

## Michel Tremblay et la mémoire collective

Donald Smith

Numéro 23, automne 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40234ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Smith, D. (1981). Michel Tremblay et la mémoire collective. *Lettres québécoises*, (23), 48–56.



---

# Michel Tremblay et la mémoire collective

une entrevue de Donald Smith

Photos : Athé

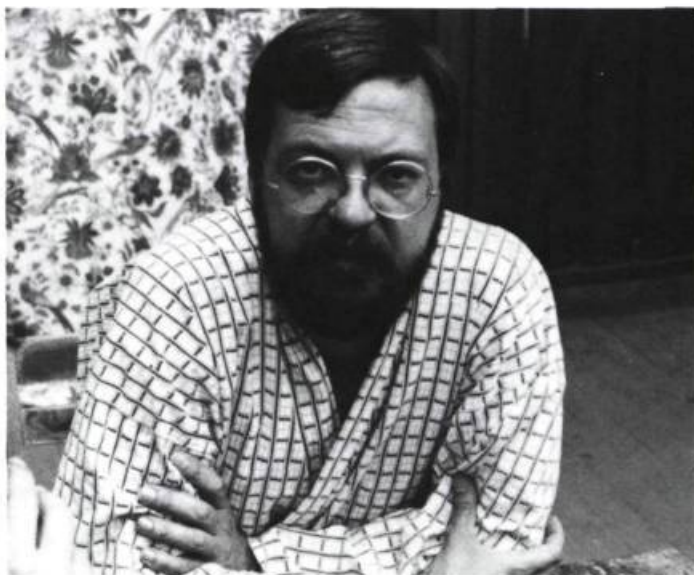
*Michel Tremblay, dramaturge, romancier et conteur est de loin l'auteur québécois le plus important de sa génération. Né en 1942, l'auteur des Belles-Soeurs est reconnu surtout pour ses talents de dramaturge. Mais Tremblay se tourne de plus en plus vers le roman. Plusieurs personnes se demandaient si l'écrivain allait pouvoir passer avec succès d'un genre à un autre. Eh bien, le tour est joué, car les deux premiers volets des « Chroniques du Plateau Mont-Royal » font découvrir un Tremblay qui se place parmi les romanciers québécois les plus en vue !*

*Issu d'un milieu ouvrier, Michel Tremblay reprend constamment, dans son oeuvre littéraire, les personnages de son enfance tout en les transposant sur un plan symbolique et mythique d'une signification universelle. La rue Fabre et la rue Saint-Laurent se voient ainsi transformées en un immense plateau de l'absurde où hommes et femmes recherchent désespérément le bonheur dans une société répressive et injuste.*

*L'oeuvre de Michel Tremblay peut se diviser en six parties : premières oeuvres dépayées (un livre de conte, un roman) ; traductions et adaptations (quatre) ; comédies musicales (trois) ; cycle de la rue Saint-Laurent, de la Main (cinq pièces mettant en scène homosexuels et travestis, prostituées, chanteuses western et petites vedettes de cabarets) ; cycle de la famille (cinq pièces, dont quatre centrées sur des femmes de milieu ouvrier, et une sur un fils en révolte) ; chroniques des années quarante sur le Plateau Mont-Royal (deux romans publiés, deux à paraître) ; oeuvres à part, difficiles à classer (Les héros de mon enfance, L'Impromptu d'Outremont).*

*Michel Tremblay habite Outremont depuis 1974. Il m'a reçu très chaleureusement chez lui un après-midi orageux du mois de juin. Et comme je m'en doutais un peu, l'orage n'allait pas gronder seulement dans le ciel d'Outremont. Confronter l'écrivain avec son oeuvre a de quoi faire éclater bien des orages intérieurs !*

\* \* \*



DS En quoi votre enfance a-t-elle servi de décor, de toile de fond, à votre oeuvre littéraire ? Je pense ici aux personnages et même aux lieux que vous reconstruisez dans votre oeuvre littéraire.

MT Je pense que je crée toujours rétrospectivement. C'est assez évident, quand on lit ce que j'ai fait, ou qu'on va voir mon théâtre, que je me sers presque exclusivement de mon enfance et de mon adolescence, c'est-à-dire pas de moi personnellement autant que du monde qui m'entourait. Je me suis fait le chancre — et non pas le chancre ! — d'une rue, qui est la rue Fabre, et comme j'ai connu cette rue-là rien que jusqu'à vingt et un ou vingt-deux ans, je l'ai décrite seulement jusqu'à l'âge adulte.

DS Vous avez déjà dit que dans votre enfance vous avez été influencé surtout par des femmes. Et dans votre oeuvre, les femmes sont beaucoup plus nombreuses que les hommes. Est-ce dire que vous vous sentez plus près de la psychologie féminine que de celle de l'homme ?

MT Dans une société normale, cette question-là serait un petit peu inutile, parce qu'on ne ferait pas de différence entre les hommes et les femmes. Mais comme on est dans une société malade, il faut en faire, et effectivement, mes premiers flashes de conscience m'étant venus des femmes, du jour où j'ai commencé à écrire en québécois, j'ai décrit des femmes. Jusqu'à l'âge de vingt-trois ans, j'écrivais ce que j'appelle une espèce de sous-littérature française, c'est-à-dire que j'écrivais comme on m'avait dit qu'il fallait écrire. Mais dès que j'ai commencé à écrire en québécois, à décrire le milieu d'où je venais, j'ai écrit sur et par les femmes. Les premiers êtres humains dont j'ai entendu parler, que j'ai observés — parce que je suis venu au monde avec un don d'observation, ça, ce n'est pas de ma faute — c'étaient des femmes parlant de leur mari, parlant de leurs problèmes ou de la société. C'était tout à fait naturel que je me sente plus près des femmes.

DS Votre premier livre date de 1966 : *Contes pour buveurs attardés*. Il s'agit d'histoires racon-

tées par des buveurs, de contes mystiques, parfois masochistes et sadiques, d'une violence surprenante. On ne reconnaît guère le Tremblay d'aujourd'hui dans ces contes horribles à la Hitchcock. Pourquoi avoir écrit des contes, et pas du théâtre, ou même de la poésie ?

MT Je n'ai jamais été près de la poésie. Elle a quelque chose d'élitiste qui m'a toujours échappé. Comme je ne suis pas allé à l'école, — j'ai fait une forte onzième année ! je n'ai jamais eu une tendance naturelle à me diriger vers la poésie, parce que j'avais l'impression que ça ne s'adressait pas à moi. Alors, les premières choses que j'ai écrites, en fait, quand j'étais adolescent, c'était du théâtre. J'ai écrit mes premières pièces à l'âge de quatorze ou quinze ans. Par exemple, *Le train*, pièce qui a été jouée au Petit théâtre de la Place Ville-Marie en 1964, date exactement de la même époque que les contes.

Mes premières oeuvres, c'était donc du théâtre, mais quand j'ai découvert la littérature fantastique, ça s'est adressé momentanément à mon imagination. J'ai commencé à écrire de la sous-littérature étrangère. Si on lit mes contes, on voit qu'ils sont très à la façon de Jean Ray, d'Edgar Allan Poe, à la façon de tout le monde, de Balzac, de Maupassant.

DS Dans *Contes pour buveurs attardés*, vous citez Poe : « J'offre ce livre à ceux qui ont mis leur foi dans les rêves comme dans les seules réalités ». Est-ce que vous croyez toujours à une littérature où le rêve joue un rôle primordial ?

MT Oui, parce que quand je suis revenu au roman en 1977, avec *La grosse femme*, j'ai essayé pour la première fois d'allier les deux littératures qui m'intéressent, le fantastique et le réalisme. C'était même le but du roman.

DS Nous avons parlé d'Edgar Allan Poe. Qui sont les autres auteurs qui vous ont influencé ? Je sais, par exemple, que vous lisez votre 10,000 et 15,000 pages par année.

MT Au théâtre, il y a surtout les classiques grecs, et puis Beckett, Ionesco et Genet. C'est à travers eux que j'ai commencé à faire ma propre éducation littéraire. J'aime aussi Racine, Shakespeare, Zola, Julien Green et Le Clézio. Je n'ai pas subi d'influences québécoises. C'est dans les années soixante que j'ai commencé à lire les auteurs d'ici, mais ils ne m'ont pas réellement influencé parce que je faisais déjà moi-même de la littérature. J'ai quand même écrit *Les Belles-Soeurs* en 1965, et il était difficile à l'époque de faire état d'influences. Même si *Le Cassé* date de 1964, je l'ai lu après avoir écrit *Les Belles-Soeurs*.

Au théâtre, évidemment, je n'ai pas été influencé par monsieur Gélinas, parce que quand *Tit-Coq* est sorti, j'avais peut-être trois ou quatre ans, et au moment de *Bousille*, peut-être quinze ans. Mais j'ai dû, même si je m'en défends, être influencé par Dubé, première manière, ne serait-ce que pour réagir plus tard. C'est bien évident que j'ai vu toutes les pièces de Dubé à la télévision.

DS Et vous avez réagi contre le théâtre de Dubé.

MT C'est-à-dire que je n'ai pas réagi contre l'écrivain que Dubé était, mais j'ai réagi contre lui au niveau du langage. J'ai décidé que plutôt de perpétuer une génération d'écrivains qui venait des collègues classiques et qui se penchait sur le pauvre monde — ils avaient beau oublier qu'ils venaient de là et qu'ils en étaient sortis — il fallait écrire du théâtre qui se passait de l'intérieur, où on ne sentait pas que ça venait de l'extérieur.



DS ... et sans déformer le parler des gens.

**MT** C'est ça, en prenant le langage presque comme une arme politique, en le transposant, mais en ne le changeant pas, en en faisant une langue de théâtre, gardant tous les mots, en le faisant flyer d'une façon très théâtrale. C'est dans le ton finalement que j'ai transposé la langue plutôt que dans les mots.

DS Parlons maintenant des *Belles-Soeurs*, pièce qui est selon moi l'oeuvre la plus importante de toute la dramaturgie québécoise, tant par ses qualités théâtrales que par son influence énorme. L'histoire de ces quinze femmes qui subissent l'exploitation du monde capitaliste, qui se font duper par des rêves de bonheur instantané symbolisé par le gros lot des timbres-primés, est une réflexion originale sur la condition humaine, car les belles-soeurs nous parlent des grands événements de la vie, de la naissance, de la mort, du mariage, de l'amour. La polémique qui a entouré la parution de la pièce a fait couler beaucoup d'encre, toute la bande des puristes complexés tournés vers la France prétendant que vous étiez incapable d'écrire en français dit standard. Et pourtant, *Contes pour buveurs attardés* est écrit dans un français tout à fait neutre.

**MT** C'est parce que mes contes étaient très peu connus, et *Les Belles-Soeurs* ayant eu un succès de scandale, c'est normal que les puristes soient tombés là-dessus comme des vautours et qu'ils aient oublié, ou qu'ils aient décidé d'oublier, que j'avais fait autre chose en français avant. C'était beaucoup plus commode pour eux de me donner des coups de couteau dans le dos en disant d'une part que j'étais un opportuniste et d'autre part — mon dieu, comment est-ce que Victor Barbeau m'a appelé ? — un vulgaire tâcheron de la littérature. C'était facile pour eux de dire que, parce

que je n'étais pas allé à l'école, je ne savais pas écrire, plutôt que de se pencher sur mon cas qui était quand même plus complexe.

DS On a beaucoup insisté sur le réalisme dans votre théâtre, et c'est vrai que vous décrivez d'une façon réaliste le milieu des « belles-soeurs ». Pourtant, c'est votre talent comme dramaturge qui fera que *Les Belles-Soeurs* sera encore jouée dans cent ans, c'est la théâtralité de la pièce : séquences allégoriques, monologues en forme de flashes, choeurs qui font penser au théâtre grec. Est-ce que cette maîtrise du métier vous est venue tout naturellement ?

**MT** J'ai vu beaucoup de théâtre. J'ai commencé à aller au Théâtre du Nouveau-Monde quand j'avais quatorze ans. Le premier spectacle que j'ai vu au Nouveau-Monde, c'était *Le Temps des lilas* de Dubé. J'ai aussi vu *L'Alouette* d'Anouilh à l'inauguration de La Comédie canadienne. J'étais élevé devant une sorte de théâtre qui me faisait tripper parce que j'étais enfant et que je pensais que c'était la seule façon de faire du théâtre. Mais pour ce qui est de ma façon d'écrire, ça m'est venu plus ou moins tout seul, sauf pour l'influence des Grecs et de Beckett et Ionesco. Dans *Les Belles-Soeurs*, on retrouve tout ça, une espèce d'absurdité. Ce qui fait la qualité des *Belles-Soeurs* seize ans après, c'est que ce n'est pas vrai que c'est du théâtre réaliste, ça dit des choses qui sont vraies, mais c'est du théâtre. Même si le Québec a étonnamment et incroyablement et heureusement changé depuis seize ans, si on remontait *Les Belles-Soeurs* aujourd'hui, ça resterait une pièce excitante, ça serait jamais, je l'espère, ennuyant. Ça peut devenir une pièce historique intéressante, parce qu'il s'agit du Québec figé en avril 65,

mais à l'intérieur d'une théâtralité, d'une structure qui, je l'espère, va rester excitante.

DS Un an après la création des *Belles-Soeurs*, vous avez publié votre premier roman, *La Cité dans l'oeuf*, histoire fantastique inspirée d'un des épisodes des *Contes pour buveurs attardés*. Le narrateur de *La Cité* possède un mystérieux oeuf africain qui le plonge dans l'univers monstrueux des dieux de la planète verte. Vous semblez être très intéressé par l'occultisme. Avez-vous l'intention de vous relancer dans des histoires insolites comme celles de *La Cité dans l'oeuf* ?

**MT** Pour le moment, non. *La Cité dans l'oeuf* venait d'un besoin. Je venais d'écrire une série de pièces où je parlais de nous, de mon entourage. J'avais délaissé le fantastique depuis quelques années. J'avais envie d'écrire un roman fantastique, mais encore là, ça se passe à Montréal, à Outremont, ce qui est très étonnant. C'est en relisant *La Cité* plusieurs années après sa publication en 1969 que j'ai eu la surprise de voir que ça se passe ici où j'ai abouti. Ça se passait dans mon avenir. C'est très étonnant : un roman fantastique qui se passe dans l'avenir de l'auteur ! . . .

DS L'année de la publication de *La Cité dans l'oeuf* est également celle de votre première adaptation, *Lysistrata*, d'après la pièce d'Aristophane. C'est André Brassard qui en a fait la mise en scène, et c'est également lui qui a monté la majorité de vos pièces. Qu'est-ce que ça veut dire, pour vous, une collaboration constante avec le même metteur en scène ?

**MT** Je ne serais pas l'auteur que je suis si Brassard n'avait pas été là. J'espère que s'il était ici il dirait qu'il ne serait pas le metteur en scène qu'il est s'il ne m'avait pas eu ! Longtemps on a travaillé de pair, et ce qui nous a sauvés, c'est qu'on n'a jamais travaillé en même temps. Moi, je travaillais d'abord en discutant avec lui, pendant que j'écrivais, et lui travaillait ensuite. Autant il me laissait travailler quand je créais dans ma chambre,

autant je le laissais travailler quand lui me mettait en scène, ce qui donnait des spectacles beaucoup plus complets que lorsqu'un metteur en scène respecte trop un auteur. Ce qui est intéressant avec les différentes mises en scènes de Brassard, c'est que d'une fois à l'autre, sa personnalité transparait de plus en plus. Si vous allez voir *L'Inromptu d'Outremont*, qui est monté maintenant avec des gars et en anglais, c'est beaucoup plus un show Brassard que la mise en scène en français.

DS Et vous êtes d'accord avec les libertés que prend Brassard ?

MT Tout à fait d'accord ! C'est un créateur aussi important, sinon plus important que moi, parce que je le considère comme un être infiniment plus intelligent que moi. Je me compte très chanceux de l'avoir. Il m'aide énormément à écrire mes pièces, à les rendre ce qu'elles sont sur la scène.

DS Pour la saison estivale 1981, le Théâtre du Nouveau-Monde présente une autre adaptation de Michel Tremblay, *J'ramasse mes p'its pis j'pars en tournée*, traduction de la comédie musicale américaine, *I'm Getting my Act together and Taking it on the Road*, de Gretchen Cryer et Nancy Ford. C'est encore Denise Filiatrault qui vole la vedette, dans le rôle de Louise, la chanteuse qui décide, un peu comme plusieurs de vos chanteuses veulent le faire, de monter un spectacle où elle pourra se moquer des stéréotypes imposés par les hommes.

MT Cryer et Ford sont deux féministes américaines qui ont décidé d'écrire une comédie musicale pas trop heavy sur des sujets féministes. La pièce est très près de Denise, de la période qu'elle traverse dans sa vie personnelle actuellement.

DS Vous avez traduit et adapté deux pièces d'un autre auteur américain, Paul Zindel.

MT Oui. Encore là, ce sont les droits des femmes qui m'intéressent chez Zindel.

DS Vos adaptations de Zindel datent de 1970 et 1971. En 1975, vous avez traduit et adapté une pièce de l'auteur brésilien, Roberto Athayde.

MT *Mlle Marguerite* d'Athayde est une pièce originale sur le fascisme, sur l'éducation. Ici, c'est une maîtresse qui représente le fascisme manipulateur. Elle est très policée, avec des idées anciennes, mais c'est une grande actrice, comme l'éducation elle-même qui a toujours été une grande actrice.

DS Il est intéressant de parler de vos traductions, car je vois que Michel Tremblay traduit des auteurs qui lui ressemblent un peu. Mais revenons à votre oeuvre de création. Nous sommes donc en 1970, année où vous faisiez paraître deux pièces, *En pièces détachées* et *La Duchesse de Langeais*. La première pièce renferme une série de sketches sur les peines et misères d'ouvriers et de waitresses de l'est de Montréal, sur des gens pognés par le travail et pour qui l'unique plaisir semble provenir de l'alcool. J'ai beaucoup aimé le style envoûtant, incantatoire et coloré de vos « odes » aux « ordres de smoked meat lean avec pickles pis d'la moutarde ». Et puis, comme dans chacune de vos pièces, il y a quelqu'un qui

veut conscientiser les gens. Hélène, par exemple, se révolte chaque fois qu'un client l'insulte. Elle défend les autres serveuses. Vos personnages sont toujours en voie de s'engager.

MT Pas dans cette pièce-là ! Hélène a réellement existé d'ailleurs. Elle a été très importante dans ma vie. Ce qui était formidable chez cette cousine, c'est que c'est une femme, comme je l'ai dit dans la dédicace de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, qui s'est révoltée vingt ans avant tout le monde et qui en a subi les conséquences. C'était le sort des femmes qui se révoltaient d'en subir les conséquences et d'en mourir. Toutes mes premières pièces sont des pièces sur l'incommunicabilité. Les quinze femmes, les belles-soeurs, si elles s'étaient parlées, elles auraient fait une révolution. Ce qui fait que la révolution avorte, c'est que quand elles ont besoin de dire quelque chose, elles viennent dans un spot le dire au public au lieu de dire à leurs voisines « On se met-tu ensemble pis qu'on casse la baraque. » Ce sont toutes des individus qui essaient de s'en sortir.

DS Dans *La Duchesse de Langeais*, vous vous attardez sur la Duchesse, oncle d'une des familles de la pièce précédente, tapette de soixante ans qui se retrouve à la fin de sa vie toute seule et défraîchie. C'est vrai que vous avez eu l'idée de créer la duchesse après avoir rencontré quelqu'un au Mexique qui lui ressemblait ?

MT Oui. J'étais à Acapulco, et j'écrivais *La Cité dans l'oeuf*, avec ma première bourse du Conseil des Arts. Tous les soirs, j'allais sur le zocalo. Il y avait un bar à côté de la cathédrale. Un soir, j'y ai vu un Québécois complètement paqueté qui s'est levé debout sur une chaise et qui disait quelque chose comme « Ce soir, on fait pas l'amour. Ce soir, on se saoule. » Je me suis approché de lui, je l'ai écouté, et je me suis dit que ce serait intéressant d'en faire un personnage. Je cherchais, à ce moment-là, une façon de parler de la dualité, du côté homme et femme des Québécois, de cette espèce de mélange qu'on est, de notre auto-colonialisme. Je voulais écrire une pièce qui disait que quand on voulait s'en sortir au Québec, il fallait ou devenir guidoune ou passer au français. J'ai décidé de créer un homme-femme, un personnage qui parle en français quand il est une femme et qui, quand il est un homme, selon les normes de la société, parle en joual.

DS La Duchesse est un travesti et vous avez déjà affirmé que le travestissement est le symbole d'une mascarade que nous jouons tous à notre manière.

MT Culturellement, on a tous été des Hosanna. Le Québec a été une Duchesse de Langeais pendant trois cents ans. Il y a toujours eu des révoltés, des gens qui ont écrit en québécois, mais ils ont rarement été reconnus. Madame Bolduc a été réhabilitée après sa mort. Nous nous sommes soumis à une culture étrangère et on a fait de nous des travestis. C'est pour ça que j'ai écrit *Hosanna*, pièce qui se présente comme une sorte de strip-tease psychologique. Au coeur d'*Hosanna*, il y a un homme tout simple qui a revêtu des pelures d'oignon pour avoir l'air de quelque chose d'autre. C'est un

## « Le Québec a été une Duchesse de Langlais pendant trois cents ans ».

strip-tease à l'envers. Il arrive habillé en Elizabeth Taylor, p'is il finit tout nu. C'est ce que la culture lui a fait. Il y a quelques années, la culture québécoise, c'était Elizabeth Taylor dans *Cléopâtre*. La culture québécoise avait des millions de pelures pour cacher son coeur et ses racines. P'is il y avait cette élite qui voulait oublier la vulgarité des racines québécoises. Dans les années soixante, enfin, nous avons commencé à enlever nos vêtements étrangers pour essayer de retrouver un coeur uniquement québécois, avec des lois québécoises, des mythes et un langage québécois.

DS *Hosanna* a eu énormément de succès à l'étranger. Créée en 1973, la pièce raconte un drame dans la vie d'un couple homosexuel ; Hosanna, coiffeuse sur la Plaza Saint-Hubert, travesti kétaïne habillé à la Cléopâtre ; Cuirette, déguisé en gars de bicycle. Après quatre ans de vie commune, Hosanna et Cuirette ne s'aiment plus comme avant. C'est là un drame que vivent presque tous les couples, tant hétérosexuels qu'homosexuels.

MT C'est vrai, et j'ai repris cette idée-là dans ma nouvelle pièce, *Les Anciennes odeurs*, où je parle du couple quelques années après qu'ils se soient laissés. Mais ce n'est pas vrai qu'*Hosanna* et Cuirette ne s'aiment pas, parce que Cuirette dit trois fois dans la pièce qu'il aime Hosanna. Eux autres aussi, ils sont prisonniers d'une société, de rôles qu'ils ont à jouer. Mais la pièce finit sur une réconciliation. On ne sait pas de quoi Hosanna et Cuirette vont avoir l'air le lendemain matin, quand ils vont se réveiller, mais on peut rêver qu'ils s'entendent, rêver qu'ils essaient de bâtir quelque chose ensemble plutôt que de perpétuer une image qui leur est imposée, image d'homme et de femme.

DS Lorsque Hosanna se fait ridiculiser par ses rivales travesties, elle décide finalement de ne plus être un travesti, de ne plus se déguiser. Elle devient « il », et elle sera un homme qui vit ouvertement son homosexualité. C'est bien de cette façon-là que vous expliquez le cas des travestis, des individus qui n'osent pas assumer leur condition ?

MT Non, pas du tout ! Je ne connais pas beaucoup de travestis. J'ai écrit *Hosanna* dans le noir le plus complet. Il ne faut interpréter aucune de mes pièces, et celle-là en particulier, juste à un niveau psychologique ou réaliste. Hosanna représente beaucoup plus qu'un travesti. Je n'ai jamais voulu raconter d'histoires. Il ne faut jamais interpréter juste au niveau de ce que vous voyez sur la scène. C'est comme *Sainte-Carmen*. Si *Sainte-Carmen* est juste l'histoire d'une chanteuse qui veut changer de style, c'est une très mauvaise pièce. C'est la

même chose pour *Hosanna*. Je n'ai pas voulu écrire une pièce sur l'homosexualité. Je ne me suis jamais servi d'homosexualité en tant que telle. Je m'en suis toujours servi pour dire autre chose. C'est dommage que plusieurs homosexuels m'aient reproché l'image que je projetais de l'homosexualité, disant que c'était toujours des travestis, car je n'ai jamais employé les travestis en tant que travestis, mais plutôt en tant qu'idée d'une culture déguisée en d'autre chose.

DS Je comprends ce que vous voulez dire, d'autant plus qu'*Hosanna*, pour moi, n'est pas réellement un travesti. *Hosanna* est un peu moi-même, un peu tout le monde. Aujourd'hui, par exemple, je porte une chemise kaki, et en ce faisant, je change de peau. Je m'hosannise, quoi !

MT Toute mode est un travestissement. Toute mode est imposée par d'autre monde qui décide comment tu vas être habillé pour faire de l'argent à tes dépens. D'ailleurs, sans vouloir t'insulter, cette mode militaire, je la trouve très dangereuse. C'est la mode la plus dangereuse depuis toujours. C'est une mode, dans le fond, très fasciste, très militariste, qui va de pair avec la musique disco, qui est aussi une musique militaire, avec un rythme militaire. La mode est une façon extraordinaire que la société a découverte pour enrégimenter les homosexuels, en particulier, car les homosexuels sont très sujets à la mode, et on est en train d'en faire des petits soldats, hélas !

DS Il est évident que vous avez contribué énormément à la création d'une mythologie québécoise dans le domaine littéraire. Prenons par exemple ce que j'aime appeler dans votre oeuvre le Cycle de la Main. Il s'agit ici de cinq pièces de théâtre, d'une comédie musicale et de deux longs métrages sur les vedettes de cabarets, sur les travestis et les guidounes de la rue Saint-Laurent. Une des pièces les plus célèbres de ce Cycle, c'est *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Montée pour la première fois en 1971, *Marie-Lou* présente une famille de « tuseuls » : père alcoolique, violent ; mère égreneuse de chapelets ; fille de la Main, chanteuse western ; fille pieuse, religieuse sur les bords. Grâce à un jeu scénique efficace, à une construction habile en contrepoint, vous avez su tenir les spectateurs en haleine du début à la fin de la pièce. C'est le personnage de Carmen qui m'intrigue le plus. Affublée de son costume de chanteuse western, elle est encore un autre exemple d'un travestissement, n'est-ce pas ?

MT Bien sûr, puis à la fin de *Sainte Carmen de la Main*, elle dit qu'un jour elle va peut-être en arriver non seulement à chanter ses propres paroles, mais aussi sa musique. Elle veut monter sur une scène sans se déguiser. Mais dans *Marie-Lou*, elle ne peut s'exprimer que dans la culture de quelqu'un d'autre.

DS Marie-Lou est hantée par la folie. C'est peut-être son seul moyen d'échapper à son milieu.

MT C'est un petit peu le cas de Claude dans *En pièces détachées*. C'est aussi la porte de sortie de tout le Cycle. *Damnée Manon, sacrée Sandra* finit dans la schizophrénie totale. L'u-

nique échappatoire à tout dans le monde, c'est la folie. C'est la seule façon qu'on a de régler tous nos problèmes. Comme on ne la choisit pas, on fait des révolutions, on se met ensemble pour faire des choses. Pour Marie-Lou, pognée dans son tricot avec sa petite vie épouvantable, la folie est un rêve, parce qu'au moins elle prendrait des pilules qui la rendraient heureuse tous les jours.

DS Nous parlons presque exclusivement de femmes, ce qui est normal car il y a peu d'hommes dans votre théâtre. Mais parlons du père dans *Marie-Lou*. J'ai l'impression que le père est le vrai bouc émissaire dans la pièce. Tout le monde l'attaque. Pourtant, il est aussi victime que sa femme et ses enfants. Carmen s'en rend compte un peu. Elle sait que sa mère a joué la martyre avec lui.

MT Comme mon oeuvre est une oeuvre — mon dieu, oserais-je le dire ! — de femmes, une oeuvre vue à travers les femmes, c'est normal que les femmes varient un peu sur les hommes. J'ai réhabilité les hommes juste avec *Bonjour là, bonjour*. Mais dans *Marie-Lou*, Léopold est un personnage très touchant. C'est un homme que j'aime beaucoup. Ce n'est pas un homme qui perd. C'est lui qui trouve que la solution, c'est la mort. En tout cas, puisque la société a toujours été séparée en hommes et en femmes, c'est normal que les hommes et les femmes s'engueulent. Voilà un autre mythe, que les hommes et les femmes ne peuvent pas s'entendre, parce qu'ils sont trop différents. C'est faux.

DS Dans la suite de *Marie-Lou*, *Damnée Manon, sacrée Sandra*, parue en 1977, vous juxtaposez deux monologues, celui de Manon, recluse qui cherche la réponse à l'existence dans un rosaire, celui de Sandra, travesti qui la cherche « dans le cul ».

MT *Damnée Manon* est une pièce sur les deux grands besoins de tout être humain, Dieu et le cul. Ce sont les deux grands thèmes de toutes les civilisations. Ils sont séparés, hélas.

Ils pourraient très bien ne pas l'être. J'ai voulu clore le Cycle des belles-soeurs par ces deux besoins fondamentaux.

DS *Bonjour là, bonjour*, parue en 1974, est une pièce qui s'éloigne beaucoup du Cycle des belles-soeurs. Serge, rentré chez lui après un voyage de trois mois en Europe, se lie d'amitié avec son père, être admirable qui veut dépasser les limites de son milieu étouffant. Serge vit un amour incestueux avec sa soeur Nicole, ressemblant ainsi à d'autres marginaux à qui vous nous avez habitués. Ici, vous reprenez le mythe de l'inceste tout en le renversant, car contrairement à Oedipe, l'inceste n'entraîne aucune tragédie, constituant plutôt un début de victoire sur le type de personnage enfermé, névrosé, pogné dans des plaintes de la « maudite vie plate » et du « maudit cul ». La critique a beaucoup insisté sur le fait que *Bonjour là, bonjour* marque l'arrivée de gens heureux dans votre théâtre, que pour la première fois la tendresse et l'optimisme dominent. Qu'en pensez-vous ?

MT C'est vrai, effectivement, que dans *Bonjour là, bonjour* il y a trois marginaux, le frère et la soeur incestueux, le père complice, qui est peut-être sourd par choix, car on n'est jamais sûr si le père est vraiment sourd. À la fin de la pièce, tout d'un coup, Serge n'a pas besoin de répéter deux fois ce qu'il dit.

La tendresse a droit de parole, mais à travers, encore une fois, une image de femme selon la société, à travers des espèces de commérages de femmes qui se mettent entre le père et le fils pour les empêcher de se parler. On a beaucoup parlé de la misogynie qui est latente dans *Bonjour là, bonjour*. Mais les cinq femmes qu'on n'aime pas sont exactement, à mon avis, ce que la société veut que les femmes soient. Ce sont des produits parfaits de la société de consommation de femmes. Le père et le fils essaient d'être tendres, Nicole et Serge essaient d'être tendres — ce sont trois personnages qui veulent communiquer — mais à travers des filtres de la société, parce que ce sont des marginaux, et que le fils est obligé de



Michel Tremblay en compagnie de notre reporter Donald Smith.

crier à son père, à travers les commérages de ses deux tantes, qu'il l'aime.

DS J'ai été frappé par le fait que c'est à travers l'inceste que Serge vivra sa première aventure amoureuse.

MT Ça, je me l'explique mal... Ce sont des marginaux, et probablement qu'à l'époque je voulais dire que la seule façon qu'on peut être heureux dans la société, c'est d'être un marginal, c'est d'aller vivre notre bonheur en marge de la société. À l'intérieur de la société, le bonheur est impossible. Les trois personnages de *Bonjour là, bonjour*, qui sont des héros, s'en vont à la fin de la pièce fonder une nouvelle cellule de marginaux. Le père accepte l'inceste de ses enfants, et sera donc rejeté par les cinq autres femmes. Mais au moins ce nouveau trio va essayer d'être heureux en marge puisqu'il n'est pas capable de l'être à l'intérieur de la société.

DS Vos marginaux apparaissent dans des pièces de théâtre, dans des romans, mais aussi dans des comédies musicales et dans des films. Jusqu'à présent, la comédie musicale la plus impressionnante, c'est sans doute *Demain matin, Montréal m'attend*, créée en 1972. J'aimerais savoir pourquoi vous êtes tellement fasciné par le music-hall. Est-ce en partie parce que le monde des cabarets est en voie de disparition et que vous voulez en parler avant qu'il ne soit trop tard ?

MT Mon intérêt pour le cabaret, c'est qu'il est inhérent à la Main, à la seule façon qu'on avait de s'en sortir. Devenir un artiste sur la Main dans les années cinquante, c'était ubédon faire un numéro de chiens savants ubédon essayer de chanter quand on n'avait pas de talent. C'était une façon de sortir de notre prison, d'atteindre à une espèce de réussite sociale. Être une star sur la Main, pour le monde de la Main, c'était aussi important qu'être une star internationale à Paris. Lola Lee est une star pour sa soeur, alors que pour quelqu'un qui est en dehors de la Main, elle n'est absolument personne. C'est un petit peu notre culture. On a longtemps pensé qu'être quelqu'un ici, c'était pas viable, ça voulait rien dire. Aujourd'hui, on est en train de prouver que ce n'est pas vrai, qu'on peut très bien continuer à créer ici des choses pour ici, et être connu ailleurs, et même être moins méprisé, être plus respecté parce qu'on ne se soumet pas aux lois des autres. La culture francophone a besoin de nous en autant qu'on se ressemble à nous-mêmes. C'est en se soumettant aux Français que nos aînés se sont fait chier sur la tête, se sont fait mépriser. C'est en essayant de ressembler à des Français qu'ils sont devenus ridicules. Nous autres, on se fait respecter parce qu'on se parle entre nous, sans penser à Paris. Paris s'intéresse à nous parce qu'on se désintéresse d'elle.

DS La version cinématographique d'une partie de votre oeuvre, *Il était une fois dans l'est*, long métrage réalisé par André Brassard, a connu énormément de succès. J'ai beaucoup aimé ce film, car c'est à la fois du cinéma et du théâtre. Le mélange des deux genres produit des résultats surprenants. Je n'oublierai jamais cette phrase lapidaire : « Tu peux sortir la fille de l'est, mais

## « C'est en se soumettant aux Français que nos aînés se sont tant fait chier sur la tête ».

pas l'est de la fille ». Avez-vous été mêlé de près à la réalisation du film et avez-vous l'intention de projeter vos personnages une autre fois sur le grand écran ?

MT Non, je n'ai pas été mêlé à la chose. J'ai suivi le tournage, mais comme au théâtre, j'ai laissé Brassard faire ce qu'il voulait. De toute façon, au cinéma, un film est beaucoup plus l'oeuvre de son réalisateur que de son scénariste.

La grande qualité que je trouve au cinéma québécois — on a dit que c'est du théâtre filmé, moi je dis pourquoi pas ! —, c'est que c'est un des rares cinémas lyriques, verbalement. *Il était une fois dans l'est* est un film très lyrique, où le verbe est important. Ce n'est pas parce que c'est du cinéma qu'il ne faut pas parler. Ce n'est pas du cinéma bavard, c'est un cinéma lyrique. Je fais une grande différence entre les deux. Les gens parlent, mais d'une façon très lyrique, très transposée, aidés par la caméra.

DS Votre premier roman à sujet québécois s'intitule *C'est à ton tour, Laura Cadieux* et date de 1973. Vous entrez ici dans la salle d'attente d'un médecin où la grosse Laura nous livre sans gêne ses idées, parfois des préjugés, parfois des illuminations, sur les immigrants, sur les riches, sur les religieuses et sur la sexualité. C'est un roman à la fois très drôle et attendrissant. Vous n'hésitez pas du tout à montrer l'étroitesse d'esprit de Laura face aux immigrants : ils sont sales, bizarres, suspects.

MT Le même sujet existe dans *L'Impromptu*, sauf que la femme est bourgeoise et non ouvrière. Je pense que tout le monde est raciste, xénophobe. On vit dans des sociétés fermées. Partout dans le monde, les gens se méfient de ce qui ne leur ressemble pas. C'est rare que je veuille en parler beaucoup. Il est vrai que déjà dans *Les Belles-Soeurs*, on parlait des maudits Français, des Italiens qui puent. Ce sont de gros préjugés avec lesquels on a été élevés et dont il faut absolument rire.

DS C'est un peu la philosophie d'Yvon Deschamps.

MT Ah oui, Deschamps a approfondi le sujet beaucoup plus que moi. Dans mes pièces, ça revient sporadiquement, mais ce n'est jamais le principal de mon propos. Malheureusement, il y a des Québécois qui sont allés voir Deschamps et qui ont pensé qu'il est lui-même raciste. Ce n'est pas du tout le cas.

DS Avant de parler de vos romans qui vont suivre *Laura Cadieux*, discutons brièvement

d'une pièce qui, tant par le sujet que par la langue, est une oeuvre à part : *L'Impromptu d'Outremont*, créée en 1980. *L'Impromptu* est votre seule pièce qui ne soit pas écrite en joual, la seule qui décrive un milieu non ouvrier, un peu dans la veine de Dubé d'ailleurs. C'est un commentaire humoristique sur des Québécois « précieux ridicules » qui méprisent le parler et la culture de leur propre pays, et qui auraient honte de s'appeler Tremblay ! En souvenir de Molière, qui dans *L'Impromptu de Versailles* se vengeait de ses détracteurs, vous réglez votre compte avec ceux qui prétendent que vous restez trop près du peuple, des « gens vulgaires ». Votre *Impromptu* représente un changement important de sujet et de milieu, n'est-ce pas ?

MT Comme j'ai déménagé à Outremont il y a sept ans, et que j'ai rencontré des Outremontains qui m'ont dit des choses particulières, j'ai eu envie, après cinq ans, d'écrire une pièce sur toutes les idioties que j'ai entendues au sujet de la nouvelle culture québécoise. Le personnage de Fernande, par exemple, ne dit que des choses que j'ai entendues. J'étais rendu au moment où, comme écrivain, j'avais envie de faire mon *impromptu*. Mais au lieu d'avoir l'auteur en scène qui parle de son oeuvre avec son metteur en scène et ses acteurs, j'ai fait un double *impromptu*, c'est-à-dire que j'ai réuni des femmes qui discutent de culture à la place de l'auteur et qui disent souvent exactement le contraire de ce que l'auteur pense. Fernande, par exemple, c'est ma Madame Bovary à moi, Flaubert ayant écrit *Madame Bovary* pour prouver qu'un écrivain est capable, à travers un personnage, de dire le contraire de ce qu'il pense. Mais j'ai un petit peu raté mon coup, parce que je me suis laissé aller à aimer Fernande même si à l'intérieur je la hais beaucoup. Je suis pas capable de décrire des personnages que j'aime pas du tout. J'ai donc affaibli Fernande, en lui donnant des sentiments, en lui donnant parfois de mes idées.

DS Justement, une des soeurs Beaugrand dit quelque chose qui vous préoccupe beaucoup : « Il n'y a rien de pire au monde que de savoir qu'on laissera pas de traces après sa mort ». C'est une inquiétude qu'ont plusieurs de vos personnages, qu'ils soient chanteuses western, travestis ou bourgeoises.

MT C'est la grande inquiétude de ma vie. J'ai beau dire que je n'ai pas d'ambition, que j'suis pas arriviste. Je pense que si j'avais vécu sans savoir que je vais laisser des traces ou une empreinte dans le monde, j'aurais considéré que j'ai raté ma vie complètement. Je ne conçois pas qu'on puisse passer à travers la vie sans laisser de trace. C'est le grand thème de ma vie, même si je me moque de la postérité, car quand je vais être mort je vais être mort. Mais, de mon vivant, le monde se sera rendu compte que j'étais là. Ça ne se fait pas rien qu'au niveau de la culture, de la renommée, mais même à l'intérieur d'une famille. C'est toujours primordial d'être important pour quelqu'un d'autre, d'être important dans un milieu quel qu'il soit. On peut laisser ses traces d'un million de façons. L'important, c'est d'en laisser. Je méprise les gens qui abandonnent, qui deviennent des loques. Il



faut toujours avoir le courage de se dire qu'on peut être important pour quelqu'un d'autre.

DS Vous êtes né sur le Plateau Mont-Royal et les « chroniques » romanesques que vous êtes en train d'écrire auront au moins quatre volets dont le premier, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, a paru en 1978. L'action a lieu un certain samedi de 1942, dans deux endroits — un pâté de maisons de la rue Fabre et le parc Lafontaine — ce qui vous permet de garder l'unité de temps et de lieu si chère au Tremblay, dramaturge. Les femmes sont presque toutes enceintes, les pères de famille sont partis à la guerre. Les qualités de *La grosse femme* sont nombreuses : humour débridé, fantaisie de fable et de conte prenant des allures mythologiques. Mais c'est peut-être la poésie de la nature qui m'a impressionné le plus, car c'est un aspect de votre oeuvre qui n'avait pas beaucoup d'importance avant la parution des « Chroniques ». Ce roman restera pour moi un tableau saisissant des malheurs et des bonheurs « que traîne derrière lui un peuple tenu dans l'ignorance et la pauvreté ». Une première question, d'abord. Pourquoi remonter aux années quarante ?

MT Parce que je voulais rajeunir mes personnages de vingt-cinq ans et aussi faire une genèse de mon théâtre. J'ai écrit un cycle entre 1965 et 1976, et j'ai eu besoin de décrire au monde comment les personnages en étaient arrivés à être ce qu'ils étaient. Quand les quatre romans des « Chroniques » vont être finis, l'oeuvre suivante sera *Les Belles-Soeurs*. Je suis en train d'expliquer comment mes personnages sont devenus les belles-soeurs, comment ils sont devenus Marie-Lou, Carmen, etc. D'ailleurs, les années quarante m'intéressent beaucoup. C'étaient les années avant qu'on commence à penser à se révolter.

DS Vous avez déjà affirmé que vous avez voulu, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, renouveler votre écriture. Que vouliez-vous dire par là ?

MT C'est surtout au niveau du ton que j'ai changé. J'étais d'abord un auteur de théâtre, donc un auteur qui criait beaucoup. J'ai fait du théâtre de cris, de désespoir. Maintenant, ça me tente de parler de tendresse. La seule façon que j'ai trouvée de le faire, c'était d'écrire un roman dans lequel le narrateur pourrait dire à son lecteur à quel point il aime ses personnages. Au théâtre, l'auteur n'est jamais là — enfin, ça, c'est ma théorie — même si on peut trouver des bribes de sa personnalité dans différents personnages. L'auteur n'est cependant jamais sur la scène. Alors, j'ai écrit un roman pour pouvoir, moi, parler au monde sans passer à travers des personnages. C'est une des grandes découvertes de ma vie de pouvoir faire une différence essentielle entre le roman et le théâtre. J'ai écrit du théâtre jusqu'ici quand j'avais envie de crier des bêtises au monde. Maintenant, j'écris des romans parce que j'ai envie de raconter des histoires à l'oreille de mon meilleur ami. Là, avec ma nouvelle pièce, j'ai essayé, pour la première fois, d'allier les deux.



C'est là dedans que Michel Tremblay a écrit *La grosse femme*.

DS Quelle nouvelle pièce ?

MT *Les anciennes odeurs*, que j'ai écrite pendant l'hiver 80-81. C'est une pièce sur la complicité et la tendresse qui restent après qu'un couple se soit dissous.

DS Revenons à 1981, à *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Ange*, roman qui a gagné le Prix France-Québec. Deuxième volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal », *Thérèse et Pierrette* recrée l'univers de répression du couvent décrit avant vous surtout par des femmes-écrivains, par Marie-Claire Blais, dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, par Claire Martin, auteur de *Dans un gant de fer*. Je dois dire que je préfère *Thérèse et Pierrette à La grosse femme*, à cause du naturel, de l'aisance avec laquelle vous vous mettez à la place de vos personnages, à cause de l'humour et des différents « mouvements symphoniques » qui servent de fond sonore au roman. *Thérèse et Pierrette* a néanmoins provoqué quelques réactions négatives. Mais, encore une fois, c'est l'utilisation du français québécois qui est en cause et non la valeur intrinsèque du roman. Madeleine Ouellette-Michalska a même écrit ceci dans *Le Devoir* : « Se vouer à la promotion et à l'institutionnalisation du plus bas registre de la langue parlée, c'est entretenir la complaisance morbide qui nous attache à ce qui peut mieux nous tuer dans notre corps collectif et notre langue commune ». On se croirait à l'époque des *Belles-Soeurs* !

MT Après seize ans, je ne sais plus quoi répondre à ce monde-là. Je ne sais pas où commence leur mauvaise foi et où commence la mienne ! Il y a une question de double mauvaise foi dans cette histoire. Quand j'ai lu l'article de madame Ouellette-Michalska, j'ai pensé qu'elle était totalement de mauvaise foi, j'ai pensé que c'est une féministe qui avait lu le livre dans le but de prouver une fois pour toutes que j'étais misogyne, que ça l'avait fait chier de trouver ça bon, et que la seule façon

qu'elle trouvait de m'attaquer, c'est en m'attaquant sur la langue.

DS Mais je pense que Madeleine Ouellette-Michalska dirait que puisque *Thérèse et Pierrette* est écrit, du moins en partie, en français québécois, et que le français est menacé au Québec, c'est un livre dangereux pour un élève qui connaît mal sa langue.

MT Ce que je trouve épouvantable, c'est qu'une femme qui est critiquée dans un journal aussi important que *Le Devoir* ne se soit pas rendu compte que le roman n'est pas écrit en québécois. J'ai fait exprès dans mes deux derniers romans de ne jamais m'immiscer à l'intérieur des dialogues. Il n'y a pas d'incises dans mes dialogues. Il y a un narrateur qui raconte une histoire dans une langue qui est son français à lui. Je suis quand même pas pour écrire comme on écrit à Paris juste parce que la langue est menacée. De toute façon, ce n'est pas vrai que la langue française est menacée au Québec ! Je n'ai pas le droit, sous prétexte que je suis un intellectuel et que je ne suis plus dans le milieu ouvrier, de changer la langue parlée par une collectivité. Ça, ce serait vulgaire, méprisant, laid, dangereux, de changer la langue du peuple juste parce qu'on écrit un roman. Ce serait complètement ridicule.

DS Mais que diriez-vous à quelqu'un qui pense que *Les Belles-Soeurs* et *Thérèse et Pierrette*, à cause de certains passages écrits en joul, sont dangereux pour les étudiants qui s'expriment mal, qui écrivent mal.

MT De toute façon, les étudiants qui s'expriment mal et écrivent mal n'ont pas besoin des *Belles-Soeurs* pour le faire. On s'affole, on s'arrache les cheveux parce que le français va mal dans les écoles. Moi, je me souviens qu'en 1949, quand je suis entré à l'école, il n'y avait pas un enfant dans la classe qui était intéressé à la langue française, sauf moi. J'ai trippé sur le français, j'étais premier en français. J'étais

la tapette de la classe parce que j'aimais le français. Ça date pas d'aujourd'hui que les Québécois ne s'intéressent pas au français. On a été élevé à penser que le français, c'était pour les filles. Bien sûr, il ne faut pas perpétuer ça, il faut le combattre, mais il ne faut pas non plus s'arracher les cheveux maintenant, parce que ça a toujours existé. C'est dommage que les petits Québécois ne s'intéressent pas à la langue française, mais les petits Français ne s'y intéressent pas non plus. Les Français ont un accent qui est très beau à nos oreilles et on pense qu'ils parlent mieux que nous, mais si on lit des articles sur l'état du français en France, on voit que c'est aussi lamentable qu'ici.

DS Je me demande si vos détracteurs ne veulent pas tout simplement uniformiser le français. Pour eux, il y a une seule façon d'écrire le français.

MT Il y a toujours eu au Québec, malheureusement, une engance de monde qui veut aseptiser tout, qui veut enlever toute souillure au profit de la Beauté avec un grand B. Il n'y a rien de plus platte au monde qu'une langue parfaitement parlée par quelqu'un de parfait. Il n'y a rien de plus ennuyant que l'accent radio-canadien. D'ailleurs, un linguiste français qui était venu au Québec a dit qu'il n'y a rien de plus ridicule que l'accent qu'affectent les gens de Radio-Canada. Il a dit que c'étaient les seules personnes de la francophonie qui n'avaient aucun accent. C'est épouvantable. Moi, j'ai honte de ça ben plus que de mes personnages qui roulent leur « r ». On est la risée des linguistes français quand on essaie de bien parler. Les gens qui essaient de parler une langue écrite sont ridicules. De tout temps, dans tous les pays, dans toutes les civilisations, il y a toujours eu une langue écrite et une langue parlée. Et il y a toujours eu des auteurs qui ont transcrit la langue parlée.

DS Bon ! Je pense que nous avons suffisamment parlé du problème de la place du français québécois dans la littérature. J'ai une autre question à vous poser sur *Thérèse et Pierrette à l'École des Saints-Anges*. Vous vous mettez à la place de trois petites filles vivant la terreur de l'École des Saints-Anges. Et vous êtes très à

l'aise dans cette optique qui paraît si éloignée de celle que vous avez prise lorsque vous avez ressuscité le milieu des ménagères « belles-soeurs » ou des travestis.

MT Ce n'est pas plus loin, c'est peut-être plus loin pour vous parce que vous venez de le lire, ou parce que c'est nouveau. De toute façon, depuis que j'écris, j'invente des choses que je ne connais pas. C'est pour ça qu'en exergue à *Thérèse et Pierrette* j'ai mis une phrase de John Irving, l'auteur du *Monde selon Garp*, qui dit « Imagining something is better than remembering something ». Cette phrase explique tout ce que j'ai écrit depuis 65. Mes pièces sur les travestis, par exemple, je les ai écrites sans savoir ce que c'est de se déguiser. J'ai souvent parlé de choses que je ne connais pas pour les avoir vécues mais que je peux très bien m'imaginer parce que tout le monde a une mémoire collective, tout le monde a un bagage collectif. Quand j'ai décrit la vie des religieuses et des petites filles, je me suis servi de ma mémoire collective, de ce que j'ai entendu dire, p'is j'invente de l'intérieur. Je ne mets jamais de vitre entre ce que j'écris et moi. Peut-être que la vitre a l'air d'être là puisque c'est du théâtre ou du roman, mais je deviens tous mes personnages, je deviens même les objets que je décris. Le plus beau compliment au sujet de *La grosse femme* est venu de femmes qui avaient des enfants et qui étaient absolument étonnées de voir à quel point j'avais pu me mettre à l'intérieur d'une femme enceinte. Mais tout le monde, en se servant de son imagination, peut imaginer ce que c'est. J'aurais pu me tromper, je ne l'ai pas fait, tant mieux pour moi ! Chose certaine, c'est que ça n'a pas été difficile. Ça s'est fait très naturellement. C'est peut-être ce qu'on appelle le talent !

Si vous vous intéressez à la littérature québécoise et à nos écrivains, pourquoi ne pas vous abonner à

### *Lettres québécoises*

C'est une revue qui leur est entièrement consacrée.

Aidez-nous à parler et à faire parler d'eux.

*Lettres québécoises*,  
C.P. 1840, Succ. B, Montréal, Québec,  
H3B 3L4

### ABONNEMENT

Nom.....

Adresse .....

.....

à commencer avec le numéro .....

|              |         |
|--------------|---------|
| Canada       | \$ 8.00 |
| USA          | \$ 9.00 |
| Europe       | \$12.00 |
| Institutions | \$10.00 |
| De soutien   | \$15.00 |