

Les mouvances d'une dramaturgie : au-delà du statut de curiosité

Diane Pavlovic

Number 27, Spring 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041411ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041411ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pavlovic, D. (2000). Les mouvances d'une dramaturgie : au-delà du statut de curiosité. *L'Annuaire théâtral*, (27), 44–54. <https://doi.org/10.7202/041411ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Diane Pavlovic
Centre des auteurs dramatiques

Les mouvances d'une dramaturgie : au-delà du statut de curiosité

Depuis sa fondation en 1965, le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) est voué au soutien et au rayonnement de la dramaturgie québécoise, et une part importante de ses activités, au cours de ces trois décennies, a été consacrée à la diffusion à l'étranger des textes écrits au Québec. Dès les années 1970, en effet, il a participé à des échanges internationaux, devenus de plus en plus nombreux au fil des ans, et il a multiplié les contacts avec des partenaires du Canada anglais, des États-Unis, de l'Amérique latine, de l'Europe et, depuis peu, de l'Afrique – organismes indépendants ou paragonvernementaux, compagnies de théâtre, festivals, metteurs en scène, programmeurs... C'est ce volet de ses activités qui sera examiné ici. Les types de projets que le CEAD a mis sur pied, les outils dont il s'est doté pour les mener à bien, le parcours de certaines pièces et, surtout, les échos qu'elles ont suscités ailleurs sont autant de voies par lesquelles il sera possible, en dernière instance, d'interroger cette « spécificité québécoise » qui s'affirme comme étant, sur la scène internationale, une réalité qui a dépassé depuis longtemps le statut de curiosité.

Le Centre des auteurs dramatiques

Les textes dramatiques québécois, on le sait, s'exportent désormais massivement, qu'ils soient destinés à des lectures publiques, à des productions ou à des

publications – parfois aux trois – hors de leurs frontières. Les auteurs sont fréquemment invités en résidence à l'étranger, et ces invitations s'accompagnent souvent, en France surtout, mais également en Amérique latine, de bourses et de prix octroyés par le pays hôte ; entre 1990 et 1998, une vingtaine d'auteurs québécois ont ainsi été accueillis en Europe pour des résidences d'une durée variant de deux à trois mois. Les voies que suit un texte de théâtre vers un éventuel producteur étranger sont diverses (réseaux d'échanges plus institutionnalisés, projets spéciaux, bouche à oreille...), mais il demeure que le CEAD constitue la principale plaque tournante de la circulation des pièces québécoises dans le monde. Si le succès international de cette dramaturgie tient évidemment à ses qualités propres, plusieurs rencontres entre les textes d'ici et les publics d'ailleurs sont le résultat direct de l'action du Centre, lequel diffuse plusieurs centaines de textes annuellement¹.

C'est au sein de la francophonie, et de façon plus marquée en France bien sûr, que se sont d'abord concentrés les efforts à visée internationale du CEAD. Le premier événement de promotion qu'il a organisé à l'étranger a eu lieu à Paris en 1970 : c'était « Le nouveau théâtre au Québec », un ensemble de lectures-spectacles créées à la Cité universitaire. Il faut attendre près de quinze ans pour que survienne un échange impliquant des traductions : ce sera « Montréal/Théâtre/Québec », coup d'envoi réunissant des pièces de René Gingras, de Marco Micone, de Jovette Marchessault, de Michel Garneau et de Normand Chaurette, et présenté en 1984 au Ubu Repertory Theater de New York. Depuis, le nombre de percées à l'étranger, en français ou en traduction, n'a cessé de croître². Pour donner une idée de cette accélération, citons les

1. Le fait que la promotion des textes au Canada anglais et à l'étranger fasse partie du mandat du CEAD depuis sa création tient entre autres aux conditions restreintes de production au Québec, où une pièce a notamment peu de chances d'être produite une deuxième fois – sauf plusieurs années plus tard, lorsqu'elle est devenue un « classique ». L'étroitesse du marché québécois rend essentielle, artistiquement et économiquement, l'ouverture d'autres espaces de diffusion.

2. Les archives du CEAD font état, pour les vingt dernières années, de plus de 200 textes traduits en anglais ou dans des dialectes voisins, d'une centaine de pièces traduites en 29 autres langues et d'une dizaine d'adaptations, pour l'Europe francophone, de textes très « québécois ». Si l'on ajoute à ces chiffres les traductions non répertoriées, entre autres pour les textes d'auteurs qui ne sont pas membres du CEAD (partitions des spectacles de Robert Lepage et de Gilles Maheu, par exemple) ; si l'on ne perd pas de vue qu'une traduction est toujours effectuée en vue d'une production ou d'une publication, donc que chaque texte traduit équivaut à au moins une série de prestations publiques ; et si l'on considère en outre toutes les pièces qui voyagent à travers la francophonie sans altération aucune (c'est le cas notamment des textes de Normand Chaurette, de Daniel Danis, de Carole Fréchette et de Marie-Line Laplante), on obtient un portrait assez juste de l'effervescence qui règne, surtout depuis dix ans, dans la diffusion internationale des œuvres écrites au Québec.

chiffres suivants, assez éloquentes : de 1970 à 1990, soit en vingt ans, une quarantaine de projets internationaux ont vu le jour au Centre ; depuis 1990, soit au cours de la seule dernière décennie, on en compte une quarantaine également.

Qui ?

Michel Tremblay est bien sûr au premier rang, et de loin, de ceux dont les textes ont largement circulé. Ont suivi entre autres, parmi les auteurs les plus souvent sollicités ailleurs, une première génération formée de Michel Marc Bouchard, Jean-François Caron, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge, Suzanne Lebeau et Hélène Pedneault. S'y sont ajoutés, à mesure que leur œuvre était connue au Québec, les François Archambault, Yvan Bienvenue, Daniel Danis, Carole Fréchette, Marie-Line Laplante, Wajdi Mouawad et, récemment, quelques tout nouveaux venus, encore à peine connus chez eux : Geneviève Billette, Olivier Choinière, Dominick Parenteau-Lebeuf... Inutile de préciser que l'éventail d'univers littéraires de ces textes qui transitent est vraiment très large et que, s'il est possible de présumer de certains mariages heureux selon les cultures auxquelles on s'adresse – un tel texte sera susceptible de plaire à la sensibilité canadienne-anglaise, un tel autre contiendra une thématique particulièrement brûlante au pays de Galles ou en Écosse –, il serait très hasardeux de dégager des tendances globales nettes à cet égard.

On peut remarquer cependant que, parmi les auteurs dont les textes voyagent ainsi, très peu sont antérieurs à la génération des années 1980. Si Jean Barbeau, Marie-Claire Blais et Jovette Marchessault ont été créés en anglais, avec une pièce chacun, à Toronto, si Robert Gurik fut traduit et joué outre-Atlantique, Claude Gauvreau n'a été lu en traduction qu'une seule fois, en Italie, et le théâtre de Réjean Ducharme n'a traversé l'océan qu'à la faveur d'une tournée de lectures organisée et produite par le CEAD³. Le jeune « répertoire » québécois n'est donc pas sollicité ailleurs, et cela tient moins aux choix de diffusion du centre lui-même qu'à ce que retiennent, à même ces choix, ses divers interlocuteurs.

3. Pour Gauvreau, il s'agissait de sa pièce *La charge de l'original épormyable*, devenue en italien *La carica dell'alce formentoso*, traduction publiée chez Sipario et présentée en lecture publique, en octobre 1993, au Festival Intercity, à Florence, dans la deuxième édition que le festival consacrait au théâtre de Montréal. Quant à Ducharme, *HA ba !...* fut lue à Paris, à Lyon et à Genève en janvier 1982, dans le cadre d'une tournée de lectures-spectacles mise sur pied par le CEAD et intitulée « Le théâtre québécois d'aujourd'hui ». L'événement comprenait des lectures de sept textes différents et proposait des visionnements, sur vidéo, de créations théâtrales récentes.

D'une part, les points de chute à l'étranger sont souvent dirigés par des gens à l'affût de la création contemporaine, et dont le souci, dès lors, est de faire connaître la dramaturgie actuelle : la perspective historique est absente de leur discours lorsqu'ils sollicitent des textes. D'autre part, l'écriture québécoise s'est elle-même considérablement transformée depuis vingt ans. Plus variée, et souvent plus complexe, sur le plan formel, plus littéraire et plus « planétaire » dans ses préoccupations, plus dégagée de la prise de parole et d'un certain réalisme qui l'avait longtemps dominée, elle convient sans doute davantage, désormais, aux modernités étrangères, encore qu'il faille nuancer là aussi. Les pays anglosaxons apprécient en général le « psychologisme » que d'autres cultures perçoivent comme une faiblesse, et pour certaines œuvres québécoises du « passé » dont l'exigence esthétique est incontestable, comme celles de Gauvreau et de Ducharme, c'est la traduction, apparemment, qui pose problème : le traducteur italien de Gauvreau a avoué, pour sa part, un échec, déclarant au moment de présenter la lecture publique de la pièce qu'il n'avait pas réussi à assurer le passage de ce texte flamboyant dans une langue qui n'était pas la sienne.

Où ?

Ce problème des horizons d'attente de chaque culture, lié à des questions techniques de traduction ou, pour la francophonie, de compréhension de la langue plus ou moins québécoise des textes, détermine bien entendu les choix tant du CEAD que de ses destinataires. Ces derniers sont multiples. La France, si elle n'est plus depuis longtemps la seule terre d'accueil des écrivains du Québec, demeure une interlocutrice entre toutes privilégiée, notamment grâce au Festival des francophonies de Limoges (qui offre également une résidence d'auteurs), à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (résidence d'écriture et lieu d'échanges), à l'association Théâtrales (qui comprend également un volet édition) et à Théâtre Ouvert, organisme voué à l'écriture contemporaine. Les contacts avec la francophonie passent également par la Belgique, entre autres par l'activité polymorphe de l'éditeur Émile Lansman, lequel compte plusieurs auteurs québécois dans son catalogue.

Étant donné son importance quantitative, le monde anglophone occupe aussi une bonne part des efforts de diffusion du Centre. Tremblay et Bouchard sont presque joués aussi souvent au Canada anglais qu'au Québec, et c'est à Toronto que furent créées, en anglais, *Les quatre morts de Marie* de Fréchette, avant même de l'être à Montréal... Par le biais de la Brooklyn Academy of Music et du Philadelphia Children Festival, les États-Unis se sont surtout intéressés

jusqu'à maintenant à notre théâtre pour jeunes publics. Cela dit, le marché américain est l'un des plus difficiles à aborder, tant à cause de la vastitude du territoire et de la pluralité des foyers de création qui y sont éparpillés, qu'à cause d'une résistance qu'il faut bien y constater à l'égard d'une dramaturgie encore jeune dont le malheur est de n'être ni européenne, ni aussi « américaine » que le géant à qui elle tente de s'adresser⁴. Outre-Atlantique, par contre, Danis, pour ne nommer que lui, a conquis le pays de Galles, l'Irlande du Nord, l'Angleterre et l'Écosse avec *Cendres de cailloux*, peu après qu'un critique de là-bas eut qualifié Tremblay de « meilleur auteur dramatique que l'Écosse ait jamais eu ».

L'Amérique latine accueille aussi du théâtre pour enfants, grand ambassadeur, partout sur la planète, de l'activité dramatique québécoise⁵ ; quelques auteurs qui écrivent pour tous les publics commencent par ailleurs à y percer. *Les muses orphelines*, de Bouchard, ont tenu l'affiche pendant deux ans et demi à Montevideo, en Uruguay, et ont été reprises au cours de deux saisons consécutives, dans une autre traduction, à Mexico. Parmi les destinations européennes, certaines plus courues comme l'Allemagne, d'autres plus inusitées comme la Russie ou la Roumanie⁶, il en est une où les textes québécois ont trouvé depuis peu une terre de prédilection : le Festival Intercity, établi à Florence, a posé en 1992 les premiers jalons de ce qui allait devenir un véritable engouement des Italiens pour la dramaturgie du Québec. En consacrant son édition de cette année-là à Montréal, et en renouvelant l'expérience l'année suivante, les dirigeants du festival ont donné lieu à une multitude de lectures, de spectacles, d'éditions de textes, de colloques et de résidences. Depuis 1992 seulement, une vingtaine de pièces ont été traduites, lues ou produites en divers lieux de l'Italie, et plusieurs autres projets en ce sens sont actuellement en chantier⁷.

4. Les autres écritures contemporaines semblent d'ailleurs éprouver la même difficulté à percer aux États-Unis actuellement : on y joue et on y commente volontiers Genet, mais Koltès ? Vinaver ? Novarina ?

5. Ne citons pour mémoire que la pièce emblématique *Une lune entre deux maisons*, de Suzanne Lebeau, qui a accumulé dans les années 1980 près de 1 000 représentations en 5 langues, y compris, pour l'anglais, en Australie et aux États-Unis.

6. On trouvera une liste exhaustive des traductions et des créations à l'étranger des pièces québécoises dans *Québec Plays in Translation* (CEAD, 1998), et dans la toute dernière mise à jour, en 1999, du *Répertoire des membres du Centre des auteurs dramatiques*.

7. Les contacts du CEAD avec la direction artistique du Teatro della Limonaia, qui organise ce festival, n'ont jamais été interrompus, et d'autres contacts ont bien sûr été établis au fil des ans. Ainsi, outre les publications en italien de plusieurs textes québécois chez Ubu Libri, à Milan (entre autres dans un recueil intitulé *Il Teatro del Québec*, paru en 1994), et chez Sipario, à Rome ; outre une tournée dans de nombreuses villes d'Italie de *Le cognate* (*Les belles-sœurs*) de Tremblay et une reprise à

Les types de diffusion

Le tableau qui précède n'a été brossé qu'à titre indicatif. Le travail de diffusion internationale, comme celui qui vise la promotion nationale, est un travail de patience, de sensibilisation graduelle et de prises de contact quotidiennes. Il s'exerce par le biais de conversations, d'envois de textes et de publications promotionnelles, ainsi que par l'organisation d'événements qui viennent clôturer les échanges antérieurs aussi bien que donner aux textes concernés une visibilité plus grande.

Il existe au CEAD trois grands types d'activités de diffusion. D'abord, une promotion ponctuelle des pièces, choisies au jour le jour selon l'interlocuteur. Ensuite, les « vitrines », lesquelles consistent à offrir, en collaboration avec un organisme étranger et si possible dans un esprit de réciprocité, un échantillon thématique et stylistique de ce qui s'écrit de plus percutant ; ces vitrines prennent souvent place lors d'un premier contact avec un interlocuteur, ou lorsqu'on effectue une première incursion dans un territoire, une langue, une culture. Enfin, l'échange réel, plus approfondi : ce sont les résidences, ateliers et autres activités de ressourcement, pendant lesquels il est possible d'entamer un véritable dialogue, de s'immerger dans un contexte artistique, de confronter son écriture avec l'esthétique théâtrale d'un autre pays, de se frotter à d'autres types de jeu et à d'autres publics. Il s'agit là d'une expérience plus fondamentale, celle que vise en bout de ligne tout le travail de promotion et de diffusion du Centre.

Les outils

Le CEAD s'est doté au fil des ans de plusieurs outils de promotion. En premier lieu figurent les publications. Son bulletin annuel bilingue, *Théâtre Québec*,

Florence de *In casa, con Claude (Being at home with Claude)* de Dubois, toutes deux dans des mises en scène de Barbara Nativi ; outre un séminaire sur le théâtre québécois, « Il Québec in prima fila », organisé conjointement, en 1995, par la Délégation générale du Québec en Italie, le CEAD et le Teatro Studio 20° Secolo, qui créait au même moment, à Rome, *Le muse orfane (Les muses orphelines)* de Bouchard, le Québec a été convié à participer à « Oltrobabele », une rencontre internationale sur la diffusion de la dramaturgie contemporaine tenue en 1995 à la Loggia, un centre d'écriture dramatique qui a par ailleurs invité Lebeau en résidence et qui a mis en place, depuis 1997, un fonds important de théâtre québécois ; trois textes de Danis, réunis par l'éditeur Cédipus, sont en cours de publication, et une pièce de Chaurette est en cours de traduction ; Gingras fut invité l'an dernier à animer des ateliers d'écriture en Toscane, et quelques intervenants du milieu culturel italien sont venus assister à l'une ou l'autre des éditions de la Semaine de la dramaturgie du CEAD depuis cinq ans. Tout cela suppose un volume considérable de textes québécois qui sont désormais connus en terre italienne, et autour desquels des projets continuent à être élaborés.

destiné à tous ses correspondants étrangers, fait état des réalisations de la saison en cours, contient des entrevues avec des auteurs et d'autres artisans du théâtre québécois, présente des résumés de textes récents, une liste des dernières pièces traduites, etc. Le Centre publie également un catalogue, *Québec Plays in Translation*, lequel, envoyé à un millier de points de chute à travers le monde, recense les traductions anglaises et autres des textes d'une soixantaine d'auteurs, et est par ailleurs inclus en entier dans le répertoire de Playwrights Union Canada. Il prépare bien sûr le *Répertoire des membres du Centre des auteurs dramatiques*⁸, outil de référence qui contient la liste complète, et les résumés, de toutes les pièces déposées au CEAD, avec informations pertinentes sur les textes et notes biographiques des auteurs. Citons enfin *Profiles*, nouvelle initiative qui s'adresse au monde anglophone, et qui consiste en la présentation de dossiers sur ceux qui y sont le plus traduits, connus et joués.

Les autres moyens par lesquels le CEAD tisse des liens avec ses interlocuteurs étrangers sont nombreux. Ils vont de l'inforoute à des événements comme la Semaine de la dramaturgie – qui, malgré sa vocation de promotion nationale, attire de plus en plus d'étrangers et a donné lieu, depuis quatre ou cinq ans, à de multiples projets et échanges hors de nos frontières –, et à des moments d'arrêt comme ceux que permet, deux fois l'an, la Résidence québécoise des auteurs dramatiques⁹. Réunissant des écrivains de différentes provenances dans un contexte qui leur offre à la fois l'isolement dont ils ont besoin pour créer et la possibilité d'échanger entre eux, la Résidence, qui comble une grave lacune quant aux structures d'accueil par lesquelles le Québec peut offrir la réciprocité à ses partenaires, inscrit du coup ce dernier dans un réseau d'échanges élargi.

8. *Répertoire des membres du Centre des auteurs dramatiques. Dramaturgie québécoise et franco-canadienne*, édition 1999, Montréal, Centre des auteurs dramatiques.

9. Le Centre des auteurs dramatiques a mis sur pied en 1998 cette résidence d'écrivains qui accueille deux fois l'an des auteurs québécois, canadiens et étrangers. Portant alternativement sur l'écriture dramatique et la traduction théâtrale, la résidence veut favoriser les échanges non seulement entre les créateurs impliqués, mais aussi entre ces artistes et le milieu culturel québécois. C'est une des raisons pour lesquelles, après trois séjours à Tadoussac, la Résidence québécoise des auteurs dramatiques est désormais située au Centre d'arts d'Orford, dans les Cantons-de-l'Est, en pleine nature aussi, mais à une centaine de kilomètres de Montréal et à proximité d'autres villes importantes. La prochaine résidence, consacrée à l'écriture, réunira, en mai et juin 2000, sept auteurs de la francophonie – deux Québécois, un Français, un Belge, un Suisse, un Africain et un francophone canadien hors Québec –, lesquels seront accompagnés sur place par une conseillère dramaturgique et seront conviés, pendant la semaine qui précède la résidence proprement dite, à diverses activités théâtrales à Montréal et à Québec (au Carrefour international de théâtre, entre autres). Des lectures publiques sont prévues au terme de leur séjour, qui sera également ponctué de quelques rencontres et discussions dirigées.

La circulation des pièces, à travers tout cela, adopte souvent, en fait, des trajets sinueux, au gré des affinités personnelles et des coups de cœur : une équipe qui a aimé *Cul sec*, d'Archambault, voudra bien sûr lire les autres textes du même auteur, puis, par une sorte d'extension naturelle, ceux qui s'inscrivent dans une veine similaire, ou qui sont d'un auteur de la même génération...

Un exemple : le Mexique

Pour illustrer plus concrètement comment se noue peu à peu un parcours de diffusion en terre étrangère, il peut être intéressant de retracer ici la récente aventure mexicaine. En 1995, le CEAD, le Playwrights' Workshop Montreal et l'Université autonome de Mexico (UNAM) s'associaient pour présenter, pendant le Festival de théâtre des Amériques, six lectures publiques, en trois langues, de textes québécois, canadiens-anglais et mexicains. Intitulé « Théâtres des Amériques en traduction », l'événement ne devait pas tarder à avoir des suites, surtout du côté mexicain¹⁰.

Parmi les deux pièces québécoises qui faisaient partie de l'échange figurait *Albertine, en cinq temps*, de Tremblay. Dès l'année suivante, cette pièce, et deux autres du même auteur, étaient produites au Mexique, et c'est en 1996 également que naissait le projet d'une publication, au Mexique toujours, d'une anthologie de pièces canadiennes traduites en espagnol¹¹. En 1998, une jeune compagnie de Mexico a créé *Las musas orphelines*, de Bouchard, à l'UNAM ; cette production, jouée pendant plusieurs mois, a donné lieu en mars de la même année à une série de conférences, sur le théâtre québécois, du CEAD, prononcées par une représentante, et en août, l'auteur René Gingras a participé au nom du

10. La réciprocité, une fois de plus, se fait attendre. La lecture à Montréal de *La gynecomquia*, de l'auteur mexicain Hugo Hiriart, dans une traduction de Guy Beausoleil faite en collaboration avec Alejandro Venegas, avait suscité beaucoup d'intérêt au moment où elle avait été présentée, mais n'a pas eu jusqu'à maintenant de suites concrètes. Il faut du temps, et d'autres événements publics, pour qu'un milieu apprivoise une écriture issue d'une autre culture. La lecture seule des textes étrangers ne suffit pas toujours à convaincre des producteurs de l'intérêt d'une pièce : c'est en écoutant des acteurs la défendre, c'est en voyant une salle y réagir, c'est en entendant des pairs la commenter qu'ils sont fixés sur ses potentialités réelles. La lecture publique est en outre l'un des seuls moyens, pour le moment, par lequel le CEAD peut rendre la pareille aux étrangers qui ne cessent de produire des textes québécois et qui s'étonnent que le Québec ne les sollicite pas davantage en retour : la curiosité ne devrait jamais être à sens unique.

11. C'est le traducteur Rafael Segovia, attaché à l'UNAM, qui a eu l'idée de ce projet, lequel est encore en voie de réalisation. Il a signé entre autres, en collaboration, la version mexicaine de *Las musas huérfanas* (*Les muses orphelines*), de Bouchard.

CEAD, à Mexico, à une rencontre internationale sur la traduction théâtrale. En 1999, ce fut au tour de Larry Tremblay d'aller voir la création mexicaine de sa *Leçon d'anatomie* ; Carole Fréchette a été invitée au printemps à un colloque qui se déroulait au Centro Nacional de las Artes (Centre national des arts de Mexico), et elle y est retournée à l'automne pour la création en espagnol, dans les locaux de l'UNAM, des *Quatre morts de Marie*.

En quatre ou cinq ans, d'une lecture à une production, à une conférence, à une publication, à une autre production, etc., ce sont de multiples ponts qui ont été jetés ainsi entre les deux communautés culturelles. Et le dialogue, bien entendu, se poursuit, entre autres par la visite à Montréal, en mars 2000, du metteur en scène mexicain des *Quatre morts de Marie*, Mauricio García Lozano, lequel viendra travailler en atelier au CEAD, avec une équipe d'acteurs québécois, sur le plus récent texte de Carole Fréchette. Et dans cet esprit de rapprochement, la prochaine résidence de traduction, à l'automne 2000, accueillera deux auteurs mexicains dont les textes seront par conséquent traduits en français, dans l'espoir qu'ils trouveront preneurs à leur tour dans le milieu théâtral québécois.

Quels textes ? Pourquoi ?

Si l'exportation de la dramaturgie hors de la francophonie passe obligatoirement par la traduction, il n'était pas rare, jusqu'à tout récemment, de recourir, même au sein du monde francophone, à des adaptations diverses (« aménagements » et autres « versions pour la France ») destinées à rendre compréhensible à un public non initié la langue particulière de certains textes québécois. Les dernières années ont rendu la chose moins nécessaire, d'une part parce que la langue des textes elle-même s'est considérablement transformée, d'autre part parce que de plus en plus d'artistes européens plongent désormais dans les œuvres québécoises en prenant le pari de les jouer telles qu'elles sont écrites. À cet égard, la création parisienne d'*Aux hommes de bonne volonté*, de Caron, par le Sirocco Théâtre, en 1995, est exemplaire d'une attitude qui tend à se répandre. Le caractère folklorique qui était parfois associé à certaines tournures de langage ou à certains types de personnages a cédé la place, peu à peu, à une exploration plus en profondeur des enjeux des textes.

Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone de Michel Garneau en allemand, *Les fées ont soif* de Denise Boucher en catalan, *Le pendu* de Robert Gurik en arménien, *Moman* de Louise Dussault en flamand, *Le printemps, monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois en espagnol, *César et Drana* d'Isabelle Doré

en slovène, *Les sept jours de Simon Labrosse* de Carole Fréchette en langue originale dans des productions belge et française... Les textes qui ont franchi les frontières au cours des deux dernières décennies vont dans plusieurs sens, de la poésie et du lyrisme à la véhémence et à l'engagement. Qu'exporte-t-on : des auteurs ? une société ? des œuvres ? une couleur locale ?

Qu'est-ce qu'un texte québécois ?

On a souvent parlé de la dramaturgie québécoise comme d'une dramaturgie au carrefour de plusieurs influences : européenne par sa complexité formelle, américaine par son sens de l'action et du présent, idéaliste par sa jeune histoire, colorée par sa langue. Les conditions économiques dans lesquelles se pratique le théâtre au Québec forcent cette dramaturgie à être en prise directe avec le public – le théâtre, ici, contrairement à ce qui prévaut dans certains autres pays, ne peut en effet se passer des recettes du guichet –, ce qui lui donne un caractère plus nettement revendicateur que celui des dramaturgies européennes. Une certaine qualité d'émotion, une vitalité triomphante, une belle désinvolture à l'égard de la tradition et de sa lourdeur, en un mot, un souffle de sensualité et de liberté, voilà ce qui revient souvent, et depuis des années, dans les propos de ceux qui sont invités régulièrement à expliquer ce qui les séduit dans le théâtre qui s'écrit ici.

Allers et retours

La traversée des codes théâtraux, le choc du regard de l'Autre, et d'un Autre éloigné de soi, la mise en contact de son univers personnel avec des sociétés dont il ne s'est pas nourri constituent sans nul doute une expérience qui bouscule, une épreuve à la fois violente et salutaire pour les auteurs. On peut se demander si ces voyages ont en retour un effet sur l'écriture de ceux qui sont concernés par les échanges. C'est sans contredit sur le plan de la sanction de leur démarche par des pairs venus d'horizons multiples que l'expérience se révèle d'abord concluante. L'écrivain de théâtre ayant un statut hybride par essence, son rôle n'est pas considéré partout de la même manière, et le fait d'être abordé ailleurs comme quelqu'un qui a signé une œuvre, plutôt que comme un scripteur éternellement perfectible, donne à plusieurs l'assurance qui leur manquerait autrement. L'exportation des pièces leur permet de surcroît une résonance plus large et, par là, leur donne l'envergure qu'elles n'ont souvent pas la chance d'atteindre après une seule production – parfois presque confidentielle – dans leur Québec d'origine.

La circulation de voix contrastées, les contacts avec des artistes provocants forment en effet un outillage philosophique et stylistique capable d'aider à assumer ce que signifie, pour un auteur, écrire le théâtre aujourd'hui. Et au-delà de chacun des textes, c'est à la reconnaissance d'une culture et d'une tradition littéraire réelle que contribuent, à la pièce, les échanges avec l'étranger. Le CEAD n'a pas d'autre but : en diffusant les œuvres, il a conscience de faire la promotion d'une dramaturgie, et cette dramaturgie est nourrie en retour des voyages qu'elle accomplit, qu'elle garde en mémoire et qui, au fil de chaque événement ponctuel, la constituent aussi. Le théâtre qui s'écrit au Québec a la cote un peu partout dans le monde, c'est là une chose qui ne fait plus de doute ; souhaitons à présent qu'à l'inverse le théâtre qui s'écrit un peu partout dans le monde ait de plus en plus d'entrées au Québec.

Diane Pavlovic, responsable de la dramaturgie au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), à Montréal, a jusqu'ici partagé ses activités professionnelles entre l'écriture, l'enseignement et le soutien dramaturgique auprès de compagnies et d'artistes divers. Elle enseigne l'histoire du théâtre et l'écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada. Elle a collaboré à plusieurs publications québécoises, américaines et européennes consacrées au théâtre ou à la littérature. Elle a fait partie du comité de rédaction des Cahiers de théâtre Jeu de 1983 à 1990, et est coresponsable de l'exposition Cent ans de théâtre à Montréal. Photographies et du catalogue qui l'accompagne.