Document generated on 10/12/2024 4:22 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Écrire par la bande
Entretiens avec Étienne Lepage, David Paquet et Pascal Chevarie

Pascal Brullemans

Number 145 (4), 2012

URI: https://id.erudit.org/iderudit/68414ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Brullemans, P. (2012). Écrire par la bande : entretiens avec Étienne Lepage, David Paquet et Pascal Chevarie. *Jeu*, (145), 134–138.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

PASCAL
BRULLEMANS

ÉCRIRE PAR LA BANDE
Entretiens avec Étienne Lepage, David Paquet et Pascal Chevarie

Le 5 mai dernier, dans le cadre du Festival du Jamais lu, Paul Lefebvre nous conviait, Sarah Berthiaume, David Paquet et moi-même, à une table ronde sur la place de l'auteur dans le processus de production d'un spectacle. En prévision de cette rencontre, je me suis amusé à faire le bilan des différents processus de création auxquels j'avais participé pendant les 20 dernières années. J'ai souvent pratiqué l'écriture comme d'autres se lancent à vélo de montagne ou du haut d'une falaise, c'est-à-dire en acceptant une part de risque inhérente à la pratique, mais en misant sur un bon matériau. Il faut dire qu'écrire en salle de répétition, en collaborant avec une équipe, peut créer une forme de dépendance. Car, même si les résultats ne sont pas toujours à la hauteur de nos attentes, chaque aventure est surprenante.

Mettons une chose au clair tout de suite : je ne crois pas qu'une telle démarche d'écriture soit plus efficace pour produire un spectacle. Question rentabilité, vaut mieux rester sur le modèle standard, soit : demander à un auteur de consacrer un nombre d'heures incalculable pour créer une œuvre complète et cohérente qui permettra ensuite à une équipe de produire un spectacle en cinq semaines. Maintenant, il faut peut-être se demander si l'économie ou l'efficacité sont bien ce qu'on recherche lorsqu'on aborde le processus théâtral. Et la question revient encore à son point d'origine : comment écrit-on pour le théâtre ?

Cette réflexion m'amena alors à réfléchir sur les chemins que nous empruntons aujourd'hui pour créer des textes. Après les grandes remises en question des années 80 et 90 où le rôle de l'auteur a été cuisiné, disséqué, remodelé (quand il n'a pas été carrément rejeté), comment se portent les relations de l'auteur avec le monde théâtral ? Plutôt bien, si j'en crois les paroles de mes contemporains. Tenez, pour en faire foi, je vous propose trois entrevues que j'ai menées dans la dernière année avec de jeunes auteurs qui explorent des démarches d'écriture parallèle. Notez au passage que ces trois auteurs sont tous diplômés de la section d'écriture de l'École nationale de théâtre. C'est peut-être un hasard (bien que j'en doute).

Ainsi parlait d'Étienne Lepage et Frédérick Gravel, première mouture présentée au OFFTA 2011.
Sur la photo : Daniel Parent, Julie Carrier et Marilyn Perreault © Gabrielle Desmarchais.

ÉTIENNE LEPAGE : le sens et la matière

Comment le travail sur Ainsi parlait *avec Frédérick Gravel a-t-il commencé?*

C'est né d'une impulsion. J'ai donné un coup de fil à Fred après avoir vu l'un de ses spectacles pour lui demander s'il voulait qu'on fasse un projet ensemble. Il est parfois essentiel d'être confronté à une proposition qui sort de son « champ des possibles », qu'elle soit rentable ou non, parce que c'est comme ça qu'on avance.

Est-il plus contraignant d'écrire pour une équipe ?

Pas vraiment. Lorsqu'on travaille sur un projet personnel, il est naïf de prétendre qu'on écrit uniquement pour soi, dans la plus complète liberté. En fait, j'écris toujours pour séduire un lecteur, de préférence un metteur en scène ou un directeur artistique. La meilleure preuve de cela, c'est que dans mes textes je laisse consciemment des vides, des espaces de possibilités qui vont permettre aux autres créateurs de se projeter. J'écris des partitions trouées. Cette préoccupation se reflète également dans la manière dont j'aborde le dialogue, puisque mes personnages parlent souvent d'autre chose que du sujet qui les occupe, créant un jeu de miroirs qui laisse place à l'interprétation. L'important, ce n'est pas ce qui est dit, mais qui le dit et surtout comment il le dit. Bien sûr, lorsque je connais à l'avance la composition de l'équipe, ça donne certainement une plus grande influence des autres sur mon travail.

Comment cela fonctionne entre toi et le chorégraphe ?

J'écris une masse de texte, c'est ma matière, ce que j'amène en répétition pour allumer quelque chose. À partir de mes amorces, Fred propose un exercice, et on regarde ce que le mélange va donner. C'est un travail à deux têtes. D'une certaine façon, notre amalgame recrée le rôle du metteur en scène. Sauf que la grande difficulté, c'est de comprendre les règles de ce que l'on invente. Quelles sont les forces et les faiblesses du processus ? Jusqu'où peut-on aller ? Comment faire pour que le texte et le mouvement ne deviennent qu'une seule chose ? Les mots évoqueront toujours un sens et le mouvement restera toujours une matière.

De quelle façon cette expérience modifie-t-elle ta vision sur ton travail ?

Ce projet me ramène au fait que bien souvent, on est trop volontaire dans nos propositions. Le spectacle vivant doit *faire* au lieu de *dire*. Il y a quelque chose qui m'échappe dans le travail de Frédérick, dans son lâcher-prise, alors que j'ai besoin d'être hyper préparé et de tout contrôler. Lui, il est plutôt réactif. Mais, fondamentalement, je ne dirais pas que cette expérience change ma vision de l'écriture ; seulement, elle me rend plus sensible à certains aspects de mon travail que je négligeais auparavant.

DAVID PAQUET : contamination positive

Quelle est la différence entre ta manière habituelle d'aborder l'écriture et ce vers quoi ton travail sur Portes *(titre provisoire) avec Benoît Vermeulen t'a amené ?*

D'entrée de jeu, j'aimerais préciser que je suis au début de cette démarche. Il se peut que mes points de vue changent en cours de processus. D'habitude, je ne commence pas avec une idée précise de ce que je vais dire, mais avec des impressions bien souvent symbolisées par des objets, comme un gâteau ou du sable. Puis, des personnages apparaissent, entraînant une action. Bref, je laisse les choses surgir d'elles-mêmes. Le véritable sens de tout cela arrive habituellement après la première version du texte. Avec Benoît, les discussions sur le propos sont arrivées beaucoup plus tôt que d'habitude dans mon processus. Je décrirais le travail que nous faisons comme un jeu où nous essayons de nous influencer mutuellement. Comment l'instinct du metteur en scène influence mon écriture et vice-versa ? Bien sûr, une partie du jeu va consister à comprendre quand rester ferme pour pousser une idée et quand s'ouvrir à la proposition de l'autre. Mais je dois préciser que je fais entièrement confiance à mes complices ; c'est une condition fondamentale dans ce genre de processus.

Pourquoi écrire ainsi ?

J'avais le désir de procéder autrement, de me mettre en danger. Quel auteur suis-je lorsque je ne suis pas sur mon terrain d'écriture ? On est souvent très seul face à son écran, alors que le théâtre est un art de rencontre. Mais la question reste : est-ce qu'un processus différent peut réellement renouveler la forme ? Dans ce cas, même si les conditions de travail sont différentes, j'ai quand même l'impression que le résultat final ne sera pas si étranger à ma dramaturgie. Mais bon, c'est le temps qui nous le montrera. Il faut dire que, lorsqu'on a commencé les ateliers, j'avais déjà quinze pages de texte : on ne partait donc pas de rien. De là, nous avons commencé une série d'allers-retours où tout devenait interchangeable. C'était comme si nous défaisions la structure pour retrouver l'amas et découvrir de nouvelles connexions. C'était très surprenant. À la fois déstabilisant et excitant.

Est-ce la même chose qu'exécuter une commande ?

Il n'y a pas les mêmes contraintes ni de thème imposé, comme c'est souvent le cas dans le contexte d'une commande. À cette étape de la recherche, nous ne tenons pas encore compte des contraintes techniques, sans doute parce qu'on sait qu'elles vont inévitablement nous rattraper. Une partie du processus repose donc sur le fait de ne pas établir les choses. Nous avançons, étape par étape, sans trop savoir ce qui suivra. Entre chaque atelier, nous remettons en question le processus. C'est un luxe énorme que nous nous donnons de laisser les choses se déposer et mûrir. Bref, je n'ai pas l'impression de servir une commande comme on entre à

l'usine. En fait, ce que je trouve le plus difficile, c'est le manque de recul. J'ai encore besoin d'une étape où je vais écrire seul et retrouver mon univers, mais il y a un pont cette fois entre moi et l'équipe qui me permet d'être plus libre et donc, paradoxalement, plus expérimental dans mes propositions.

CI-DESSUS : David Paquet et Benoît Vermeulen en pleine séance de travail sur *Portes (qui inviter quand tout peut entrer ?)* (titre provisoire), dont la création est prévue pour janvier 2013. © Théâtre le Clou.

Pascal Chevarie et Eric Jean, en discussion autour de la création d'*Emovere* (Théâtre de Quat'Sous, 2012). © Julie Rivard.

PASCAL CHEVARIE : le rôle du dramaturge

Comment abordes-tu ton travail en tant qu'auteur avec Eric Jean ?

Pour moi, c'est totalement différent. Tant pour *Chambre(s)* que pour *Emovere*, je ne me considère pas comme l'auteur du spectacle, mais plutôt comme un dramaturge, dans le vrai sens du terme, c'est-à-dire celui qui va suivre et assister les différents créateurs dans leur travail. Dans les faits, j'observe tout le processus, des répétitions jusqu'aux réunions de production, puis je rédige une partition en essayant de rester fidèle à la vision du metteur en scène. Je joue avec différents matériaux, improvisations, textes, mouvements chorégraphiés, etc. Il serait donc faux de prétendre que je suis l'auteur du spectacle. Ce qui m'intéresse, c'est la construction dramaturgique. Comment s'entrechoquent différentes idées sur le plateau ? Après le processus de création, je me retrouve souvent avec plus de 20 heures de matériel que je dois résumer en un spectacle d'une heure et demie. C'est comme se retrouver devant un immense puzzle. Mon travail consiste alors à tirer profit de toute cette matière pour obtenir le meilleur résultat. Je suis un « agenceur ».

Comment conçois-tu la relation avec le metteur en scène ?

Je me vois comme un concepteur. J'organise un discours basé sur des impulsions. Cela donne un assemblage hétéroclite. C'est alors le travail de la mise en scène de créer la cohésion. Dans ce genre de processus, j'agis autant sur la mise en scène que sur l'écriture. Il y a donc une relation très organique qui doit s'installer avec le metteur en scène, mais également avec l'équipe. Par exemple, lors de la création de *Chambre(s)*, tout est venu d'une phrase de la conceptrice des costumes (Cynthia St-Gelais), pendant la présentation des maquettes, à propos de la taxidermie. Tout d'un coup, il m'est apparu clairement que nous tenions la métaphore qui soutiendrait le spectacle.

Qu'est-ce que cette démarche apporte ?

Il est clair que je plonge dans ce processus pour briser l'isolement, vivre la salle de répétition, voir travailler les acteurs. Il faut de temps à autre rompre avec la solitude.

À la suite de ces rencontres, j'ai poursuivi mes réflexions sur les liens qui unissent le travail de l'auteur au plateau. En remontant dans mes souvenirs, j'ai repensé à mes premiers coups de foudre, alors qu'adolescent je fréquentais la caserne de la rue Fullum et les machines de Lepage : un théâtre d'images spectaculaires où les créateurs remettaient en question les formes autant que les processus de création. Il est vrai que nous avons traversé une période de rejet du texte, de la prise de parole, mais, après toutes ces années, je crois qu'il y a un héritage culturel spécifiquement québécois que nous pouvons percevoir à travers les nouvelles relations que les auteurs tissent avec le milieu. L'attitude que je retrouve chez une nouvelle génération d'auteurs me semble un indice assez révélateur de la maturité que nous avons acquise dans nos échanges. Et cela ne peut être que bénéfique pour l'ensemble de nos pratiques. ■