

Université de Montréal

**LE CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES (CEAD) :  
action structurante et trajectoire (1965-1980)**

par  
Camille Gascon-Detuncq

Département des Littératures de langue française  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en Littératures de langue française

Décembre 2018

© Camille Gascon-Detuncq, 2018

## **RÉSUMÉ**

L'influence du Centre des auteurs dramatiques (CEAD) sur l'émergence et le devenir de la dramaturgie québécoise et franco-canadienne est indéniable. Pourtant, sa trajectoire de même que son action sur la dramaturgie n'ont jusqu'ici fait l'objet d'aucune étude approfondie. Ce mémoire propose donc, à partir d'une analyse détaillée des archives mêmes du CEAD, une première étude historique de ses quinze premières années d'existence, de 1965, année de sa fondation, à 1980. Nous tâchons de cerner, dans un premier temps, la conjoncture particulière à partir de laquelle a été créé l'organisme afin de mettre au jour sa singularité et de comprendre la façon dont les fondateurs, qui sont des auteurs dramatiques, ont réfléchi leur inscription dans le milieu théâtral. Nous proposons, dans un deuxième temps, une analyse de la trajectoire du CEAD durant la période courte, mais mouvementée, de 1968 à 1980, alors que l'organisme, aux visées plus corporatistes que politiques, devra conjuguer avec l'émergence fulgurante du théâtre engagé et du mouvement de la création collective qui rejette notamment la figure de l'auteur dramatique. Ce mémoire se veut une contribution aux recherches historiques sur le théâtre au Québec.

### **Mots clés :**

Théâtre québécois, dramaturgie, historiographie théâtrale, auteur dramatique, Centre des auteurs dramatiques (CEAD)

## **ABSTRACT**

The influence of the Centre des auteurs dramatiques (CEAD) on the emergence and future of Quebec and French-Canadian theatre is undeniable. However, its trajectory, as well as its action, have not yet been the subject of an in-depth study. This thesis therefore proposes, based on a detailed analysis of the CEAD archives themselves, a first historical study of its first fifteen years of existence, from 1965, the year it was founded, to 1980. We first try to identify the particular context from which the organization was created in order to reveal its uniqueness and to understand how the founders, who are all playwrights, reflected on their place in the theatre community. We then propose an analysis of the trajectory of the CEAD during the short but turbulent period from 1968 to 1980, when the organization, with more corporatist than political aims, had to deal with the dazzling emergence of the committed theatre and the movement of collective creation, rejecting in particular the figure of the dramatic author. This thesis is intended as a contribution to historical research on theatre in Quebec.

### **Keywords:**

Quebec theatre, dramaturgy, theatrical historiography, playwright, Centre des auteurs dramatiques (CEAD)

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des illustrations.....	v
Liste des sigles.....	vi
Remerciements.....	viii
<b>Introduction</b> .....	1
<b>État de la question</b> .....	4
Approches sociologiques.....	5
Sur le CEAD.....	16
<b>Problématique et hypothèse</b> .....	17
<b>Les sources</b> .....	18
<b>Éléments de méthode</b> .....	20
<b>CHAPITRE I - La fondation du CEAD : les conditions d'émergence</b> .....	22
<b>1.1 Un théâtre à contre-temps</b> .....	23
1.1.1 Champ littéraire et champ théâtral : une double marginalité.....	26
1.1.2 Une autonomie « à la française ».....	28
1.1.3 Un théâtre en attente de sa dramaturgie.....	33
<b>1.2 Prologue à une dramaturgie « nationale »</b> .....	37
1.2.1 La naissance d'une conscience collective.....	37
1.2.2 L'inscription du CEAD dans le champ théâtral.....	43
1.2.3 L'impératif de la diffusion.....	48
1.2.4 Théâtre naissant, théâtre vivant.....	54
<b>Conclusion</b> .....	58
<b>CHAPITRE II - Se perpétuer : un centre d'auteurs au temps des collectifs</b> .....	60
<b>2.1 De rupture en rupture : l'émergence du Théâtre québécois</b> .....	62
2.1.1 Se redéfinir : un Centre pour la dramaturgie québécoise.....	65
2.1.2 L'auteur dramatique : une figure fragilisée.....	71
2.1.3 Le CEAD : métonymie d'un espace polarisé.....	78
2.1.4 Un virage corporatiste ou les paradoxes du CEAD.....	83
2.1.5 Un Centre « coast to coast ».....	88
2.1.6 La position du CEAD : un équilibre précaire.....	93
2.1.7 Un CEAD politisé.....	103
<b>2.2 Nouvelle conjoncture : corporatisme et régime de singularité</b> .....	105
2.2.1 CEAD et création collective : une ouverture tardive.....	108
2.2.2 Contrer le manque de débouchés.....	113
2.2.3 La défense du statut professionnel.....	115
2.2.4 Les nouvelles dramaturgies.....	119
<b>Conclusion</b> .....	121
<b>Conclusion</b> .....	124
<b>Bibliographie</b> .....	135

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

Illustration I : Les participants d'une table ronde .....	51
Illustration II : Couverture de la publication <i>Théâtre-Québec</i> (1969).....	66
Illustration III : André Brassard et Michel Tremblay dans <i>Finies les folies !</i> (1969).....	69
Illustration IV : Organigramme des employés du CEAD en 1979 .....	113

## LISTE DES SIGLES

ACTA	Association Canadienne du Théâtre Amateur
AQAD	Association québécoise des auteurs dramatiques
AQJT	Association québécoise du Jeune Théâtre
BAnQ	Bibliothèque et Archives nationales du Québec
CAC	Conseil des arts du Canada
CEAD	Centre d'essai des auteurs dramatiques (aujourd'hui Centre des auteurs dramatiques)
CÉGEP	Collège d'enseignement général et professionnel
ENT	École nationale de théâtre
MAC	ministère des Affaires Culturelles
NCT	Nouvelle compagnie théâtrale
TMN	Théâtre du Même Nom
TNM	Théâtre du Nouveau Monde
TPQ	Théâtre populaire du Québec
TRV	Théâtre du Rideau Vert

Pour Gab  
et pour la suite des choses

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Jean-Marc Larrue, pour son ouverture, sa sensibilité et sa confiance. Merci Jean-Marc d'avoir forcé quelques portes pour que je puisse réaliser cette maîtrise et merci de m'avoir ouvert la tienne. Tu as su mettre des mots sur ce que je cherchais alors un peu confusément.

Je remercie chaleureusement toute l'équipe du CEAD, Alain, Audrey, Émilie, Paul et tous ceux et celles croisé(e)s au cours de ces mois de recherche. Merci de m'avoir accueillie à bras ouverts et de m'avoir laissée plonger dans ces traces du passé. Un merci spécial à Carole Lavoie pour son aide.

Merci à la famille, mommy et pop's, Arnaud, Fred, Landy, Léo, Marie-France, Francine, François, Camille, Laurence et Pier-Paul. Il s'est passé plus de déménagements que d'années depuis le début de ce mémoire. Merci pour votre soutien indéfectible malgré notre propension au nomadisme.

Merci à Julie, mon amie de toujours, pour les précieux moments où nous avons perdu notre temps, ce sont les meilleurs. Merci pour tes conseils avisés et les quelques coups de pied au cul, toujours bien placés.

Un merci spécial à Lucie, ma « belle blonde », compagne fidèle de ces heures de rédaction. Merci pour les promenades quotidiennes et les virées au parc à chiens. Puisque nous sommes des êtres sociaux, il faut bien socialiser un peu...

Et merci surtout à celui qui partage ma vie, mon amoureux, Gabriel, pour le soutien, la confiance, la complicité. Merci d'être à mes côtés. C'est plus facile.



## INTRODUCTION

Nombre de travaux sur le théâtre québécois constatent, depuis le début des années 2000, une crise de l'histoire du théâtre au Québec (selon le titre d'un article de Jean-Marc Larrue publié en 2003<sup>1</sup>) ou du moins, sa mise « en veilleuse<sup>2</sup> ». Lucie Robert affirmait déjà en 1988 que l'« [o]n ne peut pas dire que l'on se soit jusqu'ici véritablement intéressé à faire l'histoire de la dramaturgie québécoise<sup>3</sup> ». Dans l'ouvrage synthèse sur les pratiques et études théâtrales, *Le théâtre québécois 1975-1995* (2001), Yves Jubinville soutient que, s'il existe une histoire du théâtre québécois, elle n'existe que « par morceaux<sup>4</sup> » et Sylvain Schryburt, à sa suite, soutient en 2011 que ces morceaux « ne constituent pas même une histoire virtuelle qui pourrait être reconstituée [...]<sup>5</sup> ». S'il n'y a toujours pas de vue d'ensemble sur l'histoire du théâtre québécois, plusieurs chercheurs se sont penchés sur les différentes facettes de cet objet multiforme offrant autant de « portes d'entrée sur le passé<sup>6</sup> ». Très peu de recherches cependant ont approfondi l'étude des instances qui, par leurs actions, structurent la pratique théâtrale et participent à la construction de son code esthétique. Ce mémoire propose donc un point de vue original sur l'histoire du théâtre au Québec par l'analyse de la trajectoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD)<sup>7</sup> de 1965 (année de sa fondation) à 1980, l'une de ses « institutions

---

<sup>1</sup> Jean-Marc Larrue, « La crise de l'histoire du théâtre au Québec (1976-2001) », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 343.

<sup>2</sup> Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 37.

<sup>3</sup> Lucie Robert, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, automne 1988-printemps 1989, p. 163.

<sup>4</sup> Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », *loc. cit.*, p. 37.

<sup>5</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2011, p. 11.

<sup>6</sup> Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », *loc. cit.*, p. 37.

<sup>7</sup> Le Centre d'essai des auteurs dramatiques devient le Centre des auteurs dramatiques en 1990, mais il conserve l'acronyme CEAD. La graphie du nom de l'organisme est conforme à l'usage en vigueur.

phares<sup>8</sup>» qui, comme l'affirment Gilbert David et Claude Des Landes, a contribué à insérer la dramaturgie « dans le courant social<sup>9</sup>».

L'histoire du CEAD s'amorce ainsi au moment de la Révolution tranquille, l'année de l'écriture des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, dans un contexte sociopolitique en transformation sous l'effet « d'un ensemble de réformes qui modifient en profondeur les institutions du Québec et l'image que la société québécoise a et donne d'elle-même<sup>10</sup>». L'organisme naît de la volonté de six auteurs dramatiques (alors amateurs) de s'associer afin de prendre « en charge les conditions d'exercice et de socialisation de leur métier<sup>11</sup>». Ces auteurs, qui font figure d'exceptions dans un paysage théâtral « essentiellement tourn[é] vers les répertoires étrangers<sup>12</sup>», fondent une association qui leur permettra de diffuser leurs textes et de faire reconnaître leur existence. Cette nouvelle instance, qu'ils conçoivent comme un « organisme de service<sup>13</sup>», devient avant tout un lieu de sociabilité pour tous ceux et celles qui se consacrent, ou simplement, s'intéressent à la création dramatique. Si l'organisme est ouvert au départ à toute personne désireuse de présenter un texte devant public, il devient rapidement une instance de légitimation des œuvres et des auteurs dramatiques alors qu'il met en place des mécanismes de sélection qui apportent, à certains auteurs et à certaines œuvres, « la reconnaissance d'une identité et de leur classement<sup>14</sup>». Son histoire est ainsi liée de près à l'essor

---

<sup>8</sup> Yves Jubinville, « Auteur dramatique à l'œuvre », *Voix et images*, vol.34, n°3, printemps-été 2009, p. 7.

<sup>9</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, Montréal, CEAD inc., 1975, p. 21.

<sup>10</sup> René Durocher, Paul-André Linteau, François Ricard et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989, p. 421.

<sup>11</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1989, p. 72.

<sup>12</sup> Gilbert David, « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, 1995, p. 51.

<sup>13</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> Jacques Dubois, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires*, Paris, édition Duculot, 1993, p. 310.

et à l'évolution de la dramaturgie québécoise, et son action sur celle-ci est indéniable comme plusieurs chercheurs l'ont déjà souligné (Gilbert David, Yves Jubinville et Lucie Robert entre autres), mais aucune étude approfondie n'a jusqu'à présent permis de saisir « son mode d'existence particulier<sup>15</sup> », de mettre au jour les paradoxes et les tensions qui l'ont traversé, les différentes positions qu'il a investies et son action sur la dramaturgie québécoise. Pour réaliser cette recherche, nous nous sommes tout d'abord appuyée sur une analyse approfondie des sources primaires provenant principalement des archives du CEAD afin de faire une histoire « de l'intérieur », du point de vue de celles et ceux qui l'ont vécue. Par ce retour aux archives, nous croyons pouvoir engager un dialogue critique avec les discours (produits par le Centre lui-même, mais aussi par les médias, les chercheurs) qui ont construit l'image du CEAD. Nous croyons, enfin, pouvoir observer les perceptions que les auteurs dramatiques ont eues d'eux-mêmes et de leur pratique, puisque celles-ci sont, comme l'affirme Josée Vincent, intimement liées aux perceptions qu'ils ont de leur association<sup>16</sup>.

La période étudiée, qui couvre les quinze premières années d'existence de l'organisme (1965 à 1980), est de courte durée, mais particulièrement mouvementée puisqu'elle est marquée, comme le soutient Gilbert David, par « un mouvement sans précédent d'émancipation à la fois sociopolitique et théâtral<sup>17</sup> ». Ainsi, le tout jeune organisme devra faire face à deux bouleversements majeurs de la dynamique structurante du champ théâtral, en premier lieu à la fin de la décennie 1960, quand émerge un théâtre contestataire, associé notamment au mouvement des créations collectives – qui rejettent, du moins en théorie, les figures d'autorité que sont le

---

<sup>15</sup> Lucie Robert, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *loc. cit.*, p. 166.

<sup>16</sup> Josée Vincent, « De la nécessité au paradoxe : à propos de l'utilité des associations professionnelles d'auteurs », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 221.

<sup>17</sup> Gilbert David, « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », *loc. cit.*, p. 39.

metteur en scène et l'auteur –, puis au tournant des années 1980 alors que le milieu théâtral opère un virage corporatiste en même temps que prend fin de façon rapide le collectivisme militant<sup>18</sup>. Le CEAD ne restera pas à l'abri de ces bouleversements comme en témoignent les différentes tensions qui le traversent de même que les crises auxquelles il devra faire face et qui le pousseront à s'interroger sur sa pertinence, à se redéfinir.

### État de la question

Yves Jubinville, dans son article « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec » (*Le théâtre québécois 1975-1995*), expose les voies de la recherche sur l'histoire du théâtre québécois en définissant les deux pôles des études historiographiques. Il pose, d'un côté, l'« histoire-récit » – qui procède « par accumulation de faits, d'évènements<sup>19</sup> » et se rapproche ainsi davantage de la chronique que de l'histoire –, et de l'autre, les travaux qui tentent de dégager des « rapports de causes à conséquences, des faits objectifs<sup>20</sup> » et qui relèvent ainsi de ce que Ronald W. Vince nomme « the sciencing of theatre history<sup>21</sup> ». Ces derniers permettent de s'éloigner de l'histoire comme présentation faussement objective de données auxquelles nous apposons inévitablement des « assumed patterns of meaning<sup>22</sup> ». L'investigation historique, dans la perspective de Vince, exige donc un cadre conceptuel afin de comprendre « the process underlying a sequence of theatrical events<sup>23</sup> ».

---

<sup>18</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 177.

<sup>19</sup> Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », *loc. cit.*, p. 44.

<sup>20</sup> Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, décembre 2011, p. 9.

<sup>21</sup> Ronald W. Vince, « Theatre History as an Academic Discipline », dans Thomas Postlewait et Bruce A. McConachie (dir.), *Interpreting the theatrical past : essays in the historiography of performance*, Iowa, University of Iowa Press, 1989, p. 16.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 14.

## Approches sociologiques

Comme le soutient Yves Jubinville, de ce côté du spectre des études historiographiques se trouvent notamment celles qui calquent l'appareil théorique élaboré par Pierre Bourdieu (*Le marché des biens symboliques*). L'approche de la littérature développée par le sociologue français se situe du côté d'une « sociologie de la vie et des pratiques littéraires<sup>24</sup> » pour étudier le « système des relations sociales, des modes de socialisation et des pratiques reliées à l'exercice de la littérature<sup>25</sup> ». Bourdieu retrace les conditions d'autonomisation du champ littéraire qui se constitue comme tel lorsqu'émerge un pôle de production restreinte qui se différencie du pôle de production de masse par son système anti-économique « de l'art pur<sup>26</sup> ». Ce système qui valorise un art « désintéressé » (et donc à l'abri des forces extérieures au champ, tels le marché économique, le religieux, mais aussi le politique) est basé sur un capital symbolique de reconnaissances provenant avant tout des pairs<sup>27</sup>. Le pôle de production restreinte devient le lieu d'une « concurrence pour la consécration proprement culturelle et pour le pouvoir de la décerner<sup>28</sup> », concurrence qui s'établit entre différentes instances, légitimées (ou cherchant à l'être) et légitimantes, qui elles ont le pouvoir de reconnaître et de consacrer. Ainsi, ces instances sont définies « par leur position, dominante ou dominée, dans la structure hiérarchique du système qu'elles constituent et, corrélativement, par le ressort plus ou moins étendu et la forme, conservatrice ou contestatrice, de l'autorité, toujours définie dans et par leur interaction, qu'elles exercent ou prétendent exercer [...]»<sup>29</sup>. Si cette approche permet de mettre en lumière « [l]es

---

<sup>24</sup> Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *loc. cit.*, p. 9.

<sup>25</sup> *Idem*

<sup>26</sup> Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 53.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 69.

valeurs et [l]es principes qui guident [l]es sujets sociaux<sup>30</sup>», on peut lui reprocher sa rigidité et le cloisonnement qu'elle opère dans une « réalité » qui tend à ne pas se laisser compartimenter aussi aisément. En effet, les différents agents ne relèvent pas, le plus souvent, de catégories définies et hermétiques. Ils sont à la fois producteurs, diffuseurs, consécrateurs, spectateurs, et une instance peut toujours chercher à augmenter sa légitimité tout en étant reconnue comme instance légitimante (deux positions que le CEAD sera amené à investir parallèlement).

C'est à partir de ce cadre conceptuel que Gilbert David élabore ses conclusions sur l'histoire théâtrale québécoise dans son texte sur « L'inscription institutionnelle (1930-1965) » où il retrace le processus d'autonomisation du champ qui a cours entre 1930 et 1965 et qui mène, selon lui, à l'émergence du « paradigme moderniste<sup>31</sup> ». L'auteur dresse un portrait sommaire des « forces artistiques en présence<sup>32</sup> » qu'il répartit en trois « axes » situés entre le pôle de l'« art pur » et le pôle commercial. C'est à partir de ce dernier que serait apparu, dans les années 1930, un axe réformiste – dont Gratien Gélinas deviendra le « représentant majeur<sup>33</sup> » – que le chercheur définit comme « consensuel » et nationaliste<sup>34</sup>. C'est aussi dans les années 1930 qu'apparaît l'axe culturaliste, notamment avec la naissance des Compagnons de saint Laurent en 1937. Celui-ci se distingue de l'axe réformiste par sa vision du théâtre. Près d'une tradition européenne, il lui « assigne [...] une fonction de divertissement, assortie d'un objectif de démocratisation culturelle<sup>35</sup> ». C'est à partir de ce modèle que s'implante dès lors un théâtre d'art professionnel<sup>36</sup>.

---

<sup>30</sup> Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », *loc. cit.*, p. 46.

<sup>31</sup> Gilbert David, « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », *loc. cit.*, p. 35.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 26.

(que représente notamment le Théâtre du Nouveau Monde fondé en 1951). Selon David, cet axe est toujours dominant dans la première moitié des années 1960, ce dont témoignent la fondation du Théâtre populaire du Québec (TPQ) en 1963 et celle de la Nouvelle compagnie théâtrale (NCT) en 1964. Mais en opposition à cette vision culturaliste émerge, à la fin des années 1950, un axe expérimentaliste avec l'arrivée de troupes d'amateurs près de l'avant-garde européenne. Selon David, ce n'est qu'au moment où se constitue ce pôle de production restreinte que le champ théâtral accède à son autonomie. Ainsi, comme le soutient Jubinville, dans cette perspective bourdieusienne, c'est « la structuration d'un "champ théâtral restreint" [qui] devient l'axe central de l'interprétation historique<sup>37</sup>».

Si ce modèle théorique permet à David de s'éloigner de la chronique<sup>38</sup>, il semble que son application à la conjoncture québécoise ne se fasse pas sans problèmes. En effet, Denis Saint-Jacques a montré les limites du concept d'autonomie qui a été formé à partir d'un « art formaliste et dépolitisé<sup>39</sup>» de la France de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Au contraire, « dans le champ littéraire québécois [,] le débat sur la littérature et celui sur la politique et l'identité "nationales" sont d'abord liés, et l'autonomie du littéraire se fait d'abord avec l'autonomie politique, et non contre le politique<sup>40</sup>». Cette réalité ne concerne pas que la littérature, c'est aussi celle du théâtre. S'il est vrai que celui-ci se politise plus tardivement que le champ littéraire, la montée du théâtre engagé sera fulgurante au tournant des années 1970. Ainsi, l'autonomie du champ théâtral, qui se constitue tout d'abord, à l'exemple du modèle français, par l'émergence d'une avant-garde non

---

<sup>37</sup> Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », *loc. cit.*, p. 46.

<sup>38</sup> Ronald W. Vince, « Theatre History as an Academic Discipline », *loc. cit.*, p. 15.

<sup>39</sup> Michaël Fortier, « Autonomie », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/153-autonomie>, page consultée le 26 septembre 2018.

<sup>40</sup> Denis Saint-Jacques et Alain Viala, « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire », dans *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Bernard Lahire (dir.), Paris, La Découverte, 2001, p. 69.

politisée, se réalisera, à partir de la fin des années 1960, avec le politique (et en opposition au modèle français), à l'instar de ce que l'on observe dans le champ littéraire. Dans ce contexte, l'« autonomie » conceptualisée par Bourdieu ne peut plus s'exporter telle quelle au contexte québécois puisque littérature et théâtre sont liés à des intérêts sociopolitiques, et donc externes au champ.

Dans sa thèse *Un théâtre à vif: écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990*, David analyse la période qui s'ouvre avec la fondation du CEAD, quinze années durant lesquelles le théâtre vit « dans le tourbillon incessant des fondations de compagnies et d'organismes » ainsi que « dans les chocs des créations et des expérimentations [...]»<sup>41</sup>. Il associe notamment cette période à une « démocratisation sauvage<sup>42</sup> » de la culture qui explique selon lui l'augmentation rapide du nombre de lieux de représentation qui voient le jour alors (plus de quinze nouveaux théâtres entre 1967 et 1980). On constate dès lors que le chercheur n'applique plus le modèle bourdieusien pour analyser cette période où le théâtre se crée notamment en se distinguant du modèle français. Il dresse plutôt le portrait du théâtre comme reflet, « sismographe » ou « lentilles grossissantes<sup>43</sup> » des bouleversements sociétaux. Il souligne ainsi les caractéristiques du renversement qui s'opère selon lui à partir de 1965 sous l'effet d'une « impulsion autarcique<sup>44</sup> » qui mène à la volonté de s'affranchir des modèles français toujours dominants. David associe dès lors la fondation du CEAD à cette prise de position politique pour un théâtre de la « désaliénation<sup>45</sup> » et relève le rôle central qu'a joué Jean-Claude Germain (qui

---

<sup>41</sup> Gilbert David, « Un théâtre à vif: écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », *loc. cit.*, p. 46.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 50.



deviendra comme nous le verrons, le premier employé rémunéré du CEAD) dans cette nouvelle orientation du milieu théâtral.

La lecture que fait Sylvain Schryburt des pratiques scéniques montréalaises de 1940 à 1980 s'appuie aussi sur les fondements de la théorie des champs de Bourdieu. À partir de cette perspective, il cerne « les dynamiques structurantes de quatre états successifs du champ théâtral de la métropole [...]»<sup>46</sup>, des transformations qui voient naître et mourir des agents tandis que d'autres (comme c'est le cas pour le CEAD) doivent tenter, par diverses stratégies, de se réaligner pour survivre. Par cette analyse sociologisante, il met en lumière les « causes esthétiques [...], mais aussi institutionnelles (école de formation de l'acteur, financement du théâtre par l'État, etc.), socioculturelles (mouvement de la contre-culture, Révolution tranquille, nationalisme québécois, etc.) ou plus ouvertement politiques<sup>47</sup> » qui expliquent l'introduction de nouvelles pratiques artistiques.

À l'instar de Gilbert David, Schryburt conclut que le champ théâtral reste à l'état embryonnaire jusqu'à l'arrivée d'une avant-garde dans les années 1950. Ce chercheur conserve cependant la notion de champ (et donc d'espace de luttes pour un capital<sup>48</sup>) afin d'analyser les transformations des décennies 1960 puis 1970, malgré que les critères esthétiques cessent de constituer la principale marque de distinction lorsqu'émerge, à la fin des années 1960, un théâtre tourné vers le social et le politique. Mais pour étudier ce virage, il fait aussi appel à la notion de

---

<sup>46</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, op. cit., p. 14.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>48</sup> Paul Dirx, « Champ », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/37-champ>, page consultée le 23 septembre 2018.

« québécoitude » élaborée par Nicole Fortin dans *Une littérature inventée*<sup>49</sup>. La québécoitude, telle que la définit Schryburt à la suite de Fortin, est un acte d'affirmation collectif et culturel, mais avant tout, une « critique de la prégnance du passé dans le présent, fondatrice d'un devenir en attente de réalisation et expression d'une affirmation nationale<sup>50</sup> ». Cet ajout, qui souligne la posture critique du Théâtre québécois<sup>51</sup>, permet de cerner les particularités de phénomènes étrangers au cadre théorique bourdieusien. Enfin, l'auteur convoque aussi l'« horizon d'attente » de Jauss pour rendre compte des déplacements qui surviennent dans le champ, mais l'intègre à la notion plus large de « régime théâtral<sup>52</sup> » afin de cerner l'ampleur des changements qui modifient le cadre conceptuel à partir duquel est pensé le théâtre. En effet,

[a]lors qu'un déplacement de l'horizon d'attente concerne uniquement les écarts esthétiques que creuse une œuvre donnée avec la série des œuvres qui la précède, le changement de régime théâtral se double d'une nouvelle approche du processus de création ou de diffusion du théâtre. Plus fondamentalement encore, il vient redéfinir les relations de pouvoir entre artisans du spectacle et en modifie du même coup l'instance auctoriale ou, si l'on veut, le sujet (individuel ou collectif) qui a la mainmise sur le discours de l'œuvre scénique<sup>53</sup>.

Si, comme nous le verrons, la notion d'auteur est liée de près à la question de l'autorité, du pouvoir, la redéfinition des relations de pouvoir au sein du processus théâtral aura un impact considérable sur la trajectoire du CEAD et sur sa vision de l'auteur dramatique.

---

<sup>49</sup> Nicole Fortin, *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 40.

<sup>50</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>51</sup> Nous reprenons cette appellation avec une majuscule à la suite de Jean-Marc Larrue qui distingue ainsi le théâtre québécois d'affirmation identitaire des années 1965 à 1980.

<sup>52</sup> Pour Schryburt, le régime collectif, qui émerge à la fin des années 1960, s'oppose au régime du metteur en scène. Gilbert David convoque lui aussi cette notion de régime, mais parle plutôt, à la suite de Nathalie Heinich (1998), d'un « régime de communauté » qu'il oppose au « régime de singularité » (Gilbert David, « Une institution à géométrie variable », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 24).

<sup>53</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 15.

Janusz Przychodzen adopte lui aussi une perspective sociologique sur la période des années 1970, mais déplace l'objet d'étude des pratiques vers « l'institution » et analyse ce qu'il nomme le « champ théâtral institutionnel » dans son article « Structuration et fonctionnement du champ institutionnel dans le théâtre québécois contemporain » (*Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*). Il y étudie « la participation des instances symboliques et matérielles de production, de légitimation et de diffusion de la représentation théâtrale à la formation d'une " nouvelle " institution théâtrale au Québec<sup>54</sup>» à partir des changements qui s'opèrent au sein de différentes instances, en premier lieu, celles qui sont dédiées à la formation, particulièrement à Montréal (l'École nationale de théâtre, le Conservatoire d'art dramatique de Montréal ainsi que le module d'art dramatique de l'Université du Québec à Montréal). Ces écoles, à l'instar des autres instances, devront « s'adapter rapidement [aux] revirements politiques, sociaux et culturels<sup>55</sup>» qui bouleversent la période. Il se penche de plus sur le positionnement de l'Association Canadienne du Théâtre Amateur (ACTA), qui évolue pour devenir l'Association québécoise du Jeune Théâtre (AQJT), un changement qui, selon l'auteur, est révélateur de la nouvelle dynamique qui s'instaure dans le milieu théâtral de la seconde moitié des années 1970, alors que, comme il le soutient, « il annonce l'accession plus ou moins voulue, plus ou moins consciente, plus ou moins assumée du jeune milieu théâtral à la scène du théâtre (professionnel) proprement dit<sup>56</sup>».

Si Janusz Przychodzen et Gilbert David emploient le terme « institution », celui-ci n'est pas sans poser problème vu la pluralité des objets qu'il peut désigner. C'est qu'il y aurait, selon

---

<sup>54</sup> Janusz Przychodzen, « Structuration et fonctionnement du champ institutionnel dans le théâtre québécois contemporain », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 310.

<sup>55</sup> *Idem*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 315.

Lucie Robert, deux acceptions possibles de cette notion par laquelle on peut entendre « un ensemble de normes socialement déterminées et codifiées, individuellement assimilées, qui régit la production littéraire, et un ensemble d'appareils idéologiques qui en organisent la production<sup>57</sup>». Ce serait, selon la chercheuse, ces deux acceptions du terme que Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature* a tenté de concilier. Si la sociologie de Dubois se situe dans le sillage de celle de Bourdieu, elle déplace l'objet d'étude pour s'intéresser aux rapports entre « des aspects de la vie sociale des auteurs, le processus de création et son produit (le texte)<sup>58</sup>». Mais à la suite des travaux de Jacques Dubois sur *L'institution de la littérature*, plusieurs critiques ont reproché à ce concept d'« institution » son caractère incertain. C'est cette remarque, émise par Georges Gurvitch, que rappelle Pierre Popovic dans l'article « Le théorique, la politique, Bakhtine et la sociocritique » (2016). Selon ce chercheur, le mot « institution » figurait bien chez les nombreux auteurs convoqués par Dubois, mais « ne relevait pas des mêmes batteries d'hypothèses<sup>59</sup>». Cette perspective permet cependant de jeter un éclairage sur l'action des « instances » ou « rouages » (tels que le CEAD ou les écoles professionnelles de théâtre) qui agissent à l'intérieur du cadre normatif<sup>60</sup>, lui conférant « sa base concrète, sa forme organisationnelle<sup>61</sup>». Dubois affirme ainsi que ces rouages institutionnels remplissent « une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre<sup>62</sup>» et, plus largement, « codifient et reproduisent les *normes* qui régissent l'ensemble de la production [...]»<sup>63</sup>. Dans cette perspective, les instances sont avant tout considérées à la lumière de l'action qu'elles exercent à un point précis de la trajectoire d'une œuvre ou d'un écrivain (l'émergence, la

---

<sup>57</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>58</sup> Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *loc. cit.*, p. 10.

<sup>59</sup> Pierre Popovic, « Le théorique, la politique, Bakhtine et la sociocritique » dans *Voix et images*, vol. XLII, n° 124, automne 2016, p. 79.

<sup>60</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature: essai*, Bruxelles, Labor, 2005 [1978], p. 122.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 128.

reconnaissance, la consécration et la conservation<sup>64</sup>) pour en assurer la légitimité. Dubois insiste cependant sur les décloisonnements possibles entre la sphère productrice et ces instances de légitimation puisque, comme il le souligne, un même agent cumule souvent plusieurs fonctions<sup>65</sup> (ce qui est le cas notamment d'un auteur qui fait, par exemple, partie d'un jury ou d'un comité de sélection).

C'est aussi cette action des différentes instances que mettent en lumière les travaux des chercheurs qui participent à l'ouvrage *La fabrication de l'auteur*, sous la direction de Marie-Pier Luneau et de Josée Vincent, dans lequel ils tentent de « démystifier la figure paradoxale de l'auteur<sup>66</sup> », qui est lui-même construit « au sein du champ de production par tout l'ensemble de ceux qui contribuent à le " découvrir " et à le consacrer en tant qu'artiste<sup>67</sup> ». Les chercheurs analysent ainsi l'action de tous les intermédiaires qui relient l'auteur à son texte<sup>68</sup>. Certains articles de l'ouvrage étudient plus spécifiquement les liens entre « auteur et institutions de même que les regroupements et sociétés d'auteurs<sup>69</sup> ». Ces communications révèlent les relations de pouvoir qui se jouent autour de la figure d'autorité qu'est l'auteur et analysent « l'espace relationnel<sup>70</sup> » dans lequel évolue celui-ci. C'est le cas de l'article de Josée Vincent qui se penche sur la raison d'être des associations professionnelles et sur les paradoxes inhérents à leur fonction, puisque ces instances sont à l'origine d'une reconnaissance, celle du statut

---

<sup>64</sup> Anthony Glinoyer, « Institution », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/45-institution>, page consultée le 26 septembre 2019.

<sup>65</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature: essai, op cit.*, p. 130.

<sup>66</sup> Marie-Pier Luneau et Josée Vincent, « Présentation », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 8.

<sup>67</sup> Pierre Bourdieu (1970) cité par Bertrand Legendre, « Le primo romancier à l'épreuve de la fabrication de l'auteur : constructions et déconstructions », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 126.

<sup>68</sup> Marie-Pier Luneau et Josée Vincent, « Présentation », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>69</sup> Lise Gauvin, « La fabrication de l'auteur », *Recherches sociographiques*, vol. 53, n° 1, janvier-avril 2012, p. 257.

<sup>70</sup> Björn-Olav Dozo, « Structure de l'espace relationnel des auteurs francophones belges de l'entre-deux-guerres », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 183.

professionnel de l'auteur, mais elles entraînent aussi « la suspicion des puristes, d'aucun dénonçant leurs actions comme une forme de soumission à une logique hors-champ<sup>71</sup> ». Selon la chercheuse, mettre au jour les perceptions que les auteurs entretiennent à l'égard de leur association permet de saisir « celles qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur pratique<sup>72</sup> » et qui reflètent un certain état du champ puisque « les inquiétudes, la ferveur, les espérances et le cynisme des auteurs tradiraient de façon manifeste les conditions dans lesquelles s'exerce la création<sup>73</sup> ». Cet aspect est analysé par Björn-Olav Dozo à propos d'une autre situation puisqu'il étudie la « Structure de l'espace relationnel des auteurs francophones belges de l'entre-deux-guerres ». Le chercheur analyse certaines stratégies des agents qui évoluent dans un champ périphérique marqué par une « faiblesse institutionnelle<sup>74</sup> ». Plusieurs de ces stratégies d'émergence recourent à ce que Bourdieu nomme le « capital social<sup>75</sup> », qui est « fondé sur le travail fourni par l'agent pour se créer et entretenir un ensemble de relations qui peuvent mettre à sa disposition différentes ressources<sup>76</sup> ». Dozo étudie notamment une manifestation particulière de la sociabilité, la préface, qui permet d'effectuer un transfert de légitimité, notamment entre l'auteur de la préface (le préfacier) et l'auteur de l'œuvre, et devient ainsi un moyen d'exister dans le champ. Comme nous le verrons, la recherche de ce capital social (ou relationnel) constitue la part majeure des efforts déployés par les premiers membres du Centre et la préface remplira un rôle important dans leur stratégie de positionnement alors que l'organisme devient, lors de ses premières années d'existence, une instance éditrice par la co-publication de *Théâtre vivant*.

---

<sup>71</sup> Josée Vincent, « De la nécessité au paradoxe : à propos de l'utilité des associations professionnelles d'auteurs », *loc. cit.*, p. 220.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>73</sup> *Idem*

<sup>74</sup> Björn-Olav Dozo, « Structure de l'espace relationnel des auteurs francophones belges de l'entre-deux-guerres », *loc. cit.*, p. 184.

<sup>75</sup> Pierre Bourdieu (1980) cité par Björn-Olav Dozo. *Idem*

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 185.

C'est d'ailleurs cette fonction éditrice du Centre que souligne Lucie Robert, dans son article « Théâtre et édition au XX<sup>e</sup> siècle » (*Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle*), où elle s'intéresse au rôle et à la place de l'édition dans le champ théâtral (son étude touche à la fois l'édition de « textes-sources », soit les textes dramatiques, et l'édition d'un « discours d'accompagnement » duquel relèvent les publications savantes, les revues<sup>77</sup>). Dans son étude des collections spécialisées (1965-1990), Robert soutient que « le vide créé par la faillite du milieu éditorial » et « l'intervention massive des multinationales européennes sur le marché québécois » seraient des « raisons indirectes<sup>78</sup> » de la création du Centre. Elle poursuit cependant en soulignant que le CEAD s'est « rapidement retiré du milieu éditorial<sup>79</sup> » et que ce retrait est dû au fait qu'il ne considère alors pas l'édition comme « nécessaire au processus de création théâtrale<sup>80</sup> ». Dans cette perspective, le CEAD s'inscrit pleinement dans un milieu théâtral qui, selon Robert, n'a guère d'intérêt pour l'édition des textes dramatiques<sup>81</sup>. Comme nous le constaterons, le CEAD cesse en effet de participer directement à l'édition de pièces au moment où il signe, en 1970, une entente avec la maison d'édition Leméac, mais l'analyse des archives nous permet aussi de constater que ce volet redeviendra une priorité pour les membres à la fin des années 1970 puisque le texte édité se diffuse plus facilement (et que la diffusion des pièces est l'un des principaux mandats de l'organisme)<sup>82</sup>. La chercheuse met aussi en lumière l'importance de la maison d'édition Leméac dans la publication de la dramaturgie québécoise et franco-canadienne qui a bénéficié d'une conjoncture favorable « que ses directeurs ont eu l'intelligence

---

<sup>77</sup> Lucie Robert, « Théâtre et édition au XX<sup>e</sup> siècle », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 89.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>79</sup> *Idem*

<sup>80</sup> *Idem*

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>82</sup> Comme nous le verrons, si la volonté des membres de faire du CEAD une instance éditrice ne se concrétise pas, les raisons évoquées sont avant tout d'ordre économique (Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre des auteurs dramatiques », mai 1980, p. 6).

de saisir<sup>83</sup>» et qui, comme nous le verrons, aura une importance particulière dans la trajectoire de notre objet d'étude. Enfin, l'étude de Lucie Robert permet de faire ressortir certaines fonctions des éditeurs, qui assurent la conservation de la mémoire du théâtre à travers les textes dramatiques<sup>84</sup>, la diffusion des textes à l'échelle nationale et internationale, et qui permettent à l'auteur de se confronter à un « premier lecteur <sup>85</sup>». Si le CEAD n'est plus éditeur, il remplit tout de même ces fonctions ce qui en fait une « instance déterminante dans la sélection, la production et la diffusion des œuvres<sup>86</sup>» (et nous pourrions ajouter la conservation) à l'exemple des éditeurs du champ littéraire.

### Sur le CEAD

Un seul ouvrage, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, a été publié sur notre objet d'étude, et ce, par l'organisme lui-même pour souligner ses dix ans d'existence. Co-écrite par le critique (à l'époque) et chercheur Gilbert David et par le metteur en scène et employé du Centre de 1973 à 1978, Claude Des Landes, cette brochure cherche à « rendre compte d'une décennie d'activités au Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques d'un point de vue à la fois descriptif et réfléchi<sup>87</sup>». Comme nous le verrons, ces auteurs semblent déceler une attitude contestataire de la part du CEAD et soulignent son engagement politique lié à l'affirmation d'une identité nationale. Dans cette perspective, le CEAD est un moyen de répliquer « à une culture encore dominée<sup>88</sup>». Cette publication sur l'organisme est contemporaine de l'essai de Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois* (1973), ouvrage qui « fait date » et participe de la vision du théâtre comme reflet de la société (il soutient notamment que « [l]e théâtre québécois est

---

<sup>83</sup> Lucie Robert, « Théâtre et édition au XX<sup>e</sup> siècle », *loc. cit.*, p. 95.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>86</sup> *Idem*

<sup>87</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 8.



marginal [p]arce que la société québécoise est marginale<sup>89</sup>»), mais aussi comme « outil de l'affirmation québécoise<sup>90</sup>» voué avant tout à faire reconnaître le « fait québécois<sup>91</sup>». Ces lectures qui s'appuient sur la fonction identitaire du théâtre tendent à faire de la trajectoire du CEAD le parfait reflet de celle de la dramaturgie québécoise. C'est d'ailleurs ce point de vue qu'adopte Alexandre Cadieux sur la « courbe évolutive » de l'organisme dans son article « Soutenir la circulation : 25 ans de traduction au CEAD » (2009) dans lequel il relate les différentes actions en lien avec la traduction et la diffusion internationale menées par le CEAD. Selon l'auteur, sa courbe a suivi fidèlement celle de la dramaturgie québécoise<sup>92</sup> et c'est pourquoi il affirme que ce n'est qu'au début des années 1980 que le Centre établira des ponts vers le Canada anglais (alors que le mouvement du théâtre engagé s'étiolle), notamment par la traduction et la diffusion de certaines pièces de ses membres en langue anglaise. Comme nous le constaterons, l'étude des archives du CEAD, qui a tenté le plus souvent de se tenir au carrefour des différentes pratiques, des différents courants, permet de dépasser cette vision de l'histoire du Centre comme simple reflet de celle de la dramaturgie et de révéler une part des « discontinuités », des « singularités passagères<sup>93</sup>» qui l'ont traversé et qui constituent aussi une part de l'histoire de la dramaturgie québécoise.

### **Problématique et hypothèse**

Le CEAD, qui a eu 50 ans en 2015, a survécu à l'état du champ d'où il a émergé ainsi qu'à ses états subséquents, non sans traverser nombre de crises et de réalignements. Cette recherche propose de faire l'étude de la trajectoire de cette instance en la suivant dans son

---

<sup>89</sup> Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Éditions Leméac, 1973, p. 13.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>92</sup> Alexandre Cadieux, « Soutenir la circulation : 25 ans de traduction au CEAD », *Jeu*, n° 133, 2009, p. 27.

<sup>93</sup> Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », *loc. cit.*, p. 53.

évolution, dans ses positionnements et repositionnements qui s'inscrivent dans une période de bouleversements sociopolitiques et théâtraux. Quel « modèle d'exercice<sup>94</sup> » le CEAD a-t-il mis en place? Quels discours a-t-il véhiculés et quels discours ont été véhiculés sur lui? Quelles sont les dynamiques internes et externes qui l'ont poussé à se définir et à se redéfinir? Comment s'est-il positionné, imposé, dans l'espace théâtral, qui est inévitablement un espace de concurrence où les ressources sont limitées? Finalement, comment les auteurs dramatiques ont-ils pensé et repensé leur inscription dans le champ théâtral? Voici certaines des questions auxquelles ce mémoire tente de répondre. Comme nous l'avons mentionné, la trajectoire du CEAD a été associée par maints commentateurs à celle de la dramaturgie québécoise et analysée à travers le prisme identitaire. Nous pensons observer, par l'analyse des archives de l'organisme – qui représente des membres de différents horizons aux buts et besoins divergents –, des écarts entre les discours qui en construisent l'image et les positions qu'il a effectivement investies. Nous nous attarderons aussi à ses contradictions inhérentes, aux discontinuités dans sa trajectoire, aux voix discordantes qui se sont élevées au sein de ce Centre qui s'inscrit bel et bien dans une histoire de la dramaturgie tout en infléchissant, par son action, son devenir.

## **Les sources**

L'histoire que nous proposons s'appuie sur une quantité appréciable de sources archivistiques. Comme mentionné, elle repose tout d'abord sur des sources de première main, soit le fonds d'archives du CEAD. Ce fonds comporte une grande quantité de documents produits depuis sa fondation, dont les procès-verbaux des conseils d'administration et des assemblées générales (certains contiennent des rapports de présidence), les rapports d'activités annuels ou

---

<sup>94</sup> Jacques Dubois définit le « modèle d'exercice » à la fois comme un « modèle de pouvoir et un modèle idéologique » (Jacques Dubois, *L'institution de la littérature: essai, op cit.*, p. 49).

biennuels, les statuts et règlements de l'association, sa charte d'incorporation, un dossier de presse (1966-1991), le rapport Courchesne (1994) rédigé dans la foulée de la crise qui a secoué l'organisme en 1994 ainsi que plusieurs publications du Centre, notamment la brochure *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *Théâtre vivant* (I à VII), *Théâtre-Québec* et le *Répertoire des textes du Centre d'essai des auteurs dramatiques* (1981). Les employés du CEAD nous ont aussi donné accès à certains documents de synthèse dont la liste des lectures publiques produites par le Centre depuis 1965, la liste des présidents de l'organisme (1965-2004), la liste des manifestations hors-Québec, celle des déménagements ainsi que le dossier « Faits saillants » constitué à l'occasion des 40 ans du CEAD et qui contient de courts textes écrits par les fondateurs. Parmi les documents récents, nous avons pu analyser un dossier destiné au Conseil des arts de Montréal (2016) ainsi que les programmes des différentes éditions de son événement *Dramaturgies en dialogue*, deux types de sources à travers lesquelles le Centre se raconte, construit son histoire à postériori.

À ce fonds s'est ajouté celui de Roland Laroche<sup>95</sup>, metteur en scène et employé du CEAD de 1972 à 1973, grâce auquel nous avons eu accès à de nombreuses coupures de presse – notamment des articles traitant des activités de l'organisme – ainsi qu'à des procès-verbaux du conseil d'administration, à des rapports du président et du secrétaire-exécutif et à des communiqués produits par le CEAD et destinés entre autres aux diffuseurs du Canada anglais.

---

<sup>95</sup> BAnQ Vieux-Montréal, Fonds Roland Laroche et Hélène M. Stevens, P944.

## Éléments de méthode

Nous avons effectué en premier lieu un travail d'analyse systématique des archives du CEAD selon une grille analytique essentiellement chronologique afin de tenter de cerner sa trajectoire (entendue comme une série de positions qu'il a investies<sup>96</sup>), de relever les récurrences, mais aussi de mettre en lumière les tensions et paradoxes qui l'ont traversé depuis sa fondation. Pour ce faire, nous avons mobilisé différentes ressources des approches historiques et sociologiques afin d'éclairer les choix à faire dans cette matière abondante en concentrant notamment notre regard sur les discours et stratégies d'émergence puis de conservation d'une instance qui a dû définir son rôle, son action, dans le champ théâtral, et donc dans un « système relationnel et différentiel (champ de forces) où chaque agent occupe une position plus ou moins dominante/dominée et plus ou moins innovante/conservatrice liée à son capital accumulé de légitimité spécifique (capital symbolique)<sup>97</sup> ». Et puisque tout document « est discours et, en ce sens, [...] porteur des valeurs, des préjugés, des présupposés de ceux qui l'ont produit, qui l'ont conservé ou qui l'ont classé<sup>98</sup> », nous avons tenté de mettre en perspective les informations recueillies en inscrivant cette recherche dans l'évolution du contexte socioculturel et théâtral du Québec pour la période 1965-1980.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous retracerons les conditions d'émergence qui ont mené à la fondation de l'organisme afin de mettre en lumière le contexte dans lequel ont été définis les mandats du CEAD et la façon dont les fondateurs, auteurs dramatiques, ont réfléchi leur inscription dans le champ théâtral. Dans le deuxième chapitre nous analyserons la période courte, mais particulièrement mouvementée, de 1968 à 1980, qui s'inscrit entre deux bornes

---

<sup>96</sup> Paul Dirx, « Champ », *loc. cit.*

<sup>97</sup> Paul Dirx, « Champ », *loc. cit.*

<sup>98</sup> Jean-Marc Larrue, « La crise de l'histoire du théâtre au Québec (1976-2001) », *loc. cit.*, p. 352.

marquées par des changements structuraux importants dans le champ théâtral et nous suivrons, à travers ces changements, la trajectoire de l'organisme qui a tenté de s'inscrire dans ce milieu en transformations et d'y faire reconnaître une figure et une fonction, celle de l'auteur dramatique.

## CHAPITRE I

### La fondation du Centre d'essai des auteurs dramatiques : les conditions d'émergence

L'histoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques s'amorce en 1965, au lendemain du Festival d'art dramatique du Canada<sup>99</sup>, une compétition pancanadienne de troupes de théâtre amateur qui se déroule alors dans onze régions du pays et qui a pour objectif de « promouvoir la création théâtrale canadienne<sup>100</sup> ». Dans le cadre des festivités de la section Québec-Ouest, qui prennent place au théâtre du Gesù à Montréal, certains textes d'auteurs francophones, notamment une pièce de Marcel Dubé et une de Claude Jasmin, y ont été entendus<sup>101</sup>, mais la présence d'auteurs que l'on nomme encore « canadiens-français » demeure jusqu'alors une exception. Pourtant, en 1965, sous l'influence de David Peacock (assistant directeur de la section artistique du Conseil des arts du Canada), le festival consacre l'édition de Montréal à la jeune dramaturgie du Québec<sup>102</sup>. Des auteurs dramatiques se rencontrent et se rendent compte qu'ils ne sont pas seuls. Six d'entre eux décident de se réunir pour fonder le Centre d'essai des auteurs dramatiques. Si cette initiative est tout d'abord personnelle<sup>103</sup> (puisque'elle ne découle d'aucune instance étatique), elle résulte d'une conjoncture particulière qui permet l'émergence d'une « conscience collective<sup>104</sup> » des auteurs dramatiques et qui influence dès lors leur manière de penser l'association chargée de les représenter. Ce premier chapitre, divisé en huit parties, constitue une mise en situation de la fondation du CEAD. Nous reviendrons sur le contexte sociopolitique et culturel de cette période marquée par la Révolution tranquille ainsi que sur l'état du champ

---

<sup>99</sup> Aussi connu sous le nom de Dominion Drama Festival.

<sup>100</sup> Lucas Hénaff, « Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec " moderne " : 1965-1976 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'histoire, 2008, p. 39.

<sup>101</sup> Archives du CEAD, Robert Gauthier, « 40 ans au service des auteurs dramatiques », p. 4.

<sup>102</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>103</sup> Lucas Hénaff, « Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec " moderne " : 1965-1976 », *op. cit.*, p. 39.

<sup>104</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, *op. cit.*, p.72.

théâtral d'où a émergé cette instance, un champ qui, au début des années 1960, semble encore en « décalage » face aux autres sous-champs culturels (notamment les arts visuels et la littérature), mais qui, depuis les années 1940, a, sous l'effet des changements de sa dynamique structurante, gagné une autonomie en se dotant notamment d'instances de reproduction et de consécration<sup>105</sup>. Cet exposé nous permettra de mettre en lumière les conditions générales qui ont mené à la fondation du CEAD.

### 1.1 Un théâtre à contretemps

Au milieu des années 1960, la société québécoise est à l'heure du « rattrapage<sup>106</sup> ». Ses structures se modernisent rapidement et se transforment sous l'effet d'un mouvement de fond qui marque toute la période : le nationalisme québécois réformiste<sup>107</sup>. Ainsi, lorsque les six fondateurs établissent les fondements du futur organisme, le gouvernement libéral provincial de Jean Lesage est au pouvoir depuis cinq années durant lesquelles il a instauré des réformes majeures afin d'« assurer aux francophones une voix prépondérante dans la direction de l'économie et de la société [...] »<sup>108</sup>. L'interventionnisme étatique s'accroît dans tous les secteurs alors que l'on assiste au remplacement progressif « des mots "Province de Québec " et "Canadien français" par ceux d' " État du Québec " et de " Québécois<sup>109</sup>" ». La dimension religieuse, comme ciment de l'identité, est écartée au profit de la langue française qui devient le trait distinctif de cette « nation » et fait du même coup de la culture un lieu d'affirmation identitaire de premier plan. Il faut dire que depuis les années 1940, une nouvelle vision de celle-ci a émergé. Elle n'est plus perçue comme le privilège des élites, mais de plus en plus comme « une dimension

---

<sup>105</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature: essai, op. cit.*, p. 66.

<sup>106</sup> René Durocher, Paul-André Linteau, François Ricard et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930, op. cit.*, p. 422.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 678.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 808.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 674.

essentielle de la vie en société, où se manifestent des solidarités, des visions du monde, des valeurs qui concernent l'ensemble de la collectivité<sup>110</sup>». Ce nouveau rapport à la culture est affirmé alors aux trois paliers de gouvernement, c'est pourquoi, lorsque le CEAD est fondé, ils offrent chacun une forme d'aide à la création pour les artistes par l'entremise d'une instance dédiée spécifiquement à la culture. Mais alors qu'en 1957, les gouvernements fédéral et municipal se dotent d'un organisme indépendant du pouvoir étatique, soit le Conseil des arts du Canada et le Conseil des Arts de la région métropolitaine (aujourd'hui nommé le Conseil des arts de Montréal)<sup>111</sup>, les dirigeants du Québec choisissent « le chemin de l'institution politique<sup>112</sup>». Ils mettent ainsi en place, en 1961, le ministère des Affaires culturelles (MAC) qui reçoit le mandat de devenir « le premier, le plus grand et le plus efficace serviteur du fait français en Amérique [...]»<sup>113</sup>. Ces propos de Jean Lesage renforcent alors le lien entre culture et « fait français ». Le choix d'une institution politique, comme nous le verrons, n'est pas sans conséquence pour des organismes comme le CEAD qui doivent de ce fait entrer dans le jeu de la représentation politique. Néanmoins, cette prise en charge de la culture par les instances étatiques (bien que l'aide du MAC reste encore très minime) permet de constater « [qu'elle] relève désormais du domaine public et devient une responsabilité de l'État<sup>114</sup>», ce qui a un impact majeur sur le champ théâtral alors qu'émergent de nouveaux agents qui pourront se perpétuer dans le temps –

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 794.

<sup>111</sup> Selon Josette Féral (*La culture contre l'art*), le Conseil des arts du Canada « jouit d'un statut privilégié, puisqu'il relève directement du Parlement et non du Premier ministre (la distinction est importante puisqu'elle est la garantie de son autonomie). Néanmoins, le Conseil n'est pas tenu de faire approuver ses décisions par le Parlement ou le Ministre avant de les mettre en œuvre » (Féral, 1990, p. 129). La structure du Conseil des Arts de la région métropolitaine s'apparente, selon Féral, à celle de l'instance fédérale (quoique beaucoup plus petite). Ce Conseil des arts municipal jouit donc aussi « d'une totale autonomie dans ses décisions » (Josette Féral, *La culture contre l'art*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1990, p. 288).

<sup>112</sup> Adrien Gruslin, *Le théâtre et l'État au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 1981, p. 76.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>114</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 361.



avec ce que cela implique de « crises et de réalignements<sup>115</sup>» – en plus de se distinguer peu à peu par des choix artistiques moins soumis aux lois du marché. C’est bien sûr le cas d’un organisme comme le CEAD qui, par son mandat premier, ne peut vivre des recettes de la billetterie, et n’aurait donc pu poursuivre le mandat que se sont fixé les fondateurs sans une aide étatique (qu’il obtiendra, comme nous le verrons, rapidement).

La conjoncture de laquelle émerge le Centre, qui s’inscrit dans un mouvement de regroupements des milieux artistiques<sup>116</sup>, est aussi marquée par une vaste réforme du système scolaire qui touche directement le milieu culturel et plus spécifiquement la littérature québécoise (qui comprend ici le texte dramatique considéré comme un « genre » littéraire). À la suite des recommandations du rapport Parent (1964), celle-ci occupe une place plus importante dans la formation générale, depuis les écoles secondaires jusqu’aux nouveaux Collèges d’enseignement général et professionnel (CÉGEPs) créés en 1967, tandis que dans les universités, « on voit se développer des centres de recherche ou d’études consacrés à la littérature québécoise [...]»<sup>117</sup>. Comme nous le verrons, cette réforme permettra à la dramaturgie québécoise de gagner une légitimité, à la fois dans les champs littéraire et théâtral, mais pour l’heure, elle reste encore marginale dans ces deux espaces (bien que pour des raisons distinctes). C’est de cette « double marginalité » que le Centre s’attellera à faire sortir la dramaturgie « nationale<sup>118</sup>» et les auteurs dramatiques.

---

<sup>115</sup> Sylvain Schryburt, *De l’acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, op. cit., p. 93.

<sup>116</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », dans Gérard Daigle et Guy Rocher (dir.), *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 1992, p. 542.

<sup>117</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 362.

<sup>118</sup> Nous utilisons ce terme pour son ambiguïté, puisque le mandat du CEAD est d’être au service de la dramaturgie francophone du Québec ET du Canada (site du CEAD, « Mission », 2018), mais, comme nous le constaterons, le

### 1.1.1 Champ littéraire et champ théâtral : une double marginalité

Si les écrivains de la littérature se regroupent déjà en 1921 pour fonder la première Association canadienne d'auteurs (CAA)<sup>119</sup>, c'est au milieu de la décennie des années 1960 que le champ de la littérature acquiert une certaine autonomie « d'abord face à la France, et puis en tant qu'activité esthétique ayant sa légitimité en elle-même et voulant se donner les moyens matériels (édition, enseignement, etc.) de se développer<sup>120</sup> ». Cette autonomie, contrairement à celle du champ français (conceptualisée par Bourdieu), ne se développe pas contre le politique, mais plutôt avec celui-ci alors que l'auteur se met à jouer un rôle de premier plan dans la vie publique<sup>121</sup>. Ainsi une conscience nouvelle émerge qui, en 1965 (année de fondation du CEAD), pousse les auteurs de la revue *Parti pris* à publier un numéro manifeste dans lequel ils revendiquent le terme de « littérature québécoise », un geste alors éminemment politique<sup>122</sup>. Mais tandis que les romanciers, essayistes ou poètes ont développé une conscience collective et font maintenant de la littérature un espace d'affirmation identitaire, il en va autrement de ceux qui revendiquent le statut d'auteur dramatique. La naissance d'une « dramaturgie québécoise », qui aurait pu s'inscrire dans ce mouvement de revendication d'une littérature québécoise, tarde à survenir, ce qui confère un statut marginal à la dramaturgie comme « genre » littéraire.

Si le théâtre est alors sous-représenté dans l'ensemble littéraire québécois, la dramaturgie « nationale » et, par conséquent, la fonction d'auteur dramatique, le sont tout autant au début des années 1960 dans le champ théâtral qui pourtant acquiert lui aussi son autonomie. C'est que

---

mouvement d'affirmation identitaire qui marquera les années 1970 entrainera la prépondérance du terme « dramaturgie québécoise » dans les discours du Centre.

<sup>119</sup> Josée Vincent, « De la nécessité au paradoxe : à propos de l'utilité des associations professionnelles d'auteurs », *loc. cit.*, p. 221.

<sup>120</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise, op. cit.*, p. 15.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 277.

celle-ci se construit pour le moment sur une dynamique différente de celle du champ littéraire. En effet, alors que la littérature que l'on nomme de plus en plus « québécoise » émerge, comme nous l'avons mentionné, en s'opposant au modèle littéraire de l'Hexagone, dans le champ théâtral, c'est, au contraire, toujours ce modèle qui s'impose comme l'explique Sylvain Schryburt :

À l'un des bouts du spectre, on retrouve un théâtre aux visées commerciales, le TRV [Théâtre du Rideau Vert], qui propose majoritairement la dramaturgie des boulevards que l'on joue dans les théâtres privés de Paris. À l'autre bout du spectre, on retrouve des petites troupes d'avant-garde [...] qui empruntent notamment au « nouveau théâtre » (Ionesco, Beckett, Genet, Vauthier) que l'on commençait à jouer à peine dix ans plus tôt, dans les théâtres de poche de la rive gauche parisienne. Entre ces deux pôles opposés, des groupes comme le TNM [Théâtre du Nouveau Monde], la NCT [Nouvelle compagnie théâtrale] ou le TPQ [Théâtre populaire de Québec], privilégient d'ordinaire la dramaturgie consacrée, qu'elle soit classique ou moderne [...]<sup>123</sup>.

Ainsi, lorsque le CEAD est créé au milieu de la décennie, le théâtre au Québec est encore largement sous l'influence du modèle français, par le répertoire que choisissent les producteurs, mais aussi par la dynamique qui le structure alors que les forces antagonistes se distinguent principalement en fonction de critères esthétiques et de leur degré de soumission aux forces « hétéronomes » (notamment économiques). Mais il convient de revenir un peu en arrière afin de rappeler les changements qui sont tout de même à l'œuvre à partir des années 1940 alors que se produit un virage décisif<sup>124</sup> qui ouvre la porte, comme le soutient Jean Cléo Godin, à « la naissance d'une véritable institution théâtrale, laquelle fera sa place à un répertoire québécois jusque-là quasi inexistant<sup>125</sup> » et donc, à la mise en place des instances, telle que le CEAD, qui visent à faire reconnaître la légitimité esthétique de cette dramaturgie tout en participant à l'établissement de ses normes.

---

<sup>123</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, op. cit., p. 127.

<sup>124</sup> Jean Cléo Godin, « Saisons et répertoire. Le cas du Théâtre Arcade », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 268.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 269.

### 1.1.2 Une autonomie « à la française »

Quelque vingt ans seulement avant la naissance du CEAD, le champ théâtral est toujours fragile. En l'absence de subventions publiques, les principales scènes de l'époque sont subordonnées aux lois du marché. Par exemple, le théâtre de l'Arcade<sup>126</sup> où, selon Jean Cléo Godin, l'« institution théâtrale française cherche à se restructurer<sup>127</sup> » au moment de la Deuxième Guerre mondiale, choisit des textes qui répondent au goût du public bourgeois, des « valeurs sûres » extraites du répertoire boulevardier français, en plus de renouveler l'affiche hebdomadairement. Ce mode de production ne permet donc aucune prise de risque, alors que le risque est inhérent à toute création d'un texte n'ayant encore jamais passé « l'épreuve de la scène ». Mais dans les années 1940 apparaissent de nouveaux producteurs, principalement L'Équipe de Pierre Dagenais (1943-1948) – qui a commencé sa carrière à l'Arcade et qui oppose à ce théâtre « bourgeois<sup>128</sup> » un « art dramatique pur<sup>129</sup> » –, et les Compagnons de saint Laurent (1937-1952) d'Émile Legault, qui se consacrent à un « théâtre d'art<sup>130</sup> ». Ces nouveaux agents fondent leur aspiration à la légitimité sur « la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l' "économie " (du " commercial ") et du profit " économique " (à court terme)<sup>131</sup> ». Ils instaurent ainsi un « cycle de production long<sup>132</sup> » par l'augmentation du temps alloué aux répétitions, ce qui leur permet de se distinguer des scènes dominantes puisque, comme le soutient Bourdieu, « la longueur du cycle de production constitue

---

<sup>126</sup> Le théâtre, dont la salle a une capacité de 800 places, ouvre ses portes en 1913. Sa mission première est alors de présenter du cinéma français. Il devient un lieu théâtral entre 1940 et 1949 alors que la guerre empêche l'approvisionnement en films français (*Ibid.*, p. 271). Le lieu aurait présenté, selon Jean Cléo Godin, près de 350 pièces lors de cette période (*Ibid.*, p. 272).

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>129</sup> Pierre Dagenais (1974) cité par Gilbert David, « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », *op. cit.*, p. 26.

<sup>130</sup> Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1998, p. 30.

<sup>131</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1992], p. 235.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 236.

[...] une des meilleures mesures de la position d'une entreprise de production culturelle dans le champ<sup>133</sup>». Ils ouvrent ainsi la porte à l'expérimentation, à la recherche de nouveaux langages, bref au théâtre dit « de création », auquel sera inévitablement associée la dramaturgie québécoise en voie de constitution<sup>134</sup>. Leur position distincte se traduit aussi par la place centrale qu'occupe le metteur en scène dans le processus créatif et par le choix du répertoire puisque ces troupes délaissent le très populaire boulevard au profit des répertoires « moderne[s] et classique[s]<sup>135</sup>» (notamment Shakespeare et Pagnol chez Dagenais, Molière, Racine, Giraudoux et Anouilh pour les Compagnons). Le champ théâtral s'engage ainsi peu à peu sur la voie de l'autonomisation (toujours selon le modèle bourdieusien) avec l'introduction de ce « pôle "pur" ou autonome, où se dispute un capital symbolique (celui-là même qui permet au champ de fonctionner sur sa propre économie et de suivre sa logique spécifique) [...]»<sup>136</sup>.

De cet état du champ apparaît la première figure à laquelle se référeront nombre de discours qui participent de la construction de l'histoire de la dramaturgie québécoise, Gratien Gélinas, étant nommé le « grand-père » (Michel Bélair) ou le doyen (Godin et Mailhot) de cette dramaturgie<sup>137</sup>. En 1948, le créateur des *Fridolinades* présente au Monument-National un premier texte dramatique « sérieux », *Tit-Coq*, qui remporte alors un grand succès populaire et critique, succès qui ne serait pas étranger au fait que le spectateur canadien-français reconnaît alors dans

---

<sup>133</sup> *Idem*

Nous verrons que ce rapport à la temporalité s'inversera avec l'entrée en scène du Jeune théâtre québécois qui opposera à la construction du « chef-d'œuvre » (qui s'inscrit plutôt dans un temps long, voire « hors du temps ») la création « spontanée », produite dans l'urgence de se faire l'écho des bouleversements de la période.

<sup>134</sup> L'expérimentation, l'*Essai* (comme en témoigne le nom de l'organisme), sera au cœur du mandat du Centre notamment lors de ses premières années d'existence.

<sup>135</sup> Jean-Marc Larrue, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *loc. cit.*, p. 30.

<sup>136</sup> Michaël Fortier, « Autonomie », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/153-autonomie>, page consultée le 26 septembre 2018.

<sup>137</sup> Il n'est pas anodin que le Centre d'essai des auteurs dramatiques nomme en 1994 son prix pour la relève le prix Gratien-Gélinas alors que la trajectoire de l'homme de théâtre ne crociera pas directement celle du Centre. Comme nous le verrons, cette association entre l'organisme et les figures qui ont marqué l'histoire de la dramaturgie québécoise participe d'un discours qui tend à faire de l'un le parfait reflet de celle des autres.

ces personnages « une partie de son âme<sup>138</sup> ». Malgré tout, Gélinas, comme auteur dramatique « canadien-français », reste pour le moment une exception.

Dans les années 1950, la pratique théâtrale se restructure. Les principaux joueurs de la décennie précédente ont disparu tandis que de nouveaux apparaissent – notamment le Théâtre du Rideau Vert (1948), le Théâtre-Club (1953) ainsi que le Théâtre du Nouveau Monde (1951) fondé par des acteurs issus des Compagnons – et imposent rapidement leur vision culturaliste du théâtre (qui doit divertir et éduquer<sup>139</sup>). Il est vrai que ces grandes compagnies restent toujours subordonnées aux lois du marché et hésitent de ce fait à mettre à l’affiche des œuvres nouvelles, et donc des œuvres canadiennes-françaises, qui représentent un risque financier. Mais la raison n’est pas que financière. Les principaux collaborateurs et fondateurs de ces instances, notamment le TNM, qui impose alors son modèle<sup>140</sup>, ont reçu leur formation théâtrale à Paris auprès de maîtres tels que Louis Jouvet, Charles Dullin, Jean Vilar ou Ludmilla Pitoëff. C’est d’ailleurs sur leurs enseignements que repose le mouvement de professionnalisation qui marque la fin de la décennie – avec la fondation des conservatoires de Montréal (1955) et de Québec (1958) puis celle de l’École Nationale de théâtre (ENT) en 1960 – puisque les premiers directeurs et fondateurs de ces écoles (qu’ils soient originaires de France comme Michel Saint-Denis et Jean Valcourt ou du Québec comme Jean Gascon<sup>141</sup>) ont aussi été formés auprès de ces maîtres. Cette

---

<sup>138</sup> Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1970], p. 58. Cette volonté de « se reconnaître » sur scène, de faire de celle-ci le miroir de la salle sera l’argument avancé notamment par Gélinas en 1960 lorsqu’il appellera de ses vœux une « littérature théâtrale typiquement canadienne qui nous reflète exactement. [...] » (Lucas Hénaff, « Le rôle du théâtre engagé dans la construction d’un Québec "moderne " : 1965-1976 », *op. cit.*, p. 36).

<sup>139</sup> Gilbert David, « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », *op. cit.*, p. 27.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>141</sup> Jean Gascon est l’un des co-fondateurs de l’ENT et son directeur général de 1960 à 1963 tandis que Jean Valcourt sera directeur des conservatoires de Montréal et de Québec à partir de 1958.

professionnalisation vient uniformiser la formation des acteurs, mais aussi, comme le soutient Sylvain Schryburt,

le cadre dans lequel est pensé l'acte théâtral ou, si l'on veut, son espace des possibles. Dès lors, l'horizon humaniste et le théâtre que l'on dira « culturel » s'imposeront durant les décennies 1950 et 1960 comme la quintessence même du théâtre de qualité pour la plupart des grandes troupes professionnelles [...] <sup>142</sup>.

Suivant ce modèle, la mise en scène doit être « soumise à l'œuvre écrite <sup>143</sup> » qui se doit d'être de « haute tenue littéraire <sup>144</sup> ». Mais si les écoles de théâtre prennent alors en charge la formation de l'acteur <sup>145</sup>, l'auteur dramatique est, lui, irrémédiablement européen (et, disons-le, bien souvent décédé). Il faudra attendre 1975 pour que le programme d'écriture dramatique soit instauré à l'ENT. Cette absence de formation dédiée directement aux auteurs dramatiques est certainement l'une des raisons qui entrainera la fondation du Centre. Ce dernier devra répondre rapidement au besoin de l'auteur de se former (puisque la formation participe de la revendication d'un statut professionnel).

En marge de cette professionnalisation et des joueurs qui dominent le champ, une trentaine de troupes de théâtre amateur se rassemblent et se dotent d'un organisme centralisateur. C'est ainsi qu'est fondée, en 1958, l'Association canadienne du Théâtre Amateur (ACTA) présidée par Guy Beaulne <sup>146</sup>. Elle devient un espace de rassemblement pour les troupes de langue française qui se trouvent en marge des scènes établies. Certains groupes, qui se distancient peu à

---

<sup>142</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, op. cit., p. 103.

<sup>143</sup> Gilbert David, « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », op. cit., p. 272.

<sup>144</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, op. cit., p. 102.

<sup>145</sup> En 1961, l'ENT ouvre aussi une section production afin de former des « décorateurs » et des techniciens (Michel Garneau et al., (dir.), *L'école. The school*, Montréal, Stanké, 1985, p. 157).

<sup>146</sup> Louis Bélanger, « Présence du théâtre amateur dans la dramaturgie québécoise », *Études en littérature canadienne*, vol. 17, n° 1, 1992, URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8159>, page consultée le 24 août 2018.

peu de l'imitation des producteurs professionnels, gagnent en popularité auprès des jeunes et des critiques qui leur accordent une grande attention médiatique. Ce sont les « théâtres de poche<sup>147</sup> » du Québec dont les représentants les plus marquants de la période sont les Apprentis-Sorciers (1954), l'Estoc (1957), l'Égrégore (1959) et Les Saltimbanques (1963). Animées par un esprit de recherche, ces troupes prennent parti pour un théâtre de création, un théâtre d'*Essai*<sup>148</sup>. Elles cherchent ainsi à renouveler les langages scéniques, mais aussi « les modes de sociabilité qui entourent l'événement théâtral<sup>149</sup> » en devenant des lieux propices aux rencontres et aux échanges. Cette volonté de créer un espace qui favorise la réflexion et la création influencera les fondateurs du CEAD qui mettent de l'avant, dès les premières années de l'organisme, cet esprit de recherche et cette volonté de provoquer les rencontres. Comme nous le verrons, le CEAD entretiendra des liens étroits avec ces producteurs et leur association au cours de ses 15 premières années d'existence. Selon Schryburt et David, ces troupes d'amateurs viennent enrichir le champ théâtral qui, en se dotant d'un sous-champ de production restreinte « stable », cesse d'être « embryonnaire<sup>150</sup> ». Un dispositif de légitimation et de reproduction se met ainsi en place au cours des années 1950 alors que « diverses instances, divers organismes et divers agents (auteurs, acteurs, producteurs, critiques, fonctionnaires, etc.) entrent en interaction<sup>151</sup> » soutenus par une aide étatique plus stable.

---

<sup>147</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 356.

<sup>148</sup> Louis Bélanger, « Présence du théâtre amateur dans la dramaturgie québécoise », *loc. cit.*

<sup>149</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>150</sup> Gilbert David, « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », *op. cit.*, 1995, p. 32.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 14.



### 1.1.3 Un théâtre en attente de sa dramaturgie

Malgré tout, la légitimité artistique de la dramaturgie « nationale » demeure faible bien que se multiplient les appels des critiques et même des directeurs de théâtre à sa venue<sup>152</sup>. Pourtant, du côté des scènes établies, quelques noms d'auteurs canadiens-français apparaissent dans la programmation de leurs saisons dès les années 1950. Les œuvres de Marcel Dubé notamment sont présentées au Théâtre-Club (*Le barrage* et *Le naufragé*, 1955<sup>153</sup>) ainsi qu'au TNM (*Le temps des lilas*, 1958). Des romanciers et poètes reconnus produisent aussi des œuvres dramatiques, dont certaines sont jouées sur les scènes établies (qui peuvent se permettre ce risque financier en raison, précisément, de leur notoriété). C'est le cas d'Yves Thériault, de Jacques Ferron, d'André Langevin ou encore d'Anne Hébert<sup>154</sup>. On leur reproche cependant une écriture trop « littéraire », destinée davantage à la lecture qu'à la scène<sup>155</sup>.

La dramaturgie « nationale » occupe aussi une place marginale dans le répertoire des théâtres de poche, malgré leur parti pris pour l'exploration de nouveaux langages. En effet, lorsque le CEAD est fondé, les recherches que poursuivent ces troupes sont principalement liées au langage scénique – et non à la langue québécoise – (elles s'intéressent notamment aux arts visuels comme moyen de renouveler les formes) et elles trouvent dans les nouvelles dramaturgies européennes un terreau fertile à leurs aspirations esthétiques. Comme nous le verrons, ces troupes

---

<sup>152</sup> Dans une entrevue accordée en 1962 au journaliste de *La Presse* Jean O'Neil, à l'occasion de la remise du prix Marie-Victorin de la Société Saint-Jean-Baptiste, Jean Gascon, alors directeur du TNM, affirme souhaiter « que le théâtre soit bientôt écrit par les auteurs dramatiques » et attendre « cette dramaturgie canadienne qui sera l'image de ce que nous sommes et de ce que nous voudrions être » (Jean O'Neil, « L'avenir pour Jean Gascon : un théâtre qui nous exprime », *La Presse*, 18 octobre 1962). Il faudra cependant attendre les années 1970 pour que le théâtre s'ouvre réellement à la dramaturgie québécoise (Jean Cléo Godin, « La "dramaturgie nationale" au Théâtre du Nouveau Monde », *L'annuaire théâtral*, n° 22, automne 1997, p. 48).

<sup>153</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>154</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 464.

<sup>155</sup> *Idem*

et le CEAD entretiendront rapidement des liens (notamment en raison de leurs besoins matériels communs), mais il faudra attendre la fin de la décennie 1960 et l'émergence fulgurante du Théâtre québécois pour que des échanges artistiques soutenus lient les membres du CEAD à ces troupes et que celles-ci diffusent la dramaturgie québécoise (tel que le souhaitait d'ailleurs Gratien Gélinas en 1960<sup>156</sup>). Mais au milieu de la décennie 1960, cela ne va pas de soi. C'est d'ailleurs cet écart que soulignera Marcelle Ouellette dans un extrait de son *Essai sur l'incubation et la gestion du théâtre québécois* (*Théâtre vivant 2*, 1967). Le personnage, qu'elle nomme le Moi-québécois, questionne des animateurs du théâtre des amateurs sur leur refus de jouer le théâtre canadien, ce à quoi ils répondent que ces pièces « ne sont pas jouables » et les auteurs « pas parvenus à [leur] degré d'évolution<sup>157</sup> ». Si les troupes, au milieu de la décennie, ne trouvent pas dans la dramaturgie du Québec une réponse à leurs aspirations esthétiques, elles font tout de même entendre sur scène des textes québécois en se tournant vers d'autres formes littéraires, notamment le conte et la poésie<sup>158</sup>. C'est ainsi qu'André Brassard présente en 1965, au théâtre des Saltimbanques, *Messe Noire*, collage de contes fantastiques, dont *Maouna* signé d'un certain Michel Tremblay. À cette même période, il est aussi possible d'entendre sur les scènes de ces théâtres des textes de Madeleine Greffard et de Pierre Perreault ou encore de Félix Leclerc, Gilles Vigneault et André Langevin. Ces troupes ouvrent aussi une brèche pour ce qui deviendra le langage théâtral du Théâtre québécois de la décennie suivante. En effet, « [d]ans la foulée du retour à l'acteur amateur, ce sont [...] les particularismes d'un parler local qui entrent dans le

---

<sup>156</sup> À l'occasion de l'ouverture du troisième Congrès de l'association, alors qu'il est président honoraire de l'ACTA, Gratien Gélinas exhorte les troupes d'amateurs à ne « pas oublier qu'elles ont pour mission première la responsabilité de mousser les œuvres de nos dramaturges canadiens » (Lucas Hénaff, « Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec " moderne " : 1965-1976 », *op. cit.*, p. 37).

<sup>157</sup> Marcelle Ouellette, « Créateurs et amateurs », *Théâtre vivant 2*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston (en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques), 1967, p. 9.

<sup>158</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 146.

domaine des conventions théâtrales acceptables, mais non encore pleinement légitimées<sup>159</sup>». Il ne s'agit pas pour l'heure d'une langue théâtrale comme celle qui sera introduite par les *Belles-Sœurs*, mais certaines particularités du parler québécois se font tout de même entendre, alors que le français « normatif » est la norme incontestable pour les acteurs professionnels des scènes bourgeoises. Il faut tout de même attendre la fin de la décennie pour que le « parler » des amateurs trouve sa dramaturgie. En 1969, le journaliste à *La Presse*, Martial Dassylva, soulignera d'ailleurs, dans la cadre de la présentation de *La duchesse de Langeais* au Festival-Carrefour de l'ACTA, « l'adéquation complète<sup>160</sup> » entre la langue de Tremblay et celle des acteurs amateurs d'une troupe de l'Abitibi.

Mais pour l'heure, le milieu théâtral semble toujours attendre sa dramaturgie. Les producteurs qui revendiquent un statut d'auteur dramatique sont rares et isolés, ils sont des « accidents de parcours » (Gurik), des « auteurs-monolithes » (David, Des Landes). La dramaturgie québécoise a peut-être alors un « grand-père » (Gratien Gélinas) et un « père » (Marcel Dubé) comme le retient le plus souvent l'historiographie théâtrale (Bélaïr, Mailhot et Godin), mais de cette lignée patriarcale<sup>161</sup>, elle tarde à venir au monde. Pour que celle-ci devienne un ensemble distinct, pour que l'on puisse proclamer son existence, il faudra que la masse de textes atteigne « un seuil critique<sup>162</sup> », ce qui se produira plutôt vers la fin de la décennie. Malgré tout, des signes montrent que le vent tourne. La dramaturgie, au tournant des

---

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 353.

<sup>160</sup> Martial Dassylva, « Les États généraux annuels du théâtre d'amateurs », *La Presse*, 28 juin 1969, p. 28.

<sup>161</sup> Biron, Dumont et Nardout-Lafarge soulèvent d'ailleurs le fait que les pièces de François Loranger, qui s'impose pourtant elle aussi comme dramaturge dans les années 1960, ont été souvent « négligées par les historiens du théâtre » (Biron, Dumont, Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise, op. cit.*, p. 464).

<sup>162</sup> Jean-Marie Klinkenberg, « L'analyse institutionnelle de la littérature en Belgique : où en est-on ? », *Textyles*, n° 15, 1999, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1021>, page consultée le 12 novembre 2018.

années 1960, se diversifie tant par le nombre de dramaturges que par les courants esthétiques<sup>163</sup>. Le théâtre n'est plus uniquement divertissement et la quantité de pièces écrites augmente rapidement tandis qu'une volonté de diffuser la dramaturgie « nationale » commence aussi à émerger. Gratien Gélinas dirige La Comédie-Canadienne (1957) qui se trouve à l'emplacement actuel du TNM et qui a pour mandat premier d'« encourager la mise en scène de pièces canadiennes<sup>164</sup>». C'est ainsi que sur cette scène sont créées *Les Beaux dimanches* (1965) et *Au retour des oies blanches* (1966) de Marcel Dubé. Lors de la saison 1964-1965, des textes d'auteurs du Québec sont aussi produits sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde (qui présente *Klondike* de Jacques Languirand et *La dalle des morts* de Félix-Antoine Savard) ainsi qu'au Théâtre du Rideau Vert (la pièce de Françoise Loranger *Une maison...un jour*). Si Michel Bélair, dans son essai sur *Le nouveau théâtre québécois* (1973), soutient que cet engouement soudain et ponctuel du TNM et du TRV pour la dramaturgie nationale est dû à leur volonté d'être choisis par le ministère des Affaires culturelles pour loger à la Place des Arts (ils exploitent selon lui la « veine nationale au cas où ce serait là un des critères du [m]inistère<sup>165</sup>»), il demeure néanmoins que ces saisons font la preuve que des pièces s'écrivent au Québec. C'est d'ailleurs en 1965 que Tremblay écrit *Les Belles-Sœurs*, ce texte qui marquera la naissance du Théâtre québécois.

---

<sup>163</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 464.

<sup>164</sup> Marilyn Baszczyński, « La Comédie-Canadienne », *L'encyclopédie canadienne*, 2006, URL : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/comedie-canadienne-la>, page consultée le 6 novembre 2018.

<sup>165</sup> Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, op. cit., p. 40.

## 1.2 Prologue à une dramaturgie « nationale »

Ainsi, une dramaturgie s'écrit au Québec, mais pour exister elle doit maintenant être entendue, trouver des lieux où se dire<sup>166</sup>. Certaines instances du théâtre amateur mettent en place des mécanismes afin de favoriser la création et la diffusion de cette dramaturgie. En 1963, l'ACTA lance le premier concours de pièces en un acte qui est alors gagné par Robert Gurik, (l'un des cofondateurs du CEAD). Puis, en 1965, le Festival d'art dramatique du Canada – qui n'a présenté jusqu'alors que quelques textes d'auteurs canadiens-français – consacre cette édition à la « jeune dramaturgie québécoise<sup>167</sup>», provoquant ainsi une rencontre entre des auteurs jusque-là isolés dans le champ<sup>168</sup>.

### 1.2.1 La naissance d'une conscience collective<sup>169</sup>

Les directeurs de théâtre ne savent même pas que vous existez [...], existez-vous vraiment ?  
Moi-raisonnable<sup>170</sup>

Lorsque les six fondateurs raconteront, quarante ans après la naissance du CEAD, leur rencontre lors de l'édition de 1965 du Festival d'art dramatique du Canada, ils souligneront tout d'abord leur étonnement d'alors de découvrir qu'ils sont plusieurs à écrire du théâtre, à aspirer au statut d'auteur dramatique. En effet, s'ils étaient jusque-là les uns pour les autres de « parfaits inconnus<sup>171</sup>», cet évènement leur fait découvrir qu'ils sont « légion<sup>172</sup>». Ils se retrouvent donc

---

<sup>166</sup> Les limites de cette recherche ne nous permettent malheureusement pas de dresser un portrait de l'activité théâtrale anglophone au Québec dans les années 1960. Nous pouvons tout de même souligner que c'est en 1963 qu'est fondé, à Montréal, l'organisme Playwrights Workshop dont le mandat se rapproche de celui du CEAD puisqu'il est « devoted to the development of the Canadian play and playwright outside a producing theatre context » (Ron Curtis, « A history of Playwrights' Workshop Montréal : 1963-1988 », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, Faculty of Graduate studies and research, English department, 1991, p. 5).

<sup>167</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>168</sup> Selon Ron Curtis, la fondation du Playwrights' Workshop serait aussi attribuable à l'action de la section Québec Ouest du Festival d'art dramatique du Canada qui aurait permis à des auteurs anglophones de Montréal de se regrouper (Ron Curtis, « A history of Playwrights' Workshop Montréal : 1963-1988 », *op. cit.*, p. 6).

<sup>169</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>170</sup> Marcelle Ouellette, « Créateurs et amateurs », *Théâtre vivant 2*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>171</sup> Robert Gauthier, archives du CEAD, « 40 ans au service des auteurs dramatiques ! », 2005, p. 4.

chaque soir de cette semaine de festival au restaurant La Hutte Suisse de la rue Sherbrooke<sup>173</sup> afin de débattre, d'échanger sur le théâtre et surtout sur leur situation. C'est une semaine « d'états généraux improvisés<sup>174</sup> ». L'élan ne doit pas s'arrêter là. Roger Dumas<sup>175</sup>, Robert Gauthier, Jacques Duchesne, Robert Gurik, Denys Saint-Denis<sup>176</sup> et Jean Morin<sup>177</sup> décident de s'associer afin de donner un cadre permanent à ce qui n'est, pour le moment, que conjoncturel, et c'est ainsi qu'à la fin du festival est annoncée la naissance du Centre d'essai des auteurs dramatiques. L'organisme naît donc des suites de cette prise de conscience collective, de la volonté de ces auteurs de défendre leurs intérêts communs, de prendre en charge « les conditions d'exercice et de socialisation de leur métier [...]»<sup>178</sup>.

Puisque pour le moment, ils ont eux aussi le statut d'amateurs (ils sont ingénieur, gérant d'hôtel ou enseignant), c'est à l'extérieur de leurs heures de travail qu'ils écrivent et se réunissent. Il faudra ainsi un an de réunions, se déroulant souvent tard le soir, pour que soit fondé officiellement le Centre d'essai des auteurs dramatiques (la corporation est enregistrée au mois de mars 1966). L'association, qui n'est pour le moment appuyée par aucune instance publique et qui ne bénéficie donc que d'un très faible budget de fonctionnement, se promène au gré des rencontres, avant de s'ancrer brièvement boulevard Saint-Joseph Ouest, au domicile de Robert

---

<sup>172</sup> Denys Saint-Denis, archives du CEAD, « 40 ans au service des auteurs dramatiques ! », 2005, p. 5.

<sup>173</sup> Robert Gurik, *Gyurik en trois actes*, Ottawa, Robert Gurik éditions, 2015, p. 77.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>175</sup> À noter que Roger Dumas est considéré par le Centre comme l'un des fondateurs, mais n'est pas signataire de la charte signée en 1966 (archives du CEAD, Charte d'incorporation du Centre d'essai des auteurs dramatiques, 31 mars 1966).

<sup>176</sup> Nous utilisons la graphie de ce nom conformément à la Charte d'incorporation du Centre d'essai des auteurs dramatiques (31 mars 1966).

<sup>177</sup> Nous utilisons la graphie de ce nom conformément à la Charte d'incorporation du Centre d'essai des auteurs dramatiques (31 mars 1966).

<sup>178</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, op. cit., p. 72.

Gurik<sup>179</sup>. En 1975, lors de la publication du livre soulignant les dix ans du CEAD, Gurik s'étonnera que des auteurs « qui sont en général isolationnistes et paranoïaques<sup>180</sup> » aient réussi à se réunir. Mais, comme le souligne Pascal Durand, le paradoxe n'est qu'apparent :

L'Auteur moderne [...] est aussi une figure sociale dont la solitude inexpugnable est inséparable d'une existence collective, d'un être-en-groupe ou du moins d'une conscience de groupe. Ce n'est pas seulement qu'individualisme et existence collective entretiennent une relation de mutuelle implication, du fait que le groupe n'est, au fond, qu'un individu collectif et l'individu qu'un collectif incorporé. C'est aussi que l'Auteur individuel émerge et existe comme un être dans un champ et pour un champ, et qu'il est, pourrait-on dire, un *être au champ*<sup>181</sup>.

L'individu auteur ne peut donc se définir comme tel qu'à partir d'une collectivité afin d'émerger d'un champ qui lui reconnaitra une existence, c'est pourquoi le premier mandat du Centre, tel qu'inscrit dans sa charte d'incorporation, sera de « réunir des auteurs<sup>182</sup> ». En effet, « le pouvoir d'imposer la reconnaissance dépend de l'aptitude à se mobiliser autour d'un nom [...], donc à s'approprier un nom commun et à communier dans un nom propre et à mobiliser ainsi la force que fait l'union [...] <sup>183</sup> ». Le Centre devient avant tout un lieu où se réunir afin qu'émerge cette conscience de groupe des échanges entre les auteurs, mais aussi entre ceux-ci et les autres agents du champ qui seront amenés alors à leur reconnaître une existence. Ainsi, des auteurs écrivent, mais ils veulent maintenant « avoir les titres pour le faire<sup>184</sup> ». C'est d'ailleurs ce qui ressortira rétrospectivement d'un document produit 40 ans plus tard par l'organisme qui affirme que :

---

<sup>179</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, op. cit., p. 12.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>181</sup> Pascal Durand, « Homme de lettres, écrivain, auteur. Déclinaison sociale d'une fonction symbolique », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 85.

<sup>182</sup> Archives du CEAD, « Charte d'incorporation du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 31 mars 1966, p. 2.

<sup>183</sup> Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit : Maison des sciences de l'Homme, 2012 [1979], p. 557.

<sup>184</sup> *Idem*

« [p]ar son histoire, l'existence du CEAD signifie et affirme, culturellement et socialement, que le métier d'auteur de théâtre existe<sup>185</sup> ».

Si les fondateurs veulent faire « exister » la fonction d'auteur dramatique, il en va de même pour la dramaturgie qu'ils écrivent. L'organisme recevra donc aussi pour mandat lors de son incorporation en 1966 « d'encourager et de promouvoir l'écriture dramatique, de soumettre à l'analyse et à la critique et généralement d'étudier des textes dramatiques ainsi que de diffuser des textes dramatiques [...]»<sup>186</sup>. Donc, en cette période où les auteurs du champ littéraire prennent une position politique en revendiquant les appellations « auteurs québécois » ou « littérature québécoise » afin de marquer « une double coupure : par rapport à la France d'un côté, par rapport au Canada de l'autre<sup>187</sup> », les fondateurs choisissent d'éviter, dans le nom comme dans le mandat de leur organisme, toute affirmation identitaire. Le Centre ne sera pas un mouvement politisé<sup>188</sup>, mais plutôt un organisme de services pour les auteurs de la francophonie canadienne. Comme nous le verrons, le CEAD ne restera pas imperméable au courant d'affirmation identitaire qui prend de l'ampleur au tournant de la décennie suivante, mais sa trajectoire démontre qu'il évitera, la plupart du temps, tout engagement politique partisan pour s'en tenir à son mandat explicite, celui de stimuler et de promouvoir la dramaturgie francophone du Canada, et à son mandat implicite, celui de faire reconnaître le statut professionnel de l'auteur

---

<sup>185</sup> Archives du CEAD, « 40 ans au service des auteurs dramatiques ! », 2005, p. 1.

<sup>186</sup> Archives du CEAD, Charte d'incorporation du Centre d'essai des auteurs dramatiques, 31 mars 1966, p. 2.

Ce mandat est toujours le même, mais ces différents objectifs prendront plus ou moins d'importance au cours de l'histoire du Centre en fonction des pressions internes (notamment les besoins des membres) et externes à l'organisme (l'état du champ théâtral et le contexte socio-culturel).

<sup>187</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 417.

<sup>188</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, op. cit., p. 13.



dramatique et sa fonction<sup>189</sup>. C'est pour répondre à ce double mandat que, dès les premières années du Centre, les membres multiplieront les contacts avec les agents des autres provinces canadiennes. Ils émettront d'ailleurs, en 1968, le souhait d'implanter d'autres CEAD dans la province, mais aussi à Ottawa<sup>190</sup>.

Lorsque Claude Des Landes et Gilbert David jettent un regard sur cette période en 1975, ils affirment que « dès 1965, [...] cette fondation entendait ni plus ni moins *renverser la machine théâtrale* pour y déposer *une critique permanente* [...]»<sup>191</sup>. Gilbert David affirme de nouveau, en 1995, cette posture critique du Centre dans *Un théâtre à vif* où il soutient que « [d]ès 1965, avec la fondation du Centre d'essai des auteurs dramatiques, il apparaît que *l'élan libérateur* prend source dans l'émergence d'une génération d'auteurs dramatiques qui se reconnaissent une *vision politique* et une *fonction critique communes*»<sup>192</sup>. Comme nous le verrons, le CEAD sera rapidement associé au *Nouveau théâtre québécois* (Bélair) et au mouvement du Jeune Théâtre, et donc à leur posture critique (notamment par la présence de Jean-Claude Germain comme secrétaire-exécutif de 1968 à 1971), mais cette vision de la fondation du Centre est un symptôme des transformations que connaîtra le champ théâtral à partir de la fin de la décennie ainsi que de la place qu'a prise Germain, le premier employé rémunéré du CEAD, dans la constitution de la mémoire de l'organisme. En effet, les premières publications du Centre ne permettent pas de conclure à des visées contestataires et politiques de la part de l'organisme. L'écart est d'ailleurs

---

<sup>189</sup> En 2009, Lise Vaillancourt (alors présidente du CEAD) réaffirme, dans un entretien accordé à Yves Jubinville, cette volonté de « soutenir et renforcer la visibilité et la présence des auteurs [...] » (Yves Jubinville, « L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public : entretien avec Lise Vaillancourt », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, printemps-été 2009, p. 17). L'auteur doit toujours selon elle « revendiqu[er] [sa] place au sein des théâtres » (*Ibid.*, p. 14) alors que, paradoxalement, la dramaturgie du Québec a gagné une légitimité certaine dans le milieu théâtral et dans la société en général.

<sup>190</sup> Archives du CEAD, « Minutes d'une assemblée des administrateurs », 20 janvier 1968, non paginé.

<sup>191</sup> Nous soulignons. Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>192</sup> Nous soulignons. *Ibid.*, p. 50.

manifeste entre le discours que tiennent Des Landes et David en 1975 et celui de Yerri Kempf, critique de théâtre pour la revue *Cité Libre* qui signe, en 1966, la préface de la première publication du CEAD, *Théâtre vivant*. Ce dernier affirme alors que si la grande majorité des pièces montées à Montréal sont d'origine étrangère, « [c]e n'est pas l'idéal, mais ce n'est pas non plus cette infamie que certains se plaisent à dénoncer<sup>193</sup> ». Selon lui, le public s'« éduque », les artisans du théâtre se professionnalisent et, dans ce contexte, les pièces finiront par se produire « spontanément<sup>194</sup> ». Loin d'être le levier politique que décrivent Des Landes et David, le CEAD est plutôt, lors de sa fondation, le produit du milieu théâtral d'où il émerge, qui ne tardera pas à rattraper son « retard », mais qui, pour le moment, demeure pour l'essentiel « en retrait de l'actualité sociale ou politique [...] »<sup>195</sup>. Mais, si l'organisme se garde le plus souvent de faire de la dramaturgie un outil d'affirmation de l'identité québécoise<sup>196</sup> (sauf dans certaines conjonctures et notamment au tournant de la décennie), il demeure néanmoins que la revendication du statut d'auteur dramatique dans le champ théâtral de 1965 et la diffusion d'une dramaturgie du Québec (malgré l'absence de l'adjectif québécois), en portant atteinte à l'hégémonie du théâtre français qui prévaut sur les scènes montréalaises<sup>197</sup>, revêt dès lors une signification politique. Mais comme nous le verrons, il ne s'agit pas tant pour le Centre de « renverser la machine théâtrale » que de s'y insérer par les brèches, celles qu'ont créées notamment les agents de la marge.

---

<sup>193</sup> Yerri Kempf, « Petit mode d'emploi », *Théâtre vivant 1*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston (en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques), Montréal, 1966, p. 5.

<sup>194</sup> *Idem*

<sup>195</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 463.

<sup>196</sup> La diversité des provenances des auteurs est plutôt aujourd'hui, signe des temps, soulignée dans les communications du Centre comme un marque distinctive.

<sup>197</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 225.

### 1.2.2 L'inscription du CEAD dans le champ théâtral

Et puis...peut-être...peut-être qu'à plusieurs...  
Denys Saint-Denis, 1966<sup>198</sup>

Ces auteurs, devenus administrateurs par la force des choses, doivent faire reconnaître le Centre des auteurs dramatiques au sein du champ théâtral ainsi qu'auprès des instances politiques et de la société en général. La publicité médiatique sur l'organisme lui-même devient dès lors un domaine d'activité important. Dès la première année, les administrateurs font imprimer des outils de diffusion attestant l'existence du CEAD (des cartes d'invitation pour la conférence de presse devant avoir lieu le 29 août 1966 ainsi que pour les lectures publiques de l'année 1966-67). À l'Assemblée générale de 1967, les membres nomment un chef d'information et un responsable des relations publiques qui doivent assurer le lien avec les médias afin de les informer des activités du CEAD ainsi que des changements de présidence (et éventuellement d'orientation). L'organisme va aussi multiplier ses participations à divers événements théâtraux par l'entremise de ses premiers membres qui deviennent dès lors « représentants » du Centre. Ainsi, ils prennent part à de nombreuses activités dont ils sont aussi souvent les organisateurs. Ils sont notamment présents aux festivals de l'ACTA ainsi qu'à l'Expo 67 (où 15 conférences et colloques sont organisés par le CEAD en collaboration avec le Pavillon de la Jeunesse<sup>199</sup>). Les représentants du Centre vont aussi, dès 1967, se rendre à divers événements à l'étranger (au Festival d'Avignon, à la Rencontre internationale du théâtre à Cologne ainsi qu'au congrès de l'Association internationale du théâtre amateur à Hambourg). Par leur travail de représentation d'une association d'auteurs dramatiques et à titre de membres de cet organisme, les auteurs affirment aussi leur propre statut et leur existence.

---

<sup>198</sup> Denys Saint-Denis, « En guise d'À-propos », *Théâtre vivant I*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston (en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques), Montréal, 1966, p. 9.

<sup>199</sup> Archives du CEAD, « Rapport du président pour l'Assemblée générale du 6 novembre 1967 », 1967, non paginé.

Les premiers administrateurs comprennent rapidement que, pour acquérir un pouvoir de représentation, ils doivent miser sur la force du nombre. L'organisme, qui se distingue aujourd'hui par son expertise à « reconnaître » un auteur dramatique, ce qui passe notamment par un mécanisme de sélection des nouveaux membres<sup>200</sup>, ne peut à ce moment-là, se permettre de rejeter un texte ou un futur membre. Des démarches sont donc entamées dès l'Assemblée des administrateurs du 16 août 1966 afin d'augmenter les effectifs du Centre par la mise sur pied d'un comité qui a pour mandat de faire une campagne de recrutement<sup>201</sup> de nouveaux membres. Ceux-ci ne sont pas qu'auteurs. En effet, les premiers administrateurs font aussi rapidement appel à d'autres intervenants du milieu théâtral pour les appuyer dans leur initiative et ouvrent la porte de l'organisme tant aux metteurs en scène, aux scénographes, aux journalistes qu'aux critiques. En 1967, un membre du CEAD est alors « un auteur ou toute personne intéressée au théâtre<sup>202</sup>» dont la candidature doit être cependant approuvée par le conseil d'administration<sup>203</sup>. Le nombre de membres passe ainsi, dès la première année, de 6 à 29.

Dans ce contexte, marqué à la fois par la montée du courant nationaliste au Québec et par la volonté du gouvernement fédéral de « travailler à l'avancement des Arts » canadiens afin de favoriser l'unité nationale<sup>204</sup>, les objectifs du CEAD lui permettent sans aucun doute de bénéficier rapidement des subventions étatiques, et ce, tant du Conseil des arts du Canada que du ministère des Affaires Culturelles. Ainsi, dès 1967, il reçoit 7500\$ du CAC et 7000\$ du MAC.

---

<sup>200</sup> À titre d'exemple, en 2016, le comité de lecture a reçu 31 textes d'auteurs non-membres. Six d'entre eux ont été recommandés aux conseillers dramaturgiques. Quatre auteurs ont ensuite été acceptés comme nouveaux membres et ce, sur la base de la « valeur dramaturgique » du texte déposé (Archives du CEAD, « Rapport annuel 2016 », p. 5).

<sup>201</sup> Archives du CEAD, « Assemblée des administrateurs », 16 août 1966, non paginé.

<sup>202</sup> Archives du CEAD, « Procès verbal de l'Assemblée générale », novembre 1967, non paginé.

<sup>203</sup> Les critères d'acceptation par le Conseil restent cependant inconnus.

<sup>204</sup> Révérend Père Georges-Henri cité par Adrien Gruslin (Adrien Gruslin, *Le théâtre et l'État au Québec*, op. cit., p. 79).

Ce premier appui ne vient cependant pas sans condition puisque Yvon Dufour, représentant de la section « Théâtre » du MAC, se joint aux réunions du conseil d'administration (où l'on discute justement des stratégies à adopter pour les demandes de subventions subséquentes...au MAC), en plus de recevoir certains textes qui seront diffusés par le Centre. Cette situation, bien que délicate, s'inscrit tout de même dans un travail de lobbying qu'effectue l'organisme auprès des instances gouvernementales (dès 1966, un comité était d'ailleurs formé afin de présenter un premier mémoire au gouvernement provincial sur la situation de la création dramatique au Québec). S'il doit alors « jouer le jeu » du politique, le Centre peut néanmoins se doter d'un premier secrétariat permanent en collaboration avec l'ACTA avec qui il partage des locaux rue Notre-Dame Est. Cette mise en commun des ressources fait rêver les membres qui émettent le souhait de voir naître une Maison des arts<sup>205</sup>.

Le CEAD multiplie ainsi les rapprochements avec les autres instances de la marge que sont les troupes d'amateurs par l'entremise de l'ACTA. Les premières lectures du Centre sont présentées sur les scènes de ces théâtres de poche (notamment à l'Egrégore, au Quat'sous, et au théâtre des Apprentis-Sorciers) et l'ACTA utilise son réseau pour diffuser les textes du CEAD (les troupes membres reçoivent un exemplaire des pièces présentées en lecture publique). Si, comme nous l'avons mentionné, les troupes d'amateurs présentent essentiellement une dramaturgie européenne, plusieurs signes montrent que le vent s'apprête à tourner. Selon Louis

---

<sup>205</sup> Archives du CEAD, « Réunion du Conseil d'administration », 14 janvier 1968, non paginé.

Cette volonté de mise en commun des ressources, de se joindre à d'autres organismes dans un projet plus vaste, reviendra à plusieurs reprises dans l'existence du Centre, notamment, comme nous le verrons, en 1979, alors qu'il se joint à d'autres agents pour former Le Centre de théâtre du Centre-ville, un projet qui ne se concrétisera cependant pas (Adrien Gruslin, *Le théâtre et l'État au Québec*, op. cit., p. 110). En 2009, Lise Vaillancourt, alors présidente, émet le souhait de voir naître une Maison des auteurs (Yves Jubinville, « L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public : entretien avec Lise Vaillancourt », loc. cit., p. 17). Puis en 2015, cette volonté se traduit par un projet avec le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, celui d'un Centre dramatique National (CDN) basé sur le modèle français, projet qui sera finalement abandonné (archives du CEAD, « Relocalisation du CEAD », 2016, p. 7).

Bélanger, c'est l'Expo 67 qui marque le changement d'orientation des troupes de la marge, annonciateur des changements structuraux que connaîtra le champ théâtral et qui s'accéléreront au tournant de la décennie. Bélanger soutient en effet que « l'ACTA des rêves d'association pan-canadienne et du théâtre de répertoire abordé du point de vue récréatif, prend fin en 1967 avec la tenue du festival de l'Exposition universelle qui consacre les véritables débuts d'une évolution idéologique vers une "québécoïsation" du théâtre amateur<sup>206</sup> ». Lors de cet événement, six créations sont à l'affiche dont *Les Louis d'or* de Robert Gurik produit par les *Apprentis-Sorciers* ainsi qu'*Équation pour un homme actuel*, spectacle-événement de Pierre Moretti. Après l'Expo, l'ACTA instaure une politique d'alternance entre les festivals de création et ceux de « production simple<sup>207</sup> » jusqu'en 1970 alors que l'« on se [rend] compte que la production de pièces du répertoire n'[a] plus l'attrait d'antan et l'on [décide] de privilégier désormais la création de pièces nouvelles [...] <sup>208</sup> ». L'importance que revêt pour le Centre le rapprochement avec les théâtres de poche tient aussi au fait que certaines de ces troupes ont gagné un capital symbolique important, notamment auprès des critiques qui s'intéressent de près à leurs activités, voire même en tout premier lieu, comme le soutient Yerri Kempf en 1966, dans le texte d'introduction du premier numéro de *Théâtre vivant* :

Ce sont les amateurs qui m'intéressent pour le moment. À vrai dire, leur cas me passionne. [...] On peut même affirmer, après avoir consulté le répertoire des sept ou huit dernières années qui s'est joué à Montréal, que c'est du côté des Apprentis-Sorciers et des Saltimbanques que le théâtre le plus valable de notre époque a pu rejoindre le public [...] <sup>209</sup>.

Kempf poursuit son texte en établissant clairement la distinction entre les scènes établies, aux prises avec des considérations économiques qui les obligent à choisir leur répertoire « en vue de

---

<sup>206</sup> Louis Bélanger, « Présence du théâtre amateur dans la dramaturgie québécoise », *loc. cit.*

<sup>207</sup> *Idem*

<sup>208</sup> *Idem*

<sup>209</sup> Yerri Kempf, « Petit mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 6.

ne pas faire faillite<sup>210</sup>» et les troupes d'amateurs – dont il ne manque pas de souligner à gros traits la pureté des intentions – composées de membres qui « trouvent le soir le courage de s'atteler au dur labeur de faire vivre des textes, choisis au préalable avec ferveur [et qui ] montent des pièces par goût, par passion, par esprit d'aventure [...]»<sup>211</sup>. Dans ce texte qui introduit la première publication du CEAD, Kempf effectue explicitement le rapprochement entre l'organisme et ces amateurs qui bénéficient d'un capital symbolique élevé sur la base de leur position marginale qui les « préserve » des contraintes économiques. Il affirme que le Centre fait partie de ces « entreprises qui échappent, dans la mesure du possible, aux terribles impératifs du tiroir-caisse » et c'est ce qui lui permet d'ailleurs « d'augurer un riche avenir au Centre<sup>212</sup> ». Ainsi, s'effectue alors un transfert de capital symbolique entre les troupes et le Centre à qui l'on accorde une certaine « pureté des intentions ». S'il est vrai que l'organisme dispose de peu de moyens, ses actions ne sont cependant pas celles d'une instance qui revendique sa marginalité en s'opposant aux scènes établies. À l'instar des autres associations d'auteurs du milieu littéraire, le CEAD cherche à faire reconnaître le statut professionnel de ses membres<sup>213</sup> (ce qui sera rapidement associé, comme nous le verrons, aux besoins économiques de ceux-ci). Il faut dire aussi que certaines troupes dont il se rapproche sont en voie de professionnalisation. Le Quat'sous acquiert pignon sur rue en 1965, tandis que les Saltimbanques et Les Apprentis Sorciers, qui fondent en 1968 avec le Mouvement contemporain et le mime Michel Poletti, le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, « passent du statut d'amateur (ou plus justement de semi-professionnel) à celui de professionnel<sup>214</sup> ». De plus, lorsqu'en 1966, les fondateurs présentent leurs textes<sup>215</sup>, ils le font sur

---

<sup>210</sup> *Idem*

<sup>211</sup> *Idem*

<sup>212</sup> *Idem*

<sup>213</sup> Josée Vincent, « De la nécessité au paradoxe : à propos de l'utilité des associations professionnelles d'auteurs », *loc. cit.*, p. 280.

<sup>214</sup> Paul Lefebvre, *Le Théâtre d'Aujourd'hui*, Montréal, CTD'A, 1998, p. 1.

la scène de l'Égrégore, un théâtre de poche dirigé par Françoise Berd qui « propose de nombreuses productions qui l[e] rapprochent objectivement des scènes mieux établies de la période [...]»<sup>216</sup>. S'il est vrai que le CEAD ne vit pas des recettes de la vente de billets et qu'il permet aux auteurs de peaufiner leurs textes hors des contraintes de production, il tentera rapidement de s'installer, non en périphérie, mais plutôt au carrefour des courants et des différentes pratiques, car tous les producteurs sont alors de possibles canaux de diffusion pour les textes des membres et pour la dramaturgie.

### 1.2.3 L'impératif de la diffusion

Si [c'était] une guerre, on pouvait juste la gagner comme une guérilla  
Jean-Claude Germain, 2016<sup>217</sup>

Si le CEAD se distingue aujourd'hui par son expertise à sélectionner les textes ayant une « valeur dramatique », dans ses premiers temps d'existence, il s'attelle avant tout à rassembler le plus grand nombre de textes puis à les diffuser afin de « faire mentir » les directeurs de théâtre, ou comme le dit Denys Saint-Denis, de « [f]aire exploser le mythe qui s'appelle : on-voudrait-bien-mais-il-n'y-a-pas-de-pièce-canadienne<sup>218</sup> ». Il n'y a donc alors aucune sélection préalable des textes qui peuvent tous bénéficier des activités de diffusion organisées par le Centre. En 1966, un comité est formé « ayant pour mission la coordination et la rentrée des textes devant être lus par le Centre d'Essai<sup>219</sup> ». Pour diffuser ces pièces, les administrateurs misent dès la première année sur les lectures publiques, un moyen rapide et peu coûteux de « comb[er] le fossé entre les

---

<sup>215</sup> Les cinq textes présentés lors de la saison 1965-1966 sont : *Les Louis d'or* de Robert Gurik, *Le monde est une machine qui marche bien* de Denys Saint-Denis, *Vive l'empereur* de Jean Morin, *Amoureuse* de Roger Dumas et *Ce qu'il faut savoir* de Jacques Duchesne (archives du CEAD, « Liste des lectures publiques 1966 -1995 », p. 1).

<sup>216</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, op. cit., p. 150.

<sup>217</sup> Jean-Claude Germain dans Camille Gascon, *Le CEAD dans le temps*, Montréal, CEAD, 2018, p. 3.

<sup>218</sup> Denys Saint-Denis, « En guise d'À-propos », loc. cit., p. 9.

<sup>219</sup> Archives du CEAD, « Minutes d'une assemblée des administrateurs de la corporation Centre d'essai des auteurs dramatiques », 16 août 1966, non paginé.



projets scéniques et leur réalisation, leur mise en scène<sup>220</sup>». Le Centre peut ainsi faire « vivre » ces textes qui, « sans l'impulsion minimale de la parole vive, auraient menacé de se figer tranquillement, de ne pas coïncider avec leur histoire qui [cesse] de l'être, tranquille<sup>221</sup>». Les acteurs professionnels, formés au sein des écoles de théâtre, acceptent de participer gratuitement à ces lectures (ils reçoivent alors une dérogation de l'Union des artistes). Lors de la deuxième année d'existence de l'organisme, le nombre de lectures a plus que doublé<sup>222</sup> et celles-ci sont présentées dans différents théâtres qui prêtent gratuitement leur salle (l'Égrégore, le Quat'sous puis le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui). Le Centre décide ainsi de faire une tournée des scènes plutôt que de s'ancrer dans un seul lieu, et ce, comme le mentionne Jean-Claude Germain dans un article du *Petit Journal* (1967), afin de « [...] sensibiliser les directeurs de théâtre au théâtre québécois<sup>223</sup>». Les lectures permettent donc au CEAD de faire connaître les textes aux autres agents du milieu théâtral dans lequel les auteurs tentent de s'inscrire. Cette volonté est clairement perceptible dans les différents procès-verbaux des réunions du conseil d'administration de 1966 à 1968 alors qu'est régulièrement mentionnée la volonté d'intégrer les lectures publiques à la programmation même des théâtres (ce qui restera toutefois un souhait). Cette activité permet donc de faire connaître un auteur, une écriture, un univers ; elle permet aussi la rencontre entre l'auteur et un metteur en scène, des comédiens. En 1969, la publication maison *Théâtre-Québec*

---

<sup>220</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, op. cit., p. 30.

La lecture publique est, encore à ce jour, l'une des activités principales du Centre, l'une de ses « marques distinctives ».

<sup>221</sup> *Idem*

<sup>222</sup> Lors de la saison 1965-1966, cinq textes des fondateurs sont présentés (voir note 215). L'année suivante, 12 textes seront lus en public dont *Le pendu* de Robert Gurik (Quat'sous), *Eux seuls* de Marc F. Gélinas (Quat'sous), *Billet de concert* de Marcelle McGibbon (L'Égrégor), *Une simple mécanique* de Yerri Kempf (Quat'sous), *Les millionnaires* de Roger Dumas (Quat'sous) et *Le conditionnel* d'Anthony Phelps au Théâtre de la Place à la Place Ville Marie (archives du CEAD, « Liste des lectures publiques 1966-1995 », p. 1).

<sup>223</sup> Jean-Claude Germain, « Le Centre d'essai : "La première étape n'est pas encore franchie" », *Le Petit Journal*, Montréal, 28 mars 1967, archives du CEAD, « Revue de presse 1965-2005 », p. 3.

fait le recensement des premières années du Centre et dénombre 11 metteurs en scène et plus de 100 comédiennes et comédiens professionnels ayant pris part à ces lectures, et ce, bénévolement.

Cette formule est aussi un moyen de « soumettre à la critique » les textes des membres, tel que le stipule le mandat du Centre<sup>224</sup>, pour permettre aux auteurs, selon les mots de Denys Saint-Denis, de « s'améliorer, [d'] apprendre un métier [...]»<sup>225</sup> (la formation participe certainement de la reconnaissance d'un statut professionnel). La lecture publique est donc suivie d'une discussion ouverte qui doit amener les auteurs à améliorer leur texte, mais ces séances autour de pièces souvent « inachevées » tournent parfois au « jeu de massacre<sup>226</sup> ». Le Centre instaure donc, dès la fin de 1967, la formule des tables rondes. Ce nouveau volet des activités dramaturgiques rassemble un auteur et des gens de métier – une douzaine de personnes dont Jacques Ferron, Françoise Loranger, Pierre Moretti, Roland Laroche, André Brassard, Rodrigue Mathieu, Jean-Pierre Saulnier, Martial Dassylva ou encore Jean-Claude Germain. Dès la première année, 24 pièces sont ainsi soumises à la lecture critique de ces intervenants lors de onze tables rondes<sup>227</sup>. Ces espaces d'échanges ont eux aussi pour but d'amener l'auteur à une autocritique de son texte afin qu'il puisse le retravailler<sup>228</sup> avant de le présenter en lecture publique. Ainsi surgit, bien que dans une forme collective, la figure du « conseiller dramaturgique » qui deviendra une autre marque distinctive du CEAD.

---

<sup>224</sup> Archives du CEAD, « Charte d'incorporation du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 31 mars 1966.

<sup>225</sup> Denys Saint-Denis, « En guise d'À-propos », *loc. cit.*, p. 9.

<sup>226</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>227</sup> Notamment *Les crasseux* d'Antonine Maillet, *La geôle* de Jean Barbeau, *La palissade* de Robert Gurik et *La duchesse de Langeais* de Michel Tremblay (archives du CEAD, « Rapport sur les activités de 1967-1968 », 1968, non paginé).

<sup>228</sup> Archives du CEAD, « Rapport sur les activités de 1967-1968 », 1968, non paginé.

Les lecteurs de ces tables rondes recommandent certains textes pour la lecture publique, mais, pour le moment, il ne s'agit pas d'une sélection puisque la décision finale – de présenter ou non devant des spectateurs – revient encore à l'auteur. Le passage par la table ronde devient cependant une étape obligatoire avant la présentation publique. Si le Centre préconise alors l'ouverture, il y a aussi une volonté d'« augmenter la qualité<sup>229</sup>» des textes dramatiques présentés afin qu'ils gagnent une légitimité artistique. Enfin, bien que les discussions soient souvent enflammées autour de la table (certains auteurs se seraient « referm[és] sur eux-mêmes<sup>230</sup>»), elles permettent aux auteurs de créer un réseau de liens, de « dialoguer avec les gens de théâtre<sup>231</sup>» et de faire connaître leurs textes. L'organisme devient ainsi un « Centre » où circulent, se côtoient, différents agents du milieu théâtral.

Illustration I : Les participants d'une table-ronde<sup>232</sup>



Sous l'impulsion de Robert Gurik, le CEAD entame aussi, dès sa première année, des pourparlers avec Holt Rinehart et Winston (HRW), une maison d'édition américaine qui a une

<sup>229</sup> Les critères pour déterminer cette « qualité dramatique » ne sont cependant pas spécifiés.

<sup>230</sup> Archives du CEAD, « Rapport sur les activités de 1967-1968 », 1968, non paginé.

<sup>231</sup> *Idem*

<sup>232</sup> CEAD, *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 2, 1970, p. 4.

filiale québécoise (où travaille le cousin de Gurik, Thomas Déry<sup>233</sup>), afin que soient publiés en co-édition certains textes lus en atelier. Tel que mentionné, Lucie Robert souligne l'importance de l'initiative. Cette activité éditrice serait l'une des « raisons indirectes<sup>234</sup> » de la fondation du CEAD puisqu'elle vient combler « [l]e vide créé par la faillite du milieu éditorial depuis 1945 puis par l'intervention massive des multinationales européennes sur le marché québécois<sup>235</sup> », une réalité qui touche tout particulièrement le genre dramatique puisqu'aucune collection spécialisée n'existe encore. Si l'édition est l'une des premières visées du CEAD, c'est qu'elle répond à plusieurs de ses objectifs. Elle permet d'une part à l'auteur d'affirmer sa fonction spécifique au sein du champ théâtral, par opposition au metteur en scène notamment<sup>236</sup>, d'autre part, de se positionner dans le champ littéraire où, pour être reconnu comme auteur, il doit être publié. Elle permet aussi aux textes choisis d'être diffusés plus facilement dans le milieu théâtral québécois, mais aussi dans celui de l'éducation ainsi qu'à l'extérieur du Québec (les textes de la collection ont notamment circulé en France, en Suisse, en Italie et à Cuba). Il s'agit alors, bien sûr, de « valoriser la dramaturgie québécoise [...]»<sup>237</sup>, mais aussi, de faire en sorte que les auteurs dramatiques vivent de leur plume. Les membres affirment alors clairement les besoins économiques liés à leur statut et les réaffirmeront en 1969, ce qui entrainera, comme nous le verrons, un repositionnement du Centre. Enfin, la publication permet au texte de vivre indépendamment de sa réalisation scénique si son passage à la scène tarde à se réaliser.

---

<sup>233</sup> Hervé Guay, « Nous voulions idéalement que le public devienne le véritable critique de la pièce », *Le devoir*, 5 novembre 2005, URL : <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/94176/il-y-a-40-ans-nous-voulions-idealement-que-le-public-devienne-le-veritable-critique-de-la-piece>, page consultée le 6 novembre 2018.

<sup>234</sup> Lucie Robert, « Théâtre et édition au XX<sup>e</sup> siècle », *loc. cit.*, p. 94.

<sup>235</sup> *Idem*

<sup>236</sup> Lors de l'arrivée des troupes de création collective, qui produisent une dramaturgie sans reconnaître la fonction de l'auteur dramatique, l'activité éditrice permettra alors aux auteurs de distinguer leur « dramaturgie » de celle des troupes, qui elles ne tendent pas à la constitution d'un répertoire.

<sup>237</sup> Archives du CEAD, « Réunion du Conseil d'administration », 1<sup>er</sup> mars 1968, non paginé.

La collection naît donc le 21 novembre 1966 sous le titre de *Théâtre vivant*<sup>238</sup>. Elle contient au départ deux pièces de théâtre ainsi que des articles et des croquis<sup>239</sup>. Les premières pièces publiées sont celles des fondateurs<sup>240</sup>, puis un comité de rédaction des publications est formé afin de veiller à la sélection et à la correction des textes soumis à la maison d'édition<sup>241</sup>. Cette activité éditoriale implique donc une première sélection basée sur des critères esthétiques, des « valeurs dramatiques ». Ainsi, par elle, le CEAD manifeste une certaine conception du texte dramatique puisque, comme l'affirme Lucie Robert : « l'édition théâtrale paraît-elle d'abord et avant tout déterminée par la nature de certains textes dramatiques, textes où l'écriture prend une place prépondérante (par opposition à d'autres textes, plus soumis à la scène)<sup>242</sup> ». Comme nous le verrons cependant, les transformations du champ théâtral, qui surviennent au tournant de la décennie sous la pression des troupes de création collective, entraîneront rapidement un élargissement de la définition du texte dramatique pour inclure ces textes « plus soumis à la scène ». Enfin, *Théâtre vivant* permet aussi aux auteurs comme à l'organisme qui les représente de bénéficier d'un « transfert de capital symbolique<sup>243</sup> ». En effet, lorsque le Centre fait appel à Yerri Kempf, figure connue du milieu théâtral (puisque critique de théâtre à la revue *Cité libre*), pour écrire le texte d'ouverture du premier numéro (*Petit mode d'emploi*), il s'opère alors un

---

<sup>238</sup> Selon Lucas Hénaff, le terme « théâtre vivant » sera très présent dans « la rhétorique du théâtre québécois de la fin des années 1960 » (Lucas Hénaff, « Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec "moderne" : 1965-1976 », *op. cit.*, p. 57). L'auteur relève cependant un double glissement sémantique. Avant 1965, son emploi « rappelait simplement la nécessité de faire naître un art sous-estimé [...] et de lui permettre de survivre » (*Ibid.*, p. 58). Au cours des années 1960, le terme prend un sens particulier pour « signifier la nécessité d'aider à accoucher d'un théâtre d'auteurs en germe » (*Idem*), ce à quoi participe le CEAD. Mais le « théâtre vivant » sera bientôt associé au refus de « tout ce qui fige ou est figé » (*Ibid.*, p. 59) dont le texte, l'auteur ou les hiérarchies du modèle théâtral dominant avec l'avènement de la création collective.

<sup>239</sup> Les quatre dernières publications ne contiennent qu'une seule pièce et une préface, c'est le cas du numéro six, celui des *Belles-Sœurs* et du numéro sept qui contient *Les crasseux* d'Antonine Maillet.

<sup>240</sup> Il s'agit des *Louis d'Or* de Gurik, de *Vive l'Empereur* de Jean Morin dans le premier numéro ; dans le deuxième on retrouve *Le monde est une machine qui marche bien* de Denys Saint-Denis ainsi que *Les millionnaires* de Roger Dumas. À ces deux pièces s'ajoute *Créateurs et amateurs* de Marcelle Ouellette.

<sup>241</sup> Archives du CEAD, « Minutes d'une assemblée des administrateurs de la corporation Centre d'essai des auteurs dramatiques », 16 août 1966, non paginé.

<sup>242</sup> Lucie Robert, « Théâtre et édition au XX<sup>e</sup> siècle », *loc. cit.*, p. 100.

<sup>243</sup> Björn-Olav Dozo, « Structure de l'espace relationnel des auteurs francophones belges de l'entre-deux-guerres », *loc. cit.*, p. 187.

transfert de capital du préfacier à la nouvelle publication et, par extension, à l'instance qui la publie. Lorsque, en 1968, la collection change de formule pour ne comporter qu'une seule pièce et une préface, un transfert de capital symbolique se fait directement du préfacier au préfacé<sup>244</sup>. Jacques Ferron, auteur connu, signe alors la préface de la pièce *Les crasseux* d'Antonine Maillet, tandis que Jean-Claude Germain (journaliste au *Petit journal*), écrit celle des *Belles-Sœurs*. La publication s'éloigne alors du format de la « revue<sup>245</sup> » pour se rapprocher d'une édition « livresque » faisant de l'auteur « le centre d'intérêt<sup>246</sup> ».

#### 1.2.4 Théâtre naissant, théâtre vivant

Si le Centre d'essai des auteurs dramatiques est né en 1965 de l'initiative d'auteurs dramatiques du Québec et que, dans le texte d'ouverture du troisième numéro de *Théâtre vivant*, François Piazza avance que l'année 1966-1967 « sera, dans l'histoire de la dramaturgie québécoise, l'an 1 du renouveau<sup>247</sup> », l'événement qui marque la rupture définitive entre un théâtre canadien-français et ce Théâtre québécois c'est la présentation des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay, une pièce qui a d'abord été refusée au Festival d'art dramatique du Canada de 1966, puis créée hors-saison en août 1968 au Théâtre du Rideau Vert. On parle dès lors d'une rupture esthétique qui tient avant tout à la langue dramatique de Tremblay. En effet, l'auteur « subvertit la forme noble de la tragédie qu'il met au service d'une langue vernaculaire : le joual<sup>248</sup> ». Dans ce contexte politique où la tension entre le Québec et le gouvernement fédéral s'exacerbe, notamment autour de la question linguistique alors que Pierre Elliott Trudeau soutient, cette

---

<sup>244</sup> *Idem*

<sup>245</sup> Le statut de *Théâtre vivant* est ambivalent puisque les éditeurs lui attribuent le titre de revue (et ce pour les sept numéros) bien qu'il s'agisse plutôt d'une collection.

<sup>246</sup> Archives du CEAD, « Rapport sur les activités de 1967-1968 », 1968, non paginé.

<sup>247</sup> François Piazza, « Présence du théâtre québécois », *Théâtre vivant* 3, Montréal, Holt, Rinehart et Winston (en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques), Montréal, 1967, p. 3.

<sup>248</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 227.

année-là, « qu'il ne saurait être question d'accorder des droits linguistiques à des gens qui parlaient un si mauvais français<sup>249</sup> », le *Lousy French*, comme il le nomme, entraîne « [...] une transformation spectaculaire du langage dramatique<sup>250</sup> ». La pièce *Les Belles-Sœurs*, qui marque « [...] l'acte de naissance de la dramaturgie québécoise<sup>251</sup> », a été analysée lors d'une table ronde organisée par le CEAD puis présentée pour la première fois en lecture publique le 4 mars 1968 au théâtre des *Apprentis-Sorciers* dans le cadre d'une lecture organisée par le CEAD et enfin, publiée, tel que mentionné, comme seule pièce du sixième numéro de *Théâtre vivant*. Ce rôle qu'a joué l'association dans la diffusion de cette pièce « fondatrice » de la dramaturgie québécoise, liera, à postériori, la trajectoire du CEAD à celle de cette dramaturgie, ce qui lui confèrera une aura de prestige, une légitimité.

Si d'autres lectures publiques organisées au Centre en 1968-1969 montrent la volonté des auteurs de rompre avec les conventions théâtrales (notamment *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau en 1968 et *Wouf Wouf* d'Yves Sauvageau, « lecture-événement » de 1969 à laquelle, selon le CEAD, plus de 400 personnes ont assisté<sup>252</sup>), c'est l'utilisation de la langue vernaculaire qui marque la rupture et qui permet de faire de cette dramaturgie nouvelle « une lecture telle que ses différences spécifiques avec d'autres masses apparaissent<sup>253</sup> » (notamment le répertoire français). Comme nous le verrons, son essor sera nettement marqué au cours des années suivantes dans les textes diffusés par le Centre. La

---

<sup>249</sup> Jacques Leclerc, « La modernisation du Québec (1960-1981). Le français, langue étatique », CEFAN, URL : [http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/HISTfrQC\\_s4\\_Modernisation.htm](http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/HISTfrQC_s4_Modernisation.htm), page consultée le 5 octobre 2018.

<sup>250</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 463.

<sup>251</sup> Dominique Lafon, « La langue-à-dire du théâtre québécois », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 185.

<sup>252</sup> CEAD, « Qu'est-ce que le Centre attend d'un Festival de théâtre ? », *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 1, 1969, p. 4.

<sup>253</sup> Jean-Marie Klinkenberg, « L'analyse institutionnelle de la littérature en Belgique : où en est-on ? », *Textyles*, n° 15, 1999, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1021>, page consultée le 12 novembre 2018.

transformation du discours dans les publications du CEAD est aussi frappante lorsque l'on s'attarde notamment à la préface de *Théâtre vivant* signée par Yerri Kempf en 1966 et à celle que signera deux ans plus tard Jean-Claude Germain pour la publication des *Belles-sœurs*. Selon Kempf, la langue du Canadien français urbanisé « se détériore » lorsqu'elle devient du joul<sup>254</sup>, ce qui explique selon lui les difficiles débuts de l'art dramatique au Québec, tandis que pour Germain, au contraire, elle est l'une des raisons qui font du texte de Tremblay « un tournant dans l'histoire du théâtre québécois<sup>255</sup> ». Il affirme alors :

Avec les *Belles-sœurs*, Michel Tremblay ouvre la voie de la réalité. Une voie dans laquelle le jeune théâtre québécois – qu'il soit d'avant-garde ou expérimental – devra s'engager s'il ambitionne jamais de devenir un théâtre de libération. Une étape qu'il devra franchir avant de devenir effectivement le théâtre de la libération<sup>256</sup>.

La distance qui sépare le discours de Kempf (pour qui le théâtre doit « éduquer ») et celui de Jean-Claude Germain, qui en appelle à la libération (voire à la révolution) par le théâtre, révèle le tournant qui s'amorce à la fin de la décennie 1960 et qui, en dernière instance, marquera l'émergence du Théâtre québécois. En effet, plusieurs créations dramatiques, à partir de la fin de la décennie, s'inscrivent dans ce que Sylvain Schryburt nomme, à la suite de Nicole Fortin, le « nouveau paradigme de "québécoité"<sup>257</sup> ». Cette « québécoité » est indissociable d'une posture critique dans laquelle s'inscrit le texte de Michel Tremblay, mais aussi Jean-Claude Germain et ses *Enfants de Chénier* qui marquent l'année 1969 par la création de leur spectacle *Les enfants de Chénier dans un autre spectacle d'adieu*, qui « me[t] en scène le théâtre lui-même et règl[e] ses

---

<sup>254</sup> Yerri Kempf, « Petit mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 4.

<sup>255</sup> Jean-Claude Germain, « j'ai eu le coup de foudre », *Théâtre vivant 6*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston (en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques), 1966, p. 5.

<sup>256</sup> *Idem*

<sup>257</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 225.



comptes avec le répertoire étranger<sup>258</sup>». Et c'est ce même Jean-Claude Germain qui devient, en 1968, le premier employé rémunéré du CEAD.

En effet, devant l'augmentation rapide du nombre de membres et d'activités mises en place, il est décidé, à l'Assemblée générale du 14 octobre 1968, que le CEAD engage un employé afin de diminuer la charge de travail des sept administrateurs qui peinent à maintenir la communication avec les membres et les services qui leur sont offerts. Jean-Claude Germain est alors engagé à temps partiel à titre de secrétaire-exécutif. Il doit entre autres représenter l'organisme à divers événements, assurer le lien entre les administrateurs et les membres, organiser les activités et, de façon plus générale, « maintenir une certaine continuité et éviter que le Centre [...] ressente trop fortement [l]es changements au niveau de l'exécutif<sup>259</sup>». Il devient ainsi la figure centrale de cet organisme qu'il ne manquera pas d'influencer.

Le choix de ce premier secrétaire-exécutif par les membres est révélateur des changements qui sont déjà en cours au sein même de l'organisme, car faire de Jean-Claude Germain sa figure centrale, c'est marquer sa volonté de s'inscrire dans une posture critique. En effet, ce « bruyant » défenseur de la dramaturgie québécoise, qui multiplie les appels à un théâtre de la libération et les actions révolutionnaires par le théâtre<sup>260</sup>, fonde avec les Enfants de Chénier, dès sa première année au Centre, le Théâtre du Même Nom, dont l'acronyme TMN parodie le Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Avec ses collaborateurs, Germain « récrit à sa façon les textes classiques, les renversant, piétinant avec délices la langue normative et la culture dont ils

---

<sup>258</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 158.

<sup>259</sup> Archives du CEAD, « Rapport sur les activités du Centre, 1967-1968 », 1968, non paginé.

<sup>260</sup> Il prend part le 8 décembre 1968 à une manifestation théâtrale à l'Église Notre-Dame qu'il décrit dans son texte *Le théâtre québécois libre au pouvoir* comme « la naissance du théâtre révolutionnaire » marquant le premier acte de libération de ce théâtre (Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens, Jean-Claude Germain, « Le théâtre québécois libre au pouvoir », 1968, non paginé).

sont issus au nom de la vitalité du théâtre québécois<sup>261</sup>». La scène est pour lui le lieu d'un refus, celui des traditions, et d'une d'affirmation identitaire, celle du répertoire national<sup>262</sup>. Ainsi, pour le premier employé salarié du CEAD, le théâtre est avant tout politique. Le passage de Germain (qui ne restera pourtant que trois ans) sera marquant mais, comme nous le verrons, exacerbera aussi les tensions au sein de l'association qui, contrairement aux troupes, n'est pas la somme d'individus aux aspirations politiques et esthétiques similaires.

## Conclusion

Le CEAD voit le jour dans le Québec de la Révolution tranquille, une période marquée par un nationalisme réformiste qui se traduit notamment par un soutien de l'État à la culture et une réforme en profondeur du système scolaire grâce à laquelle la culture québécoise se voit accorder une place et une reconnaissance nouvelles. Au moment de la fondation du Centre, les auteurs du champ littéraire revendiquent déjà leur statut « d'auteurs québécois », et à ce titre, se font connaître dans l'espace public. Les auteurs dramatiques demeurent eux des figures d'exception dans le milieu théâtral qui, s'il se professionnalise, reste sous l'influence du modèle et du répertoire français. Le CEAD devient donc, en tout premier lieu, un espace de sociabilité et un moyen pour les auteurs dramatiques de s'assumer comme tels, de revendiquer le statut de dramaturge.

En effet, si le Centre se donne pour mandat officiel de stimuler et de diffuser la dramaturgie en plus de soumettre les textes à la critique, il doit, officieusement, faire reconnaître la figure de l'auteur dramatique, affirmer son existence auprès des autres agents du milieu

---

<sup>261</sup> Josette Féral, « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 221.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 222.

théâtral. Les premiers membres qui deviennent représentants de leur association, se rapprochent rapidement des troupes d'amateurs – dont certaines ont acquis une légitimité artistique importante – avec qui ils partagent des besoins communs. Mais, contrairement à ces troupes de la marge, le Centre ne s'inscrit pas dans le champ en se distinguant des scènes établies puisque son but premier est de diffuser le plus possible la dramaturgie « nationale » francophone. De ce fait, si le Centre est rapidement associé à la posture critique du Théâtre québécois qui émergera de cette marge à la fin de la décennie, il est, lors de sa fondation, le produit d'un milieu non politisé qui tarde à se distinguer du modèle français. Ses visées sont donc avant tout corporatistes plus que politiques. Le choc esthétique que provoque la présentation des *Belles-Sœurs* de Tremblay en 1968 annonce la période de ruptures qui s'amorce pour le théâtre à partir de la fin de la décennie et qui le fait entrer de plain-pied dans les bouleversements sociopolitiques et culturels de la période. Le CEAD ne restera pas imperméable à ces transformations alors qu'il engage un premier employé, l'une des figures les plus représentatives du théâtre contestataire et politique qui émerge, Jean-Claude Germain.

## CHAPITRE II

### Se perpétuer : un centre d'auteurs au temps des collectifs

Au tournant de la décennie, on constate, par l'analyse des archives du Centre, l'intérêt grandissant du milieu théâtral pour la dramaturgie québécoise et plus spécifiquement pour les activités de l'organisme. Les lectures publiques attirent de plus en plus de spectateurs<sup>263</sup> tandis qu'il reçoit, en 1969, 59 textes et accueille 30 nouveaux membres<sup>264</sup>. Huit pièces des auteurs du Centre ont été ou seront produites sur différentes scènes (notamment celles des théâtres de poche et des écoles de théâtre)<sup>265</sup>, alors que, cette même année, le Théâtre populaire du Québec (TPQ), nouvellement sous la direction d'Albert Millaire (à la suite de la mort de Jean Valcourt), décide de ne présenter que des créations québécoises<sup>266</sup>. La dramaturgie québécoise cesse d'être une donnée négligeable, si bien qu'à partir de 1971, selon Godin et Mailhot (1988), « près de la moitié des créations et des représentations sont québécoises<sup>267</sup> », portées en particulier par les petites troupes et groupes d'amateurs. Cette émergence fulgurante ne va pas sans un bouleversement de la dynamique structurante du champ. En effet, alors que depuis les années 1940, les transformations qui déplacent l'horizon d'attente sont principalement attribuables à des critères esthétiques, l'arrivée du Théâtre québécois introduit une nouvelle dynamique au sein du

---

<sup>263</sup> Selon le « Bilan des activités du Centre de janvier à décembre 1969 » publié dans *Théâtre-Québec*, les lectures publiques rejoindraient en moyenne 175 spectateurs (CEAD, 1970, p. 43).

<sup>264</sup> CEAD, « Bilan des activités du Centre de janvier à décembre 1969 », *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 2, 1970, p. 43.

<sup>265</sup> *Le pendu* (Théâtre de L'Égrégore) et *Les Louis d'Or* (Quat'sous) de Robert Gurik, *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (Rideau Vert), *Vive l'empereur* de Jean Morin (Quat'sous et Théâtre de l'Estoc), *Les millionnaires* (École Nationale de théâtre du Canada) et *Les comédiens* (Conservatoire d'art dramatique) de Roger Dumas, *Le conditionnel* d'Anthony Phelps (Les Trouvères d'Ottawa) et *Mortier* de Marc F. Gélinas à L'instant théâtre (archives du CEAD, « Rapport sur les activités du Centre, 1967-1968 », 1968, non paginé).

<sup>266</sup> Lors de la saison 1969-1970, la compagnie présentera en tournée *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger et *Le cri de l'engoulement* de Guy Dufresne, en plus de soutenir la diffusion de *T'es pas tannée*, *Jeanne d'Arc ?* du Grand cirque ordinaire (Sylvain Lavoie, « Discours et pratiques du théâtre populaire. Le cas du Théâtre Populaire du Québec de 1963 à 1976 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département des Littératures de langue française, 2011, p. 86).

<sup>267</sup> Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988, p. 20.

champ théâtral qui se détache du modèle français (dans lequel le pôle de « l'art pour l'art » se distingue par son refus de subordonner l'art aux forces hétéronomes, notamment économiques, mais aussi politiques), sous l'effet d'une politisation sans précédent des producteurs. Le théâtre s'inscrit ainsi tout à fait dans cette époque marquée par un climat social et politique tendu, tant à l'échelle internationale – alors que se font entendre des « revendications d'ordre social, placées sous le signe de la contre-culture, de la libération sexuelle et des luttes syndicales<sup>268</sup> » –, que dans la province, où s'aggravent la crise linguistique et les tensions liées au mouvement nationaliste. Le théâtre « rattrape » les autres champs culturels, notamment le champ littéraire dont l'autonomie va de pair avec l'autonomie politique<sup>269</sup>.

La période étudiée dans ce deuxième chapitre (1968-1980) est délimitée par deux transformations profondes de la dynamique structurante du champ théâtral qui obligeront le CEAD à se remettre en question. Cette période s'amorce alors que les plus importantes troupes d'amateurs qui formaient l'avant-garde disparaissent devant la montée d'un théâtre engagé, contestataire, qui est avant tout porté par des troupes de création collective dont l'idéologie communautariste les amène à rejeter, du moins en théorie, les figures de l'auteur et du metteur en scène. Pour ne pas disparaître à son tour, le CEAD devra tenter de concilier les intérêts plus corporatistes de son mandat (en lien notamment avec le statut professionnel des auteurs et leurs besoins économiques) avec l'impulsion créative et politique de ce nouveau mouvement parallèle qu'on désignera bientôt sous l'appellation Jeune théâtre. Nous suivrons ainsi le Centre dans les différentes positions qu'il a investies, ou tenté d'investir, et qui révèlent les tensions et les contradictions qui le traversent, mais aussi la conjoncture dans laquelle il évolue. Cette période se

---

<sup>268</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 483.

<sup>269</sup> Denis Saint-Jacques et Alain Viala cités par Michaël Fortier, « Autonomie », loc. cit.

termine alors que la création collective, et avec elle le Jeune théâtre, s'étiolent à partir de la deuxième moitié de la décennie 1970 pour disparaître rapidement en tant que mouvement constitué et clairement identifiable. Si l'écriture dramatique connaît alors un nouveau souffle dans un contexte de retour à l'exploration formelle, la position du CEAD restera fragile alors qu'apparaît une multitude d'organismes qui, comme lui, défendent les intérêts de différents groupes, dont il devra parvenir à se distinguer.

## 2.1 De rupture en rupture : l'émergence du Théâtre québécois

Si une ouverture sur le social est palpable sur les scènes établies, c'est avant tout chez les nouvelles troupes que se fait sentir la volonté de subordonner le théâtre aux préoccupations sociales, voire politiques, et de créer une dramaturgie « dans laquelle les spectateurs ordinaires [peuvent] se reconnaître [...] et prendre conscience de leur réalité<sup>270</sup> ». Ces nouvelles troupes sont, avant tout, associées à une génération, celle des *baby-boomers*, qui va, de tout son poids démographique, investir le milieu théâtral québécois et former un mouvement que l'on nommera bientôt le Jeune théâtre. Cette jeunesse appuie notamment « le nouveau nationalisme<sup>271</sup> » incarné par le Parti Québécois fondé en 1968, mais s'inscrit aussi en phase avec le mouvement occidental de contestation qui se traduit par un militantisme radical à la fois politique, social et syndical<sup>272</sup>, et qui trouve écho au théâtre où des troupes comme l'Open Theatre et le Living Theatre de New-York contestent le modèle dominant. Sous l'influence de ces groupes, les jeunes troupes québécoises rejettent les codes esthétiques des scènes établies, mais aussi tout le cadre à partir duquel est pensé le théâtre – son mode de production et les relations de pouvoir qui le sous-

---

<sup>270</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 157.

<sup>271</sup> René Durocher, Paul-André Linteau, François Ricard et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, *op. cit.*, p. 426.

<sup>272</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 153.

tendent – et introduisent ainsi un nouveau régime théâtral, le régime collectif<sup>273</sup>. Les groupes qui adoptent ce régime fondent leur processus créatif sur l'improvisation ainsi que sur un idéal égalitariste et tentent de ce fait d'abolir la structure verticale du mode de production dominant. Si la création collective introduit un nouveau courant esthétique qui se double d'une volonté critique, elle a, au Québec, ceci de particulier qu'elle oriente « dans une phase initiale, son engagement social vers la création d'une dramaturgie nationale [...]»<sup>274</sup>. À l'automne 1968 survient un événement qui marque une étape cruciale dans le changement structural en cours « en légitimant la dissidence pédagogique, esthétique et même sociopolitique [...]»<sup>275</sup> alors que les étudiants<sup>276</sup> de troisième année en interprétation à l'École nationale de théâtre quittent l'école avec fracas. Ils soutiennent que la direction<sup>277</sup> ne fait alors pas assez preuve d'ouverture envers les textes québécois. Mais selon Sylvain Schryburt, la contestation est plus large, elle « englobe l'ensemble de la formation prodiguée par le secteur francophone de l'École, de même que la culture théâtrale franco-française qu'on y privilégiait » et qui relève de ce que les étudiants considèrent « comme le colonialisme culturel de la France<sup>278</sup> ». Dans la foulée de cette désertion des rangs scolaires, les démissionnaires Paule Baillargeon et Claude Laroche se joignent à Suzanne Garceau, Raymond Cloutier, Guy Thauvette et Jocelyn Bérubé pour former le Grand Cirque Ordinaire (GCO) et créent, en novembre 1969, *T'es pas tannée Jeanne d'Arc ?* sous l'égide du TPQ. Cette même année, Jean-Claude Germain et le Théâtre du Même Nom présentent

---

<sup>273</sup> Les scènes établies s'inscrivent principalement dans le régime du metteur en scène ou ce que Gilbert David nomme le « régime de singularité » (Gilbert David, « Une institution à géométrie variable », *loc. cit.*, p. 24). Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>274</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p.157.

<sup>275</sup> Janusz Przychodzen, « Structuration et fonctionnement du champ institutionnel dans le théâtre québécois contemporain », *loc. cit.*, p. 311.

<sup>276</sup> Il s'agit de Madeleine Arseneault, Paule Baillargeon, Yvon Barrette, Pierre Curzi, Michel Lanctôt, Claude Laroche, Jean-Denis Leduc, Simone Piuze et Gilbert Sicotte (Michel Garneau et *al.*, (dir.), *L'école. The school*, Montréal, Stanké, 1985, p. 155).

<sup>277</sup> C'est André Muller qui est alors directeur artistique de la section francophone (*Idem*).

<sup>278</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 280.

*Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* dont il a déjà été mentionné<sup>279</sup>. La création collective et, avec elle, le processus basé sur l'improvisation font alors une entrée retentissante dans le champ théâtral québécois. Ces troupes font peu de cas « [...] de la littérature dramatique en tant qu'objet esthétique<sup>280</sup> » et ne tentent pas de constituer un répertoire. Elles remettent plutôt en question le texte vu comme l'élément fixe et central de la représentation, mais surtout, la figure du metteur en scène et de l'auteur puisque, comme le soutient Martin Doré, « contrôler la fonction-auteur est essentiellement une façon de s'accaparer et d'occuper des lieux d'autorité et donc de pouvoir, l'autorité en question portant notamment sur la possibilité d'imposer le sens<sup>281</sup> ». C'est ainsi que, en tant que figure de pouvoir, l'auteur (incarné du moins en une figure individuelle) est éliminé alors que l'acteur devient créateur à part entière. Le troisième Festival-Carrefour de l'ACTA de 1969, tel que le décrit le journaliste Martial Dassylva, illustre bien les transformations en cours. Dassylva rapporte alors que « [s]i certains spectacles d'une beauté formelle indéniable et d'une très grande perfection n'ont guère touché l'auditoire [...] la représentation par une troupe de l'Abitibi de *La Duchesse de Langeais* de Michel Tremblay a été une sorte de plaque tournante du festival [...] »<sup>282</sup>. Mais malgré l'engouement autour de ce texte de Tremblay, ce sont les créations (d'environ vingt minutes) issues d'un processus collectif qui marquent l'édition de 1969. En effet, Dassylva poursuit en soutenant que si « les festivals de 1967 et de 1968 mettaient l'accent volontairement ou involontairement sur le dramaturge et sur l'œuvre dramatique, celui de 1969 semble avoir marqué l'émergence et du comédien et du groupe considérés comme les artisans essentiels de la représentation

---

<sup>279</sup> Voir *supra* p. 56.

<sup>280</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>281</sup> Martin Doré, « Construction de l'auteur et pouvoirs », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 328.

<sup>282</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens (BANQ, P944), Martial Dassylva, « Les États Généraux annuels du théâtre amateur », *La Presse*, Montréal, 28 juin 1969.



dramatique<sup>283</sup>». Ainsi, alors que le CEAD, depuis trois ans, se bat pour que soit reconnue la légitimité artistique d'une dramaturgie et des auteurs, il devra, sous la pression de la montée fulgurante de la création collective (incarnée par le mouvement du Jeune théâtre), se repositionner, redéfinir sa vision de la dramaturgie dans un milieu marqué, paradoxalement, par un intérêt grandissant pour la création dramatique québécoise.

### 2.1.1 Se redéfinir : un Centre pour la dramaturgie québécoise

En 1969, le CEAD met fin à sa relation éditoriale avec Holt Rinehart et Winston après la publication de la septième et dernière pièce de la collection *Théâtre vivant* (*Les comédiens* de Roger Dumas). S'ensuit la publication maison d'une revue dont Jean-Claude Germain devient le responsable éditorial et que l'on projette de publier quatre fois par année. Cette revue ne vivra que le temps de deux numéros, mais elle montre bien le changement de posture de l'organisme. *Théâtre vivant* devient ainsi *Théâtre-Québec*<sup>284</sup>, une revue « conçu[e] comme un bulletin d'information sur le théâtre de création québécois<sup>285</sup> » alors que le premier numéro s'ouvre sur un plaidoyer pour « un festival de théâtre québécois<sup>286</sup> ». Par cette insistance nouvelle dans la publication principale du Centre sur les termes « Québec » et « québécois », l'organisme s'inscrit alors dans le courant d'affirmation identitaire qui gagne le théâtre.

---

<sup>283</sup> *Idem*

<sup>284</sup> Ce nom renvoie à un numéro spécial de 1965 de la revue *La barre du jour* qui porte le titre de *théâtre-québec* [*sic*] et qui s'ouvre sur un éditorial dans lequel les responsables de la revue soutiennent que le théâtre doit être « une école de libération collective » et « un facteur de désaliénation » (*La barre du jour*, « Éditorial : cataplasmes et subventions », *La barre du jour*, vol. 1 n° 3-4-5, 1965, p. 3). Dans l'article « Théâtre et société », Jan Stafford soutient que le théâtre doit maintenant entrer « dans une phase de contestation, de recherche d'identité et de conscience populaire » (Jan Stafford, « Théâtre et société », *La barre du jour*, vol. 1 n° 3-4-5, 1965, p. 9). Ce discours a certainement de nombreuses résonances avec celui que soutient alors le responsable éditorial de la revue du CEAD.

<sup>285</sup> CEAD, « Mot de présentation », *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 1, 1969, p. 1.

<sup>286</sup> CEAD, « Qu'est-ce que le Centre attend d'un Festival de théâtre », *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 1, 1969, p. 5.

Illustration II : Couverture de la publication *Théâtre-Québec* (1969)<sup>287</sup>



Avec cette publication, l'organisme revient à la formule de la revue et décentre l'attention de l'auteur pour faire une place aux voix des autres intervenants du milieu théâtral. Le premier numéro inclut notamment le verbatim complet du film documentaire *Situation du théâtre au Québec* de Jacques Gagné dans lequel différents intervenants d'horizons variés échangent sur onze sujets touchant le théâtre au Québec<sup>288</sup>. Cette publication s'inscrit dans la volonté de l'organisme d'élargir son mandat pour s'adresser à tous les artisans. L'exécutif soutient en effet que « [t]enant compte des changements dans le milieu théâtral actuel [il] a tenu à redéfinir sa politique [...]»<sup>289</sup>. S'il est déjà au service des auteurs, l'organisme doit également se mettre « au service des gens de théâtre<sup>290</sup> ». Ainsi, à la suite de l'Assemblée générale de 1969, il est résolu que le Centre, « en plus d'être un organisme de diffusion de textes et [d'] intégration des auteurs au milieu théâtral [,] devienne aussi un organisme d'information (information-formation) sur une base plus élargie<sup>291</sup> ». Le CEAD (encouragé par une hausse substantielle de ses subventions par

<sup>287</sup> CEAD, *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 1, 1969.

<sup>288</sup> On y retrouve notamment Jean-Claude Germain, Françoise Loranger, Michèle Rossignol, Jean-Louis Roux, et Olivier Reichenbach.

<sup>289</sup> Archives du CEAD, « Réunion du Conseil d'administration », 25 mars 1969, non paginé.

<sup>290</sup> *Idem*

<sup>291</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », décembre 1969, non paginé.

les deux paliers de gouvernements<sup>292</sup>) tente ainsi d'affirmer sa position au carrefour des pôles de ce champ tandis que d'un côté la figure de l'auteur est contestée et que sur les grandes scènes établies, l'auteur dramatique québécois tarde à acquérir ses lettres de noblesse.

Dans cette volonté de s'adresser à tous les artisans, le Centre élargit aussi sa définition de la création dramatique. Il se positionne dès lors comme un lieu d'expérimentation axé, non seulement sur le travail du texte, mais aussi sur un travail dans l'espace qui implique tous les créateurs. Le but de ces expériences est « de chercher de façon pratique sur une scène avec des comédiens les réponses à des questions posées de façon théorique tant au niveau de l'écriture que du jeu des comédiens<sup>293</sup>». Il est aussi résolu, à cette même assemblée générale, que le Centre « encourage les travaux de style collectif (rassemblement d'auteurs)<sup>294</sup>», notamment basés sur l'improvisation, perçue alors comme le processus privilégié pour stimuler la création. Le CEAD met ainsi sur pied, à partir de 1969, des « expériences-laboratoires » par l'entremise desquelles il élargit sa définition de l'auteur – qui se rapproche de l'animateur, figure de la création collective – ainsi que celle de l'écriture dramatique, qui se voit alors « modelé[e] sans cesse par les autres langages de la scène<sup>295</sup>» (ce que l'on nomme aujourd'hui « écriture de plateau » ou « écriture scénique »). Les administrateurs, dans une lettre envoyée aux membres, soulignent d'ailleurs la

---

Cette volonté de devenir un centre d'information ouvert à tous où il est possible de se renseigner sur le théâtre québécois, de découvrir des textes de théâtre, se concrétisera plus spécifiquement lors de la mise sur pied du Centre de documentation au début des années 1980.

<sup>292</sup> En 1969-1970, il reçoit 11 500\$ du MAC et 10 000\$ du CAC, qui lui avait accordé une subventions de 2 500\$ l'année précédente (Adrien Gruslin, *Le théâtre et l'État au Québec*, *op. cit.*, p. 380-381).

<sup>293</sup> Archives du CEAD, « Comité fonctionnement du Centre », 13 décembre 1969, non paginé.

<sup>294</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », décembre 1969, non paginé.

<sup>295</sup> Yves Jubinville, « Auteur dramatique à l'œuvre », *loc. cit.*, p. 10.

finalité scénique de l'écriture dramatique qui « n'est pas exclusivement littérature [...] »<sup>296</sup> et la distinguent ainsi des autres genres littéraires.

Sous l'impulsion de Jean-Claude Germain, pour qui le « centre se [doit] de participer à la création d'une forme théâtrale parallèle au courant déjà existant »<sup>297</sup>, l'organisme se rapproche, à partir de la fin de la décennie, des troupes de la marge en cherchant à favoriser les échanges artistiques entre elles et les auteurs. C'est notamment pour cette raison que le CEAD déménage, en 1969, dans les bureaux du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, alors au 1297 rue Papineau, nouvellement créé par les compagnies qui se rattachaient il y a peu de temps encore au théâtre d'amateurs. Le CEAD, qui se définit tout d'abord comme un organisme de service, se dote dès lors d'une ligne artistique assumée par les administrateurs puisqu'il est décidé que les « expériences-laboratoires » qui seront mises sur pied, ne viendront pas de l'initiative des auteurs, mais du Centre lui-même (par l'entremise des administrateurs)<sup>298</sup>. C'est ainsi qu'est créé un premier projet, *Ad Lib*, piloté par l'auteur Yvon Lelièvre et basé sur un travail d'improvisation des comédiens, des musiciens et même des techniciens. Loin de faire du texte le matériau de base, *Ad Lib* porte principalement sur « l'utilisation et l'intégration des moyens audio-visuels au théâtre »<sup>299</sup>. Si cette première expérience porte sur la recherche de nouveaux langages scéniques, la seconde, *Finies les folies !* (produite en collaboration avec le Théâtre du Même Nom et la Nouvelle compagnie théâtrale), s'inscrit nettement dans une démarche politique. En effet, cette création présentée comme du « théâtre spontané » (auquel participent notamment Jean-Claude Germain, Michel Tremblay, André Brassard, Marc F. Gélinas, Robert Gurik et Yves Sauvageau)

---

<sup>296</sup> Archives du CEAD, « Réunion du Conseil d'administration », 1<sup>er</sup> mars 1968, non paginé.

<sup>297</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, op. cit., p. 16.

<sup>298</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », octobre 1978, non paginé.

<sup>299</sup> CEAD, « Bilan des activités du Centre depuis sa fondation jusqu'au 31 mars 1969 », *Théâtre-Québec*, 1969, p. 86.

est reçue, selon les mots de Martial Dassylva, comme un « défolement collectif<sup>300</sup> » autour de la Loi 63 qui prétend promouvoir le français, mais qui reconnaît le libre choix de la langue d'enseignement. Elle est suivie d'une autre expérience, *Hello...police* (mars 1970), qui, elle, porte sur le pouvoir et la justice et à laquelle collaborent les auteurs Robert Gurik et Jean Morin ainsi qu'un chorégraphe, un musicien et un metteur en scène<sup>301</sup>.

Illustration III : André Brassard et Michel Tremblay dans *Finies les folies* !<sup>302</sup>



Ce nouveau volet des activités du CEAD répond à une volonté des membres présents à l'Assemblée générale de 1969 qui souhaitent que les créations soient « en prise directe avec les

---

<sup>300</sup> Archives du CEAD, Martial Dassylva, « Défolement collectif autour du Bill 63 », *La Presse*, 4 novembre 1969, p. 33.

<sup>301</sup> Archives du CEAD, « Rapport du président, Assemblée générale annuelle 1971-1972 », 5 décembre 1971, p. 2.

<sup>302</sup> CEAD, « Sommaire », *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 2, 1970, p. 1.

problèmes du moment [...]»<sup>303</sup>», qu'elles résonnent alors avec et dans l'histoire d'un monde, le Québec, en rapide mutation. Cette volonté fait certainement écho aux aspirations du mouvement du Jeune Théâtre (appellation implicite pour le moment) qui, selon Schryburt, « se donne d'abord pour mission de mettre en scène le temps présent [...] et accompagne, tout en les commentant, les transformations et bouleversements de son époque [...]»<sup>304</sup>. Est ainsi remise en question la vision de l'auteur moderne-type qui est « quelqu'un qui produit peu et lentement»<sup>305</sup>. La création ne s'inscrit plus nécessairement dans un temps long et dans un espace isolé. La dramaturgie qui découle notamment des expériences-laboratoires du Centre est désacralisée, elle devient une « parole spontanée » qui doit « communiquer directement avec le public»<sup>306</sup>. Il s'agit de réagir dans l'immédiat à ce contexte sociopolitique en ébullition marqué par la contestation des systèmes en place. Le ton des publications du Centre se fait alors plus pressant : « [l]es pièces écrites maintenant doivent être montées maintenant. » Attendre devient « un crime intellectuel, une trahison impardonnable»<sup>307</sup>.

Paradoxalement, alors que tous semblent avoir les yeux rivés sur le présent, le Centre met aussi en place, en 1969, une première activité qui vise à faire reconnaître des prédécesseurs à la dramaturgie qui s'écrit, d'ancrer ses racines dans un passé canadien-français, par une série de

---

<sup>303</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », décembre 1969, non paginé.

<sup>304</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, op. cit., p. 275.

Il faut cependant souligner que cette volonté de s'inscrire dans le temps présent touche tout de même les scènes établies. À l'occasion des vingt ans du TNM (1971), Jean-Louis Roux affirme que ce théâtre « doit être un théâtre du présent » (Jean Cléo Godin, « " La dramaturgie nationale " au Théâtre du Nouveau Monde », *L'Annuaire théâtral*, n° 22, automne 1997, p. 44). Ce théâtre n'entend plus « s'ériger en stricte défenseur de la tradition » (Schryburt, 2011, p. 196), mais plutôt proposer un répertoire qui puisse être « pertinent » pour le public. Il demeure tout de même attaché à l'idée d'une « intemporalité » des grands classiques.

<sup>305</sup> Lise Dumasy, « L'autorité du romancier populaire dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 102.

<sup>306</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, op. cit., p. 283.

<sup>307</sup> CEAD, « Qu'est-ce que le Centre attend d'un festival ? », *Théâtre-Québec*, 1969, p. 8.

lectures de textes de répertoire écrits entre 1604 et 1940 dont *Félix Poutré* (1871) de Louis Fréchette et *Fleur des ondes* (1908) de Gaétane de Montreuil. Cette volonté de faire revivre les textes « oubliés » reviendra en 2013 sous la forme du Théâtre à relire, une série de lectures qui présente des collages de textes d’auteurs (membres ou non du CEAD) qui ont marqué l’histoire de la dramaturgie québécoise. La série de lectures de textes de répertoire de 1969 met en lumière l’un des « paradoxes » du CEAD qui sera relevé par Michel Marc Bouchard en 1994, dans le rapport intitulé *Le monstre à deux têtes* ou *Les paradoxes fondamentaux du CEAD*, qu’il rédige à titre de président de l’organisme. L’auteur pose alors la question suivante : est-ce que le Centre, par ses activités, doit faire rayonner toute la dramaturgie ou est-il avant tout (voire exclusivement) le représentant de ses membres ?<sup>308</sup>

### **2.1.2 L’auteur dramatique : une figure fragilisée**

Tant que les artisans du théâtre, c’est-à-dire des metteurs en scène et des comédiens, ne fonderont pas des théâtres en s’associant des auteurs quitte à les définir comme artisans ; s’il n’y a pas ce besoin-là, il n’y a pas un centre d’auteurs au monde qui peut y suppléer.  
Jean-Claude Germain, 1975<sup>309</sup>

Si le Centre tente d’affirmer une position plus centrale dans ce milieu théâtral en pleine restructuration en s’adressant à tous les artisans (le terme « plaque tournante » revient d’ailleurs à plusieurs reprises dans ses publications) et s’il se montre ouvert à des visions divergentes de la dramaturgie et de la fonction d’auteur dans le processus, il réaffirme tout de même la position centrale de cette figure au sein même de son association. Ainsi, l’organisme, par l’entremise du premier numéro de *Théâtre-Québec*, appelle de ses vœux un festival qui « en soit un

---

<sup>308</sup> Les membres et employés du CEAD seront confrontés à plusieurs reprises à cette question notamment lors de l’élaboration d’une publication telle que le *Répertoire des textes du Centre d’essai des auteurs dramatiques* réalisé pour consigner les œuvres de la dramaturgie québécoise.

<sup>309</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d’essai des auteurs dramatiques 1965-1975, op. cit.*, p. 14.

d'auteurs<sup>310</sup>» (il prendra la forme, comme nous le verrons, d'un festival de lectures publiques). Les règlements internes sont aussi révisés lors de l'Assemblée générale de 1969. On y précise que quatre des sept membres du conseil d'administration doivent maintenant répondre à la définition de « membre-auteur ». Une première distinction est, par le fait même, établie entre les membres qui « soumettent un texte dramatique » et ceux qui « s'intéressent à la création dramatique<sup>311</sup> », notamment les acteurs, journalistes, chercheurs et metteurs en scène qui deviennent des « membres participants<sup>312</sup> ». Ce changement a « pour but d'assurer aux auteurs dramatiques un contrôle virtuel de leur organisme<sup>313</sup> » alors que les membres « intéressés » par la création dramatique restent encore très présents<sup>314</sup>. Ces résolutions déboucheront, en 1975, sur la prise en charge complète du conseil d'administration par les auteurs-membres<sup>315</sup>. Ainsi, au tournant des années 1970, l'auteur dramatique membre est celui qui écrit un texte dramatique et le dépose au CEAD. La sélection des auteurs-membres se resserrera progressivement au cours des années 1980 alors que le Centre met en place un processus de sélection afin que soient choisis les auteurs (qui sont dès lors reconnus comme tels), et ce sur la base de la « qualité dramatique » de leur texte<sup>316</sup>. Lorsque Claude Des Landes et Gilbert David reviennent sur cette nouvelle distinction (entre auteurs et artisans de la scène) en 1975, et donc en pleine décennie des créations collectives, ils soutiennent que celle-ci est « naïve » et « nous renvoie à la perception (et

---

<sup>310</sup> CEAD, « Qu'est-ce que le Centre attend d'un festival ? », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>311</sup> Archives du CEAD, Jean Garon, « Nouvelle orientation du centre d'essai des auteurs dramatiques », *Le Soleil*, 15 décembre 1969, p. 31.

<sup>312</sup> Cette question créera néanmoins certaines tensions dans l'organisme et la résolution sera contestée, notamment à l'Assemblée générale de 1971, mais la distinction restera.

<sup>313</sup> Archives du CEAD, Jean Garon, « Nouvelle orientation du centre d'essai des auteurs dramatiques », *loc. cit.*

<sup>314</sup> À l'Assemblée générale de 1972, 28 membres seulement (sur les 73 personnes présentes) sont des « auteurs-membres ». La situation est aujourd'hui toute autre alors qu'aucun membre du Centre ne porte pas le titre d'auteur.

<sup>315</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>316</sup> Ainsi, contrairement à l'UNEQ fondée en 1977, qui détermine la sélection de ses membres sur des critères « extérieurs » (l'auteur doit avoir deux publications à son actif), le CEAD déterminera lui-même qui doit être reconnu comme auteur en fonction d'une certaine vision du texte dramatique par l'entremise de comités de lecture qui recommandent des textes aux conseillers dramaturgiques. Le Centre accepte cependant aujourd'hui comme membre stagiaire tout finissant du programme d'écriture de l'École nationale de théâtre.



opposition) traditionnelle plutôt qu'à la réalité qu'enten[d] faire reconnaître le Centre dorénavant<sup>317</sup>». Nous constatons tout de même que l'organisme, en dépit de la nouvelle conjoncture et des courants qui émergeront aussi par la suite (théâtre d'image, danse-théâtre, performance, etc.), conservera comme figure distincte celle d'auteur dramatique dont la « valeur » se juge à partir d'un texte écrit<sup>318</sup>.

Cette volonté de remettre entre les mains des auteurs le contrôle de leur organisme, et par le fait même de distinguer l'auteur dramatique des autres agents, est révélatrice de la situation inconfortable dans laquelle se trouvent ceux qui revendiquent la fonction d'auteur et qui doivent tenter de se positionner dans cet état du champ. L'écriture dramatique connaît pourtant un essor indéniable (en font foi le nombre grandissant de membres du Centre et l'affluence accrue des textes), mais ces voix peinent à se faire entendre<sup>319</sup>. Si les troupes de création collective rejettent la figure de l'auteur, les scènes établies, elles (qui pourtant considèrent toujours le texte comme matériau de base à la création scénique), ne s'ouvrent que lentement à la dramaturgie québécoise. Les instances dominantes du champ ne peuvent rester indifférentes à la présence de ce théâtre, mais concilient difficilement encore celui-ci avec leur vision culturaliste<sup>320</sup>, ou avec ce que Germain nomme en 1970, non sans ironie, leur « mission *civilisatrice, éducative* et

---

<sup>317</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 15.

Comme nous le verrons, lorsque David et Des Landes écrivent cet ouvrage, le CEAD tente d'amoindrir le clivage entre l'auteur et le processus collectif par l'intégration de celui-ci à son mandat (il reconnaîtra notamment le canevas comme texte dramatique et l'auteur collectif).

<sup>318</sup> En 1982, il est d'ailleurs décidé qu'un auteur devient membre à partir de la lecture du texte et non de sa représentation.

<sup>319</sup> Ce hiatus entre la popularité grandissante d'une dramaturgie et la place de l'auteur semble se perpétuer dans le temps alors qu'en 2009, Lise Vaillancourt, présidente du CEAD, relève un écart similaire entre le succès de la dramaturgie québécoise et « l'espace congru que l'auteur dramatique occupe réellement [...] » (Yves Jubinville, « L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public : entretien avec Lise Vaillancourt », *loc. cit.*, p. 14).

<sup>320</sup> Gilbert David, « Un théâtre à vif: écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », *op. cit.*, p. 24.

*moralisatrice*<sup>321</sup>» dans un texte où il pourfend cette attitude des « fils du père Legault ». L'ouverture est certes perceptible, mais jugée insuffisante, une ouverture de façade. Jean Cléo Godin ne manque d'ailleurs pas de relever, dans son article sur « La " dramaturgie nationale " au Théâtre du Nouveau Monde » (1997), la prégnance à cette époque d'une certaine condescendance envers le Théâtre québécois<sup>322</sup>. Il semble donc difficile pour nombre d'auteurs dramatiques d'être reçus dans ce milieu, pourtant en pleine effervescence, ce que souligne avec humour l'auteur Dominique de Pasquale dans le premier numéro de *Théâtre-Québec* lorsqu'il affirme : « [e]n attendant, je m'inscris dans un groupe de création collective – comme comédien !<sup>323</sup> » Jean-Claude Germain, en 1970, insiste, lui aussi, sur le sentiment d'impuissance de l'auteur qui, dans ce contexte, « ne peut qu'écrire ses pièces chez lui, comme Alfred de Musset, et attendre. Et à moins de devenir lui-même producteur de ses pièces, comme ce fut le cas de Marcel Dubé et Robert Gurik à leurs débuts, il ne peut prendre aucune initiative<sup>324</sup> ».

C'est pour contrer cette « impuissance » que les membres du CEAD décident, à cette Assemblée générale cruciale de 1969, d'adopter certaines résolutions afin de se donner les moyens de répondre de manière directe au manque de débouchés des textes des auteurs. Il est résolu, en premier lieu, que les lectures deviennent des « lectures-spectacles<sup>325</sup> ». Ce terme indique la volonté des membres de présenter des créations « abouties » plutôt que des textes « en

---

<sup>321</sup> Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine : 1970 », *Jeu*, n° 7, hiver 1978, p. 20. L'auteur souligne.

<sup>322</sup> Jean Cléo Godin, « " La dramaturgie nationale " au Théâtre du Nouveau Monde », *loc. cit.*, p. 44.

<sup>323</sup> Dominique de Pasquale, « Correspondance avec les auteurs : où en sont-ils rendus ? », *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 1, 1969, p. 18

<sup>324</sup> Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine : 1970 », *loc. cit.*, p. 20.

<sup>325</sup> Il affirme ainsi clairement ce qui était déjà, implicitement, en vigueur alors que plusieurs lectures incluent des éléments de décor et une certaine mise en espace.

chantier ». Pour créer l'événement, le CEAD organise, en octobre 1969, un *Read-In*<sup>326</sup>, premier festival de lectures qui se déroule au Gesù avec la collaboration de la NCT. Comme souhaité, l'auteur est la figure centrale du festival alors que durant trois jours, cinq nouveaux textes sont présentés<sup>327</sup>. Cet événement se doit, pour bien se distinguer des autres festivals (notamment amateurs), « d'être professionnel à tous les niveaux et non compétitif<sup>328</sup> ». La formule ne sera pas reprise l'année suivante, mais elle préfigure déjà *La semaine de la dramaturgie* qui verra le jour en 1987 (et deviendra *Dramaturgies en dialogue* en 2009) un événement phare du Centre.

Mais la principale résolution adoptée est de mettre sur pied un Centre de production qui serait chapeauté par le CEAD et qui deviendrait le « prolongement naturel des activités du Centre<sup>329</sup> ». Ce projet devient dès lors prioritaire pour les membres qui adoptent, à l'Assemblée générale de 1970, une proposition soumise par Robert Gurik en vertu de laquelle: « le nouveau Conseil d'administration sera composé de personnes directement intéressées à ce que le projet de production aboutisse<sup>330</sup> ». En attendant la mise sur pied de cette nouvelle instance, le CEAD reçoit le mandat de produire six spectacles. Les administrateurs instaurent tout d'abord des « productions d'essai », une « extension<sup>331</sup> » des expériences-laboratoires et des lectures-spectacles déjà en cours. Trois projets sont ainsi réalisés en 1969-1970 dont *Il suffit d'un peu d'air*, de Renald Tremblay et de Marthe Mercure, présenté à la Bibliothèque Nationale. Comme

---

<sup>326</sup> Ce mot évoque le *Bed-in for peace* de Yoko Ono et John Lennon qui eut lieu au printemps de cette année-là, et marque ainsi le désir des membres d'être en phase avec l'actualité du moment.

<sup>327</sup> *Boubou* de Robert Gauthier, *Kommandantur USA* d'Yvon Lelièvre, *Hey Tremblay* de Marc F. Gélinas, *Geste parlé* d'André Caron, *Les élus et les autres* de Noël Audet, l'expérience-laboratoire *Et Docile et Malin* de Jacques Collin, de même que le film *Situation du théâtre au Québec* réalisé par Jacques Gagné.

Archives du CEAD, « Procès verbal », 28 août 1969, non paginé.

<sup>328</sup> CEAD, « Qu'est-ce que le Centre attend d'un festival ? », *loc. cit.*, p. 10.

<sup>329</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », décembre 1969, non paginé.

<sup>330</sup> Archives du CEAD, « Assemblée générale annuelle », 8 novembre 1970, p. 3.

<sup>331</sup> Archives du CEAD, « Procès verbal, réunion des membres du bureau de la direction », 23 novembre 1970, point 3, non paginé.

le souligne Jean-Claude Germain, ce nouveau volet pose de manière plus aiguë la question de la sélection des œuvres (et donc de la direction artistique du Centre) puisque ceux qui doivent choisir les projets (cette tâche est encore celle des sept administrateurs) sont aussi ceux qui, bien souvent, les proposent<sup>332</sup>. Cette question restera irrésolue puisque le projet du Centre de production sera mis en veilleuse au début de la nouvelle décennie alors que l'organisme traverse une profonde crise interne<sup>333</sup>.

Dans cette volonté de trouver de nouveaux débouchés, les membres du Centre orientent aussi leurs efforts vers l'exportation de la dramaturgie québécoise (et donc de leurs textes). De plus, ils décident, à l'Assemblée générale de 1969, que l'organisme doit étendre ses activités à la traduction et ils adoptent ainsi une résolution qui propose que « les lectures de pièces à l'étranger fassent partie des activités habituelles du Centre<sup>334</sup> ». Cette même année, trois auteurs partent pour l'Europe représenter officiellement le CEAD au Festival d'Avignon, à la réunion Internationale d'Auteurs et de compositeurs à Cologne, à la Biennale de Venise ainsi qu'à la Cité universitaire de Paris. Mais c'est l'année suivante que se concrétisent leurs efforts puisque, en 1970, les textes de dix auteurs<sup>335</sup> sont présentés au Théâtre de la cité universitaire internationale à Paris dans le cadre d'une série de lectures intitulée *Le nouveau théâtre du Québec*. Si les activités

---

<sup>332</sup> Camille Gascon, *Le CEAD dans le temps*, Montréal, CEAD - CRILQ, 2018, p. 9.

<sup>333</sup> Il faut dire aussi que, si en 1969, il n'existe pas encore d'instances ayant pour mandat de présenter des créations québécoises, ce ne sera plus le cas en 1972, lorsque Jean-Claude Germain prend la direction du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Le Quat'sous devient aussi, durant les années 1970, une vitrine importante de cette dramaturgie. Malgré tout, la question de la production reviendra au début des années 1990, sous l'impulsion du « groupe des 14 » qui souhaite alors implanter un Théâtre des auteurs chapeauté par le Centre. Cette initiative sera le déclencheur d'une crise majeure au sein du CEAD qui prend sa source notamment dans un conflit entre le conseil d'administration et la permanence alors que les auteurs se sentent à la fois impuissants dans le milieu théâtral et au sein même de leur organisme.

<sup>334</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », décembre 1969, non paginé.

<sup>335</sup> Robert Gurik, Michel Tremblay, Marc F. Gélinas, Jacques Colin, Roger Dumas, Michel Garneau, Claude Gauvreau, Yvon Lelièvre, Jean Morin, Yves Sauvageau.

internationales restent ponctuelles lors de la décennie 1970, elles sont aujourd'hui l'une des caractéristiques qui distinguent le Centre comme organisme au service des auteurs.

Le réseau scolaire devient aussi un espace de diffusion pour cette dramaturgie notamment par la fondation des CÉGEPS qui contribuent à l'avènement d'un vaste bassin de lecteurs pour les textes du Québec. Si 36% des œuvres au programme d'étude sont maintenant québécoises<sup>336</sup>, l'enseignement « par genre littéraire » permet d'augmenter de façon notable la place de la dramaturgie québécoise parmi les œuvres étudiées. Le lectorat des textes dramatiques va dès lors s'accroître, ce que la maison d'édition Leméac comprend rapidement. En effet, dans la foulée de ces réformes scolaires, elle crée, en 1968, la collection *Théâtre canadien* consacrée à la publication de textes dramatiques, et devient ainsi « presque immédiatement l'éditeur de théâtre le plus important du Québec<sup>337</sup> ». À l'intérieur de cette collection, Leméac crée aussi, en 1969, *Répertoire québécois*, une collection consacrée au Jeune Théâtre (dans laquelle sera publiée notamment *Wouf Wouf* d'Yves Sauvageau). Les auteurs du Centre profitent du nouvel intérêt de la maison d'édition Leméac pour le texte dramatique, car, en 1970, leur association signe avec l'éditeur un contrat qui assure une publication annuelle d'au moins quatre pièces du Centre dans la collection *Répertoire québécois* en échange de quoi, l'éditeur (qui prend en charge tout le processus éditorial) a le premier choix sur tous les textes lus en public par le CEAD<sup>338</sup>. Cette diffusion par la publication contribuera certainement à l'augmentation du nombre de jeunes auteurs dans le champ théâtral, car « qui dit diffusion, dit formation des lecteurs et donc

---

<sup>336</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, op. cit., p. 231.

<sup>337</sup> Lucie Robert, « Théâtre et édition au XX<sup>e</sup> siècle », loc. cit., p. 94.

<sup>338</sup> Archives du CEAD, « Procès verbal, réunion du Conseil d'administration », 25 mars 1969, point 1, non paginé.

d'auteurs potentiels, étant entendu que tout auteur est d'abord un lecteur<sup>339</sup>». Cette nouvelle entente permet de diffuser plus facilement les textes d'une dramaturgie qui sort alors de la marge du champ littéraire québécois pour accéder à une légitimité<sup>340</sup>.

### 2.1.3 Le CEAD : métonymie d'un espace polarisé

Deux pratiques dramaturgiques se côtoient alors au Centre, celle qui, sous l'influence des créations collectives, se construit à partir de tous les langages scéniques, produisant des textes destinés principalement à la scène, et une dramaturgie comprise comme « art de la composition des pièces de théâtre<sup>341</sup>». Qu'elles soient plus littéraires ou plus scéniques, les écritures que diffuse alors le CEAD sont fortement influencées par Michel Tremblay, « figure majeure et incontestée de cette nouvelle dramaturgie<sup>342</sup>», et par les troupes de création collective. Le jocal est devenu le moyen de se distinguer des scènes établies et de conquérir « le capital symbolique qu'elles détiennent [...]»<sup>343</sup>. En effet, comme le soutient la traductologue Annie Brisset, « la lutte des langues est le reflet de la lutte qui s'engage pour conquérir ce marché des biens symboliques ou, en d'autres termes, pour accéder à la position institutionnelle dominante<sup>344</sup>». Bien que de manière officieuse (puisqu'il doit rester ouvert à toutes les écritures), le CEAD est lui aussi engagé dans cette lutte des langues par le choix des textes dont il fait la promotion. Les figures d'auteurs qui dominent la période au Centre sont alors, bien sûr, Michel Tremblay, dont il

---

<sup>339</sup> Martin Doré, « Construction de l'auteur et pouvoirs », *loc. cit.*, p. 318.

<sup>340</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 232.

Malgré cette association avec une maison d'édition bien implantée dans le champ littéraire, les membres du Centre souhaiteront, à la fin de la décennie 1970, que l'organisme devienne aussi une instance éditrice à part entière. Ils devront cependant renoncer à cette option, faute de moyens (Archives du CEAD, « Procès verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatique », 25 mai 1980, point 10.20, non paginé.)

<sup>341</sup> Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, 2010, p. 7.

<sup>342</sup> Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 49.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 272.

diffusera cinq pièces entre 1968 et 1970<sup>345</sup>, mais aussi Jean Barbeau ainsi qu'Antonine Maillet, une autrice qui emploie le langage vernaculaire acadien. Cette montée fulgurante d'une dramaturgie en langue vernaculaire n'est pas sans créer un malaise chez certains auteurs comme le révèlent les propos de Dominique de Pasquale en 1969 dans la revue *Théâtre-Québec* qui se demande s'il doit absolument « écrire en joual [...] pour ne pas être accusé d'aliénation<sup>346</sup> ». Les réserves émises par Pasquale font écho aux propos de Marcel Dubé, qui, bien qu'il se soit plus d'une fois, et dès le début de sa carrière, exprimé en faveur d'une langue théâtrale « populaire », va alors remettre en question « l'exclusivisme du joual, phénomène qui apparaît selon lui dès 1969, entre autres à travers les créations du Théâtre du Même Nom<sup>347</sup> ».

En 1971, Jean-Claude Germain quitte son poste de secrétaire-exécutif du CEAD après trois années mouvementées durant lesquelles l'organisme a élargi son mandat, renouvelé sa vision de la dramaturgie et de l'auteur dramatique, en plus d'affirmer une posture nettement plus politique, non sans soulever certains affrontements entre les différents points de vue sur ce que doit être le mandat du CEAD. Il ne peut en effet être question pour tous les membres de participer à la « forme théâtrale parallèle au courant déjà existant<sup>348</sup> » à laquelle aspire Jean-Claude Germain. C'est une aventure que, comme le soutiennent Des Landes et David en 1975, « leur peu de présence encore [rend], en partie, prématurée<sup>349</sup> » puisque nombre d'entre eux tentent avant tout de faire reconnaître leur fonction, leur statut (c'est ce que nous révèle, comme nous le verrons, la réorientation qu'amorce l'organisme en 1971). Si le passage de Germain fut bref, il

---

<sup>345</sup> Archives du CEAD, « Liste des lectures publiques du CEAD 1966-1995 », p. 2-3.

<sup>346</sup> Dominique de Pasquale, « Correspondance avec les auteurs : où en sont-ils rendus ? », *Théâtre-Québec*, vol.1, n°1, 1969, p. 18

<sup>347</sup> Karim Larose, « Aux "marges sales" de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) », *Études françaises*, volume 43, n°1, 2007, p. 25.

<sup>348</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, op. cit., p. 13.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 14.

marque, aujourd'hui encore, l'histoire du CEAD. Le ton « belliqueux » du dramaturge qui en appelle à la révolution par le théâtre semble avoir teinté les discours que l'organisme véhiculera sur lui-même, notamment, comme nous l'avons mentionné, dans le livre *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975* publié pour souligner les dix ans du Centre. En effet, les auteurs décrivent alors celui-ci comme un lieu où les membres peuvent trouver « les gestes et les conjonctions d'attaque » devant « une culture encore dominée<sup>350</sup> ». On ne peut manquer de rapprocher ce discours de celui de Germain qui exhorte les artistes à « s'atta[quer] aux conditions qui les aliènent<sup>351</sup> ». En 2012, on retrouvera d'ailleurs dans les publications de l'organisme le nom de Germain parmi les fondateurs du Centre (ce qui sera cependant rapidement corrigé<sup>352</sup>). Il est vrai que celui que Lise Vaillancourt (alors présidente) nomme en 2016 « le parrain » du CEAD<sup>353</sup> deviendra une figure marquante dans l'histoire de la dramaturgie québécoise, lui qui donnera au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui en 1972 son mandat actuel en plus d'être l'un des instigateurs du programme d'écriture dramatique de l'ENT<sup>354</sup>.

Après le départ de Germain, le Centre ralentit pour un temps le rythme de ses activités. Il doit ainsi renoncer à certains de ses objectifs, dont celui de faire la promotion directe des productions qui mettent en scène les textes de ses membres, en plus de mettre fin aux tables rondes ainsi qu'aux lectures publiques, deux activités « phares » de l'organisme<sup>355</sup>. À la fin de l'année, Pierre Bégin, alors président du conseil d'administration et Jean-Claude Boudreault,

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>351</sup> Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine : 1970 », *loc. cit.*, p. 16.

<sup>352</sup> Robert Gurik, *Gyurik en trois actes*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>353</sup> Archives du CEAD, Lise Vaillancourt, « Conseil des arts de Montréal », février 2016, p. 2.

<sup>354</sup> Pour le CEAD, marquer ce lien avec Jean-Claude Germain, figure marquante du Théâtre québécois, participe aussi à la construction d'une légitimité.

<sup>355</sup> La lecture publique reviendra une activité centrale au Centre dans la deuxième moitié des années 1970 alors que la table ronde revivra sous la forme d'échanges plus individualisés.



administrateur, quittent l'organisme à leur tour. Un nouveau conseil d'administration est alors nommé avec à sa tête Odette Gagnon – membre du Théâtre du Même Nom et cocréatrice de *La Nef des sorcières* – qui devient la première femme à présider l'organisme. Lorsqu'elle entre en fonction, le CEAD est dans une période de remise en question, voire de crise (le critique Martial Dassylva soutiendra même qu'il a « craint pour sa survie<sup>356</sup>»), pris entre des tiraillements internes et la « fatigue [...] des ouvriers de la première heure<sup>357</sup>». Tandis que les troupes de création collective s'imposent par leur dynamisme, l'attrait de l'organisme semble diminuer considérablement. En effet, alors qu'en 1969, le CEAD recevait 59 nouveaux textes, en 1971, il n'en reçoit que 15. Le nombre global de membres actifs diminue aussi. 16 membres seulement sont présents à l'Assemblée générale de 1971 (ils seront 73 l'année suivante). Ce recul ne peut que mener à une baisse de vitalité pour un organisme qui ne compte alors que deux salariés (une secrétaire et un secrétaire-exécutif par intérim) et qui est donc tributaire de l'engagement de ses membres.

La conjoncture qui a vu naître le Centre se transforme rapidement si bien que nombre d'instances doivent se réajuster ou fermer leurs portes. Les compagnies des théâtres de poche comme Les Saltimbanques et Les Apprentis-Sorciers, qui représentaient le pôle de « l'art pur » (donc détaché des forces hétéronomes) dans l'état précédent du champ, sont les premières victimes de ce nouvel intérêt pour un Théâtre québécois politisé. Le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, fondé notamment par ces deux troupes, change de mandat sous l'impulsion de Jean-Claude Germain et de Pierre Bégin (qui étaient aussi tous deux au CEAD) et devient un

---

<sup>356</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens (BAnQ, P944), Martial Dassylva, « Le Centre d'essai a-t-il pris la décision voulue ? », *La Presse*, 3 mai 1972, cahier C (Arts et Lettres), p. 4.

<sup>357</sup> *Idem*

théâtre consacré à la production et à la diffusion de créations québécoises tandis que les compagnies fondatrices mettent fin à leurs activités. L'ACTA change de nom au mois d'octobre 1972 pour devenir l'Association québécoise du Jeune théâtre (AQJT) alors que cette année-là, selon Larrue, « les productions – en création collective – des jeunes troupes dépassent en nombre celles des théâtres institutionnels<sup>358</sup> ». Ce changement de nom vient officialiser ce qui est déjà officieusement en vigueur, c'est-à-dire la rupture entre une vision du Canada uni et celle, nationaliste, d'un État québécois<sup>359</sup>, mais instaure aussi dans le champ une opposition entre deux générations, voire entre deux classes sociales, comme le soutient Sylvain Schryburt :

Le passage de l'ACTA à l'AQJT met [...] en lumière la perception qu'ont d'elles-mêmes les troupes du Jeune Théâtre. Alors que l'appellation d'ACTA suggérait une hiérarchie entre compagnies amateurs et professionnelles celle d'AQJT s'affirme au contraire dans son opposition au « vieux théâtre », celui des professionnels établis qu'on accuse d'être tournés vers le passé, de détenir l'essentiel du pouvoir économique et culturel et de défendre un théâtre réactionnaire, à l'image de la grande et petite bourgeoisie qui formerait son public naturel<sup>360</sup>.

Alors que le fossé se creuse entre les pôles, le CEAD lui, ne peut se camper dans l'une ou l'autre de ces positions. Cette volonté de neutralité dans un champ aussi polarisé a pour effet de réduire l'influence du CEAD alors que le Théâtre québécois gagne pourtant en légitimité. C'est du moins ce qui ressort des propos de l'auteur Marc F. Gélinas, (qui fut notamment président du CEAD en 1968-1969). Selon lui, si les activités du Centre et son influence dans le champ reculent ce n'est pas pour une raison monétaire, mais plutôt « par manque d'utilité, sa capacité de polarisation des intérêts des auteurs effacée [...]»<sup>361</sup>. Ce discours rejoint celui de Martial Dassylva qui soutient que la politique du Centre doit reposer sur des compromis, ce qui

---

<sup>358</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 155.

<sup>359</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>361</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens (BAnQ, P944), Marc F. Gélinas, « Le nouveau Centre d'essai », *Le Maclean*, juillet 1972, p. 40.

l'empêche d'amorcer « un virage significatif et concret<sup>362</sup> ». Cette situation entraîne des conflits au sein de l'organisme (ce que Pierre Bégin, président sortant, nommera dans son rapport la « crise d'adolescence » du Centre<sup>363</sup>) qui le mènent alors à prendre un recul afin de réfléchir à « sa véritable raison d'être<sup>364</sup> ».

#### 2.1.4 Un virage corporatiste ou les paradoxes du CEAD

Le CEAD décide de resserrer son action autour de la figure de l'auteur dramatique afin d'augmenter sa légitimité et que lui soit reconnu un statut professionnel, ce qui passe notamment par la capacité de l'auteur à vivre de sa plume. Cette nouvelle réorientation suit les recommandations de Jean Morin, membre-auteur et cofondateur, qui dépose un rapport en 1971 dans lequel il soutient que le Centre doit avant tout répondre aux besoins concrets des membres, notamment économiques. Dans ce virage plus corporatiste où la question économique liée à la fonction d'auteur est affirmée franchement, le CEAD devra tenir le rôle d'agent de promotion et de diffusion afin d'assurer une plus grande visibilité aux œuvres et aux auteurs. Si, en 1969, on souhaitait, dans le cadre du *Read-In*, « vendre en bloc<sup>365</sup> » une dramaturgie, il s'agit dès lors « non plus de vendre une dramaturgie, mais de mettre sur le marché des dramaturges [...]»<sup>366</sup>. Morin suggère que le rôle du conseil d'administration soit réduit à la gestion du budget tandis que le futur secrétaire-exécutif donne l'orientation artistique au Centre en ayant pour tâche « de lire les textes, de les juger, de les sélectionner, de parcourir le territoire pour les vendre, les faire traduire

---

<sup>362</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens, Martial Dassylva, « Le Centre d'essai a-t-il pris la décision voulue ? », *loc. cit.*, cahier C (Arts et Lettres), p. 4.

<sup>363</sup> Archives du CEAD, Pierre Bégin, « Rapport du président (Assemblée générale annuelle) », 3 décembre 1971, non paginé.

<sup>364</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 novembre 1972, p. 76.

<sup>365</sup> CEAD, « Qu'est-ce que le Centre attend d'un Festival de théâtre ? », *loc. cit.*, p. 5.

<sup>366</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens (BAnQ, P944), Marc F. Gélinas, « Le nouveau Centre d'essai », *loc. cit.*, p. 40.

et les faire publier<sup>367</sup>». Alors qu'à la fin de la décennie 1960, le mandat de « stimuler l'écriture dramatique » était au cœur des intérêts du Centre, celui-ci réoriente plutôt son action autour de l'auteur comme agent socioéconomique qui a « des intérêts particuliers à faire valoir et à défendre<sup>368</sup> », ce qui semble placer le CEAD à contre-courant d'un mouvement duquel émerge la figure de l'artiste de théâtre engagé. En effet, la nouvelle « pureté » des intentions se mesure maintenant au degré d'engagement sociopolitique du créateur, mais s'oppose toujours à l'art comme produit soumis aux lois du marché.

Après quatre mois de discussions, la nouvelle politique du Centre est officiellement lancée en 1972 avec l'arrivée d'un nouveau secrétaire-exécutif, Roland Laroche, comédien et metteur en scène notamment au sein de l'Egrégore dont il fut l'un des fondateurs. Le Centre profite de cette lancée pour augmenter sa visibilité en faisant de la publicité autour de sa nouvelle politique. On accorde ainsi des pouvoirs accrus au secrétaire-exécutif, tel que souhaité par Morin, afin que Laroche agisse « à la fois comme éclaireur ou détecteur de talents, comme tuteur pour les aspirants dramaturges et publiciste-vendeur ou commis-voyageur pour les candidats sélectionnés [...]»<sup>369</sup>, comme le résume Martial Dassylva. Ainsi, Laroche devient à la fois directeur artistique (puisque'il sélectionne les œuvres et les auteurs qui bénéficieront du soutien du Centre), agent littéraire (par son travail de représentant des auteurs), mais aussi conseiller dramaturgique avant la lettre puisqu'il effectue un « travail de consultation » sur les textes auprès des jeunes auteurs<sup>370</sup>.

---

<sup>367</sup> Archives du CEAD, « Procès verbal de l'Assemblée générale », décembre 1971, p. 2

<sup>368</sup> François Ricard, « Sur l'ambiguïté des associations de créateurs », *Liberté*, n°160, août 1985, p. 6.

<sup>369</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens (BAnQ, P944), Martial Dassylva, « Le Centre d'essai a-t-il pris la décision voulue ? », *loc. cit.*, cahier C (Arts et Lettres), p. 4.

<sup>370</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 19.

Pour assurer la réussite de sa nouvelle orientation, le Centre s'inspire notamment, selon Marc F. Gélinas, du modèle du *Office for Advanced Drama Research* de Minneapolis au Minnesota. Le seul employé de cet organisme sélectionne des pièces et parcourt les États-Unis pour les faire connaître. Sa légitimité tient avant tout, comme le souligne Gélinas, à la « qualité des textes recommandés<sup>371</sup> ». Cette sélection permet ainsi à l'instance d'augmenter sa légitimité artistique dans le champ théâtral, qui est ensuite transférée aux œuvres choisies. L'organisme mise donc, non plus sur la force du nombre, mais sur la rareté des « élus ». Cette décision marque un changement majeur dans l'orientation du Centre. En effet, la question de la sélection s'est posée aux administrateurs dès 1968 alors qu'affluaient les textes. Ils souhaitent déjà « hausser la qualité » des textes lus devant public, mais ils craignent qu'une sélection trop restrictive entraîne « l'esprit de chapelle<sup>372</sup> » en plus de « perdre des talents<sup>373</sup> ». En 1969, un premier comité composé de trois membres est tout de même mis sur pied pour sélectionner les textes qui seront étudiés en table ronde. Une sélection est donc déjà effectuée avant la mise en place de la nouvelle politique, mais le pouvoir de choisir n'est jusqu'alors pas assumé par un seul agent, il est plutôt réparti entre les administrateurs et /ou les membres (au sein de comités), ce qui entraîne un engagement concret de ceux-ci dans leur association. À la suite de la réforme, l'« employé » du Centre (qui doit avoir lui-même une « autorité symbolique<sup>374</sup> », ce que Roland Laroche a acquis par ses activités de metteur en scène) obtient tous les pouvoirs pour distinguer les œuvres légitimes des œuvres illégitimes, et donc pour délimiter « ce qui mérite d'être transmis et acquis [...] de ce qui ne le mérite pas [...] »<sup>375</sup>. À partir de 1972, le secrétaire-exécutif classe les textes reçus en trois catégories. Ils sont alors soit rejetés, retenus (en fonction du « potentiel » du texte

---

<sup>371</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens (BAAnQ, P944), Marc F. Gélinas, « Le nouveau Centre d'essai », *loc. cit.*, p. 40.

<sup>372</sup> Archives du CEAD, « Rapport sur les activités de 1967-1968 », 1968, non paginé.

<sup>373</sup> *Idem*

<sup>374</sup> Jacques Dubois, *L'institution de la littérature: essai, op. cit.*, p. 130.

<sup>375</sup> Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *loc. cit.*, p. 70.

et de son auteur qui est alors dirigé vers un auteur d'expérience qui pourra l'aider à peaufiner son travail) ou enfin, sélectionnés<sup>376</sup>. Ces textes que l'on juge « prêts » bénéficient d'une large promotion au Québec, comme à l'extérieur de la province et même d'une traduction. Comme l'indiquent les chiffres de 1972, le nombre de textes reçus au Centre bondit cette année-là, mais peu sont retenus. En effet, sur les 86 nouveaux textes soumis, le secrétaire-exécutif en retient 25. Sur ce nombre, 16 le sont en fonction de la « valeur dramatique » du texte et neuf en fonction du « potentiel » de l'auteur. Mais seulement deux textes (dont un pour enfants) « sont sérieusement considérés pour la sélection<sup>377</sup> ». Cette nouvelle orientation pose, avec plus d'acuité, la question de la « valeur dramatique » d'une œuvre puisque toute limitation implique, de manière implicite du moins, une définition, une vision de ce que devrait être un bon texte dramatique et participe de la fabrication d'un code esthétique. Le CEAD qui cherche toujours à gagner une légitimité dans le champ marque alors clairement son objectif de devenir une instance légitimante. Cette nouvelle orientation met aussi en lumière un autre « paradoxe » soulevé par Michel Marc Bouchard dans son Rapport du président de 1994 : le CEAD sera tiraillé, tout au long de son histoire, « entre ses obligations démocratiques comme association et ses obligations sélectives comme centre d'artistes<sup>378</sup> ». En 1971, l'organisme choisit de se positionner comme centre d'artiste, au détriment du « compromis démocratique<sup>379</sup> ». Cette concentration du pouvoir est d'ailleurs déplorée par Dassylva qui estime que « pour plus d'équité on aurait pu prévoir certains mécanismes d'appel dans l'éventualité où un auteur ne serait pas satisfait des décisions prises à

---

<sup>376</sup> Entre le 1<sup>er</sup> avril 1972 et le 1<sup>er</sup> avril 1973, 142 textes sont soumis au Centre. De ce nombre, 25 sont « retenus » et quatre sont « sélectionnés » par le Secrétaire-exécutif. Il s'agit de *Dodo l'enfant Do* de Serge Sirois, *Elle* et *Encore un peu* de Serge Mercier et de *Hosanna* de Michel Tremblay.

Archives de Roland Laroche et de Hélène M. Steven (BAnQ, P944), « Rapport du président 1972-1973 », 1973, point 17, non paginé.

<sup>377</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 novembre 1972, p. 80.

<sup>378</sup> Archives du CEAD, Michel Marc Bouchard, « Rapport moral du président du CEAD », 8 mai 1994, p.3.

<sup>379</sup> *Idem*

son sujet. [...]»<sup>380</sup>. Elle révèle enfin le nouveau rapport de forces qui s’instaure au sein même de l’organisme entre la « permanence » (le nom donné par le Centre au groupe des employés rémunérés) et les membres représentés par le conseil d’administration. Alors qu’à ses débuts le CEAD est uniquement dirigé par ses membres et compte ainsi sur la participation (bénévole) de ceux-ci, l’augmentation des subventions lui a permis d’engager un puis deux employés afin de diminuer la charge de travail des administrateurs. Si le conseil d’administration fixe toujours les grandes orientations de l’organisme, ce sont maintenant ses employés qui en assurent (plus ou moins directement selon les périodes) la direction artistique. Ils représentent la continuité au Centre tandis que les membres se succèdent à l’administration. Ce nouveau rapport de force révèle un autre « paradoxe » du CEAD soulevé par Michel Marc Bouchard en 1994, alors que l’organisme traverse une crise majeure qui découle, du moins en partie, d’un déséquilibre des pouvoirs entre la permanence et le conseil d’administration, voix des membres. Bouchard se demande alors « comment les auteurs peuvent-ils être les patrons du CEAD et, en même temps, bénéficier de ses services, recevoir la critique artistique de ses employés ?<sup>381</sup> » Nous verrons que le positionnement du Centre, en 1971, sera rapidement remis en question, l’organisme rééquilibrera les forces, redonnant des pouvoirs (notamment sélectifs) aux membres dans une conjoncture où la valeur symbolique de la création en collectif ne cesse d’augmenter.

### **2.1.5 Un Centre « coast to coast »<sup>382</sup>**

Le rapport Morin stipulait, comme nous l’avons déjà vu, que le Centre devait concentrer ses efforts sur la percée de nouveaux débouchés pour les auteurs sélectionnés, affirmant ainsi plus

---

<sup>380</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens (BAnQ, P944), Martial Dassylva, « Le Centre d’essai a-t-il pris la décision voulue ? », *loc. cit.*, cahier C (Arts et Lettres), p. 4.

<sup>381</sup> Archives du CEAD, Michel Marc Bouchard, « Rapport moral du président du CEAD », *loc. cit.*, p. 4.

<sup>382</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens (BAnQ, P944), « Le Centre d’essai des auteurs dramatiques. To promote Quebec playwrights in English Canada », juin 1972, non paginé.

que jamais la « préoccupation économique<sup>383</sup> » de ceux qui aspirent à faire de cette « vocation » un métier et leur volonté de faire jouer leurs textes. Si, dès ses débuts, le Centre a tenté de diffuser la dramaturgie et plus spécifiquement les textes de ses membres hors de la province, la nouvelle orientation en fait l'un de ses objectifs premiers. Le CEAD veut notamment redoubler d'efforts afin d'instaurer des ponts avec la communauté théâtrale canadienne, à la fois francophone et anglophone. Comme le souligne un communiqué de 1971 qui publicise la nouvelle orientation de l'organisme, le CEAD veut renforcer « sa volonté de répondre aux besoins des auteurs » et pour ce faire va « tenter, sur une période de trois ans, par tous les moyens dont il dispose, de faire jouer [leurs] pièces tant en français qu'en anglais<sup>384</sup> ». Alors qu'en 1969 l'organisme affichait une posture plus politisée, notamment par l'affirmation d'une identité québécoise (francophone), il réitère ici son mandat au service des auteurs dramatiques et de la dramaturgie de toute la francophonie canadienne. Le communiqué souligne en effet que « [c]ette offre sera ouverte à tous les auteurs francophones résidant au Canada<sup>385</sup> ». Une promotion intensive des textes est ainsi lancée notamment au Canada anglais et des liens avec le milieu théâtral anglophone s'instaurent : collaboration avec la Playwrights Co-op<sup>386</sup> de l'Ontario (le CEAD fait alors « entrer », comme membres de cet organisme, Tremblay, Gurik et Barbeau afin que leurs textes y soient publiés), ainsi qu'avec le Playwrights Workshop de Montréal<sup>387</sup>, les Allied Jewish Community Services et le Centre Saidye Bronfman pour la présentation de deux

---

<sup>383</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>384</sup> Archives du CEAD, « Le Centre d'essai des auteurs dramatiques – Nouvelle orientation », 1971, non paginé.

<sup>385</sup> Archives du CEAD, « Le Centre d'essai des auteurs dramatiques – Modalités », 1971, non paginé.

<sup>386</sup> La Playwrights Co-op est créé en 1972 à Toronto afin d'assurer l'impression et la diffusion des manuscrits de ses membres, de percevoir les droits d'auteurs et d'« envo[yer] les dramaturges en tournée à travers le pays » (David McCaughna et *al.*, « Canada - Une dramaturgie récente : de l'Ontario à la côte atlantique », *Jeu*, n° 8, printemps 1978, p. 13).

<sup>387</sup> Ron Curtis affirme que le Playwright's Workshop a aussi tout intérêt à favoriser les collaborations avec le CEAD dans le contexte politique des années 1970 marqué par la montée du nationalisme. Selon le chercheur, « [b]y joining in co-developments with the CEAD the Workshop hoped to show that it could play a useful role in bridging the gap between the "two solitudes" » (Ron Curtis, « A history of Playwrights' Workshop Montréal : 1963-1988 », *op. cit.*, p. 80).



pièces en un acte (une en anglais sur la communauté juive de Montréal et l'autre en français sur le milieu franco-québécois<sup>388</sup>). Le Centre envoie des communiqués pour faire connaître sa nouvelle orientation ainsi que des résumés de textes choisis<sup>389</sup> à de nombreux organismes canadiens. Le ton des communiqués devient alors très « vendeur », ils se terminent par cette formule interrogative digne d'une publicité : « Why don't you include a Québécois play on for [sic] the coming season ?<sup>390</sup> » L'aide à la traduction anglaise devient dès lors un aspect significatif de la diffusion visée par le Centre. En 1973, 14 textes traduits sont ainsi envoyés du côté du Canada anglais. *En pièces détachées* de Tremblay est d'ailleurs produite (à l'hiver 1973) au Manitoba Theatre Centre. Le Centre s'ouvre donc, dès le début des années 1970, au champ théâtral anglophone afin de trouver de nouvelles voies de diffusion aux textes de ses membres. Ce constat remet en question ce qu'avance Alexandre Cadieux dans son article « Soutenir la circulation : 25 ans de traductions au CEAD » dans lequel il affirme que les « premiers efforts déployés par le CEAD dans le champ de la traduction théâtrale datent du début des années 80<sup>391</sup> ». Cette affirmation participe du discours identitaire qui fait correspondre la trajectoire du CEAD avec celle de la dramaturgie québécoise. Cadieux déclare en effet que l'organisme présente « une courbe évolutive qui suit fidèlement celle du développement de la dramaturgie québécoise<sup>392</sup> ». S'il est vrai que le CEAD, au début des années 1980, concrétisera son souhait d'établir des ponts permanents avec le théâtre anglophone par l'embauche de Linda Gaboriau (d'abord à titre de

---

<sup>388</sup> Le texte en français est *Elle* de Serge Mercier et a été présenté en mars 1973 au Centre Saidye Bronfman dans une mise en scène de Gilbert Lepage (archives du CEAD, Roland Laroche, « Rapport des activités du secrétaire-exécutif », 1973, non paginé). Malheureusement, les informations sur la pièce de langue anglaise présentée ne se retrouvent pas dans les archives du CEAD.

<sup>389</sup> 21 résumés de textes sont envoyés en 1972. De ce nombre, huit pièces sont traduites cette même année dont *En pièces détachées* de Michel Tremblay (*Like death warmed over*), *Api 2967* de Robert Gurik et *Le chemin de Lacroix* (*The way of Lacroix*) de Jean Barbeau (archives du CEAD, « Rapport du président », 1972, non paginé).

<sup>390</sup> Archives de Roland Laroche et Hélène M. Stevens (BANQ, P944), « Le Centre d'essai des auteurs dramatiques. To promote Quebec playwrights in English Canada », juin 1972, non paginé.

<sup>391</sup> Alexandre Cadieux, « Soutenir la circulation : 25 ans de traduction au CEAD », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>392</sup> *Idem*

responsable de la dramaturgie puis comme conseillère pour les activités en langue anglaise), les bases de ces ponts sont jetées dès le début des années 1970<sup>393</sup>, et ce, alors que la société québécoise, comme une partie importante du champ théâtral, a, comme le soutient Yves Jubinville, le désir « d'affirmer sa volonté de rompre culturellement et politiquement avec l'ensemble canadien [...]»<sup>394</sup>. On le voit bien, le CEAD est traversé de positions divergentes et n'est bien sûr pas imperméable aux revendications identitaires. Ainsi, bien que des textes québécois soient traduits en anglais puis diffusés à l'extérieur du Québec, les membres de l'association voteront lors de l'Assemblée générale de 1975 en faveur d'une proposition qui stipule que « le Centre d'Essai refuse d'encourager la production de textes québécois traduits en anglais, dans la province de Québec»<sup>395</sup>. Les membres du Centre souhaitent donc que leur association favorise la circulation des textes en anglais, mais uniquement à l'extérieur de la province. Il est même proposé lors de cette assemblée que le traducteur d'une pièce québécoise en anglais rembourse les coûts de traduction défrayés par le CEAD si la pièce traduite est présentée en anglais au Québec (cette proposition sera cependant refusée)<sup>396</sup>.

Il demeure néanmoins qu'au début de la décennie 1970, les actions du Centre sont principalement orientées vers la recherche de réponses concrètes aux besoins des auteurs. Ainsi, lors de l'Assemblée générale de 1972, les membres chargent le secrétaire-exécutif d'élargir la

---

<sup>393</sup> Si les moyens financiers sont encore modestes, la volonté elle est bien manifeste.

<sup>394</sup> Yves Jubinville, « Appel d'air. Regards obliques sur l'institution théâtrale au Québec », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 328.

<sup>395</sup> 13 membres sont en faveur de la proposition, 8 sont contre et 14 s'abstiennent (archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 mai 1975, p. 8).

<sup>396</sup> La proposition est rejetée par 12 membres, tandis que quatre l'appuient et neuf s'abstiennent (*idem*).

diffusion des textes sélectionnés aux artisans de la radio, « aux réalisateurs de télévision et aux producteurs de cinéma<sup>397</sup>». Comme le soulignent Deslandes et David :

Les auteurs dramatiques peuvent vouloir ne plus se cantonner à la scène proprement dite et l'écriture dramatique touche aussi bien le scénario de film et de vidéo, le télé-roman [*sic*] que le théâtre radiophonique. Outre le fait qu'une grande polyvalence de l'auteur dramatique est à prévoir, cette conjonction d'écriture corrigerait sensiblement une situation économique navrante pour les auteurs et se répercuterait éventuellement sur la permanence de la création<sup>398</sup>.

Si cette volonté paraît aujourd'hui étonnante alors que les écritures théâtrales, télévisuelles et cinématographiques se distinguent nettement, il convient de rappeler que Radio-Canada, dans les années 1950, a contribué grandement à diffuser le théâtre auprès des francophones, dont nombre de pièces de Marcel Dubé<sup>399</sup>. En 1975, la télévision est entrée dans presque tous les foyers du Québec et le téléspectateur la regarde en moyenne 27 heures par semaine<sup>400</sup>. L'auteur dramatique qui écrit pour la télévision rejoint ainsi un public beaucoup plus vaste. C'est pourquoi Gurik affirme en 1975 que : « [p]our le Centre d'Essai, il y a à refaire face aux médias ce qu'il y a eu à faire face au théâtre dans les premières années : dire que ça existe<sup>401</sup>». Le CEAD tentera donc de trouver des voies pour former ses membres à l'écriture de textes pour la radio, la télévision, mais aussi pour la scénarisation de film en plus de dénoncer « la mauvaise qualité des textes diffusés à Radio-Canada et à Télé-Métropole dans les téléromans<sup>402</sup>». Cette volonté des membres met en lumière une certaine vision du texte dramatique, défini ici à partir de sa forme dialogique, de ses

---

<sup>397</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 novembre 1972, p. 84.

<sup>398</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>399</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>400</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », *loc. cit.*, p. 21.

<sup>401</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>402</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 mai 1975, p. 10.

« effets de réel », ce qui contraste avec les spectacles des troupes qui, à l’instar des autres artistes du domaine, donnent à leurs créations une dimension plus spectaculaire<sup>403</sup> et performancielle.

Puisque les scènes établies détiennent toujours l’autorité symbolique<sup>404</sup> de consacrer un auteur, le CEAD, dans la foulée de son virage corporatiste, redoublera d’efforts pour établir des ponts avec elles, notamment par la création, en 1972, des *Lundis*, des lectures présentées hors programmation au Quat’sous, mais aussi au Théâtre du Nouveau Monde et au Théâtre du Rideau Vert. C’est ainsi que, « par la bande », sont entendus sur les scènes établies *La Sagouine* d’Antonine Maillet (texte appuyé fortement par le secrétaire-exécutif Roland Laroche et qui sera inclus dans la programmation du TRV l’année suivante) ou encore *Goglu* et *Solange* de Jean Barbeau (un auteur pourtant très « joualissant ») sur la scène du TNM<sup>405</sup>. En 1972, dans le rapport d’activité du secrétaire-exécutif, il est aussi mentionné pour la première fois la volonté de l’organisme de créer *Le prix du Centre d’essai des auteurs dramatiques*. Le Centre souhaite alors que le TNM produise le texte gagnant de ce prix<sup>406</sup>.

Cette même année, il organise aussi des séances d’information sur ses activités et sa dramaturgie auprès des étudiants et étudiantes des écoles de théâtre, notamment à l’ENT. Des textes sont ainsi prêtés pour consultation et un projet d’ateliers d’écriture est mis sur pied. Enfin,

---

<sup>403</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 486.

<sup>404</sup> Jacques Dubois, *L’institution de la littérature: essai*, op. cit., p. 130.

<sup>405</sup> Lors de la saison 1974-1975, trois textes de l’auteur Jean Barbeau (*Citrouille*, *Joualez-moi d’amour* et *Manon Lastcall*) sont produits sur cette scène, bien que Barbeau soit un auteur « joualissant », accordant ainsi une certaine légitimité esthétique au langage vernaculaire, alors que *Marche Laura Secord* de Claude Roussin est produit en 1975-76 au TNM, mais aussi au Théâtre du Trident de Québec et au Centre national des arts d’Ottawa (un texte qu’a promu le CEAD).

<sup>406</sup> Cette volonté ne se concrétisera cependant pas. Il faudra attendre 1994 pour que le Centre affirme sa figure d’instance « légitimante » par l’entremise d’un premier prix, la Prime à la création du fonds Gratien-Gélinas.

il tente aussi une percée du côté du théâtre d'été qui connaît un « essor prodigieux<sup>407</sup> » durant cette période (un théâtre qui fonctionne avec peu ou pas de subventions et qui est donc assujéti aux lois du marché). En 1972, le secrétaire-exécutif visite plusieurs théâtres d'été installés notamment dans les lieux de villégiature afin de leur « vendre » les textes des membres<sup>408</sup>.

### 2.1.6 La position du CEAD : un équilibre précaire

Malgré le fait que la nouvelle orientation donne un second souffle au Centre<sup>409</sup>, les tensions persistent au sein de l'organisme. Il convient de souligner de nouveau que, l'année où le CEAD met en place sa nouvelle politique, l'ACTA devient l'Association québécoise du Jeune théâtre (AQJT). L'année suivante, Michel Bélair publie son essai *Le nouveau théâtre québécois* (1973), dans lequel il oppose ce « nouveau » théâtre (qui serait né avec *Les Belles-Sœurs* et serait voué à la reconnaissance du « fait québécois<sup>410</sup> ») au « Grand Théâtre » et au mythe de l'« éternelle jeunesse » de son répertoire. Selon Bourdieu, le rapport au temps et la position des agents (dominants ou dominés) sont inévitablement liés. En se réclamant du « nouveau » ou du « jeune », les agents de la marge relèguent au passé l'« éternelle jeunesse » des classiques que présentent les scènes établies, ils instaurent une distinction nette entre deux temps, et s'opposent clairement aux scènes établies qui se voient refoulées dans un passé condamné. Comme le soutient Bourdieu :

[le vieillissement] s'engendre dans le combat entre ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent; entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la

---

<sup>407</sup> Adrien Gruslin, *Le théâtre et l'État au Québec*, op.cit., p. 67.

<sup>408</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 novembre 1972, p. 77.

<sup>409</sup> Ce que l'on peut déceler notamment par l'augmentation marquée du nombre de membres présents à l'Assemblée générale de 1972 (70 personnes) ainsi que par l'augmentation du nombre de nouveaux textes reçus (86 textes en 1972).

<sup>410</sup> Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, op. cit., p. 16.

rupture, à la différence, à la révolution. Faire date, c'est inséparablement faire exister une nouvelle position [...] en avant-garde, et, en introduisant la différence, produire le temps<sup>411</sup>.

Bien que le CEAD entretienne des liens avec « la jeunesse » du champ théâtral, il tente toujours de gagner une légitimité auprès des scènes établies, celles du « vieux » théâtre. C'est que les membres qu'il représente ne forment pas une masse homogène, contrairement à la composition de la plupart des troupes du Jeune théâtre, ils ne sont pas tous issus de la même génération, ne sont pas portés par un même but, ni par une même vision de la dramaturgie. L'organisme doit alors parvenir à se tenir en équilibre entre ces deux « temps discordants<sup>412</sup> », entre deux pôles qui luttent pour conserver ou redéfinir la « valeur dramaturgique ».

La nouvelle orientation du Centre ne pourra le tenir à l'abri des conflits. Sa position, nécessairement inconfortable, entraîne de nouveau de vives tensions au sein même de l'organisme. Les divergences d'opinions autour de la question du rôle de l'auteur au sein du processus de création et de la position du CEAD dans le milieu théâtral mènent au départ de Roland Laroche dès 1973. L'influence des troupes de création collective devient de plus en plus palpable. Ainsi, à l'Assemblée générale de 1972, des membres demandent que les canevas des créations collectives soient reçus au même titre que le texte dramatique « complet<sup>413</sup> ». Bien que celui-ci soit toujours ce que le Centre promet en premier lieu, ce qu'il peut « exporter » le plus facilement, l'organisme élargit officiellement sa définition du texte dramatique (ou, selon Mailhot et Godin, il dissocie les mots « pièce » et « théâtre<sup>414</sup> »), il introduit ainsi la distinction

---

<sup>411</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 261.

<sup>412</sup> *Idem*

<sup>413</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 novembre 1972, p. 84.

<sup>414</sup> Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, op. cit., p. 365.

entre le « texte *dramatique* » et le « texte *scénique* <sup>415</sup> ». L'influence des troupes de création collective est aussi perceptible par la décision du Centre d'engager Claude Des Landes (lui aussi metteur en scène) qui devient le troisième secrétaire-exécutif. En effet, comme on le découvre dans le livre sur les dix ans de l'organisme que Gilbert David cosigne avec Des Landes, ce dernier soutient que la distinction entre l'auteur et les artisans de la création collective est « naïve <sup>416</sup> ». Ainsi, à son arrivée, le CEAD revient en quelque sorte sur ses pas alors qu'il « accentue l'importance du secteur expérimental et suscite directement ou accueille de nombreux projets d'atelier d'écriture, rapidement intégré comme politique de l'organisme <sup>417</sup> ». Non sans rappeler les années Germain, l'organisme remet de l'avant son mandat de stimuler la création dramatique et sa volonté de faire côtoyer les diverses pratiques artistiques. La formule des ateliers collectifs sera notamment utilisée pour stimuler la création d'une dramaturgie « jeunesse », un secteur qui fonctionne alors lui aussi grandement selon le régime collectif et donc à partir d'improvisations <sup>418</sup>, et qui connaît un essor marqué. En effet, comme le soutient Larrue, « [e]ntre 1971 et 1977, une vingtaine de groupes se constituent dans le but de faire du théâtre jeunes publics <sup>419</sup> ». Dès 1972, le CEAD collabore avec Monique Rioux <sup>420</sup> pour mettre en place ces ateliers qui déboucheront sur la création de deux textes <sup>421</sup> et sur « trois réunions spéciales

---

<sup>415</sup> Les questionnements autour du texte scénique (qu'il soit le fruit d'un processus collectif d'improvisation et / ou qu'il soit modelé à partir des différents éléments scéniques) se poseront de nouveau avec l'arrivée du théâtre d'images, mais sont encore présents au CEAD aujourd'hui alors que les frontières entre théâtre, danse et performance sont de plus en plus poreuses. Le comité « Accueil de nouveaux membres » a, depuis 2017, le mandat de réfléchir à l'accueil de ces pratiques « interdisciplinaires » au sein du Centre qui construisent elles aussi un spectacle à partir d'une ligne dramatique, mais dans lequel le texte devient un élément parmi d'autres.

<sup>416</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>418</sup> Hélène Beauchamp, « La dramaturgie jeunesse. De refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 139.

<sup>419</sup> Parmi eux, le Théâtre de la marmaille (1973), le Théâtre de l'œil (1973) et Le Carrousel en 1975 (Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 166).

<sup>420</sup> Elle sera aussi chargée de sélectionner les textes jeune public alors que les textes pour adultes eux sont sélectionnés par le secrétaire-exécutif, ce qui marque déjà une distinction entre deux « dramaturgies ».

<sup>421</sup> *Atchoum et du soleil en trop* de Denis Lagueux et *Le tour du chapeau* de Marie-Francine Hébert (archives du CEAD, « Rapport du président 1972-1973 », 1973, point 8, non paginé).

(décembre 1974, mars et avril 1975) où se rencontrent troupes, auteurs, pédagogues<sup>422</sup>». Ces espaces de rencontres susciteront une réflexion collective sur le théâtre destiné à la jeunesse et mèneront à la création de l'Association de théâtre pour enfants<sup>423</sup>.

Ainsi, à l'arrivée de Des Landes, les liens se resserrent entre le CEAD et le mouvement du Jeune théâtre par l'entremise de l'AQJT (anciennement l'ACTA) si bien que, en 1975, les deux organismes partagent (de nouveau pourrait-on dire) un même toit rue Saint-Sacrement dans le Vieux-Montréal et les ressources d'un secrétariat. Dès lors, le CEAD et l'AQJT mettent de l'avant leurs « besoins communs<sup>424</sup>», alors que les troupes du Jeune théâtre augmentent leur capital symbolique. En effet, selon Gruslin, c'est à partir de 1973 que le Jeune théâtre apparaît réellement « dans le paysage des subventions ». Il soutient que le ministère des Affaires culturelles tente alors de « réduire l'écart entre le Jeune théâtre et le théâtre institutionnel<sup>425</sup> ». Les liens entre les troupes et le CEAD ne sont pas que matériels. Selon David et Des Landes « [c]es relations avec l'A.Q.J.T. permettent plusieurs expériences avec des troupes auxquelles s'associent des auteurs [...]»<sup>426</sup>. C'est ainsi qu'en 1975, les membres du CEAD votent à l'unanimité pour que le conseil d'administration mette sur pied un « service de distribution » d'auteurs intéressés à travailler avec des troupes de l'AQJT<sup>427</sup>. Les membres votent aussi pour

---

<sup>422</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, op. cit., p. 21.

<sup>423</sup> Archives du CEAD, Marie-Francine Hébert, « Rapport de la présidente », mai 1975, p. 1.

Le théâtre pour la jeunesse deviendra une préoccupation importante du CEAD au milieu de la décennie alors que le deuxième numéro de la nouvelle collection *Théâtre public* (1977) des éditions *L'intrinsèque* (à laquelle collabore le CEAD) y sera consacré en plus du troisième numéro (1978) de la nouvelle publication maison du Centre, *Entretien*, lancée en 1975 pour « mieux faire connaître [les] auteurs et les problèmes de l'écriture » (archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril au 30 août 1975 », p. 5).

<sup>424</sup> Archives du CEAD, « Procès verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 mai 1975, p. 7.

<sup>425</sup> Adrien Gruslin, *Le théâtre et l'État au Québec*, op. cit., p. 159-160.

<sup>426</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, op. cit., p. 20.

<sup>427</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 mai 1975, p. 7.



que le Centre leur fournisse une aide financière afin qu'ils puissent être présents lors des répétitions et s'interrogent sur la place de l'auteur dans l'espace public<sup>428</sup>.

Le contexte sociopolitique de la première moitié de la décennie est marqué par une montée du militantisme au service de la lutte des classes. Le théâtre n'échappe pas au mouvement et certaines troupes du Jeune théâtre, le Théâtre Euh ! et le Théâtre d'la shop, entre autres, radicalisent leur action en ce sens. Elles « s'éloignent des préoccupations socioculturelles caractéristiques des débuts du mouvement pour amorcer un virage vers la lutte politique active [...] »<sup>429</sup> (le Théâtre Euh ! rejoindra d'ailleurs le mouvement *En lutte* en 1976). Il faut maintenant que leur activité théâtrale « soit liée aux combats des citoyens dans les quartiers, les usines, les garderies, les cuisines, et qu'elle s'inscrive dans la logique de la lutte des classes<sup>430</sup> ». Ces troupes tournent définitivement le dos au « théâtre d'art » considéré comme un produit bourgeois, au profit d'un théâtre utilitaire<sup>431</sup>.

Le CEAD ne reste pas imperméable à ces revendications. Influencé par cette volonté de démocratiser le théâtre en s'adressant directement à de nouveaux publics (ouvriers, syndicalistes, etc.), il utilise la formule des ateliers d'écriture dirigés par un membre pour rejoindre des comités

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>429</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>430</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 164.

<sup>431</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 287.

Cette radicalisation entrainera d'ailleurs une rupture au sein de l'AQJT alors que le 5 décembre 1975, à l'ouverture du XVIII<sup>e</sup> Congrès de l'AQJT, quatre de ses membres – le Théâtre Euh!, La Gaboche, le Tic Tac Boom et Les Gens d'en Bas –, ainsi que le comité exécutif et le comité de direction de l'association annoncent leur départ par la lecture du « Manifeste pour un théâtre au service du peuple » dans lequel ils affirment leur volonté de subordonner le culturel au politique (*Ibid.*, p. 308). Le CEAD poursuivra quant à lui ses échanges soutenus avec les troupes de l'association.

citoyens et des « groupements populaires<sup>432</sup> ». Mais ces projets demeureront ponctuels et les actions politiques de l'organisme restent principalement orientées vers des revendications qui correspondent aux convictions et aux besoins de la majorité de ses membres. Il organise notamment, en 1972, une manifestation sous le titre de *L'Immaculée-Création* : « pour contester les politiques actuelles du Ministère des Affaires culturelles<sup>433</sup> ». Le CEAD remet alors cinq dollars à toutes les personnes ayant participé à l'évènement. Cette contestation rejoint celle, plus générale, du milieu culturel alors que se multiplient les « fronts communs d'artistes<sup>434</sup> » qui prennent notamment pour cible « l'action culturelle jugée mitigée du gouvernement québécois et du [MAC]<sup>435</sup> ». La liberté d'expression au théâtre, et plus spécifiquement, la langue (que la ministre des Affaires culturelles, Claire Kirkland-Casgrain, souhaite « simple et harmonieuse<sup>436</sup> ») font partie des raisons pour lesquelles les membres du Centre mandatent le conseil d'administration de prendre les moyens afin de manifester leur désaccord face aux politiques des instances subventionnaires<sup>437</sup>.

Les journalistes Martial Dassylva et Jacques Thériault associent dès lors directement le Jeune théâtre et le CEAD (Thériault va jusqu'à parler du Centre comme du « fief » du Jeune

---

<sup>432</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 23 mai 1976, p. 9.

<sup>433</sup> Archives du CEAD, « Réunion du Conseil », 21 novembre 1972, point 14, non paginé.

<sup>434</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », *loc. cit.*, p. 533.

<sup>435</sup> *Idem*

<sup>436</sup> Claire Kirkland-Casgrain, « Écrivons en français », *Le journal de Montréal*, Montréal, 24 mars 1972, p. 8.

<sup>437</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 novembre 1972, p. 82.

Malgré cette contestation, il poursuit un travail de représentation politique notamment en déposant « [...] un rapport concernant les politiques et les activités du CEAD à M. Romuald Miville-Deschenes, enquêteur au Ministère des Affaires culturelles, en vue d'améliorer l'aide du ministère et de permettre ainsi au Centre d'essai de jouer un plus grand rôle dans le domaine de la création » (archives du CEAD, « Rapport des activités du 1<sup>er</sup> avril 1973 au 31 mars 1974 », p. 9).

théâtre<sup>438</sup>). S'il est vrai que le CEAD appuie ce mouvement et partage avec lui plusieurs valeurs et intérêts, il s'en distingue aussi en raison de la nature plus corporatiste de sa mission. C'est pourquoi à l'Assemblée générale de 1975, le Centre réaffirme son rôle d'organisme de service pour les auteurs au-delà d'une orientation politique. Ainsi, les membres rejettent une proposition qui stipule que « le Conseil d'Administration se penche sur les critères de sélection, cherche à les préciser et que les critères dépassent la notion de " qualité " pure pour en arriver à tenir compte de la dimension socio-politique des pièces<sup>439</sup> ». De même qu'est rejetée la proposition voulant que « les textes sélectionnés les plus engagés socialement et politiquement soient les plus promus par le CEAD<sup>440</sup> ». La volonté du Centre de se distinguer de sa « colocataire » est affirmée dans le rapport de la présidente, Marie-Francine Hébert (1974-1975), qui soutient que le CEAD, s'il doit maintenir des relations soutenues avec l'AQJT, doit aussi « fonctionner d'après ses propres objectifs [...]»<sup>441</sup>, dont celui de faire connaître le statut professionnel des auteurs et de répondre à leurs besoins.

Ainsi, alors qu'il souffle ses dix chandelles, le CEAD poursuit son travail d'équilibriste afin de maintenir ses liens avec tous les intervenants du milieu théâtral. Après la réorientation de 1972 qui a mené à une certaine coupure entre les membres et leur association ainsi qu'entre celle-ci et les autres agents du champ, les membres émettent de nouveau le souhait que le Centre soit « plus ouvert<sup>442</sup> », qu'il réaffirme son rôle, non seulement au service des auteurs dramatiques,

---

<sup>438</sup> Archives du CEAD, Jacques Thériault, « Le Centre d'essai, fief du Jeune théâtre, est fidèle à son travail de prospection », *Le devoir*, 16 décembre 1975, p. 12.

<sup>439</sup> 24 membres votent contre la proposition, quatre l'appuient et six s'abstiennent (archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 mai 1975, p. 9).

<sup>440</sup> 17 membres votent contre la proposition, trois l'appuient et 14 s'abstiennent (archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 11 mai 1975, p. 10).

<sup>441</sup> Archives du CEAD, Marie-Francine Hébert, « Rapport de la présidente », 1975, p. 2.

<sup>442</sup> Archives du CEAD, Marie-Francine Hébert, « Rapport de la présidente », 1975, p. 1.

mais de tout le milieu théâtral. C'est ce que révèlent le rapport de 1975 de la présidente Marie-Francine Hébert qui espère que le CEAD devienne « un véritable centre d'information sur le théâtre québécois en général [...]»<sup>443</sup>, ou encore, les propos de David et Des Landes pour qui l'organisme doit devenir « la pierre angulaire d'un institut de la dramaturgie [...]»<sup>444</sup>. Une augmentation considérable des subventions reçues<sup>445</sup> permet au Centre d'accroître ses activités notamment par l'engagement de deux personnes maintenant à temps plein : une secrétaire et un secrétaire-exécutif. Claude Des Landes, qui assure toujours ce poste, prend le titre de directeur en 1976<sup>446</sup>, confirmant ainsi ce qui est déjà en vigueur depuis 1972, soit l'augmentation des pouvoirs de la permanence. Alors que les membres, lors des premières années de l'organisme étaient, par la force des choses, appelés à représenter leur association dans divers événements théâtraux, c'est maintenant le directeur qui assume pleinement ce rôle de représentant du CEAD dans le milieu théâtral, de même que dans le réseau scolaire. Il multiplie ainsi les rencontres avec les instances gouvernementales, les éditeurs, les metteurs en scène et auteurs, le milieu universitaire de même qu'avec les médias.

Si les membres ne sont plus les premiers représentants du Centre, leur implication s'accroît du côté de l'orientation artistique de l'organisme. Le processus de sélection est remis en question dès l'Assemblée générale de 1976. Il est alors voté que « les anciens mécanismes de sélection soient abolis parce que considérés comme trop restrictifs [...] afin de stimuler et de

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>444</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>445</sup> L'organisme reçoit pour l'année 1974-1975 17 000\$ du Conseil des arts d'Ottawa et 15 000\$ du MAC tandis que pour l'année 1977-1978, il reçoit 30 000\$ du Conseil des arts d'Ottawa et 25 000\$ du MAC (Adrien Gruslin, *Le théâtre et l'État au Québec*, *op. cit.*, p. 380-381).

<sup>446</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 23 mai 1976, p. 11.

favoriser l'engagement des membres<sup>447</sup>». Il est proposé de mettre sur pied un comité de lecture dans une formule qui rappelle les premières tables-rondes. Ainsi, cette même année, les membres adoptent les propositions voulant que « [l]es textes soumis au CEAD soient lus et critiqués par des comités de lecture en présence de l'auteur » et que « [l]a composition des comités de lecture soit ouverte à tous les membres du CEAD ainsi qu'à ceux que l'auteur voudrait voir participer aux dits comités<sup>448</sup>». En 1977, la formule se précise. Le conseil d'administration doit mettre sur pied « un comité de lecture permanent constitué de trois personnes mandatées pour un an<sup>449</sup>». Le comité est composé d'un représentant du conseil d'administration ainsi que de membres choisis par ce dernier parmi une liste d'intéressés. Le comité de lecture doit lire tous les textes reçus et faire des suggestions au conseil d'administration quant au travail à faire avec les auteurs<sup>450</sup> (il recommande que certains textes fassent l'objet d'une activité spécifique tels la lecture publique ou l'atelier d'écriture), en plus de rencontrer les auteurs – que leur pièce ait été sélectionnée ou non – afin de stimuler la création et, par le fait même, de faire connaître le CEAD. Le comité de lecture, à l'instar des tables rondes des débuts, deviendra aussi un moyen pour le Centre de favoriser les contacts entre les auteurs et les autres praticiens du milieu théâtral puisqu'à l'Assemblée générale de 1979, il est décidé à l'unanimité que le comité de lecture soit formé de trois membres et d'un invité occasionnel « choisi par le conseil d'administration à même une liste

---

<sup>447</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1976, p. 6.

La sélection reste tout de même assez restrictive. Sur les 32 textes reçus entre septembre et décembre 1977, quatre seulement sont sélectionnés (dont un écrit en collectif), soit *Peur pas peur j'y vas* de Jean-Pierre Bouchard, *Courtepointe* de Ghyslaine Poirier, *En attendant le prince charmant* de François Beaulieu et *Demain, il fera congé* de la troupe Puces (archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 1977, p. 10).

<sup>448</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 23 mai 1976, p. 5.

<sup>449</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1977, point 13, non paginé.

<sup>450</sup> *Idem*

de gens de métier (ex. membres de troupes du jeune théâtre) susceptibles dans la pratique d'être intéressés par la production de textes, et ceci, selon un principe rotatif<sup>451</sup>».

Dix ans après sa fondation, le CEAD doit toujours poursuivre ses actions afin de se faire connaître, car son manque de visibilité demeure aux yeux des membres un « problème majeur<sup>452</sup>». Les voix qui s'élèvent lors de l'Assemblée générale de 1976 soulignent ainsi l'importance des différents événements pour « capt[er] l'attention et inform[er] largement le public en général et les intéressés au sujet de l'existence et des activités du CEAD<sup>453</sup>». Entre 1975 et 1980, l'organisme multiplie les événements « bilan » pour faire reconnaître son apport. Ainsi, ses dix ans sont soulignés par la sortie de l'ouvrage *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975* (Des Landes et David). Cette publication maison qui entend rendre compte « d'une décennie d'activités au Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques d'un point de vue à la fois descriptif et réfléchi<sup>454</sup>» fait l'objet d'une publicité dans les journaux et permet, officiellement, de faire connaître le Centre et son apport dans l'éclosion de la dramaturgie, mais, implicitement, et tel que vu précédemment, elle permet au CEAD de construire lui-même le discours sur son histoire et de se positionner dans un champ encore marqué par la posture critique des troupes du Jeune théâtre. En 1977, le Centre fait appel à la troupe *Méandre* qui, en collaboration avec la permanence et quelques membres du Conseil, a pour mandat de créer un spectacle d'intervention afin, encore une fois, « de faire connaître le CEAD aux nouveaux membres et [de] permettre ainsi une rétrospective des dernières années de fonctionnement du CEAD<sup>455</sup>».

---

<sup>451</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1979, point 8.1, non paginé.

<sup>452</sup> Archives du CEAD, « Rapport des activités période du 1<sup>er</sup> septembre 1975 au 31 janvier 1976 », 1976, p. 2.

<sup>453</sup> *Idem*

<sup>454</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>455</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril 1978 au 31 août 1978 », 1978, p. 3.

Le Centre doit aussi poursuivre ses démarches afin d'augmenter ses effectifs (et donc son pouvoir de représentation). Ainsi, en 1975 est envoyée « une lettre spéciale afin que de nouvelles personnes s'inscrivent comme membre du CEAD<sup>456</sup>». Dans la deuxième moitié de la décennie 1970, il ouvrira la porte à de nouvelles catégories de membres. Après les « membres-participants », il crée la catégorie des « membres-sympathisants », composée d'organismes qui « s'intéressent au théâtre sans nécessairement le pratiquer<sup>457</sup> » (ceux-ci n'ont cependant pas le droit de vote) ainsi que, comme nous le verrons, les « membres-auteurs-collectifs » (1979). Dans le prolongement de cette volonté, les membres se prononceront, en 1978, en faveur d'une proposition qui « exige de tous les nouveaux auteurs dont le ou les textes sont retenus par le comité de lecture et qui ne sont pas membres de le devenir<sup>458</sup> ». Ainsi, à l'avenir, seuls les textes des auteurs membres pourront faire l'objet d'une diffusion. L'association renforce par là son rôle de représentant de ses membres, un rôle qui, comme nous le verrons, entre parfois en contradiction avec celui de représentant de la dramaturgie.

### 2.1.7 Un CEAD politisé

Les bouleversements idéologiques qui accompagnent la victoire du Parti Québécois aux élections de 1976 semblent raviver la posture politique du Centre. Les membres décident, après maintes discussions sur les tendances sociopolitiques du CEAD, de tenir à l'automne 1976 une assemblée spéciale pour mieux en définir l'orientation<sup>459</sup>. Lors de cette assemblée, les membres adoptent une proposition selon laquelle « le CEAD favorise un théâtre qui travaille à la libération

---

<sup>456</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril au 30 août 1975 », 1975, p. 2.

<sup>457</sup> Archives du CEAD, « Rapport d'activités du Centre d'essai des auteurs dramatiques du 1<sup>er</sup> avril au 31 décembre 1979 », 1979, p. 1.

<sup>458</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1978, point 8.1, non paginé.

<sup>459</sup> Claude Des Landes, « assemblée générale spéciale du CEAD », *Jeu*, n° 3, été-automne 1976 p. 98.

et à l'indépendance nationale du peuple québécois sur la voie du socialisme<sup>460</sup>». Il est aussi voté que le CEAD « donne la priorité à un théâtre populaire qui participe à l'évolution politique, sociale et culturelle du peuple québécois vers une société de type socialiste<sup>461</sup>». Alors qu'en 1975 était rejetée la proposition favorisant les textes les plus engagés socialement, le Centre semble s'engager sur la voie des troupes du Jeune théâtre qui subordonnent l'art au social, voire au politique. Une étude approfondie des textes qui ont fait l'objet d'une diffusion par l'organisme nous permettrait de déterminer si cette volonté des membres s'est traduite dans la sélection des pièces de cette deuxième moitié de la décennie, ce que les limites de cette étude ne nous permettent malheureusement pas de faire. Il ressort cependant de l'analyse des procès-verbaux et des rapports d'activités que l'orientation politique du CEAD de cette période s'est traduite avant tout par une dénonciation de la censure, une prise de position qui rejoint sans contredit les intérêts de la majorité des membres du Centre. Ainsi, en 1977, le CEAD donne son appui à l'Association des Gai(e)s du Québec en réponse « à la censure politique qui leur est faite<sup>462</sup>» et il organise en juin 1978 une conférence de presse afin de dénoncer la censure que pratique le Conseil des Arts de la région métropolitaine envers la pièce *Les fées ont soif* de Denise Boucher en refusant de subventionner la production (qui aura tout de même lieu au TNM en octobre 1978<sup>463</sup>). Ainsi le CEAD prend position avant tout *contre* la censure plutôt que *pour* un mouvement<sup>464</sup>. Cette orientation des actions du Centre est révélatrice cependant, comme nous le

---

<sup>460</sup> Cette proposition est appuyée par 18 membres, 10 sont contre et six s'abstiennent (archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1977, p. 10).

<sup>461</sup> Cette proposition est appuyée par 16 membres, 11 sont contre et sept s'abstiennent (*Ibid.*, point 23, non paginé).

<sup>462</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 7 septembre au 31 décembre 1977 », 1977, p. 2.

<sup>463</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril 1978 au 31 août 1978 », p. 3.

<sup>464</sup> Les revendications féministes ne semblent pas, en effet, mobiliser les membres en vue d'une action en faveur du mouvement. Nous pouvons relever, dans le procès verbal de l'Assemblée générale de 1982, une proposition de Christian Bédard voulant que « la dénomination féminine de auteur soit incluse à la raison sociale de la corporation par l'insertion de « / es » à auteurs », mais cette proposition sera rejetée (archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mars 1982, p. 3).



verrons, des changements qui s'opèrent dans le contexte sociopolitique tout comme dans le champ théâtral au cours de la deuxième moitié de la décennie alors que les voix marginales s'élèvent, qui éclipsent bientôt les discours identitaires.

## 2.2 Nouvelle conjoncture : corporatisme et régime de singularité

Dans la foulée de l'élection du Parti Québécois, l'engagement du gouvernement provincial à l'égard de la culture s'accroît considérablement. Ainsi, « les crédits affectés au ministère des Affaires culturelles sont majorés du tiers en une seule année [...] » et progressivement « ses interventions deviennent plus nombreuses et plus pertinentes<sup>465</sup> ». Le théâtre, où résonnent haut et fort les revendications nationalistes, prend alors une place centrale dans le champ culturel<sup>466</sup>. En 1976, le MAC émet des objectifs précis pour le secteur théâtral, dont celui d'« [e]ncourager la production de créations québécoises<sup>467</sup> ». De plus, le Ministère ne vient plus seulement en aide à la production théâtrale, mais veut aussi favoriser la recherche et les échanges de services professionnels<sup>468</sup>. Au regard du mandat du CEAD, ce contexte est très encourageant, et se traduit, tel que mentionné, par une augmentation considérable des subventions<sup>469</sup>.

---

<sup>465</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 797.

<sup>466</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », *loc. cit.*, p. 535.

<sup>467</sup> Adrien Gruslin, *Le théâtre et l'État au Québec*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>469</sup> Tel que mentionné (voir note 444), les subventions provenant du MAC augmentent de 10 000\$ entre l'année 1974-1975 et l'année 1977-1978.

Malgré cette nouvelle conjoncture, « l'essor spectaculaire du théâtre québécois donne des premiers signes d'essoufflement<sup>470</sup> ». En 1976, Jean Cléo Godin affirme même que le théâtre ne se porte pas bien<sup>471</sup>. Selon Jean-Marc Larrue, des facteurs tant à l'échelle internationale que provinciale « ont un effet terriblement déstabilisateur sur la création collective<sup>472</sup> ». L'effondrement du Bloc de l'Est s'accompagne « d'un scepticisme croissant à l'égard de toutes les idéologies, y compris l'idéologie marxiste<sup>473</sup> », tandis qu'au Québec, l'accession au pouvoir du Parti Québécois fait en sorte que, si le projet identitaire et social est « désormais assumé par les politiques, il n'y a plus d'urgence, voire de nécessité, à le dire sur scène<sup>474</sup> ». Dans ce contexte, le récit hégémonique qui dominait jusqu'alors « se brise, éclate, envahi et enrichi par des voix dissidentes et singulières, celles des travailleurs, des femmes, des homosexuels et bientôt, celles des immigrants [...]»<sup>475</sup>.

Les premières victimes de cette nouvelle conjoncture sont d'abord les troupes d'extrême gauche. Comme le soutient Sylvain Schryburt, elles ne peuvent survivre dans un contexte « où la fragmentation du corps social ne se pense guère en termes de classes, mais en fonction de groupes d'intérêt dont les luttes éclipsent celle du prolétariat [...]»<sup>476</sup>. Si la plupart de ces troupes les plus politiquement engagées mettent fin rapidement à leurs activités, c'est la création

---

<sup>470</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 515.

<sup>471</sup> Jean Cléo Godin cité par Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 515.

<sup>472</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 165.

<sup>473</sup> *Idem*

<sup>474</sup> *Idem*

<sup>475</sup> Yves Jubinville, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », *loc. cit.*, p. 40.

<sup>476</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 343.

collective comme mouvement historique<sup>477</sup> qui disparaît alors qu'est pris en charge par le politique le projet de pays et que recule l'idéal communautariste qui alimentait le mouvement<sup>478</sup>.

Si des causes exogènes au champ expliquent en partie l'épuisement du modèle de la création collective et du « théâtre pour<sup>479</sup> », il semble que c'est aussi le mode de production lui-même qui a atteint ses limites. Les producteurs du Jeune théâtre partagent une même idéologie et se basent sur un même processus créatif, l'improvisation, ce qui entraîne, à terme, une homogénéisation des productions théâtrales<sup>480</sup>. C'est ce qui ressort des propos de Jean Cléo Godin qui affirme en 1977 que « [r]ien n'est changé, si ce n'est le titre des pièces : on voit peu de signes de "renouveau"<sup>481</sup> ». L'année précédente, Gilbert David en appelait déjà à un retour au travail d'écriture, au texte, pour renouveler les langages : « [p]rendre la parole ne suffit plus, à moins de vouloir recommencer éternellement la "révolution tranquille" : il faut prendre aussi la lecture et l'écriture de façon à s'éviter, à son insu, la répétition des vieux modèles<sup>482</sup> ». Si le processus a épuisé sa capacité à renouveler les langages dramatiques, il ne semble pas non plus avoir rempli sa promesse de libérer la parole. Au contraire, comme le soutient Larrue, « la règle du consensus [...] aboutit presque inévitablement à la normalisation des opinions individuelles. [...] À la longue, le consensus finit par provoquer une censure, voilée, indirecte, assumée, mais terriblement efficace<sup>483</sup> ».

---

<sup>477</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 153.

<sup>478</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 344.

<sup>479</sup> Jean-Pierre Ronfard cité par Gilbert David, « Une institution à géométrie variable », *loc. cit.*, p. 21.

<sup>480</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 320-321.

<sup>481</sup> Jean Cléo Godin cité par Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 515.

<sup>482</sup> Gilbert David, « trois textes sur un festival », *Jeu*, n°3, été-automne 1976, p. 79.

<sup>483</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 176.

Au milieu de la décennie 1970, émergent, d'abord discrètement, plusieurs nouveaux groupes qui se distinguent par un retour à l'invention formelle à l'encontre des « simplifications dramaturgiques et scéniques [...] »<sup>484</sup> que l'on observe dans nombre de productions du Jeune théâtre. Ces groupes expérimentaux<sup>485</sup> partagent en partie le mode de production des autres troupes du Jeune théâtre (recours à l'improvisation, à la démarche collective), mais font de la recherche esthétique la finalité de leur travail et proposent avant tout un théâtre pour producteurs. Ils annoncent aussi un retour des figures autocratiques (notamment celle du metteur en scène) et avec elles la mise en valeur des esthétiques singulières alors que « des personnalités s'imposent [...] et assument sans complexe et sans réserve leur statut de leader, parfois avec une grande autorité<sup>486</sup> ». Si ces nouveaux producteurs semblent au départ à contre-courant des débats sociaux qui marquent le milieu théâtral, ce sont eux qui survivront aux transformations qui découlent de la nouvelle conjoncture et qui s'institutionnaliseront.

### **2.2.1 CEAD et création collective : une ouverture tardive**

Ainsi, dans la deuxième moitié de la décennie 1970, la dynamique structurante du champ théâtral se reconfigure de nouveau alors que l'influence du Jeune théâtre diminue et que réapparaît un pôle de « l'art pour l'art » qui retrouve dès lors une certaine autonomie vis-à-vis du politique. Tandis que l'émergence du Jeune théâtre au tournant des années 1970 avait transformé la dynamique en imposant de nouveaux critères de distinction face aux scènes établies, au détriment des agents orientés vers la recherche formelle et apolitique, ce théâtre, qui subordonne

---

<sup>484</sup> Gilbert David, « Une institution à géométrie variable », *loc. cit.*, p. 21.

<sup>485</sup> Nommons le Théâtre de l'Eskabel (1971), le Groupe de la Veillée (1973), Les enfants du paradis (1975), et le Théâtre Expérimental (1975) qui deviendra, après la scission de 1979, le Théâtre expérimental des femmes et le Nouveau Théâtre expérimental (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 515).

<sup>486</sup> Jean-Marc Larrue, « La création collective au Québec », *loc. cit.*, p. 176.

l'art au social et au politique, devient « le grand perdant<sup>487</sup>» de ce retour du balancier. Mais si la transformation qui s'opère à partir du milieu des années 1970 entraîne à terme un retour au régime de singularité<sup>488</sup> (et avec lui un retour du texte et de la figure de l'auteur), pour l'heure, l'influence des troupes de création collective reste déterminante sur les orientations du CEAD. À l'Assemblée générale de 1975, les membres émettent le souhait que le Congrès de 1976 (qui inclut une assemblée générale et les rencontres de comités) porte avant tout sur la place de l'auteur dans les troupes et sur son rôle dans la société<sup>489</sup>. L'Assemblée générale de 1978 vote à l'unanimité pour qu'une réunion spéciale soit convoquée afin que « soit reconnu éventuellement dans ses règlements le statut de membre / auteur / collectif [*sic*]<sup>490</sup>». Elle décide aussi à l'unanimité, et en lien avec cette ouverture sur la figure d'auteur collectif, « que l'on discute de la possibilité de changer le nom du CEAD lors de la réunion spéciale qui sera convoquée au sujet du statut de membre / auteur / collectif [...]»<sup>491</sup> (ce qui n'aura cependant pas lieu). Enfin, lors de cette même assemblée générale, est aussi adoptée la proposition selon laquelle « le Centre d'Essai suscite et intensifie prioritairement l'intégration d'auteurs aux troupes<sup>492</sup>». C'est à l'Assemblée générale de 1979 que sera entériné le changement aux règlements confirmant l'ajout de la catégorie « membre-auteurs-collectif [*sic*] » qui inclut « toute personne qui a travaillé à un collectif d'écriture dont le nom est enregistré officiellement [...]»<sup>493</sup>. La vision de l'auteur dramatique au CEAD s'élargit dès lors. Ainsi est défini comme membre-auteur « toute personne

---

<sup>487</sup> Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 343.

<sup>488</sup> Gilbert David, « Une institution à géométrie variable », *loc. cit.*, p. 24.

<sup>489</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1975, p. 9.

<sup>490</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1978, point 8.3, non paginé.

<sup>491</sup> *Ibid.*, point 8.10, non paginé.

<sup>492</sup> *Ibid.*, point 8.4, non paginé.

<sup>493</sup> Archives du CEAD, « Assemblée générale annuelle du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1979, p. 8.

qui [...] soumet, soit seule ou comme faisant partie d'un collectif, un texte dramatique<sup>494</sup>». Cette même année, le CEAD déménage dans de nouveaux locaux, toujours en compagnie de l'Association québécoise du Jeune Théâtre (AQJT), mais aussi avec les *Cahiers de théâtre Jeu*<sup>495</sup>, rue Sherbrooke Est. Cette « mise en commun des ressources techniques » permet de nouveau à l'organisme de rêver d'« un véritable Centre de théâtre<sup>496</sup>». Il tentera d'ailleurs cette année-là de fonder un organisme fédérateur, Le Centre de théâtre du Centre-Ville, en collaboration avec les *Cahiers de théâtre Jeu* ainsi qu'avec le Théâtre de la Marmaille, le théâtre de la Rallonge, et Les Pichous, un projet qui ne se concrétisera cependant pas<sup>497</sup>.

Ainsi, alors que les troupes de créations collectives nient la figure d'autorité de l'auteur dans leur processus, le CEAD élargit la définition de l'auteur (habituellement, figure individuelle), pour lui reconnaître un statut collectif. Cette nouveauté permet à l'organisme de conserver le terme « auteur » (raison d'être du Centre d'essai des auteurs dramatiques) tout en intégrant officiellement le mouvement collectif à même sa structure (alors que ce mouvement s'épuise). Elle permet, selon les mots de Des Landes et David, d'annuler l'antagonisme entre l'auteur et le collectif<sup>498</sup>. C'est ce que révèlent les propos de René Marcotte (membre-auteur) à l'Assemblée générale de 1978 :

À une certaine époque, il a fallu que l'auteur « individuel » se réaffirme face au phénomène de la création « collective » : d'une part, besoin de se réévaluer, de défendre ses droits et, d'autre part, besoin de reconsidérer son rôle face aux nouvelles approches de la création dramatique [...] Pour le comédien comme pour l'auteur, il s'est agi de défaire la hiérarchie qui régissait le fonctionnement du travail et les relations existantes entre eux, ceci en vue d'inventer un nouveau langage scénique. De là est né l'auteur dit « collectif ». Le CEAD désire reconnaître ce nouveau statut au sein de son organisation et mieux

---

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>495</sup> Cette revue est fondée en 1976 pour rendre compte de la diversité des pratiques théâtrales, mais privilégie, à ses débuts, le théâtre qui « donne prise sur le monde » (*Cahiers de théâtre Jeu*, « Mise en place », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°1, hiver 1976).

<sup>496</sup> Archives du CEAD, « Rapport d'activité du 1<sup>er</sup> avril au 31 décembre 1979 », p. 10.

<sup>497</sup> Adrien Gruslin, *Le théâtre et l'État au Québec*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>498</sup> Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 14.

définir son rôle en étudiant ses rapports exacts avec les autres artisans de la scène. Nous croyons important d'analyser en profondeur cette éventuelle définition afin d'enrichir le regroupement d'auteurs qu'est le CEAD<sup>499</sup>.

Cette ouverture aux « auteurs collectifs<sup>500</sup> » doit favoriser avant tout les échanges entre les membres et les troupes qui occupent une place importante dans le champ<sup>501</sup>. Le CEAD continue d'ailleurs d'être présent annuellement au Festival du Jeune théâtre<sup>502</sup>. À l'Assemblée générale de 1977, les membres émettent le souhait que des expériences de type « circonstanciel<sup>503</sup>», dans la veine des spectacles-événements tels que *L'immaculée-crédation* (1972), soient de nouveau effectuées. Ainsi en 1979 a lieu *Attention, pas de relâche*, un spectacle présenté au Quat'sous et coordonné par Denis Lagueux auquel participent neuf auteurs et huit comédiens et qui porte sur le thème du pouvoir, une expérience qui est, selon les membres, « un succès sur tous les plans » et ce notamment en raison du fait que les auteurs ont pu « travailler avec un collectif<sup>504</sup>».

Dans la foulée de cette volonté de faire entrer la dramaturgie des troupes au Centre (bien que celles-ci n'aient pas pour but de créer un répertoire), les membres voteront à l'unanimité à l'Assemblée générale de 1977 pour que l'organisme devienne aussi dépositaire des « traces » des créations collectives. Ainsi, puisque « les expériences de créations collectives sont éminemment intéressantes et devraient pouvoir servir à d'autres groupes et individus [et] que plusieurs de ces

---

<sup>499</sup> René Marcotte, archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1978, p. 15.

<sup>500</sup> Il faut tout de même noter que les « membres collectifs » n'affluent pas puisqu'en 1980, il n'y a qu'un seul membre enregistré sous cette catégorie. L'identité de celui-ci n'est malheureusement pas spécifiée (archives du CEAD, « Rapport d'activités du Centre d'essai des auteurs dramatiques du 1<sup>er</sup> avril au 15 août 1980 », 1980, p. 2).

<sup>501</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril au 31 août 1978 », 1978, p. 15.

<sup>502</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril au 31 août 1978 », 1978, p. 15.

<sup>503</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 28 mai 1978, point 8.10, non paginé.

<sup>504</sup> Archives du CEAD, « Rapport d'activités du Centre d'essai des auteurs dramatiques du 1<sup>er</sup> avril au 31 décembre 1979 », 1979, p. 6.

créations sont maintenant impossibles à retracer<sup>505</sup>», les membres demandent à leur association d'inciter « les groupes à relater par écrit le cheminement de leurs créations [...] » afin que ces écrits soient disponibles pour « fin de consultation et d'archives<sup>506</sup> » au CEAD. Celui-ci se conçoit comme un « Centre d'information » sur toute la dramaturgie.

Le directeur, Claude Des Landes, annonce son départ en 1978. L'organisme décide alors de revoir son organigramme. Non sans rappeler les structures en principe « déhiérarchisées » des troupes, le Centre décide que « [l]es postes de directeur et de secrétaire [seront] fondus en deux postes de coordonnateurs-animateurs avec un partage égal des tâches à accomplir ainsi que des salaires<sup>507</sup> ». Les postes de directeur et de secrétaire sont remplacés par deux postes de coordonnateurs-animateurs assurés alors par Jocelyne Dazé (qui est déjà secrétaire) et Pierre Macduff (jusqu'alors membre du conseil d'administration et du comité de lecture)<sup>508</sup>. Au tournant de la décennie, le duo deviendra un triumvirat composé de Pierre MacDuff, Denis Lagueux et Hélène Dumas<sup>509</sup>.

---

<sup>505</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1977, point 17, non paginé.

<sup>506</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1977, point 17, non paginé.

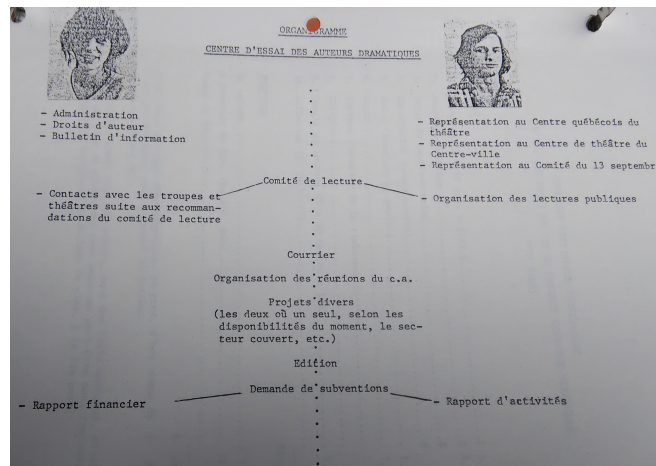
<sup>507</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril au 31 août 1978 », 1978, p. 4

<sup>508</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril au 31 août 1978 », 1978, p. 5.

<sup>509</sup> L'organigramme retrouvera une structure hiérarchique en 1984 alors qu'Hélène Dumas deviendra coordonnatrice générale puis directrice de l'organisme. Elle assurera ce poste jusqu'en 1994.



Illustration IV : Organigramme du CEAD en 1979 (Jocelyne Dazé et Pierre MacDuff)<sup>510</sup>



## 2.2.2 Contre le manque de débouchés

Comme nous l'avons montré, le Théâtre québécois, au cours de la deuxième moitié de la décennie 1970, connaît un recul. Celui-ci ne touche pas uniquement le mouvement du Jeune théâtre, mais aussi le théâtre d'auteur alors que « [l]a publication de pièces de théâtre est en chute libre [...]»<sup>511</sup>. Pour combler ce vide, les membres du Centre se tournent de nouveau vers la production et l'édition maison. Il instaure ainsi, en collaboration avec les éditions L'intrinsèque, une nouvelle collection, *Théâtre public*, dont le premier numéro (1978) comprend trois pièces (*Après* de Serge Mercier, *Ti-Jésus, bonjour* de Jean Frigon et *As-tu peur des voleurs?* de Louis-Dominique Lavigne). En 1979, les membres émettront le souhait que l'organisme favorise l'auto-édition « artisanale », puisque le manque de moyens financiers freinera leur volonté de faire du CEAD une Maison d'édition à part entière<sup>512</sup>. Pour contre le manque de débouchés, il est aussi résolu, en 1978, que « le Centre accroisse ses activités publiques en produisant lui-

<sup>510</sup> Archives du CEAD, Jocelyne Dazé, « Organigramme Centre d'essai des auteurs dramatiques », 18 décembre 1979.

<sup>511</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 515.

<sup>512</sup> Archives du CEAD, « Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1979, point 8.7, non paginé.

même, aux moyens de lectures et de spectacles, les pièces retenues au cours de l'année<sup>513</sup>». La lecture publique, moyen rapide et peu coûteux de faire entendre les voix des auteurs, redevient dès lors une activité centrale de l'organisme.

Le CEAD tente aussi de décentraliser la création (un souhait que les administrateurs émettent dès 1968, mais qui devient, au milieu de la décennie, une priorité), afin de trouver de nouvelles possibilités pour ses membres et d'étendre son rayon d'action en dehors de Montréal puisqu'une activité de théâtre d'amateurs se développe toujours en région. En effet, le contexte sociopolitique marqué par la régionalisation – qui s'appuie notamment sur « la création parallèle de cégeps et d'universités en région, et [sur] l'ouverture de départements d'arts, de littérature, de théâtre, de musique, de communication et d'animation culturelle<sup>514</sup>» – a permis le développement de nouveaux « centres culturels » à l'extérieur de Montréal. Mais pour l'organisme, il ne s'agit cependant plus de mettre sur pied d'autres CEAD comme souhaité à la fin des années 1960. En 1978, une proposition est votée pour la constitution d'un comité qui serait chargé de « mettre sur pied une troupe de tournée, représentante du CEAD, dans le but d'informer les régions sur les activités du CEAD; de faire en sorte que cette troupe puisse entreprendre une tournée / spectacle / animation dès le début de la saison 1979-80 dans diverses régions du Québec [...]»<sup>515</sup>. Cette tournée a notamment pour but de permettre au Centre d'entrer en contact avec les organismes culturels, les troupes et auteurs des régions visitées. Les membres voteront aussi à l'unanimité pour que « le CEAD favorise la mise sur pied de lectures publiques en région par les praticiens et

---

<sup>513</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril au 31 août 1978 », 1978, p. 4.

<sup>514</sup> Guy Bellavance et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », *loc. cit.*, p. 16.

<sup>515</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1978, p. 8.

pratichiennes de théâtre de l'endroit<sup>516</sup>». On constate donc, à l'aube des années 1980, une réelle volonté du Centre de décentraliser ses actions et la création, à l'instar d'un mouvement que l'on observe aussi chez les troupes du Jeune théâtre.

### 2.2.3 La défense du statut professionnel

En 1980, dans un contexte où « [il] n'y a guère plus de place pour les nuances ou les compromis » et alors que le Québec est « cassé en deux autour de la question nationale<sup>517</sup>», le CEAD prend position publiquement en faveur du « oui » par la publication d'une annonce dans le journal *Le Devoir* signée par les membres de l'exécutif du CEAD sous le titre « Des auteurs dramatiques disent OUI<sup>518</sup> ». Mais la décennie qui s'amorce par la défaite de l'option souverainiste marque la fin d'une époque « caractérisée par la Révolution tranquille et ses " acquis " : le nationalisme économique et politique, le réformisme social, l'État interventionniste et la société de l'opulence<sup>519</sup> ». En 1981, le Québec entre dans une période de récession (1981-1982) qui entraîne des compressions budgétaires, ce qui provoque une crise dans tout le champ culturel<sup>520</sup>. Dans un tel contexte, le CEAD, à l'exemple de l'ensemble du milieu théâtral, se détournera des revendications politiques pour se concentrer sur la défense des intérêts de ses membres.

Dans ce contexte de crise, les agents du champ théâtral parviennent à se regrouper pour organiser les premiers États généraux (qui ont lieu les 7, 8 et 9 novembre 1981) auxquels

---

<sup>516</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1980, p. 2.

<sup>517</sup> René Durocher, Paul-André Linteau, François Ricard et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930, op. cit.*, p. 430.

<sup>518</sup> Archives du CEAD, « Des auteurs dramatiques disent oui », *Le Devoir*, 16 mai 1980, p. 12.

<sup>519</sup> René Durocher, Paul-André Linteau, François Ricard et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930, op. cit.*, p. 431.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 802.

participent activement les représentants du CEAD afin de « faire connaître et reconnaître les préoccupations des auteurs<sup>521</sup>». Ce rassemblement – qui fait ressortir les tensions entre les pôles du milieu théâtral professionnel<sup>522</sup> représentés d’un côté par l’AQJT et de l’autre par l’Association des directeurs de théâtre (ADT), qui boycottera l’événement<sup>523</sup> – débouche sur la création du Conseil québécois du théâtre (CQT). La période qui s’amorce verra une accélération de la structuration institutionnelle du champ en même temps que sa fragmentation. Nombre d’organismes sont fondés dont l’Association québécoise des marionnettistes (1981), l’Association des professionnels des arts de la scène du Québec (1984), les Théâtres associés inc. (1985), les Théâtres unis enfance jeunesse inc. (1985), l’Association des producteurs de théâtre privé (1986); l’Association des compagnies de théâtre (1989) et finalement l’Association québécoise des auteurs dramatiques (1991)<sup>524</sup>. Cette explosion d’organismes qui « définissent autant de secteurs corporatifs<sup>525</sup> » est révélatrice selon David « du sentiment général de grande précarité » du milieu théâtral<sup>526</sup>. Dans ce contexte corporatiste, l’AQJT – association très proche du CEAD – mettra fin à ses activités en 1985 alors que la pratique théâtrale devient de plus en plus balisée, encadrée, et donc de moins en moins perméable « aux modes de production alternatifs, qui furent historiquement moteurs de son renouvellement et sources de sa vitalité<sup>527</sup>».

---

<sup>521</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l’Assemblée générale annuelle des membres du Centre d’essai des auteurs dramatiques », 25 mai 1980, point 10.25, non paginé.

<sup>522</sup> Les États généraux du théâtre d’amateurs, auxquels le CEAD participe, eurent lieu en 1979.

<sup>523</sup> Janusz Przychodzen, « Structuration et fonctionnement du champ institutionnel dans le théâtre québécois contemporain », *loc. cit.*, p. 316.

<sup>524</sup> Sylvain Schryburt, *De l’acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 346.

L’Association québécoise des auteurs dramatiques (AQAD) se définit comme un syndicat professionnel qui a pour mandat de « défendre les droits et les intérêts moraux, sociaux, économiques et professionnels des auteurs dramatiques, des librettistes, des adaptateurs et des traducteurs francophones québécois et canadiens » (AQAD, « Présentation de l’AQAD », 2018).

<sup>525</sup> Gilbert David, « Une institution à géométrie variable », *loc. cit.*, p. 15.

<sup>526</sup> *Idem*

<sup>527</sup> Sylvain Schryburt, *De l’acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, *op. cit.*, p. 347.

Dans ce contexte, le CEAD fait de la question du droit d'auteur (et donc de la reconnaissance de la profession d'auteur dramatique) l'une de ses préoccupations principales. Si, depuis ses premières années, le Centre a offert des conseils aux auteurs et a négocié des « contrats types », notamment avec la maison d'édition Leméac, en plus de participer à plusieurs projets de mise sur pied d'une société de perception (qui n'ont pu s'implanter)<sup>528</sup>, il amplifie, au tournant de la décennie, son action pour la défense du droit d'auteur (et de ce fait, pour la reconnaissance d'un statut professionnel) alors qu'aucune autre instance dans le champ ne prend encore en charge cet aspect de la profession<sup>529</sup>. Ainsi, à l'Assemblée générale de 1978, parmi les propositions pour « améliorer le travail du Centre d'Essai et [pour] venir en aide, de façon plus accentuée, aux dramaturges québécois<sup>530</sup>», il est résolu que le Centre « s'attache à faire connaître le métier d'écrivain dramatique en portant à l'attention du gouvernement, des institutions scolaires et de la population en général, l'existence du droit d'auteur [...]»<sup>531</sup>. L'organisme reçoit notamment le mandat de ses membres de faire « pression auprès du Ministère de l'Éducation et des Départements de français afin qu'ils interdisent la production de textes dramatiques dans leurs institutions sans le consentement écrit de l'auteur<sup>532</sup>». Puisque, pour le moment, aucune autre instance ne prend en charge ce volet de la profession, « [l]e CEAD continue de percevoir, quand il y a lieu, les droits d'auteur dus aux auteurs membres<sup>533</sup>» et demeure « un centre de renseignements très achalandé par les producteurs ou les auteurs qui, faute de connaissance, ne

---

<sup>528</sup> Claude Des Landes, archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1978, p. 15.

<sup>529</sup> Des Landes affirme en 1978 que « [p]our le théâtre sur scène, aucune société nationale de perception n'existe [...]. Une seule société a son siège à Montréal : la Société des auteurs et compositeurs dramatiques de France [...] il n'y a que quelques auteurs québécois qui y aient adhéré et davantage pour être protégés en Europe » (archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1978, p. 15).

<sup>530</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril au 31 août 1978 », 1978, p. 5.

<sup>531</sup> Archives du CEAD, « Rapport du Centre d'essai des auteurs dramatiques, période du 1<sup>er</sup> avril au 31 août 1978 », 1978, p. 5.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 6.

savent pas trop comment régler cette épineuse question<sup>534</sup>». En 1980, l'association mettra aussi sur pied un comité sur le droit d'auteur et organisera le colloque « Les auteurs ont-ils des droits ?<sup>535</sup>»

Cette même année est fondée la Société de gestion du droit d'auteur [SGDA] qui couvre la musique, l'édition, la télévision, le cinéma ainsi que le théâtre. Si les membres se montrent au départ réticents à cautionner la SGDA et demandent au Centre d'élaborer lui-même des contrats types et de conclure des ententes avec les organismes producteurs<sup>536</sup>, ils se rallient dès 1981 à cette structure de perception qui propose au CEAD – comme à d'autres associations professionnelles de créateurs – « de collaborer à la définition des modalités des contrats et ententes utilisées [...] pour le secteur des œuvres dramatiques<sup>537</sup>». Ainsi, dès 1982, il est voté à l'unanimité que « le CEAD cesse de percevoir les droits d'auteurs de ses membres et recommande à ceux-ci d'utiliser dorénavant les services de perception de la SGDA<sup>538</sup>». Le Centre perd ainsi l'un de ses volets d'activités et les membres se demandent s'il aura toujours un rôle à jouer dans la défense de leurs droits<sup>539</sup>.

---

<sup>534</sup> Claude Des Landes, archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1978, p. 15.

<sup>535</sup> CEAD, *Répertoire des textes du Centre d'essai des auteurs dramatiques*, Montréal, 1981, p. 14.

<sup>536</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », février 1981, p. 5.

<sup>537</sup> Archives du CEAD, « Rapport d'activités du CEAD pour l'année 1981 », 1981, p. 23.

<sup>538</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mars 1982, p. 6.

<sup>539</sup> Archives du CEAD, « Ateliers préparatoires à l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques » février 1981, non paginé.

## 2.2.4 Les nouvelles dramaturgies

Malgré un tournant vers le « théâtre d'images » et le « théâtre corporel » inspiré de Grotowski<sup>540</sup>, qui remettent au premier plan la figure du metteur en scène (ou du chorégraphe), survient aussi, en parallèle, un retour en force du texte<sup>541</sup> ou plus précisément de l'*écrit* comme le soutient Jean Cléo Godin :

Après une affirmation identitaire résolument nationaliste et engagée, valorisant la ferveur et l'improvisation plutôt que la rigueur du texte, on assiste à un retour de l'*écrit* affichant même avec une certaine ostentation sa littéarité. Mais cette « littéarité nouvelle » [Paul Lefebvre], il importe de préciser qu'elle « désigne un retour au scriptible dans la dramaturgie, qu'il ne faut pas confondre avec une dramaturgie littéraire plus près des formes traditionnelles, comme celle d'Anne Hébert »<sup>542</sup>.

Dans les archives du Centre apparaissent des noms de dramaturges dont les écritures témoignent de ce retour à l'*écrit*, à une littéarité affichée. En effet, à partir de 1980, le Centre compte comme membres René-Daniel Dubois et Normand Chaurette, deux figures emblématiques de la nouvelle génération de dramaturges dont les écritures sont marquées par le recours à l'éclatement formel, à l'autoréférentialité et à l'intertextualité<sup>543</sup>. À côté de ces deux dramaturges, surgissent aussi des noms tels que Larry Tremblay, Claude Poissant, Marie Laberge, Élisabeth Bourget<sup>544</sup> ainsi que Marco Micone dont le texte *Gens du silence* est présenté en lecture publique en 1979. Leurs écritures démontrent la diversité des questionnements et la propension des auteurs à se tourner vers les territoires de l'intime pour donner « la parole à des

---

<sup>540</sup> Josette Féral, « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », *loc. cit.*, p. 224.

<sup>541</sup> *Idem*

<sup>542</sup> Jean-Cléo Godin, « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 58. La citation incluse est de Bernard Andrès et Pascal Riendeau (« La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p.208-239).

<sup>543</sup> Shawn Huffman, « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en scène de la fiction », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 75.

<sup>544</sup> Ce sont quatre auteurs dont le Centre « retient » les textes en 1980. Ces textes sont *Pondichery* de Larry Tremblay, *Tout seul comme deux* de Pierre Leblanc et Claude Poissant, *Bonne fête maman* et *Fais-moi mal juste un peu* d'Élisabeth Bourget et *Le bourreau* de Marie Laberge (archives du CEAD, « Rapport d'activités du 1<sup>er</sup> avril au 15 août 1980, p. 6).

personnages situés le plus souvent dans les marges de la société<sup>545</sup>». Ce tournant dans la dramaturgie remet en question l'orientation artistique du Centre<sup>546</sup>. Ainsi, en 1980, les membres votent pour l'adoption d'une proposition de Gilbert David (membre-participant) qui stipule que le CEAD devra produire « un rapport sur les tendances et les caractéristiques des textes retenus par les comités de lecture au cours d'une année [...]»<sup>547</sup>, puis l'année suivante il est proposé et adopté à l'unanimité que « que le CEAD veille à s'adjoindre la collaboration d'un organisme ou d'une personne physique dans le but de dégager et d'analyser les tendances des textes retenus par le CEAD, voire d'extrapoler sur les tendances souhaitables et/ou possibles<sup>548</sup>».

Dans ce contexte du retour à l'écrit, au texte, l'organisme délaisse les laboratoires d'explorations scéniques pour la production régulière de lectures publiques et met de l'avant son rôle de formateur de même que son « expertise dramaturgique » (ce qui deviendra l'une de ses marques distinctives par l'entremise de la figure du conseiller dramaturgique). À l'Assemblée générale de 1979, les membres présents votent à l'unanimité pour que « les budgets d'activités du CEAD pour l'année 1979-1980 mettent l'accent sur les techniques d'apprentissage d'écriture et délaissent par le fait même les co-productions<sup>549</sup>», qui se faisaient notamment en collaboration avec des troupes de création collective. Cette volonté sera réitérée en 1982 alors que, « [s]uite à des demandes répétées par plusieurs auteurs et face au succès que remportaient les ateliers

---

<sup>545</sup> Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p. 581.

<sup>546</sup> Il faut d'ailleurs souligner qu'en 1980 le CEAD reçoit la pièce de Chaurette *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, une œuvre devenue emblématique des nouvelles dramaturgies de cette décennie, mais qui sera tout d'abord refusée par le comité de lecture du Centre (archives du CEAD, « Rapport d'activités du 1<sup>er</sup> avril au 15 août 1980, p. 7).

<sup>547</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », 25 mai 1980, point 10.8, non paginé.

<sup>548</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », février 1981, p. 10.

Aucun rapport n'a cependant été retrouvé dans le fonds d'archives du CEAD

<sup>549</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1979, p. 13.



d'écriture au sein d'autres organismes, le CEAD a instauré une série de stages intensifs d'écriture dramatique [qui] ont principalement porté sur la structuration d'une pièce et la construction d'un synopsis<sup>550</sup>». Cette même année, les membres votent à l'unanimité pour que « le comité de lecture ne puisse pas sélectionner un texte à partir de sa représentation scénique<sup>551</sup>». Ainsi, le CEAD dissocie le texte de sa représentation et affirme la primauté de l'écrit sur la scène.

## Conclusion

Si l'arrivée fulgurante du Jeune théâtre a bousculé, au tournant des années 1970, la toute jeune instance qui tentait de se faire reconnaître dans un milieu théâtral jusqu'alors marqué par le modèle français, les bouleversements qui surviennent dans la deuxième moitié de cette décennie et transforment rapidement la dynamique structurante du champ, n'auront pas moins d'effets sur l'organisme qui souffrira alors d'une crise de croissance et de « la perception floue que se font les instances subventionnaires de son rôle<sup>552</sup>». La dramaturgie québécoise a gagné sans contredit une légitimité artistique et le retour au texte, à l'écrit, entraîne la résurgence de la figure de l'auteur individuel, celle qui était centrale lorsque le projet du CEAD fut élaboré en 1965. Mais dans ce milieu de plus en plus corporatiste et fragmenté, le Centre devra parvenir à se distinguer vis-à-vis la multitude d'organismes qui voient le jour pour se porter à la défense des différents secteurs ou agents et dont certaines offrent des services similaires à ceux du CEAD (formation, droit d'auteur, etc.).

---

<sup>550</sup> Archives du CEAD, « Rapport d'activités du CEAD pour l'année 1982 », 1982, p. 10.

Ainsi, dans ce contexte de multiplication des organismes, d'autres instances occuperont des fonctions similaires au Centre, ce qui le poussera à réaffirmer sa position comme référence en matière d'écriture dramatique.

<sup>551</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mars 1982, p. 9.

<sup>552</sup> Camille Gascon, *Le CEAD dans le temps*, Montréal, CEAD-CRILCQ, 2018, p. 12.

Au tournant de la décennie 1980, le CEAD jettera les bases de ce qui orientera ses actions lors de la décennie suivante, voire jusqu'à aujourd'hui. Il se définit ainsi de plus en plus clairement comme Centre d'information dépositaire du répertoire dramatique québécois et franco-canadien. Le Centre de documentation, souhaité par les membres dès 1977<sup>553</sup>, se concrétisera finalement durant la première moitié des années 1980. En collaboration avec les *Cahiers de théâtre Jeu*, l'organisme publiera aussi à partir de 1980 un outil permettant de prendre la pleine mesure de l'étendue du répertoire dramatique: le *Répertoire des textes du Centre d'essai des auteurs dramatiques*<sup>554</sup>. C'est aussi durant les années 1980 qu'apparaîtra officiellement la figure du conseiller dramaturgique (ce qui est, encore aujourd'hui, l'une des marques distinctives du Centre). Enfin, c'est durant cette décennie que le Centre augmentera considérablement son action pour exporter la dramaturgie à l'étranger (notamment vers le Canada anglais et les États-Unis) dans un contexte où tout le milieu théâtral se tourne résolument vers l'extérieur, ce qui se traduit notamment par la création du Festival de théâtre des Amériques (1985) à Montréal et de la Quinzaine internationale de théâtre de Québec (1984-1991).

Ainsi, durant la période courte, mais mouvementée, de 1968 au tournant des années 1980, le CEAD aura traversé deux reconfigurations rapides et profondes de la dynamique structurante du champ théâtral. Il survivra à ces bouleversements en intégrant à son propre mandat et à son fonctionnement, les nouveaux modes de production comme les codes esthétiques, qu'il participe par ailleurs à établir lorsqu'il devient une instance légitimante (notamment par la sélection des

---

<sup>553</sup> Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1977, non paginé.

<sup>554</sup> Le CEAD décidera alors que certains textes qui auraient déjà été diffusés, édités, mais dont l'auteur n'est pas membre, puissent être inclus dans le *Répertoire*. Pour cette première publication, le Centre choisit alors d'être au service de la dramaturgie et non uniquement de ses membres. Archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mars 1982, p. 8.

œuvres qui bénéficient d'une diffusion). S'il reste perméable aux influences des différentes forces en présence, il demeure tout de même près de son mandat premier, qui est d'être à la fois au service de la dramaturgie québécoise et franco-canadienne et de ses auteurs, ce qui le placera parfois en marge, voire à contresens, mais aussi au carrefour des différents courants qui traversent le milieu théâtral.

## CONCLUSION

Par ce récit des quinze premières années d'existence du CEAD, nous avons suivi l'organisme à travers ses crises et ses repositionnements dans un champ théâtral en rapide mutation. L'analyse systématique des archives du Centre nous a permis de relever les écarts entre les discours, qui ont fait de la trajectoire du CEAD le reflet de celle de la dramaturgie québécoise, et les positions effectivement investies par l'organisme. En effet, comme nous le constatons par cette étude, les discours produits sur le Centre, notamment ceux que véhicule le livre autopublié *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, nous révèlent avant tout l'état du champ duquel ils émergent et les valeurs et présupposés de ceux et celles qui les ont imposés. Il importait donc de revenir aux archives de l'organisme afin d'en faire l'histoire « de l'intérieur », du point de vue des agents qui l'ont vécue, pour le voir, à partir d'un temps et un lieu donnés, « dans ses contradictions propres » et à travers « son mode d'existence particulier<sup>555</sup> ». Cette étude nous a aussi permis d'observer les perceptions que les auteurs dramatiques ont eues d'eux-mêmes et de leur pratique par la façon dont ils ont pensé et repensé leur inscription dans le milieu théâtral à travers leur association.

Le CEAD voit le jour dans le contexte de la Révolution tranquille alors que la société québécoise est marquée par un nationalisme réformiste qui se traduit notamment par une plus grande intervention étatique dans le champ culturel et par une réforme du système scolaire. La culture devient dès lors l'un des véhicules privilégiés d'une affirmation identitaire. Malgré tout, le théâtre, bien qu'il se professionnalise, s'« institutionnalise », reste fortement marqué par le modèle français. Les scènes s'opposent sur la base de critères principalement esthétiques et les

---

<sup>555</sup> Lucie Robert, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *loc. cit.*, p. 166.

auteurs joués sont très majoritairement européens. Ainsi, alors que le champ littéraire se politise, que ses agents revendiquent les termes « auteur québécois » et « littérature québécoise », marquant une double coupure avec la France et le Canada, le théâtre demeure essentiellement en retrait des revendications sociopolitiques de l'heure. Produit de ce champ théâtral encore peu politisé, le CEAD est alors défini comme un « organisme de service » pour les auteurs francophones du Québec, mais aussi pour ceux des autres provinces canadiennes. Les fondateurs se gardent ainsi d'inscrire dans le mandat de l'organisme, comme dans son titre, le terme « québécois » qui revêt sans contredit une signification politique. Le CEAD reçoit pour mandat de stimuler et de promouvoir la dramaturgie francophone du Canada, mais aussi, implicitement, de faire reconnaître la figure et le statut professionnel de l'auteur local dans un milieu où les quelques auteurs « canadiens-français » font figure d'exceptions.

Dans les faits, le Centre devient tout d'abord un espace de socialisation pour des auteurs jusqu'alors isolés. Si les capitaux symbolique et économique sont faibles, les membres des premières heures multiplient les échanges avec les praticiens et les autres agents du milieu théâtral afin de faire connaître l'existence du CEAD et, par le fait même, la figure de l'auteur dramatique local. L'organisme se rapprochera alors des producteurs de la marge, notamment les théâtres de poche (grâce auxquels les auteurs peuvent diffuser leurs textes) et l'ACTA, une association avec laquelle le CEAD partage des besoins communs. Mais ce premier positionnement relève moins pour le Centre d'une volonté de s'opposer aux scènes établies que de la nécessité de répondre aux exigences de son mandat puisque les théâtres de poche se montrent plus rapidement enclins à diffuser les textes des auteurs (du moins par la lecture publique). Il faut dire aussi que les amateurs jouissent alors d'un capital symbolique important. Ainsi, l'analyse des archives du CEAD a permis de constater que ses visées premières sont plus

corporatistes que politiques – il multipliera d’ailleurs les contacts, dès ses débuts, avec les agents des autres provinces canadiennes –, contrairement à ce que soutiennent Claude Des Landes et Gilbert David en 1975 pour qui la raison d’être de l’organisme, dès sa fondation, est avant tout critique<sup>556</sup>. C’est ce qu’affirme de nouveau Gilbert David, en 1995, alors qu’il rattache la naissance du CEAD à « l’émergence d’une génération d’auteurs dramatiques qui se reconnaissent une *vision politique* et une *fonction critique communes*<sup>557</sup> ». Ces discours, comme nous l’avons mentionné, sont avant tout révélateurs de la conjoncture de laquelle ils émergent et de la place importante que prendra la figure de Jean-Claude Germain dans la mémoire du Centre.

Au tournant des années 1970, alors que le CEAD vient de naître, la dynamique structurante du champ théâtral change de manière brutale sous l’influence d’une nouvelle génération d’artistes qui adoptent une posture contestataire et forment ce qui sera bientôt appelé le Jeune théâtre. Ces artistes récusent l’hégémonie du théâtre à texte français (et avec lui les figures autoritaires du metteur en scène et de l’auteur) et introduisent un nouveau régime théâtral, le régime collectif, qu’ils opposent au régime de singularité en vigueur sur les scènes établies. C’est ainsi que disparaissent les agents qui constituaient la marge du champ théâtral au profit d’un théâtre tourné vers la sphère sociale, voire politique, un théâtre engagé qui se veut le reflet des bouleversements sociaux du moment. Bien que, certains dramaturges, Michel Tremblay en tête, acquièrent une légitimité artistique, le Théâtre québécois qui émerge est avant tout le fait des troupes de création collective.

---

<sup>556</sup> Nous soulignons. Gilbert David et Claude Des Landes, *centre d’essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>557</sup> Nous soulignons. Gilbert David, « Un théâtre à vif: écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », *op. cit.*, p. 50.

Le CEAD vit alors un tournant dans son histoire quand arrive, à la fin de 1968, celui qui deviendra l'une des figures majeures de ce « nouveau théâtre québécois », Jean-Claude Germain, premier employé rémunéré du Centre, qui souhaite inscrire l'organisme dans ce « courant parallèle » émergeant. Le CEAD adopte alors une position qui le rapproche nettement des troupes du Jeune théâtre. C'est ainsi qu'il instaure les premières « expériences-laboratoires » telles que *Finies les folies !* – décrite comme un « défolement collectif<sup>558</sup> » autour de la Loi 63 – et *Hello...police* qui porte sur le pouvoir et la justice. Ce nouveau volet des activités du Centre révèle la volonté d'une partie des membres de s'inscrire dans l'actualité sociopolitique et théâtrale du moment. Mais cette nouvelle orientation ne fait pas l'unanimité. En effet, le départ de Germain en 1971 met en lumière les tiraillements au sein du CEAD (à la fois au service de la dramaturgie et de ses membres, qui eux, proviennent d'horizons différents) et la situation paradoxale dans laquelle il se retrouve puisqu'il est « happé » par le mouvement de la création collective, alors même que celui-ci rejette la figure de l'auteur dramatique.

Cette nouvelle conjoncture entraîne une crise qui oblige l'organisme à ralentir pour un temps ses activités. Jean Morin, auteur et co-fondateur, dépose en 1971 un rapport dans lequel il propose une nouvelle orientation pour sortir le CEAD de l'impasse. Celle-ci est mise en application dès l'année suivante au moment où entre en poste Roland Laroche à titre de secrétaire-exécutif. Le Centre prend alors un tournant nettement plus corporatiste. Il concentre son action sur la sélection des textes (qui devient plus serrée) et sur la figure de l'auteur dramatique afin de lui faire gagner une légitimité artistique, de faire reconnaître son statut professionnel et de répondre à ses besoins (notamment économiques). Le Centre semble ainsi

---

<sup>558</sup> Archives du CEAD, Martial Dassylva, « Défolement collectif autour du Bill 63 », *La Presse*, 4 novembre 1969, p. 33.

aller à contrecourant du milieu théâtral au moment où le théâtre devient le véhicule privilégié de l'affirmation identitaire québécoise (qui se fait notamment par la distinction avec le reste du Canada). C'est que le CEAD cherche avant tout à diffuser et promouvoir les textes sélectionnés, ce qui l'amène à établir des ponts avec le Canada anglais en plus de multiplier les liens avec les scènes établies.

Mais cette nouvelle orientation sera rapidement remise en question. En effet, sous la poussée fulgurante du Jeune théâtre, le CEAD réaffirme, dès 1973, notamment avec l'arrivée de Claude Des Landes, l'importance du secteur expérimental et ses liens avec les troupes du Jeune théâtre. Pour tenter d'amoindrir le clivage entre l'auteur et la création collective, l'organisme élargit sa définition du texte dramatique et de l'auteur de théâtre. Ainsi, les membres votent, en 1972, pour que les canevas des créations collectives soient reçus au même titre que les textes dramatiques « complets ». En 1979, l'organisme élargit sa définition de l'auteur dramatique pour y inclure les « auteurs collectifs ». Il s'agit alors de tenter de concilier son mandat et la montée irrésistible d'un mouvement avec qui il partage plusieurs valeurs et objectifs, notamment celui de créer une dramaturgie nationale.

L'influence des troupes de création collective sur le Centre restera marquante au cours de la deuxième moitié de la décennie 1970 et sa posture engagée se ravivera dans le contexte de la prise du pouvoir par le Parti Québécois et du référendum de 1980. En effet, tandis que les membres avaient jusqu'alors refusé d'inclure dans l'orientation artistique du CEAD tout positionnement politique, ils votent en 1977 pour qu'il « favorise un théâtre qui travaille à la



libération et à l'indépendance nationale du peuple québécois sur la voie du socialisme<sup>559</sup>». Le Centre affirme alors une orientation politique, mais déjà une conjoncture nouvelle se dessine et annonce la disparition rapide, au tournant de la décennie 1980, du mouvement de la création collective, et avec lui, celle du théâtre engagé. Des groupes, qui marquent un retour à l'exploration artistique apolitique, se multiplient durant les années 1970. S'ils sont tout d'abord marginaux, ils s'institutionnalisent rapidement au cours de la décennie suivante. Le tournant des années 1980 marque aussi le retour à l'écrit<sup>560</sup>. En effet, les nouvelles figures de la dramaturgie qui émergent, et dont on voit les noms apparaître dans les archives du Centre (notamment Normand Charette, René-Daniel Dubois puis Michel Marc Bouchard), mettent de l'avant la recherche esthétique et explorent les territoires de l'intime. La lecture publique redevient dès lors une activité régulière du Centre<sup>561</sup> alors qu'il délaisse les expérimentations scéniques de même que les coproductions pour mettre de l'avant son « expertise dramaturgique » par la sélection des textes ainsi que son rôle de formateur<sup>562</sup>. Dans ce contexte de plus en plus corporatiste où se multiplient les organismes de défense des intérêts des différents groupes, le CEAD devra réaffirmer sa singularité et convaincre de son utilité.

---

<sup>559</sup> Cette proposition est appuyée par 18 membres, 10 sont contre et six s'abstiennent (archives du CEAD, « Procès-verbal de l'Assemblée générale annuelle des membres du Centre d'essai des auteurs dramatiques », mai 1977, p. 10).

<sup>560</sup> Jean-Cléo Godin, « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », *loc. cit.*, p. 58.

<sup>561</sup> C'est d'ailleurs en 1987 qu'il mettra en place son activité « phare », *La semaine de la dramaturgie* (1987) qui deviendra, en 2009, *Dramaturgies en dialogues*.

<sup>562</sup> Tel que mentionné, le Centre d'essai des auteurs dramatiques devient, en 1990, le Centre des auteurs dramatiques. Il se départit donc du mot « essai » tout en conservant son acronyme CEAD. Lorraine Hébert affirme qu'à ce moment « le CEAD n'essaie plus, il réalise » et peut offrir aux auteurs d'expérience des services professionnels « à leur mesure » (Gilbert David, Johanne Beaudoin et Pierre Lavoie, « Vingt-cinq ans au service des auteurs dramatiques : Entretien avec Hélène Dumas et Lorraine Hébert », *Jeu*, n° 58, 1991, p. 78). Il affirme ainsi son statut professionnel, de même que celui de ses membres, à l'instar des changements observés chez les troupes de la marge qui se professionnalisent.

## **Le CEAD de 1980 à 2017 : un bref survol**

Cette étude des quinze premières années du CEAD permet de mieux comprendre la période de consolidation subséquente. Nous traçons ici les principaux jalons de ce qui pourrait être le tableau historique du CEAD depuis 1980. Au cours des années 1980, le Centre confirmera plusieurs orientations qui demeurent jusqu'à ce jour ses marques distinctives. Il affirmera sa fonction de diffuseur international des dramaturgies québécoise et franco-canadienne, en multipliant les échanges avec les milieux théâtraux canadiens et états-uniens (notamment New York). C'est aussi durant cette décennie qu'apparaît officiellement la figure de l'« expert » de la dramaturgie (qui deviendra le conseiller dramaturgique) alors qu'est engagée Linda Gaboriau en 1984 comme responsable de la dramaturgie (elle sera remplacée en 1987 par Lorraine Hébert tandis qu'elle prend le titre de conseillère pour les activités en langue anglaise). Enfin, c'est aussi durant cette décennie que le CEAD met en place son Centre de documentation par lequel il confirme sa fonction d'« instance mémorielle » de la dramaturgie, ce qui lui permet d'agir à toutes les étapes de la trajectoire d'une œuvre et d'un auteur, de l'émergence à la conservation.

L'histoire du CEAD nous permet de constater que, malgré un retour de l'écrit, du « régime de singularité », et malgré la légitimité acquise par la dramaturgie québécoise dans le champ théâtral, les inquiétudes et les malaises des auteurs dramatiques demeurent et traversent les décennies. Ainsi, en 1992, l'AQAD réalise un recensement de toutes les pièces produites professionnellement au Québec durant la saison 1991-1992. Cet exercice démontre que, 32 ans après la création du CEAD, les œuvres québécoises sont majoritaires sur les scènes théâtrales de la province, particulièrement dans le secteur enfance-jeunesse. Malgré ce constat, la situation des auteurs dramatiques demeure précaire. Il faut dire que le rapport de l'AQAD révèle aussi que les portes des grands théâtres, membres de Théâtres associés inc. (TAI) – qui sont en mesure de

verser de plus importantes rémunérations aux artistes –, ne s'ouvrent que peu à leurs textes. À l'instar de ce que les membres souhaitaient en 1969, les participants à l'Assemblée générale de 1992 affirment leur désir de voir le CEAD soutenir la création d'une compagnie de production théâtrale afin de pallier le manque de débouchés. Un groupe d'auteurs, le Groupe des 14, se forme à l'initiative de certains membres, pour créer le projet de « Théâtre des auteurs ». Or, il semble que la résolution adoptée en assemblée générale ne trouve pas l'appui escompté auprès de la direction. Une période de crise s'ensuit qui mènera à une profonde remise en question des mécanismes internes du Centre. Les membres se tournent alors vers un commissaire extérieur, André Courchesne, spécialiste en gestion d'organismes culturels, pour faire la lumière sur les raisons de la crise qui secoue l'organisme. Les questions soulevées touchent notamment à la transparence des processus de sélection et à la répartition des pouvoirs entre les deux instances décisionnelles (le conseil d'administration et la direction générale) tout particulièrement lorsqu'il est question de la direction artistique et des priorités d'actions de l'organisme.

Cette crise est avant tout symptomatique de la perception qu'entretiennent les auteurs à l'égard de leur place, incertaine, dans le champ théâtral. C'est ce qui ressort de l'entrevue que mène Yves Jubinville, en 2009, avec Lise Vaillancourt, alors présidente du CEAD, dans laquelle elle souligne la « situation contradictoire<sup>563</sup>» où se trouve l'auteur qui est toujours dans une position fragile (ce qui se traduit, le plus souvent, par une situation financière précaire) et ce, malgré la vitalité de la dramaturgie québécoise. Comme le souligne Jubinville dans son article « Auteur dramatique à l'œuvre » (2009), ce constat fait surtout ressortir le fait que la figure et la fonction de l'auteur dramatique se sont complexifiées sous l'effet de la diversité des pratiques

---

<sup>563</sup> Yves Jubinville, « L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public : entretien avec Lise Vaillancourt », *loc. cit.*, p. 13.

alors que l'auteur « n'intervient [plus] nécessairement en amont d'un projet, mais parfois en parallèle ou en aval d'une exploration scénique [...]»<sup>564</sup>. Ainsi, depuis les années 1970 et jusqu'à aujourd'hui, les membres du CEAD ne cesseront de devoir se questionner sur leur place, leur fonction, dans les différents processus de création et sur la façon d'intégrer les usages multiples de l'écriture dramatique au mandat de leur organisme alors qu'éclate et se décentre la figure de l'auteur.

Tout au long de son histoire, le CEAD sera aussi traversé par des tensions qui découlent, comme l'a bien souligné Michel Marc Bouchard, de ses contradictions propres liées à ses différentes responsabilités, alors qu'il doit à la fois représenter tous ses membres et sélectionner ceux et celles qui pourront bénéficier de ses services, en plus de représenter l'ensemble de la dramaturgie. Le partage des pouvoirs, notamment ceux liés à l'orientation artistique, entre ses deux « têtes dirigeantes », le conseil d'administration et la « permanence », deviendra aussi rapidement un lieu de tensions comme nous le révèle la crise de 1994. Mais nous pouvons supposer que c'est la singularité de son mandat qui lui aura aussi permis de s'ajuster et de surmonter les bouleversements qu'il a traversés. Au cours des années 1990, il affirmera plus fermement sa volonté de se faire reconnaître comme instance légitimante par la création de nombreux prix. Il met ainsi sur pied un deuxième organisme, la Fondation du CEAD (1994), par l'entremise de laquelle est remise la Prime à la création du fonds Gratien-Gélinas (qui deviendra le Prix Gratien-Gélinas), une bourse décernée aux auteurs de la relève. C'est par l'entremise de cette fondation qu'il instaurera les prix Louise-LaHaye (2008) et Michel-Tremblay (2009)<sup>565</sup>. De

---

<sup>564</sup> Yves Jubinville, « Auteur dramatique à l'œuvre », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>565</sup> Le prix Louise-LaHaye est remis à un texte jeune public créé sur scène l'année précédente tandis que le prix Michel-Tremblay est remis au meilleur texte dramatique, « toutes catégories confondues [,] pour le meilleur texte porté à la scène lors de la dernière saison » (CEAD, « Prix de la fondation », 2018).

plus, le Centre s'associe en 1996 au réseau intercollégial pour mettre sur pied le Concours d'écriture dramatique L'Égrégore – qui permet à un(e) jeune auteur(e) de bénéficier d'un parrainage dramaturgique avec un membre du Centre –, puis avec Zone Homa et le Festival Fringe, deux événements destinés à la relève par l'entremise desquels le CEAD décerne un prix annuel.

L'organisme accentuera aussi ses actions pour diffuser la dramaturgie québécoise et franco-canadienne sur la scène internationale et pour favoriser les échanges avec les auteurs étrangers. En 1998, il met sur pied la Résidence d'auteur, par l'entremise de laquelle des auteurs du Québec et du Canada francophone, mais aussi de l'étranger, se retrouvent pour un séjour intensif d'écriture. Puis un poste de responsable des projets internationaux est créé en 2002. L'organisme accueille ainsi régulièrement des auteurs de différents pays dans le cadre de salons et de résidences individuelles d'écriture. Cette orientation entraîne la redéfinition de l'événement phare du Centre, le festival de lectures publiques. C'est ainsi qu'en 2009, *La semaine de la dramaturgie* devient *Dramaturgies en Dialogue*, un événement qui laisse place aux rencontres entre les écritures d'ici et celles en provenance d'un pays invité. En plus des lectures, l'évènement comporte des forums, des espaces de réflexion qui révèlent une part des nouveaux enjeux qui touchent la dramaturgie contemporaine<sup>566</sup>. On peut notamment observer le retour d'un discours qui n'est pas sans rappeler celui des auteurs qui ont fondé l'organisme et qui nous révèle l'émergence d'une figure méconnue du milieu théâtral. En effet, en 2016, dans le cadre du festival *Dramaturgies en dialogue*, le Centre organise un premier forum sur le travail du conseiller dramaturgique. L'annonce de cet événement stipule que « pour la première fois,

---

<sup>566</sup> À titre d'exemple, le CEAD organise en 2014 le premier « Forum sur la racisation au théâtre » (*Dramaturgies en dialogue*, 2014), puis en 2015 le forum « Écriture dramatique et diversité » (CEAD, *Dramaturgies en dialogue*, 2015).

suffisamment d'individus font ce travail pour qu'ils puissent parler au nous<sup>567</sup>». Ce forum devient un lieu de sociabilité pour les conseillers et conseillères qui se questionnent sur leur fonction, leur statut : « que faisons-nous au juste? Quels sont nos besoins? Que pourrions-nous partager? Comment nous entraider?<sup>568</sup>» Ainsi au sein de l'organisme qui a pour but de faire reconnaître la profession d'auteur dramatique semble émerger une nouvelle figure qui veut aussi prendre en charge « les conditions d'exercice et de socialisation de [son] métier [...]»<sup>569</sup>. Une étude sur le rôle de ces conseillers dramaturgiques, agents « de l'ombre » qui ont pourtant une place importante dans les processus de création dramatique, reste à faire.

Pour conclure, il nous semble qu'une autre analyse devrait venir compléter cette recherche sur le CEAD, à partir du terrain sur lequel s'exerce directement son action, celui de l'écriture. Des textes sont aujourd'hui sélectionnés, diffusés, primés, encadrés dans leur création par l'organisme (par l'entremise de comités formés ponctuellement ainsi que par les conseillers dramaturgiques) et des auteurs dramatiques sont reconnus comme tels sur la base de certaines « qualités dramatiques » du texte qu'ils soumettent à l'organisme et qui leur permettent dès lors d'accéder au statut de membre. Mais quelles sont les « valeurs » (esthétiques, thématiques) que le CEAD rattache à la notion de dramaturgie et qu'il promeut par la légitimation de certains textes? L'analyse des pièces et des auteurs que le CEAD sélectionne, prime, diffuse, ou encore, rejette permettrait de révéler une autre facette primordiale de l'action du Centre des auteurs dramatiques sur la dramaturgie qui s'écrit.

---

<sup>567</sup> Archives du CEAD, « Etre conseiller/ère dramaturgique ici, aujourd'hui : un premier forum », *Festival Dramaturgies en dialogue*, Montréal, 2016, p. 17.

<sup>568</sup> *Idem*

<sup>569</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec, op. cit.*, p. 72.

## BIBLIOGRAPHIE

### Fonds d'archives

Fonds du Centre des auteurs dramatiques, Montréal, CEAD (1965-2018)<sup>570</sup>

Activités hors-Québec 1970-1999

Charte d'incorporation du Centre d'essai des auteurs dramatiques, 31 mars 1966

Dossier « 40 ans au service des auteurs dramatiques ! », 2005, 12 p.

Dossier « Relocalisation du CEAD », 31 juillet 2016, 9 p.

Dossier « Conseil des arts de Montréal », février 2016, 26 p.

Liste des lectures publiques du CEAD 1966-1995

Minutes des réunions du Conseil d'administration 1965-2014

Procès-verbaux des assemblées générales annuelles des membres du Centre des auteurs dramatiques et rapports de présidence (1967-2014)

Programmes *Dramaturgies en dialogues* (2009-2018)

Rapports sur les activités 1966-2017

Revue de presse 1965-2005

Fonds Roland Laroche et Hélène M. Stevens<sup>571</sup>

Communiqués, CEAD, 1971-1972

Minutes des réunions du Conseil d'administration, CEAD, 1972

Rapports de présidence, CEAD, 1972-1973

Rapports des activités du secrétaire-exécutif, CEAD, 1972-1973

Jean-Claude Germain, « Le théâtre québécois libre au pouvoir », 1968, 7 p.

### Publications du CEAD

CEAD, *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 1, 1969, 86 p.

CEAD, *Théâtre-Québec*, vol. 1, n° 2, 1970, 48 p.

CEAD, *Répertoire des textes du Centre d'essai des auteurs dramatiques*, Montréal, CEAD, 1981, 151 p.

CEAD, *Théâtre vivant* (1 à 7), Montréal, Holt, Rinehart et Winston (en collaboration avec le Centre d'essai des auteurs dramatiques), Montréal, 1967-1969.

David, Gilbert et Claude Des Landes, *centre d'essai des auteurs dramatiques 1965-1975*, Montréal, CEAD inc., 1975, 42 p.

---

<sup>570</sup> Ce fonds d'archives se trouve au Centre des auteurs dramatiques.

<sup>571</sup> Ce fonds d'archives se trouve à la BAnQ Vieux-Montréal (P944)

## Sources journalistiques

CEAD, « Des auteurs dramatiques disent oui », *Le Devoir*, 16 mai 1980, p.12.

Dassylva, Martial, « Les États généraux annuels du théâtre d'amateurs », *La Presse*, 28 juin 1969, p. 28.

Dassylva, Martial, « Défolement collectif autour du Bill 63 », *La Presse*, 4 novembre 1969, p. 33

Dassylva, Martial, « Le Centre d'essai a-t-il pris la décision voulue ? », *La Presse*, 13 mai 1972, cahier C (Arts et Lettres), p. 4.

Garon, Jean, « Nouvelle orientation du centre d'essai des auteurs dramatiques », *Le Soleil*, 15 décembre 1969, p. 31.

Gélinas, Marc F., « Le nouveau Centre d'essai », *Le Maclean*, juillet 1972, p. 40.

Germain, Jean-Claude, « Le Centre d'essai : " La première étape n'est pas encore franchie " », *Le Petit Journal*, Montréal, 28 mars 1967, archives du CEAD, « Revue de presse 1965-2005 », p. 3.

Guay, Hervé, « Nous voulions idéalement que le public devienne le véritable critique de la pièce », *Le Devoir*, 5 novembre 2005, URL : <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/94176/il-y-a-40-ans-nous-voulions-idealement-que-le-public-devienne-le-veritable-critique-de-la-piece>, page consultée le 6 novembre 2018.

Kirkland-Casgrain, Claire, « Écrivons en français », *Le journal de Montréal*, Montréal, 24 mars 1972, p. 8.

La barre du jour, « Éditorial : cataplasmes et subventions », *La barre du jour*, vol. 1 n° 3-4-5, 1965, p. 3-7.

O'Neil, Jean, « L'avenir pour Jean Gascon : un théâtre qui nous exprime », *La Presse*, 18 octobre 1962, p. 54-55.

Ricard, François, « Sur l'ambiguïté des associations de créateurs », *Liberté*, n° 160, août 1985, p. 6.

Stafford, Jan, « Théâtre et société », *La barre du jour*, vol. 1 n° 3-4-5, 1965, p. 8-15.

Thériault, Jacques, « Le Centre d'essai, fief du Jeune théâtre, est fidèle à son travail de prospection », *Le Devoir*, 16 décembre 1975, p. 12.



## Ouvrages généraux

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.

Linteau, Paul-André et al., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989, 834 p.

## Thèses et mémoires

Curtis, Ron, « A history of Playwrights' Workshop Montréal :1963-1988 », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, Faculty of Graduate studies and research, English department, 1991, 249 p.

David, Gilbert, « Un théâtre à vif: écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, 1995, 451 p.

Hénaff, Lucas, « Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec " moderne " : 1965-1976 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et sciences, Département d'histoire, 2008, 161 p.

Lavoie, Sylvain, « Discours et pratiques du théâtre populaire. Le cas du Théâtre Populaire du Québec de 1963 à 1976 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et sciences, Département des Littératures de langue française, 2011, 131 p.

## Monographies et collectifs

Beauchamp, Hélène et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, 436 p.

Bélair, Michel, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Éditions Leméac, 1973, 205 p.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1992], 567 p.

Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit : Maison des sciences de l'Homme, 2012 [1979], p. 670 p.

Brisset, Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 347 p.

Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes sud, 2010, 76 p.

Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature: essai*, Bruxelles, Labor, 2005 [1978], p. 240 p.

Féral, Josette. *La culture contre l'art*, Sillery (Québec), Les Presses de l'Université du Québec, 1990, 374 p.

Fortin, Nicole, *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, 353 p.

Garneau, Michel, Tom Hendry et Jean-Louis Roux (dir.), *L'école. The school*, Montréal, Stanké, 1985, 204 p.

Godin, Jean Cléo et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988 [1970], 414 p.

Godin, Jean Cléo et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988, 366 p.

Gruslin, Adrien, *Le théâtre et l'État au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 1981, 413 p.

Gurik, Robert, *Gyurik en trois actes*, Ottawa, Robert Gurik éditions, 2015, 222 p.

Lafon, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, 523 p.

Luneau, Marie-Pier et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, 524 p.

Robert, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », Québec, 1989, 272 p.

Schryburt, Sylvain, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2011, 395 p.

### **Articles de périodiques et chapitres d'ouvrages collectifs**

Beauchamp, Hélène, « La dramaturgie jeunesse. De refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 133-150.

Bélanger, Louis, « Présence du théâtre amateur dans la dramaturgie québécoise », *Études en littérature canadienne*, vol.17, n°1, 1992, URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8159>, page consultée le 24 août 2018.

Bellavance, Guy et Marcel Fournier, « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », dans Gérard Daigle et Guy Rocher (dir.), *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 511-548.

- Bourdieu, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49-126.
- Cadieux, Alexandre, « Soutenir la circulation : 25 ans de traduction au CEAD », *Jeu*, n° 133, 2009, p. 26-35.
- Cahiers de théâtre Jeu, « Mise en place », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 1, hiver 1976, p. 3-4.
- Cellard, Karine, « Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire », *L'Annuaire théâtral*, n° 39, printemps 2006, p. 47-59.
- David, Gilbert, « trois textes sur un festival », *Jeu*, n° 3, été-automne 1976, p. 77-78.
- David, Gilbert et al., « Vingt-cinq ans au service des auteurs dramatiques : Entretien avec Hélène Dumas et Lorraine Hébert », *Jeu*, n° 58, 1991, p. 77-89.
- David, Gilbert, « Une institution à géométrie variable », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 13-36.
- Des Landes, Claude, « assemblée générale spéciale du CEAD », *Jeu*, n° 3, été-automne 1976 p. 98.
- Doré, Martin, « Construction de l'auteur et pouvoirs », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 317-330.
- Dozo, Björn-Olav, « Structure de l'espace relationnel des auteurs francophones belges de l'entre-deux-guerres », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 183-203.
- Dubois, Jacques. « Du modèle institutionnel à l'explication de textes », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires*, Paris, Éd. Duculot, 1993, p. 305-313.
- Dumasy, Lise, « L'autorité du romancier populaire dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 93-107.
- Durand, Pascal, « Homme de lettres, écrivain, auteur. Déclinaison sociale d'une fonction symbolique », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 71-92.
- Féral, Josette, « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 217-242.
- Gauvin, Lise, « La fabrication de l'auteur », *Recherches sociographiques*, vol. 53, n° 1, janvier-avril 2012, p. 257-258.
- Germain, Jean-Claude, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine : 1970 », *Jeu*, n° 7, hiver 1978, p. 9-20.

Godin, Jean Cléo, « " La dramaturgie nationale " au Théâtre du Nouveau Monde », *L'Annuaire théâtral*, n° 22, automne 1997, p. 43-56.

Godin, Jean-Cléo, « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 57-71.

Godin, Jean Cléo, « Saisons et répertoire. Le cas du Théâtre Arcade », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 267-280.

Huffman, Shawn, « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en scène de la fiction », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 73-91.

Jubenville, Yves, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 37-54.

Jubenville, Yves, « Appel d'air. Regards obliques sur l'institution théâtrale au Québec », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 325-339.

Jubenville, Yves, « L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public : entretien avec Lise Vaillancourt », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, printemps-été 2009, p. 13-20.

Jubenville, Yves, « Auteur dramatique à l'œuvre », *Voix et images*, vol. 34, n° 3, printemps-été 2009, p. 7-11.

Klinkenberg, Jean-Marie, « L'analyse institutionnelle de la littérature en Belgique : où en est-on ? », *Textyles*, n° 15, 1999, p. 7-11, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1021>, page consultée le 12 novembre 2018.

Lafon, Dominique, « La langue-à-dire du théâtre québécois », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 181-196.

Larose, Karim, « Aux "marges sales" de la parole vive : les débats sur la langue dans le milieu théâtral québécois (1930-1968) », *Études françaises*, volume 43, n°1, 2007, p. 9-28.

Larrue, Jean-Marc, « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, n°23, printemps 1998, p.19-37.

Larrue, Jean-Marc, « La création collective au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Anjou (Québec), Fides, 2001, p. 151-177.

Larrue, Jean-Marc, « La crise de l'histoire du théâtre au Québec (1976-2001) », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 343-358.

Legendre, Bertrand, « Le primo romancier à l'épreuve de la fabrication de l'auteur : constructions et déconstructions », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 123-131.

McCaughna, David et al., « Canada – Une dramaturgie récente : de l'Ontario à la côte atlantique », *Jeu*, n° 8, printemps 1978, p. 6-24.

Popovic, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, décembre 2011, p. 7-38.

Popovic, Pierre, « Le théorique, la politique, Bakhtine et la sociocritique » dans *Voix et images*, vol. XLII, n° 124, automne 2016, p. 77-85.

Przychodzen, Janusz, « Structuration et fonctionnement du champ institutionnel dans le théâtre québécois contemporain », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 309-323.

Robert, Lucie, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, automne 1988-printemps 1989, p.163-169.

Robert, Lucie, « Théâtre et édition au XX<sup>e</sup> siècle », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX<sup>e</sup> siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 87-105.

Saint-Jacques, Denis et Alain Viala, « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire », dans *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Bernard Lahire (dir.), Paris, La Découverte, 2001, p. 59-74.

Vince, Ronald W., « Theatre History as an Academic Discipline », dans Thomas Postlewait et Bruce A. McConachie (dir.), *Interpreting the theatrical past : essays in the historiography of performance*, Iowa, University of Iowa Press, 1989, p. 1-18.

Vincent, Josée, « De la nécessité au paradoxe : à propos de l'utilité des associations professionnelles d'auteurs », dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010, p. 219-233.

### Sites internet

Baszczyński, Marilyn, « La Comédie-Canadienne », *L'encyclopédie canadienne*, 2006, URL : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/comedie-canadienne-la>, page consultée le 6 novembre 2018.

CEAD, URL : <http://www.cead.qc.ca/la-fondation/prix-de-la-fondation>, page consultée le 10 novembre 2018.

Dirkx, Paul, « Champ », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/37-champ>, page consultée le 23 septembre 2018.

Fortier, Michaël, « Autonomie », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/153-autonomie>, page consultée le 26 septembre 2018.

Glinoyer, Anthony, « Institution », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/45-institution>, page consultée le 26 septembre 2019.

Leclerc, Jacques, « La modernisation du Québec (1960-1981). Le français, langue étatique », CEFAN, URL : [http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/HISTfrQC\\_s4\\_Modernisation.htm](http://www.axl.cefan.ulaval.ca/francophonie/HISTfrQC_s4_Modernisation.htm), page consultée le 5 octobre 2018.

#### **Autres**

Lefebvre, Paul, *Le Théâtre d'Aujourd'hui*, Montréal, CTD'A, 1998, 14 p.

Gascon, Camille, *Le CEAD dans le temps*, Montréal, CRILCQ-CEAD, 2018, 25 p.