

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Interview avec Michel Marc Bouchand Tout plein d'émotions

André Dionne

Numéro 53, printemps 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/38958ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dionne, A. (1989). Interview avec Michel Marc Bouchand : tout plein d'émotions. *Lettres québécoises*, (53), 10–13.



Michel Marc Bouchard. À l'arrière-plan, une reproduction du martyre de saint Sébastien dont il est question dans *Les Feluettes*.

Michel Marc Bouchard

TOUT PLEIN D'ÉMOTIONS

interview
d'André Dionne

photos: Athé

Rencontrer Michel Marc Bouchard, c'est pénétrer dans un monde en recherche qui refuse «d'avoir une vision cosmique de ce (qu'il fait)». Il parle rarement de ses personnages; plutôt de la vie où ils se nourrissent. Propos généraux. Réparties incisives. Parfois on se croirait en pleine représentation. Auteur, acteur, metteur en scène, il connaît toutes les facettes du métier pour rester un dramaturge sur la brèche, toujours en alerte devant les pouvoirs qui l'entourent. Abstrait? Concret? Surtout émotif, comme les personnages attachants et différents qu'il sait créer.

A.D. Vous avez écrit dans *L'Agenda littéraire du Québec 1989* : «Le dramaturge est au théâtre ce que le compositeur est à la musique; il écrit une partition pour être joué.» Est-ce donc si important pour vous la musicalité du texte? Ou si c'est la structure qui prime?

M.M.B. Je ne sais pas s'il y a une priorité. Un texte de théâtre est un instrument qui n'est pas une fin alors que le roman et la nouvelle le sont. Au théâtre, on n'a pas à tout écrire : lieux, actions, comportements, physionomies, etc. Le dramaturge n'a que le dialogue. Les indications scéniques sont utiles pour clarifier la proposition de l'auteur, mais elles sont sujettes à l'interprétation du metteur en scène. Le texte doit être comme une partition musicale où il y a une proposition, mais il doit laisser une certaine part d'interprétation. L'écriture dramatique est très collective, même si on n'est pas en production, on doit penser qu'il y aura interprétation.

Je trouve que la structure est importante parce qu'elle est là pour raconter une histoire. Elle a un intérêt de souffle et d'intrigue. Elle permet de donner de l'emphase à certains moments.

Pour moi, les mots sont fondamentalement musicaux. J'utilise plusieurs niveaux de langage. Comme dans une partition, il y a des cuivres, des violons, etc. Ici, la langue est très riche. Moi, j'en parle deux : le québécois du Lac Saint-Jean qui est un peu archaïque et le français. Et je trouve la dynamique entre les deux très intéressante.

A.D. Dans *Du haut de ses vingt ans*, le cinéaste dit : «Tout artiste se bat contre la tradition et vous faites tout pour l'entretenir. Il vous arrive même d'empêcher un artiste d'être différent de lui-même, de lui donner son style dès ses premiers pas et de lui imposer sa propre marche à suivre.» Avez-vous peur d'être enfermé dans un style, d'être étiqueté?

M.M.B. Je suis un très jeune artiste. Et comme il y a plusieurs de mes productions qui ont été vues, déjà certaines personnes tirent de grandes lignes sur mon travail. On me met dans des moules. J'aime que mes créations gardent une grande part d'inconscient. Et parfois, j'ai peur que tous ces commentaires m'amènent à une certaine complaisance et me

portent à utiliser des béquilles techniques. Si à trente ans, j'ai déjà un style figé, je suis mieux de m'arrêter. Quant à moi, je préfère continuer ma recherche et découvrir. Je n'aime pas écrire une ligne en pensant qu'il y a dix personnes qui la regardent.

A.D. Dans vos pièces, vous essayez souvent de comprendre les conflits passés. Êtes-vous plus fasciné par le passé que par l'avenir?

M.M.B. Le passé est profondément théâtral. Le présent est souvent anecdotique. Je suis capable de tenir un discours actuel dans un environnement passé. Ça crée une distance et un effet d'étrangeté. Il suffit de quelques références et les conventions fonctionnent facilement. C'est divertissant et ça suscite la curiosité. Mais je ne suis pas un passéiste.

A.D. Vous semblez fasciné par l'âme de vos personnages plutôt que par leurs actions...

M.M.B. Tout le monde a une conscience. Dans notre univers, il y a l'individuelle et la collective qui amènent des luttes de valeurs. Ensuite viennent les actions où on peut juger notre conscience. J'englobe tout ça dans une abstraction que j'appelle l'âme. Souvent je mets sur scène des personnages qui représentent mes batailles intérieures. Des êtres illuminés comme Chryssippe, Pélopie, la comtesse Marie-Laure de Tilly sont des espèces de conscience, sauf que les personnages qui les entourent, créent un débat. Ce n'est pas intéressant si on est sur la terre seulement pour agir. Il faut laisser une place à une certaine spiritualité.

A.D. Dans vos pièces, les femmes semblent toujours être là pour faire accoucher les hommes, les forcer à se libérer et souvent les amener à laisser s'émaner la femme qu'ils ont en eux. Je pense à Diane dans *Chryssippe*, à la comtesse dans *Les Feluettes*.

M.M.B. On est dans une ère féminine. Une ère de tolérance, de compréhension. Les femmes ont beaucoup plus de facilité avec la gratuité que les hommes. De plus, la mère est le plus grand personnage mythologique au Québec. La comtesse prend une certaine dimension mythique, devient un demi-dieu parce qu'elle est la mère. Il ne faut pas oublier que ce sont les femmes qui donnent la vie. Si elles vivent une période de crise présentement, c'est peut-être parce qu'on leur demande d'être tout : la femme de carrière, la mère, la femme fatale, etc. On est moins exigeant envers les hommes.

A.D. Vous créez souvent des êtres contradictoires comme Chryssippe et la comtesse?

M.M.B. La névrose me fascine. Et je crois que les personnages ne peuvent s'exprimer qu'à travers leurs paradoxes, si on veut qu'ils deviennent intéressants. Dans la structure de mes pièces, mes personnages sont paradoxaux soit parce qu'ils sont tributaires d'une action, soit à la suite d'une réflexion sur leurs actions. Ce sont ces contradictions qui, lorsqu'on peut les comprendre, font les grands personnages.

A.D. Il y a plusieurs de vos personnages qui sont des êtres isolés : Simon, Maître Daniel, Chryssippe, Bourdon, etc.

M.M.B. Souvent ce sont des êtres qui ont le pouvoir, mais ils sont aussi tributaires des actions des autres. Ils sont



toujours vulnérables, pas très forts sur le plan intellectuel. Ils n'ont pas de grandes capacités d'analyse. Ce sont des réactants émotifs. Beaucoup de personnages gravitent autour d'eux en attente de leur décision, mais ils restent des êtres de fuite, des êtres qui se retirent tout simplement.

A.D. Dans vos pièces, vous partez souvent de l'innocence pour arriver au tragique.

M.M.B. Les êtres purs finissent toujours d'une façon tragique. Les idéalistes vivent des tragédies plus fortes que n'importe qui parce qu'ils n'acceptent pas de vivre suivant la médiocrité de ceux qui ont le pouvoir. Et ils doivent garder une certaine forme de naïveté pour pouvoir continuer à avancer.

A.D. Plusieurs de vos personnages prennent plaisir à mentir.

M.M.B. Je pense que le mensonge est la première règle de convention sociale. En regardant les autres, l'enfant apprend à mentir pour éviter la correction ou la punition. On navigue continuellement dans les mensonges. Mais je les évalue toujours par rapport à une grande intégrité.

Dans la déception, on se ment toujours. Dans *Les Feluettes*, Lydie-Anne se ment, et je ne suis pas sûr que sa décep-

tion auprès de Simon lui servira de leçon. La comtesse se ment aussi, sauf qu'elle agit, alors que Lydie-Anne philosophe. À d'autres niveaux, il y en a aussi qui se mentent à eux-mêmes ou aux autres : Judith et Maître Daniel dans *Pélopie*, Chryssippe, etc.

A.D. Vous semblez aimer le travestissement. Brigitte dans *Pélopie*, Vallier dans *Les Feluettes*, Luc dans *Les Muses orphelines* et Chryssippe sont des personnages qui se travestissent.

M.M.B. Brigitte met la robe de mariée pour provoquer son père afin qu'il s'occupe d'elle. La robe de Luc devient une robe politique. Il s'en sert surtout pour aller chercher les gens du village. Par contre, on oblige Chryssippe à enfiler la robe rouge pour vivre le travestissement qu'il a toujours souhaité.

J'aime faire une recherche dans le travestissement au niveau du costume parce que c'est un des grands éléments du théâtre. C'est spectaculaire. Une espèce de cérémonial.

J'aime aussi beaucoup les portes et les valises. Dans mes pièces il y a toujours quelqu'un qui évoque la menace de la disparition. En fait, mon théâtre en est un de maître chanteur émotif.

A.D. Vous parlez beaucoup de la marginalité.

M.M.B. La normalité n'est qu'une histoire de collectivité. Et à travers la masse, on risque de disparaître. Donc je mets en scène des marginaux. J'essaie de montrer aux gens leur fascination pour ces individualités qui ne font pas partie des codes sociaux dominants. Il faut sortir de la «philosophie de banlieue» où tout le monde lutte pour ressembler à tout le monde. On peut trouver sa personnalité sans devenir un «cas» qui sera à nouveau codé.

A.D. Est-ce qu'il y avait un propos particulier dont vous vouliez parler en écrivant *Les Feluettes*?

M.M.B. C'est d'abord une pièce sur l'intolérance. Les gens sont intolérants envers la comtesse, Simon et Vallier parce qu'ils sont différents.

A.D. Et l'amour, on dirait toujours qu'il demande le sacrifice et qu'il s'accompagne d'interdits. Je pense à *Pélopie*, aux *Feluettes*.

M.M.B. Dans *Les Feluettes*, il s'agit d'une vision très romantique et je l'ai mis en sous-titre à la pièce. Je voulais voir quelqu'un mourir d'amour sur scène.

Dans le quotidien, je trouve que l'amour a beaucoup vieilli. On se protège. On s'est mis un condom affectif.

A.D. Pourquoi utilisez-vous souvent le sarcasme?

M.M.B. Pour faire avancer les autres. C'est une douche d'eau froide sur quelqu'un en difficulté. J'aime beaucoup le langage incisif et, parfois, il comporte une part de méchanceté contre les marginaux. Mais la marginalité, on en fait bien ce qu'on veut. Elle peut être complaisante ou faciste. Pour moi, tout le monde a son côté marginal et son côté divin. Et c'est pour cette raison qu'il y a des réclusions qui sont souvent très volontaires. En fait, je n'aime pas le compromis. Je préfère créer des situations conflictuelles qui détruisent des choses et qui permettent de recommencer.

A.D. On dirait que votre théâtre essaie de fuir le réalisme.

M.M.B. L'écriture réaliste m'ennuie profondément. Pour moi, le théâtre demeure un jeu, une cérémonie. Je ne suis pas intéressé à parler de la cuisine de la vie. Je trouve le réalisme très documentaire. C'est la télévision qui doit traiter de cet aspect et non le théâtre. J'aime la magie théâtrale. J'accorde une grande importance à la forme. Je suis plutôt un structuraliste.

A.D. Pourquoi utilisez-vous la technique «du théâtre dans le théâtre», ce jeu qui devient psychodrame ou thérapie?

M.M.B. Je ne sais pas vraiment. Les acteurs ont beaucoup de plaisir à jouer ces rôles, et cela m'a encouragé à poursuivre. Ils trouvent de nouvelles choses lorsqu'ils jouent un personnage qui joue. Mettre l'acteur et le personnage en représentation, c'est fascinant pour l'équipe de travail et le public. Dans *Les Feluettes*, je voulais que Lydie-Anne et la comtesse soient jouées par des hommes pour voir si les sentiments avaient véritablement un genre. La prison où se déroule l'action, n'est qu'un alibi.

A.D. Pourquoi vous rapprochez-vous parfois du mélodrame?

M.M.B. C'est un moyen d'intéresser le spectateur en lui proposant une démarche émotive. Je ne crois pas qu'on puisse le captiver seulement par un propos intellectuel. Dans notre tradition théâtrale, si je pense à Marcel Dubé et à Michel Tremblay, on a souvent des relations à fleur de peau. Mais il ne s'agit pas du genre mélodrame qui vise uniquement l'émotion. J'essaie d'émouvoir pour capter l'attention, pour que les gens comprennent ce que je veux dire.



A.D. Comment en êtes-vous venu à écrire du théâtre?

M.M.B. J'ai d'abord écrit un roman très sensuel à douze ans. J'ai organisé ma première tournée théâtrale au Lac Saint-Jean à quatorze ans. Ensuite j'ai écrit des sketches, puis on m'a dit que j'écrivais du théâtre. Plus tard, au collège, je dirigeais la troupe et j'ai monté mes premières pièces dont *Dans les bras de Morphée Tanguay* qui est la genèse de toute la série des *Tanguay*. Mon objectif n'était pas de devenir dramaturge. Tout est arrivé par hasard.

A.D. Dans le quotidien qu'est-ce qui nourrit votre œuvre?

M.M.B. Je me nourris de mes racines, de mon passé et de ma névrose. J'ai souvent l'impression d'être dix ans en retard sur ma vie. Plus je vieillis, plus je prends conscience que j'ai quitté des étapes de ma vie. Et ces images remontent et m'inspirent beaucoup. □

Œuvres importantes de Michel Marc Bouchard

Les Muses orphelines (1988)
Cyrano de Bergerac dans un parc (1988)
Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique (1987)*
(Prix littéraire du *Journal de Montréal* 1988)
L'Amour à l'agenda (1986)
La Poupée de Pélopie (1984)*
La Contre Nature de Chryssippe Tanguay, écologiste (1983)*
Le Retour inattendu de Frank Paradis (1983)
Rock pour un faux bourdon (1983 et 1987)*
La Veuve et le Varech
Les Porteurs d'eau (1981)
Dans les bras de Morphée Tanguay (1978)
Angelus (1977)
Mortadelle (1976)*

* Ces titres sont disponibles chez Leméac éditeur.