

## « Par la porte d'en avant... » Entretien avec Michel Tremblay

Pierre Lavoie

Numéro 47, 1988

Il y a 20 ans « les Belles-Soeurs »...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28072ac>

[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

Lavoie, P. (1988). « Par la porte d'en avant... » : entretien avec Michel Tremblay. *Jeu*, (47), 57–74.

IL Y A 20 ANS, «LES BELLES-SOEURS» . . .

## «par la porte d'en avant...»

entretien avec michel tremblay

### «les belles-soeurs», vingt ans plus tard

*Le 28 août 1988, les Belles-Soeurs fêteront leur vingtième anniversaire de création au Théâtre du Rideau Vert. Quel regard posez-vous aujourd'hui, comme auteur, sur cette oeuvre qui vous a vraiment révélé et qui a bouleversé le paysage théâtral québécois?*



«Vingt-trois ans plus tard, puisqu'elle a été écrite en 1965, j'y trouve toujours cette générosité, cette excitation théâtrale, qui en constituent la qualité première.» Sur la photo: répétition des *Belles-Soeurs* au Rideau Vert, mai 1971. Photo: Daniel Kieffer.

**Michel Tremblay** — Je ne l'ai pas lue depuis un bon moment, et la dernière fois que je l'ai vue, c'était à Chicago. Mais vingt-trois ans plus tard, puisqu'elle a été écrite en 1965, j'y trouve toujours cette générosité, cette excitation théâtrale, qui en constituent la qualité première, même si ce texte va finir par vieillir beaucoup. Si cette flamme intérieure, cette excitation sont présentes, le texte, la structure seront toujours valables parce qu'ils sont théâtralement excitants, et ce même si le fond a vieilli.

*Vous disiez alors que si cette pièce était encore pertinente dans dix ans, vous auriez le sentiment d'un échec...*

**M.T.** — Je le pense toujours. Ce que nous avons réalisé était en deçà de nos intentions, très précises à cette époque. J'espère que nous avons servi à quelque chose... L'artiste a tendance, en général, à mêler sa propre vie à la vie artistique, c'est-à-dire que la vie artistique d'un peuple est toujours beaucoup plus vaste que la vie personnelle de l'artiste, mais comme celui-ci veut être efficace à l'intérieur de cette autre vie, il se donne toujours un temps trop court pour donner fruit. À vingt-six ans, lorsque pour la première fois ta pièce est créée sur une scène officielle, dix ans, c'est la fin du monde. Mais dans l'évolution d'un peuple, dix ans, ça n'est rien du tout. Dans un sens, il est normal que *les Belles-Soeurs* soient encore pertinentes, même s'il y a des aspects qui ont vieilli, tout comme il est normal que j'aie dit: «J'espère que ça va être dépassé le plus vite possible.» J'ai écrit *les Belles-Soeurs* parce que les autres avant moi n'avaient pas écrit cette pièce. J'avais un besoin profond de le faire, j'étais passionné en l'écrivant, mais j'avais nettement l'impression que j'y étais obligé parce que d'autres avant moi ne l'avaient pas fait.

*De toute façon, la réception de cette oeuvre, aujourd'hui, n'est plus la même. Vous avez dû le constater lors de la dernière reprise à la Nouvelle Compagnie Théâtrale.*

**M.T.** — La réception des jeunes est un phénomène intéressant. Ils ne comprennent pas du



L'auteur des *Belles-Soeurs* et leur metteur en scène, André Brassard: les débuts. Photo: André Cornellier.

tout que cette pièce ait pu provoquer un tel scandale il y a vingt ans. Il s'agit là d'une évolution, tant mieux. Même le public de théâtre dans son ensemble ne se rend plus compte, maintenant, qu'une pièce est écrite en québécois. Plus personne ne parle de la langue, sauf ceux qui sont encore choqués par certains mots: «Tremblay, ça sacre...» Ma récente traduction de *Qui a peur de Virginia Woolf?* aurait beaucoup choqué il y a vingt ans, alors qu'aujourd'hui, c'est la traduction française qui choquerait. Que les gens aient admis implicitement, dans leur for intérieur, que l'art doit être véhiculé dans sa propre langue constitue une évolution extraordinaire, parce que ça devrait toujours être ainsi. On vient de tellement loin.

*En rapport avec cette question du langage, du joual, qui a suscité un débat très virulent pendant plusieurs années, n'est-il pas paradoxal que de la personne perçue dangereuse pour une culture, vous en soyez devenu la personne la plus représentative?*

**M.T.** — Passer du jeune écrivain qui sent le soufre à la gloire nationale... Cette évolution s'est produite tellement lentement que je ne m'en suis pas vraiment aperçu. Certains parleront probablement de récupération, c'est-à-dire de l'acceptation d'une certaine récupération, mais j'aime mieux être récupéré en continuant d'être efficace que d'avoir résisté toute ma vie, d'être inconnu aujourd'hui et de n'avoir aucune crédibilité ni aucune efficacité. Je ne dis pas cela pour trouver une porte de sortie. Je crois m'être servi de mon statut d'auteur connu d'une façon «intelligente», car jamais en vingt ans, on n'a pu me reprocher d'avoir agi pour plaire à qui que ce soit, à un certain public ou à un autre. J'ai toujours fait à ma tête de cochon, exactement au moment où j'avais la chance de pouvoir écrire ce que je voulais, où je le voulais, quand je le voulais, comme je le voulais, alors que j'aurais pu tout aussi bien m'asseoir sur mes lauriers, accepter toutes sortes de compromissions, faire des ronds de jambes, plaire. Au contraire, je pense que ma grande qualité, c'est de plaire en disant des choses désagréables...

*Je repense à cette fameuse phrase de Lise Paquette dans les Belles-Soeurs: «Chus v'nue au monde par la porte d'en arrière, mais m'as donc sortir par la porte d'en avant.»*

**M.T.** — C'est vraiment devenu un leitmotiv, les gens me ressortent toujours cette phrase-là, ainsi que: «Tu peux sortir la fille de l'Est mais pas l'Est d'la fille.» Probablement que ça me dépeint. Mais la raison pour laquelle j'ai écrit cette pièce n'a rien à voir avec moi, parce que je n'ai aucune espèce d'ambition littéraire. Je n'ai jamais rien fait pour réussir. *Les Belles-Soeurs* ont été lues par hasard parce qu'une actrice avait donné le texte au Centre d'essai des auteurs dramatiques. De moi-même, je ne l'aurais jamais envoyé. Je n'ai jamais rien fait pour être joué où que ce soit, car je n'avais aucune ambition. Non seulement j'étais beaucoup trop orgueilleux pour avoir de l'ambition, mais je n'ai jamais rien demandé à qui que ce soit de peur qu'on me dise non. J'ai gagné au Concours des jeunes auteurs de Radio-Canada en 1964 avec *le Train*, mais cette pièce était écrite depuis 1959, et je l'ai envoyée seulement en 1963 parce que j'allais être trop vieux sinon. J'ai raté deux concours de peur de ne pas gagner, tellement j'étais orgueilleux. Un orgueil tel que même le deuxième nom dans l'enveloppe était un second pseudonyme, avec le vrai numéro de téléphone bien sûr, au cas où on aurait pu savoir un jour que je n'avais pas gagné au Concours des jeunes auteurs — alors que j'étais absolument inconnu à ce moment-là.

*N'est-il pas étonnant que les Belles-Soeurs aient été créées au Rideau Vert?*

**M.T.** — Il y a deux versions complètement différentes à ce sujet. André Brassard et moi

étions inconnus et nous n'avions aucun contact avec le Rideau Vert quand madame Palomino a téléphoné pour me demander les droits des *Belles-Soeurs*. Certains disent que c'était pour prouver une fois pour toutes l'échec du théâtre québécois et pour ne plus être obligé de créer une pièce québécoise par an. D'autres affirment au contraire qu'en entendant l'enregistrement de la lecture, les deux directrices se seraient probablement dit: «Nous ne sommes pas d'accord, mais il y a quelque chose là. Aventurons-nous.» Comme nous n'étions pas là le dimanche après-midi où elles l'ont écouté, nous ne saurons jamais qui a raison...

*La première version apparaît plutôt machiavélique...*

**M.T.** — Oui. Si elles avaient voulu que la pièce connaisse un échec, elles n'auraient sûrement pas pris la peine d'engager toutes ces *stars* pour la défendre.

*Avez-vous l'impression que vos personnages, ou du moins ceux et celles qu'ils représentent, ont réussi à s'en sortir, eux?*

**M.T.** — Les personnages eux-mêmes, non. Ceux qu'ils représentent, je ne le sais pas. Il faudrait effectuer une enquête sociologique en 1988, vingt-trois ans plus tard. En ce qui concerne les personnages, il était très important pour moi, dès ma première pièce, de condamner tout le monde, d'écrire sur le chaos pendant qu'il se produisait plutôt que de rester à l'extérieur et de sauver quelqu'un. Il était très important que ce soit la fin de quelque chose, car c'était écrit avec une telle colère, avec une telle révolte... Cette nécessité d'écrire en québécois, qui m'est tombée dessus du jour au lendemain, de mettre par écrit notre façon de parler, correspondait profondément à la fin de quelque chose. Cela transparaît dans toute mon oeuvre, dans mon écriture. Dans mes pièces, je décris toujours la fin de quelque chose. Les ouvertures sont très rares et, quand j'en donne, elles paraissent douteuses. Les espoirs sont toujours douteux. Dans *Bonjour, là, bonjour*, dans *Hosanna*, des espoirs existent mais ils goûtent toujours, ils sentent toujours un peu le soufre. Je pense vraiment que le théâtre existe pour poser des questions, surtout pas pour donner des réponses. Il est donc très important de raconter la fin de quelque chose.

*Dans les pièces qui ont suivi le cycle des Belles-Soeurs, je pense par exemple à Albertine, en cinq temps, au Vrai Monde?, j'ai l'impression que les personnages ont évolué socialement, même si vous décrivez toujours le même univers, sans toutefois cette connotation fortement misérabiliste propre aux pièces du cycle des Belles-Soeurs.*

**M.T.** — Après la première lecture d'*Albertine...*, j'ai dit à Brassard une boutade, qui peut paraître très sarcastique, même méchante, mais j'avais besoin de la lui dire: «Avec *Albertine...*, j'ai l'impression que ça m'a pris vingt ans pour apprendre à écrire comme Marcel Dubé...» Il est normal que dans l'évolution d'un artiste, sa façon de s'exprimer change, bien qu'il décrive le même monde. Si je récrivais sans cesse *les Belles-Soeurs*, vous seriez les premiers à me le reprocher; il faut qu'il y ait une évolution. Je reviens sur les thèmes, surtout sur les personnages. Je développe chaque fois les thèmes un peu plus. Je travaille énormément la structure — je trouve d'ailleurs qu'on ne m'en parle pas beaucoup —, car je suis un chercheur. J'écris du théâtre traditionnel, mais j'essaie de trouver quelque chose de nouveau à l'intérieur de ce théâtre traditionnel. Il est donc tout à fait normal qu'en vingt ans, tout cela ait évolué vers autre chose. Je ne renie pas du tout ce que j'ai fait avant,

*«Dans Bonjour, là, bonjour, dans Hosanna, des espoirs existent mais ils goûtent toujours, ils sentent toujours un peu le soufre.»* Sur la photo: Janine Sutto, Henri Chassé et Huguette Olginy. Photo: Robert Etcheverry.



mais il est normal qu'au bout de vingt ans, les mêmes personnages s'expriment différemment.

*Cela correspond aussi probablement à une évolution de la société.*

**M.T.** — Il faut prendre le métro, aller se promener dans l'Est... Moi, je ne sais pas. Sur le plan de la langue, vraiment, je ne le sais pas. On a beaucoup dit, on a beaucoup voulu, on veut tellement parfois qu'on finit par croire que ses souhaits sont exaucés. Nous avons tellement voulu croire que la télévision allait changer nos moeurs, que l'information allait changer notre société, que nous avons parfois oublié de voir que la réalité n'a pas changé tant que ça, malheureusement. C'est là l'ambivalence des *Belles-Soeurs*. Ce qui est devenu moins pertinent dans *les Belles-Soeurs* ne réside pas, malheureusement, dans l'essentiel mais dans l'anecdote. En effet, la langue a évolué. Nous n'employons plus les mots d'il y a vingt ans, mais ceux qui ont remplacé les anciens ne sont pas nécessairement meilleurs, ni davantage pertinents.

*Vous ne croyez donc pas que les mentalités ont évolué?*

**M.T.** — Il y a eu une évolution, mais je ne pense pas que ce soit exactement dans l'axe que nous souhaitons. Une évolution qui stagne complètement — ce qui était le cas du Québec jusqu'aux années quarante — provoque une paralysie complète, une mort lente. Nous avons évolué, nous avons changé, mais pas nécessairement pour le mieux, du moins pas dans notre sens.

*Il y a vingt ans, dans quel sens envisagiez-vous cette évolution?*



Claude Gai dans *la Duchesse de Langeais* présentée au Théâtre de Quat'Sous en mars 1970. Photo: Daniel Kieffer.

**M.T.** — Dans le mouvement du nationalisme, qui représentait, pour nous, la délivrance. Il faudrait poser la question à Brassard mais, pour moi, le nationalisme était d'abord une question d'orgueil : la liberté d'être quelqu'un, de découvrir son identité. Nous l'avons peut-être découverte d'une autre façon, quoique j'ai tendance à condamner un peu ce que nous sommes en train de devenir, mais nous n'avons certainement pas réalisé ce pour quoi je travaillais. Mais ça, comme le dit un des personnages dans «L'impromptu des deux Presse<sup>1</sup>» : «C'est ben sûr que tu peux pas te sentir coupable de pas avoir fait la révolution à toé tout seul non plus.» Nous avons tous tendance, après avoir travaillé ensemble longtemps, à nous sentir coupables individuellement au lieu de nous sentir coupables collectivement.

*Pour en revenir à la fin du cycle des Belles-Soeurs en 1977 avec Damnée Manon, sacrée Sandra, ne s'agissait-il pas davantage d'une pause, d'un arrêt, puisque après les Anciennes Odeurs et l'Impromptu d'Outremont, vous êtes revenu à cet univers, décrit différemment ?*

**M.T.** — *Damnée Manon...* était vraiment une fin parce que c'est une pièce sur la schizophrénie. *Damnée Manon...* est vraiment la fin de la fin : deux personnages en un seul, l'un qui parle de Dieu d'une manière cochonne, l'autre qui parle du cul d'une façon mystique. Mon théâtre a toujours tendu vers la schizophrénie. Déjà, dans *En pièces détachées*, je disais que le seul moyen pour être heureux consistait à être fou, comme Claude qui croit devenir invisible lorsqu'il met ses verres fumés. *Damnée Manon...*, c'est exactement la même chose. Ce double personnage sombre dans la schizophrénie, dans la vision de Dieu, parce que sa seule possibilité de survivre est de devenir Émile Nelligan. C'est vraiment la schizophrénie, donc la fin. Ensuite, j'ai commencé à parler de la fin du cycle des *Belles-Soeurs*. J'ai été un an et demi sans écrire un mot. Je n'avais plus rien à dire. Je me suis remis à avoir envie d'écrire au moment où j'ai décidé de reprendre les mêmes personnages, de les rajeunir de vingt-cinq ans et d'écrire *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Pour me sauver moi-même en tant qu'écrivain, j'ai essayé d'écrire la genèse de ce que j'avais fait. Cela m'a permis de commencer le cycle des romans.

*Quelle différence y a-t-il pour vous entre l'écriture romanesque et l'écriture théâtrale ?*

**M.T.** — Je me suis trouvé une formule toute faite, une formule passe-partout, qui me convient bien. J'écris des pièces quand j'ai envie de crier des bêtises au monde et j'écris des romans quand j'ai envie de leur dire que je les aime. Mais il y a beaucoup plus de tendresse dans le premier cycle qu'on ne le pense. Il faut la chercher, mais elle est là. Elle n'est pas évidente parce qu'un auteur de théâtre n'a pas à être présent dans ses pièces, dans son théâtre. Un auteur de théâtre n'est jamais le narrateur de ses pièces. C'est la grande question du *Vrai Monde*?: «Comment se fait-il qu'on ne te reconnaisse pas, qu'on ne sache pas qui tu es? Tu nous décris, mais pas toi.» Le roman, au contraire, est un exutoire. Dès le départ, je peux assumer le rôle, m'infiltrer dans le rôle du narrateur et donner ma vision, ma version du monde. C'est ce que j'ai fait en écrivant mes quatre romans comme s'ils étaient parlés. Ces romans sont écrits comme si vous entendiez quelqu'un vous lire une histoire, vous raconter une histoire. J'ai fait exprès d'assumer ce rôle de conteur. Je voulais vraiment que le lecteur éventuel — parce que je ne sais jamais s'il y en aura — m'entende, moi, lire personnellement. Mes romans sont écrits beaucoup comme je parle, avec de nombreuses circonlocutions, des phrases très longues, surtout les deux premiers, avec bien des parenthèses. Je ne finis pas certaines phrases, je recommence, je reviens, c'est compliqué, c'est long, mais c'est intéressant parce que le moteur continue de tourner...

1. Texte paru dans *20 ans*, du Centre d'essai des auteurs dramatiques, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 285-297.

*Est-ce que l'écriture romanesque, les romans écrits dans cet entre-deux, ont modifié ensuite votre écriture théâtrale ?*

**M.T.** — Je ne peux pas le vérifier. Je pense que non. Je ne pense pas que l'écriture romanesque ait changé mon écriture théâtrale.

*Peut-être pas la forme, mais n'y a-t-il pas une inscription beaucoup plus nette de l'auteur dans vos dernières pièces ?*

**M.T.** — En ce sens, oui, peut-être. Quoique j'ai écrit *La grosse femme...* en 1978 et *le Vrai Monde ?* en 1985. Mais il se peut très bien que cette évolution soit venue petit à petit.

#### **«de la musique, avant toute chose»**

*Si nous parlions maintenant de la forme, de la structure de votre oeuvre. Celle-ci a été très souvent qualifiée de réaliste. D'où vient ce malentendu ? Est-ce parce que les gens se sont attachés uniquement au propos, au contenu ?*

**M.T.** — Avec l'éclatement de *l'Ossidicho* de Robert Charlebois en novembre 1968, avec la création des *Belles-Soeurs* et du *Cid magbané* de Réjean Ducharme en août de la même année, toute ma génération, nous avons comblé un tel besoin de parole que, pendant des années, les gens se sont surtout attachés à nos propos, laissant de côté la forme pour le fond. Ils ne nous disaient pas — si des personnes ont été gâtées par la critique, c'est bien Brassard et moi — qu'il n'y avait rien d'autre, mais le propos avait pris une telle importance que la forme était quelque peu oubliée d'où, peut-être, l'efficacité de ce théâtre, un théâtre non pas savant mais complexe. Mes pièces sont très structurées, mais vues de la salle, elles perdent leur complexité. À la générale de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, nous ne savions pas si les gens comprendraient. Avec les deux morts qui parlent, les deux filles dix ans plus tard, puis les deux filles qui redeviennent des petites filles... Non pas parce que le public n'est pas intelligent, mais parce qu'il n'avait jamais vu ça nulle part. Les gens comprennent, mais nous ne savons jamais jusqu'à quel point, parce que nous allons toujours un peu plus loin. Ils nous ont suivis, ils nous connaissent, bien. Mais y a-t-il un point X où ils vont dire, non pas qu'ils ne comprennent plus, mais que ça ne les intéresse plus ? Le danger avec *le Vrai Monde ?*, notre peur était que le public nous dise : «C'est ben beau tout ça, mais moi, ça m'intéresse pas l'écriture théâtrale. On vous a suivis jusqu'ici mais là, moi, les problèmes de l'écrivain, lâchez-moi lousse!» En fait, les gens regardaient la pièce comme une partie de hockey. Certains prenaient pour Angèle Coutu et Raymond Bouchard, d'autres pour Rita Lafontaine et Gilles Renaud. Il y avait des clans dans la salle qui criaient «hourrah!» parfois. Le soir de la première, quand le premier «éclat» de hockey a retenti, j'étais en coulisses. Nous avons pensé que quelque chose était tombé sur la scène, ou que Rita venait de trébucher... Elle apportait alors les pantoufles à son mari. Les spectateurs ont tellement haï ça, ils ont tellement réagi au fait qu'elle lui apporte ses pantoufles, cette action représentait tellement quelque chose de dépassé, que j'ai pensé que le décor était tombé, que Rita était tombée, que c'était fini...

*La musique occupe une place omniprésente dans la structure de vos pièces. D'ailleurs, vous-même, vous utilisez souvent les expressions de quintette, de quatuor.*

**M.T.** — Je suis un amateur de musique, pas du tout un musicologue. Je ne connais pas du tout la musique, je ne peux pas la lire, je ne suis qu'un amateur, dans le bon sens du terme. Pendant mon adolescence, en même temps que je développais mon goût pour la musique

— j'aime la musique depuis mon enfance —, j'ai découvert le théâtre grec. Ce fut une redécouverte de la musique en même temps qu'une découverte des chœurs grecs. Le jour où j'ai fait le *switch* — j'en suis d'autant plus fier que j'ai fait ce cheminement tout seul, c'est une des grandes fiertés de ma vie —, le jour où j'ai compris qu'un chœur de treize personnes qui sortent de la ville de Thèbes et qui s'adressent au public à la première personne, peuvent représenter toute la ville, a été un jour de grande découverte. J'ai compris qu'au théâtre les voix, au lieu de s'additionner, se multipliaient. Une femme qui raconte son malheur, c'est une femme qui raconte son malheur, mais le même texte dans la bouche de cinq femmes... Elles ne sont plus cinq ! J'ai trouvé cela tout seul quand j'avais quinze ans, en lisant *Agamemnon*, ma première pièce grecque, publiée par les Éditions Rencontres, de faux livres d'art publiés en France. Je ne comprenais pas tout, j'étais adolescent, mais le chœur fut une révélation.

*Lorsque vous songez à une pièce, lorsque vous écrivez, la structure musicale est-elle première, est-elle sous-jacente ?*

**M.T.** — Elle est toujours omniprésente, c'est-à-dire que le rythme est prépondérant. Peu importe ce que j'écris, je n'oublie jamais que cela fait partie d'un tout. Le rythme m'aide aussi à écrire des pièces qui sont, la plupart du temps, concises. Tout doit être utile. Mes rythmes multiples sont toujours à l'intérieur d'un rythme unique, dans ma ligne droite, du début à la fin. Je développe une infinité de petits rythmes, mais qui doivent toujours être utiles. Je reviens toujours à ces mots-là : la pertinence et l'utilité. Il est très important, surtout pour l'écriture théâtrale, d'essayer de ne jamais déroger de la ligne droite, de ne pas faire trois pas de côté pour un jeu de mots et revenir. Évidemment, la réussite est inégale et les faux pas aussi font partie du rythme, de la musique.



«*Damnée Marion...* est vraiment la fin de la fin : deux personnages en un seul, l'un qui parle de Dieu d'une manière cochonne, l'autre qui parle du cul d'une façon mystique. Mon théâtre a toujours tendu vers la schizophrénie.» Sur la photo : André Montmorency et Rita Lafontaine. Photo : André Cornellier.

*Écrivez-vous parfois en pensant à certains interprètes?*

**M.T.** — Oui, j'ai eu cette chance très tôt. *Marie-Lou...* est ma première pièce qui a été créée par les quatre acteurs pour qui je l'avais écrite. Certains me disent que cela peut être dangereux, non pas pour les créations, mais pour les productions à l'extérieur ou pour des reprises éventuelles. Je réponds non, parce que la voix de ces acteurs a amélioré ma pièce. Si je n'avais pas écrit pour eux, peut-être aurait-elle été moins bonne, moins efficace. Je ne suis pas du tout un visuel. Je suis surtout un auditif. J'aime beaucoup être charmé par les voix, par l'écoute de ce qui est en devenir, et ce n'est pas toujours exactement comme je l'imaginai. Même si je connais Rita Lafontaine depuis vingt ans, elle a toujours dans la voix des... — pour employer une expression musicale — des variations auxquelles je n'avais pas songé.

*Il y a aussi la collaboration très étroite avec André Brassard.*

**M.T.** — J'en ai beaucoup parlé. Je ne serais pas l'auteur que je suis s'il n'avait pas été là, et il ne serait sans doute pas le metteur en scène qu'il est si je n'avais pas été là également. Nous nous sommes beaucoup nourris l'un et l'autre avant de travailler ensemble, parce que nous sortions beaucoup ensemble. Nous avons développé des goûts réciproques pendant quelques années avant de vraiment travailler ensemble. Nous avons donc, tous les deux, une base qui était plus que de l'amitié, une base de goûts développés en commun. J'ai écrit *les Belles-Soeurs*, en fait, après avoir vu un film que nous avons détesté. Pourquoi? Parce que personne au monde n'avait jamais parlé la langue qui était employée dans ce film. Nous avons découvert cela ensemble. Donc, quand j'ai écrit *les Belles-Soeurs*, il était là et il m'a nourri, mais je pense que je l'ai nourri aussi en lui apportant mes textes. Même si nous ne travaillons pas toujours ensemble maintenant, lorsque nous nous retrouvons, cette «nourriture» existe toujours.

*Comment le travail se partage-t-il? Une fois le texte écrit, travaillez-vous avec lui pour corriger des passages?*

**M.T.** — Oui, je lui dis toujours: «Avant de m'en parler, laisse-moi me rendre au bout une fois.» J'écris chronologiquement mes pièces, c'est-à-dire que je procède du début à la fin, je suis incapable d'écrire des scènes et de mettre de la chair autour. Toujours la structure de la ligne droite... Je dis toujours à André: «Attends que je sois rendu à la fin et on va en reparler» puis, nous en reparlons sérieusement, deux ou trois fois. Il m'apporte des arguments, parfois il trouve qu'il y a des manques, parfois qu'il y a des choses en trop. Si je lui prouve que c'est faux, il les garde, sinon, bon. Nous travaillons ensemble mais jamais en même temps, c'est-à-dire qu'il travaille toujours après moi. Je le laisse me critiquer. C'est ce qu'il a fait aussi avec Michel Marc Bouchard pour *les Feluettes*. Et le puzzle finit par prendre sa forme. Ce qu'il me dit surtout — parce que je lui raconte, avant, ce que la pièce va dire, ce que je pense qu'elle va vouloir dire — son argument ultime: «Tu m'avais dit que cette pièce voulait dire ça, y'en manque un bout.» C'est un argument irréfutable. Je me dis toujours: «Si lui trouve que j'ai pas dit ce que j'ai dit que ça devrait vouloir dire, c'est qu'y doit manquer quelque chose.» C'est un lecteur privilégié, et je suis très chanceux de l'avoir. Ça devrait toujours être ainsi entre un metteur en scène et un écrivain. Trop souvent, malheureusement, les metteurs en scène n'exigent rien des auteurs parce qu'ils les respectent trop, parce qu'ils en ont peur. Trop souvent aussi, les écrivains sont trop prétentieux pour accepter quelque critique que ce soit, refusent même d'amputer leur texte d'une seule virgule. Je trouve ça d'une prétention sans nom. De ne jamais accepter la

critique, je trouve ça complètement ridicule, même chez de grands écrivains.

*Une fois tout ce travail autour du texte accompli...*

**M.T.** — Je disparaissais. J'assiste à une ou deux lectures où nous reprenons notre numéro — j'appelle ça notre numéro des époux Jouhandeau —, c'est-à-dire qu'il y a une lecture et une discussion avec les acteurs, Brassard et moi d'un côté, les acteurs de l'autre. Quand arrive leur moment de créer — parce que je considère que, dans une création, la part de tous les autres créateurs est très importante —, alors je les laisse créer. Certains croient que ça ne m'intéresse pas, que je hais les répétitions ou que mon texte écrit, ça ne m'intéresse plus. Non, je les laisse créer. Un texte de théâtre n'est rien qu'une base, une base importante, certes, mais simplement une base. Je reviens ensuite pour les premiers enchaînements, les premiers filages comme disent les Français. Je ne crois pas du tout à l'auteur omniprésent, à la gauche du metteur en scène, lui susurrant des choses à l'oreille pendant que cette «engeance paranoïaque» que sont les acteurs se demande ce qui se passe...

*Je suis beaucoup frappé par cette conscience très précise de «la ligne droite», du but à atteindre.*

**M.T.** — Chez moi, l'inspiration doit être très contrôlée. J'y crois parce que, bien sûr, il faut être dans un état de grâce pour créer, pour écrire, mais je n'écris pas un mot, qu'il s'agisse d'une chanson, d'un roman, d'une pièce, d'un film, sans savoir à 95% le contenu et, surtout, le sens, le pourquoi. Je ne m'assois pas à ma table de travail si je ne sais pas où je vais. Ce n'est pas une critique envers ceux qui ne travaillent pas ainsi. C'est ma façon à moi de voir



«À la générale de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, nous ne savions pas si les gens comprendraient. Avec les deux morts qui parlent, les deux filles dix ans plus tard, puis les deux filles qui redeviennent des petites filles... Non pas parce que le public n'est pas intelligent, mais parce qu'il n'avait jamais vu ça nulle part.» Sur la photo: Hélène Loiseau. Photo: André Cornellier.

les choses et de travailler. Je serais incapable d'écrire au fil de la plume ou de poursuivre un thème, ce que fait Harold Pinter par exemple. Il raconte que dans une de ses pièces, il a constaté au début du deuxième acte qu'un de ses personnages masculins du premier acte était une femme. Je ne travaille pas ainsi.

*Cette phase préparatoire où vous mettez en place tous les morceaux se déroule-t-elle uniquement à l'intérieur de vous?*

**M.T.** — Oui. Je ne suis pas un universitaire. Je ne suis pas allé à l'école, je ne prends pas de notes, je n'ai jamais pris de notes. Sans doute est-ce prétentieux, mais je me dis toujours que ce que j'oublie n'était pas nécessaire. Tu penses avoir oublié des choses, mais quand tu écris, ces choses oubliées reviennent. Il est très rare que je finisse une pièce et que je me dise: «Ah! mon Dieu, y devait aussi être question de telle affaire là-dedans.»

*Cette période de cogitation varie-t-elle beaucoup selon les pièces?*

**M.T.** — Quand j'ai un sujet, cela peut prendre des années avant de trouver «quoi faire avec»... Le comment arrive toujours après une longue période de «niaisage». Depuis longtemps, je voulais prendre un personnage, le découper en morceaux et jouer avec ces morceaux. J'ai mis longtemps à découvrir que ce devait être le personnage d'Albertine. Les cinq Albertine, les cinq époques d'Albertine, j'ai mis trois quarts d'heure à les trouver. *Le Vrai Monde?*... Je me suis réveillé un dimanche matin à sept heures moins quart, sachant que quelque chose allait se passer. Une heure et quart plus tard, à huit heures du matin, *le Vrai Monde?* était né. Mais je le cherchais depuis des mois et des mois. Vient un moment où cette chose tourne autour de moi. C'est très physique, très étonnant. Je peux me



«Je ne serais pas l'auteur que je suis s'il n'avait pas été là, et il ne serait sans doute pas le metteur en scène qu'il est si je n'avais pas été là également. Nous nous sommes beaucoup nourris l'un et l'autre avant de travailler ensemble...»  
Sur la photo: André Brassard et Michel Tremblay dans le décor de *Damnée Manon, sacrée Sandra*. Photo: André Cornellier.

promener dans la rue et je sais que quelque chose me tourne autour. Je me mets en état d'attente. Ça vient, ou non, mais je le sens. Probablement est-ce provoqué par une réplique entendue dans la rue, une image... Je ne le sais pas. Bien sûr, mon sujet ne rôde pas autour de moi physiquement, mais il y a sûrement un déclencheur.

Pour *Albertine...*, j'étais rue Saint-Denis. J'avais senti toute la journée que quelque chose allait se passer. J'allais reconduire une de mes amies dans un bar. Elle m'a dit — c'était à l'époque des guidounes — : «Au Carré Saint-Louis, y paraît que c'est épouvantable les guidounes qu'il y a là; ça l'air que ça vaut la peine d'aller voir ça tellement y'en a. C'est vraiment le folklore et tout.» Je me suis assis sur un banc au Carré Saint-Louis pour voir les guidounes. Finalement, j'ai trouvé *Albertine...* parce que je me suis mis à l'écoute de ce qu'elle est, parce que je l'ai provoquée. Le meilleur exemple, c'est le monologue de Tooth-Pick. J'ai écrit *Sainte Carmen...* en très peu de temps, mais pas le monologue de Tooth-Pick. J'ai mis la pièce de côté pendant quatre mois. C'est la seule fois. J'ai vraiment attendu... C'était un monologue sur le mensonge. J'ai beaucoup de difficulté avec le mensonge. Habituellement, mes personnages, quand ils jouent, jouent à être bons. C'était la première fois que j'avais un personnage qui trompait les autres, qui était tellement un bon acteur qu'il faisait avaler une grosse couleuvre au choeur. Brassard était très énervé vers la fin, car nous en étions presque à la production. Je lui disais : «Attends, ça va venir.» Puis, c'est venu. Tant mieux. Sinon, je ne sais pas ce que *Sainte Carmen...* serait devenue.

*Travaillez-vous régulièrement tous les jours, tous les matins par exemple?*

**M.T.** — Absolument pas. Par contre, je comprends qu'on puisse en avoir besoin. Je me considère tellement peu comme un écrivain que je me sentirais ridicule d'aller acheter un couteau, d'aiguiser mon crayon, de tailler ma plume tous les matins. Le «folklore» de l'écrivain n'est pas du tout présent chez moi.

*J'aimerais revenir à Albertine, à ce personnage qui a une importance capitale dans toute votre oeuvre. D'abord, dans En pièces détachées, ensuite dans les romans...*

**M.T.** — Dans le film *Il était une fois dans l'Est*, c'est elle qui va chercher la Duchesse de retour d'Acapulco...

*Et surtout, dans Albertine, en cinq temps.*

**M.T.** — Ce personnage a beaucoup évolué. Il y a quelques semaines, André Brassard a regardé le téléthéâtre d'*En pièces détachées*, réalisé en 1970. Il a été très étonné de constater à quel point Albertine était geignarde, se plaignait beaucoup, ne faisait rien d'autre. Par la suite, elle devient beaucoup plus active. C'est la seule pièce qui s'inspire directement de ma famille — celle de la soeur de mon père. D'ailleurs, je vivais encore chez mes parents lorsque je l'ai écrite. Je l'ai à peine transposée. Il s'agit presque d'une copie de la réalité. Cette pièce vieillit rapidement parce qu'elle est trop réaliste. Albertine est devenue un personnage au destin tragique exemplaire, en lutte avec lui-même plutôt que soumis au réel. Électre n'est jamais soumise. Elle va perdre — elle le sait et nous aussi —, mais elle lutte. Le personnage d'Albertine a donc beaucoup évolué. Je le reprends dans mon nouveau roman, le cinquième tome des *Chroniques*.

*Le questionnement de l'écriture théâtrale, au coeur du Vrai Monde?, était-il déjà présent dans Albertine...?*

**M.T.** — J'ai eu l'impression, tout à coup, que les gens croyaient que ce que je disais était vrai, même que, à la limite, j'aurais pu écrire n'importe quoi... J'ai eu très peur de ce pouvoir de chef de file. Sur ces entrefaites, j'ai écrit *Albertine...*, et ma tante, le modèle d'Albertine, est morte. Dès ce moment, la culpabilité — j'hais tellement ce mot —, la culpabilité judéo-chrétienne est apparue. «Elle est morte maintenant. Avais-je le droit?... Avais-je le droit, pendant tout ce temps, non seulement de me servir de son essence pour dire des choses que je croyais intelligentes mais de gagner ma vie avec elle, qui est restée dans son petit univers, alors que moi j'ai acquis, en partie sur son dos, ma réputation à travers le monde?» Les artistes ne devraient sans doute pas se poser ces questions. N'ont-ils pas tous les droits?... En écrivant *le Vrai Monde?*, je pensais que ça pourrait être intéressant pour le public de voir un écrivain transformer la réalité mais, en même temps, je craignais que cette problématique ne l'intéresse pas. En fait, les seules critiques négatives sont venues du milieu, en particulier des critiques qui, eux, n'avaient pas besoin de cette pièce. Par contre, les spectateurs avaient besoin, encore une fois, de découvrir cette vérité, même si une actrice ou un critique peuvent trouver primaire «l'auteur, sauveur du monde». Je ne suis pas là pour donner des cours de théâtre...

*La structure est très habile, très forte, mais ce questionnement sur la création n'est pas nouveau.*

**M.T.** — C'est juste. Tout a déjà été dit depuis 2 500 ans... Aujourd'hui, en cette fin de siècle, on peut seulement trouver de nouvelles façons de dire les mêmes maudites affaires. Alors, quand je crois avoir trouvé une nouvelle structure, je me dis: «Peut-être que les mêmes maudites affaires que je répète vont être pertinentes parce que c'est la première fois que je les exprime de cette façon.» Mais je n'ai jamais, absolument jamais, eu la prétention d'être le premier à les dire.

*Comment vos pièces sont-elles reçues à l'étranger? Les points de repère ne sont plus du tout les mêmes pour le public.*

**M.T.** — Les tests ne sont pas plus probants à l'étranger, mais plus soulageants, pour moi... En plus de sortir de chez soi, d'être aimé ailleurs, il est gratifiant de constater qu'une pièce avec quinze femmes qui collent des timbres, rue Fabre à Montréal, en 1965, jouée à Seattle, a autant de succès. J'avais raison de croire qu'en pensant petit, je pourrais atteindre à l'universel. C'est toujours la qualité première des productions que je vois à l'étranger... Nous l'admettons facilement pour les autres, par rapport à nous, mais encore maintenant, le nombre de gens qui n'y croient pas, qui ne croient pas que je suis joué à l'extérieur, qui me prennent pour un mythomane... «Y paraît que vous avez été joué au Japon? Voyons donc!»

Nous ne sommes pas tellement habitués à nous voir comme un peuple, comme des êtres universels. Nous doutons encore. La peur du ridicule, les propos de nos mères: «Qu'est-ce que nos voisins vont dire?» «J'suis pas intéressant pour intéresser les autres. Pourquoi quelqu'un s'intéresserait-il à une femme coupée en cinq?» Nous en sommes encore là parfois. Mais l'universalité d'une oeuvre ne se situe pas là où cette oeuvre a été écrite, a été pensée. Une oeuvre n'est pas plus pertinente écrite en France qu'au Zimbabwe. C'est du colonialisme, de l'autocolonialisme que de penser le contraire. Des colonialistes, des colonisateurs, des autocolonisés, il y en a encore beaucoup. Certaines personnes, installées ici depuis vingt-cinq ans, croient toujours que nous sommes des «trous de cul». Il y en a encore plus qu'on pense, et des plus jeunes aussi.



«J'ai mis longtemps à découvrir ce que devait être le personnage d'Albertine.» Sur la photo: Murielle Dutil, Rita Lafontaine, Gisèle Schmidt, Paule Marier, Amulette Garneau et Huguette Oigny. Photo: Guy Dubois.

*Vous avez toujours tenu des propos sévères sur l'impérialisme culturel français et américain.*

**M.T.** — Nous sommes le produit des autres, des francophones noyés dans un bassin d'anglophones. Nos racines sont de l'autre côté de la mer. Nous nous sommes laissés embobiner pendant tellement longtemps que nous avons oublié notre propre existence. Je ne peux pas ne pas juger sévèrement ceux qui nous ont chié sur la tête pendant 200 ans. C'est difficile de l'oublier et ce qui est encore plus difficile, c'est de se le faire rappeler par les mêmes gens. Ce colonialisme, ce n'est pas parce que nous l'avons dénoncé qu'il est disparu dans la terre comme le commandeur qui amène Don Juan dans les enfers, simplement parce que nous l'avons dénoncé... La situation n'a pas beaucoup changé dans la tête de ceux qui nous colonisaient. Heureusement, c'est dans notre tête à nous que ça a changé, mais pas dans la leur.

*Dans le numéro 45 de Jeu, Robert Lepage parlait de son travail et de la nécessité pour lui d'être en état d'urgence pour créer, pour écrire. Il disait que vous étiez quelqu'un de très serein, apparemment, face à la vie, un bon vivant, mais que cette urgence était nécessairement présente en vous pour donner de tels résultats. Comment cette urgence a-t-elle évolué chez vous, si vraiment vous la percevez dans ces termes?*

**M.T.** — J'ai déjà dit que je respectais uniquement les artistes qui se mettaient en perpétuel état de danger, ce qui revient exactement au même. Ma colère d'il y a vingt-trois ou vingt-quatre ans s'est transformée; ma façon de condamner, d'exprimer la condamnation a changé aussi. Plutôt que de condamner au premier degré, plutôt que d'écrire des pièces dans lesquelles je dénonce «la société pourrie», au lieu d'affirmer, donc, que tout est pourri, je pose des questions. Ma façon d'écrire, de condamner la société, a changé. La fin du



monologue de Rose Ouimet sur le «maudit cul», la dernière phrase, n'existerait pas si j'écrivais *les Belles-Soeurs* aujourd'hui. «Les femmes, sont poignées à gorge, pis y vont rester de même jusqu'au bout.» Je ne le pense plus; cette femme ne le pense plus également, mais il est très important qu'elle l'ait dit il y a vingt-trois ans. C'est vrai pour *Albertine...*, c'est vrai même pour *l'Impromptu d'Outremont*, pour *les Anciennes Odeurs* qui sont deux pièces très méconnues, oubliées, alors qu'elles sont très importantes, enfin pour moi. Elles ont été mes premières pièces de questionnement. Au lieu de condamner, je questionnais. Il est aussi pertinent de questionner, et l'urgence dans le questionnement est aussi forte que celle que j'avais à condamner il y a une vingtaine d'années. Sa propre évolution ne doit jamais être dictée par les autres, alors que, surtout dans les petits pays, dans les pays qui ont besoin de héros, on a tendance à vouloir imposer aux artistes une évolution qui n'est pas toujours la leur. J'ai réussi, je crois, à gagner une certaine indépendance, à dire ce que je voulais dire, quand je le voulais, comme je le voulais, parce que j'avais une tête de cochon. Mais j'aurais très bien pu devenir un serviteur social, un chien savant qui agit uniquement par peur de ne pas être accepté, de ne pas être aimé.

Ma colère s'est changée en questionnement. L'urgence d'écrire existe moins, c'est-à-dire que je ressens moins la nécessité de me jeter à corps perdu dans le travail qu'autrefois. Je produis plus lentement... En fait, mon excitation s'est modifiée, ce qui n'est pas désagréable. Je ne voudrais pas être comme j'étais il y a vingt-cinq ans. Je trouve ça bien d'avoir trouvé une «excitation sereine», si on peut apposer ces deux termes... Par exemple, dans *le Coeur découvert*, je suis très content d'avoir réussi à parler d'amour avec simplicité. En France, où le livre a été coédité, personne n'aurait osé jouer cette carte, alors qu'ici, je me suis fait descendre pour ça, parce que c'était un livre trop simple. Mais je suis très content de l'avoir écrit ainsi.

*Vous parliez de questionnement, mais dans l'Impromptu... la fin est pourtant très violente...*

**M.T.** — Je pense que c'est une des seules fois où Brassard et moi ne nous sommes pas entendus. Il ne s'est jamais servi de la salve de mitraillettes.

### **homosexualité: une approche différente**

*Vous êtes le premier, sinon l'un des premiers, à avoir abordé le thème de l'homosexualité au théâtre.*

**M.T.** — Je ne sais pas si j'ai beaucoup parlé d'homosexualité au théâtre! Je ne me suis jamais servi de... J'ai toujours eu comme théorie que nous n'en étions plus à l'information, à dire à papa-maman: «Je suis comme ceci et voilà comment ça se pratique, pourquoi ça existe.» Les premières fois que j'ai utilisé des personnages homosexuels, c'était pour exprimer un problème d'identité. *La Duchesse...*, *Hosanna* ne sont pas des pièces sur l'homosexualité. Non que je ne veuille pas en parler, mais je me servais d'eux pour d'autres raisons, pour leur volonté d'être quelqu'un d'autre, à l'image de notre société.

*Mais dans les Anciennes Odeurs, dans le Coeur découvert, l'approche est différente.*

**M.T.** — Encore une fois, j'essaie d'innover. C'est mon gros problème! Je n'essaie pas de

«Les premières fois que j'ai utilisé des personnages homosexuels, c'était pour exprimer un problème d'identité. *La Duchesse...*, *Hosanna* ne sont pas des pièces sur l'homosexualité.» Sur la photo: André Montmorency et Gilles Renaud dans *Hosanna*. Photo: Daniel Kieffer.

donner une nouvelle image mais de parler autrement de l'homosexualité, c'est-à-dire du cul, de la sexualité. Mes personnages ne sont jamais utilisés pour leur sexualité. Même Sandra dans *Damnée Manon...* parle de la sexualité d'une façon très mystique, transposée, pour aboutir à autre chose. Dans *le Coeur découvert*, la problématique de l'enfant est nouvelle. Que, dans notre société, un film et un livre parlant de la présence d'un enfant dans un couple homosexuel obtiennent un succès, c'est extraordinaire! En Europe, aucun réseau de télédiffusion n'a acheté *le Coeur découvert*. Ils trouvent tous ça magnifique, ça les bouleverse beaucoup, mais aucune télévision francophone d'Europe n'oserait présenter un film semblable. Le théâtre n'existe pas pour donner de l'information. C'est comme si Alexandre Dumas avait écrit *la Dame aux camélias* pour parler de la tuberculose.

*Quelle est votre perception de ce romantisme qui conduit presque inéluctablement à la mort et qui est très présent dans le théâtre gai créé actuellement au Québec?*

**M.T.** — Je n'y ai jamais pensé dans ces termes-là. Oui, c'est vrai que c'est un retour à la condamnation, un retour à un côté maudit. Il est évident que René-Daniel Dubois, par exemple, a besoin inconsciemment d'être un écrivain maudit. Ça n'a rien à voir avec la sexualité.

*Quelle est votre influence sur les auteurs actuels?*

**M.T.** — Il faut leur demander à eux, absolument. Même si René-Daniel me voue aux gémonies, nous sommes peut-être la première génération à ne pas être condamnée totalement par la suivante. Je perçois beaucoup plus une influence de génération qu'une influence personnelle.

propos recueillis par **pierre lavoie**