

Parcours d'un dramaturge : des *Belles-Soeurs* à *l'État des lieux*

L'État des lieux, de Michel Tremblay, mise en scène d'André Brassard, Théâtre du Nouveau Monde, du 23 avril au 23 mai 2002.

Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay, de Luc Boulanger, Leméac, 181 p.

Pierre L'Hérault

Number 186, September–October 2002

Théâtre sans mur, de Moncton à Vancouver

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18001ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2002). Parcours d'un dramaturge : des *Belles-Soeurs* à *l'État des lieux* / *L'État des lieux*, de Michel Tremblay, mise en scène d'André Brassard, Théâtre du Nouveau Monde, du 23 avril au 23 mai 2002. / *Pièces à conviction*. Entretiens avec Michel Tremblay, de Luc Boulanger, Leméac, 181 p. *Spirale*, (186), 26–27.



PARCOURS D'UN DRAMATURGE : DES BELLES-SŒURS À L'ÉTAT DES LIEUX

L'ÉTAT DES LIEUX de Michel Tremblay

Mise en scène d'André Brassard, Théâtre du Nouveau Monde, du 23 avril au 23 mai 2002.

PIÈCES À CONVICTION. ENTRETIENS AVEC MICHEL TREMBLAY de Luc Boulanger

Leméac, 181 p.

DANS *Pièces à conviction*, Michel Tremblay confie à Luc Boulanger : « À trente ans, je n'aurais jamais pris le risque d'écrire *Les Anciennes Odeurs* ou *La Maison suspendue*. Avec raison. J'aurais trouvé que le thème de la réconciliation amoureuse ou familiale ne fait pas du bon théâtre. Aujourd'hui, je peux me dire : "Fais-le quand même, essaie-le, puis après tu verras si tu as eu raison." Le théâtre n'est pas une science exacte. On ne peut pas réussir à chaque coup. » Appliquerait-elle cette remarque à *L'état des lieux*? Comme l'écrivait Hervé Guay dans *Le Devoir*, *L'état des lieux* « appartient [...] à cette nouvelle veine de son œuvre dramatique qu'il faut bien appeler les commandes d'anniversaire », celui, cette fois, du cinquantenaire du Théâtre du Nouveau Monde, après celui du Rideau Vert, en 1998, avec *Encore une fois, si vous le permettez*, et avant le trentième de la Compagnie Jean-Duceppe qui annonce pour cette occasion *Le passé antérieur*. Est-ce pour cela que l'on a l'impression dans cette pièce que le TNM présente pourtant comme « le Tremblay nouveau » de voir se reposer les questions comme elles se posaient dans le premier cycle du théâtre de Tremblay, à travers, pour le dire en raccourci, l'opposition d'une langue et d'une culture empruntées et de la langue et de la culture québécoises revendiquées? Cela se joue entre la cantatrice Patricia Paquette (Marthe Turgeon) qui, sous le pseudonyme de Patricia Pasquetti, fait une carrière internationale à partir de Paris, et sa fille (Kathleen Fortin), comédienne qui, elle, cherche à s'imposer dans la métropole québécoise. Rentrée subitement à Montréal à la suite, on l'apprendra assez vite, d'un couac qui l'a couverte de ridicule à l'Opéra de la Bastille, la cantatrice, pour se défendre de sa fille qui essaie de la convaincre de rester à Montréal en lui servant des arguments d'un nationalisme primaire, se livre à une moquerie de l'accent de « Mârial » avec une délectation trop évidente pour ne pas trahir la jouissance qu'elle éprouve à le retrouver. Si ce personnage — et l'interprétation qu'en fait Marthe Turgeon — nous vaut alors quelques moments très drôles, il ne mène cependant pas loin. D'une part, parce que les arguments de sa fille sont d'une telle

banalité qu'ils ne peuvent donner lieu à un débat solide. D'autre part, parce que le débat sera en quelque sorte neutralisé par le double dénouement : la décision de Patricia de retourner immédiatement à Paris et l'annonce que la cantatrice et sa fille vont jouer ensemble dans un téléroman. Cela ne nous en dit guère sur l'état des lieux, à moins que la référence finale au téléroman, lieu de réconciliation de la mère et de la fille, ait quelque chose à voir avec la stagnation culturelle et politique dénoncée par la pièce. Peut-être, après tout! Tremblay a le mérite — et le courage — de poser une question très pertinente, celle du sur-place québécois, mais en des termes qui le sont moins, comme si les choses n'avaient pas changé, comme si ses *Belles-Sœurs* n'avaient pas existé et n'avaient pas produit leur révolution.

Un monument?

Faut-il le lui rappeler à un moment où il ne semble plus croire au pouvoir du théâtre de changer le monde, ainsi qu'il le dit à Luc Boulanger dans les entretiens publiés sous le titre *Pièces à conviction* : « Après *Les Belles-Sœurs*, je m'imaginai pouvoir changer des choses. Plus maintenant. » Ce commentaire, je le rapproche d'un autre passage du même ouvrage dans lequel le dramaturge, se référant à ses rapports complexes avec les critiques, avoue un certain désenchantement qui serait l'écho d'une supposée lassitude des journalistes : « Je n'ai plus de plaisir à lire les journalistes québécois. Au début de ma carrière, j'ai eu de très bonnes critiques. Dans les années soixante-dix, certains critiques m'ont fait connaître et ont défendu la nouveauté de mon théâtre. Or, après trente ans, je réalise que les journalistes se sont lassés de ma présence! Au Québec, on me considère comme un "monument" de la littérature. Et des fois, comme des pigeons, on aime bien chier sur les monuments! » D'entrée de jeu, Boulanger fait écho à ces propos en parlant en termes fort polis de « la complicité — pas toujours évidente — entre un critique et un auteur » et en rappelant à Tremblay que ce ne sont pas seulement « les propos des exégètes et [les] thèses des universitaires » qui ont élevé le « monument »,

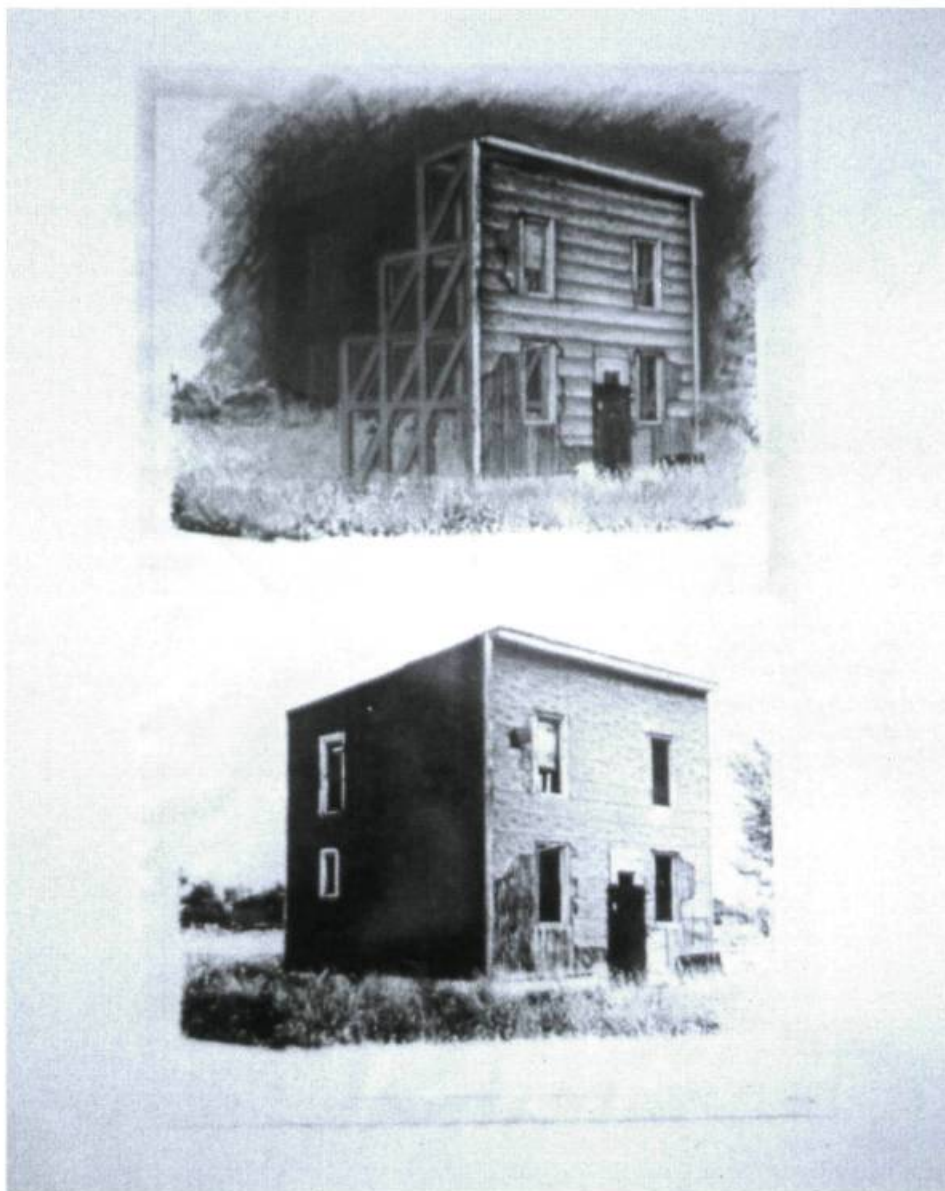
mais Tremblay lui-même par sa présence médiatique « sur toutes les tribunes ». C'est pour combler cette distance — cette incompréhension — entre « le discours analytique et le Tremblay médiatique » que le journaliste de *Voir* a préparé le présent ouvrage qu'il « inscrit quelque part entre le reportage, l'autobiographie et l'entrevue-fleuve ».

Il est vrai qu'il ne s'agit pas d'un livre-entretien dans le sens où on l'entend généralement : un livre qui permet au lecteur de suivre l'ensemble du parcours de la personne interviewée et qui laisse à l'interviewé comme à l'interviewer une grande liberté de déplacement et une grande spontanéité du propos. Comme l'indique le titre, le livre est soumis à l'ordre chronologique (celui de la création) des vingt et une pièces retenues (pourquoi avoir négligé « trois œuvres mineures » et « quatre courtes pièces », dont les premières qui ne sont pas insignifiantes, quand on cherche à reconstituer un parcours?), de deux comédies musicales et d'un opéra (mais je ne comprends pas très bien le calcul de Boulanger, alors que je ne vois mentionnés dans la table des matières et dans les titres des dix-huit sections que vingt titres au lieu des vingt-quatre annoncés dans l'« Introduction »). Si la perspective adoptée est contraignante et limitative, elle a l'avantage de bien faire saisir non seulement l'enchaînement d'une pièce à l'autre, les circonstances et le contexte de la création de chacune, mais également l'évolution de la conception esthétique de Tremblay et du regard qu'il porte sur sa dramaturgie. La nouveauté est moins dans le contenu des propos recueillis, déjà connu en bonne partie par les récits à caractère autobiographiques ou les interventions médiatiques de Tremblay, que dans la mise à distance et la mise en perspective auxquelles oblige l'exercice de l'interview suivi et rigoureusement mené par un critique familier de l'œuvre qui laisse cependant peu de place à l'improvisation. Est-ce l'effet du travail de réécriture des entrevues? Les traces de l'oralité sont à peu près absentes des entretiens — surtout des questions — qui n'aboutissent pas à des rencontres. On a visé avant tout, et réussi, à faire un livre utile, par exemple, en faisant précéder chaque chapitre

d'un encadré d'une page donnant un bref extrait de la pièce traitée et des informations sur sa création, en ajoutant une bibliographie complète de l'œuvre de Tremblay et un index des thèmes, des personnages principaux et des noms propres cités dans les entretiens.

De la mère, des pères et des cadets

Mais surtout, je crois, *Pièces à conviction*, tout en le démonumentalisant, rend justice à « cette figure dominante du théâtre québécois » qu'est toujours Tremblay, en mettant le lecteur en présence d'un dramaturge qui sait très bien définir son esthétique (par ce qu'il dit, par exemple, de la tragédie, de l'absurde, du naturalisme), décrire avec précision la fabrication de ses pièces (entre autres, dans ses fines remarques sur le dialogue et le monologue), qui ne craint pas de revenir sur des interprétations (politiques, notamment) qu'il a données de certaines de ses pièces, qui avoue sa fragilité et sa peur : « Depuis *Les Belles-Sœurs*, j'ai chaque jour l'impression qu'un beau matin tout ça va cesser... » Je découvre dans ces entretiens un Tremblay plus pudique dans ses paroles que dans ses écrits autobiographiques. Ce qui n'est pas sans donner tout son poids de vérité et d'émotion à cet aveu, à propos de sa mère, qui est presque le dernier mot du livre : « Je ne crois pas que j'aurais assumé la langue de mon théâtre si j'avais su que ma mère allait pouvoir lire mes pièces. [...] Je me serais censuré... L'année suivant le décès de ma mère, je me suis lié d'amitié avec André Brassard. Je suis persuadé que si ma mère et André s'étaient connus, ils auraient été en conflit ! Pas ouvertement. Je veux dire que, pour moi, ces deux influences auraient été en conflit. L'influence de ma mère partie, celle d'André Brassard a pu librement s'exercer. Je n'ai jamais été obligé de choisir entre les deux. » Cette lucidité, on la retrouve lorsqu'il s'agit pour lui, en réponse à une question de Boulanger, de se situer par rapport à ses devanciers (ses « pères ») et aux jeunes auteurs : « Avec monsieur Gélinas, j'avais la bonne relation d'un petit-fils et de son grand-père. Par contre, avec monsieur Dubé, ça ressemblait à un rapport compliqué entre un père et son fils. Gratien Gélinas aimait beaucoup ce que je faisais ; Marcel Dubé a pu



La maison de *Rivières-des-Prairies* de Melvin Charney, 1977

collection privée

se sentir menacé. Avec raison. À l'époque, les Québécois voulaient un héros par domaine (le sport, la politique, la musique). Pas deux. Je dois reconnaître que, lorsque je suis devenu populaire, dans les années soixante-dix, le milieu théâtral a mis un peu de côté l'œuvre de Marcel Dubé. [...] Au Québec, la culture n'est plus une chasse gardée, comme dans les années cinquante et soixante. Ma génération est la première qui n'a pas été complètement remiée par ses cadets. Bien sûr, les jeunes auteurs écrivent des pièces différentes des miennes. Ils proposent de nouvelles choses. Mais, contrairement à ce que j'ai fait au début de ma carrière, les jeunes auteurs ne créent pas en réaction aux œuvres des aînés. Ils veulent simplement prendre leur place à eux. Et la relève du théâtre québécois, avec, par exemple, un auteur comme Serge Boucher, est en

très bonne santé. » Voilà un propos qui pour sa justesse devrait être cité en bonne place par les historiens du théâtre. Si l'on peut dire qu'il y a un après-Tremblay, c'est avec l'importante nuance que l'auteur des *Belles-Sœurs* et de *L'état des lieux*, contrairement à Gélinas et à Dubé, n'est pas absent de cet après. En témoignent, année après année, ses créations et la reprise de ses pièces, de même que les ouvrages qui lui sont consacrés, comme celui de Boulanger et l'essai critique qu'André Brochu vient de faire paraître, *Rêver la lune*, qui porte, comme le précise le sous-titre, sur *L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*. Nous y reviendrons.

PIERRE L'HÉRAULT