

Garneau, écrivain public

Claude Des Landes

Number 3, Summer–Fall 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28538ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (print)

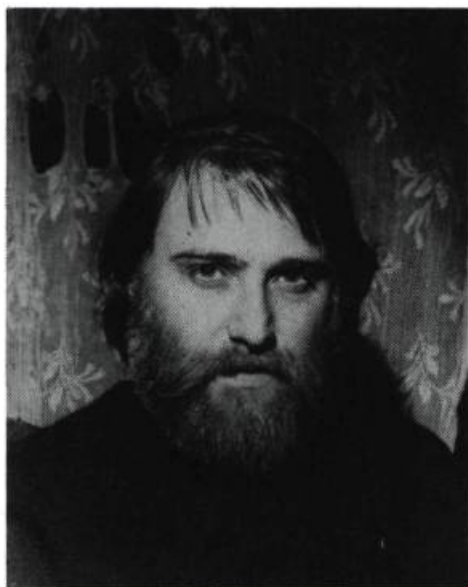
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Des Landes, C. (1976). Garneau, écrivain public. *Jeu*, (3), 46–61.

garneau, écrivain public



(photo: André Cornellier)

voulez-vous arrêter le saccage
s'il vous plaît
on ne s'entend plus venir au monde ¹

À l'heure actuelle, "écrire sur commande" est devenu, pour une multitude d'auteurs dramatiques, un véritable mode de fonctionnement. De plus en plus, les troupes font appel directement aux auteurs pour venir travailler avec elles, en fonction de leurs besoins, de leur cheminement et en accord avec leur style de jeu.

Michel Garneau est sans aucun doute l'auteur qui a le plus oeuvré en ce sens depuis les cinq dernières années. Un passé marqué d'expériences les plus diverses l'a amené à considérer son travail d'écrivain comme nécessaire et l'écriture comme un outil essentiel pour la transformation de notre société. Successivement annonceur et nar-

1. Michel Garneau, *Langage V*, "Politique", éditions de l'Aurore, Montréal, 1974.

rateur à la radio, chansonnier, animateur d'émissions télévisées au Québec et en Ontario, scripteur, collaborateur à la réalisation de films, principal responsable d'une tournée de poésie dans tout le Québec, initiateur de plusieurs ateliers d'écriture et écrivain à temps plein (!), tout démontre chez Garneau une volonté de garantir à la parole sa liberté d'expression. L'utilisation du théâtre, comme de la poésie, correspond chez lui à l'accomplissement de désirs individuels inscrits dans une démarche collective.

Dans une entrevue, il déclarait que, jusqu'au moment d'être approché par les Jeunes Comédiens du T.N.M., il avait déjà écrit une dizaine de pièces qui étaient finalement restées dans ses tiroirs parce que, s'empressait-il d'ajouter, celles-ci n'étaient que des abstractions. Il suffit de jeter un coup d'oeil sur l'annexe à l'Entretien pour se rendre compte du nombre de pièces écrites et produites depuis lors, sans parler de tous les autres textes écrits pour la radio ou en guise d'exercices, qui n'y figurent pas. Fait à remarquer, ces pièces ont toutes été créées, pour la plupart, hors des circuits officiels.

À partir du moment où il aura à improviser et à rédiger en moins de dix jours un spectacle avec l'équipe des Jeunes Comédiens, il ne cessera plus d'écrire en "service commandé". Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il ait dû renoncer à ses propres finalités. Plutôt que de sentir son imagination brimée, il semble que ses facultés de création aient été aiguillonnées au contact de comédiens qui, de par leurs exigences scéniques, leurs expériences acquises et, faut-il le dire, leurs piètres possibilités financières, ont stimulé chez lui le maniement d'un théâtre plus concret. Par ailleurs, l'invention d'un langage poétique aux impulsions fortes et l'emploi d'une écriture énergique ont poussé les comédiens à se départir de leur carcan et à innover à leur tour.

Garneau préfère éviter tout dogmatisme ou circonvolution idéologique au profit d'une réelle communication qui prend forme au cours des discussions préparatoires à un spectacle, au fil des répétitions et à l'occasion des représentations. Certains ont pu critiquer l'ambiguïté qui se glisse dans son discours, mais d'autres ont remarqué sa souplesse face au partage des pouvoirs entre l'acteur et lui et le besoin qu'il a d'échanger ses expériences. Plutôt que de confiner les comédiens à l'expression d'une seule volonté, la sienne, il multiplie les possibilités de re - présentations personnelles pour chacun des comédiens. Il tente de saborder les pratiques usuelles et d'établir des rapports qui aboutissent à une cohérence de pensée et de jeu.

On n'aura jamais autant parlé confusément de théâtre politique qu'à l'heure actuelle; combien sont parvenus à conjuguer théorie et pratique? Garneau, conscient de cette contradiction perpétuelle, a décidé qu'il était plus urgent d'agir en forçant l'imagination à s'incarner dans une action quotidienne. Combien de praticiens cachent leur impuissance raisonneuse derrière les paravents d'une parole calquée sur des modèles inopérants dans notre milieu? Au risque de se compromettre, Garneau a manifestement rompu avec ce processus de camouflage. Il croit plus efficace de mettre son métier d'écrivain au service du plus grand nombre. Il redonne ainsi à l'auteur dramatique son véritable sens: celui d'écrivain public.

Écrire sur commande répond peut-être à l'inquiétante situation à laquelle se voit présentement acculé le théâtre écrit. Cette formule apportera vraisemblablement un renouveau dramaturgique, tant sur le plan formel que thématique.

En octobre 1975, le Centre d'essai des auteurs dramatiques publiait le premier numéro de sa série *Entretien*². Ce texte reprenait les propos que Michel Garneau et Roland Lepage tenaient en réponse aux interventions des participants et à mes questions, lors d'une rencontre publique qui eut lieu le 24 mars 1975, à Montréal. Il est important de noter que le texte qui suit ne contient qu'une partie des réponses données par Michel Garneau seulement. Dans le but de garder le plus fidèlement possible le caractère spontané de l'entretien, il a été décidé, à la demande de l'auteur, de ne rien changer à l'expression directe du langage.

c.d.l.



Hostay de croum, production du Théâtre populaire du Québec.

(photo: Michel St-Jean)



Quatre à Quatre, Cégep de Ste-Thérèse, production de l'Option-Théâtre.

2. *Entretien no 1: Michel Garneau, Roland Lepage – Le Théâtre sur Commande*, éditions Centre d'essai des auteurs dramatiques, Montréal, 1975, 52 p., (Copyright by CEAD et les auteurs).

Toutes tes pièces ont-elles été écrites sur commande?

MICHEL GARNEAU:

J'ai pas commencé avec des pièces sur commande. Avant, j'ai écrit une dizaine de pièces, comme ça, pour le *fun*. Ma première expérience de commande, c'est Sophie Clément qui m'a demandé, un jour, de lui écrire un truc pour elle et Jean-Pierre Cartier. C'étaient les débuts de la troupe le Huitième Étage avec le Théâtre populaire du Québec, en tournée. La troupe avait demandé des textes à différents auteurs. La commande, c'était: "Écris-nous un texte", c'est tout. Ma deuxième expérience, ça été avec les Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde qui travaillaient à une création collective depuis de nombreux mois. À un moment donné, à neuf jours de la première, ils ont décidé que ça marchait pas; ça fait qu'on a monté un spectacle en neuf jours. Pendant la première journée, ils ont fait une grande improvisation pour que j'les regarde faire, simplement, sur toutes sortes de thèmes. Ce soir-là, j'suis rentré à la maison puis j'ai écrit une scène. J'l'ai apportée le lendemain, on l'a travaillée en tant que scène puis en tant que sujet d'improvisation. Là, chus rentré à maison pis j'ai écrit une autre scène. J'ai pas dormi pendant neuf jours, ça été assez merveilleux. J'dormais sur la route. Y'a eu un texte: *les Grands Moments*. À l'École nationale de théâtre, c'est Michèle Rossignol qui m'a demandé si j'étais intéressé à écrire un texte pour les étudiants de première année. Là, ça été assez amusant; j'ai écrit la pièce à partir des photos de tous les comédiens. J'les ai mis sur mon mur devant moi, pis Michèle m'a donné des informations dans le genre: "Celui-là, y'a un peu des problèmes de diction, y faut qu'y articule; celui-là y'a tendance à jouer tout seul, fais-y une scène où y'est obligé de jouer avec les autres; celle-là est ben sentimentale, donnes-y quèque chose de raide."

J'ai pris ces indications-là, puis j'me suis fait un espèce de plan. J'savais que j'avais à faire un monologue, une affaire ben articulée: chœur, chansons... J'savais pas du tout par quel bout le prendre. Alors, un soir, j'ai fait une liste de personnages, pis j'ai commencé. J'regardais ma liste, "bon... qu'est-ce qui vient après, ah... monologue..." La pièce s'est écrite comme ça. Quand on a fait les premières lectures, tout le monde était content mais c'est comme si y manquait quèque chose. Ça fait qu'on s'est tout dit. Puis on a jase, on s'est aperçu qu'y avait une affaire qu'y avait pas été traitée, c't'à dire un dialogue plus traditionnel entre les personnages. Ça fait que j'ai dit: "Bon, ben correct." Chus rentré à maison, j'ai écrit un dialogue entre trois couples, pis on a rentré ça d'dans... Ces comédiens-là, j'les ai connus là. L'année d'après, ils étaient en deuxième année. On a fait l'adaptation de *la Tempête* de Shakespeare; eux-autres y jouaient là-d'dans: j'les connaissais mieux.



Le Bonhomme Sept-Heures, Monument National, production de l'École nationale de Théâtre.
(photo: Daniel Kieffer)

Pour cette même gang, j'ai écrit *le Bonhomme Sept-Heures*. Ben sûr, c'est toutes des choses que j'voulais dire, mais c'est en plus un geste d'amitié vis-à-vis cette classe-là. Parce que j'les avais fréquentés pendant les trois ans, j'avais appris à les connaître, à les aimer, et pis y'a même des choses un peu malicieuses là-dedans: les gens qui connaissent les comédiens, qui connaissent mon texte voient qu'y'a des craques. Ça été extrêmement facile à écrire et ça été extrêmement stimulant de connaître ces gens-là, d'essayer de leur écrire quèque chose, pour que chacun ait quèque chose à faire. Avant de l'écrire, j'les ai rencontrés, pis on a pris une bière, pis on a jasé une soirée de temps de toutes sortes d'affaires. J'leur ai demandé qu'est-ce qu'y voulaient faire; finalement y'a eu un consensus: faire un show où y aurait des chansons, de l'action qui se véhiculerait par des chansons, de la musique.

Est-ce qu'ils discutaient de ce qu'ils voulaient exprimer ou seulement de la façon de le faire?

MICHEL GARNEAU:

J'leur ai demandé de quoi y voulaient parler. Tout le monde voulait parler de libération, en gros, pis de folklore personnel. Chacun a un folklore personnel qui est sa propre richesse pis en même temps sa propre trappe dont tu peux aussi bien te nourrir que tomber d'dans. Ça, c'est pas écrire sur commande, c'est écrire pour du monde.

Comment tu situes ton rôle d'auteur lors de la recherche des thèmes à aborder et de la préparation proprement dite avec les comédiens? Considères-tu ton rôle comme celui de la personne qui rassemble les idées de chacun et les ordonne?

MICHEL GARNEAU:

Moi, ça m'intéresse pas ben gros de jouer à ces affaires-là. J'ai fait de l'animation, j'ai participé à des créations collectives où j'ai découvert que mon rôle consistait à faire semblant de ne pas écrire la pièce. Ouais, ben ça, ça m'a pas ben ben intéressé. C'est parc'qu'y'a des mensonges des fois. Par exemple dans *Quatre à Quatre*, les filles avaient des tas d'idées, mais moi j'avais une idée dramatique pour écrire une pièce, en me servant de leur vécu et du mien. De toute façon, c'est ça qu'on fait tout le temps.

Chus pas fermé à l'expérience du monde, t'sais. Dans la plupart des groupes de création collective, y finit toujours par y avoir quequ'un qui est le dramaturge officiel sans qu'ça paraisse.

Un auteur, qu'est-ce que c'est?

MICHEL GARNEAU:

Un auteur... T'sais, dans notre société, le mot créateur c'est quèque chose d'absolument extraordinaire. Pour moi, ça existe pas un créateur. On ne crée pas, on transmet, on continue des choses, on poursuit des choses, on singularise des choses à travers nos propres perceptions. Un auteur, c'est nécessairement un personnage-éponge qui se presse lui-même, qui se nourrit de sa collectivité, du monde qui l'entoure, de son expérience, pis qu'y'a donne.

Si tu te plonges dans l'originalité, tu vas sortir des fantasmes. Tu peux arriver à sortir, par exemple, toutes les névroses (...). Un auteur, c'est un émetteur-transmetteur. Y'a un point où j'vois pus la différence entre une création collective et une création individuelle. Moi, j'me considère comme un collectif qui travaille tout seul. J'aime ça écrire. (...)

Y'a des auteurs pertinents ou impertinents. Y'a le moment psychologique qui fait que le public aime ça ou aime pas ça. Pour moi, y'a trois affaires: y'a le processus, y'a le produit pis y'a le feed-back. Moi, chus dans le processus et dans le produit; le feed-back, ça c'est dans le monde.

Intervention d'un participant:

Moi, depuis tout à l'heure, j'trouve que ça fait pas mal de monde qui se rencontre pour se faire plaisir.

MICHEL GARNEAU:

T'sais, j'écris depuis pas mal longtemps; pis le crossage! Tu commences avec ça, pis, à un moment donné, tu le lâches, pour écrire effectivement, pour communiquer. Pour pas paraître brutal, je publie des livres, toutes sortes d'affaires afin de m'expliquer, par exemple, un petit livre qui s'appelle *J'aime la littérature, elle est utile*. J'passe ma vie à faire ça, j'prends ça très au sérieux, j'veux être un artiste responsable, un artiste québécois responsable. Je considère justement que c'est mon geste politique, et c'est mon geste de communication. Puis, je consacre toute ma câlisse de vie à ça. Mais j'écris jamais pour me faire plaisir. J'ai un hostie d'*fun*, par exemple, à écrire, à communiquer, pis à recevoir un feed-back, toute la patente. La priorité, c'est le processus, parce que c'est là justement où je suis plein, c'est là où je suis tout là, dans le processus, dans l'écriture.

As-tu déjà tenté des expériences d'ateliers d'écriture?

MICHEL GARNEAU:

J'ai plus travaillé avec des enfants qu'avec des adultes, mais j'ai fait des ateliers d'écriture à travers le Québec. La première fois que j'ai fait un atelier d'écriture, ç'a été avec des enfants. J'avais quelques idées pis y m'ont donné les autres. J'm'étais dit, au point d'départ, on va partir du jeu; c'est ben important dans l'écriture. Alors, j'ai ramassé des idées, entre autres, tous les jeux surréalistes, les "mots dans le chapeau". Tu découpes des mots, tu les mets dans le chapeau, tu les sors au hasard, pis tu les mets sur une feuille; ça te donne quelque chose d'abracadabrant mais, des fois, extraordinaire. Pis là, tu joues avec ça pis tu retournes à une autre affaire, pis là tu fais un poster, pis ce poster-là tu t'en sers comme matériau pour faire autre chose. J'ai ma petite méthode; ces jeux-là me permettent d'aller vers deux de mes formules pour faire un poème, pour faire une chanson, un monologue dramatique ou comique, ou en faire une petite pièce de théâtre.

Est-ce plus facile pour toi quand les gens ne sont pas des comédiens?

MICHEL GARNEAU:

L'atelier d'écriture le plus difficile que j'ai jamais fait dans ma vie, c'est ben sûr avec des écrivains. Les ateliers d'écriture les plus productifs, c'est avec les enfants ou avec des gens qui font autre chose. À Baie Comeau, y'avait une coiffeuse, y'avait un gars qui travaillait à l'usine d'aluminium, ça pétait le feu; personne prenait ça au sérieux, c'était pour le *fun*, alors c'était libérant.



Les voyages, Maison des Arts de la Sauvegarde, production de Voyagements.

Avec des comédiens, comment tu procèdes?

MICHEL GARNEAU:

La façon dont je procède maintenant, c'est: on se rencontre, on jase un soir, deux soirs, on s'explique tout ce qu'on attend les uns des autres, et puis ensuite, je travaille tout seul. Quand y'a un premier jet, on fait une autre réunion et puis on regarde le premier jet. Les gens disent "j'aime ça", "y'a une p'tite direction là, on peut y aller dans ce sens-là", c'est comme ça que ça s'passe. Après ça, je sou mets l'affaire pis c'est ça.

C'est très rare, de toute façon, que les comédiens pour qui j'ai écrit m'ont demandé de changer des affaires. Y'est pas dit que j'aimerais pas ça avoir le temps de faire des expériences avec des acteurs; mais pas trois jours, trois mois! J'veux dire avoir vraiment le temps de vivre ensemble tous les jours, de chercher pis de se connaître pis d'arriver à un consensus. Tout ça, j'le refuse pas, j'veux être un écrivain public, mais y'a différentes façons pis ça, c'en serait une. Généralement, les conditions sont pas ça.

Quelle est la différence entre la position d'un auteur qui travaille pour un petit groupe en posant un geste politique quand il écrit et celle de groupes engagés collectivement et politiquement qui ont la prétention d'atteindre des publics plus larges?

MICHEL GARNEAU:

Le problème du théâtre politique, c'est d'aller jouer dans le monde, c'est de sortir des cadres. Le vocabulaire théâtral, ben là, c'est un autre problème. Dans *les Voyagements*, y'a une idée dans ce sens-là, j'aimerais ben que ça aille dans les usines, c'est un show fait pour ça, transportable, facile, pas compliqué, pas besoin de rien, pas d'accessoires... J'ai vu des shows politiques qui émettaient des idées politiques simples dans le vocabulaire de la *Boîte à surprise*, mais un des problèmes, c'est qu'ils touchaient jamais les ouvriers, y jouaient à l'AQJT, dans les cégeps, dans les universités, au cours de colloques sur le théâtre. Mais quand ils essayaient de se montrer aux ouvriers, les ouvriers venaient pas. Ça fait que ça revient au même. Le problème, c'est l'efficacité des rencontres. Effectivement, s'il y a une grève et pis que tu veux faire une manifestation théâtrale à propos de la grève, faut que tu y ailles. Les gens, généralement, sont les amis de la classe des travailleurs, parce que les gens qui font habituellement du théâtre politique viennent de la classe petite bourgeoise, en général. Ils essaient de rejoindre les ouvriers; le problème, c'est ça: rejoindre ou pas rejoindre, c'est l'efficacité, la solution.

Quel intérêt y-a-t-il à présenter devant un public de la classe bourgeoise ou intellectuelle un spectacle destiné aux travailleurs?

MICHEL GARNEAU:

Moi, je ne méprise pas la petite bourgeoisie parce que c'est toute des amis de classe des travailleurs, en puissance... Pis, c'est extrêmement important aussi de politiser la petite bourgeoisie. Moi, j'suis né dans la classe bourgeoise, c'est le milieu que je connais le mieux; j'suis un fils de juge, j'parti correct dans l'affaire... J'suis un intellectuel, un espèce de déclassé dans ma propre classe parce que j'suis un artiste (ça c'est l'*fun*). J'me considère comme un ami de classe des travailleurs. Pour le moment, mon public, c'est bien sûr le monde qui va au théâtre. Y'a un é-

norme travail de politisation à faire mais quand même, y'a un tas de belles choses à dire à c'monde-là.

L'idée qui me passait tout à l'heure dans la tête, c'est que l'an dernier, j'suis allé voir les *Ice Capades* pis j'ai trouvé ça extraordinaire. C'est des artisans merveilleux. Si on travaillait toujours à ce niveau-là dans tout ce qu'on fait, ça serait extraordinaire. Y vont vite, y font des affaires, y sont toute là, y donnent un maudit bon show. Pis ça, c'est une affaire que j'aimerais beaucoup, beaucoup, beaucoup: faire un show sur glace, un show québécois sur glace, au forum. Parce qu'eux-autres y descendent des micros, y jouent des scènes pis y font des affaires complètement *way-out*.

Y'ont des moyens techniques extraordinaires pis le monde va là, pis y'ont un bon show. Pourquoi qu'on l'ferait pas c't'affaire-là; moi, ça m'intéresserait, par exemple, d'écrire un canevas pour les *Folies glacées* du Québec: une pièce sur patins, ça m'intéresserait ben gros! Pis là, ça serait tellement crack-pot, peut-être... Ça s'rait étonnant, le monde qui viendrait. Peut-être que tu pourrais trouver, rejoindre un public, tu pourrais faire un beau show, un show drôle, un show *l'fun*, un show sportif, pis un show habile, pis un show politique... pas d'raison, t'sais...



L'usage du coeur dans le domaine réel, Centre d'essai de l'Université de Montréal, production de la Rallonge, (photo: Clément Demers)

Ben ça, moi ça m'intéresserait ben gros. Ça m'intéresse pas d'aller faire du théâtre politique dans les cégeps, ça c'est certain.

En général, le langage même du théâtre n'en est pas un qui s'adresse à un public de classe ouvrière?

MICHEL GARNEAU:

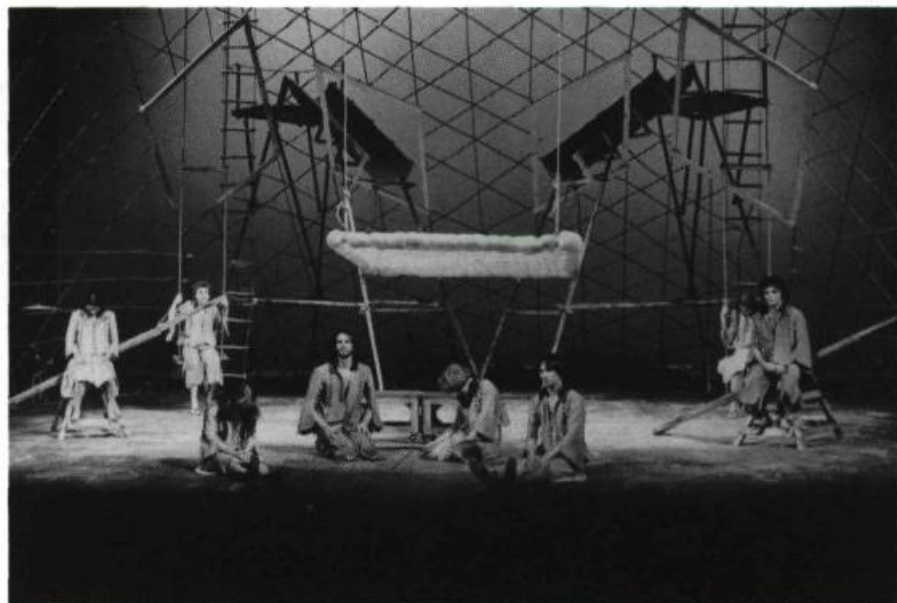
Il y a un théâtre populaire où les ouvriers vont, ça s'appelle le Théâtre des Variétés. Y'a des grandes leçons de choses à faire et à ne pas faire là-dedans; on y trouve un élément très important à remarquer, je pense: le langage. Juste le niveau de langage de Gilles Latulippe et de sa gang fait que le monde se sent confortable. Faudrait aller voir Latulippe, pis y demander les textes, pis voir de quoi c'est qu'y parle, pis d'essayer de travailler avec lui, peut-être, ou d'essayer de lui proposer de faire un show qui apporte une conscience politique parce que, dans ses shows, y'en a pas. C'est désamorcé entièrement. La politique, c'est pour rire, ça fait rire. La politique, ça n'existe pas mais y'a un point de départ: y'en a un public qui y va régulièrement et qui est habitué.

Ne semble-t-il pas que le Théâtre des Variétés, comme toute autre compagnie de théâtre conventionnel, véhicule les mêmes valeurs, mis à part leurs critères esthétiques?

MICHEL GARNEAU:

Ce genre d'affirmation serait du genre d'une forme de pensée militante, galopante... pis en fin de compte, c'est ben possible. Le Théâtre des Variétés est pas une grande menace. Je revendique le droit d'écrire des poèmes d'amour sublimes, comme celui d'écrire des foleries pour le plaisir, comme celui d'écrire les choses les plus responsables possibles. Le pré-requis: qu'on mette toutes les énergies, disons à faire du théâtre politique, j'appelle ça de l'intolérance. Ça n'arrivera pas que toutes les énergies, tous les gens qui vont faire du théâtre vont se consacrer à une conscientisation politique, pis que tout le monde va se mettre à faire du théâtre responsable pour dénoncer le capitalisme. Moi, je dénonce d'autres affaires. Un de mes thèmes favoris, c'est l'aliénation sexuelle. Donc, j' parle de ça. Je trouve ça important, je trouve ça également politique. Y'a des gens qui trouvent que je fais du théâtre bourgeois... J'le sais pas moi. Ça me bâdre pas plus que ça... Si tu parles comme d'une urgence, d'une nécessité de focusser toutes nos actions là-dessus, je te dis que ça passera pas.

Dans ton cheminement actuel, est-ce que tu prévois continuer à travailler pour des gens en faisant du théâtre sur commande ou à dire seulement les choses que tu sens le besoin d'exprimer?



Abriés désabriées, Monument National, production de l'École Nationale de Théâtre.

(photo: Daniel Kieffer)

MICHEL GARNEAU:

Moi, ça tout changé ma façon d'écrire, le théâtre sur commande. J'ai appris que mon premier jet, y fallait que je l'improvise, y fallait que j'aïlle à fond de train, que j'arrive à un état désinhibé, que lorsque j'écris mon premier jet, j'écrive n'importe quoi.

Peut-il exister une collaboration étroite et non contraignante entre l'auteur, le metteur en scène et les comédiens?

MICHEL GARNEAU:

Y'a le phénomène de l'interlocuteur, tu vois *les Voyagements*, par exemple, ils l'ont montée selon une technique très spéciale. Ils ont fait deux semaines tout seuls, entre eux autres. Y voulaient pas me voir, y voulaient pas voir personne; ils ont dit: "On va se garocher dans le texte pis on veut pas voir personne, on veut l'explorer." Au bout de deux semaines, y'ont commencé à s'ennuyer, y'ont demandé à Robert Duparc de venir pour voir. Lui, il leur a dit des affaires puis ils sont repartis. Moi, j'suis allé pis j'leur ai donné d'autres regards. Avec le groupe de *Voyagements*, pour nous autres tout est ouvert. J'les aime, y m'aiment, c'est une grande histoire d'amour, c'est parfait. J'veux leur écrire d'autres shows. On voudrait faire un spectacle pour enfants. Tout est ouvert. Ce que je voudrais, c'est qu'on travaille ensemble puis qu'on amène des enfants quand on aura un premier travail de fait, pour recevoir leurs suggestions.

Est-ce que tu peux préciser ta façon de composer ou de structurer des textes qui s'adressent à un groupe précis?

MICHEL GARNEAU:

Dans les pièces traditionnelles, y'a des grands rôles, des moyens rôles pis des petits rôles. Moi, j'trouve ça épouvantable d'écrire un rôle pour un comédien qui passe une heure et quart dans les coulisses, j'suis pas capable d'y faire ça. Ça m'emmerde, juste de penser que c'est possible. J'essaie toujours d'écrire des textes pour que tout le monde soit là, tout le temps, à moins qu'il y ait déjà une forme ou que ce soit une adaptation ou quelque chose comme ça. Déjà, ça, ça change beaucoup, beaucoup d'affaires. J'veux pas laisser du monde à rien faire, pis j'les considère comme un groupe. Ça m'intéresse pas, moi, des vedettes dans une pièce. Ben sûr, y'a des affaires qui ressortent, le délire pogne, y'a quelqu'un qui part. Mais en gros, mon écriture est orientée dans ce sens-là.

Existe-t-il plusieurs sortes de commandes pour toi?

MICHEL GARNEAU:

Y'a ben des dimensions! Y'a la commande sociale; Maïakovski a dit des choses là-dessus, sur la commande sociale et sur la responsabilité de l'artiste: de la trouver quand elle ne lui est pas dite clairement. Y'a le problème organique, ce type de commande où y'a un certain nombre de comédiens. Y'a aussi ce que j'ai envie d'faire, depuis que j'suis tout p'tit. Peut-être que je dois dire ça aussi: moi, j'suis né dans un milieu d'artistes; j'suis allé au théâtre ben jeune pis j'ai toujours aimé ça; j'ai commencé à écrire des pièces à dix-sept ans.

Suis-tu toujours ton plan de travail?

MICHEL GARNEAU:

J'aurais dû apporter un plan. Ben, par exemple, pour ma structure du *Bonhomme Sept-Heures*, c'est un peu la structure de tout ce que je fais. Tu te lèves le matin tout *fucké*, tu passes à travers la journée pis t'as des raisons en hostie de t'décourager. À la fin de la journée, à moins d'avoir décidé de t'suicider, t'es prêt pour en pogner une autre parce que le bagage que t'as ramassé dans cette journée-là, qui est le bagage de l'humain, c'est dur, pis c'est beau, pis c'est *l'fun*, pis c'est extraordinaire, pis c'est plate, c'est là. T'es toujours confronté, t'es polarisé... J'ai une espèce de moralité aussi: je peux pas écrire des pièces pour mettre le monde *down*, ça c'est certain. Toujours, pour moi, c'est comme s'il y avait un espèce de noeud quèque part, la boule dans la gorge, là; pis j'me demande qu'est-ce que c'est la boule dans la gorge pis qu'est-ce que c'est les éléments pour l'avalier, en sachant qu'elle va revenir demain.

Dans tous les textes que j'écris, y'a toujours la dialectique de la naissance pis de la mort, pis la respiration, pis le coeur... Ça, j'suis très conscient de ça.

Tu sembles accorder beaucoup d'importance à la façon dont on peut arriver à se discipliner pour écrire. Tu as fait beaucoup d'ateliers d'écriture; est-ce qu'il n'est pas difficile de demander à qui que ce soit de s'exprimer librement par l'écriture?

MICHEL GARNEAU:

De toute manière, au départ, pour travailler en animation théâtrale et atteindre les gens, c'est toujours difficile parc'qu'y'a beaucoup d'monde qui dit des choses comme les gars qui font du théâtre.

Y'a toutes sortes de préjugés, pis le monde a raison la plupart du temps. Le monde a raison dans le sens que le théâtre c'est souvent plate. Faut s'grouiller, faut s'fendre le cul, faut trouver les moyens. J'blâme personne de pas v'nir. Des fois, j'trouve le monde merveilleux, j'me d'mande comment ça s'fait qu'on réagit pas plus violemment devant certains spectacles. Nous autres, faut pas dire: "Nous autres on fait ça pis v'nez parc'que c'est beau." Ça, c'est pas possible à quelque niveau que ce soit.

propos recueillis par claudes des landes

Annexe

THÉÂTROGRAPHIE*

de Michel Garneau, né à Montréal, le 25 avril 1939.

TITRE	CRÉATION	PUBLICATION
LE RAVI (1969)	Lecture publique du CEAD Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 21 avril 1969; m.e.s.: Yves Gélinas.	
DES CHEVAUX, DES ROIS, DES DAMES ET DES FOUS (1970) ^a	Les Jeunes Comédiens du Théâtre du Nouveau Monde. Institut Leclerc, Montréal, 28 septembre 1970; m.e.s.: Jean-Pierre Ronfard.	
HOSTAY DE CROUM et BEU-MEU (1971) ^b	Théâtre populaire du Québec, Oka (camping), 28 juin 1971; m.e.s.: Jean-Luc Bastien.	
SUR LE MATELAS (1972)	Théâtre du Huitième Étage. Théâtre Le Galendor, Île d'Orléans, 15 juin 1972; m.e.s.: Jean-Luc Bastien.	Éditions de l'Aurore, Montréal, 1974, 92 p.
QUATRE À QUATRE (1973)	Option-Théâtre du Cégep Lionel-Groulx. Collège Lionel-Groulx, Ste-Thérèse, 15 mars 1973; m.e.s.: Jean-Luc Bastien.	Éditions de l'Aurore, Montréal, 1974, 62 p.
LA TEMPÊTE (1973) ^c	École nationale de Théâtre du Canada. Monument National, Montréal, 28 mars 1973; m.e.s.: l'auteur.	
LA CHANSON D'AMOUR DE CUL (1971 et 1974) ^d	Théâtre du Nouveau Monde. Comédie-Canadienne, Montréal, 12 mars 1974; m.e.s.: l'auteur.	Éditions de l'Aurore, Montréal, 1974, 42 p.
LE BONHOMME SEPT-HEURES (1974)	École nationale de Théâtre du Canada. Monument National, Montréal, 7 mai 1974; m.e.s.: Roger Blay.	Éditions de l'Aurore, Montréal, 1974, 75 p.
STRAUSS ET PESANT (ET ROSA) (1974)	Théâtre d'Aujourd'hui. Montréal, 12 septembre 1974; m.e.s.: André Pagé.	Éditions de l'Aurore, Montréal, 1974, 75 p.
PETIT PETANT ET LE MONDE (1971 et 1974)	Centre d'Essai de l'Université de Montréal. Université de Montréal, Montréal, 9 janvier 1975; m.e.s.: Lorraine Pintal.	
LES VOYAGEMENTS (1975)	Troupe Voyagements. Maison des Arts de La Sauvegarde, Montréal, 28 février 1975; m.e.s.: la troupe.	Éditions VLB, Montréal, 1976. (à paraître)
GILGAMESH (1975)	École nationale de Théâtre du Canada. Monument National, Montréal, 1er avril 1975; m.e.s.: Roger Blay.	Éditions VLB, Montréal, 1976, 120 p.

L'USAGE DU COEUR DANS LE DOMAINE DU RÉEL (1975)	Troupe La Rallonge. Centre d'Essai de l'Université de Montréal, Montréal, 11 septembre 1975; m.e.s.: Claude Maher.	
ABRIÉS DÉSABRIÉES (1975)	École nationale de Théâtre du Canada. Monument National, Montréal, 11 novembre 1975; m.e.s.: Gilbert Lepage.	
SERS-TOI D'TES ANTENNES (1975) ^e		
RIEN QUE LA MÉ- MOIRE (1976)	Troupe Voyagements. Maison des Arts de La Sauve- garde, Montréal, 24 mars 1976; m.e.s.: la troupe.	Éditions VLB, Montréal, 1976. (à paraître)
DE LA POUSSIÈRE D'ÉTOILES DANS LES OS (1976)	Option-Théâtre du Cégep Lio- nel-Groulx. Collège Lionel-Groulx, Ste- Thérèse, 9 avril 1976; m.e.s.: l'auteur.	
LES CÉLÉBRATIONS (1976)	Théâtre du Horla. St-Bruno, 5 août 1976; m.e.s.: Robert Duparc.	
JOSÉPHINE LA PAS FINE ET ITOFF LE TOFFE (1976) ^f	La Nouvelle Compagnie Théâtrale. Théâtre du Gesù, Montréal, 26 octobre 1976; m.e.s.: Monique Rioux.	

c.d.l., octobre 1976.

NOTES

* Cette théâtrographie ne comprend que la liste des oeuvres produites publiquement et n'indique que la date et le lieu de création; la plupart des oeuvres ont été reprises par d'autres groupes et certaines ont été réalisées à la radio. Quelques-unes ont été traduites et produites en anglais: *Quatre à Quatre* et *Strauss et Pesant (et Rosa)*.

- a. Cette pièce est le résultat d'un travail collectif avec les comédiens. Elle fut présentée au Québec et à travers le Canada.
- b. Ces deux courtes pièces étaient incluses dans le spectacle intitulé: *Les vacances, c'est rien qu'dans tête*. Tournée dans les campings du Québec.
- c. Traduction et adaptation de *The Tempest* de W. Shakespeare.
- d. Pièce produite dans le cadre des spectacles Théâtre-Midi du T.N.M.
- e. Pièce pour enfants commandée par un groupe de jeunes comédiens et qui n'a pas encore été jouée. Inscrite au répertoire du CEAD.
- f. Pièce incluse dans le spectacle: *Pourquoi tu dis ça?*; dans le cadre de "Opération-Théâtre", de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Spectacle préparé et joué par la Marmaille.