

Les mots... sous la surface de la peau Entretien avec Larry Tremblay

Lynda Burgoyne

Number 65, 1992

« Leçon d'anatomie »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29650ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Burgoyne, L. (1992). Les mots... sous la surface de la peau : entretien avec Larry Tremblay. *Jeu*, (65), 7–12.

REPRÉSENTATIONS

«LEÇON D'ANATOMIE»



Photo : Daniel Kieffer.

Texte de Larry Tremblay. Mise en scène : René Richard Cyr; scénographie : François Vincent, assisté d'Ann-Marie Corbeil; éclairages : Michel Beaulieu; costumes : Mérédith Caron; conception sonore : Michel Smith. Avec Hélène Loïselle.
Production du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée du 11 septembre au 4 octobre 1992.

Les mots... sous la surface de la peau

Entretien avec Larry Tremblay

Pouvez-vous nous raconter la genèse de Leçon d'anatomie?

Larry Tremblay — D'emblée, mon processus d'écriture est fondé sur le non-savoir, c'est-à-dire que je ne veux pas et ne dois pas nourrir ma conscience du sujet que j'aborde. Je préfère m'en remettre à mon inconscient, à mon intuition, sans quoi j'éprouve de graves difficultés à écrire. Par ailleurs, je n'écris jamais de pièce à thème. J'écris plutôt des pièces à personnages. Je suis d'abord habité par un personnage, que je continue à découvrir au fil de l'écriture. Évidemment, j'installe ensuite l'échafaudage autour duquel gravite le personnage, mais jamais la thématique ne le précède. Le personnage est une structure structurante — pour employer une vieille expression —, c'est-à-dire une construction vivante et signifiante.

En ce qui a trait à *Leçon d'anatomie*, j'ai eu envie de créer une pièce où quelqu'un s'adresse à un être qui ne peut pas lui répondre. D'ailleurs, dans les premières versions, il y avait deux personnages en scène : Pierre était présent même s'il n'avait pas de texte. C'était une idée issue de mes expériences d'acteur et de metteur en scène. Mais j'ai eu aussi le désir de me lancer un défi en tant qu'écrivain : j'ai voulu faire parler un être qui soit mon opposé, en l'occurrence une femme. Il s'agissait d'entrer dans la peau de cette femme et de lui donner un imaginaire, une situation, des relations, des émotions et, évidemment — j'ai travaillé l'écriture dans ce sens —, une parole de femme. J'avais un double défi : d'une part, créer un personnage qui s'adresserait à quelqu'un qui ne peut pas lui répondre; d'autre part, aborder un sujet qui ne me concernait pas directement. La genèse s'est amorcée sur ces données de base, si je me souviens bien.

Y a-t-il un lien entre votre écriture et vos recherches sur la formation de l'acteur?

L. T. — Le seul lien qu'il pourrait y avoir, c'est le corps. Sans en être obsédé, je suis fasciné par le corps. Je crois que ce thème traverse non seulement cette pièce mais toute mon œuvre. Je traite du corps de différentes façons, aussi bien dans mon théâtre que dans ma poésie, sans parler de mes textes théoriques où il est question du corps de l'acteur. J'ai fait beaucoup de recherche sur le langage corporel, particulièrement en Orient, et je l'enseigne également. Mon écriture relève donc d'une réflexion sur ma pratique théâtrale.

Le corps «défectueux» et battu de Martha constitue le centre du drame dans Leçon d'anatomie. C'est d'abord et avant tout dans son corps qu'elle vit l'échec...

L. T. — C'est un problème d'identité que vit Martha, inscrit dans son corps depuis qu'elle est toute jeune. Même enfant, Martha ne parvenait pas à s'accepter. Une fois mariée, elle s'est aperçue qu'elle

Au contraire de Martha qui, dans *Leçon d'anatomie*, tente de se reconstruire, Léo, protagoniste du *Déclat du destin*, se désagrègeait. Larry Tremblay dans *le Déclat du destin*, en reprise à la Salle Fred-Barry à l'automne 1989.
Photo : Paul Lowry.



était stérile. Elle en est venue à se détester à cause de cela; parce qu'elle n'est pas «impeccable», parce qu'elle ne l'a jamais été. Il s'ensuit de fortes réactions psychologiques, qui provoqueront son cancer. En fait, comme tous les Québécois, Martha vit un problème d'identité. Même si je n'ai pas écrit une pièce politique, je pense qu'on ne peut pas écrire sans faire référence à la société dans laquelle on vit. D'ailleurs, ma prochaine pièce — qui clôt mon expérimentation du monologue au théâtre — mettra en scène un Québécois francophone qui parle anglais. Donc, Martha n'a jamais pu être celle qu'on attendait qu'elle soit : un être bien adapté socialement, politiquement, linguistiquement. Sartre, qui m'a beaucoup influencé dans ma jeunesse, disait que la liberté de l'autre a tendance à supprimer la mienne, puisque je dois tenir compte du regard des autres. Or Martha doit vivre avec les contingences sociopolitiques d'une Québécoise, ce qui l'oblige à assumer une fêlure, une faille, qui est en fait celle de l'être québécois.

Des femmes ont déjà écrit sur ce sujet. Avez-vous subi des influences?

L. T. — Non, pas du tout. Je vais être honnête et franc. Je me suis volontairement empêché de lire sur le sujet. Il s'agit donc plus d'une rencontre que d'une influence, parce que je n'avais pas de modèle. En fait, le seul livre que je me suis permis de consulter traite des réactions de la femme à la suite d'une mammectomie. C'est un livre scientifique, écrit par des médecins. Je voulais simplement m'assurer que les mots que je mettais dans la bouche de Martha après l'ablation de son sein auraient une certaine crédibilité. Je ne voulais pas lire autre chose, parce que je ne cherchais pas à défendre une thèse quelconque. Si d'autres ont travaillé en ce sens avant moi, tant mieux. Pour ma part, je n'avais aucun parti pris idéologique. Il s'agissait d'abord et avant tout d'une création.

Comment définissez-vous votre rapport avec le féminisme?

L. T. — Mon rapport avec le féminisme... Je ne l'ai jamais conceptualisé. Je dois remonter à l'adolescence, à l'époque où je devorais les livres. Je suis tombé par hasard sur *les Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir. Cela m'a passionné. À partir de là, j'ai tout lu de Beauvoir et j'ai tout lu Sartre. C'est ainsi que certains livres, dont *le Deuxième Sexe*, m'ont amené à réfléchir sur les stéréotypes sexuels, sur le sexisme et aussi sur le racisme et sur la guerre. J'essayais de comprendre le monde. Le féminisme n'a donc pas été pour moi isolé, mais inclus dans une réflexion beaucoup plus vaste.

Vous êtes arrivé à poser un regard d'une étonnante acuité sur la psyché féminine. Comment vous y êtes-vous pris?

L. T. — La seule réponse à cette question se trouve dans le travail d'écriture. J'aime travailler le texte, les mots, le rythme, car le théâtre c'est cela aussi : une parole et une musique. Plus je travaille les mots, plus je les choisis pour leur précision et plus il me semble que mon personnage vit; personne d'autre que Martha ne peut dire ces mots-là, finalement. Les mots me permettent d'aller sous la surface de la peau, d'approcher les muscles et d'aller jusqu'aux os; de ressentir l'être émotivement. Ma formation d'acteur m'aide beaucoup à écrire. Je fais un travail de réactivation sensorielle et affective. Je me mets dans la peau de mes personnages.

Vous arrivez vraiment à vous mettre dans la peau d'un personnage féminin?

L. T. — Parfaitement. Enfin, les écrivains savent tous faire cela d'une certaine façon. Je l'ai peut-être davantage conscientisé parce que je suis acteur. Il ne faut pas que la parole soit le produit du cerveau, de la bouche, mais du corps tout entier de l'écrivain.

Est-ce aussi l'acteur en vous qui rend l'auteur aussi avare de ponctuation?

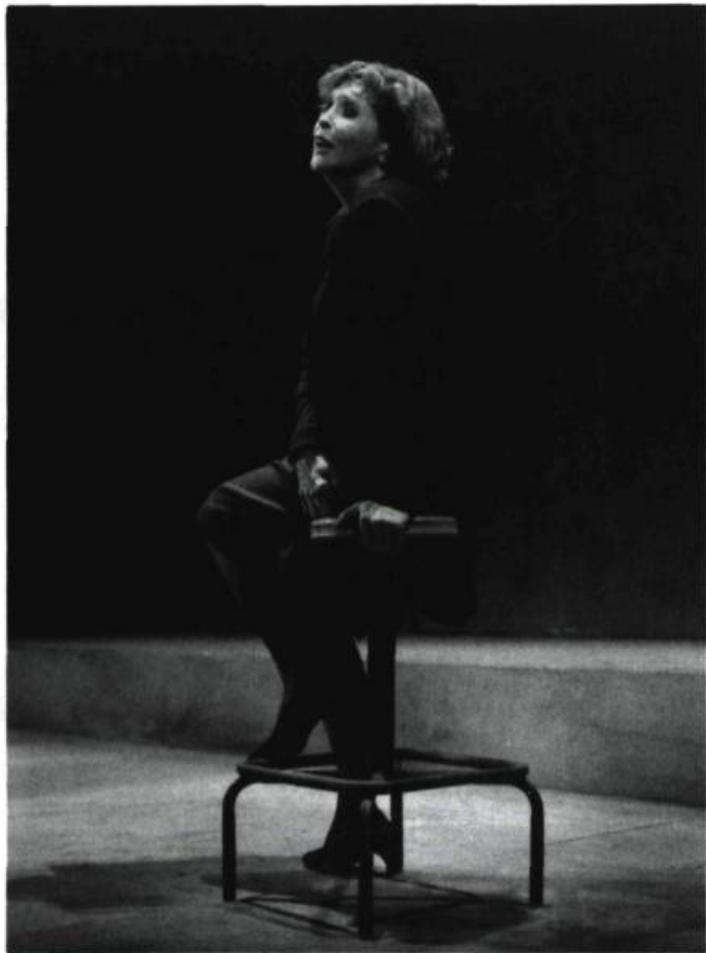
L. T. — Quand je travaille un texte en tant qu'acteur, j'enlève toute la ponctuation, car la ponctuation prescrite par l'auteur d'un texte tient plus de l'intellectualité ou de l'abstraction. Lorsqu'on incarne un texte, par contre, qu'on l'interprète, la ponctuation qu'on y met relève plus de la physiologie et de l'émotivité. Alors moi, je ne veux pas embêter les acteurs avec ma ponctuation! Si bien que dans ma poésie et dans mes textes dramatiques, je travaille plutôt les césures, afin de donner du souffle au texte; je crée des rythmes, des ruptures, des attentes. Cela confère une musicalité au texte.

Alors que dans le Décliv du destin, Léo se désagrègeait, dans Leçon d'anatomie, Martha tente plutôt de se reconstruire, non?

L. T. — C'est vrai. Les deux textes sont antithétiques, mais traversés par un même filon. J'étais adolescent quand j'ai écrit *le Décliv*... C'était donc une période tourmentée, tournée vers la déconstruction. *Leçon d'anatomie* est un texte plus positif. Mais pour se reconstruire, Martha doit d'abord se disséquer, s'analyser, et ce n'est qu'après qu'elle se sent mieux, qu'elle a le sentiment d'avoir accompli quelque chose. La lucidité aura été son principal instrument.

Parlez-nous de la lucidité de Martha.

L. T. — Dans notre théâtre, les personnages féminins qui possèdent un regard aussi pénétrant sont rares. Je me suis dit que c'était une veine peu exploitée. C'est une femme lucide, qui ne s'aime pas. N'oublions pas qu'il s'agit à la fois de la dissection de sa relation de couple, et de la sienne propre, donc d'une autodissection. Cette manière, froide à la limite, d'examiner ses propres travers fait en



«Il s'agissait d'entrer dans la peau de cette femme et de lui donner un imaginaire, des relations, des émotions et, évidemment [...], une parole de femme.» Hélène Loïselle dans *Leçon d'anatomie*. Photo : Daniel Kieffer.

devenir pernicieux ou dangereux, comme dans le cas de Martha. L'amour est devenu un piège, d'où son questionnement : «Mais qu'est-ce que l'amour ?»; d'où son sarcasme, son ironie : «Mon amour pour Pierre a été un meurtre»; «brûler d'amour, brûler de désir, combustion idiote». Elle est en état de crise par rapport à sa situation amoureuse, elle se demande si elle doit poursuivre ou non cette relation, mais cela n'empêche pas qu'elle a réellement vécu l'amour. Ce n'est donc pas l'amour que je mets en question, loin de là. J'écris d'ailleurs des textes poétiques dans lesquels j'exprime la joie de l'amour à travers l'érotisme.

L'amour n'a pas qu'une couleur. Je suis étonné de voir que la violence conjugale puisse durer si longtemps. C'est tellement pernicieux que cela ne tue pas l'amour. C'est à la fois aberrant et mystérieux. C'est une question énorme. Je n'avais pas la prétention d'y répondre en une pièce. Mais j'ai quand même voulu que Martha se pose la question et demande au public : pourquoi? Comment arrive-t-elle le lendemain à l'aimer, comme elle le dit, encore plus, «avec rage, avec du sang, avec mal, avec surtout l'horreur de [se] voir l'aimer encore plus qu'auparavant»... C'est pour moi un moment fort du texte parce que cela exprime l'étonnement devant cet amour qui peut être plus fort que le mal, que la violence. Et surtout, elle ne peut que se détester de ne pas le détester.

sorte que Martha est tout le contraire d'une héroïne. Ce n'est vraiment pas un personnage auquel tout le monde peut s'identifier.

Martha demande : «Pourquoi les gens conscients s'enferment-ils dans leur chambre au lieu d'envahir les places publiques?»

L. T. — Martha est très lucide, et elle le sait. Elle s'en aperçoit et, du coup, elle se rend compte que cette lucidité ne lui a pas apporté grand-chose. Cette lucidité l'empêche d'adhérer aux valeurs de son mari : elle se dit trop sensible et, surtout, trop intelligente pour faire de la politique, comme lui. Pourtant, c'est elle qui souffre et lui est bien dans sa peau. Pourquoi les gens moins brillants réussissent-ils mieux? Les contradictions qu'elle doit affronter lui font dire que la lucidité ne paie pas. Sa révolte est d'autant plus grande qu'elle sait que, sous son impeccabilité, sous son apparence d'homme parfait, Pierre cache une vérité beaucoup moins saine. On ne peut pas dire d'un homme qui bat sa femme qu'il soit parfait...

Et l'amour dans ce couple?

L. T. — Le rapport amoureux est un thème qui m'obsède. Sans doute parce qu'il est essentiel et aussi parce qu'il est conflictuel. Dans cette pièce, l'amour peut être présenté d'une manière négative, mais cela n'enlève rien à sa force. Ce que j'interroge, en fait, ce sont les comportements amoureux : ce que l'on peut faire au nom de l'amour. À quel point certains actes peuvent

Est-ce que, en ce sens, vous pensiez toucher la conscience du spectateur?

L. T. — Je crois que la pièce rejoint mieux les femmes que les hommes. Même que les hommes éprouvent un certain malaise... Jusqu'à ramener la pièce à une simple histoire de couple! Cela leur évite de réfléchir à leurs propres comportements. Ils préfèrent ne pas voir, alors il leur est d'autant plus difficile d'en discuter. Mais je ne veux pas dire que la violence soit l'apanage des hommes. Les femmes aussi portent la violence en elles. C'est une caractéristique qui appartient au genre humain, au genre animal même. La violence, c'est aussi la vie. Ce qui me bouleverse, c'est qu'on ose peu en parler. On affiche souvent la violence dans notre théâtre, mais on ne l'analyse pas. Comment se fait-il, par exemple, qu'il nous arrive d'aimer ceux qui nous détruisent? C'est une question que je trouve fondamentale. Un homme peut aussi se la poser.

Propos recueillis par **Lynda Burgoyne**



«Je suis fasciné par le corps. [...] J'ai fait beaucoup de recherche sur le langage corporel, particulièrement en Orient [...]» Larry Tremblay jouant Krishna, personnage de kathakali. Photo : Rolf Puls.