

## **Le premier visiteur** Entretien avec Claude Poissant

Michel Vézina

---

Number 120 (3), 2006

Paroles d'auteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24414ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Vézina, M. (2006). Le premier visiteur : entretien avec Claude Poissant. *Jeu*, (120), 162–167.

# Le premier visiteur

## Entretien avec Claude Poissant

Peut-on encore écrire pour le théâtre ? Le geste solitaire d'écriture demeure-t-il possible quand des douzaines de personnes vont inévitablement intervenir pour accomplir l'acte de communion ? Existe-t-il toujours une route directe du papier jusqu'à la scène ? Qu'est-ce que le geste d'écrire, s'il est autre chose qu'un acte strictement solitaire ?

J'ai rencontré Claude Poissant, qui écrit, met en scène, joue, en plus d'être le directeur artistique du Théâtre PàP pour lequel il s'assure de « participer au développement dramaturgique des auteurs québécois et canadiens et [de] demeurer sensible à toutes les dramaturgies contemporaines<sup>1</sup> », et ce, depuis près d'une trentaine d'années. Il est de plus en plus reconnu comme un découvreur de textes et d'auteurs, capable de trouver sous la plume des autres ce qu'il attend du théâtre.

*Est-il encore possible d'écrire pour le théâtre en 2006 ?*

**Claude Poissant** – Absolument. Rien ne peut remplacer un texte écrit, mis en scène, joué et offert *live* au public. Sauf que tout commence par l'écriture et qu'il est très ardu d'écrire. Entrer en soi et parler des autres ? C'est extrêmement exigeant de s'accompagner soi-même. Ce qui me fait supporter la solitude de l'auteur (la mienne comme celle des autres), c'est le geste collectif qui va suivre. Et en écriture dramatique, ce geste est plus flagrant, moins discret, plus dangereux... mais plus séduisant. La lecture, la mise en scène, mais aussi la simple publication permettent à une œuvre d'avoir sa véritable vie. Comme si cette chose écrite n'avait pas eu de vie auparavant. Une naissance, mais pas d'existence. Ce qui m'intéresse, c'est ce moment terrifiant où les mots de l'auteur multiplient les sens, quand la manière, le style et le propos n'appartiennent plus à l'auteur, mais à tous ceux qui sont entrés dans son univers. Alors moi, avant tout, sachant qu'on partagera plus tard, je fais comme si j'étais le premier ou le seul lecteur. Question d'étirer le plaisir et d'aiguiser mes sens.

*Est-on obligé de partir du papier ? L'écriture théâtrale peut-elle s'en passer, se définir autrement ? Robert Lepage dit qu'il ne met le texte sur papier qu'à partir du moment où il doit traduire ses pièces. Et pourtant, il a fait comme pas un se confronter les questions de forme et de sens, et celles impliquant la manière de faire. Un processus qui cherche à provoquer le théâtre par la communion.*

**C. P.** – L'écriture scénique (sans partition) est une possible dramaturgie, et certains comme Robert Lepage la manient avec brio. C'est un pan de notre dramaturgie

1. Extrait du site de la compagnie : <www.theatrepap.com>.

extrêmement important. Nous avons un théâtre avec peu de traditions, peu de continuité, et c'est pourquoi nous aimons l'espace de jeu qui mêle les influences, qui ne craint ni l'improvisation, ni les technologies, ni le métissage des formes artistiques. Mais j'ai aussi le modèle classique en moi ! J'ai été en contact avec le théâtre de répertoire quand j'avais 14 ou 15 ans, et très vite j'ai aimé lire du théâtre, avant tout lire à voix haute les répliques de personnages déjà inventés, que je m'appropriais vocalement. Les deux pôles d'un dialogue devenaient rapidement deux corps dessinés dans ma tête, dans un lieu qui était toujours sur une scène, jamais dans le réel. J'appréciais particulièrement les auteurs avarés de didascalies. Les Beckett, Pirandello, Williams,

Fassbinder, Marivaux et Loranger ont été des voyages exceptionnels. Ils m'ont tracé une route, m'ont permis de penser librement, m'ont défini l'espace théâtral, m'ont donné une raison de vivre. Alors je ne vois pas en quoi l'écriture, avec ses codes dramaturgiques à faire et à défaire, avec les mises en situation rigoureuses, avec la langue proposée, la structure, le début, la fin, le sujet, la poésie, le lyrisme, le didactisme, l'étrangeté et l'effet miroir, en quoi donc l'écriture dramatique (sur papier ou même dans le geste du clavier) perd en communion. Au contraire, elle appelle cette communion, l'initie, la provoque, en structure les idées, elle est le premier mouvement d'art et, pour un peu qu'on s'y intéresse, elle est un paysage à visiter, à interpréter, elle est une terre choisie. Et c'est aux artistes qui auront

accepté de fouler cette terre de choisir à leur tour ce qu'ils y bâtiront, ce qu'ils y feront pousser, et les lois qu'ils proposeront, imposeront.

*L'écriture théâtrale ne peut pas ne pas changer. Elle doit évoluer. Tout doit servir l'écriture : les mots, bien sûr, mais aussi la scène, le lieu, le décor, la lumière, les acteurs. Au début du siècle dernier, les éclairages n'existaient pas. On devait écrire des actes d'une certaine longueur, question de donner le temps aux allumeurs de changer les bougies. Avec l'arrivée de l'éclairage, on est capable d'isoler l'action, de souligner des choses qu'on ne pouvait pas faire avant. On n'a plus besoin d'arrêter toutes les demi-heures. Tout cela participe de l'écriture théâtrale, non ?*

C. P. – Oui, mais la prise de parole de base, dans le travail de théâtre de création que je fais, la prise de parole première, c'est ce que l'auteur a à dire, c'est ce qu'il interroge. Après, tous les éléments théâtraux viennent participer à cette parole, la trahir aussi ! Si une œuvre m'intéresse, c'est d'abord parce que le propos m'interpelle. Ou souvent parce que je ne cerne pas le réel sujet et que je me sens suffisamment piégé pour vouloir creuser un tunnel et parvenir à ce sujet. Les mises en scène les plus



Claude Poissant. Photo :  
Dominique Chartrand.



réussies sont celles qui laissent les traces apparaître une à une, qui n'ont rien fixé dans l'éternité, qui ont pris le temps de relire et relire et relire, de laisser le temps aux idées d'avoir du souffle et de redevenir les mots du texte.

*Comment faites-vous pour choisir ?*

C. P. – Une pièce ? Je ne sais pas. Ça ne se précise pas avec le temps, ça s'élargit de plus en plus... C'est tellement abstrait ! On dirait que je cherche quelque chose qui n'existe pas, comme un équilibre entre mille et une choses. Parfois, la participation active de l'auteur me semble essentielle, tandis que, dans d'autres cas, je ne veux pas le voir. En fait, je cherche toujours quelque chose qui révèle un sentier que je n'ai pas encore défriché, et parfois la rencontre avec l'auteur m'éclaire. Je peux apprécier une pièce mais vite m'apercevoir que, si j'y participe, je n'aurai rien à dire. Et si je ne dis rien, l'auteur ne dira rien non plus parce que je n'aurai pu trouver les lignes entre les lignes. Alors à quoi bon ?

Ce qui me stimule, c'est de chercher si l'œuvre est maîtrisée ou pas. En quoi l'écriture est habile, profonde ? Pourquoi je réagis ? En quoi ça m'atteint ? Qu'est-ce qu'il y a dans la tête de l'auteur ? Qu'est-ce que je ferais si je n'avais que deux semaines pour monter la pièce ? Où est la poésie ? Est-ce qu'il n'y a pas quelqu'un d'autre que moi qui pourrait mettre en scène cet objet, et qui ? Chaque texte a sa raison d'exister, et je suis toujours incapable de dire rapidement quelle est cette raison. Je ne sais pas vraiment où je vais, mais je pars en voyage, je suis le premier visiteur, le conquérant, l'invité, le porteur d'une création. Et si j'ai choisi un jour une création, c'est parce qu'elle ne ressemblait à rien que je connaisse. Je n'aime pas les trucs, les recettes, les voyages prévisibles. J'aime avoir peur, avoir au moins quelque inquiétude.

*Parlons du Traitement de Martin Crimp<sup>2</sup>. Vous avez choisi un texte britannique complexe, avec plusieurs personnages, que vous avez traduit et mis en scène.*

C. P. – Au début, je ne l'ai pas traduit. On a fait une première mise en lecture avec une traduction française qui existait déjà... jusqu'à ce que je constate que cette traduction me gênait. Sa rythmique, ses inversions, sa langue ! Je me suis dit : « Arrête de faire des concessions ! », et j'ai décidé de la traduire. Dans ce cas-ci, je voulais m'appropriier l'œuvre comme si c'était une création. Comme si jamais elle n'avait été mise en scène, comme si la traduction était la langue d'origine. *Le Traitement* parlait du New York que je connaissais. Crimp y a vécu, moi aussi, nous avons peut-être en commun le plaisir de la démesure. Ce que j'ai essayé de communiquer aux acteurs et aux concepteurs, c'est le plaisir de trouver la juste convention pour la défaire, de trouver le système avant l'anarchie, de chercher des méthodes avant de déconstruire. J'aurais voulu avoir écrit cette pièce. C'est peut-être pour ça que je l'ai traduite et mise en scène.

*Vous adaptez un roman la saison prochaine...*

2. Spectacle créé au FTA en 2005. Voir l'article d'Hélène Jacques, « Le malheur des uns, le bonheur des autres », dans *Jeu* 117, 2005.4, p. 49-50. NDLR.



*Le Traitement* de Martin Crimp, mis en scène par Claude Poissant (Théâtre PàP, 2005). Photo : Yanick Macdonald.

**C. P.** – Le PÀP présente d’abord un texte de Fanny Britt qui s’appelle *Couche avec moi (c’est l’hiver)*. Un texte sur la génération de ceux qui atteignent trente ans et qui sont un peu démunis, insatisfaits d’où ils en sont, avec des névroses et des talents cachés sous les apparences. Je l’ai offert à un metteur en scène, Geoffrey Gaquère, qui est de cette génération et dont l’humour et l’audace s’accordent bien à l’écriture cruelle de Fanny Britt.

Quant à moi, oui, j’adapte un roman de Jonathan Harnois qui s’appelle *Je voudrais me déposer la tête*<sup>3</sup>. Pourquoi un roman, alors que je reçois quatre-vingts pièces par année ? Parce que j’aime ce roman, parce que la rencontre avec l’auteur est inspirante, et pour me lancer le défi de ne pas trahir la prose sous des dialogues banals. Pour cela, je devrai multiplier les codes de narration et réussir à rendre toute la finesse de l’écriture de Harnois, qui a d’abord été pensée pour le lecteur, et non le spectateur. Mais avant tout, c’est parce que c’est un roman qui parle de deuil et de réappropriation de la vie, par les autres.

3. Montréal, Éditions Sémaphore, 2005.





*Vous avez reçu quatre-vingt-deux pièces cette année, dont la moitié proviennent d'inconnus. C'est donc dire qu'il y a une quarantaine de personnes qui ont passé des semaines, des mois, voire des années à bûcher sur du papier, tout en sachant que si jamais leur texte était monté, il y avait toutes les chances du monde qu'il ne le soit jamais comme ils l'avaient rêvé... Impressionnant !*

C. P. – Il est très rare qu'un auteur dont on n'a jamais entendu parler émerge... On peut souvent sentir les influences, mais la rencontre fracassante entre une forme et un contenu dès le premier jet, c'est illusoire de l'attendre... L'écriture, c'est une idée, c'est un sentiment, c'est une pulsion, mais c'est avant tout du travail. Du talent, mais du travail. Et je participe à ce travail. Les auteurs pensent parfois qu'ils peuvent deviner ce qui va m'intéresser. Moi, je leur dirais plutôt : « Faites-moi lire ce que vous pensez qui ne m'intéressera pas... » S'ils viennent au PàP, il faut que ce soit pour tenter des choses dont ils doutent et qu'ils soient prêts à retravailler, ils doivent être prêts pour le processus de transformation, de transgression, de transposition, de petites trahisons...

Laboratoire dirigé par Claude Poissant sur *Je voudrais me déposer la tête* de Jonathan Harnois, roman dont il signe l'adaptation théâtrale. Sur la photo : François Simon T. Poirier, Étienne Pilon et Sylvie de Morais-Nogueira. Photo : Nicole Thibault.

Chaque texte mérite qu'on s'y attarde. Et au bout du compte, je travaillerai sur deux, trois, peut-être quatre de cette pile de créations d'auteurs qui, quel que soit leur impact, ont imaginé leur texte pour la scène. Heureusement, il y a d'autres portes pour la création que le Théâtre PàP, des jeunes compagnies, le CEAD, le Festival du Jamais Lu, le Théâtre d'Aujourd'hui, le Théâtre les Gens d'en bas ou le Nouveau Théâtre Expérimental, entre autres. Sans compter les compagnies jeunes publics qui sont certes les plus actives en création. Ce qui compte, c'est de savoir créer une relation avec un auteur.

*Cette relation-là avec des auteurs, elle se crée au fil du temps ?*

C. P. – Oui. On ne sait jamais ce qu'on trouvera dans l'univers d'un auteur. C'est infini. Si je savais ce que je cherche, j'arrêteraï de travailler. Il faut que je sois toujours dans une zone de surprise, d'étonnement. J'ai tellement peur de la routine, d'être blasé. Mais ça ne m'arrive jamais. La salle de répétition, c'est vraiment un laboratoire extraordinaire. Et les humains que j'y rencontre sont les secrets de notre art.

*Le théâtre s'écrit donc encore... Peut-être plus vraiment comme on se l'imagine, l'image d'un auteur assis à sa table et écrivant de bout en bout un texte qui ne sera pas remis en cause par ses créateurs perdant de plus en plus de vérité historique. Avec des metteurs en scène comme vous, on peut cependant être certain que la parole continuera d'être au centre de la création théâtrale. ¶*