

Le PàP : la création, encore et toujours Entretien avec Claude Poissant

Philip Wickham

Numéro 108 (3), 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25972ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Wickham, P. (2003). Le PàP : la création, encore et toujours : entretien avec Claude Poissant. *Jeu*, (108), 70–83.

PHILIP WICKHAM

Le PàP : la création, encore et toujours

Entretien avec Claude Poissant

Dans quelles circonstances est né le Théâtre Petit à Petit en 1978¹ ? Sous quelle impulsion cette compagnie a-t-elle vu le jour ?

Claude Poissant – Je sortais de l'Université du Québec à Montréal, et j'avais déjà établi des liens avec le Théâtre de la Marmaille, devenu depuis les Deux Mondes, et le Théâtre de Quartier, qui s'appelait alors le Théâtre en l'Air. Et puis, j'ai eu le goût de créer mon propre collectif. À cette époque, les théâtres institutionnels commençaient déjà à se ressembler un peu. Parallèlement, il y avait des compagnies plus engagées, qui s'appuyaient sur l'agit-prop et défendaient des causes sociopolitiques – je pense au Parminou, au Théâtre d'la Shop, au Théâtre... Euh ! – et d'autres plus expérimentales comme l'Eskabel. Mais une parole manquait, celle qui se penchait sur



une écriture plus libre dans sa pensée et dans sa structure, plus poétique tout en restant sociale. Je le dis en rétrospective car, à l'époque, ce vœu était encore inconscient ; néanmoins j'avais été marqué, quelques années plus tôt, par le Grand Cirque Ordinaire et par l'écriture de Gauvreau. Avec Danielle Hotte et Annie Gascon, consœurs de l'UQÀM, nous avons construit notre premier spectacle, influencés par notre formation universitaire (en fait, ce fut notre deuxième spectacle, puisque nous avons joué une première création, seulement deux fois, intitulée

Le premier collectif du Petit à Petit, en 1978 : Claude Poissant, Claude Saint-Germain, Annie Gascon, Danielle Hotte, Serge Lessard, Johanne Delcourt et Manon Desmarais.
Photo : Théâtre PàP.

Quand on se l'raconte c'est pas pareil). Nous avons donc adapté un Brecht pour les enfants : *le Cercle de craie caucasien*, devenu *Tout ça pour des guenilles* dans notre version québécoise. Les spectacles pour jeunes publics se vendaient bien à ce moment, et nous avons donc rapidement pris contact avec les écoles. Après quatre-vingt-douze

1. En 1992, la compagnie adoptait deux appellations pour distinguer les productions jeunes publics (Petit à Petit) et les productions adultes (PàP 2). En 1998, la décision d'abandonner le théâtre de création ciblé « pour adolescents » amenait le Théâtre Petit à Petit à se nommer définitivement Théâtre PàP, tout simplement.



Le premier « vrai » spectacle du Petit à Petit : *Tout ça pour des guenilles* (1978). Sur la photo : Danielle Hotte, Claude Poissant, Geneviève Notebaert, Jasmine Dubé et Roch Aubert. Photo : Martin L'Abbé.

représentations de cette pièce, nous nous sommes tout de suite lancés dans de nouveaux projets. Comme nous ne voulions pas uniquement nous consacrer au théâtre pour la jeunesse, nous nous sommes tournés naturellement vers les cafés-théâtres. Les profits minimes des spectacles jeunes publics étaient dépensés dans les productions pour adultes, car ces cafés-théâtres, malgré leur popularité, n'étaient pas rentables. Avec *Tout seul comme deux*, *Une goutte d'eau sur la glace* et *Tournez la plage*, nous sommes passés un peu partout, au Nelligan, au Molière, au café La Maison, au Quartier latin, au Quartier libre, au Pont-tournant, aux Fleurs du mal, au Hobbit, à la Licorne. Nous y faisons même parfois le service avant la représentation. Il y avait au Petit à Petit un sens du partage un peu fanatique, puisque nous ne cessons de faire des réunions de fonctionnement pour discuter de tout, depuis les changements à apporter à une création jusqu'à l'étrange bruit du moteur de la camionnette. Nous étions même incapables de définir nos fonctions à l'intérieur de la compagnie autrement que comme membres du collectif. Avant d'identifier nos forces et nos désirs individuels, il a fallu toucher à tout.

Voulez-vous déjà former un groupe qui dure, ou la compagnie se construisait-elle au fur et à mesure des projets ?

C. P. – Après une première crise, ceux qui sont restés ont dit : on continue. À partir de ce moment, il y a eu une volonté de construire. Nous sommes allés chercher d'autres jeunes artistes, avec des forces différentes, issus de diverses écoles, ayant d'autres formations que la nôtre : Jasmine Dubé, René Richard Cyr, Denis Roy,

Geneviève Notebaert, François Camirand. Le premier noyau de l'UQÀM s'est ainsi enrichi de nouvelles réflexions. Dans les faits, certains d'entre nous rêvaient d'une compagnie qui ferait vivre ses membres avec du théâtre de création et des textes essentiellement québécois. D'autres y allaient une année à la fois sans trop prévoir ce que serait la troupe dans dix ou quinze ans. Et ce sont les expériences artistiques de chacun des membres de la troupe, cet air neuf que nous respirions au contact d'autres aventures théâtrales, qui allaient nous aider à mieux définir le Petit à Petit année après année. Nous avons compris que nous pourrions traverser le temps, à condition que les membres se ressurcent ailleurs, à condition aussi d'inviter sans cesse de nouveaux créateurs et d'éviter ainsi toute sclérose. Notre discours s'enrichissait de plus en plus parce que chaque individu de la compagnie traçait sa route sans traîner son manuel du « théâtre idéal dans une troupe idéale ».

Était-ce facile alors de fonder une nouvelle compagnie, de recevoir l'appui du milieu, d'obtenir du financement, de trouver un lieu pour se produire ?

C. P. – C'était certainement plus facile qu'aujourd'hui. À l'époque, faire du théâtre coûtait beaucoup moins cher, et les spectateurs n'avaient pas les mêmes attentes, surtout quand on considère le type de théâtre qui était mis de l'avant autour des années 75, à la « débrouillez-vous avec des fils et des épingles à linge ». C'était la force de notre théâtre. Du moins pour un temps. Au près des subventionneurs, il a fallu faire la preuve d'un travail dramaturgique continu et solide. Là-dessus, nous étions vigilants, nous aimions tous l'écriture dramatique. Après avoir eu nos premiers milliers de dollars en 1980-1981, après quatre ans de fonctionnement, avec *Tournez la plage*, puis *Où est-ce qu'elle est ma gang ?*, nous avons quitté le jeune public pour le public des adolescents, et quitté les cafés-théâtres pour des salles mieux équipées et moins contraignantes.

Dans la compagnie, chacun avait-il alors trouvé sa fonction propre ?

C. P. – Oui et non. À l'époque, on ne disait pas encore « mettre en scène », on disait plutôt « observer », parce que pour les jeunes compagnies comme la nôtre, le metteur en scène avait une position hiérarchique qui faisait qu'on le considérait comme « le boss ». Lors des premiers spectacles, on ne mettait même pas le mot metteur en scène dans nos programmes. En contrepartie, jolie contradiction, on idolâtrait quelques maîtres, Grotowski, Julian Beck, et autres Eugenio Barba.



Tournez la plage de Claude Poissant, mis en scène par Geneviève Notebaert (Théâtre Petit à Petit, 1981). Sur la photo : Pierre Chagnon et Adèle Reinhardt. Photo : Martin L'Abbé.

Cette structure ne pouvait sans doute pas durer éternellement.

C. P. – Les premières années, à partir du moment où une personne participait à un spectacle, elle faisait partie du collectif. Parfois, trop de monde se retrouvait autour de la table; c'est pourquoi il a fallu se donner une structure de compagnie plus cohérente. Après l'arrivée de Marie-France Bruyère et de René Richard Cyr, on a limité le collectif à cinq personnes, et cette structure a duré jusqu'à la fin des années 80. La compagnie grossissait, mais lentement. On ne se posait plus les mêmes questions. Nous avions l'œil vif, nous restions très à l'affût de tout ce qui se passait en théâtre, en art, et nous étions branchés sur l'actualité; c'est ce qui éventuellement nous a donné notre couleur. René Richard Cyr et moi écrivions, mettions en scène et jouions; Marie-France Bruyère définissait de mieux en mieux ses fonctions d'administratrice; Annie Gascon jouait, s'occupait des communications, de l'animation; Denis Roy jouait et réparait tout ce qui brisait. On pouvait se dire ses quatre vérités, claquer la porte sans que ce soit tragique. Une maturité s'installait, en même temps que se précisait notre compréhension des différents publics que nous pouvions atteindre. Aussi, au lieu de travailler pour séduire le public, nous faisons les choses pour nous plaire à nous, pour évoluer en tant qu'artistes, en souhaitant que cela ait des répercussions dans la société.

Où est-ce qu'elle est ma gang ? de Louis-Dominique Lavigne, mis en scène par Michel Breton (Théâtre Petit à Petit, 1982). Sur la photo : René Richard Cyr et Annie Gascon. Photo : Christian Girard.





Les spectacles de cette décennie, celle des années 80, avaient-ils une même facture ?

C. P. – Pas du tout. Chaque fois que nous choissions un texte, c'était parmi plusieurs projets qui avaient été mis sur la table. Chacun de ces projets était analysé de fond en comble, et on choisissait toujours celui qui nous semblait le plus juste pour l'évolution des membres, et pour la compagnie en tant que telle. Nous avons produit des pièces d'auteurs que nous trouvions fascinants, mais nous aimions aussi travailler à partir d'une idée qui nous obligeait à solliciter des auteurs et à leur demander d'écrire sur un sujet précis. La commande supposait qu'ils aient le goût de peaufiner le texte avec les acteurs et les concepteurs durant les répétitions (*Sortie de secours* en 1984, *Bain public* en 1986, *Fantômes* en 1988, *l'An de grâce* en 1992, *l'Apprentissage des marais* en 1994, *les Huit Péchés capitaux (éloges)* en 1997).

Un des membres de la compagnie finissait toujours par prendre le projet en charge ?

C. P. – Oui, ça se faisait assez naturellement, mais cette situation pouvait parfois créer des conflits; en effet, des deux cents courts textes qu'on a pondus à huit auteurs-acteurs, lesquels laisse-t-on tomber pour le spectacle, et qui en décide? Difficile de trouver une unanimité. Mais si certaines expériences de collectif ont été ardues, elles nous ont appris beaucoup pour la suite des événements. Puis est arrivé, en 1987, le texte de Michel Marc Bouchard, *les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique*, qui coïncidait avec notre 10^e anniversaire. La seule condition qu'a posée l'auteur quand il a accepté de nous en confier la création, c'était que la mise en scène soit assumée par André Brassard. Nous savions que l'aventure allait être durable, nous

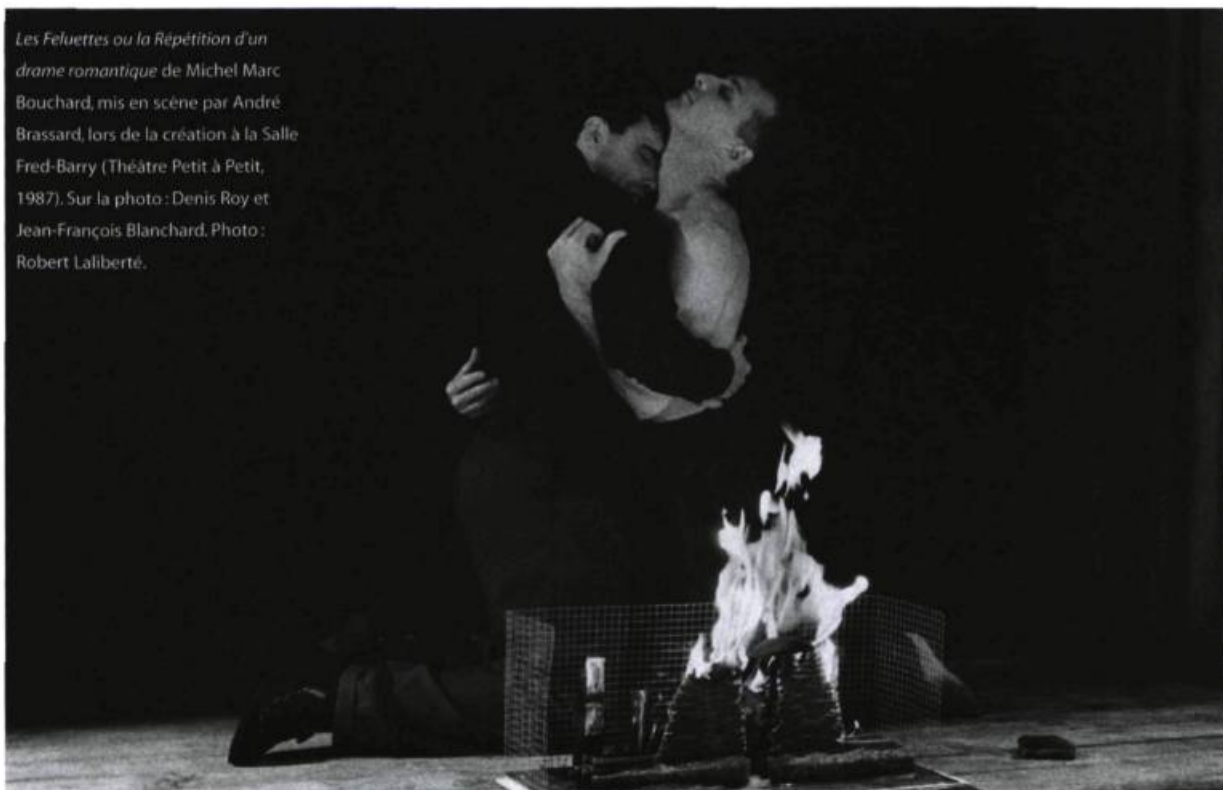
Bain public, création collective
mise en scène par René Richard
Cyr (Théâtre Petit à Petit, 1986).
Sur la photo: Louise Bombardier,
René Richard Cyr, Anne Caron et
Denis Roy. Photo: Martin L'Abbé.

sentions qu'il y avait une cause importante en jeu et un auteur qui naissait de manière forte, solide, brillante. Un nouveau metteur en scène au sein de la compagnie aurait pour effet d'ouvrir nos horizons, et, ce qu'on ne pouvait prévoir, deux tournées en Europe allaient suivre. Néanmoins, humilité exige, après cette expérience mémorable, nous savions qu'il fallait retourner à notre petite table de travail et recommencer.

La production des Feluettes... a-t-elle initié une nouvelle tendance ?

C. P. – *Les Feluettes...* nous ont donné la piqûre pour les spectacles à plusieurs interprètes. René Richard Cyr et moi avons fait chacun de notre côté un spectacle à plus de dix comédiens : *les Amis* de Kôbô Abe et *l'Éveil du printemps* de Frank Wedekind, deux des quatre exceptions de l'histoire du Petit à Petit, puisque ces œuvres, même si les adaptations étaient québécoises, étaient étrangères. *Unity, mil neuf cent dix-huit* de Kevin Kerr que j'ai mis en scène cette année et, en 1996, *le Cygne* d'Elizabeth Egloff, traduit par Louise Bombardier, sont les deux autres tricheries de notre histoire. Et nous nous en permettrons sûrement d'autres ! Cette série de trois grosses productions nous a certes épuisés physiquement et financièrement, mais elle a aussi précipité les départs d'Annie Gascon et de Denis Roy, qui préféraient la pige à une compagnie où deux metteurs en scène ambitieux leur laissaient moins de place. Nous étions presque rendus à l'inverse de notre point de départ, avec René Richard Cyr et moi devenus les deux metteurs en scène attitrés. Après *les Feluettes...*, nous

Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique de Michel Marc Bouchard, mis en scène par André Brassard, lors de la création à la Salle Fred-Barry (Théâtre Petit à Petit, 1987). Sur la photo : Denis Roy et Jean-François Blanchard. Photo : Robert Laliberté.



sommes revenus à un projet beaucoup plus modeste et intime. *L'An de grâce*, en 1992, a été le point de départ d'un nouveau cycle à trois têtes, Bruyère, Cyr et Poissant, un des derniers voyages avant la résidence à GO. Nous avons fait appel à un auteur et à un scénographe en pleine émergence, Alexis Martin et David Gaucher. Martin nous accompagnait chacun dans l'écriture d'un texte à une seule comédienne. Gaucher allait devenir un de mes précieux collaborateurs. Et nous retrouverons plusieurs fois par la suite dans les productions du PàP les trois comédiennes, Markita Boies, Marie-France Lambert et Dominique Leduc.

Qu'est-ce qui a motivé l'installation à l'Espace GO ?

C. P. – Notre espace au-dessus de la caserne de pompiers sur la rue des Érables commençait à être exigu et usé. Nous sentions qu'une étape était terminée et qu'il fallait provoquer quelque chose, sinon on se serait blasé de ce lieu chaleureux qui commençait à avoir une histoire, mais qui nous entraînait dans une démarche somme toute assez répétitive. Nous voulions éviter de tomber dans la nostalgie. C'est Ginette Noisieux qui nous a invités, après que René Richard Cyr et moi avons été parmi les premiers metteurs en scène masculins à travailler pour cette compagnie qui, faut-il le rappeler, est l'ex-Théâtre Expérimental des Femmes. Pour pouvoir faire construire ce nouveau lieu qu'est devenu l'Espace GO de la rue Saint-Laurent, les différents paliers de gouvernement posaient une condition : qu'une autre compagnie soit invitée en résidence. Nous avons posé notre propre condition avant d'accepter l'invitation : que nos bureaux y soient logés.



Les Amis de Kôbô Abe,
adaptés et mis en scène par
Claude Poissant (Théâtre
Petit à Petit, 1989). Photo :
Robert Laliberté.



L'An de grâce, écrit et mis en scène par Alexis Martin, René Richard Cyr et Claude Poissant (Théâtre PàP, 1992).
Sur la photo : Markita Boies, Dominique Leduc et Marie-France Lambert. Photo : Bruno Braën.

Comme vous êtes en résidence, cet arrangement n'est pas définitif, vous pourriez repartir au terme du bail ?

C. P. – Au bout de dix ans, oui, nous pourrions chercher autre chose, mais pour l'instant, nous y sommes très bien. On ne fait pas les lois, mais on peut les discuter. Occuper un nouveau lieu suppose tout de même un certain nombre de responsabilités, comme vouloir construire quelque chose à plus long terme. Être itinérant procurait beaucoup de liberté, et le fait de nous installer à demeure me faisait peur au début. La création des *Yeux* a d'ailleurs été un four total parce qu'entre autres défauts, ce n'était pas un spectacle pour une salle de 220 places, mais pour un café-théâtre. *Cul sec* de François Archambault, en 1995, a été notre premier spectacle à bien fonctionner à GO, et il nous a lancés sur la bonne voie.

La salle de l'Espace GO aurait ses propres contraintes. Quelles sont-elles ?

C. P. – Il faut savoir habiter chaque pouce carré de ce lieu, hauteur, profondeur, largeur. L'espace est à configurations multiples et ouvre toutes les possibilités, mais sa grandeur d'âme possède des pouvoirs dangereux : il faut savoir se servir de la salle, y faire vivre une scénographie, travailler la lumière et le son avec beaucoup de minutie, car les tentations de déroger vers l'effet, la nouveauté, le charme du jamais vu, sont toujours présentes et peuvent rapidement nous faire dériver de notre sujet ou de notre objectif. Comme ses coûts d'exploitation sont assez grands, il faut utiliser chaque minute de chaque technicien à bon escient. GO est donc une salle qui, parce qu'elle a d'infinis visages, exige une solide préparation et une stratégie quant à l'intégration

du spectateur dans l'espace proposé. D'où l'impression de toujours se lancer dans le vide. Et ça au PàP, ça nous convient toujours, nous aimons avoir peur.

Vingt-cinq années d'expérience ont nécessairement conduit le Petit à Petit à se stabiliser. Il ne pourrait plus fonctionner comme au commencement.

C. P. – Non, en effet. Pour le Petit à Petit, et le PàP qu'il est devenu entre-temps, les années 90 ont été une période de direction à trois têtes dont l'un des points communs était cette volonté de s'installer dans un nouveau lieu, et c'est le déménagement qui, à notre insu, a précipité la rupture entre nous trois. L'arrivée à l'Espace GO a transformé nos envies communes en désirs individuels, et pour évoluer, même si René Richard Cyr, Marie-France Bruyère et moi avons appris beaucoup à nous nourrir l'un l'autre ; à la longue, certains idéaux ne pouvaient plus se réaliser dans le consensus. Entre autres, l'impact de notre théâtre pour adolescents, son importance, sa manière, tout ça n'avait plus la même résonance pour chacun de nous. Quand j'ai pris la direction tout seul en 1998, la compagnie s'engageait dans un nouveau cycle qui pour moi s'achève avec le spectacle *Unity, mil neuf cent dix-huit* de Kevin Kerr. Ce cycle correspond à l'arrivée de nouveaux auteurs comme Geneviève Billette, François Létourneau, à l'occupation de la petite scène de GO (la salle de répétition, 80 places), à l'élimination du volet adolescent. J'ai assumé la conduite de la locomotive en faisant vraiment ce qui me tentait. Pendant cette période, j'avais l'impression d'être l'enfant qui veut prouver quelque chose. Je voulais réaliser différents rêves : travailler avec Larry Tremblay, par exemple, réunir tous mes amis comédiens dans un collectif (*les Enfants d'Irène*), repenser entièrement l'image promotionnelle de la compagnie, trouver le réel contact possible avec GO, installer des périodes de création à plus long terme, amener encore une autre génération à créer dans une compagnie d'expérience, bâtir autour de la direction une équipe qui s'implique amoureusement dans l'évolution de la compagnie. En somme, j'ai construit un autre type de collectif où les fonctions de chacun sont beaucoup plus précises qu'à la fondation de la compagnie. Chacun a encore le droit d'investir de son temps, de sa parole.

C'est sans doute un signe de maturité, à la fois pour la compagnie, mais aussi pour ceux qui y ont travaillé.

C. P. – Je n'ai pas le goût de reprendre des spectacles d'il y a quinze, vingt ans. Pas de nostalgie. Que de la création. Le PàP, ce sera encore et toujours de la création, en plus des différentes collaborations nouvelles, comme les lectures, notamment en Europe avec la compagnie Lézards qui bougent, qui est par la suite venue ici afin de faire travailler ensemble auteurs français et québécois. Nous avons aussi continué à produire des spectacles à l'étranger, comme *le Goûteur* de Geneviève Billette qui s'est rendu à Limoges. Et d'autres collaborations s'amorcent.

Crime contre l'humanité
de Geneviève Billette,
mis en scène par Claude Poissant
(Théâtre PàP, 1999). Sur la photo :
Julie Perreault, Michel Perron
et Normand D'Amour. Photo :
Yves Dubé.





Stampede de François Létourneau,
mis en scène par Claude Poissant
(Théâtre PàP, 2001). Sur la photo:
François Létourneau, Dominique
Quesnel et Patrice Robitaille.
Photo : François Bergeron.

où j'ai assumé sept mises en scène. Le prochain spectacle sera monté par Patrice Dubois, dans une pièce qui tourne autour de la figure d'Orson Welles. Nous accueillerons également des stagiaires à la mise en scène, comme nous l'avons fait dernièrement avec Michel Bérubé, Martin Desgagnés et Philippe Lambert.

Y aurait-il des tentations de vouloir augmenter le nombre de spectacles et de collaborateurs ?

Vous voulez donc de plus en plus faire connaître la dramaturgie québécoise à l'étranger ?

C. P. – Oui, mais ce n'est pas une mission. Nous frappons aux portes, et nous y entrons quand elles s'ouvrent.

Est-ce que vous vous réservez encore la mise en scène de tous les spectacles produits par le PàP ?

C. P. – Non, justement : c'est pourquoi je disais que *Unity* marque la fin d'un cycle

C. P. – Il faut d'abord et avant tout tenir compte de notre budget, mais réaliser le plus avec peu. La création québécoise n'est pas un gage d'absolu ; même quand une pièce fonctionne bien, comme dernièrement *le Ventriloque* de Larry Tremblay, il n'y a jamais de grands profits à espérer. À part les abonnés, relativement peu nombreux au PàP, le succès d'un spectacle dépend encore grandement du bouche à oreille. On peut prévoir de gros changements, mais à long terme.

Comment réussissez-vous à concilier les activités du PàP avec ce qui se passe parallèlement à l'Espace GO ?

C. P. – Nous savons que pour le grand public, il existe une certaine confusion entre les activités de l'Espace GO et celles du PàP. Puisqu'il réside dans un lieu qui ne porte pas son nom, le PàP a toujours une place à l'ombre ; cela me permet de me cacher quand je le veux. Depuis que les campagnes d'abonnement et de publicité de GO ont commencé, les spectacles produits au théâtre de l'Espace GO sont plus clairement différenciés. Toute l'année du 25^e anniversaire a aussi permis au PàP de se faire reconnaître en tant que compagnie de création à GO. Même que GO, qui fait très peu de création québécoise, présentait une pièce du répertoire du PàP (*les Feluettes...*) dans cette même saison de fête.



En tant que compagnie mature, quelle est votre relation avec la relève? Comme directeur artistique du PàP, est-ce que vous cherchez à créer des liens avec cette relève?

C. P. – En fait, je ne fais que cela. Par goût. Le PàP est une compagnie de création, et naturellement, ceux qui sont le plus attirés par la création, ce sont les artistes de la jeune génération qui amènent de nombreuses idées, qui ne sont blasés de rien, ou qui arrivent en ne se posant jamais la question de savoir si cela a déjà été fait ou non. En enseignant dans les écoles et en voyant à peu près tout ce qui se fait de spectacles par les jeunes compagnies, je garde contact avec l'art neuf, la pensée récente, la culture différente d'une société qui se transforme à toute allure. C'est essentiel, ça m'empêche de m'endormir. Ainsi, pour chaque nouveau projet, je m'efforce d'attirer de nouveaux scénographes, de nouveaux interprètes. Pour les jeunes créateurs, le PàP est un lieu de confiance parce qu'il s'est établi dans la durée sans s'être institutionnalisé.

Est-ce qu'il y a un public spécifique au PàP?

C. P. – Un public qui nous suit. Un public du moment. Il existe un public de théâtre de création. Ceux qui ont vu *Où est-ce qu'elle est ma gang?* à douze ans viennent voir nos spectacles encore aujourd'hui de temps en temps. Il y a un autre public qui s'est formé dans notre dernier cycle, depuis le début de notre résidence à l'Espace GO il y a bientôt dix ans, avec la découverte d'auteurs comme Billette ou Létourneau ou d'interprètes comme Sébastien Ricard ou Jennie-Anne Walker. Notre public est plus jeune que celui de l'Espace GO, il reste un peu plus longtemps après les spectacles, il demande à avoir des rencontres avec les comédiens.

Et vous allez de l'avant pour les rencontrer spontanément?

C. P. – J'aime encore être dans le hall du théâtre pour accueillir les spectateurs. Le rôle du spectateur n'est jamais passif. Le public n'est pas une masse, mais un ensemble de vies qui viennent entendre celle qu'on invente pour la confronter à la leur. Alors, de les voir marcher vers leur siège, de leur parler avant ou après, d'échanger sur les mots d'un personnage, d'entendre une réaction immédiate ou de lire un commentaire réfléchi d'un spectateur ou d'une spectatrice, de leur expliquer notre métier et de mieux saisir leur façon de voir le monde, c'est une part immense de notre raison d'exister.

Depuis 1978, les tendances de la création ont changé. Vous qui avez suivi la création québécoise depuis plusieurs années, croyez-vous que nous sommes dans une période particulière à cet égard? Y a-t-il des thèmes, des sujets, des styles qui se dégagent maintenant comparativement à ce qu'on voyait émerger il y a dix, vingt ans?





Unity, mil neuf cent dix-huit
de Kevin Kerr, mis en scène
par Claude Poissant (Théâtre
PàP, 2003). Sur la photo:
Evelyne Rompré. Photo:
Yanick Macdonald.

C. P. – Notre dramaturgie est toujours en réaction à quelque chose. Depuis vingt-cinq ans, je trouve que le théâtre réagit vite parce que, avant de tomber dans un effet de mode, il y a une réaction pour ne pas y succomber. Un genre théâtral peut faire des apparitions et des disparitions cycliques : c'est le cas du cabaret politique qui vit en ce moment une troisième éclosion depuis que le PàP existe. Mais le dramaturge québécois essaie toujours de réinventer la manière de dire. Dans cette époque de mondialisation où toutes les vannes sont ouvertes en même temps, souvent, la volonté de trop dire de choses à la fois empêche le discours de s'approfondir, et ainsi le théâtre gagne parfois en style et en qualité de production ce qu'il perd en sens, en vérité, en épaisseur psychologique et critique. C'est ainsi dans tout l'Occident. Au Québec, où nous avons dû trouver le sens du mot « théâtre » en l'espace de cinquante ans, c'est la langue qui nous sauve, c'est elle qui nous permet d'avoir une écriture de combattant, de nous mettre en péril ; notre identité est américaine, notre langue est française, nos frontières sont ouvertes à toutes les nations, de là un joyeux écartèlement qui nous garde en éveil. Si, souvent, notre prise de parole s'agrippe à de vieilles blessures devenues frustrations puis litanies, bientôt bruit de fond, si parfois le discours politique est caricatural ou obsolète, je crois cependant que c'est la langue écrite des dramaturges et le langage scénique des metteurs en scène qui éclairent le discours et lui donnent de l'épaisseur. Et les acteurs se chargent de son authenticité. Oui, nous sommes dans une période particulière, celle où tous les coups sont permis, où le public devient de plus en plus exigeant, où les tendances se multiplient, où toutes les formes d'art et les avancées technologiques s'envahissent les unes les autres, et ce au même moment où les subventionneurs, pour ne pas perdre le nord, cherchent des équivalences pour leur grille d'analyse. Et dans tout ça, le PàP continue, ne sachant pas ce qui l'attend. Ce serait dommage d'être devin quand on fait du théâtre.

Vous avez également participé au FTA cette année, en vous occupant du volet Nouvelles Scènes. Est-ce que le PàP pourrait intégrer des projets moins axés sur l'écriture « traditionnelle » et plus sur une écriture scénique, avec des formes empruntées à d'autres domaines comme la performance, les arts visuels ?

C. P. – Tant que je reste à la tête du PàP, oui. Mais si j'ai choisi ce type de spectacles pour le volet Nouvelles Scènes au FTA, c'est aussi parce que je ne l'avais pas fait au PàP. Il y a certaines expériences théâtrales contestables mais brillantes, qui ne tiendraient pas vingt soirs à l'Espace GO. Toutes les nouvelles pistes m'intéressent, mais pour les intégrer à une compagnie comme le PàP, il faut un équilibre entre spontanéité, analyse, discernement, respect des autres et de soi. Faire une recherche, c'est facile, mais bien la faire, afin qu'elle soit valide, qu'elle bouscule le travail de scène, de jeu, d'espace, c'est autre chose. Ce n'est pas une question d'échéance, de rentabilité, ni même d'habileté, c'est un voyage complexe et sans résistance dans des contrées nouvelles, c'est une plongée en soi-même pour y trouver... de l'art. **J**

Théâtrographie du Théâtre PàP

- 2003** *Unity, mil neuf cent dix-huit* de Kevin Kerr, traduction : Paul Lefebvre, mise en scène : Claude Poissant
- 2002** *Le Goûteur* de Geneviève Billette, mise en scène : Claude Poissant
- 2001** *Le Ventriloque* de Larry Tremblay, mise en scène : Claude Poissant
Stampede de François Létourneau, mise en scène : Claude Poissant
- 2000** *Les Enfants d'Irène*, texte et mise en scène : Claude Poissant
L'Hôtel des horizons de Reynald Robinson, mise en scène : Claude Poissant
- 1999** *Couteau... sept façons originales de tuer quelqu'un* avec d'Isabelle Hubert, mise en scène : Martin Faucher
Crime contre l'humanité de Geneviève Billette, mise en scène : Claude Poissant
- 1998** *Mon vieux tu m'as jeté sur une nouvelle planète* de François Archambault, mise en scène : Jean-Sébastien Roy
- 1997** *Motel Hélène* de Serge Boucher, mise en scène : René Richard Cyr
Les Huit Péchés capitaux, collectif, mise en scène : René Richard Cyr et Claude Poissant
- 1996** *Le Cygne* d'Elizabeth Egloff, traduction : Louise Bombardier, mise en scène : Claude Poissant
Le souper va être froid de François Archambault, mise en scène : René Richard Cyr
- 1995** *Cul sec* de François Archambault, mise en scène : René Richard Cyr
Les Yeux, texte et mise en scène : Martin Faucher et Claude Poissant
- 1994** *L'Apprentissage des marais*, texte et mise en scène : René Richard Cyr et Alexis Martin
- 1993** *Si tu meurs je te tue*, texte et mise en scène : Claude Poissant
À tout hasard... de Roger Gaudet, mise en scène : Claude Poissant
- 1992** *L'An de grâce*, texte et mise en scène : René Richard Cyr, Alexis Martin et Claude Poissant
- 1991** *Marco chaussait des dix* de François Camirand et René Richard Cyr, mise en scène : René Richard Cyr
- 1990** *Claques en stock* d'après un argument de Louise Bombardier, mise en scène : Annie Gascon
- 1989** *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind, traduction : Jean-Luc Denis, mise en scène : René Richard Cyr
Les Amis de Kôbô Abe, adaptation et mise en scène : Claude Poissant



Le Ventriloque de Larry Tremblay, mis en scène par Claude Poissant (Théâtre PàP, 2001). Sur la photo : Nathalie Mallette. Photo : Yanick Macdonald.



Motel Hélène de Serge Boucher, mis en scène par René Richard Cyr (Théâtre PàP, 1997). Sur la photo : Maude Guérin. Photo : Yves Dubé.

Ce qui reste du désir, écrit et mis en scène par Claude Poissant (Théâtre Petit à Petit, 1987). Sur la photo: Normand Canac-Marquis et Adèle Reinhardt. Photo: François Lepailleur.

Sortie de secours, création collective mise en scène par René Richard Cyr et Claude Poissant (Théâtre Petit à Petit, 1984). Sur la photo: Denis Roy, Lucie Routhier, Louise Bombardier et Benoît Lagrandeur. Photo: Martin L'Abbé.

- 1988** *Fantômes, concert fantôme*, collectif, mise en scène: René Richard Cyr, Annie Gascon et Denis Roy
Aussi creux que le grand canyon de Jean-Frédéric Messier, mise en scène: Jean-Pierre Matte
La Magnifique aventure de Denis St-Onge de François Camirand et René Richard Cyr, mise en scène: René Richard Cyr
- 1987** *Ce qui reste du désir*, texte et mise en scène: Claude Poissant
Les Feluettes de Michel Marc Bouchard, mise en scène: André Brassard
- 1986** *Volte-face ou la fameuse poutine* de François Camirand et René Richard Cyr, mise en scène: Claude Poissant
Bain public, collectif, mise en scène: René Richard Cyr
- 1984** *Les Cauchemars du grand monde* de Gilbert Turp, mise en scène: Marie-France Bruyère, Jean-Luc Denis, Claude Poissant, Gilbert Turp
La tendresse a des bleus, texte et mise en scène: Claude Poissant
Sortie de secours, collectif, mise en scène: René Richard Cyr et Claude Poissant
Défendu, texte et mise en scène: Claude Poissant
- 1983** *Girafes*, texte et mise en scène: René Richard Cyr
Passer la nuit, texte et mise en scène: Claude Poissant
- 1982** *Arture* de Marie-France Bruyère et Claude Poissant, mise en scène: Larry-Michel Demers
Où est-ce qu'elle est ma gang? de Louis-Dominique Lavigne, mise en scène: Michel Breton
- 1981** *Tournez la plage* de Claude Poissant, mise en scène: Geneviève Notebaert
- 1980** *Je donne ma langue au chef* de Claude Poissant, mise en scène: Jasmine Dubé
De plus en poubelle, création collective de Roch Aubert, Annie Gascon, Danielle Hotte et Geneviève Notebaert
- 1979** *Tout seul comme deux* de Pierre LeBlanc et Claude Poissant, mise en scène: Annie Gascon
Une goutte d'eau sur la glace de Suzanne Aubry, Jasmine Dubé et Geneviève Notebaert, mise en scène: Claude Poissant
- 1978** *Quand on se l'raconte c'est pas pareil*, création collective de Johanne Delcourt, Annie Gascon, Danielle Hotte, Serge Lessard et Claude Poissant
Tout ça pour des guenilles de Jorje Gajardo, création collective de Manon Desmarais, Louis-Dominique Lavigne, Claude Poissant et Maurice Roy

