Francophonies d'Amérique

Portrait d'auteur Jean-Marc Dalpé

Robert Dickson

Numéro 15, printemps 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005199ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005199ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dickson, R. (2003). Portrait d'auteur : Jean-Marc Dalpé. *Francophonies d'Amérique*, (15), 95–107. <https://doi.org/10.7202/1005199ar>

PORTRAIT D'AUTEUR JEAN MARC DALPÉ

Robert Dickson
Université Laurentienne

Cofondateur du Théâtre de la Vieille 17, acteur, poète, dramaturge et romancier, Jean Marc Dalpé a une bonne douzaine de publications à son actif. Ses pièces ont connu des productions professionnelles, en français et en traduction anglaise, dans les principales villes du Canada ainsi qu'en France. Il s'est vu décerner le prix du Nouvel-Ontario, le prix Champlain et trois prix littéraires du Gouverneur général du Canada. Il est Membre de l'Ordre des francophones d'Amérique. Diplômé de l'Université d'Ottawa et du Conservatoire d'art dramatique de Québec, ce Franco-Ontarien est installé à Montréal où il vit essentiellement de sa plume depuis plusieurs années. *Francophonies d'Amérique* voulait faire le point avec lui sur l'évolution de son écriture et de sa carrière protéiforme et s'informer de ses projets actuels et à venir. L'entrevue a été réalisée et enregistrée à Montréal en octobre 2002 par Robert Dickson.

FA – Jean Marc Dalpé, vous écrivez et publiez depuis plus de vingt ans maintenant, vous êtes devenu ce qu'on peut appeler un écrivain professionnel. Vous avez publié d'abord de la poésie, en même temps que vous faisiez du théâtre en tant qu'acteur. Vous avez ensuite conçu, écrit, joué et publié des pièces de théâtre en tandem avec Brigitte Haentjens. Puis vint *Le Chien*, votre première pièce solo, et un premier prix du Gouverneur général. Par la suite, après trois recueils de poésie, c'est comme si vous aviez délaissé la poésie pour vous consacrer uniquement au théâtre. Beaucoup de pièces qui ont bien marché et vous ont assuré une grande réputation partout au Canada, au Québec et au-delà. Avec *Un vent se lève qui éparpille*, votre premier roman – et là aussi, prix du Gouverneur général, pour une première pièce puis pour un premier roman ! –, est-ce qu'on peut considérer qu'il s'agit d'un nouveau départ pour l'auteur que vous êtes, pour l'auteur que vous êtes devenu ?

JMD – (grand rire) Écoutez, j'ai de la difficulté de dire que c'est un nouveau départ, ça l'est peut-être, je sais pas. Je dis ça parce que ma carrière, ma carrière entre guillemets, c'est juste plus tard qu'on comprend c'est quoi vraiment. Première partie, c'est l'écriture collective, qui m'a amené vers l'écriture personnelle : c'est certainement une grande articulation, un moment clé. L'écriture du roman aura été un moment comme ça, parce que la publication d'*Un vent...*, c'était comme la fin de quelque chose, c'était pas un départ,

c'était le point d'arrivée, le point de chute d'une aventure – qui était celle de 150 quelques pages, je sais pas ! (rire). Mais c'était long, c'était huit ans de ma vie que j'ai gardé en vie ce projet-là. J'y retournais tout le temps chaque fois que j'avais un peu de temps entre les autres projets. Alors la publication d'*Un vent...*, pour moi, c'est comme la fin de quelque chose, la fin de l'aventure du *Chien*. J'ai aimé cette aventure-là et je vais probablement y retourner éventuellement, à l'écriture romanesque. Mais tout de suite c'est un peu abstrait, pour moi, la question « est-ce que je commence une nouvelle carrière ». Ce que je sais, c'est qu'avec mon projet actuel en écriture télévisuelle, je suis dans un nouveau *trip*.

FA – Et on va explorer ça tantôt... Plusieurs lecteurs et commentateurs ont vu dans votre roman, *Un vent se lève qui éparpille*, le monde violent, rude, très dur du *Chien*, votre première pièce solo. Et vous dites que le roman, c'est comme la fin de l'aventure du *Chien*. Quelle sorte de rapport voyez-vous donc entre ces deux œuvres-là, deux œuvres fortes, drues, en plus d'être, heureusement... primées ?

JMD – (rire) En fait, il y a un rapport très direct, c'est-à-dire que le roman a été commencé très peu après la pièce *Le Chien*. Finalement, il a été créé à partir de ce que j'appelle « les scories de l'écriture » du *Chien*. C'est-à-dire qu'en cours de la création de la pièce, il y a plein d'éléments que j'ai laissé tomber. Pendant que j'écrivais *Le Chien*, il y avait plein d'images, de dialogues, de thèmes... plein de choses qui se sont trouvées sur ma table de travail...

FA – ... et que vous ne pouviez inclure dans la pièce ?

JMD – Non, parce qu'il y a des choix : une grande partie du travail, c'est d'assembler ce que t'as réuni sur la table... Les thèmes qu'il y avait dans *Le Chien*, le passage générationnel, le Nord de l'Ontario : en explorant cet imaginaire-là, toutes sortes de choses... En plus que c'était ma première œuvre solo, à part la poésie, alors il y avait *ben, ben du stuff*. Et puis là, avec *Le Chien*, il fallait trouver une ligne claire dans tout ça, et donc d'un coup j'ai éliminé des choses, que j'appelle les scories de l'écriture du *Chien*. Mais ça disparaît pas ça, c'est pareil pour tous les auteurs. L'image que je prends, je l'ai lue chez Ishmaël Kadare, dans *Le travail de l'écrivain* – je crois que c'est ça le titre : Kadare parle d'avoir un *junkyard* de ces scories-là. Chaque fois que tu finis un projet, il y a des choses qui restent, mais ça disparaît pas. Et tout ça, ça s'accumule. Et il n'y a pas juste les scories des œuvres, mais aussi les choses que tu vis, notre terrain de jeu, ça pourrait être notre image... il y a plein d'images comme ça. Alors, quand je suis allé dans ce lieu-là, il y avait des choses qui m'appelaient, que j'avais pas finies et que j'avais envie de continuer. Donc, c'est un peu avec ces scories du *Chien*, le Nord qui est revenu, la famille, et peut-être...

FA – ... la passion...

JMD – ... et la passion, l'espèce de passion aveugle qui m'appelait... et j'ai continué de travailler là-dessus. Puis c'est devenu *Un vent se lève...*

FA – J'aimerais revenir là-dessus. Comme méthodologie, garder tous ces papiers-là, c'est quand même beaucoup plus productif que de supprimer des

dossiers à l'ordi (rires), puis je suis bien content que vous travailliez de même et je vais m'en rappeler souvent...

JMD – Mais c'est pas vraiment des papiers, c'est pas vraiment des extraits de la pièce, les scories ne sont pas vraiment des scènes, même que ça n'a jamais été écrit, c'est des émotions, des impressions... Mais il faut quand même garder tous ces dossiers...

FA – ... gravés dans le disque laser de son cœur (rires). Je voudrais poursuivre, si je peux, avec une autre question sur le roman. *Un vent se lève qui éparpille* est remarquable, je dirais, pour la hardiesse de l'innovation stylistique. Je l'ai enseigné à l'Université Laurentienne et les étudiants n'en revenaient pas des trois premières pages où la phrase ne finit pas. Ils n'ont pas lu Proust. D'ailleurs, chez vous, le rythme est tout différent... Ma question, je vais la formuler comme suit : comment avez-vous réussi, à votre première expérience de la prose romanesque, à développer cette innovation stylistique alors que de votre aveu même, la matière de base est issue d'une création théâtrale ?

JMD – Hmm... Justement, je dirais que je voulais aller ailleurs. Le choix de passer du théâtre à la prose me permettait d'aller ailleurs dans comment raconter une histoire et d'explorer des éléments de la vie qui sont... disons, qu'on fait pas du théâtre avec ça. On fait pas du théâtre avec des descriptions. On fait pas du théâtre avec...

FA – ... avec l'intériorité ?

JMD – Oui, oui, des exemples de théâtre avec le monologue intérieur, il y en a très peu...

FA – ... c'est bien le lieu du roman...

JMD – Oui, puis ça me permettait d'explorer tout ça. Ce qui m'intéressait, c'était d'aller au bout de ça. Et là, j'avais peut-être quelques modèles qui me donnaient la permission de le faire. Les modèles que j'avais, c'était des auteurs comme Proust et William Faulkner et Claude Simon et quelques autres. Avec eux, on ose quelque chose. Je voulais plonger dans les détails. Il y a beaucoup de moments dans le roman où il s'agit d'arrêter le temps, contrairement au théâtre où on file avec le temps...

FA – ... ce qui rapproche peut-être de la poésie, arrêter le temps, l'expansion par l'image...

JMD – Oui, c'est beaucoup ça, la configuration générale du roman. Même si c'est un narrateur à la troisième personne, on capte un personnage dans chaque bloc, et si on regarde à l'intérieur, en décortiquant le roman, on retourne en flashback, et après ça...

FA – Là-dessus, comme vous le disiez tantôt, au théâtre, il faut quand même que la ligne directrice soit claire, il faut une exposition quelconque avant de nouer les fils de l'intrigue, l'avancer, arriver au point culminant et à la chute ultime. Ici, à la lumière d'autres romanciers, la narration ne suit pas un fil, et ça, même au risque de perdre le lecteur, qui pourrait se demander, notamment à la première lecture, « c'est quand, maintenant ? », « je suis où ? », parce qu'il y a des flashbacks à l'intérieur de flashbacks, et on peut

retourner au présent qui n'est pas le premier présent de la narration, si je peux m'exprimer ainsi...

JMD – Ah oui, oui, oui...

FA – Est-ce que vous êtes tombé instinctivement sur cette façon de vouloir raconter autrement ou peut-être plus librement que le théâtre vous permettait, vous permet de le faire ?

JMD – En fait, *Le Chien* est conçu comme ça. Quand on a ramassé l'équipe d'acteurs et qu'on a commencé à travaillé sur *Le Chien*, une des premières questions, c'était « où est-ce qu'on est ? » (rire), parce que quel rapport y a-t-il entre le Nord de l'Ontario et une chronologie non linéaire, j'avais aucune idée... mais...

FA – ... il y a des sociologues qui pourraient probablement en proposer des bonnes là-dessus...

JMD – (rire) Peut-être que oui, mais là, moi, tout ce que je sais, c'est que, entre *Le Chien* et ce roman-là, à ce niveau-là, j'ai joué beaucoup moins avec le temps. Dans *Eddy*, il y a très peu, *Lucky Lady* est linéaire, *Trick or Treat* est linéaire, j'ai fait beaucoup d'autres choix. La ligne, moi j'ai toujours dit, avant, quand je parlais du *Chien*, ça se tient à cause de la ligne, la tension relâche pas, parce que la ligne dramatique n'est pas la ligne linéaire et c'est pas au niveau de la chronologie que ça se passe, c'est au niveau des événements que ça se passe, c'est au niveau de « on s'en va vers » quelque chose, une révélation, une tragédie, un moment clé, mais pour s'y rendre, au lieu d'avancer chronologiquement, on saute, parce qu'on suit la ligne émotive du personnage central. Et, finalement, le roman se définit structurellement, du début jusqu'à la fin ; c'est comme si le narrateur – c'est à la troisième personne, on ne sait pas qui c'est –, comme si le narrateur essaie de comprendre l'histoire, essaie de saisir. J'ai l'impression que la voix du narrateur pendant tout ça, moi je dis spontanément si je me mets à lire, c'est comme il y a une espèce de source rapide, puis c'est comme le narrateur est là à se dire « *What the fuck happened ! ?* » Pis il sait pas vraiment. Une espèce de mystère. Au niveau de l'intrigue, il y a une espèce d'énigme, qui est : pourquoi est-ce que Marcel tue Joseph ?, c'est la première image. Et tout le roman va analyser, va chercher à comprendre le pourquoi de ce geste-là, les conséquences de ce geste-là...

FA – ...tout en faisant d'autres choses...

JMD – ... oui...

FA – Avec au centre ce narrateur anonyme qui cherche à comprendre, on est loin du roman « bien fait » du XIX^e siècle, on est loin de *La Comédie humaine* de Balzac ou des *Rougon-Macquart* de Zola... Si je peux changer de cap maintenant, vous parliez de la première époque de votre écriture marquée par l'écriture collective. Là, il est question des *Murs de nos villages*, première création collective du Théâtre de la Vieille 17, et peut-être des pièces *Hawkesbury Blues* et *Nickel*, co-écrites avec Brigitte Haentjens. En même temps, ou un peu avant, il y avait la publication de votre premier recueil de poèmes, *Les Murs de nos villages*, ensuite *Gens d'ici*, ensuite *Et d'ailleurs*, qui date de 1984. Vous n'êtes pas revenu à la poésie depuis : est-ce qu'il y a une espèce d'évolution à partir

de la poésie vers l'écriture dramatique ? Ou s'agit-il de deux façons, au début de votre carrière, de vous exprimer, notamment vu que votre poésie était surtout une poésie publique, donnée sur scène ? Je n'irais pas jusqu'à demander si la poésie était pour vous une erreur de jeunesse (rires)... Comment donc situez-vous la poésie maintenant dans votre démarche ?

JMD – Je crois qu'il y a bien des réponses à ça, il y a toutes sortes d'affaires qui me viennent en tête. C'est sûr que, dans un premier temps, tout ce qui s'appelle écriture poétique – j'en ai écrit des poèmes vers quatorze ou quinze ans, mais j'en ai parlé à personne –, c'est le passage d'une écriture lyrique et individualiste à la poésie orale, et surtout à la prise de parole publique. Il y avait une découverte, vers vingt ans, de la puissance du langage – de la parole – et c'était direct, fort, puis il y avait des éléments là-dedans qu'on pourrait appeler démagogiques maintenant ou, du moins, rhétoriques. Et c'était pour une cause, qui est ancrée dans un moment historique, politique très clair. Puis j'ai découvert la puissance que ça pouvait avoir.

FA – Par curiosité, justement par rapport à cette poésie surtout publique que vous avez pratiquée, avec tant d'autres en Nouvel-Ontario à l'époque, on y trouve beaucoup d'éléments narratifs. Le public est obligé de tout saisir au vol : les gens n'ont pas un livre sous les yeux, tout est capté par l'oreille seulement. Quelle serait, je me méfie du terme « influence », disons l'inspiration pour ce type de poésie ? Parfois en relisant, je vois des mouvements qui me rappellent Prévert, par exemple...

JMD – Il y a une couple de sources de ça. Une des sources, c'est qu'on travaillait la poésie au Conservatoire d'art dramatique de Québec, on travaillait les textes des poètes, c'est un travail d'acteur qu'on faisait. Et on faisait du Prévert. Parole directe. En fait, la découverte de la poésie pour moi – et déjà, aller à Québec, c'était une découverte culturelle ! – ça date de ce moment-là, Prévert et d'autres poètes français, mais aussi des poètes de chez nous, je pense à Vigneault notamment, Miron aussi. On les travaillait dans les cours, on se mettait debout devant les autres étudiants et on avait à « vendre notre salade », s'organiser pour livrer les poèmes de façon à ce que les gens soient intéressés. Et je réussissais très très bien (rire). Alors il y a quelque chose qui s'est passée pendant ce cours-là, d'ailleurs j'ai commencé à écrire à ce moment-là et il y a certains des poèmes [du recueil *Les Murs de nos villages*] qui datent de ce moment, que j'écrivais pour ce cours-là.

FA – Et déjà des poèmes où l'Ontario français est à l'honneur ?

JMD – Non, ce serait plus des poèmes politiques au sens plus large, je pense à la fille qui va travailler dans la vallée de l'Okanagan, aussi l'affaire sur le théâtre, très simple...

FA – ... « je ne suis que l'ouvrier d'un dire... »

JMD – Oui, tout ça, ça vient de là, et je pense qu'on peut reconnaître l'influence de Prévert. Aussi les autres poèmes, je viens de me rappeler, il y avait de la politique au sens large – gauche-droite – parce qu'un autre auteur dont on travaillait les poèmes, c'était Berthold Brecht. Bon, on comprend toute, là ! Ça fait que, c'est ça, une des sources est certainement là.

FA – Alors si je comprends bien, vous avez écrit vos premiers poèmes à l'âge de quatorze-quinze ans, timidement, tout seul, sans avoir vraiment fait la découverte de la poésie, du moins une découverte intériorisée.

JMD – Oui, c'était des poèmes d'adolescent. Il faut comprendre, moi je viens d'un milieu où – il y avait pas de livres chez nous. Puis du côté linguistique, on le sait, ma mère est anglaise, mon père est francophone de l'Ontario, ça fait que le langage pour moi, pendant toute mon enfance et mon adolescence, c'était comme des continents à conquérir, quoi : c'était pas acquis, ma maîtrise, la maîtrise que j'ai encore à conquérir du français (grand rire)....

FA – ... comme tous les écrivains, sans doute... Il me semble qu'il n'y a pas beaucoup de gens qui vous connaissent qui penseraient spontanément que Jean Marc Dalpé est de langue maternelle anglaise. Avez-vous été élevé, en fait, dans les deux langues ?

JMD – Il faut comprendre : oui, ma mère est anglaise et mon père est français mais la famille – et c'est très important chez nous, la grande famille –, c'était la famille de mon père parce que ma mère vient de la Nouvelle-Écosse et il y avait juste une de ses sœurs qui étaient à Ottawa et le reste de la famille en Nouvelle-Écosse. J'ai toujours été à l'école française, mais à l'intérieur de la maison l'anglais dominait – mais non, pas complètement, parce qu'avec mon père je parlais toujours en français, il me semble, sûrement la plupart du temps. J'ai certainement commencé par parler anglais, mais très rapidement je parlais les deux langues parce qu'on passait bien du temps chez ma tante, ma tante Alice et ma grand-maman.

FA – Donc, il n'y avait pas de livres à la maison, est-ce que je dois comprendre par là que vous n'êtes pas allé souvent au théâtre non plus dans votre jeunesse ?

JMD – Non, non, non, pas avant le secondaire ; le monde des arts, c'était inconnu, jusque vers treize ans...

FA – Et donc est-ce vers ce moment-là que vous avez commencé à lire pour vous-même, à découvrir la lecture et peut-être découvrir que vous alliez un jour vous lancer dans l'écriture aussi ?

JMD – L'écriture, non, j'ai jamais pensé ça, pas pendant très longtemps. J'ai commencé à lire très tôt et à vraiment aimer ça. Vers dix ou douze ans je faisais des lectures de jeunesse, *Quatre-vingt jours autour de la terre*, Jules Verne, j'ai tout lu ça. Et la passion de la lecture, ça m'a jamais laissé à partir de ce moment-là. Mais ça venait pas de la famille.

FA – Peut-être comme un certain nombre d'autres créateurs franco-ontariens, franco-canadiens, voire même québécois... J'aimerais ouvrir un autre volet maintenant. Dans la chronologie de votre écriture et de vos publications, il y a poésie et théâtre un peu entremêlés au début, puis l'écriture théâtrale soutenue pendant plusieurs années avant la publication de votre roman. Avant d'explorer la question de votre écriture actuelle, télévisuelle, est-ce que vous pensez revenir à l'écriture théâtrale à plus ou moins brève échéance, parce que vous avez aussi parlé de récidiver peut-être du côté du roman ?

JMD – Oui, oui... juste une petite note pour la poésie, j'ai quand même écrit dans le recueil *Il n'y a que l'amour* le long poème – le long texte en forme poétique, car c'est une narration – que j'ai finalement fait pour la radio de Radio-Canada, au sujet de mon père, de la mort de mon père. C'était comme un retour, d'ailleurs je l'ai vécu comme ça quand je l'ai écrit, je me souviens très bien, j'avais deux ou trois affaires en cours à ce moment-là et je me suis dit, j'ai envie de parler de mon père...

FA – ... et là, c'est le poète qui est sorti ?

JMD – Oui, c'était évident pour moi que ça prenait cette approche-là.

FA – Mais ça, c'est juste instinctif, le choix du genre pour ainsi dire ? Comme vous avez dit, pour *Un vent se lève...*, il n'y avait pas moyen de traiter ce que vous vouliez traiter dans une pièce de théâtre ?

JMD – Oui, c'est-à-dire c'est instinctif dans le sens que tu dis « OK, c'est ÇA que je vais faire ». Je pense que pour tous les auteurs, il y a un moment important qui vient d'instinct ou de toutes sortes de circonstances mais où tu te donnes le cadre dans lequel tu vas travailler, parce que ça te ressemble, c'est ça la part de l'instinct.

FA – C'est un instinct qui...

JMD – C'est ça qui m'a donné le prix du Gouverneur général ! (rire)...

FA – ... un instinct qui est aiguisé par l'expérience sûrement.

JMD – Aussi, oui.

FA – D'accord. Bon, le théâtre, de retour au théâtre... quelque chose en cours donc ?

JMD – Oui, j'ai une première version terminée et je dois la revoir... peut-être pas en profondeur (rire), parce que je suis très content de là où c'est rendu. Et tout semble indiquer que ce sera prêt l'été prochain, et ce sera monté au Théâtre de la Manufacture en 2004-2005, c'est ce qu'on planifie en ce moment. D'ici là, j'ai aussi écrit une courte pièce, d'à peu près quarante minutes, et il y a des chances qu'elle soit montée au Théâtre d'Aujourd'hui dans une soirée de courtes pièces, c'est un projet en cours. Ça fait que, non non, le théâtre, j'ai pas lâché ça, pas du tout.

FA – Jean Marc, depuis quelques années, vous avez enseigné à l'École nationale de théâtre à Montréal. À l'heure actuelle, êtes-vous écrivain à plein temps ?

JMD – Ah oui, ah oui, plein temps (rire).

FA – Alors, le moment est peut-être venu pour évoquer votre projet télévisuel. Est-ce que vous voulez bien en dire quelques mots ?

JMD – Parler, peut-être pas beaucoup, parce que c'est supposé être...

FA – Un petit paragraphe, quand même...

JMD – (rire) Bon. Ce qui s'est passé, depuis à peu près deux ans, j'ai embarqué dans un projet de télé-série avec un producteur, et je suis en fin de parcours de ce qu'on appelle « la phase de développement ». Et là, on attend un feu vert de la part de Radio-Canada. Donc, ça se peut bien que ça ne fonctionne pas. Mais ce qui est intéressant, pour moi, c'est que ça a été une très grande aventure, grande dans le sens que c'est long, deux ans de ma vie

(rire). Et c'est là où je trouve que ça ressemble à l'aventure romanesque, dans le sens du souffle nécessaire. Je suis en train d'écrire une longue histoire...

FA – Mais en même temps, qui a une allure théâtrale...

JMD – Bien oui, parce que la forme télévisuelle, c'est ce qui ressemble au théâtre, parce qu'on parle de dialogues, de personnages, de faire avancer l'action à travers une situation dramatique, puis à travers les actions et les réactions des personnages, mais au niveau de la construction de toute l'œuvre, en plusieurs épisodes, et une certaine durée chronologique dans ce cas-ci, linéaire. Il y a beaucoup de choses là-dedans qui sont liées à mes expériences passées, entre autres parce que ça se déroule dans un milieu spécifique et le travail que j'ai fait en préparation de la structure et que je continue à faire avec certains consultants de ce milieu-là fait beaucoup penser à deux expériences qui remontent au temps de l'écriture collective, c'est-à-dire les deux pièces que j'ai écrites avec Brigitte [Haentjens], *Hawkesbury Blues* et *Nickel*. Avec *Hawkesbury Blues*, on travaillait avec les gens de la place, ils nous parlaient de la grève de la Amoco et tout ça. Et quelques années plus tard, avec *Nickel* [au Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury], on avait rencontré des mineurs, on est descendus dans la mine...

FA – C'est comme si les différentes facettes de votre écriture étaient véritablement prises ensemble, comme dans une roche, plutôt que d'être éclatées, parce qu'on aurait tendance à croire que la poésie, c'est un genre, le théâtre, c'est un autre genre, le roman, un autre. Ce qui m'amène à dire que toute cette affaire de genres – je vous écoute parler de différentes expériences d'écriture – il semblerait peut-être que pour vous, les genres, c'est une construction de théoriciens et d'universitaires. Vous savez très bien quand vous êtes dans l'écriture théâtrale ou l'écriture romanesque ou poétique ou télévisuelle – par nécessité, sans doute – mais en même temps, c'est comme si vous activez différents aspects de toutes ces écritures-là, à proportions dosées, dans chaque projet. Est-ce que je me trompe ?

JMD – Sans vouloir parler de moi à la troisième personne, le Jean Marc qui écrit des poèmes, le Jean Marc qui écrit pour le théâtre, le Jean Marc qui écrit un roman... c'est pas des différentes personnes. Oui, un peu comme vous le disiez, comment je dirais ça, peut-être pas l'image de la roche mais plus l'image du cœur peut-être. Et c'est sûr que quand tu décides de jouer dans ce terrain de jeu-là, exemple : la télé, c'est pas le même terrain de jeu que la poésie...

FA – ... mais l'image poétique se trouve dans une narration d'un roman et dans le développement dramatique au théâtre ou dans une série dramatique...

JMD – Oui, je pense surtout qu'à travers tout ça, c'est, formellement, la préoccupation de la tension dramatique. Il faut trouver le *punch* ! (grand rire) L'autre chose qui traverse tout ça, c'est la préoccupation, qui avait commencé très tôt, avec un théâtre populaire et je me suis toujours tourné spontanément – sans nécessairement en être conscient – vers des personnages qui étaient, comme on dit, issus du peuple, plutôt que... de la bonne bourgeoisie. Ça, c'est

constant dans tout ce que j'écris, en poésie, au théâtre, dans le roman et dans ce que je fais actuellement pour la télévision.

FA – Donc, beaucoup plus de constantes que de divergence, malgré le fait que vous avez pratiqué ce qu'on a tendance à appeler plusieurs genres d'écriture. Ce qui est intéressant aussi, il ne faut pas le passer sous silence, c'est justement la reconnaissance officielle que Jean Marc Dalpé a su s'attirer, à savoir les trois prix du Gouverneur général, y inclus les prix deux années de suite, en 2000 pour la collection de textes *Il n'y a que l'amour*, où on retrouve la pièce *Trick or Treat*, puis en 2001 pour *Un vent se lève qui éparpille*, un premier roman. Dans l'histoire des prix du Gouverneur général du Canada, il y a à peine une poignée d'auteurs qui ont gagné à trois reprises, que ce soit du côté francophone ou du côté anglophone. La question que j'essaie de formuler, c'est, quelles sont les retombées de cette reconnaissance officielle sur votre écriture ? Est-ce que ça cause de la pression et du stress pour être à la hauteur (comme on dit, on est juste aussi bon que son dernier – ou son prochain – texte) ou est-ce que vous voyez plutôt une espèce de confirmation de ce que vous saviez être là et qu'il en découle donc une sorte de liberté pour continuer à votre manière, la manière Dalpé... de poursuivre une carrière d'écrivain ?

JMD – Bien, ça a changé. C'est ça mon rapport avec ces prix-là, les deux derniers à dix ans d'intervalle du premier. Et ce qui nous arrive à trente ans n'est pas pareil à ce qui nous arrive à quarante. Le premier, j'ai eu, comme beaucoup d'autres auteurs, le désagréable – agréable-désagréable – syndrome des prix. Le syndrome est : « Ah mon Dieu, la page blanche semble beaucoup plus blanche et douloureuse puis, est-ce que c'est aussi bon que... ». Ça m'a pris longtemps avant de faire ma deuxième pièce, *Eddy*... En fait, quand j'écrivais *Le Chien*, je ne savais pas ce que je faisais vraiment. Oui, j'avais mon expérience en écriture collective, une expérience importante, et une expérience d'acteur, pour être prêt à passer à l'écriture théâtrale. Mais, quand j'écrivais *Le Chien*, *I didn't know what the fuck I was doing !* Vraiment. Je me lâchais dans le vide. D'ailleurs, ça allait être la même chose avec le roman... Ça prend du temps à écrire premièrement. Je vais mettre les deux ensemble juste pour raconter l'histoire. J'étais préparé dans les deux cas : écriture collective et travail d'acteur, en théâtre. Côté roman, je suis un grand lecteur, j'avais beaucoup lu et l'expérience que j'avais comme auteur de théâtre me sert pour me lancer dans le projet d'une écriture romanesque. Et au départ, pour ces deux projets-là, quand je commence à travailler, je sais pas ce que je fais, j'ai jamais fait et j'ai pas d'outils, je dois découvrir comment faire en faisant... et les deux finissent avec le prix du Gouverneur général, alors j'ai réussi à faire quelque chose avec ça (rire). C'est sûr qu'en sortant de l'expérience du *Chien*, la reconnaissance, tant mieux, mais j'ai encore beaucoup à apprendre. Et j'ai fini par apprendre comment faire vraiment avec les pièces que j'ai écrites par la suite. Maintenant, je sais comment ça se fait.

FA – Ce qu'on appelle le métier... Mais le roman, vous n'avez pas encore cette certitude ?

JMD – Non, mais j’ai appris beaucoup en faisant. Et c’est ça que je fais maintenant avec le projet de télé-série, je sais pas ce que je fais vraiment !

FA – J’ai l’impression qu’au début de toute la grande aventure artistique de l’Ontario français et du Nouvel-Ontario plus précisément, « on inventait à mesure », comme dirait l’autre. On s’improvisait scénographe, comme on pouvait s’improviser poète ou n’importe quoi. Vous avez toujours l’impression de vivre à cette heure-là ?

JMD – Bien, j’aime drôlement ça, ce sont des belles expériences à vivre, sauter dans quelque chose qu’on connaît pas. Se donner ça comme défi, c’est la guerrilla ! (grand rire)

FA – C’est un peu casse-cou quand-même...

JMD – Oui oui, c’est très casse-cou...

FA – ... et ce n’est peut-être pas donné à tout le monde d’approcher la vie et surtout le travail de cette manière-là... Est-ce que c’est propre aux créateurs ?

JMD – Oui, je pense que oui. À chaque nouveau projet, je pense que les créateurs vont choisir d’inventer... Je vais donner un exemple, l’écriture théâtrale. J’ai appris mon métier avec *Le Chien*, qui a été une expérience d’apprentissage ; puis avec *Eddy*, je me suis donné quelque chose de différent pour essayer d’avancer, me donner un autre cadre. À chaque projet, en fait, je me suis donné un défi formel. Puis avec la pièce que je suis en train d’écrire, il y a un nouveau défi, c’est complètement le contraire de *Trick or Treat*. Je retourne à quelque chose de très simple, c’est-à-dire un temps, un lieu, une action.

FA – Je me rappelle de celle-là, ça nous vient du XVII^e siècle... et de bien plus loin que ça.

JMD – Oui. C’est un défi formel que je me suis jamais donné ; les autres, il y a des jeux, puis ça, je me suis donné ça assez tôt dans l’écriture. Je me suis pas donné ça comme point de départ et après j’ai inventé l’histoire. J’avais une histoire, j’avais des personnages, puis tout d’un coup je me suis dit « Ah ! Je pense que je peux faire ça. »

FA – Prendre cette liberté-là ?

JMD – Oui, et pour revenir à la question est-ce que c’est propre aux créateurs, je pense qu’à chaque nouveau projet on ne fait pas ce qu’on a déjà fait, on a envie de faire quelque chose de nouveau...

FA – ... le métier aidant, on l’espère. Et comme vous l’avez dit, pour vous c’est un peu le métier de poète, un peu le métier d’acteur, un peu le métier de dramaturge qui ont tous influé sur l’écriture du premier roman.

JMD – Oui, absolument

FA – Tout cela est transférable...

JMD – Oui, il y a des choses qui sont transférées et des choses qui ne le sont pas et qu’on doit apprendre, parce que chaque genre a ses propres règles qui sont un peu différentes. La tension dramatique, raconter une histoire – un début, un milieu, une fin – ou en termes dramatiques, déclencheur, crise, climax, dénouement... Dans le roman, finalement, comme en théâtre – et en poésie peut-être – ça va vers le *punch*, la tension monte à son apogée et après ça,

on dénoue... généralement. Mais les contre-exemples sont souvent des œuvres qui ont très peu de vie ! (rire) Alors avec ces notions de base et, je dirais, le « comment structurer l'œuvre » peut différer d'un médium à l'autre mais l'idée d'avoir une structure qui se tient, une structure forte, qui permet de toucher, de ramasser à la fin, est constante.

FA – Jean Marc, vous avez passé la bonne moitié de votre vie dans le domaine artistique, ayant œuvré à plusieurs niveaux et avec énormément de succès. Comment, à ce moment de votre carrière, voyez-vous votre avenir ? En tant qu'acteur ? Écrivain ? Pensez-vous à la mise en scène ? À l'écriture cinématographique ? Ou administrateur peut-être ? (rires) Est-ce que la structure formelle de votre carrière est claire en ce qui concerne l'avenir ?

JMD – Depuis plusieurs années, j'ai le privilège de toujours travailler sur des projets qui me passionnent. Je me suis beaucoup amusé puis... pas mal toute ma vie ! Bon, il y a eu des hauts et des bas, comme tout le monde, mais depuis plusieurs années, j'ai pu m'organiser sur le plan de l'argent, la vie quotidienne, pour réaliser des projets qui me passionnaient. Si je regarde l'avenir, c'est ce que je veux continuer à pouvoir faire, des projets qui proposent un défi. Après le projet télévisuel – peu importe où ça mène –, j'aimerais bien... l'écriture théâtrale, c'est la base, mais j'aimerais bien toucher au cinéma, j'aimerais bien avoir la chance de travailler là-dedans. Le roman, oui, éventuellement, il y en aura probablement un autre, j'ai des idées qui me brassent dans la tête (rire).

FA – Je pense à un poème de Patrice Desbiens, qui commence « L'Écriture est une Discipline... », avec majuscules aux termes opérants. Vous êtes un grand travailleur, vous partez au bureau et vous travaillez toute la journée. Cette discipline est une nécessité personnelle, une nécessité du métier d'écrivain ?

JMD – C'est ça, et c'est un peu bizarre pour les gens qui ne connaissent pas le métier, les romantiques de la « vie d'artiste ». Moi, ma journée, c'est du huit à cinq, je n'attends pas que ça vienne, l'inspiration, j'arrive au bureau et c'est là ou c'est pas là, je travaille. Il y a des moments aussi où je vais me cacher en quelque part pendant une semaine, travailler pendant des douze, quatorze heures par jour, j'ai fait ça l'été dernier, pour terminer le premier jet de la pièce, entre autres. Alors je m'organise pour aller quelque part sans la famille, je m'en vais d'ailleurs à Tadoussac au mois de novembre, pour une semaine, m'enfermer... L'affaire de discipline, il faut, on peut pas faire cette vie-là autrement. C'est ça pour les romanciers... les poètes, je suis moins sûr, ceux que je connais ont un côté un peu plus indiscipliné (rire), mais certainement les gens qui travaillent en théâtre, en télé, en cinéma, il faut abattre le travail régulièrement. Il y a des échéanciers, et les conditions de production déterminent la façon de travailler.

FA – Ce que je retiens de ce que vous dites depuis quelques minutes, c'est l'importance de la discipline ainsi que la notion de l'apprentissage continu. Comment voyez-vous l'enseignement que vous avez pratiqué dans le grand portrait ?

JMD – Enseigner à l'École nationale de théâtre ces dernières années m'a beaucoup appris. Comme j'ai beaucoup appris après *Eddy*, avec *Lucky Lady* puis *Trick or Treat*. Je n'ai pas parlé de traductions non plus ; là aussi, j'ai beaucoup appris, la précision des dialogues, par exemple, en les travaillant. La première traduction que j'ai faite, c'était *Romeo et Juliette* [dialogues de Juliette et son entourage en un vieux français « inventé », pour faire l'équivalent de l'anglais shakespearien]. D'ailleurs, j'y pense, c'est pas vraiment *Le Chien* qui m'a amené la commande de Stratford [*Eddy*], ça a été la traduction partielle de *Romeo et Juliette*, une coproduction Saskatoon-Québec avec Robert Lepage, qui avait été jouée à Stratford. Et c'est Elliot Hayes, responsable des projets de création de dramaturges canadiens pour le Stratford Festival, qui m'a approché. Il savait aussi que j'avais gagné pour *Le Chien*, puis là, il m'a passé la commande de créer une œuvre. J'ai beaucoup appris donc, et même si c'était pas mes activités principales, ces deux activités – enseigner à l'École et faire de la traduction – m'ont appris énormément. Et je pouvais gagner ma vie en faisant quelque chose qui était proche de mon travail principal. Au sujet de la traduction, après *Romeo et Juliette* j'ai fait *La Ménagerie de verre*, ensuite quelques autres. J'avais aussi fait une adaptation du roman *Pylône* de William Faulkner avec Brigitte Haentjens. Ça aussi, c'était nouveau, j'aimais assez cette expérience-là ! Enseigner à l'École nationale, ça m'obligeait à articuler ce que je savais, et puisque j'avais à l'articuler je devais le préciser, puis préciser des notions. Et c'est là où j'ai lu, pour la première fois, *La Poétique* d'Aristote. Puis avec Maureen [Labonté, l'épouse de Jean Marc] qui y enseignait aussi, on en discutait ; puis tout d'un coup les notions que je connaissais instinctivement, par exemple de déclencheur, de crise, de climax, de dénouement, des notions qu'on retrouve chez Aristote, ça devenait très très clair pour moi. L'acteur en moi avait cet instinct-là, s'il y a une montée et si, tout d'un coup, ça ne monte plus, je sens ça, je sais c'est quoi, c'est avec ÇA que j'ai écrit *Le Chien*, c'est l'acteur, et c'est après ça que beaucoup de choses se sont placées pour moi. Puis, avec *Lucky Lady*, j'avais déjà ces notions en tête et quand j'ai commencé à enseigner, tout d'un coup, je comprenais, je le voyais clairement dans ma tête. Je ne pouvais pas écrire *Lucky Lady* sans être clair quant à la structure. Après *Lucky Lady*, sur le plan de l'écriture théâtrale, il y a quelque chose que j'ai signalé et que je continue à signaler. Tout ce qu'on écrit, tout ce qu'on a dans une pièce de théâtre, ce sont les noms des personnages et ce qu'ils disent. Puis des fois, des petites didascalies sur le jeu physique (« il tombe ») ou sur la situation, tel lieu, telle heure. Tout ce qu'on a, c'est ça. Les personnages n'existent pas, c'est juste des mots sur la page. Alors j'ai compris, ces dernières années, que tout ce qu'on présente au public, notre matière première, c'est la situation. Tout ce qu'ils disent, on sait pas si c'est vrai ou pas. Finalement, quand les gens sont là devant la scène, ce qu'ils vont percevoir, c'est une situation dramatique. Disons, deux personnages dans un café qui vont se parler. Mais c'est pas dans les dialogues que ça se passe, c'est dans la situation dramatique.

FA – Jean Marc Dalpé, je sais que la discipline et la découverte sont au cœur de votre démarche. Et vous avez eu beaucoup de succès jusqu'ici. Je vais vous en souhaiter encore beaucoup dans les différents projets que vous avez en chantier et pour vos projets futurs, et je ne serai certainement pas le dernier à venir voir vos spectacles, à suivre la mini-série ou à lire vos prochains ouvrages. Au nom de la revue *Francophonies d'Amérique*, un grand merci pour votre générosité, pour avoir bien voulu vous prêter à cet exercice.

PUBLICATIONS DE JEAN MARC DALPÉ

Œuvres

Un vent se lève qui éparille (roman), Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1999.

Il n'y a que l'amour (recueil de textes de théâtre et conférences), Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1999.

Lucky Lady (théâtre), Montréal, Les Éditions du Boréal et Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1995.

In The Ring (traduction de Eddy par Robert Dickson), *Canadian Theatre Review*, n° 84, automne 1995, p. 40-71.

Eddy (théâtre), Montréal, Les Éditions du Boréal et Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1994.

Les Murs de nos villages (collectif-théâtre), Rockland, Éditions Sainte-Famille, 1982 ; Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1993.

Le Chien (théâtre), Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1987 ; nouvelle édition 1990.

Les Rogers (théâtre, coauteurs Robert Marinier et Robert Bellefeuille), Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1985.

Et d'ailleurs (poésie), Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1983.

Hawkesbury Blues (théâtre, coauteure Brigitte Haentjens), Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1982.

Nickel (théâtre, coauteure Brigitte Haentjens), Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1981.

Gens d'ici (poésie), Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1981.

Les Murs de nos villages (poésie), Sudbury, Les Éditions Prise de parole, 1980, 1983.

Études et comptes rendus (sélection)

Hugues Corriveau, « L'amour, toujours l'amour », *Lettres québécoises*, n° 98, été 2000, p. 31.

Robert Dickson, « Le théâtre à vol d'oiseau », *Nuit blanche*, n° 62, hiver 1995-1996, p. 68-71.

Ève Dumas, « Une voix pour les anti-héros », *Le Droit*, 29 janvier 2000, p. A1.

André Fortier, « Tissu riche en sentiments durs, mais vrais », *Liaison*, n° 45, hiver 1987, p. 40-41.

Carole Fréchette, « Le Chien », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 48, 1988, p. 141-143.

Jean Fugère, « Jean Marc Dalpé : l'urgence de se dire », *Liaison*, n° 53, 1989, p. 28-30.

Paul Gay, « Jean Marc Dalpé ne chantera pas Paris », *Le Droit*, 9 juin 1984, p. 27.

Mariel O'Neill-Karch, « Le spectre théâtral dans le corpus franco-ontarien », dans Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler ? Actes du Forum sur la situation des arts au Canada français*, Sudbury, Les Éditions Prise de parole/L'Institut franco-ontarien, 1999, p. 158-170.

Mariel O'Neill-Karch, « Eddy dans le ring », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 73, 1994, p. 21-27.

Mariel O'Neill-Karch, « Le Chien : espace scénique, espace dramatique », dans *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Ottawa, L'Interligne, 1992, p. 139-157.

Mariel O'Neill-Karch, « Fonctions des objets ou espace concret dans Nickel », dans *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Ottawa, L'Interligne, 1992, p. 85-102.