Penda Diouf souligne quelques pistes méthodologiques empruntées qui favorisent l'émergence de ceux-ci. D'une part, elle constate l'apparition de projets dits « de territoire », qui permettent aux auteur·rices « de s'imprégner d'un territoire donné, d'y mener des recherches et des entrevues dans le but d'écrire une fiction ». Il ne s'agit pas forcément de l'endroit où l'on vit, précise-t-elle, mais d'un endroit où on va vivre quelques mois, pour « essayer d'être le plus juste possible et le plus éthique possible dans ses recherches et son écriture ». Cette pratique, qui peut s'apparenter à un théâtre documentaire tient surtout, pour Diouf, du « théâtre fortement documenté ». Elle y voit un « théâtre d'enquête, qui essaie de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas habituellement ». L'écriture dramatique se fait donc étroitement avec les entrevues qui ont été effectuées. Le défi, soutient Diouf, réside dans le fait de « condenser toute cette matière pour en faire fiction et trouver une structure dramaturgique adéquate ». Elle donne en exemple la pièce *Points de non-retour*, d'Alexandra Badea, où l'interpellation passe au pronom « tu », comme si les personnes en scène s'adressaient aux spectateur·rices.

D'autre part, plusieurs auteur·rices accèdent à des postes de direction dans les théâtres, c'est le cas de Caroline Guéla Nguyen au Théâtre National de Strasbourg, de Carole Thibaut au Centre dramatique national de Montluçon et de Marc Lainé à la Comédie de Valence. La présence de ces auteur·rices à la tête de ces institutions donne ainsi une nouvelle visibilité au texte de théâtre « et pas seulement sous les escaliers, dans les librairies ».

Finalement, Penda Diouf termine sa prise de parole en partageant l'approche préconisée par le comité de lecture de l'association Jeunes textes en liberté, de laquelle elle est la co-fondatrice :

« Notre comité de lecture est transparent: le comité de lecture est le plus diversifié possible et les noms sont disponibles sur notre site, nous lisons les textes de façon anonyme (pour éviter les projections sur les auteur·rices et se concentrer sur les textes), nous veillons à évacuer les textes porteurs de stéréo-

types sexistes, racistes, homophobes, validistes... J'espère que nous participons à notre petite échelle à susciter de nouvelles vocations et à aider au sentiment de légitimité d'auteur·rices émergent·es, notamment celles et ceux des groupes minoritaires».

Elle nous laisse sur les mots d'Édouard Glissant, qui l'accompagne toujours, en tant qu'autrice et organisatrice d'initiatives artistiques : « On ne transformera pas le monde si on ne transforme pas les imaginaires. »

Charles Bender prend ensuite la parole et se présente dans la langue wendat. Cette manière pour lui de se ré-approprier sa langue est une pratique courante dans les cercles anglophones, nous dit-il.

D'emblée, Charles Bender avoue ne pas savoir comment aborder le sujet de la francophonie dans la dramaturgie autochtone, puisqu'il « s'enfarge immédiatement dans l'idée des langues coloniales ». Malgré sa présentation en wendat, il précise qu'une grosse partie de son identité est québécoise, que sa grand-mère Dupuis était liée « aux plus anciens qui sont venus colonisés le Québec ». Ainsi, défendre le fait français en produisant des spectacles en français lui est essentiel. Il mentionne : « c'est la raison pour laquelle notre compagnie de théâtre existe⁵ – même si on se fait demander de plus en plus de produire en anglais et c'est très étrange ».

Pour parler de cette relation entre les dramaturges autochtones anglophones et francophones, il revient sur un événement nommé The Repast, qui s'est tenu en mai 2015 sur l'île Manitoulin, dans le Nord de l'Ontario⁶ et qui réunissait des compagnies de théâtre et des artistes de théâtre autochtone en provenance du Canada et des États-Unis. Il relate en effet que Justin Many Fingers, directeur de la compagnie Making Treaty 7 Cultural Society⁷, une compagnie de théâtre autochtone en Alberta, se désolait de ne pas pouvoir produire son théâtre en langue crie. Charles Bender, de son côté, raconte s'être trouvé dans une situation ambivalente :

« Moi j'étais là pour dire qu'on n'avait aucune place pour produire notre dramaturgie autochtone canadienne en tant que francophones ! Il y avait des murs pleins de titres de pièces de théâtre autochtones en anglais, aucune en français. Dave [Jenniss] avait déjà écrit *Wulustek*, Yves [Sioui Durand] avait déjà plusieurs pièces à son actif, Émilie [Monnet] avait déjà commencé à écrire, il n'y avait aucun exemple de texte de théâtre francophone et je me suis dit, il y a un problème, il y a une scission, un gouffre qui existe entre nos deux réalités, il va falloir le combler éventuellement. »

En effet, Bender rappelle que les deux langues coloniales sont chargées d'un passé historique qui n'appartient pas aux peuples autochtones mais qui a pourtant créé un gouffre entre les imaginaires des artistes autochtones qui créent en anglais et ceux qui le font en français. Il approuve par le fait même l'idée de Justin Many Fingers qui veut s'affranchir de la langue coloniale, l'anglais, qu'il n'a d'ailleurs pas peur de perdre, pour pouvoir retourner aux langues autochtones. Bender constate la même chose dans le contexte francophone, c'est-à-dire le désir pour les artistes de retourner vers les langues autochtones, tout en se demandant « comment parler du français dans le théâtre autochtone, alors que c'est ce que veulent faire les artistes, s'affranchir du français et de l'anglais ».

Il rappelle tout de même la nécessité d'utiliser ces langues comme langues d'échange, pour créer des liens : « C'est pour ça que je traduis au lieu d'écrire, parce que ça me permet de créer un pont entre les dramaturgies autochtones, anglophones et francophones. Le problème que j'ai en ce moment, c'est que je traduis de l'anglais vers le français, j'ai l'impression que je renforce le problème ». Bender souhaite trouver des gens qui feront une traduction du français vers l'anglais, autant culturelle que purement linguistique. Il mentionne faire face cependant à un autre problème : les autochtones du reste du Canada, dont l'anglais est la langue coloniale, n'ont pas envie d'apprendre le français, puisque leur objectif reste d'apprendre leur propre langue ancestrale.

Avec ces questionnements, Charles Bender cherche la solidarité dans le processus de dissémination des dramaturgies francophones auprès des artistes anglophones, tout autant que dans le processus d'affranchissement de la langue française. Il constate bien sûr l'ironie de la situation, puisque cette demande est faite à l'assemblée de gens réunis pour PREMIÈRE LECTURE, c'est-à-dire à des artistes qui travaillent principalement en français.

5. La compagnie porte le nom de Menuentakuan.

6. Voir à cet effet : <https://nac-cna.ca/fr/cycle/indigenous>

7. À ce sujet : <https://calgaryartsdevelopment.com/justin-many-fingers/>

Faisant suite à ce que Penda Diouf disait, il réitère la question suivante : « Comment on fait pour s'identifier dans un monde colonial, dans une langue coloniale, alors que notre langue première peut être tout autre ? »

Charles Bender revient alors à la dramaturgie et donne en exemple des artistes autochtones qui s'affranchissent de « la réalité dichotomique de l'anglais et du français », en incorporant leur langue d'origine dans leurs spectacles. C'est le cas notamment d'Émilie Monnet dans *Okinum*, qui utilise l'anishnaabemowin; Dave Jeniss titre la plupart de ses spectacles en wolastoqey, par exemple *Nmihtaqs Sqotewamqol / La cendre de ses os*. « Il y a un effort à faire, d'accepter que ce soit la langue d'origine, c'est la langue qui sous-tend tout le texte, cet imaginaire emprunte à cette langue », explique Charles Bender. Il renchérit en prenant en exemple le spectacle *Muliats* qu'il a co-écrit et qui fut présenté à la salle Fred-Barry en février 2015. L'équipe de création se faisait souvent demander pourquoi les extraits de spectacle en innu-aimun n'étaient pas traduits ni même surtitrés. La réponse de Bender est éclairante : « parce que si on avait eu à sous-titrer, il aurait fallu sous-titrer ce qui se disait en français, parce que le français est une langue étrangère sur notre territoire ». Au contraire, il ajoute qu'un cours d'innu-aimun a plutôt été donné pendant le spectacle, de sorte que s'est créée une « solidarité entre la langue coloniale et les premières langues du territoire ».

Pour terminer sa prise de parole, Charles Bender souhaite rappeler la beauté de la langue française : « Il n'y a personne en ce moment qui décrit et qui parle mieux de la beauté du territoire que Joséphine Bacon, Naomi Fontaine et Natasha Kanapé-Fontaine, qui écrivent en français. Par-delà le fait que des auteur·ices ont eu à apprendre une langue coloniale, elles ont décidé aussi de l'adopter et de la magnifier à travers leur poésie, à travers leurs textes. »

Astrid Mercier est la troisième intervenante sur ce panel. Celle qui est dorénavant installée en Argentine a travaillé de nombreuses années, à partir de la Martinique, à créer des ponts entre les dramaturgies des différents pays des Caraïbes. Lors de sa prise de parole, elle revient sur le premier festival du Jamais Lu Caraïbe qui a eu lieu en juin 2022, puisque cette expérience, selon elle, synthétise bien ce qui se fait aujourd'hui dans la dramaturgie caribéenne, c'est-à-dire en Martinique, en Guadeloupe, en Guyane et en Haïti.

Mercier rappelle d'entrée de jeu que longtemps dans ces territoires, l'identité a été un enjeu majeur chez les auteur·ices mais que depuis quelques années, de nouvelles thématiques apparaissent : les femmes, le harcèlement, les violences conjugales, familiales et l'inceste de même que la question coloniale et ses effets sur la société, les individus et les territoires caribéens. À la lumière de ces enjeux, elle demande : « En quoi les violences historiques influencent-elles les violences intimes ? En quoi l'intime devient un lieu politique ? En quoi l'histoire coloniale a infecté le parcours des individu·es et qu'est-ce qui reste à décoloniser dans nos intimités ? » Pour développer autour de ses question, Astrid Mercier prend pour exemple trois lauréats du premier Jamais Lu Caraïbe : Emmelyne Octavie, autrice guyanaise, Luis Bernard Henry, auteur haïtien et Coline Luzac, de la Martinique.

Le texte d'Emmelyne Octavie, *À contre-courant, NOS LARMES!*, a été publié chez Lansman éditeur et a reçu le prix de la SACD⁸ de la dramaturgie francophone en 2022. La pièce raconte le quotidien de jeunes amérindiens wayanas, vivant dans le Haut-Maroni⁹, qui doivent faire des heures de pirogue sur le fleuve pour réussir à aller à l'école, où ils sont scolarisés en français. Ces jeunes subissent la langue française, qui entre en conflit avec leurs traditions. La pièce traite explicitement de la langue française et des problèmes qu'elle suscite sur un territoire, en particulier sur le territoire guyanais, qui est un territoire français post-colonial. Le texte de Luis Bernard Henry, lui, parle de la rencontre de deux individus qui ont un rapport au monde radicalement différent; d'abord, une femme, prostituée, puis un homme, chauffeur routier. Des questions essentielles traversent cette pièce : comment se reconstruire après avoir vécu une violence terrible ? Entre l'injustice sociale, la misère, la fuite, comment les personnages redisent le monde à leur façon ? Plus encore, Henry demande : et si nous n'étions que nos blessures ? Enfin, un autre texte d'importance pour Astrid Mercier : celui de Coline Luzac, *Quand je crie, aucun son ne sort de ma bouche*. Ici, les femmes victimes de violences conjugales, qui crient et pleurent en silence sur ces territoires, est l'enjeu central.

8. Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

9. Région de la Guyane.

Astrid Mercier relève aussi l'importance du travail de l'autrice martiniquaise Daniely Francisque. La Martinique est une île paradisiaque, nous dit Mercier, mais une île qui a également vécu le déplacement de ses populations autochtones, la déportation de captives et captifs africains, la colonisation, et des crimes contre l'humanité. L'enchevêtrement de ces éléments fait de la Martinique « une île tantôt docile, tantôt rebelle, mais une île qui crie ». Parler du travail de Francisque, donc, c'est parler de ce cri. Mercier la cite : « Dès le début, l'écriture a été pour moi le lieu du cri, un cri paradoxalement lié au silence, aux non-dits, un cri qui se rebelle contre un silence imposé ». Un de ses premiers textes, *Le n* ne meurt pas/ Nèg pa ka mò*, a d'ailleurs porté sur les violences historiques, celles de l'esclavage, entre autres. Puis Francisque a choisi de parler des violences intrafamiliales et de ses tabous dans la pièce *Cyclone*, alors que dans *Matrice*, elle demande « en quoi les violences historiques s'infiltraient encore aujourd'hui dans les violences intimes ? » En fin de compte, les effets directs de l'histoire collective dans l'intimité sont très présents dans les écritures antillaises, il y a « une vraie émergence, un vrai cri qui se fait entendre », puisque les autrices osent prendre la parole.

En terminant, Astrid Mercier souligne l'importance de considérer le territoire d'où l'écriture se fait. Si de nombreuses pièces antillaises s'écrivent aujourd'hui dans un mélange de créole et de français, c'est aussi parce que les pièces complètement écrites en créole se sont souvent trouvées confrontées à un scepticisme quant à leur potentiel d'exportation. Selon Mercier, le territoire influence la langue, le style et les imaginaires développés dans l'écriture des autrices et auteurs antillais et caribéens. « Écrire en français quand on est né en Martinique, en Haïti, en Guyane, ce n'est pas la même chose que d'écrire en français quand on est sur le territoire hexagonal », dit-elle en terminant sa présentation.

Gilles Poulin-Denis prend le relais. D'emblée, il trouve sa posture particulière, puisqu'il lui a été demandé de parler des réalités de l'écriture franco-canadienne hors Québec et qu'il ne s'agit pas là d'un territoire, tout à fait. Que ce soit à Moncton, Vancouver ou Sudbury, chacun de ses lieux a son propre imaginaire, « il n'y a pas une réalité monolithique » à partir de laquelle répondre à ces questions. Malgré cela, il rappelle qu'à une certaine époque, l'écriture franco-canadienne était traversée par « toute une passe de théâtre identitaire ». Les Franco-Ontariennes ou encore les Fransaskois-es tentaient de se distinguer des Québécois-es, notamment par une réappropriation de leurs langues françaises respectives, qui est bien évidemment différente du français québécois.

Depuis quelques années, cependant, Gilles Poulin-Denis remarque que d'autres enjeux caractérisent le théâtre francophone en milieu minoritaire et que le théâtre d'auteur y a fait sa place. À ce sujet, les auteur·rices choisissent divers canaux pour s'exprimer, comme le documentaire, l'autofiction ou encore des formes plus conventionnelles, ce qui rend inspirant le travail de Poulin-Denis à la biennale Zones Théâtrales. Il rappelle tout de même un élément central :

« La particularité du théâtre francophone en milieu minoritaire, c'est un acte de résistance. Ça demeure du théâtre engagé, c'est lutter contre l'assimilation, un danger qui frappe les communautés. Peu importe le format, le courant, ou la forme, cet acte est un acte de résistance. »

Les thèmes qui touchent à la transidentité, à la non-binarité des genres et aux communautés marginalisées sont de plus en plus présents. Si ces questions semblent rejoindre celles qui sont posées dans le théâtre québécois actuel, par exemple, Poulin-Denis relève certaines distinctions en ce qui concerne les francophones en milieux minoritaires au Canada. Il mentionne le travail de Djennie Laguerre, Torontoise d'origine haïtienne, « qui crée un voyage entre le Canada et Haïti et donne accès à quelque chose de différent », ou encore celui de Geneviève Pelletier, du Théâtre Cercle Molière à Winnipeg, qui cherche par la création à réunir plusieurs communautés.

Si, à une certaine époque, Montréal agissait comme une sorte d'aimant pour les communautés francophones en milieu minoritaire, un lieu où tout le monde voulait tenter sa chance, Poulin-Denis constate que c'est moins le cas maintenant. Selon lui, les auteur·ices appartiennent d'emblée à une communauté où ils et elles sentent pouvoir créer. Il en nomme quelque-un·es : à travers sa démarche artistique, Emma Haché, autrice du Nouveau-Brunswick, déploie un univers dramatique dans lequel certains éléments se font écho d'un texte à l'autre ; Marcel Romain Thériault, lui aussi du Nouveau-Brunswick, chez qui on sent très bien le territoire acadien dans

l'écriture, travaille à y intégrer le thème de l'ouverture à l'autre; chez Amber O'Reilly, établie à Winnipeg, ce sont les écritures plus romanesques et les thèmes écoféministes qui traversent son œuvre. L'écriture de Céleste Godin, autrice de la Nouvelle-Écosse qui est jouée au Nouveau-Brunswick, « ne peut pas rentrer dans toutes les bouches ». Il s'agit là d'un langage qui est « ancré dans le territoire » et qui ne peut pas être dit, ni joué par n'importe qui.

Finalement, Gilles Poulin-Denis clôt sa prise de parole en mentionnant l'espace occupé par le territoire et par la nature dans les textes. Il signale « la ligne d'horizon » de la mer qui appartient à l'imaginaire d'Emma Haché, ou encore la forêt touffue du Nord de l'Ontario. « On ne voit pas tout et quelquefois c'est comme ça qu'on découvre l'histoire. Ce n'est pas nécessairement nommé, mais c'est imbriqué dans la façon dont le récit est construit. Ça existe donc, mais c'est métaphorique dans un certain sens. »

Pour Kouam Tawa, les auteur·ices africain·es d'aujourd'hui « habitent le passé, le présent et le futur de l'Afrique et du monde ». Le dernier invité de ce premier panel nous présente en effet un panorama riche et diversifié des dramaturgies francophones du continent africain.

D'abord, certain·es auteur·ices se tournent vers le passé de l'Afrique parce que son histoire a longtemps été écrite par les autres et qu'ils et elles sentent le besoin de revenir sur un épisode oublié pour exposer leur point de vue. C'est le cas notamment de l'auteur béninois Florent Couao-Zotti, qui remet de l'avant la seule femme à avoir régné sur le royaume du Dahomey au 18^e siècle. En effet, même si Tassi Hangbé a fondé le premier régiment d'Amazones, elle est étrangement absente des livres d'histoires. Intitulée *Tassi Hangbé, la Reine Amazone*, la pièce de Couao-Zotti a été mise en scène au Bénin par Ousmane Alédji. Kouam Tawa rappelle également le travail de l'autrice camerounaise Léonora Miano, qui a récolté le prix Femina pour son livre *La saison de l'ombre* et dont la pièce *Red in Blue Trilogie* revient sur la traite transatlantique du point de vue des africain·es, en donnant la parole à celles et ceux qu'on accuse sur le continent africain d'avoir vendu leurs frères et sœurs. Le Congolais Dieudonné Niangouna, avec sa pièce *Fantôme (Phantom)*, présentée au Berliner Ensemble, approfondit le sujet de la colonisation allemande au Cameroun et en Namibie, en donnant la parole aux descendant·es des ancien·es colonisateur·rices. Selon Kouam Tawa, pour tâter le pouls de la société africaine contemporaine, il faut lire ces dramaturges.

Pour Kouam Tawa, qui a entre autres siégé sur plusieurs comités de lecture et participé au festival Les Récréâtres, il est difficile de résumer la dramaturgie africaine, ou encore d'évoquer un sujet crucial sans trouver une pièce qui l'aborde. Deux sujets principaux, cependant, semblent revenir : la guerre et l'immigration clandestine. Sur le premier, l'auteur camerounais Edouard Elvis Bvouma donne la parole à un enfant soldat dans *À la guerre comme à la Game Boy*. Cet enfant, à la fin d'un conflit, se raconte à une jeune enfant soldate qui ne parle pas, pour tenter de la convaincre de le suivre. Dans *La poupée barbue*, qui forme un diptyque avec la pièce précédente, Kvouma donne cette fois la parole à l'enfant soldate elle-même : elle raconte son expérience de la guerre et espère pouvoir vivre sa vie d'après, avec l'enfant soldat. On retrouve le thème de l'immigration clandestine chez le Béninois Giovanni Houansou (*Les inamovibles*), chez le Camerounais Sufo Sufo (*Debout un pied*) ou encore chez le Togolais Rodrigue Norman (*Trans'ahéliennes*). Ce dernier s'appuie notamment sur un fait divers au centre duquel se trouve une jeune Nigériane, mise de force dans un avion pour retourner dans son pays et qui trouvera la mort durant le voyage.

Les auteur·rices dramatiques africain·es sont peu satisfait·es du présent, selon Kouam Tawa. Ils et elle se font ainsi les porte-paroles des populations sans voix et leurs écritures portent sur l'avenir. C'est le cas du dramaturge malgache Jean-Luc Raharimanana, dont la pièce *Parfois le vide* parle d'un monde où les dirigeants ont tout vendu, comme l'air et tout ce qui se trouve sous le sol. Même chose chez le Congolais Sinzo Aanza, avec *Que ta volonté soit Kin*, pièce traitant aussi de ce présent de l'Afrique peu satisfaisant en espérant des lendemains meilleurs.

À propos de l'influence possible du territoire sur l'écriture, Kouam Tawa prend en exemple Dieudonné Niangouna, mentionné précédemment. Son écriture dense, labyrinthique, luxuriante, est à l'image de la forêt du bassin du Congo, second poumon écologique du monde après les forêts amazoniennes. Tawa rappelle que pendant la dernière guerre du Congo, Niangouna s'est retrouvé prisonnier de cette forêt pendant un an et

demie. Au moment d'être exécuté par ceux qui le tenaient captif, l'auteur a eu la vie sauve alors qu'un des militaires l'a reconnu pour l'avoir vu jouer au théâtre. Il n'est pas étonnant, alors, de saisir toute l'urgence du geste d'écriture chez Niangouna. Quand on voit l'auteur lire ses textes sur scène, avec un débit très abondant, puissant, on comprend l'analogie avec le Congo, fleuve au débit le plus rapide du monde après l'Amazonie.

Le rapport qu'entretiennent les auteur·rices d'Afrique francophone d'aujourd'hui avec le français n'est plus le même que leurs prédécesseur·es, selon Kouam Tawa. Il mentionne que la plupart des auteur·rices ne connaissent la colonisation que par oui-dire et que certain·es pensent que la langue française est « une langue née de métissages ». Il donne alors l'exemple du Cameroun, où les langues officielles sont le français et l'anglais mais où on note également la présence de 240 langues maternelles. Kouam Tawa rappelle que plusieurs couples ne parlent pas la même langue maternelle et que la seule manière de communiquer de façon commune avec leurs enfants, c'est par l'anglais ou le français. Ainsi, les enfants qui grandissent dans ce contexte ont pour langue maternelle le français.

Par conséquent, les écritures dramatiques présentent plusieurs cas de ces métissages. L'auteur togolais Gustave Akakpo, par exemple, écrit un français imprégné de la langue mina. Un autre exemple intéressant, selon Kouam Tawa, est celui de l'auteur béninois José Pliya, avec *Le complexe de Ténardier*, pièce couronnée par l'Académie française dans laquelle une femme prend sous son aile une jeune fille dans un contexte de guerre. Pliya a révélé dans une entrevue qu'il n'arrivait pas à dire ce qu'il voulait dire dans la première version de sa pièce car la langue française du personnage de la mère sonnait faux. Puisque la pièce était inspirée de l'histoire de la propre mère de Pliya, il a fallu que ce dernier parle un jour à celle-ci, en fon, sa langue maternelle, et qu'il réécrive ensuite les passages de la mère dans la pièce, pour arriver à écrire dans une langue qui lui semblait convenable.

Kouam Tawa termine sa prise de parole par une anecdote personnelle, qui rend compte des résonances que peuvent provoquer les langues entre différents territoires. Après l'écriture de sa pièce *Petits parents*, en 2007, il rassemble des enfants de son quartier pour jouer la pièce. Il lui semble alors que le français des jeunes camerounais·es d'aujourd'hui ne sonne plus comme celui de sa propre enfance. Il décide donc de s'immerger pendant trois mois dans ce quartier pour étudier le parler des enfants. Le français de ces jeunes d'aujourd'hui, c'est le camfranglais, un mélange entre l'anglais, le français et quelques langues nationales camerounaises. Après ce temps passé auprès d'eux, Kouam Tawa reprend l'écriture de sa pièce pour la traduire en camfranglais. C'est alors que son ordinateur se brise. Il écrit alors la nouvelle version dans un nouvel appareil avec lequel il part en France quelques temps. Un soir, il tombe sur un appel de textes lancé par le Théâtre Les Gros Becs, à Québec. Il hésite à envoyer *Petits parents*, puisqu'il n'a en sa possession que la version en camfranglais. Se disant que le français québécois est déjà « colonisé » par l'anglais, il envoie son texte. La pièce est sélectionnée pour un événement aux Gros Becs. À son arrivée au Québec, l'auteur ne peut s'empêcher de demander à Mathieu Chouinard, le metteur en scène, pourquoi il a choisi de monter sa pièce. Chouinard, originaire du Nouveau-Brunswick, lui répond qu'il a trouvé une ressemblance entre le camfranglais et le chiac du Nouveau-Brunswick. « Eh bien voilà », nous dit en terminant Kouam Tawa, « c'est une très bonne chose ! »

3.3.2

3.3.2 Les formes d'accompagnement à l'écriture dramatique

Mise en lumière d'une diversité d'approches, de méthodes d'accompagnement et de collaboration entre et avec des auteur·rices ; comment les expériences d'accompagnement à l'écriture dramatique (avec un·e dramaturge, avec des pairs ou d'autres artistes) nourrissent le travail d'écriture ?

Invitées : **Geneviève Bélisle, Elizabeth Bourget, Mishka Lavigne, Marie-Claire Marcotte et Myriam Stéphanie Perraton-Lambert**

Animation : **Yves Jubinville**, professeur et directeur de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal

Yves Jubinville précise d'entrée de jeu qu'il part du principe que l'accompagnement dramaturgique est une pratique diverse et c'est pourquoi il a choisi de poser des questions adaptées pour chacune des invitées. Avec

ces questions, il tente d'ouvrir sur les différents possibles de l'accompagnement dramaturgique, qu'il qualifie de pratique « curieuse », une pratique que l'on pourrait croire récente mais qui ne l'est pas. Il rappelle que si l'accompagnement dramaturgique concerne de plus en plus les écritures scéniques, elle n'y est pas exclusive. Il s'agit aussi pour lui d'un métier qui croise théorie, pratique et création et c'est dans cette direction qu'il oriente ses questions.

Geneviève Bélisle et Marie-Claire Marcotte sont les premières à témoigner, dans une sorte de dialogue, d'un projet auquel elles ont toutes deux participé, Geneviève Bélisle comme conseillère et Marie-Claire Marcotte à titre d'autrice. Bélisle explique d'abord que le projet commun se déroule sous la bannière du groupe de recherche Approches écopoétiques des dramaturgies contemporaines, chapeauté par la professeure Catherine Cyr, du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Depuis 2020, un des volets de ce groupe de recherche consiste « à jumeler des conseillères à la dramaturgie avec des auteur·rices dont les univers traitent d'imaginaires environnementaux et abordent des enjeux écologiques ». Entre décembre 2021 et décembre 2022, les trois conseillères Catherine Cyr, Jeanne Murray-Tanguay et Geneviève Bélisle ont ainsi développé une collaboration artistique avec les trois autrices Marie-Claire Marcotte, Gabrielle Lessard et Marianne Dansereau, autour de ces enjeux. Geneviève Bélisle rappelle pour sa part qu'elle était jumelée avec Marianne Dansereau. Même si chaque conseillère était placée en binôme avec une autrice en particulier, le désir de collaborer collectivement à l'avancement des textes de tout le monde était fort. Ainsi, elles se réunissaient toujours à six. Un travail de collaboration plus intime avec une seule autrice se faisait aussi lors de rencontres à deux. Ces moments de travail en duo consistaient à « discuter des matériaux apportés par l'autrice en travail, approfondir certaines réflexions, dénouer certains nœuds dans l'écriture et développer un dialogue sensible autour de la question centrale : comment faire, en tant qu'humain, pour revisiter notre rapport au monde vivant ? »

Marie-Claire Marcotte développe ensuite sur son point de vue d'autrice dans ce projet de jumelage. Elle rappelle qu'il s'agissait d'une chance unique pour elle, puisque c'était la première fois qu'elle s'engageait dans un parcours plus long avec une plus grande équipe. Elle mentionne qu'elle n'était pas familière avec ce type de processus, celui d'avoir un accès privilégié au travail de deux autres autrices pendant un an, dans une forme de « studio virtuel » dédié à chaque artiste, avec une page de partage, des textes et des images, studio virtuel où chacune était invitée à donner des commentaires et des idées sur le travail des autres. Pour sa part, Marcotte avait une dizaine de pages d'écrites au début du processus de collaboration ; ce qui importait pour elle à ce moment était de réfléchir, d'explorer des univers et de discuter sans pression. Jumelée avec la conseillère dramaturgique Jeanne Murray-Tanguay, Marie-Claire Marcotte vante le travail de cette dernière :

« elle a été exceptionnelle comme accompagnatrice. J'ai eu, pour la première fois, quelqu'un qui faisait beaucoup de recherche, elle m'envoyait des liens, des réflexions, elle lisait des articles, elle m'envoyait les points forts de chaque article. Je trouvais vraiment que c'était un cadeau, d'avoir cette ressource avec moi. »

Marcotte dit avoir été beaucoup lue au cours de l'année qu'a duré le projet et que la collaboration a continué par la suite, dans la discussion et l'échange.

Geneviève Bélisle poursuit en précisant que l'outil numérique utilisé s'appelle Padlet. Chaque duo dramaturge-autrice possédait sa propre section, mais puisque tout le monde était appelé à commenter dans les sections des autres duos, les collaboratrices ont remarqué des recoupements dans les réflexions et les lectures des équipes. Bélisle reconnaît ainsi cet apport dans le travail : « six femmes qui discutent entre elles d'enjeux qui dépassent la dramaturgie, [avec] un désir commun de se nourrir par la recherche ».

Yves Jubinville demande alors si ce volet de recherche peut s'apparenter à une résidence d'écriture, où parfois les auteur·rices se croisent, travaillent chacun·e de leur côté mais finissent par discuter de leur travail à la fin de la journée ?

Marie-Claire Marcotte confirme qu'il peut y avoir des similarités, mais que ce volet du groupe Approches écopoétiques des dramaturgies contemporaines reposait entièrement « sur le travail de six personnes qui parlent

des mêmes sujets et qui suivent les processus les uns des autres». Dans les résidences d'écriture plus classiques, les auteur·rices ne reçoivent généralement que des bribes ici et là du travail des autres.

Jubinville renchérit en demandant si, dans le cas du groupe de recherche, le contrat d'accompagnement était clair, entre l'autrice et la conseillère ?

Geneviève Bélisle dit que le jumelage devait être « tournant » au départ mais qu'après la première séance de travail, un langage s'était déjà établi entre les équipes formées, des affinités déjà partagées et donc, Catherine Cyr a proposé de conserver ce jumelage, tout en gardant le dialogue ouvert avec les autres.

Yves Jubinville cède alors la parole à Elizabeth Bourget, en lui demandant « en quoi ce terme d'accompagnement lui est significatif », elle qui a produit une thèse sur ce travail « d'accompagnement », qui n'était pas d'emblée nommé comme tel il y a quelques années.

Bourget dit s'être intéressée au départ, « au travail qui se fait avec les auteur·rices à l'École nationale de théâtre du Canada (ENT) et aussi au Centre des auteurs dramatiques (CEAD) ». À l'époque, au CEAD, il était surtout question de « soutien dramaturgique », ce que Bourget trouvait étrange puisque « soutenir » signifie « retenir quelque chose qui est en train de tomber ». Peut-être est-ce de là qu'a émergé le terme et l'usage « d'accompagnement ». Elle reste étonnée aussi de constater qu'en 2015, personne ne semblait vraiment savoir ce qu'était cette tâche, alors qu'aujourd'hui, tout le monde fait un peu d'accompagnement. Elle y va ainsi d'une définition de ce travail : « faire le chemin avec quelqu'un pour aller à la même place que lui ». Bourget nous rappelle les deux sens du mot « dramaturgie » d'une part, l'écriture de pièces de théâtre et d'autre part, la définition qu'en donne le chercheur Joseph Danan, celle des « lieux de passage, ce passage du texte à la scène ». Elle ajoute : « dans *dramaturgie* il y a *drama*, [qui signifie] action théâtrale, qui peut être compris de différentes façons, mais il s'agit quand même de ce sur quoi quelqu'un qui fait de l'accompagnement dramaturgique va travailler ». Il ne devrait pas y avoir de règles sur ce que signifie faire de l'accompagnement, poursuit Elizabeth Bourget. Elle mentionne : « Il y a certainement un contrat au départ; qu'est-ce que l'auteur·rice attend de la part de la personne qui l'accompagne ? Il y a aussi le projet à prendre en considération, particulièrement au CEAD ». Ce projet peut prendre différentes formes. L'auteur·rice peut également « avoir besoin d'un·e conseiller·ère pour dénouer des aspects de son texte, quelqu'un à qui poser des questions pour que les choses débloquent ». Le ou la conseiller·ère peut aussi être le ou la « *cheerleader* » à certains moments, puisque c'est souvent d'encouragements dont on a besoin. Le ou la conseiller·ère doit parfois prendre des décisions à l'égard du travail d'un·e auteur·rice « qui semble s'égarer dans son projet ». Il ou elle peut donc l'aider à se réorienter et éviter qu'il ou elle ne se perde dans son travail.

Yves Jubinville réaffirme que l'accompagnant dramaturgique n'est pas là pour apprendre l'écriture dramatique à l'auteur·rice. Dans ce cas, est-ce que l'accompagnement s'apprend, ou encore, s'enseigne-t-il ?

Elizabeth Bourget renchérit : « il en va de l'accompagnement comme de l'écriture. Je cite François Archambault, cité par Diane Pavlovic : "ça s'enseigne pas, mais ça se pratique". Et il en va de même avec l'accompagnement ». Elle rajoute qu'il est important de connaître le théâtre, la dramaturgie, d'avoir lu des pièces et de posséder également certaines aptitudes pour les relations humaines, puisque c'est une donnée importante de l'accompagnement dramaturgique.

Yves Jubinville passe alors la parole à Myriam Stéphanie Perraton-Lambert, qui reprend la question que celui-ci lui a adressée :

« La pratique de la dramaturge apparaît très diverse selon les contextes où elle s'inscrit (mise en scène d'une œuvre de répertoire ou d'un nouveau texte, écriture de plateau, en collectif, etc). Malgré tout, y a-t-il des constantes dans le geste de cette personne qui, tout en étant partie prenante de la création, doit garder une certaine distance pour bien voir et entendre les autres ? »

Perraton-Lambert convient qu'il s'agit d'une question stimulante pour elle en tant que dramaturge parce que cela l'incite à chercher ce qui relève de l'essentiel dans son travail, dans le geste d'accompagnement qu'elle dit

poser d'un projet à l'autre. Ses tâches d'enseignement de l'accompagnement dramaturgique au niveau universitaire la poussent également à développer ce regard analytique sur sa propre pratique, afin que ce savoir puisse être transmis aux étudiant.es. « Ce que je fais, comment je le fais, ce que je sais et comment je le sais », sont des questions, dit-elle, qui l'amène « à développer une posture d'autoréflexion », devenue centrale dans sa pratique de dramaturge. Elle souligne que sa propre posture et son agentivité se redéfinissent sans cesse d'un projet à l'autre. Il est essentiel, pour Perraton-Lambert, de « comprendre la systémie relationnelle » dans laquelle elle s'inscrit, « de comprendre le cadre de production ». Elle se demande toujours « quand prendre la parole, comment trouver le bon rythme, quand garder le silence, quand intervenir, quand poser une question », des questions suscitées par sa double posture d'intervenante et de témoin privilégié, à l'écoute du projet.

L'autoréflexivité l'amène aussi très souvent à « questionner le réel de [sa] pratique et son idéal », ce qui peut créer de la frustration. Elle ajoute : « La présence de la dramaturge permet de partager et de cultiver le rêve et la vision [du projet] à l'intérieur d'un processus ». Il est nécessaire, selon elle, de réactiver constamment le sens du projet par la discussion, « de le nommer pour qu'il soit entendu et partagé par l'ensemble de l'équipe », dans le but de créer un sens commun – et donc, « de nourrir l'idéal à même le réel de la pratique, au jour le jour ». Nommer ce processus permet aussi de développer ce que Myriam Stéphanie Perraton-Lambert appelle une « matrice dramaturgique », c'est-à-dire « un langage commun et un terrain d'entente ».

Perraton-Lambert confirme que des constances reviennent d'un projet à l'autre. Cependant, comme son « geste d'accompagnement » ne part jamais d'un contexte mais bien d'un matériau, ou d'une rencontre avec un.e artiste ou un collectif, des nuances se révèlent entre ses collaborations. En s'appuyant sur le matériel (poèmes, essais, images, entrevues), elle peut « questionner les codes et les conventions disciplinaires dans lesquelles le projet finit par s'inscrire et les réinventer au besoin ». Elle se positionne d'ailleurs dans une posture interdisciplinaire.

Mishka Lavigne, la dernière panéliste à prendre la parole, a été invitée de son côté à parler d'une « bibitte un peu particulière », c'est-à-dire le collectif des Poids Plumes, qui a existé entre 2013 et 2018. Réunissant des auteur·rices de la région d'Ottawa, ce regroupement, dont Mishka Lavigne a été une des membres fondatrices, comptait au départ quatre membres et à la fin en réunissait seize. L'objectif de départ des Poids Plumes était « de créer un espace de *care*, un endroit où prendre soin de l'écriture de chacun ». Il s'agissait d'avancer sur des projets personnels, d'obtenir des conseils, et ce, dans un espace sécuritaire, « où tout le monde veut le bien de tout le monde ». Les Poids Plumes se voulait également un espace de rencontre pour briser la solitude des dramaturges, un espace où, comme le dit Lavigne, « sentir qu'on appartient à une communauté ». Au fil des ans et des mutations du projet, le regroupement a mené à terme trois créations collectives écrites par des membres; *Comment frencher un fonctionnaire sans le fatiguer*, une commande faite par ThéâtreAction, texte présenté au Festival du Jamais Lu à Montréal en 2013; *Musique pour un remonte-charge français et autres curieux désordres*, dont le résultat final s'apparente à un disque sur lequel chacun des membres impliqués a travaillé à un morceau du disque; et enfin, *Tapages et autres bruits sourds*, une création pour le compte du Centre national des Arts du Canada.

Les principaux objectifs des Poids Plumes avec ces projets restaient de mettre l'écriture en commun, de créer une forme de travail non-hiérarchique et sans jugement et de diversifier le leadership. Mishka Lavigne rappelle qu'elle était très impliquée dans le regroupement, qui se réunissait sur une base mensuelle, à travers des groupes de travail diversifiés, où les documents de tout le monde étaient partagés collectivement, via la plateforme Google Drive. Elle affirme que la formule des rencontres mensuelles a été « format[trice] et nécessaire », puisque c'était un moment où tout le monde pouvait se partager « des brouillons pas bons, les lire ensemble, discuter, boire du vin et avoir du plaisir ». Malgré un travail régulier avec un conseiller dramaturgique en solo, Lavigne mentionne la grande satisfaction d'avoir « essayé autre chose » avec les Poids Plumes, une opportunité qui a été très bénéfique pour elle.

À propos de la méthode de travail du collectif, par exemple lors du partage de textes, demander à la personne dont le texte est à l'étude « si elle était apte à recevoir des commentaires, des suggestions ou des critiques » restait prioritaire. Mishka Lavigne explique :

« Parfois les textes sont à des étapes très embryonnaires, les auteur·rices sont vulnérables et pour les autres membres du collectif, c'[était] important de reconnaître à quel stade il ou elle se trouve. Tous les commentaires sont les bienvenus mais il faut s'assurer exactement de quoi l'auteur a besoin. »

Le même fonctionnement s'appliquait aux projets menés par le collectif. Lavigne réitère que la méthode de travail s'appuyait d'abord et avant tout sur la bienveillance.

Yves Jubinville reprend alors l'exemple du collectif des Poids Plumes, où l'auteur·rice et le ou la dramaturge cohabitent dans la même personne, pour relancer la discussion autour de la question suivante : « Est-ce qu'il y a une part créative dans le travail d'accompagnement dramaturgique ? »

Elizabeth Bourget, s'appuyant sur les résultats de sa recherche doctorale, répond promptement : « Les gens insistaient beaucoup pour dire, non, l'accompagnement, ce n'est pas de la co-création. » À cet effet, Bourget critique l'usage, qu'elle considère excessif, du terme « créatif ». L'accompagnement peut être, en partie, créatif, mais « la vraie création, c'est l'auteur·ice qui la fait ». Ainsi, même si elle a déjà écrit à un certain moment de sa carrière, elle précise que quand elle fait de l'accompagnement dramaturgique, elle fait plutôt un « travail de paresseuse », c'est-à-dire qu'elle a le « bonheur de suivre ceux et celles qui souffrent, qui se cassent la tête », mais que ce n'est pas elle qui se tourmente avec la création. Pour Geneviève Bélisle, le travail de la conseillère dramaturgique est très près de la médiation artistique. La part de créativité de la conseillère se trouve, selon elle, dans la manière d'ouvrir des portes, de stimuler des idées et de donner envie à l'auteur·rice de sortir des cadres. Il s'agit pour Bélisle de se placer entre l'œuvre et l'artiste et d'agir telle une courroie de transmission entre l'auteur·rice, son imaginaire et le travail en devenir. Myriam Stéphanie Perraton-Lambert se voit surtout comme une « agente de sens, qui le stimule ». Son rôle consiste à être là pour encourager l'auteur·rice et pour amorcer des réflexions. Marie-Claire Marcotte considère que le témoignage est une grande partie de l'accompagnement et que la conseillère dramaturgique doit être en mesure de nommer certaines choses essentielles au processus de l'auteur·rice. Pour Mishka Lavigne, une part de créativité appartient en effet à la conseillère dramaturgique. Plus encore, elle insiste sur le pas de recul que demande l'accompagnement dramaturgique, sur la distance entre la conseillère et le processus pour voir les éléments qui ont pu être oubliés en cours de processus, surtout, selon elle, dans le cas d'une écriture de plateau, où plusieurs intervenant·es du spectacle sont réuni·es dans le travail.

Détournant le titre du livre « Le théâtre est-il nécessaire ?¹⁰ », Yves Jubinville demande : « Est-ce que l'accompagnement dramaturgique est nécessaire dans le contexte de la pratique théâtrale contemporaine ? » Implicitement, il cherche également à savoir « quelle place occupe cette pratique dans notre milieu ? Est-elle de plus en plus répandue, bien comprise, par celles et ceux qui mettent en scène et produisent des spectacles ? »

Pour Marie-Claire Marcotte, c'est un travail qui est absolument nécessaire. Elle précise tout de même que certaines décisions reviennent à l'auteur·rice, comme celle de savoir à quel moment l'accompagnement est utile, de quelle manière procéder, ou encore le nombre de personnes à impliquer dans le projet. Mishka Lavigne répond en mentionnant qu'en tant qu'autrice, « on apprend à se faire accompagner ». Elle considère les liens entre auteur·rice et dramaturge comme une relation qui, en se développant sur une longue période, permet « d'en apprendre beaucoup ». Pour Elizabeth Bourget, le travail d'accompagnement dramaturgique est nécessaire dans la mesure où « l'auteur·ice a besoin d'un autre œil, d'un autre dialogue, pour aller plus loin sur certains aspects du texte, avant de se joindre à la production ». Myriam Stéphanie Perraton-Lambert mentionne qu'il s'agit d'une question confrontante puisque pour elle, « c'est un métier essentiel ».

Yves Jubinville ouvre alors la discussion avec les membres du public. Olivier Sylvestre, auteur membre du CEAD et conseiller dramaturgique, prend la parole. Il demande aux panélistes : « Quelles sont vos stratégies pour suggérer des idées aux auteur·rices ? »

Pour Elizabeth Bourget, c'est une question qui suscite un malaise parmi les gens qu'elle a interrogés pour sa thèse. Les intervenant·es, selon elle, « ne font jamais de suggestions car ça semble suspect ». Cette mention

10. Denis Guénoun, 1997, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris, éditions Circé, 192 p.

suscite le rire dans la salle. Bourget constate malgré tout « que les gens se contredisent un peu et font quand même des suggestions ». Elle reprend parfois des éléments dits par les auteur·ices et leur retourne sous forme de questions, ce qui permet généralement au travail de bien avancer par la suite. Paul Lefebvre, conseiller dramaturgique au CEAD présent dans la salle, dit se qualifier de « suggesteur ». Selon lui, plus un·e auteur·rice est en mesure de rejeter ses suggestions, plus il est libre d'en faire. Certain·es auteur·ices acceptent d'emblée toutes ses suggestions et croient ainsi que leur texte sera rapidement complété, voire accepté dans un théâtre ; Lefebvre propose alors très peu d'idées.

Yves Jubinville demande s'il doit nécessairement y avoir une connexion avec l'univers de l'auteur pour que le travail d'accompagnement soit efficace ? Alors que Myriam Stéphanie Perraton-Lambert parlait précédemment du métier d'accompagnement comme « d'une rencontre avec l'auteur·rice », comment faire alors si on sait d'avance que celle-ci n'aura pas lieu ?

Geneviève Bélisle donne pour exemple son travail avec l'autrice Marianne Dansereau, autour du texte *Le pergélisol temporaire*. Timide au départ face au projet dont l'univers ne lui était pas familier, Bélisle mentionne être restée « ouverte et curieuse » tout au long du processus. Selon elle, « si tout le monde est d'accord pour que se produise ladite rencontre, l'univers n'a pas nécessairement à être partagé entièrement [par tous et toutes] ». Évidemment, poursuit-elle, si le ou la conseiller·ère ne se trouve aucune affinité avec l'univers et/ou l'artiste, il est préférable de savoir se retirer d'un projet. Myriam Stéphanie Perraton-Lambert partage, en partie, cet avis. Comme elle ne fait pas ce métier à plein temps, Perraton-Lambert doit choisir les artistes qu'elle accompagne et affirme sans détour chercher des questions de recherche et des sensibilités précises, qui nécessitent un dialogue artistique spécifique.

Yves Jubinville relance Elizabeth Bourget : est-ce que travailler avec une diversité d'auteur·rices au fil des ans présente des avantages ou des inconvénients ?

Bourget dit partager l'expérience de Mishka Lavigne et aimer elle aussi travailler sur une longue période avec le ou la même auteur·rice. Une relation qui s'étend sur la durée permet de voir l'évolution du travail et d'effectuer des croisements avec les précédents textes de l'artiste. Bien sûr, dit-elle, « il y a toujours des auteur·rices avec qui les conseiller·ères ont moins d'affinités, c'est une des difficultés rencontrées, entre autres par ceux et celles du CEAD ». Cependant, les choses tendent à changer avec l'élargissement du bassin de conseiller·ères associées. Pour Bourget, « le dialogue est important, mais pour ça, il doit y avoir la confiance ».

Éric Noël, auteur membre du CEAD, prend la parole pour partager une expérience de création qu'il nomme « cellule dramaturgique ». Avec un assistant à la mise en scène et deux dramaturges, cette cellule qui « co-crée la dramaturgie du spectacle vient trafiquer le rapport de domination du metteur en scène sur le sens de l'œuvre ». Noël voit ainsi le dramaturge comme le gardien du sens de l'œuvre, de sa cohérence, rôle qu'il juge donc essentiel. Selon Éric Noël, l'auteur peut s'appuyer sur le dramaturge dans les cas, par exemple, où « le metteur en scène aurait plus de difficulté à faire le travail de liaison dramaturgique entre le texte, quel qu'il soit, et le spectacle en devenir ».

Une autre question du public : est-ce que l'accompagnement à la dramaturgie semble compris dans les théâtres institutionnels et est-ce que les conseiller·ères dramaturgiques sont les bienvenu·es dans les balises de production de ceux-ci ?

Mishka Lavigne répond d'emblée qu'elle inclut systématiquement un cachet pour son conseiller dramaturgique dans ses demandes de subvention à l'écriture. Même si, de manière générale, « les auteur·rices disent avoir besoin de cette ressource, les théâtres ne l'[indiquent] pas dans leur budget, même dans le cadre de commande de textes ». C'est donc à elle de financer le travail de son conseiller. Lavigne constate, malgré tout, un léger changement dans le milieu à ce sujet.

Elizabeth Bourget renchérit en demandant si les metteur·es en scène, à leur tour, désirent travailler avec des conseiller·ères à la dramaturgie ? Paul Lefebvre, du CEAD, confirme pour sa part avoir reçu des demandes de certains metteurs en scène, mais a l'impression que le rôle de conseiller·ère est mal connu du milieu. Il men-

tionne : « Quand une équipe est plus serrée autour d'un·e metteur·e en scène, le ou la conseiller·ère semble être placé·e en périphérie, on oublie de le ou la contacter parfois, ou encore il ou elle est contacté·e à la dernière minute, par exemple, pour assister à une répétition ». Lefebvre confirme donc, dans ces situations, que le lien développé l'est surtout avec le ou la metteur·e en scène et non pas avec la compagnie [qui engage]. Paul Lefebvre fait également part de son expérience passée de directeur littéraire au Théâtre Denise-Pelletier, où il a constaté une séparation complète entre le travail qu'il effectuait autour des auteur·rices et du contexte d'écriture et les productions théâtrales comme telles. « Ce travail était étanchéifié par rapport aux productions », dit-il, et se retrouvait dans les « Cahiers ». Quand il a demandé que ce même travail de recherche nourrisse les productions, Paul Lefebvre se rappelle que l'institution est restée évasive dans sa réponse.

Yves Jubinville profite de ce dernier commentaire pour déplacer la question de l'accompagnement dramaturgique sur le terrain des écoles de théâtre. Comment se passe le travail des dramaturges dans ces lieux ? Quelle place ces institutions leur font-elles ?

Myriam Stéphanie Perraton-Lambert témoigne du rôle avant-gardiste que joue l'École supérieure de théâtre (EST) de l'UQAM ; un·e dramaturge est d'emblée attiré·e à une « production dirigée », en dernière année de formation. Ce rôle est cependant absent des Écoles de théâtre comme celle du Cégep de St-Hyacinthe (SH) ou encore du Collège Lionel-Groulx (LG). Perraton-Lambert, qui a enseigné la dramaturgie dans cette dernière école, dit d'ailleurs que les enseignant·es de dramaturgie sont « des satellites de la théorie », qui circulent autour des productions, sans jamais être invité·es à y collaborer. Elle se dit « polémique » puisqu'il s'agit d'un sujet qui l'anime beaucoup. De son côté, Geneviève Bélisle, en tant qu'enseignante en écriture dramatique à l'EST et à LG, n'a pas exactement la même expérience que Perraton-Lambert. Elle constate des ambiances différentes : le travail est plus instinctif à LG, et Bélisle trouve stimulant de former des artistes qui touchent aussi à l'écriture dramatique et qui ne sont pas seulement considéré·es comme des interprètes. L'approche lui apparaît plus théorique à l'EST, où elle « se voit davantage comme une accompagnante à la dramaturgie auprès des étudiant·es », pour les stimuler et arriver à les connecter avec ce qu'il y a en eux. Myriam Stéphanie Perraton-Lambert renchérit en affirmant que le rôle du ou de la conseiller·ère dramaturgique, dans les sections « production » des écoles de théâtre, ébranle beaucoup les rôles, les fonctions, jusqu'à l'écologie de l'école. À cet effet, une étudiante d'une des écoles de théâtre mentionnées plus haut prend la parole et confirme que l'apport dramaturgique dont les étudiant·es auraient besoin semble évacué quand un·e conseiller·ère n'est pas intégré·e aux productions. L'étudiante révèle avoir observé une dichotomie flagrante entre le travail très créatif qui est demandé durant les cours et celui, « très hermétique », qui s'opère lors des productions finales, avec des metteur·es en scène invité·es, entre autres. À la suite de cette intervention, Elizabeth Bourget repense à ses années passées à l'École Nationale de théâtre. Elle rappelle l'ampleur de la tâche des metteur·euses en scène invité·es dans les écoles et stipule que « les conseiller·ères à la dramaturgie seront intégré·es à ces processus dans les écoles quand les metteur·es en scène travailleront aussi avec des conseiller·ères ». Myriam Stéphanie Perraton-Lambert, en conclusion de ce panel, pense plutôt qu'il ne faut pas « attendre que les metteur·es en scène décident de travailler avec des conseiller·ères dramaturgiques ». Elle croit en effet que les écoles de théâtre, en tant qu'institutions, « peuvent décider de prendre d'autres orientations à ce sujet ».

3.3.3

3.3.3 Défis du territoire : son influence sur la pratique des auteur·ices dramatiques

Ce panel porte sur les défis socio-professionnels rencontrés par des auteur·rices lorsqu'ils et elles habitent des territoires où les instances francophones sont minoritaires, des territoires qui comptent moins d'espaces de diffusion, où la parole francophone est moins entendue et où les occasions de socialisation entre pairs se font plus rares.

Invité·es : **Stéphanie Pelletier, Alexandre Castonguay, Geneviève Pelletier et Marc-André Charron.**
Animation : **Paul Lefebvre**, conseiller dramaturgique au CEAD.

Paul Lefebvre, qui anime la discussion, se questionne d'entrée de jeu à savoir comment la géographie humaine et physique influence le travail des auteur·rices. Il présente ainsi les territoires d'où sont issus les invité·es ; alors

que Winnipeg (Geneviève Pelletier) et Moncton (Marc-André Charron) possèdent une bonne densité démographique mais faiblement francophone, l'inverse est observable pour Métis-sur-Mer (Stéphanie Pelletier) et Rouyn-Noranda (Alexandre Castonguay), où les francophones sont largement majoritaires. La vastitude du territoire géographique isole également les francophones de Winnipeg et de Moncton ainsi que la population de Rouyn-Noranda. Ces éléments sont donc à prendre en considération, selon Paul Lefebvre, pour comprendre les situations vécues par les auteur·rices invité·es.

Stéphanie Pelletier aborde la première question adressée par l'animateur, soit son rapport individuel à l'écriture. Pelletier définit celui-ci comme « vaste et passionné, amoureux », et voit là l'influence de ses études en théâtre, même si ses premières œuvres professionnelles sont davantage liées au monde de la littérature. Son lien à l'écriture a également été modifié par ce qu'elle nomme elle-même « les maternités », qui ont fait bifurquer sa pratique, la rapprochant d'une écriture plus théâtrale, plus près de l'oralité. Attirée par le *spoken word*, le spectacle littéraire et le conte, elle dirige l'organisme l'Exil, initialement pensé comme une compagnie de production théâtrale dont le mandat a changé au fil des ans, pour dorénavant produire des spectacles en arts littéraires. Pelletier définit les arts littéraires comme « tout ce qui se crée en littérature en dehors du livre, mais qui n'est pas du théâtre, donc des spectacles littéraires, des installations, des performances, dont la base de la création est la littérature et qui, en général, implique l'auteur·rice ». L'Exil produit des événements où l'auteur·rice est toujours le premier chaînon de la création, jusqu'à la production finale du projet. Stéphanie Pelletier ajoute que son entrée dans l'univers du conte a également influencé son rapport à la création et lui a permis de s'amuser avec le réalisme magique, ce qui, éventuellement, l'a amenée à écrire spécifiquement pour le théâtre.

Pour Marc-André Charron, la question de l'écriture en est une « provoquante », car il est arrivé au théâtre à la fois par la littérature et par le travail corporel. Celui qui a étudié en littérature avant de s'inscrire à l'École de théâtre professionnel du Collège Lionel-Groulx a aussi suivi une formation chez Omnibus, puis chez Jacques Lecoq, où il a compris quel type de théâtre l'intéressait. Fort de cette diversité d'expériences à la scène, l'écriture, dit-il, « a pris un autre chemin ». Auteur de théâtre « à temps très partiel », qui écrit une pièce par quatre ans environ, Charron travaille davantage comme metteur en scène. En 2016, lorsqu'il déménage sa compagnie, Satellite Théâtre, de Montréal à Moncton, il dit avoir été habité par ces questions : « Qu'est-ce qu'on peut dire du monde, en utilisant notre perspective locale, d'une manière qui ne se peut pas ailleurs ? Qu'est-ce qui se trimball[e] dans notre poésie locale, dans cette friction constante entre l'anglais et le français, qu'est-ce qui se peut, là, qui ne se peut pas ailleurs ? » C'est à partir de ces questions qu'il a recruté Céleste Godin puisqu'il souhaitait voir la poésie de celle-ci « en mouvement, dans le corps des acteurs ». Avec la poésie de celle qui considèrerait le théâtre « plate », Charron a voulu ouvrir une réflexion sur le théâtre à Moncton, autour de sa signification, son influence sur ce territoire et surtout, chercher à cerner la perception du public, connaître qui sont les gens qui ne vont pas encore au théâtre et les encourager à s'y intéresser.

Geneviève Pelletier, qui est la seule à ne pas avoir de pratique d'écriture, poursuit plutôt sur le rapport qu'elle entretient avec la création. Celui-ci est davantage lié à la question du répertoire, qui a longtemps fait partie de l'ADN du Théâtre Cercle Molière, dont elle est la directrice artistique. Quand elle a pris la barre du théâtre, l'acte de création devait y devenir central, de manière à donner voix aux artistes locaux, « pour que la communauté puisse s'approprier cet acte de création », dit-elle. À l'époque de son arrivée au Théâtre, il y a 20 ans, quatre des six pièces au programme étaient issues du répertoire, alors qu'aujourd'hui, ce dernier est moins présent – la dernière production tirée du répertoire remonte à cinq ans. L'acte de création est donc devenu très important. Geneviève Pelletier souhaite activement, à titre de directrice artistique, être au service de la création des artistes de sa région. Au cœur de son projet de direction artistique, on retrouve les questions suivantes : « Comment mettre [des] outils à la disposition d[es] artistes ? Comment développer de nouvelles voix, surtout pour que la langue française demeure vivante et active, pour qu'elle percute, pour que les gens se l'approprient ? ».

Alexandre Castonguay, de son côté, avoue avoir rédigé un texte, qu'il partage généreusement¹¹.

« Au CEAD, j'ai appelé deux fois : une fois pour de l'accompagnement, une autre fois pour déposer un texte. J'ai trouvé le processus lourd, cher et hasardeux. Fait que j'ai laissé faire. C'était là, que j'avais besoin de quelqu'un,

11. Étant donné la très grande pertinence du texte et la sensibilité avec laquelle il a été partagé, nous avons choisi de le retranscrire tel que nous l'avons entendu et donc, de conserver le système d'énonciation à la première personne.

pas dans six mois. Pis peut-être, [pis moyennant temps], pis à condition que, pis si le comité juge que ça vaut la peine, etc... La première fois, il y a peut-être un an, c'était pour un projet sur la Fonderie Horne; une autre, c'était pour déposer un texte que j'avais co-écrit, qui a passé au Jamais Lu et qui a été édité. Pis parce qu'il a été co-écrit, ça a pas marché. J'étais tout fier de déposer un texte au CEAD pis je me disais que c'était une bonne manière de rentrer en contact, de créer un lien avec un organisme que je pense pertinent, qui pourrait faire une différence pour moi maintenant pis dans le futur. Je suis le directeur artistique de la seule compagnie de théâtre professionnel en Abitibi maintenant, fait que je dois entrer dans le grand manège institutionnel dont le CEAD fait partie, t'sais ? En passant, j'ai écrit un petit livre autofictionnel, un peu dans le style essai qui s'appelle *J'attends l'autobus* (2021, Éditions de Ta Mère). Ça parle d'occupation artistique du territoire comme projet de société. Achetez-le.

J'ai vu mon premier spectacle de théâtre à seize ans. On avait pris un bus scolaire pour aller voir *L'histoire de l'oie*, de Michel-Marc Bouchard, à Amos. J'avais jamais vu de théâtre à Rouyn, juste du cinéma. Après, j'ai appris qu'il y avait deux compagnies de production, une à Rouyn pis une à Ville-Marie, qui se disaient professionnelles. Après ça, j'ai essayé de jamais manquer leurs shows. J'ai étudié en théâtre parce que je savais pas quoi faire d'autre. Pour acheter du temps, avant d'être obligé de faire le même métier que mes oncles, mes grands cousins. J'ai été élevé pour être de ces hommes qu'on envoie au sacrifice, pis qu'y cherchent leur mère dans toutes les femmes. Je caricature à peine. Les hommes étaient de même, dans ma vie. Par chance, une femme m'a dit qu'il y avait des écoles de théâtre où on apprenait à devenir acteur. C'était en 1999.

Pour moi, aller étudier dans le sud, au Cégep de Saint-Hyacinthe, a été ben douloureux. J'étais déraciné de mon coin de pays au moment même où je fusionnais avec. Je tenais à peine en place à 19 ans, j'avais des chums de filles et de garçons aux quatre coins de la région que j'allais voir sur le pouce; on faisait le party; on faisait les foins, du bois de poêle, des excursions, de la pêche, de la musique pis plein d'affaires qui créaient un rapport sensuel au territoire. Quatre ans sans ça, quatre ans de manques. Quand je suis revenu chez moi après avoir étudié en jeu, j'avais en tête de faire des shows avec ce qu'on m'avait appris : un texte, une boîte noire, des postes de conception, des coulisses, des loges pis le reste. Je connaissais rien que ça. Je pensais pas à faire autrement. Je suis revenu chez moi parce que j'avais pas la personnalité pour vivre dans une grosse ville, pis parce que je m'ennuyais de ma grand-mère pis des espaces. J'ai déjà entendu quelqu'un dire qu'on n'a pas la carrière de notre talent, mais celle de notre personnalité. Cette phrase-là me fait du bien, parce que je m'en suis longtemps voulu de pas avoir essayé Montréal.

Là, en 2003, pas longtemps après être revenu à la maison, je reçois un coup de téléphone : c'est le directeur d'une des compagnies de théâtre professionnel de la place. Il faut se rappeler que le territoire de l'Abitibi-Témiscamingue a une superficie de 57 000 kilomètres carrés, pour deux habitants au kilomètre carré, pis qu'il y a 79 municipalités. Grande comme la Belgique, avec la population de l'Île-du-Prince-Édouard. La place où ça se passe surtout, dans les arts de la scène, c'est à Rouyn-Noranda, c'est là d'où je viens, c'est là que ma grand-mère est, je suis né au bon endroit. Rouyn, c'est là qu'est l'université, où sont les ministères, c'est un peu plus à gauche qu'ailleurs pis un peu moins laite. Fait que, ledit directeur me donne rendez-vous dans un café. Pas ben original, rien qui se distingue de Montréal à date. Moi, je suis tout énervé, je pense qu'il va m'offrir un rôle. Mais non. Il veut savoir ce que j'ai dans l'tête, pourquoi je suis revenu, c'est quoi que je fais de mon temps, si j'ai des projets. Je me souviens pas de ce que je lui ai répondu, ça devait ressembler à : « En ce moment, je suis sur le chômage, j'ai planté des arbres tout l'été pis je suis crevé ». Je me souviens qu'on n'avait pas jasé longtemps. Aujourd'hui, je comprends qu'y me sondait, y me prospectait, me forait. Comme de la roche. Tout à coup qu'y serait tombé sur une veine d'or, un texte. Veut, veut pas, en Abitibi, on est des opportunistes qui cherchent le *jackpot*, l'esprit du Klondike règne partout, même sur l'art. J'aurais pu être une Jeanne-Mance Delisle, qui sait.

Parlant de Jeanne-Mance Delisle. Elle, le CEAD l'avait aidée, *back in the time*. Jeanne-Mance, une voix de femme sans pareil dans le Québec de l'époque. Un moment de l'histoire où l'effet d'émulation s'étendait partout dans la province, où l'effet d'entraînement ne craignait pas la distance, les mouches et le froid. La voix de Jeanne-Mance, donc, avait sorti du tas et avait bénéficié d'un accompagnement dramaturgique de la part du CEAD. Ses textes, *Un reel ben beau, ben triste*, pour citer rien que lui, était joué par une troupe presque entièrement composée de femmes qui voulaient porter cette parole ab-so-lu-ment. Ça a donné lieu à des moments glorieux qui m'ont été racontés par la bouche de celles qui l'ont fait. On est à l'époque des communes, du retour à la terre, du marxisme-léninisme, pis toutes sortes d'affaires aujourd'hui légales. On est crissement loin

des premières traces de théâtre en Abitibi, des pagans à Ville-Marie relatant Jésus et d'autres figures saintes. Parlant de Ville-Marie : il y avait une compagnie de théâtre professionnel là-bas aussi, qui était ben l'fun... Là, on est dans les années 1980-1990, en Abitibi-Témiscamingue. Y'a du théâtre-forum, de l'impro, des flops, de la solidarité, de la chicane ! Y'est question de la professionnalisation artistique en régions qui est soulevée, des stages d'un an à l'École nationale de théâtre du Canada qui sont créés qui s'éteignent aussitôt, pendant ce temps-là, les autochtones sont invisibles, l'industrie *flash*, les syndicats aussi, y'a de la bataille au hockey, mes oncles ont des gros chars pis les hippies dégagent ailleurs, ou abandonnent. Une des compagnies de théâtre perdra son financement et les deux autres fusionneront. L'art, comme le théâtre, se fait dégraisser.

Aujourd'hui, mes idoles de la parole libre en Abitibi sont Richard Desjardins et Jocelyne Saucier, qui font l'un dans la chanson et l'autre dans le roman. Sinon, y'a la gang en arts visuels qui est pas mal active, je dirais que c'est pas mal cette gang qui m'inspire le plus à faire de la belle job. Peu de gens les connaissent, mais chez moi, sur les murs des salons et des cuisines, un tableau de Brigitte Toutant ici, d'Ariane Ouellet là, de Karine Berthiaume, de Roger Pelerin, une sculpture de Luc Boyer, pis ainsi de suite... La bande d'artistes visuels en Abitibi-Témiscamingue est énergique et c'est mon modèle. Une des choses qui caractérise les artistes peintres de chez moi, c'est qu'elles sont toutes un peu performeuses à cause de la Biennale d'arts performatifs qui a lieu à l'Écart, un centre d'artistes autogéré. C'est de même que j'ai appris qu'y existait autre chose qu'une boîte noire pour créer.

Sur ce grand territoire, des troupes amateurs font très bien. Elles ont beaucoup à nous apprendre, les artisanes sont des acharnés, le privé embarque dans leurs trucs, leurs logos apparaissent en gros sur les posters. Leur cote d'amour aux compagnies amateurs est fulgurante, ben plus que pour les compagnies professionnelles, leurs salles sont pleines. Ça rend humble. Les porteuses du théâtre amateur sont liées au réel, à cause de leur job à temps plein, tandis que les employées des compagnies professionnelles, comme moi, gardent une distance grâce aux subventions. En tant que citoyen qui est allé au théâtre une fois par année, à laquelle vous identifieriez-vous ? L'effet d'émulation passe, pour moi, par le dialogue avec mes collègues de différentes disciplines et avec les compagnies de théâtre amateur, avec mon frère qui, en ce moment, fait les marches d'escalier chez lui, par ma voisine qui a le pouce vert, qui a choisi de mettre des vivaces dans ses multiples plates-bandes. L'effet d'émulation est partout.

Je sais pas ce que le CEAD peut faire. Je sais pas ce que je fais icitte. Avez-vous de l'argent ? Avez-vous des rêves ? Ça marche comment ? Qu'en est-ce, la dernière fois que vous êtes venus chez moi ? Dans un texte de Jeanne-Mance Délisle, un personnage dit à un autre personnage qui s'exprime bien, éloquemment : « T'aurais pu faire quelqu'un qui écrit ». Du monde qui pourrait écrire chez moi, y'en a. Je pourrais te dire lesquels pis y'en a aussi plein que je connais pas non plus. Y'écrivent des nouvelles, ou des poèmes dans des collectifs d'auteurs. Parce que les maisons d'édition ou *whatever* les invitent à le faire. C'est de même, moi, que j'ai commencé à écrire.

Ok, j'ai une proposition drette là. On fait écrire des pièces en un acte, une espèce en voie de disparition, à ce monde-là. Je vous le dis, y'ont de quoi à dire ! Par exemple, y'a une femme de 35 ans avec une carrière qui a rien à voir avec le théâtre, une femme que personne connaît icitte, qui est en train d'écrire de quoi dont vous allez tous entendre parler cet automne. Pour vous, ça va être une surprise, mais pour moi, non. Ça fait longtemps que je la connais, pis j'aurais gagé un vieux deux piasses qu'un jour ça arriverait. Des comme elles, y'en a d'autres. Je peux les rassembler, je peux vous aiguiller. De ces pièces en un acte on pourrait faire des lectures, ces pièces pourraient surprendre, elles pourraient s'épanouir, jusqu'où ? on le sait pas... Dans l'absolu, on s'en fout. De mémoire, *Un reel ben beau, ben triste* était un monologue intitulé *Y'est midi, Pierrette*. Avec l'aide du CEAD, cette pièce marquante du répertoire théâtral québécois est passé d'un seul en scène en un acte à un portrait de famille incarné par des personnages complexes et universels.

Mon projet sur la Fonderie Horne continue d'avancer, je lâche pas. J'y vais au pif, même si je me sens seul en titi dans cette grosse affaire-là. Entre autres, j'ai 600 pages de verbatim avec lesquelles je sais pas quoi faire et c'est la pointe de l'iceberg. La pièce que j'ai co-écrit avec mon ami poète s'appelle *Un coin jeté dans l'Nord*, elle est publiée par Atelier 10. Achetez-la. L'impulsion de départ, quand j'ai initié ce projet-là, c'est que je trouvais que ça faisait trop longtemps qu'une pièce avait été écrite en Abitibi-Témiscamingue. Je l'ai écrite par orgueil. De l'orgueil ben placé, je pense. J'ai écrit pour ne pas être décoratif, pour ne pas être une statistique, parce que

des fois, je trouve que le théâtre en région, c'est ça. Parlant d'orgueil, de la bouche du CEAD, je ne veux pas entendre les mots « satellite » ou « antenne », en parlant de présence régionale. J'suis pas capable. Pis je me parle, en vous parlant, parce qu'en étant à Rouyn, au centre de l'Abitibi-Témiscamingue, je me prends parfois pour le nombril de la région pis là je tombe dans le piège des jolis mots soulignant mon souci de tous... J'aime mieux le mot « rencontre ». Ça implique le corps qui se déplace, le partage d'égal à égal, dans le temps.

Je sais pas ce que je suis venu faire icitte. Je sais pas ce que je peux vous donner. Je suis là parce que vous m'avez invité. Rien que ça, c'est déjà le début de quelque chose. »

Stéphanie Pelletier reprend ensuite la parole. Elle dit être fortement interpellée par les propos d'Alexandre Castonguay. Elle mentionne ne pas vouloir se faire porte-parole de sa région en matière d'écriture pour le théâtre. Pour cette raison, elle a choisi de sonder les écrivain-es dramatiques qui évoluent autour d'elle. Entre Les Basques, Trois-Pistoles et la Baie des Chaleurs, Pelletier, rappelle qu'il y a « deux incontournables » dans son coin de pays : d'abord, le Théâtre du Bic, « dont la troupe est le Théâtre des gens d'en bas », fondé il y a tout près de cinquante ans, par des gens dont le désir était de faire un théâtre en région ; puis le Théâtre À tour de rôle, à Carleton, qui possède également un lieu de diffusion et où Stéphanie Pelletier s'est entretenue avec Jean-François Aubé. Elle nomme aussi le Théâtre des Grands Vents de Matane, qui n'existe malheureusement plus, ainsi que Le Théâtre des Petits Paradigmes Poreux, des Basques, dont la direction artistique est assurée par Wina Forget.

Étant donné les difficultés rencontrées par les artistes pour se produire en région, Stéphanie Pelletier précise qu'ils et elles n'ont pas le choix de multiplier les métiers et de diversifier leur pratique artistique : « Si on veut s'accrocher à l'art et à la littérature, ça prend énormément de volonté », soutient-elle. En ce sens, le travail d'entrepreneuriat devient aussi nécessaire. En discutant avec Philippe Garon, artiste multidisciplinaire en arts littéraires, Pelletier constate que les écrivain-es dramatiques dans sa région ne peuvent pas être uniquement concentré-es sur leur carrière : « On porte tous une responsabilité d'être utiles à notre coin de pays », dit-elle, les artistes sont, la plupart du temps « des porte-paroles de quelque chose qu'[ils] veul[en]t voir rayonner, s'épanouir, être entendu ». Elle rappelle que cette implication est tout de suite apparue dans le texte précédemment livré par Alexandre Castonguay. À ce sujet, ce dernier intervient en mentionnant que les artistes des régions vont parfois « démolir » ladite région dans leurs créations, en souhaitant quand même la voir rayonner. Puis Stéphanie Pelletier fait référence à l'intervention de Gilles-Poulin Denis qui, dans un panel précédent, soulevait à quel point le territoire physique (les épinettes, les forêts, la nature, etc...) influence non seulement le sujet des créations mais aussi les formes d'écriture. Pelletier abonde dans ce sens, se disant « convaincue que le fait de vivre sur le territoire [...], quand tu l'habites et connais les gens, tu connais les réalités du monde, tu as envie de les rejoindre et de parler d'eux ». Elle affirme qu'il y a une « singularité dans le fait de vivre dans ces lieux-là ».

Il y a donc une double responsabilité à porter quand on crée en région. Pelletier reprend ici les mots de Philippe Garon : « Oui je veux écrire, mais je veux être utile à mon monde ». Malgré le poids de cette responsabilité, Pelletier dit aussi la porter et que celle-ci lui est aussi utile, parfois. En parlant avec d'autres auteur-rices dramatiques du Bas St-Laurent et de la Gaspésie, l'autrice constate que le manque de lieux de diffusion la rend, elle est ses collègues, « dépendants des lieux de diffusion professionnels ». Du même coup, comment faire, demande-t-elle, pour « connaître les lieux de diffusion à Montréal, quand tu ne peux tout simplement pas te déplacer pour venir voir les spectacles et donc, savoir ce que tel ou tel théâtre produit ? » Dans l'impossibilité de se rapprocher des grands centres, elle dit dépendre « des organismes déjà en place » pour avoir la possibilité de produire et de diffuser ses œuvres. Stéphanie Pelletier termine en réaffirmant que l'insuffisance du bassin de comédien-nes professionnel-les dans le Bas-du-Fleuve « freine [aussi] la possibilité d'écrire pour le théâtre ».

Geneviève Pelletier, du Théâtre Cercle Molière (TCM), poursuit sur cette lancée. Tout comme Alexandre Castonguay, elle nous partage un texte qu'elle a écrit.

« Je suis au cœur du pays qu'on appelle aujourd'hui Canada, j'aime le dire comme ça, sur le territoire visé par le Traité no 1, qu'on appelle Winnipeg, au Manitoba. J'aimerais mentionner que c'est là où [se rencontrent] les peuples anishnabés, cris, oji-cris, dénés et dakotas. De plus c'est le territoire de la mère patrie de la nation avec qui je transige personnellement, c'est la nation métisse de la rivière Rouge, et plus spécifiquement, la nation

métisse francophone de la rivière Rouge. Ce sont des nations, des collectifs, des peuples, qui ont contribué aux récits, en sollicitant l'imaginaire d'hier et d'aujourd'hui, influençant les esthétiques, les thématiques, le territoire même de cette forme spectaculaire que l'on nomme aujourd'hui « théâtre ». [...]

Le TCM est âgé de 98 saisons cette année. C'est le plus vieux théâtre avec une programmation continue au Canada. Je suis la cinquième direction artistique depuis 1925 (il y a eu plus de papes que de directions artistiques au Cercle Molière !) Il y a eu deux directions qui totalisent à elles deux 79 années et moi j'ai succédé à Roland Mahé, qui avait été là pendant 44 ans. J'avoue que c'était une autre époque et une autre communauté. J'ai récupéré un théâtre dont la majeure partie des abonné-es dépassait les soixante ans, d'un rapport à la scène très traditionnel où la majorité des saisons étaient composées de pièces venant des répertoires français, québécois, américains et anglais avec quelques créations montées lorsqu'un-e auteur-riche dramatique se présentait avec une œuvre en main. Je vais ajouter toutefois que la création manitobaine est un des legs forts et importants de l'ancienne direction artistique.

Avant 1968, aucune voix, aucun écrit de la francophonie manitobaine n'avait été entendu au théâtre. Lorsque Roland est parti en 2012, par contre, on comptait une cinquantaine de textes issus du territoire, des pièces qui ont percuté, telles que *Je m'en vais à Regina* de Roger Auger, *Le roitelet* de Claude Dorge, tous les textes de Marc Prescott inclant *Bullshit* et *Encore*, les multiples textes d'Irène Mahé, Rhéal Cenerini, Jean-Pierre Dubé et Louise Fiset, entre autres. On y mettait de l'avant des thématiques telles la nation métisse, les droits linguistiques, la place de la francophonie dans un milieu qui, souvent, lui était hostile, l'homosexualité, des thématiques sociales et provocatrices en leur temps, dont les publics étaient majoritairement blancs, homogènes, catholiques, et de classe sociale *boomer*. Toutefois, et en grande partie dans une saison, la place de la création appartenait surtout aux troupes qui venaient de l'extérieur : de Montréal, de Québec, de l'Acadie ou de l'Ouest. C'était une autre époque et une autre communauté.

Mon rapport avec la création démarre au Collège Louis-Riel, dans le cadre du Festival Théâtre Jeunesse, festival de théâtre annuel dirigé par le TCM depuis plus de 50 ans, qui invite les jeunes du secondaire et du pré-secondaire à bâtir un spectacle de toutes pièces, à leur image. C'est une semaine foisonnante, qui reste tout autant d'actualité aujourd'hui, où 800 adolescents représentant 32 spectacles de jeunes issus de la francophonie de l'immersion partagent l'acte de la création ensemble. C'est là où j'ai touché, pour la première fois, à l'improvisation, la création collective, le partage d'idées et surtout, le développement d'une pensée critique en tant que citoyenne qui prend sa parole et la présente devant un public. Nous avons gagné cette année-là, c'était magique. C'est toujours quelque chose qui m'allume à l'intérieur de moi.

Lors de la saison célébrant le 75^e anniversaire de la compagnie, en 2000, j'accompagnais Roland en tant qu'assistante à la direction artistique et nous avons créé une saison entièrement du territoire. Avec quatre spectacles écrits et créés pour cette saison, j'ai mené le projet *Happening*, un projet de courtes pièces travaillées tout le long de la saison précédente, avec un réel processus d'accompagnement pour les jeunes auteur-ices, projet qui a été présenté en première de cette saison anniversaire.

Les rôles qui m'ont marquée le plus en tant que comédienne ce sont des pièces de Marc Prescott, de Rhéal Cenerini, d'Émilie Malosse. Les pièces qui m'ont le plus allumée en tant que metteuse en scène sont les textes où on sait que c'est la première fois que les mots sont mis en espace, sont vécus par la parole et le corps. Dix ans plus tard, le théâtre est passé d'une majorité de pièces du répertoire à une quasi-totalité de créations. La création est un acte communautaire. C'est un acte politique de marquer son territoire, de faire vivre sa culture et sa langue, de la garder actuelle et bien présente. La représentativité est essentielle à l'identité. En même temps, c'est une communauté qui change continuellement, avec une forte population de nouveaux arrivants, surtout des territoires de l'Afrique de l'Ouest et du centre, une communauté franco-métisse qui s'affirme de plus en plus, une ville où une personne sur quatre n'est pas née sur le territoire, où la population autochtone s'élève à près de 80% de la population urbaine. Tout change très rapidement.

Mon travail, dès mon entrée en poste, était d'attirer au théâtre les différentes communautés manitobaines, en plus de différencier les propositions artistiques et de s'ouvrir au monde. Depuis dix saisons, je me consacre corps et âme à donner à ces communautés entourant le TCM la possibilité de découvrir de nouvelles formes

artistiques, donner la possibilité aux artistes locaux de créer avec audace, ouvrir encore plus de théâtres aux divers publics du territoire, être un centre de ressources et de formation, car il n'y a pas de formation formelle sur notre territoire. Pour cela, petit à petit, j'ai fait évoluer la nature de la programmation. Produire et encourager des créations locales, telles que celles d'Eric Plamondon, Amber O'Reilly, Danielle Séguin-Tétreault, Daouda Dembélé, Laura Lussier, France Adams, Jenny Collins, Lise Gaboury-Diallo, Marie-Ève Fontaine, Lassina Dembélé, Bertrand Nayet, Alison Palmer, Réal Cenerini et j'en passe. Vraiment, être au service de leurs besoins, aller au bout de leurs rêves. En tant que metteuse en scène, j'ai créé des spectacles d'auteur-rices de mon territoire mais aussi du Canada et fait des commandes à des auteur-rices ou dramaturges locaux pour adapter des textes du répertoire mondial. Pour solidifier l'existant et pour construire une relève, pour cela, j'ai beaucoup misé sur la transmission. Je suis partie du postulat qu'une œuvre, en plus d'être bien écrite, il faut qu'elle soit bien servie. On a mis sur pied une table de dramaturgie avec des auteur-rices accompagné-es d'un mentor; nous offrons aux scénographes, costumier-ères, concepteur-rices sonores des mentorats; le marathon de création est une porte ouverte du théâtre pendant tout le mois de mai afin de créer des courtes formes présentées devant les publics le temps d'un soir. Notre position géographique aurait pu être une faiblesse ou une excuse pour rester dans l'entre-soi. Mais le confort de l'entre-soi, c'est mourir lentement. Je ne crois qu'à la frontière que l'on s'impose. Aller à la rencontre de l'autre et des territoires, c'est pouvoir déstabiliser ses certitudes ou les renforcer. Dans les faits, faire rayonner, c'est se confronter à d'autres réels. Au niveau local, il me paraissait nécessaire de donner la possibilité au public de découvrir nos créations en installant un système de sous-titrage en anglais, mais aussi en mettant en place des créations et des collaborations avec d'autres théâtres anglophones de Winnipeg pour présenter nos spectacles sur nos deux scènes dans nos langues. Et l'an prochain, on fera un spectacle en français, en anglais et en anishnabé. Au niveau national, plusieurs projets se sont déployés et ont aussi servi de tremplin à des jeunes auteur-rices et artistes, des projets tels *Le Wild West Show de Gabriel Dumont, Dehors, 1-2-3, Degré zéro*. Au niveau international, nous sommes devenus assez actifs aussi, une spécificité qui m'allume et que je veux laisser au TCM. Nous avons collaboré avec le Maroc, la Côte d'Ivoire, la France, la Guinée, Haïti, la Guyane française et le Sénégal, ce qui a par exemple donné des projets comme *Les allogènes* ou encore *Le ciel est bleu comme une orange*.

Dans les enjeux sociaux de mon territoire dont le théâtre est une plateforme de débat important, je mentionne la réconciliation. Je viens d'une ville où le sujet est incontournable. Et pour ne pas réduire en un paragraphe cet enjeu, c'en est un qui s'applique sur tous les territoires canadiens, selon moi. Aujourd'hui, il est rare de parler de réconciliation sans que l'appropriation ne s'ajoute à la conversation. C'est un temps de rencontre important et essentiel et où le théâtre a une place de choix comme lieu de débats et de questionnements.

La diversité. Les politiques gouvernementales entourant les espaces francophones au-delà du Québec font en sorte qu'en l'espace de dix ans, beaucoup de changements sont marquants. Les écoles francophones de Winnipeg sont constituées environ de 50 à 60 % de populations migrantes et réfugiées. Comment, aujourd'hui, on sollicite les publics de la diversité? Comment on raconte ces histoires, en sachant que la représentativité est essentielle? Comment le théâtre devient-il un lieu de parole pour des gens dont les codes ne sont pas toujours similaires aux nôtres? Comment on écoute activement?

Le rapport aux langues. Il est certain que mon rapport à la langue anglaise est tout autre. Je suis peut-être classée « minoritaire » mais je sais aussi que je suis très privilégiée d'affirmer que mon quotidien se compose à majorité avec la langue française. Je ne suis pas complexée par l'anglophonie, je trouve que c'est une richesse. Ayant une culture anglo-manitobaine, qui peine à se faire entendre et sentir sur mon territoire, je crois qu'il y a certainement espoir qu'une dramaturgie autochtone, métisse et j'ajouterais francophone, viennent pallier ce manque.

Il est certain que la COVID-19 a eu des effets très particuliers sur les publics. Les *boomers* qui renflouaient les salles d'autrefois ne sont presque plus là, la culture a été fragilisée par cette pandémie et il est même possible que le rapport scènes-publics soit remis en question. Je soupçonne que ça va prendre quelques années, un travail de terrain exhaustif et des collaborations importantes pour que la place du théâtre se renouvelle et je soupçonne que ce sera par l'entremise de la multiplication et de la diversité des voix.

En conclusion, à la question « imaginer des solutions pour répondre aux besoins », nous avons déjà accès aux auteur-ices du CEAD mais on pourrait possiblement imaginer un accès plus grand, par exemple, à la biblio-

thèque, pour les jeunes auteur·ices. On pourrait voir comment on peut imaginer ensemble un partenariat autour des tables de dramaturgie, à distance ou en personne, la proposition de mentorat pour les jeunes, etc. Le territoire est vaste, riche de cette diversité mais parfois, il fait peur. C'est plus facile d'aller à New York, Paris, Londres ou Bruxelles, ou se réfugier à Toronto, Vancouver ou Montréal. Chose que je fais aussi, mais je tente d'aller à la rencontre d'autres sources qui peuvent me nourrir. J'aimerais que l'on soit riches les uns pour les autres, c'est là notre force, c'est là où on trouvera notre singularité. C'est un moment de l'histoire où la force collective dépasse largement les besoins individuels. Unissons nos voix, c'est ce qui me rend forte à tous les jours. Je vous remercie, comme on dit en métis. »

Marc-André Charron renchérit en spécifiant qu'il se reconnaît dans beaucoup d'éléments qui ont été dits précédemment. Pour bien comprendre la situation dans laquelle il évolue, Charron explique que les quatre provinces maritimes comptent seulement trois théâtres professionnels francophones avec des programmations annuelles, théâtres qui sont tous situés au Nouveau-Brunswick, dont deux à Moncton. Dans ce contexte, « c'est particulier d'échafauder de la création comme ça, dans des endroits où il n'y a pas de structure. [...] Le financement de la culture au Nouveau-Brunswick est tellement bancal que ça prend un peu de folie furieuse pour réussir à financer ce qu'on fait ». En ce sens, Charron comprend les jeunes artistes qui ne veulent pas « s'embarquer là-dedans ». Conséquemment, il y a peu de théâtres sur le territoire du Nouveau-Brunswick. Pour confirmer cette affirmation, Marc-André Charron revient sur les résultats d'un sondage effectué auprès du public de sa pièce *Bouée*, qui révélait que 40 % des gens qui assistaient à la représentation en était à leur premier spectacle de théâtre. Pour Charron, ceci confirme le manque de culture théâtrale chez le public mais aussi chez les artistes, pour qui « les codes d'écriture et de production sont ramassés là où ils peuvent, généralement au cinéma et à la télé, codes qui viennent de la culture américaine. »

Le manque de culture théâtrale doit être perçu comme les deux côtés d'une même médaille, selon Charron. D'abord, cette situation permet une liberté de création qui « rend les choses très excitantes » pour les artistes en théâtre. La faible offre culturelle dans une ville comme Moncton, par exemple, les incite à être perméables au travail des artistes visuels, des musiciens et des poètes, ce qui nourrit leur travail. Le versant plus négatif de la situation concerne la réception. À qui parle-t-on, demande Marc-André Charron, quand les producteurs de Montréal ne se déplacent pas pour assister aux spectacles et que ces derniers sont généralement présentés pendant deux ou trois soirs seulement? Alors qu'une production amateur peut recevoir jusqu'à 15 000 spectateurs en trois semaines, Charron se demande comment faire pour que le théâtre de création prenne lui aussi de l'expansion? La solution des surtitres, venue du Théâtre Cercle Molière, a justement permis que le spectacle *Overlap* de Céleste Godin soit présenté pendant deux semaines. Il s'agit d'une clé importante pour la diffusion, selon Charron, puisque « ça rejoint une communauté de nouveaux arrivants qui peut se reposer sur les surtitres, ou encore les couples exogames qui peuvent aller ensemble au théâtre ».

Cependant, le théâtre reste très blanc, constate l'artiste néo-brunswickois. Avec seulement trois ou quatre finissantes en art dramatique de l'Université de Moncton issues de l'immigration, comment faire « pour inviter plus de gens des communautés culturelles à participer à cette aventure avec nous? », demande Charron, alors qu'on ne les trouve représentés pratiquement nulle part sur les scènes. Sa stratégie repose alors sur le recrutement qu'il qualifie de « d'agressif ». Comme directeur artistique, il se déplace dans les soirées de poésie, les soirées culturelles, les spectacles de danse, il met aussi en place des programmes pédagogiques. Finalement, ce qui manque, surtout, selon Marc-André Charron, ce sont les occasions de se « péter la gueule », des soirées pour essayer des affaires qui ne fonctionnent pas ». Il cherche davantage une approche du théâtre « qui ressemble plus au skatepark qu'au musée, où on peut essayer des affaires, manquer son coup et avoir du plaisir ». Étant donné qu'il y a peu de théâtres dans les Maritimes, les acteur·ices ont peu la chance de jouer et donc, ils et elles ont besoin d'espaces pour essayer des choses. Charron termine en souhaitant « que les artistes émergents trippent assez sur leur métier pour ne pas le lâcher en cours de route ».

Alexandre Castonguay réagit à l'idée du skatepark, en réitérant vouloir investir à la fois les salles pluridisciplinaires mais aussi les endroits communautaires.

Paul Lefebvre réaffirme que si les régions veulent garder le théâtre vivant, « il faut emprunter des chemins de traverse, passer à côté des autoroutes ».

Stéphanie Pelletier dit, à cet effet, vouloir elle aussi « sortir de la *trail* ». Elle donne en exemple le Théâtre Témoin, de Sainte-Anne des Monts, qui fait un « théâtre de brousse », dont le système d'éclairage et de son fonctionne par génératrice : « Ils s'en vont dans l'bois. Ils ont même fait un *show* dans un fort, l'hiver », explique Pelletier, admirative. Elle renchérit en disant que les artistes en région souhaitent créer un théâtre selon leur vision propre mais que cette vision est freinée par le manque d'espaces de diffusion adéquats. Cela dit, elle mentionne que la forme du podcast peut être une forme de diffusion intéressante et alternative, qui fait en sorte que la parole dramatique se promène dans différents lieux communautaires, par exemple, des endroits où se trouvent des gens qui ne vont pas nécessairement au théâtre. À cet effet, Angèle Séguin, du Théâtre des Petites Lanternes, prend la parole dans la salle. Elle réaffirme que les artistes doivent continuer à demander du financement pour présenter leurs spectacles dans des lieux dits « non-conventionnels », ce que son théâtre fait depuis plusieurs années. Plus il y aura de demandes pour ces lieux et plus ce sera possible d'obtenir du financement, assure Séguin.

En terminant, les panélistes s'entendent pour dire que les artistes en région sont créatifs et imaginatifs, qu'ils et elles cherchent constamment des formules novatrices pour rejoindre le plus de monde possible, puisque leur but premier, c'est de partager une parole.

3.3.4

3.3.4 Mise en scène et production : relations avec les instances artistiques

Rencontre entre des auteur·ices dramatiques et des instances artistiques (metteur·euses en scène et/ou directeur·rices artistiques) pour discuter des différentes réalités de chacun·es et éclairer leurs défis respectifs en regard de l'enjeu de la programmation dans les théâtres. Ce panel vise la mise en commun de différentes manières de procéder pour les appels de projets, les commandes de textes, les processus de production et la diffusion.

Invité·es : **Rébecca Déraspe, Sylvain Bélanger, Olivier Arteau et Anne-Marie Olivier**

Animation : **Maude Blanchette-Lafrance**, chargée de cours à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

L'animatrice débute la discussion par des questions individuelles qu'elle a préalablement adressées aux différent·es invité·es.

Elle demande d'abord à l'autrice Rébecca Déraspe quelles sont généralement ses attentes face à un·e producteur·rice, ou à un théâtre, notamment dans le processus de création ? Quelles sont les marques d'écoute et de respect qui lui tiennent à cœur ? Se sent-elle bien ? Dans un rapport éthique avec l'instance ? Dans un processus de création ?

Déraspe aborde d'emblée la question des commandes d'œuvre : « C'est important pour moi que le producteur ou la productrice sache pourquoi il ou elle vient me chercher », lance-t-elle en ouverture. Sur le plan artistique, il ou elle doit connaître l'humour de Déraspe, entre autres, et ne pas nécessairement la choisir parce qu'elle est une femme, ou une autrice originaire du Bas-Saint-Laurent, par exemple. Sinon, poursuit-elle, « il y a un choc, à la première rencontre, à la première lecture », quand la personne ne semble pas connaître son travail. C'est une marque de respect, selon elle, de connaître le style de l'auteur·rice avec qui on veut collaborer.

Ensuite, il est primordial pour Rébecca Déraspe que l'on respecte son processus de création et qu'on lui fasse confiance : « Quand je sens qu'un producteur a confiance en moi, je peux soulever des montagnes ». Sinon, elle dit perdre ses moyens et ne sent pas qu'elle a la liberté nécessaire pour déployer un nouvel univers. La peur engendre la peur et la collaboration ne peut qu'en souffrir. Pour l'autrice, cette confiance s'exprime de toutes sortes de façons : le calme, l'absence de stress, le respect de la proposition, « la technique du sandwich », c'est-à-dire émettre à la fois des commentaires positifs et des critiques sur ce qu'il y a à améliorer dans le texte. Déraspe prend en exemple sa relation avec Sylvain Bélanger, producteur et metteur pour son spectacle *Ceux qui se sont évaporés* (2020) : « Il y avait ce respect absolu de l'essai », dit-elle, un plaisir de travailler à tâtons et de chercher dans la collaboration.

Autre élément d'importance à propos des commandes d'œuvres : l'aspect financier. Le contrat passé entre les parties doit être respectueux de la charge de travail de l'autrice, selon Déraspe. C'est primordial que le producteur ait « de la considération pour ce que c'est, écrire, [sur le plan] monétaire ». En ce sens, l'autrice est reconnaissante des gens qui lui font confiance, lui donne les ressources matérielles nécessaires pour l'écriture, comme un espace, un lieu pour entendre le texte, du temps aussi ; bref, les meilleures conditions pour qu'elle se sente nourrie à travers le processus.

Du côté de Sylvain Bélanger, Maude Blanchette-Lafrance lui demande de quelle manière a évolué son rapport aux auteur·rices depuis qu'il est à la tête du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui (CTDA).

Bélanger répond qu'il évolue dans ce poste de direction artistique comme il évolue en tant qu'humain ; il préconise un travail basé sur l'échange et bâti sur des relations humaines. À son arrivée à la tête du théâtre, il dit s'être senti « dans l'urgence de faire parler de jeunes artistes qui avaient plus ou moins leur place dans les institutions ». Il se sentait en mission, défonçait des portes, allait chercher les gens avec qui il voulait travailler. Maintenant, alors que les relations sont établies, il travaille à les entretenir.

Ainsi, Sylvain Bélanger ne pense pas que son rapport aux auteur·rices a changé depuis qu'il est directeur artistique du CTDA, parce que même quand il était à la barre du Théâtre du Grand Jour, il collaborait déjà avec des auteur·rices québécois·es pour développer des projets neufs, qui s'inspiraient d'enjeux contemporains de la société québécoise : « Je voulais entendre des voix qu'on n'entendait peu, sur des sujets très inconfortables pour la société », rappelle-t-il. Il est ainsi arrivé au CTDA avec les mêmes objectifs, à la différence près qu'il devait « faire parler des saisons » en rassemblant des projets et donc « relier les gens entre eux sans qu'ils le sachent ». Ce travail de la programmation, Sylvain Bélanger le voit plutôt comme de la « mise en relation », dont l'objectif « reste de parler au monde et de faire évoluer notre société ». Bélanger précise également qu'il prend énormément en considération le travail des auteur·rices et leurs intérêts. Il dit devoir être « à la jonction des deux », c'est-à-dire entre leur travail et la vision artistique qu'il porte dans son théâtre. Pour lui, « un bon projet dans un théâtre, c'est un projet conjoint, entre l'artiste et les orientations de la maison ». Il ajoute également que quand il se sent interpellé par certains enjeux, il se tourne parfois vers certaines personnes pour lancer des questions et ouvrir la possibilité de la création d'une nouvelle œuvre. L'inverse est aussi possible, par exemple lorsque Rébecca Déraspe est venue à sa rencontre pour la création de *Ceux qui se sont évaporés*. Dans les deux cas, Sylvain Bélanger dit accomplir une sorte de « travail de documentariste », par lequel il parle à travers le travail des auteur·rices.

Maude Blanchette-Lafrance donne ensuite la parole à Olivier Arteau et lui demande si son rôle combiné d'auteur et de directeur artistique influence son travail ? Quels sont les effets de cette double position ? Comment envisage-t-il son rapport aux auteur·rices dans son nouveau rôle de direction artistique, à la barre du Théâtre du Trident, à Québec ?

Olivier Arteau avoue d'emblée ne pas connaître encore tous les rouages, tout ce qu'implique la direction artistique d'un théâtre. Il dit vouloir s'installer devant le Trident, dans une tente, pendant une période donnée, pour questionner les gens et pour connaître ce qu'ils pensent de son théâtre, qui est un lieu et un producteur très important à Québec. Arteau se questionne sur la place que doit prendre la direction artistique dans son propre théâtre, quelle est sa présence dans la programmation, entre autres, et « comment améliorer cet écosystème-là ? », reconnaissant que des critiques sont souvent adressées aux directions artistiques.

Il dit suivre le legs de sa prédécesseuse, Anne-Marie Olivier, et apprendre à négocier la dualité entre l'égo de l'artiste et le rôle de la direction artistique, quand les deux se trouvent dans la même personne. Il faut, selon lui, « faire une rupture franche entre ses besoins personnels et le temps à consacrer [aux] autres artistes ». Il s'inspire aussi de la confiance accordée par Anne-Marie Olivier par le passé, elle qui, dans son rôle de direction artistique, « s'occupait de donner les clés de compréhension au public ». À son tour, Olivier Arteau dit vouloir « étendre les esthétiques » pour offrir, lui aussi, des clés de compréhension à ce même public. Il dit vouloir donner au public à la fois du Michel Tremblay et du Martine Delvaux. Il s'agit d'un geste artistique, pour Arteau, que celui de créer une saison théâtrale. Il faut savoir jouer le « rôle d'équilibriste », ajoute Maude Blanchette-Lafrance, pour qualifier le rôle de la direction artistique.

L'animatrice passe ensuite la parole à Anne-Marie Olivier. À l'inverse d'Olivier Arteau, comment son rôle de directrice artistique du Trident par le passé influence-t-il celui d'autrice aujourd'hui? Comment entrevoit-elle son écriture à la lumière de cette expérience?

Anne-Marie Olivier répond ne plus penser à son rôle de directrice artistique et se considère une artiste à temps plein dorénavant. Celle qui a certes « appris plein de choses dans son rôle passé » dit cependant être désormais « "épidermiquement" allergique à [certains aspects] » de la production. « On présume beaucoup de choses des directions artistiques », souligne-t-elle, notamment au sujet du pouvoir qu'elles détiennent. « Même quand les individu-es tendent vers l'horizontalité », elle révèle que les hiérarchies prévalent encore dans les théâtres institutionnels. C'est ainsi qu'elle a tenté d'injecter ses propres valeurs dans le rôle de la direction artistique, soit l'équité, la liberté, la confiance et le dialogue. Elle croit foncièrement que les humains sont « plus intelligents à plusieurs têtes et à plusieurs cœurs » et que dans le milieu théâtral, il faut demeurer le plus ouvert possible.

Anne-Marie Olivier avoue avoir commis plusieurs erreurs comme directrice artistique, mais les explique par le fait qu'elle n'avait comme exemple que sa propre expérience d'artiste. Pour s'orienter dans le rôle de direction artistique, elle se demandait : « Qu'est-ce que j'aime comme artiste ? » Elle s'appuyait donc sur les valeurs qui lui tiennent à cœur, la liberté et la confiance surtout, pour orienter les artistes. « As-tu tout ce dont tu as besoin pour travailler ? » était la question phare qu'elle posait pour « s'assurer que les êtres humains soient heureux » dans le processus de création. Elle mentionne également les tensions qui surviennent dans des institutions aussi hiérarchiques que les théâtres, des lieux où les relations sont comme « des mariages parfois forcés » et où il faut savoir résoudre les conflits. Elle nomme à cet effet la grande prise de libertés dans la production de classiques au Trident comme un exemple de source de conflit potentiel.

Après cette expérience à la barre de l'institution de Québec, elle voit le rôle de producteur comme celui d'un « hippie, équitable, communiste ». Anne-Marie Olivier croit au pouvoir des gens qui font des célébrations ensemble, puisque « le théâtre reste un espace à préserver ».

Maude Blanchette-Lafrance poursuit avec de nouvelles questions : « Comment préserver une certaine liberté, dans le processus de création, en considérant les paramètres que sont les subventionnaires, par exemple ? » Quel type de processus pourrait être considéré comme idéal ?

Pour Rébecca Déraspe, « quand il y a du temps, c'est super ». L'autrice dit avoir besoin d'un espace de flottement, régi par une date butoir. Un calendrier précis permet « d'organiser sa courbe de procrastination », dit-elle en riant. Il est nécessaire pour elle de posséder les outils pour se rendre à bon port, et ce, sans culpabilité.

Maude Blanchette-Lafrance renchérit : comment les producteur·ices, de leur côté, organisent-ils-elles ces espaces demandés ?

Sylvain Bélanger dit principalement qu'il faut être à l'écoute et être délicat envers les artistes. Chaque personne est différente et a des demandes diversifiées. Il faut aussi savoir s'adapter. Bélanger souligne la nouveauté des « résidences de création », formule moins connue au début de sa carrière, selon lui, mais que « tout le monde réclame [dorénavant] et c'est une bonne chose ». Cette exigence semble répondre à une demande qui avait été faite par les auteur·rices en 2007 aux États généraux du théâtre, c'est-à-dire celle d'avoir du temps pour créer et non pas uniquement du financement. En ce sens, il ne faut pas stresser une équipe, selon Sylvain Bélanger, et la laisser travailler longtemps, en restant disponible. Il est important de ne pas dicter l'agenda de travail des artistes et il dit préférer être « au service de ceux-ci ». Il constate d'ailleurs un changement dans le milieu théâtral à cet effet : « On n'essaie pas de cadrer des projets dans une maison, on la modèle pour eux ». Ce sont donc plutôt les institutions qui sont maintenant au service des artistes, et non l'inverse.

Rébecca Déraspe ajoute que les auteur·rices doivent savoir s'organiser, en dehors des résidences de création, apprendre à se structurer et à se donner des délais.

Le « sur-mesure » pour les artistes est essentiel, selon Anne-Marie Olivier. Les résidences de création sont importantes, il faut prioriser ces périodes d'expérimentation en amont de la production et « adapter nos façons de faire », en tant que direction artistique. La bienveillance, la beauté et le sens demeurent centraux pour Olivier Arteau.

Maude Blanchette-Lafrance poursuit sur le sujet des commandes de texte : comment est-ce que ça fonctionne ? Est-ce qu'il y a des comités de lecture, dans les théâtres ? Qui font partie de ces comités, s'ils existent ? Et s'ils n'existent pas, doit-on en mettre en place ?

Olivier Arteau, pour sa première saison à la barre du Théâtre du Trident, a choisi d'intégrer deux dramaturges à son équipe de travail, pour une durée d'un an. Il a donc prévu des fonds à cet effet pour que les dramaturges en question puissent lire et suivre les projets de manière à ce que les sélections ne soient pas faites uniquement selon ses envies personnelles de directeur artistique. Arteau rappelle que, tout comme les auteur·ices, les dramaturges doivent eux et elles aussi bien connaître le théâtre où les artistes déposent un projet, en connaître la mission, les gens qui gravitent autour, le type de travail et les intérêts des directions artistiques. Il est important de cultiver la collégialité entre les directions artistiques. S'il se trouve, par exemple, qu'un projet cadre moins bien avec son théâtre, il n'hésite pas à le faire lire par la direction artistique d'un autre théâtre, « pour que la voix des auteur·rices soit la plus entendue », pour travailler à ce qu'une pluralité de voix émerge.

L'animatrice l'interroge alors sur sa manière de négocier les refus. Le directeur artistique donne en exemple une expérience qu'il a vécue avec Martine Dennewald, codirectrice artistique du Festival Transamériques (FTA). N'ayant pas de place pour programmer un spectacle d'Arteau au FTA, Dennewald lui a offert de contacter le programmateur d'un autre festival pour le proposer. Pour Arteau, il est important de « faire profiter son carnet d'adresses », pour partager les œuvres à d'autres gens et « ne pas sous-estimer la courroie que l'on peut devenir [si ça ne fonctionne pas dans son théâtre] ».

Maude Blanchette-Lafrance approuve cette idée de la collégialité et relance les autres intervenant·es sur le sujet de la transparence des institutions. Est-ce que les critères de sélection sont connus et diffusés auprès des artistes ?

Anne-Marie Olivier avoue que les directions artistiques n'ont pas toujours le temps d'accuser réception des textes ou des projets reçus et c'est très dommage. Elle reconnaît qu'elle a dû parfois tourner les coins ronds étant donné l'immensité de la tâche. Cependant, elle réaffirme qu'il y a une méconnaissance au sein du milieu des défis auxquels fait face la direction artistique, le manque de ressources en étant un bon exemple. À cet effet, elle raconte qu'à son arrivée au Trident, la personne qui s'occupait de répondre aux dépôts de projets avait été congédiée. Anne-Marie Olivier s'est donc retrouvée seule face à cette tâche, elle n'a donc pas pu répondre à tout le monde. Elle affirme d'ailleurs « [qu']il faudrait qu'il y ait dans les théâtres une personne qui ne fasse que ça, accuser réception des textes ». La direction artistique reste « un métier qui s'apprend sur le tas, dans lequel on met nos valeurs », rappelle Anne-Marie Olivier, tout en soulignant qu'il y a des limites à ce que les directeur·ices artistiques peuvent faire. Au sujet de la transparence des institutions, elle constate l'émergence d'une nouvelle culture depuis quelques années. Les artistes posent davantage de questions sur les processus de sélection, les besoins, les paramètres, la mission du théâtre ou encore les objectifs. Ainsi, il est important pour elle de toujours « tendre vers l'éthique et la pertinence ».

Sylvain Bélanger reconnaît pour sa part l'immense travail de celle qu'il nomme « son bras droit », Johanne Haberlin, adjointe à la direction artistique au CTDA. Haberlin est celle qui reçoit les projets, c'est-à-dire plus de 175 par année au CTDA, dont une cinquantaine uniquement liée au Fonds Michelle-Rossignol. Elle les lit tous et elle fait aussi appel à des lecteur·rices, qui sont parfois des artistes en résidence, pour obtenir leur avis. Au CTDA, il y a donc une personne qui est dédiée à recevoir et à lire les projets. Un travail essentiel dans un théâtre, aux dires de Bélanger.

Le rôle de la direction artistique, c'est aussi d'aller voir des spectacles, et ce, même dans les écoles de théâtre. Une tâche qui demande évidemment du temps. De plus, avec le poste de direction artistique vient parfois celui de la codirection générale, un « double poste » exigeant et qui génère du stress, principalement lié aux questions financières.

À ce sujet, Maude Blanchette-Lafrance demande si le rôle de la direction générale n'en vient pas à influencer le regard de la direction artistique dans les choix des propositions ? Comment arriver à penser une programmation en dehors des impératifs administratifs ?

« Tout est intimement lié, [...] on ne peut pas faire fi de ci ou de ça », selon Anne-Marie Olivier, « sinon on ne fait pas le travail de manière humaine ». Selon elle, chaque décision doit prendre en considération le travail de tout le monde. Pour sa part, Sylvain Bélanger essaie de faire fi, par moment, des impératifs financiers pour laisser la place aux questions artistiques. Il croit que la codirection générale doit être partagée avec quelqu'un qui connaît très bien la personne à la direction artistique, qui peut lui laisser toute la latitude possible. Bélanger avoue que son collègue à la codirection générale, Étienne Langlois, s'adapte beaucoup à lui, à ses demandes, et c'est lui qui trouve des solutions lorsque c'est nécessaire.

Maude Blanchette-Lafrance relance alors les auteur·rices : est-ce qu'ils et elles ont l'impression de devoir travailler, d'une certaine manière, leur écriture, pour mieux cadrer dans certaines demandes des théâtres ? Est-ce que ces dernières influencent leur processus de création ?

Rébecca Déraspe se permet d'amener plus loin cette question, en demandant carrément s'il y a toujours de la place dans les théâtres pour que des auteur·rices puissent déposer des textes déjà écrits et complétés. N'y a-t-il que la commande de textes qui vaille ? Sa question reçoit l'approbation de plusieurs personnes dans le public, qui disent vouloir principalement entendre parler de cet enjeu, crucial. Déraspe renchérit en soulignant n'avoir que très rarement vu des textes terminés trouver leur place dans un théâtre. Pour exemple, le seul texte dramatique qu'elle a écrit qui n'était pas en dialogue avec une direction artistique n'a jamais été programmé. Elle avoue que dans ce contexte, elle perd « un peu le goût de faire des projets sans être liée à personne ».

Sylvain Bélanger avoue que c'est toujours possible de déposer un texte complété, mais confirme en effet que ce parcours est plus rare. Anne-Marie Olivier abonde dans le même sens. Les auteur·rices semblent cogner aux portes des théâtres plus tôt dans leur processus d'écriture et les directions artistiques veulent travailler plus rapidement avec eux. Il y a davantage de « faire ensemble » et de confiance.

L'animatrice soulève alors deux revers à ce type d'approche : le premier, un contrôle plus grand de la part des directions artistiques sur le processus des auteur·rices, et le second, l'importance pour ces dernières de connaître les rouages du milieu théâtral, de savoir comment s'y prendre pour approcher les directions artistiques. Elle souligne qu'il est donc plus difficile, pour quelqu'un qui n'habite pas Montréal par exemple, d'utiliser cette approche.

Rébecca Déraspe ajoute qu'elle s'est déjà fait dire que ça ne lui servait à rien de travailler seule dans son coin, qu'il fallait tout de suite qu'une direction artistique soit impliquée dans son projet. Ce type d'approche requiert, selon elle, de la curiosité des deux parties impliquées et surtout, une connaissance mutuelle du travail de chacune. Puis, insatisfaite de la réponse obtenue précédemment au sujet des textes complétés, elle formule sa question initiale autrement : est-ce que les directions artistiques peuvent tomber amoureuses d'un texte – complété – d'un·e auteur·rice dont elles n'ont jamais entendu parler ? Malgré la confirmation de Sylvain Bélanger et d'Anne-Marie Olivier, Rébecca Déraspe avoue ne pas « voir ce phénomène-là ».

Pour Pascale St-Onge, autrice et vice-présidente du conseil d'administration du CEAD présente dans la salle, bien que la commande de textes semble être de plus en plus la norme, la majorité des membres du CEAD travaillent autrement, c'est-à-dire qu'ils et elles terminent généralement un texte et espèrent ensuite que celui-ci trouvera sa place dans un théâtre. Considérant que le privilège de connaître personnellement des directions artistiques n'est pas donné à tout le monde, elle cherche à voir comment les auteur·rices peuvent réellement être impliqués dans l'écosystème théâtral.

Olivier Arteau encourage les auteur·rices à demander des rencontres, à ne pas hésiter à le faire. Il est d'ailleurs convaincu qu'il n'y a pas de coup de cœur dramaturgique sans rencontre interpersonnelle.

Maude Blanchette-Lafrance le relance sur le sujet de la transparence. L'animatrice reconnaît le besoin de dialogue nommé par le directeur artistique du Trident, mais réaffirme qu'il est nécessaire d'entendre les besoins des auteurs et des autrices.

« Les comités de lecture ne règlent pas tout » rappelle Anne-Marie Olivier. Pour sa part, elle affirme avoir toujours répondu aux questions des gens qui lui demandaient si elle pouvait lire leur texte et répondait à ceux qui

voulait connaître le fonctionnement du processus de programmation. De son côté aussi, les coups de foudre existent encore. Cela dit, elle rappelle que certain-es auteur-rices ne semblent pas connaître le Trident, ni sa mission, quand ils et elles envoient des textes. Elle ajoute que les directions artistiques ont la responsabilité d'aller assister à des lectures publiques, à des bancs d'essai, de se déplacer pour découvrir leurs textes et que les auteur-rices doivent continuer d'inviter les directions artistiques à ces événements. Malgré le fait qu'elle croyait que les directions artistiques répondent toujours aux auteur-ices qui les invitent à des lectures publiques, Anne-Marie Olivier se voit confrontée aux expériences d'auteur-ices de la salle qui se disent nombreux-euses à ne pas obtenir de réponse à de telles invitations.

Rébecca Déraspe émet l'hypothèse que les directions artistiques répondent davantage aux auteur-rices plus expérimenté-es qu'à celles et ceux qui sortent des écoles de théâtre. L'idée trouve écho dans l'assistance. Marilou Leblanc, chargée de projet de PREMIÈRE LECTURE, confirme que cela semble bien le cas. Elle donne en exemple les invitations à ce colloque; malgré son titre, le fait qu'elle soit affiliée au CEAD, une institution reconnue, elle a obtenu très peu de réponses de la part des directions artistiques. En revanche, Éric Noël, à la présidence du conseil d'administration du CEAD et auteur reconnu, en a reçu davantage, malgré qu'elles se soient avérées négatives. Ainsi, pratiquement aucune direction artistique ne s'est déplacée pour le colloque. Marilou Leblanc poursuit donc : « Comment, en tant qu'auteur ou autrice, avoir un véritable dialogue avec les directions artistiques des théâtres ? »

Quand Sylvain Bélanger se fait poser la question « c'est quoi la bonne façon de t'envoyer un texte ? », il retourne souvent la question à l'auteur-ice, pour savoir ce que lui ou elle préfère. Il rappelle également que sur les 125 projets annuels reçus, la moitié sont des textes déjà terminés et donc, il confirme que cette avenue de dépôt de projet est toujours possible. Il avoue quand même travailler par alchimie, croyant que le bon projet des auteur-rices va alimenter la direction artistique et ce que celle-ci fait de sa saison risque aussi d'alimenter le projet de l'auteur-ice. Selon Bélanger, cette dynamique doit aller dans les deux sens. Au sujet de la transparence, le directeur artistique du CTDA concède que c'est un enjeu délicat, mais il pense que les directions artistiques doivent être honnêtes et dire sur quoi elles travaillent, question de mieux orienter les auteur-rices d'un théâtre à l'autre. Au CTDA, avec le Fonds Michelle-Rossignol, Bélanger reconnaît que l'accompagnement avec les auteur-rices est plus serré puisque les projets sont souvent acceptés sur la base d'un court descriptif. Ainsi, il confirme qu'il a tendance à réagir plus tôt dans les processus d'écriture mais qu'il reste malgré tout de la place pour des projets complétés.

Alors que la discussion s'ouvre de plus en plus vers le public, Olivier Arteau prend la mesure des nombreuses demandes des auteur-ices, qui semblent bien souvent demeurer sans réponse. Il postule donc le besoin d'un changement au sein du milieu et se demande s'il ne devrait pas y avoir de nouvelles initiatives proposées, telles que des cercles de discussion entre auteur-ices et directions artistiques, par exemple. Si les échanges courriels ne sont plus suffisants, « quelles solutions devrions-nous envisager ? », demande-t-il. Une grande rencontre entre les directions artistiques et les auteur-ices devrait-elle être organisée ?

Sasha Dion, conseiller-ère dramaturgique au CEAD, « trouve la situation un peu ironique », en constatant la présence de certaines directions artistiques, et l'absence de d'autres. Elle trouve aberrant que ce soit quelqu'un comme Anne-Marie Olivier qui se justifie de certaines erreurs à l'époque où elle était directrice artistique. Ce sont « toujours les mêmes personnes qui cultivent un doute », selon elle. Poursuivant sur le sujet des relations entre auteur-rices et directions artistiques, Sasha Dion estime que les rencontres entre ces deux instances se font très rarement « en dehors de la productivité et de l'argent », en dehors « du mode "vente" ». En ce sens, Dion réitère que « ça prend des espaces pour continuer de réfléchir en dehors des structures de production culturelles ».

Sylvain Bélanger déplore que les auteur-ices voient souvent le « poste » de direction artistique avant la personne. Les auteur-rices ne devraient pas craindre, selon lui, de partager leurs questions et les enjeux qui les habitent.

Sophie Devirieux, collaboratrice du CEAD, s'interroge sur les missions des théâtres. Elle demande : « Est-ce que la mission d'un théâtre porte vers ou est-ce devenu quelque chose qui limite ? Quel est le risque de déroger à la mission d'un théâtre ? »

Pour Anne-Marie Olivier, « c'est le phare, c'est le pourquoi des subventions ». Il lui semble possible de discuter de la mission d'un théâtre, mais il faut rencontrer les instances subventionnaires et en discuter avec les autres théâtres. Olivier est frileuse au sujet d'un changement de mission puisque « changer la mission d'un théâtre peut mettre en péril la vie même de l'organisme, ou en tout cas, son subventionnement ». Elle raconte qu'à son arrivée au Trident, les subventionnaires avaient amputé de 25 000 \$ son financement, mentionnant vouloir « voir la nouvelle direction artistique faire ses preuves ». À partir de cette expérience, Anne-Marie Olivier réaffirme qu'il faut servir cette mission, que « c'est fondamental ». « Le public compte, aussi », ajoute Olivier Arteau en appui à sa prédécesseuse. Les gens vont au théâtre pour des raisons précises, selon lui, alors oui, « la mission peut peut-être gagner en fluidité », mais la changer complètement « ne serait gagnant pour personne ».

Le conseiller dramaturgique Paul Lefebvre revient sur le désir de rencontre nommé par plusieurs personnes au fil de la discussion. Selon lui, cette rencontre doit être cadrée. Les directions artistiques devraient-elles réserver un bloc de temps précis pour les auteur·rices ? Revenant également sur le sujet des « textes finis », il appuie les auteur·rices avec l'expression « damned if you do, damn if you don't ». Il ajoute : « Il y a toujours une porte de sortie de la part des directions artistiques, les auteur·rices sont coincé·es. »

À propos de ce sentiment de blocage, Éric Noël s'en prend à la « la culture du *pitch* ». Il faut constamment se réinventer en tant qu'artiste de théâtre depuis la pandémie, une exigence « qui ne semble pas avoir atteint les directions artistiques », souligne Noël, non sans ironie. Puisqu'à Montréal, les missions des théâtres semblent assez larges, il se demande : « Est-ce que [les directions artistiques] ne pourrai[en]t pas choisir de donner une partie de [leur] pouvoir à des écritures en marge, à des personnes marginalisées, qui vont décider, peut-être une fois par année [de la ligne éditoriale] ? » Éric Noël donne des exemples de « directions artistiques mouvantes », en France et en Suisse notamment, des endroits où le comité de lecture, par exemple, choisit de façon indépendante une pièce qui sera programmée pendant la saison, et ce, sans que la direction artistique n'ait droit de regard sur ce choix; ou encore, des directions artistiques qui, quand elles portent aussi le chapeau de metteur·euse en scène, ne montent plus de spectacles dans leur théâtre; des directions artistiques qui accueillent des gens très différents pour former leurs comités, pour valoriser une pluralité de voix. Ainsi, Éric Noël demande : « Comment faire pour accueillir, dans les théâtres et au CEAD, des gens qui ne se sentent pas accueillis nulle part, qui ont de la difficulté à entrer dans ces lieux ? »

La question reste quelque peu en flottement, puis Anne-Marie Olivier concède que ce pourrait être une bonne idée que les directions artistiques partagent une certaine plage de temps avec d'autres intervenants du milieu. En ce sens, les théâtres pourraient exiger, ensemble et de façon concertée, que les subventionnaires examinent cette proposition et la finance en conséquence.

Elizabeth Bourget, invitée du colloque et ancienne conseillère au CEAD, revient sur l'enjeu de la collaboration étroite entre auteur·rices et directions artistiques. Pour elle, cela influence considérablement le travail du CEAD. Elle donne en exemples des événements créés par le CEAD par le passé, comme la Semaine de la dramaturgie, ou encore Dramaturgies en Dialogue, qui existaient justement pour créer des ponts entre les auteur·rices et les théâtres. Avec les nouvelles manières de créer des relations, est-ce que ce type d'événements est toujours nécessaire ? Bourget reste convaincue que « le CEAD a encore un rôle de passeur à jouer » et donc, quelle formule peut être trouvée pour réaffirmer ce rôle ?

Sylvain Bélanger rappelle que depuis une dizaine d'années, les auteur·rices peuvent demander du financement en leur nom pour de l'accompagnement dramaturgique (ce que Mishka Lavigne a confirmé lors d'un précédent panel). Sasha Dion confirme qu'il s'agit d'une possibilité, tout en précisant qu'il y a peu d'auteur·rices qui prennent le risque de s'auto-produire et que le financement s'est amenuisé au fil des ans. Anne-Marie Olivier mentionne cependant que ce ne sont pas toutes les institutions qui s'affaiblissent. Par exemple, quand le Trident a généré des surplus, il a fait des appels à projet, en s'enquérant des besoins des artistes.

La question du rôle du CEAD revient, alors que Rébecca Déraspe mentionne un commentaire qu'elle entend souvent de la part des directions artistiques, c'est-à-dire « ça paraît que c'est un texte qui est passé par le CEAD ». Elle se demande ce que ça signifie ? Est-ce lié à la clarté de la langue, à la forme, etc... ?

Même si les auteur·rices travaillent avec des conseiller·ères du CEAD, Sylvain Bélanger répond pour sa part qu'il n'est pas lié à ces derniers, mais travaille directement avec l'auteur·rice. Anne-Marie Olivier dit quant à elle connaître le CEAD, mais ajoute que les relations avec l'organisme pourraient être plus étroites. Rebecca Déraspe n'obtiendra pas vraiment de réponse à sa question, cependant.

La conversation se termine graduellement et Maude Blanchette-Lafrance remercie les invité·es.

•

4 – Molière en 5 temps : la relève célèbre le 400^e anniversaire de Molière

Pour couronner l'évènement PREMIÈRE LECTURE, tout le milieu théâtral était convié au cabaret Molière en 5 temps !

À la fois politique et intime, cinq auteurs et autrices de la relève avaient été invité-es à réécrire Molière, une façon de célébrer la richesse des plumes contemporaines émergentes ainsi que le 400^e anniversaire de Molière.

Le cabaret avait lieu le 29 avril au La Tulipe, salle de spectacle montréalaise située sur la rue Papineau. Il regroupait les personnes suivantes :

AUTEUR·RICES :

Thomas Dufour
Laurie Léveillé
Mélanie Lucas
Elie Marchand
Eric Plamondon

METTEUR EN SCÈNE :

Marc-Antoine Brisson

INTERPRÈTES :

Laurence Laprise
Maxime-Olivier Potvin
Cha Raoutenfeld
Jules Ronfard
Ariane Trépanier

DJ :

Flip Phone

En amont de la présentation du cabaret, nous avons demandé aux cinq auteur·rices d'expliquer dans ce courtes vidéos le rapport qu'ils et elles entretiennent avec Molière et de présenter la pièce actualisée pour le cabaret.

Vous pouvez visionner les capsules ici :

[Thomas Dufour](#) — [Laurie Léveillé](#) — [Mélanie Lucas](#) — [Elie Marchand](#) — [Eric Plamondon](#)



5 - LE CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES

Depuis près de soixante ans, le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) se voue à l'accompagnement, à la promotion et à la diffusion des écritures théâtrales québécoises et franco-canadiennes. Il occupe une place unique dans le paysage théâtral, tant par le nombre de ses membres, que la variété et la qualité des écritures qu'il rassemble, ainsi que par sa grande expertise en dramaturgie. Il regroupe plus de trois cents auteurs et d'autrices dramatiques professionnel·les.

L'événement **PREMIÈRE LECTURE / États de la pratique des écritures dramatiques francophones au Canada** faisait partie intégrante du «Chantier Molière», piloté par le Conseil québécois du théâtre (CQT), en partenariat avec plusieurs organismes. Proposé dans le sillage du 400^e anniversaire de Molière, il visait à souligner et célébrer la grande richesse de la langue française telle qu'elle s'exprime dans le théâtre québécois et franco-canadien. Le projet a été financé par le ministère de la Langue française du Québec.

Un rapport-synthèse du colloque a été publié en décembre 2023. Il est disponible pour consultation au centre de documentation du CEAD.

CEAD

5445, av. De Gaspé, # 406
Montréal (Québec) H2T 3B2
514 288-3384
cead.qc.ca

