

## L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public Entretien avec Lise Vaillancourt

Yves Jubinville

Volume 34, Number 3 (102), Spring–Summer 2009

Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/037661ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/037661ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Jubinville, Y. (2009). L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public : entretien avec Lise Vaillancourt. *Voix et Images*, 34(3), 13–20.  
<https://doi.org/10.7202/037661ar>

**L'AUTEUR DRAMATIQUE  
DU LABORATOIRE À L'ESPACE PUBLIC**  
Entretien avec Lise Vaillancourt

+ + +

YVES JUBINVILLE<sup>1</sup>

Université du Québec à Montréal

**VOIX ET IMAGES** Lise Vaillancourt, vous êtes, depuis trois ans maintenant, présidente du Centre des auteurs dramatiques (CEAD). C'est à ce titre d'abord, mais également pour votre travail d'auteur, que nous avons sollicité cet entretien. Notre point de départ sera l'occasion qui a été donnée à cet organisme de faire entendre certaines revendications aux États généraux du théâtre professionnel de l'automne 2007. Pourriez-vous, dans un premier temps, résumer la position du CEAD sur la situation de l'auteur dramatique au Québec ?

**LISE VAILLANCOURT** Notre diagnostic de la situation indiquait qu'il existe un hiatus entre le succès de la dramaturgie québécoise autant à l'échelle nationale qu'internationale et la pauvreté dans laquelle vivent la majorité des auteurs dramatiques. Qui plus est, ce succès occulte une autre réalité, soit la quasi-absence des auteurs dans l'espace public. Voilà ce que les auteurs, par la voix du CEAD, ont voulu mettre en lumière aux États généraux dans le but de s'interroger avec le milieu sur le statut de l'auteur dramatique et de dire leur inconfort face à une situation aussi contradictoire. Nous avons également voulu situer le débat à hauteur d'âme afin de pouvoir réfléchir avec tout le milieu aux grands enjeux de notre métier et au respect de cet art. Cela fait trop d'années que les artistes travaillent avec des bouts de chandelles ; il y avait donc un besoin urgent de rassembler tout le monde pour dénoncer le manque de volonté des pouvoirs publics qui doivent soutenir les artistes proportionnellement aux exigences de leur travail. De plus, dans la mesure où nous considérons que les lieux de théâtre sont aussi des endroits de réflexion sur la pratique de notre art, nous avons comme but d'attirer l'attention des directions artistiques afin de voir comment l'auteur pourrait être plus visible et davantage mis à contribution dans les théâtres. Dans la foulée des États généraux, je crois qu'il y a eu une réelle prise de conscience du milieu quant à l'importance de l'auteur dramatique. Il importait pour nous de repenser la question de son statut au Québec au regard de son importance réelle au sein de la production. Près de 46 % des productions sont en effet créées à partir de textes québécois. C'est dire qu'il y a un avenir pour l'auteur dramatique si

+ + +

<sup>1</sup> Aide à la mise en forme : Florence Ricaud.

l'on reconnaît sa nécessité, si l'on tient compte du fait que l'impulsion première de la création vient le plus souvent de l'auteur.

## PRENDRE SA PLACE

**VOIX ET IMAGES** Cette situation, bien contemporaine, trouve-t-elle sa source dans une évolution historique ? Diriez-vous qu'il y a eu un dépérissement de la condition de l'auteur dramatique au sein du milieu théâtral depuis dix ou vingt ans ?

**LISE VAILLANCOURT** À mon avis, ce qui est en cause, c'est davantage la difficulté de décrire ce qu'est l'auteur dramatique au Québec et ce qu'il fait dans le milieu et dans sa société. La contradiction entre le succès de la dramaturgie et l'espace congru que l'auteur dramatique occupe réellement dans notre société est la pointe de l'iceberg. Est-ce parce qu'il y a de moins en moins de tribunes consacrées à la littérature en général et à l'auteur dramatique en particulier ou est-ce parce que l'auteur se tait ? Dans les années 1970, les auteurs dramatiques se sont fait entendre en mettant sur scène des personnages qui étaient en colère, qui étaient dans un état de rage. Cela était perceptible dans une langue qui faisait « décoller la tapisserie ». C'était une langue proprement théâtrale, complètement investie par un désir d'affirmation, par une sorte de colère collective dont les auteurs se sont faits les porte-parole.

**VOIX ET IMAGES** Ce mouvement s'incarne dans la figure de Michel Tremblay...

**LISE VAILLANCOURT** Oui, Tremblay, et Ducharme aussi, et toute la création collective des années 1970, y compris le mouvement féministe. Ça a duré un certain temps, une dizaine d'années en tout, puis, ça s'est arrêté : le fil s'est brisé entre les auteurs et la population. D'où, à mon sens, la difficulté depuis ces années-là précisément de définir le rôle de l'auteur. Après la mort de la création collective, les auteurs vont se multiplier et s'engager dans une recherche formelle de la langue ; la langue théâtrale s'est diversifiée, mais cette recherche a pu rebuter le public. Il ne faut pas oublier que la langue de Tremblay et l'oralité de la création collective ont habitué l'oreille du public à une certaine musicalité. Quand Chaurette arrive, le public a un choc. C'est pour ça qu'en 1990, les auteurs vont fonder leur compagnie afin d'être au service exclusif de leurs textes. Les Monty, Champagne, Messier ou Bienvenue vont tous avoir en tête la préoccupation de ramener le public dans la salle. Puis en 2000, on déborde les frontières. Nos textes se voient attribuer une reconnaissance sans précédent sur le plan international. Après le règne de Tremblay, on n'en aura en Europe que pour les Danis, Fréchette, Mouawad ou Bouchard. Aujourd'hui, les auteurs, qu'ils écrivent en solitaire ou pour une troupe, contribuent tous autant qu'ils sont à l'évolution de l'écriture scénique. Peut-on en dire autant de l'évolution de l'auteur en lien avec sa société ? Aux États généraux, on a mis en lumière l'importance du texte et de l'auteur dans la production théâtrale, mais ce qui me semble plus important encore concerne la place que l'auteur occupe dans sa cité et le lien qu'il établit avec sa société. Alors que nous revendiquons notre place au sein des théâtres, il nous faut développer des moyens pour occuper individuellement et collectivement notre place dans la société au-delà des frontières du milieu qui est le nôtre.

**VOIX ET IMAGES** Étant donné la diversité des pratiques actuelles, on peut se demander si cette vision des choses peut rallier les auteurs. Il y a aujourd'hui plusieurs types d'auteurs comme il y a plusieurs manières d'exercer ce métier. Peut-on penser que cette diversification a pu contribuer à fragiliser la position de l'auteur au sein même de l'institution théâtrale ? C'est comme si l'auteur se trouvait partout et nulle part à la fois. On perçoit une sorte de flottement dans son état qui va au-delà du dilemme classique entre « écrire en solitaire » ou « écrire en collectif ».

**LISE VAILLANCOURT** Il m'est très difficile de répondre à cette question pour les autres. Pour ma part, je continue de défendre l'idée qu'en dépit de la diversification des écritures et du fait que l'on soit un acteur qui écrit, un auteur solitaire ou un auteur-metteur en scène et producteur, nous faisons avant tout œuvre de réflexion sur notre société et œuvre d'invention pour la scène. Si, dans le milieu théâtral, cette nécessité de l'écriture dramatique ne cadre plus avec les façons de faire, à mon avis, c'est le milieu qui a un problème. À ceux qui font ce métier et qui ne se sentent pas responsables du chemin intellectuel à parcourir pour que les mots adviennent sur la page et qui s'en remettent simplement au marketing lorsque vient le temps de défendre leur travail, je ne crains pas de dire qu'ils font erreur... À ce moment-là, c'est nous, les écrivains, qui avons un problème.

**VOIX ET IMAGES** Cette conception de l'auteur comme intellectuel paraît étonnante dans le contexte québécois. De quoi s'agit-il précisément ?

**LISE VAILLANCOURT** Cela veut tout simplement dire que le théâtre est le moyen avec lequel nous observons, réfléchissons et parlons de notre société. Ma préoccupation actuelle se situe plus du côté de la dynamique que l'auteur établit avec sa société. J'ai parfois l'impression que nous prétendons parler à notre société et qu'en même temps, nous la regardons avec un zeste de mépris...

**VOIX ET IMAGES** Cette inquiétude est-elle logée chez l'auteur seulement ou appartient-elle aussi, d'une certaine manière, au public, au spectateur, qui ne trouve plus ses repères au théâtre ?

**LISE VAILLANCOURT** Je pense que tous les artisans de théâtre ont à refaire des liens avec les gens. On manque d'échanges nourris entre les artistes et les publics. Le théâtre est un art exigeant pour le public parce que très engageant. Au cinéma, on est peu ou pas impliqué. Au théâtre, un groupe de vivants parle à un autre groupe de vivants. Il faut que le public puisse se repérer dans l'évolution du théâtre actuel afin que les auteurs ne développent pas le réflexe de faire seulement des productions, mais bien qu'ils poursuivent une œuvre. Pour cette raison, il faut que le public puisse les suivre et qu'il devienne curieux par rapport à cette démarche spécifique de l'écriture.

## LES MÉDIATIONS DE L'ÉCRITURE

**VOIX ET IMAGES** Le contexte a effectivement changé. Il est peut-être plus difficile pour les auteurs de cultiver un lien direct avec le public en raison de la multiplication des intermédiaires et du fait que les œuvres ne sont plus seules à établir le lien social. Nous revenons à ce que vous disiez plus tôt, à savoir que, si la présence de l'auteur

n'est pas assurée sur la place publique, occupée par les médias, sa parole aura peu de chances de rejoindre la société.

**LISE VAILLANCOURT** C'est un vieux problème. C'est le constat que nous faisons déjà dans les années 1990 au CEAD. Nous nous disions qu'il y avait un réel danger lorsqu'un auteur devait s'en remettre à divers intermédiaires pour exister. Ceci dit, il y a des gens comme Wajdi Mouawad ou comme René-Daniel Dubois qui parviennent à faire fi des intermédiaires et des images marketing pour faire entendre leur parole, leurs idées. Dany Laferrière, à qui l'on demandait un jour s'il ne se sentait pas marginalisé au Québec à cause du fait qu'il est un écrivain noir et immigrant, avait dit : « Je me tiens au centre de l'espace public lorsque j'écris. Je ne me sens pas du tout marginalisé. » Se tenir au centre, c'est prendre sa place dans l'espace public et, par là, adopter une posture par rapport à sa société et par rapport à son art. C'est parce qu'on a une vision du monde que l'on fait ce métier. C'est par son regard singulier sur la société que l'on établit un lien tangible et significatif avec cette même société.

**VOIX ET IMAGES** Une autre forme de médiation entre l'auteur et la société passe par la manière dont on monte les textes des auteurs. Sur ce plan, les choses ont aussi beaucoup changé avec l'apparition du metteur en scène. C'est une évolution normale qu'il ne s'agit évidemment pas de combattre ; il n'empêche que les auteurs doivent en mesurer les conséquences.

**LISE VAILLANCOURT** *A priori*, le metteur en scène n'est pas un intermédiaire. Le metteur en scène est un complice et se doit d'être un excellent lecteur pour être un interlocuteur de qualité. Un metteur en scène est parfois le premier interlocuteur avec lequel un auteur peut échanger sur sa représentation du monde. Ceci dit, dans les années 1980, on disait que l'auteur n'était pas apte à monter ses propres textes à cause du manque de distance. Mais les Messier ou les Mouawad nous ont prouvé le contraire. Est-ce qu'ils ont une présence plus marquée comme auteurs parce qu'ils mettent leur parole en scène eux-mêmes ?

**VOIX ET IMAGES** Sur un autre plan, mais qui n'est pas sans rapport avec ce que vous dites, l'incertitude quant au statut de l'auteur dramatique s'est également traduite par une mise à distance de la littérature. Les explications à cela sont peut-être à trouver du côté de la formation, du travail collectif et des différences inhérentes au métier ; il en résulte en tout cas que ceux qui écrivent pour la scène participent moins ou peu à la vie littéraire.

**LISE VAILLANCOURT** Il est vrai qu'avant l'avènement de la mise en scène, l'auteur exerçait son art comme le poète et le penseur. Il en était le maître d'œuvre. Faire du théâtre, c'était alors littéralement prendre la parole et la porter soi-même au public. Ceci dit, du temps des automatistes, il n'y avait pas de frontières entre les disciplines. Aujourd'hui, lorsque des auteurs dramatiques sont invités à des manifestations littéraires, il y a toujours des rencontres formidables et souhaitées entre littéraires et dramaturges. Je pense qu'il faut rester un artiste curieux des autres disciplines et multiplier les occasions de rencontres entre écrivains pour la scène, romanciers et poètes. Pour tenter de répondre à votre question, je crois que c'est tout le travail en salle qui nous éloigne pour un temps du poète ou du romancier. Notre travail d'écrivain est ponctué de périodes où nous cherchons, sur la scène même et avec les acteurs, comment faire avancer l'écriture. C'est ce qui s'est passé pour moi au début

de mon métier au Théâtre expérimental des Femmes, et c'est ce qui se passe encore quand j'arrive à avoir une complicité réelle avec toute une équipe de création.

**VOIX ET IMAGES** L'espace de travail de l'auteur devient donc une sorte de laboratoire d'expérimentation.

**LISE VAILLANCOURT** Quand je sors le texte de mon atelier, où je l'ai travaillé pendant des années parfois, il est évident que pour moi, la scène devient un laboratoire d'expérimentation.

**VOIX ET IMAGES** Cette collaboration étroite avec les artisans de la scène — et cela est vrai aussi lorsque l'auteur se transforme en producteur — ne risque-t-elle pas d'aboutir à une forme d'agitation qui éloigne l'auteur de l'œuvre à faire ? La comparaison avec les poètes et les romanciers est, là encore, instructive. À force d'être dans une logique de l'événement, l'idée d'œuvre se construisant dans la durée n'a-t-elle pas plus de mal à s'imposer dans le domaine de la dramaturgie ?

**LISE VAILLANCOURT** Au-delà des questions de production, qui contribuent souvent à cette situation, je crois que les auteurs eux-mêmes doivent développer un réflexe ou une conscience de l'œuvre à bâtir. Il ne fait pas de doute que Michel Garneau ou Réjean Ducharme ont bâti une œuvre, mais c'est aussi parce que les années ont passé que nous pouvons dire cela aujourd'hui. Ainsi, on commence à voir l'ampleur de l'œuvre de Wajdi Mouawad. Je donne cet exemple parce que c'est un poète magnifique et que c'est aussi un metteur en scène et le producteur de ses pièces ; or, ça ne l'éloigne absolument pas de l'œuvre à faire... Au contraire.

## LA COMMUNAUTÉ DES AUTEURS

**VOIX ET IMAGES** Parlons maintenant du CEAD, de sa mission et de votre engagement comme présidente. Vous êtes à ce poste depuis 2006, après un premier mandat de quatre ans entre 1999 et 2003. L'organisme est un joueur majeur dans le milieu théâtral et une référence à l'étranger pour tout ce qui concerne la dramaturgie québécoise. Outre le fait qu'il doive continuer à assurer les services directs aux auteurs, quels sont les défis qui attendent le CEAD dans les prochaines années ?

**LISE VAILLANCOURT** La principale tâche à venir, à mon avis, est liée à cette question de l'auteur dans l'espace public. Le Centre va devoir imaginer un espace pour soutenir et renforcer la visibilité et la présence des auteurs dans la cité et favoriser les échanges entre eux. Cette mission est d'autant plus importante que le CEAD est devenu une institution, comme vous le dites, une référence ; mais il importe surtout que l'institution reste vivante, c'est-à-dire qu'elle témoigne de la spécificité et de l'évolution de notre art. Cela pourrait, par exemple, prendre la forme d'une Maison des Auteurs qui incarnerait cette idée de l'auteur au centre de l'espace public : un lieu d'émulation servant à mener une réflexion sur notre art ouvert sur les autres arts et en lien avec sa société.

**VOIX ET IMAGES** Le CEAD est aussi très actif sur le plan international. L'un de ses mandats est de faire connaître la dramaturgie québécoise à l'étranger, dans la francophonie, mais aussi en dehors de ce circuit naturel. D'après l'écho que vous en recevez, est-ce que ces efforts portent leurs fruits ? Quelle perception a-t-on de la

dramaturgie québécoise en dehors du Québec ? Lui reconnaît-on encore une singularité ?

**LISE VAILLANCOURT** Je dirais qu'il y a encore une part d'exotisme suscité par le théâtre québécois à l'étranger, surtout en France. La dernière fois que j'ai assisté à une pièce de Daniel Danis à Limoges, j'ai vu un couple se ruer sur la directrice du festival en s'écriant : « Les pièces québécoises sont toujours merveilleuses ; il y a toujours des chiens, de la neige, la forêt... Mon mari et moi, on adore ça ! » On reste donc en partie des exotiques, par l'accent bien sûr, mais aussi par les images que charrient les textes. Ceci étant dit, la circulation à l'étranger est incontournable et nécessaire, le marché intérieur québécois étant insuffisant pour faire vivre ses artistes. Seulement, je me désole quand je constate que Carole Fréchette et Daniel Danis ne sont pas connus, ou si peu, ici même au Québec. Ce phénomène est pour moi la manifestation d'un problème de société. Il faut donc redoubler d'efforts en tant qu'auteur, occuper davantage l'espace public et par le fait même rétablir un lien avec la population.

**VOIX ET IMAGES** Y a-t-il des endroits dans le monde où la dramaturgie québécoise trouve une résonance positive qui va au-delà du folklore et des images stéréotypées, où la réception met en lumière des affinités culturelles ou une sensibilité commune ?

**LISE VAILLANCOURT** Je peux parler surtout de l'accueil que l'on fait dans l'espace francophone, où j'ai moi-même voyagé ces dernières années. En 1992, j'étais en Italie avec un groupe d'auteurs québécois, dont Michel-Marc Bouchard et René-Daniel Dubois, dans le contexte d'un festival qui avait mis à l'honneur la dramaturgie du Québec. Ça a été pour nous tous un moment formidable, grâce notamment à une femme, Barbara Nativi, une metteuse en scène qui par la suite est venue faire la mise en scène d'un texte de Michel-Marc Bouchard au TNM. À l'occasion de ce festival (Inter-City), qui se déroulait à Florence, elle avait monté *Les belles-sœurs* avec des comédiennes de Naples. Les Napolitaines sont des femmes du peuple qui doivent se battre dans une société dure, machiste, où règne la magouille ; pour Nativi, c'étaient les comédiennes napolitaines qui pouvaient le mieux incarner les femmes de Tremblay. Je me souviens qu'à la lecture publique, nous avons eu l'impression d'une pièce surréaliste. Pour les Italiens, qui n'avaient pas certaines références socioculturelles, comme les timbres-primas, c'était une ouverture sur un imaginaire complètement déjanté.

## DEVENIR AUTEUR DE THÉÂTRE

**VOIX ET IMAGES** Avant de clore cet entretien, pourriez-vous nous parler de votre parcours d'auteur dramatique, qui s'échelonne sur une période de près de vingt ans ? Vous avez déjà évoqué certains moments forts par rapport à la question du statut de l'auteur. Est-ce que tout commence, pour vous, avec le collectif du Théâtre expérimental des Femmes (TEF) ?

**LISE VAILLANCOURT** Oui, mais je dois tout de suite préciser que je n'ai pas participé à l'expérience collective du TEF. Je débarque en 1982, alors que cette expérience

d'écriture collective s'épuise. Quand j'arrive, Ginette Noisieux, jeune scénographe montante, est dans ce théâtre depuis six mois. C'est Pol Pelletier qui nous a appelées toutes les deux et qui va nous accueillir dans ce petit théâtre de cent places. Elle cherche à relancer les activités de la troupe. Pol, qui a lu un roman que j'avais déposé quelques mois auparavant dans une maison d'édition, m'appelle pour me dire qu'elle voit une pièce de théâtre dans la première partie. Trois semaines plus tard, je lui propose une adaptation de cette première partie, qu'elle accepte. Mais comme la pièce est composée de dix personnages et qu'il faut se donner du temps pour trouver le financement, elle me donne carte blanche pour écrire le prochain spectacle de la prochaine saison. Nous sommes en mai. La pièce doit être présentée en novembre. J'écris en six semaines *Ballade pour trois baleines*. Puis Pol, qui fait la mise en scène et ne trouve aucune actrice pour jouer le rôle d'une baleine à bosse, me convainc de l'endosser. J'écris donc, je répète, je joue et je maigris beaucoup ! C'est à ce moment-là que je me joins à l'équipe de direction.

**VOIX ET IMAGES** Qu'est-il arrivé à ce premier roman ?

**LISE VAILLANCOURT** Ce roman intitulé *Suite en nuits majeures opus 1* et déposé chez Remue-Ménage est devenu, après mon adaptation, la pièce *Marie-Antoine, opus 1*. Cette pièce raconte l'histoire d'une petite fille de 5 ans et demi qui ne parle pas, parce qu'elle refuse le monde, mais qui est amoureuse de sa mère. Nous l'avons montée en 1984. J'y tenais le rôle principal.

**VOIX ET IMAGES** Ce roman est donc devenu la base de votre première pièce. Aviez-vous déjà la certitude à ce moment-là de vouloir vous consacrer au théâtre ?

**LISE VAILLANCOURT** Je savais que je voulais écrire des romans et des pièces... Mais à cette époque, j'étais autant intéressée par l'écriture que par le théâtre. Quand Pol Pelletier m'invite au TEF, je me lance dans un travail d'adaptation de mon roman qui va me permettre de faire la jonction entre deux formes d'art, et cela va orienter tout mon travail par la suite. À cette époque, le mot d'ordre est de créer de nouveaux personnages féminins, c'est-à-dire autre chose que l'éternel trio vierge-mère-putain. Je prends ce mot d'ordre au pied de la lettre. Je crée les deux baleines de *Ballade pour trois baleines*, présentée en 1982. Dans *Marie-Antoine*, il y a même une chanteuse d'opéra avec une main de saurien. Ce séjour au TEF me permet d'entreprendre un travail pour explorer une langue de théâtre, la mienne. C'est pendant mon passage dans ce lieu unique et foisonnant que je vais développer ma mythologie personnelle...

**VOIX ET IMAGES** Entre ces débuts dans le métier et la pièce *Billy Strauss*, créée en 1991, il va s'écouler dix ans pendant lesquels vous écrivez quatre textes pour la scène. *Billy Strauss* est une pièce où il est beaucoup question de l'écriture, du théâtre. Elle met en scène une auteure qui dialogue avec ses personnages et s'interroge sur la vérité de la fiction. On y sent une volonté de faire le point.

**LISE VAILLANCOURT** La pièce *Billy Strauss* n'est pas une pièce sur l'écriture, c'est une pièce sur l'amour et sur la difficulté d'aimer quand on ne sait pas qui on est. L'écriture et le théâtre ne sont que les métaphores utilisées pour parler de cette difficulté. Vingt ans plus tard, dans ma nouvelle pièce (*Les exilés de la lumière*), je reprends ce thème que j'avais pourtant délaissé, me disant que jamais plus je ne pourrais écrire sur l'amour...



**VOIX ET IMAGES** *Billy Strauss* représente pour vous un moment charnière, mais vous disiez plus tôt que cela correspondait à une époque dans la dramaturgie québécoise où les auteurs ont tenté de redéfinir la nature de leur travail. Perceviez-vous cela clairement ?

**LISE VAILLANCOURT** Bien sûr, car j'étais dans un lieu, le TEF, où tout était remis en cause. Ce travail a été pour moi très intense pendant dix ans. Mais avec le recul, je peux constater que ce contexte favorisait un peu l'hermétisme. L'expérimentation dans laquelle j'étais ne visait pas le public. Je ne cherchais pas des façons nouvelles de le rejoindre, mais bien des formes nouvelles dans le but de permettre au propos d'aller plus loin. C'est l'écriture pour les enfants qui va créer la figure du destinataire. Cela m'aura été salutaire.

**VOIX ET IMAGES** Cette expérience du théâtre jeune public correspond au moment où celui-ci met en place une structure et développe un répertoire. Comme plusieurs auteurs québécois, vous avez participé activement à ce mouvement.

**LISE VAILLANCOURT** En 1993, la directrice du Théâtre des Confettis, qui avait vu en 1984 *Marie-Antoine, opus 1*, me demande d'écrire une pièce pour enfants. J'en écrirai finalement deux, *Le petit dragon* et *La balade de Fannie et Carcassonne*, qui seront jouées en 1995 et 1997. C'est à partir de là que je vais prendre conscience du public et que je vais commencer à me poser la question de ma place comme écrivain en lien avec sa société. Durant mon séjour au TEF, alors que je commence mon métier, paradoxalement, je me sens étrangère à ma communauté. Ce sont les enfants qui vont m'apprivoiser en tant qu'auteur. Auprès d'eux, je conçois mon travail dans un esprit de grande liberté. Au contraire du sentiment d'urgence qui m'animait au début de mon écriture, maintenant je cultive l'art de prendre le temps. Mes préoccupations et mes réflexions, pour l'instant, concernent mon lien avec la société, ce que signifie vivre sur un territoire, et mon rapport à l'autre. Voilà ce qui nourrit mon écriture présentement. La difficulté pour moi reste de continuer à écrire sans sombrer. J'ai toujours oscillé entre le personnage du Sombreur et celui de l'Espérante. Je suis les deux. Mais ce qui me sauve, c'est que mon esprit est un infatigable et enthousiaste voyageur, toujours prêt à explorer de nouveaux territoires.