

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



**Marcel Dubé**  
**La tragédie de l'homme blessé**

Gérald Gaudet

Number 46, Summer 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/39320ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gaudet, G. (1987). Review of [Marcel Dubé : la tragédie de l'homme blessé].  
*Lettres québécoises*, (46), 40–46.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

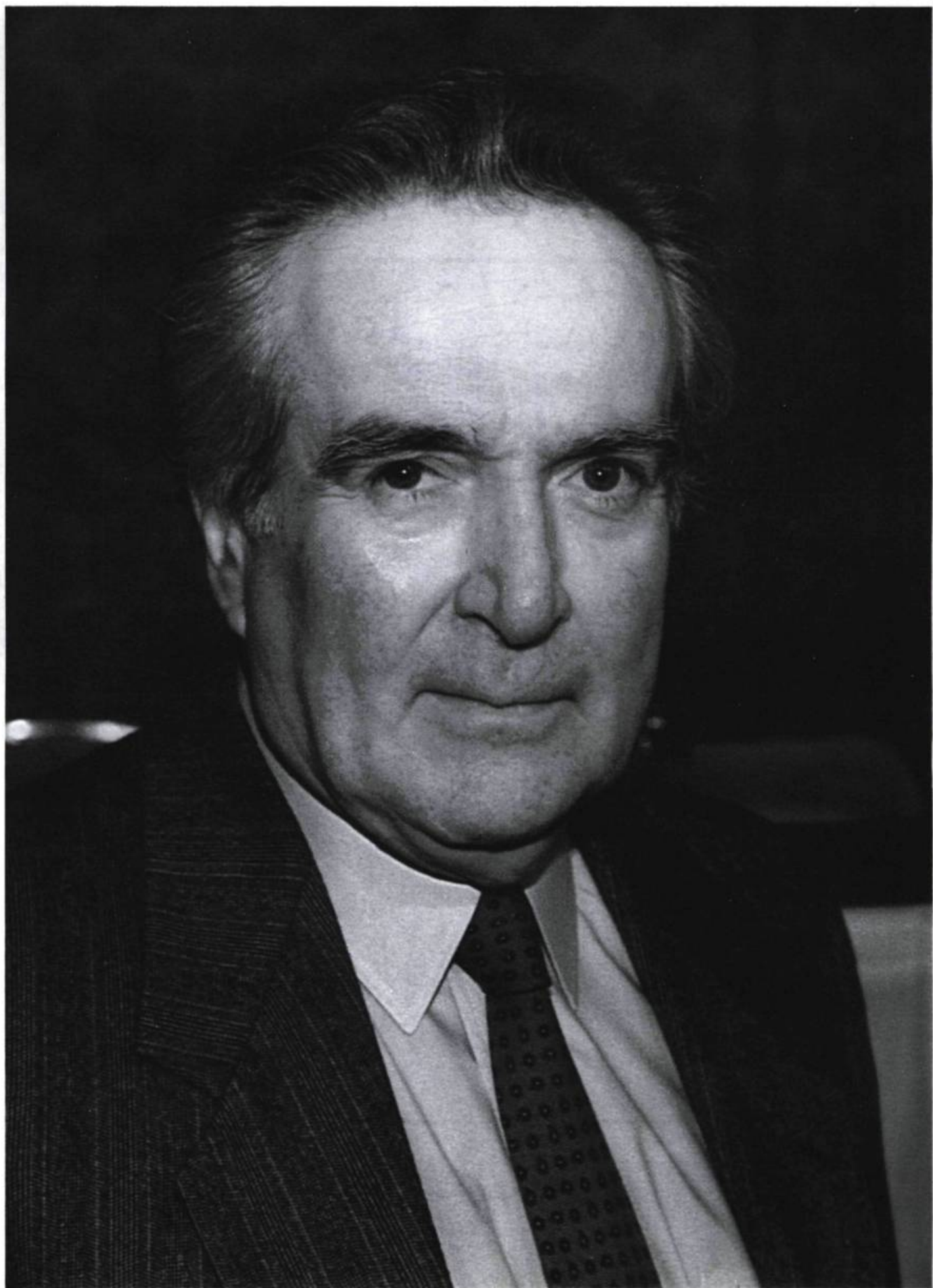


Photo: Athé

# Marcel Dubé

## LA TRAGÉDIE DE L'HOMME BLESSÉ

entretien  
par Gérard Gaudet

Avec toute la tristesse de bon vivant dans l'oeil, Marcel Dubé m'a accueilli l'autre jour dans un décor qui lui est devenu familier à force de vouloir garder contact avec ses «lieux de mémoire». Curieusement, à peine deux jours plus tard, nous faisons partie de la même émission de radio — c'était aux *Belles Heures* avec Suzanne Giguère — et j'ai aussitôt compris toute la complicité qui avait pu marquer notre entretien. D'une part, un écrivain est en train de livrer son monde et de le façonner par delà son désir; de l'autre, un écrivain qui a créé sa propre mythologie et qui l'a donnée à plusieurs générations de spectateurs; un même intérêt toutefois: le coeur humain. Il sentait à ce moment-ci de sa vie la nécessité de se rapprocher davantage de l'intime en adoptant des chemins moins obliques; je le faisais dès le départ en livrant quelques «fragments de l'inavoué». Il me parle de l'homme blessé et seul dans son malheur, qui traverse sa dramaturgie; je vois *l'Homme renversé* de Yves Dion et je me dis que Marcel Dubé avait ouvert la voie.

S'il nous a habitués à des personnages confinés à la douleur et au désespoir pour lesquels le bonheur est pratiquement impossible, s'il nous a présentés des hommes pleins de confiance en eux qui se retrouvent seuls, un jour ou l'autre, accablés, démunis, au milieu des tricheurs, s'il nous a livré les interrogations de pères, héros ou dieux, bandits ou innocents, c'est que toute écriture dramatique vise pour lui à exalter la crise à travers laquelle les contradictions éclatent et rendent émouvants ceux qui sont heurtés jusque dans leur luci-

dité parce qu'ils se relèvent un peu. Et c'est du tragique de l'existence que Marcel Dubé puise les enjeux de ce monde souvent partagé entre l'illusion et la ruelle, entre la réalité et les premiers mensonges. Les milieux bourgeois l'ont intéressé tout comme la confrontation entre les générations dans les milieux besogneux et délaissés — il s'agissait de découvrir un milieu géographique et humain. L'impossible dans l'amour et le rêve tout comme la fidélité que l'on peut avoir pour aller jusqu'au bout de ses légendes occupent de part en part un univers qui se brise et qui s'ouvre comme un cri d'indignation ou de désespoir. Marcel Dubé émeut avec ses personnages qui se retrouvent seuls dans la souffrance, qui ont pourtant la force de lutter avec la vie dans sa totalité.

Marcel Dubé a écrit pour le théâtre, la radio et la télévision. On retiendra ses téléthéâtres: *L'Échéance du vendredi* (1959), *le Temps des lilas* (1962); des téléromans: *la Côte de sable* (1960-1962), *Paradis perdu* (1958), *le Monde de Marcel Dubé*; des pièces de théâtre: *Zone* (1953), *le Naufragé* (1955), *Un simple soldat* (1958), *Florence* (1960), *les Beaux Dimanches* (1965), *Au retour des oies blanches* (1966), *Un matin comme les autres* (1968), *le Bilan* (1968), *Pauvre amour* (1968).

Marcel Dubé a beaucoup parlé ce jour-là. L'émotion a tout de suite porté la rencontre. Curieusement, nous sommes souvent revenus à *Un simple soldat*, comme si ce frère de *Tit-Coq* portait à lui seul les questions qu'agite le monde de Marcel Dubé.

«La grande question que les êtres humains finissent par se poser un jour, jeunes ou vieux, c'est la question: pourquoi vient-on au monde, pourquoi vit-on et pourquoi meurt-on. Dès l'âge de vingt ans, moi, c'est une question qui me hantait beaucoup. Aujourd'hui, je m'en accorde un peu. J'ai acquis certains

moyens de moins m'en préoccuper. Ce qui ne m'empêche pas de voir passer le temps de plus en plus rapidement.

«Par ailleurs, sur le plan du pays réel dans lequel on vit, la question que l'on se pose c'est de savoir ce que serait comme bonheur de connaître notre pays

politiquement et culturellement souverain. C'est une question que je me pose depuis la fin des années 50. Sur le plan de l'écriture, c'est de savoir si j'écris avec un langage qui est compréhensible pour l'ensemble de la population et qui pourrait être compréhensible ailleurs aussi. Je pense que ce que j'ai fait au point de dé-



part était assez régionaliste. Sans être un parti pris, c'était une recherche d'identification. C'était une façon de fuir une littérature imitative comme on faisait avant dans les années 50 sauf dans certains cas comme Gabrielle Roy et Roger Lemelin qui avaient réussi à décrire des milieux urbains avec beaucoup de netteté et avec beaucoup de talent. Il y avait aussi Gratien Gélinas qui avait réussi à écrire ce que j'appelle la première pièce du théâtre québécois: *Tit-Coq* dans les années 40. À cette époque, on était un peu trop tourné vers la France. Maintenant, je pense qu'on est dans la situation contraire: après avoir cherché une identification, on tourne complètement le dos à nos racines véritables. C'est l'excès contraire. Je pense que dans tout cela il faut essayer d'atteindre l'homme universel ou l'homme éternel. L'homme éternel est une expression encore plus juste parce que, malgré tous les changements, malgré toutes les modes (les nouveaux cultes), malgré toute une révolution tranquille, il demeure que les êtres humains restent fondamentalement des êtres humains parfois en évolution, parfois en décadence. Je crois qu'au Québec nous traversons à la fois deux cycles d'évolution véritable et de décadence. Parce qu'on est rendu à se satisfaire de très peu et vite alors qu'autrefois on essayait de se surpasser davantage. Je parle de façon générale parce qu'il y a des exceptions à ce que je dis. Il y a un genre où les Québécois se sont exprimés beaucoup plus tôt que dans le roman et dans le théâtre, c'est la poésie. Depuis assez longtemps, nous avons de très grands poètes. Je pense d'abord à Nelligan qui faisait, bien sûr, une littérature imitative, mais il y avait plus: il y avait que Nelligan, c'était Nelligan. Ensuite à Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois, Gaston Miron, Roland Giguère... Ce sont des gens qui se sont peu souciés des frontières. Leurs frontières sont seulement délimitées par leur imaginaire.»

— **Pourquoi la poésie avait-elle cette longueur d'avance sur le roman et sur le théâtre?**

— Le langage et le besoin très profond qu'ont les gens d'exprimer leur infériorité. En poésie, il y a moins de contraintes. Si une personne a du talent, si elle peut exprimer ce qu'elle ressent, si elle a une connaissance suffisante des mots et de la poésie, je pense qu'elle peut mieux s'en libérer véritablement, et d'une façon très belle, par la poésie.

— **D'ailleurs, vous aussi vous avez commencé par la poésie.**

— Oui, mais c'était une poésie très fragile. C'est ce que j'ai fait au collège. Par la suite, j'ai mûri pendant longtemps un seul recueil de poèmes que j'ai publié en 1974 et qui s'appelait *Poèmes de sable*. Ce que j'ai fait en poésie, à part cela, pour moi ça n'a pas de valeur.

— **Dans cette poésie, on sentait le besoin de parler, de dialoguer. Il y avait comme un aveu de solitude.**

— C'est pour cela que j'ai réussi: je l'ai mûri longtemps. C'était à l'intérieur de moi, il fallait que je l'écrive et que j'y mette le temps. Il me semble que j'y ai mis six ans. Avant, ce que je faisais, c'était un peu recherché, gentil.

— **Pourquoi avoir intitulé votre recueil *Poèmes de sable*?**

— Le sentiment que j'avais à écrire ce livre m'est venu lorsque j'étais au bord de la mer avec une jeune femme en 1964 ou 1966. Celle-ci m'avait écrit un message dans le sable et lorsque je me suis approché pour le lire elle l'avait effacé. Je lui avais dit: un jour, je vais essayer d'exprimer ce que tu as écrit.

— **L'écriture est comme une façon de retrouver les traces perdues.**

— Exactement. [...] J'ai oublié de parler de Sylvain Garneau de qui j'étais un ami très proche. J'avais vingt-trois ans quand il est mort. Sa mort m'avait beaucoup affecté. C'est pourquoi dans mes pièces il y a un reflet de tragédie. C'est à cette époque que j'ai écrit des pièces comme *Zone*, *le Naufragé*. Pour moi, la mort de Sylvain Garneau, c'est un naufrage. C'est un homme qui était resté très jeune d'esprit — il avait vingt-trois ans comme moi —, il aimait la chasse et la pêche, il aimait la nature. C'était un joli garçon. Les femmes tournaient autour de lui. Il avait des problèmes qu'il cachait complètement parce qu'il avait toujours l'air jovial: il marchait la tête haute. Sa mort est survenue au moment où il s'apprêtait à partir en voyage de chasse. Alors le seul animal qu'il ait tué, c'est lui-même. Il avait un talent extraordinaire.

— **Il rejoint Garneau et Nelligan qui, comme lui, sont morts dans leur jeunesse, qui sont à leur façon des suicidés.**

— On a démontré que l'asile où Nelligan a fini ses jours n'était pas sa place

parce qu'il n'était pas vraiment fou. J'ai un ami qui est allé lui rendre visite lorsqu'il était collégien et qui lui avait tout simplement demandé son autographe. Mais Nelligan avait ajouté un vers en alexandrin qu'on ne retrouve pas dans son oeuvre écrite. C'était ceci: «Ce doux fantôme blanc que fut notre jeunesse».

«Garneau, pour sa part, avait peur de voir mourir tout ce qu'il aimait — il aimait à peu près tout dans la vie. Il avait aussi la hantise du mystère des choses, du mystère de ce qui est beau. Dans l'un de ses poèmes, il dit qu'il avait peur de ne plus pouvoir entendre le murmure des fleurs. C'était un poète très tendre qui avait conservé son enfance en lui qui resurgissait en des images très belles. Voilà pourquoi il arrivait à me toucher.

«Moi, je voulais devenir professeur de littérature québécoise, mais comme il me fallait payer mes études, j'ai écrit *De l'autre côté du mur* qui a eu du succès, pièce qui a donné naissance à *Zone*, puis la télévision est arrivée. Avec la télévision, toutes les avenues étaient ouvertes. Je suis arrivé à une époque merveilleuse — j'avais vingt-deux ans — où beaucoup de choses pouvaient être faites alors que ce n'était pas le cas deux ans plus tôt.

«Au théâtre, il ne se faisait presque plus rien. Il y avait la troupe des Compagnons de Saint-Laurent qui venait de s'effacer de la carte du théâtre. Il y avait le Théâtre du Nouveau Monde qui était en fondation. Et puis il y a eu une jeune troupe qui s'appelait la Jeune Scène qui s'est mise à jouer de mes pièces. De plus, il y a eu l'ouverture officielle de la télévision. La télévision — je pense à Radio-Canada — a été faite d'abord et avant tout par des artistes qui y ont cru et qui s'y sont donné, qui n'ont pas eu peur. Les auteurs en place qui avaient 45 ou 50 ans et qui avaient toujours écrit pour la radio, ça leur faisait peur. Donc les portes étaient ouvertes. Ensuite, la télévision a évolué, elle est devenue une télévision de sociologues, de spécialistes. On a commencé à faire des émissions pour les différentes strates de la société. Mais la télévision des années 50 et du début des années 60 était faite par des créateurs autant du côté des réalisateurs que des éclairagistes et que des personnes qui s'occupaient des costumes. Les réalisateurs, c'étaient des gens qui rêvaient de faire du cinéma depuis longtemps: ils n'avaient pas peur d'une volonté créa-



trice extraordinaire. Ce n'étaient pas des spécialistes, c'étaient des gens qui voulaient faire quelque chose. Mes amis et moi, ça nous tentait, ça ne nous effrayait pas. Comme il n'y avait pas de Conseil des Arts ou de ministère des Affaires culturelles pour nous aider à faire du théâtre, la télévision nous encourageait. Je me rappelle, j'ai travaillé pendant six mois *Un simple soldat* en 1957 et ça m'avait rapporté 1250\$. J'avais calculé que j'étais deux fois moins payé que le garçon d'ascenseur. Mais comme j'étais célibataire, et que je vivais de la télévision et chez mes parents, l'argent que je recevais de la radio, je l'investissais dans mes productions de théâtre. De toute façon, personne ne les aurait produites mes pièces si je n'avais pas moi-même pris les risques financiers. Dans les années 50, j'ai perdu 25 000\$ dans la production de mes pièces. J'ai traîné cette dette très longtemps».

— **La télévision et la radio ont permis de créer des mythes. On pense à Séraphin, à Joséphine Plouffe, au Survenant...**

— On dit que la Révolution tranquille a commencé en 1960. Je dirais qu'elle est commencée en 1952 avec la télévision parce que c'est elle qui a fait connaître des écrivains, des artistes, des réalisateurs, des musiciens. Sur tous les plans, la télévision a ouvert les mentalités. Vous savez, en 1952, quand une pièce prenait l'affiche pour deux semaines, c'était un grand succès. Mis à part *Tit-Coq* qui est un phénomène unique dans l'histoire. Alors le théâtre a pris de l'expansion, les auteurs se sont fait connaître, le public se créant des vedettes à même les comédiens qu'il voyait à la télévision, on a assisté à la naissance de magazines littéraires, de revues. Il y a une foule de choses qui se sont développées à partir de ce moment-là au Québec. Mais la télévision aujourd'hui est en pleine régression.

— **Pourquoi?**

— La raison est politique. La télévision d'État — il n'y avait qu'elle au début — s'était imposée comme une télévision de qualité. Par la suite, les politiciens ne lui ont pas permis de rivaliser avec l'entreprise privée en lui injectant des fonds nécessaires pour la supporter. Ils ont fait en sorte qu'elle n'a plus qu'à rivaliser sur le plan de la médiocrité.

— **On l'a dit un peu tantôt, la télévision a permis de créer des mythes. Pour créer une littérature, on en avait besoin. Joseph Latour que vous avez imaginé est un peu de ceux-là.**

— Oui, il y a aussi Florence et les personnages de *Zone*. *Zone* est reprise non seulement au Québec mais aussi au Nouveau-Brunswick, dans l'Ouest, en Ontario. C'est ma pièce la plus reprise, et son tirage est rendu à 115 000, ce qui est énorme pour une pièce de théâtre. Alors c'est une pièce qui ne veut pas mourir. Il doit y avoir une signification que moi je n'ai pas vu au point de départ.

«Cela pourra paraître prétentieux, mais je pense qu'il y a dans *Zone* quelque chose d'éternel. Les trois actes avaient un titre: le premier s'appelait «le jeu», le deuxième «le procès» et le troisième «la mort». Je pense que cela résume la vie humaine: il y a le temps des jeux, celui des confrontations et la mort. Mais tout cela s'est fait à mon insu. Je ne savais pas que, en 1987, on parlerait encore de cette pièce et qu'on la jouerait.»

— **Dans cette pièce, il y a un rapport au destin parce que les personnages vivent avec le rêve et l'amour qui sont aussi impossibles l'un que l'autre. Ils sont comme soumis à la fatalité.**

— Oui, cette fatalité, en jouant dangereusement avec la contrebande de cigarettes, ils la tirent sur eux. Mais, cela doit aussi se dégager de la pièce: il y a un refus de l'adolescence devant l'âge adulte qui s'annonce. Moi, pendant ces années-là, j'ai refusé de vieillir, de devenir un homme. Je cultivais avec le temps, de plus en plus intensément, des souvenirs merveilleux de mon enfance. J'avais eu une enfance exceptionnelle et elle était devenue quelque chose de plus sacré que n'importe quoi au monde. C'est pourquoi après mes premières pièces il a fallu que je sorte de ce monde-là, que j'entre dans le monde de personnages plus adultes. Ce sont des adultes à ce moment-là qui portent leur fatalité d'adulte.

— **Et s'ils allaient jusqu'au bout qu'est-ce qui leur arriverait?**

— Dans ces pièces dont je parle — *les Beaux Dimanches*, *Bilan*, par exemple, — les personnages ne sont pas assez conscients pour savoir comment se rendre jusqu'au bout. Alors c'est cela qui est tragique: ils sont démunis. Devant la force de l'argent, ils ont la force de caractère



certain des personnalités mais ils sont limités par leurs problèmes quotidiens et leur situation matérielle.

— **Dans plusieurs de vos pièces — je pense à *Au retour des oies blanches* et à *Bilan*, entre autres, — on est comme au tribunal et on perd de plus en plus ses rêves, ses illusions et on est confronté à la vérité. Dans cet affrontement, le personnage se trouve de plus en plus seul.**

— En ce moment, je ne sais pas si je vais le faire mais je rêve de faire une nouvelle pièce de théâtre, en prenant un de ces personnages des années 60, j'avais à ce moment-là quarante ans, et de le retrouver à l'âge de soixante ans qui réussit à se révolter contre tout son entourage qui l'a grugé toute sa vie et à tout balayer pour se retrouver seul indépendant de l'existence.



— Vous aimez souvent confronter vos personnages à des valeurs.

— Pour moi, le théâtre, je m'en suis aperçu à quelques reprises, s'il n'y a pas de conflits entre les personnages ou entre les idées qu'ils véhiculent, il est impossible. C'est cela que j'aimerais que les gens comprennent. C'est cela que j'ai appris au théâtre. La pièce que j'ai eu le plus de difficulté à écrire, c'est *le Temps des lilas*. C'était difficile parce que j'ai mis en scène deux personnages qui s'aimaient, donc qui n'étaient pas en conflit. J'ai été obligé de les entourer de personnages qui les véhiculaient. J'ai commis la même erreur quand j'ai commencé à écrire *la Vie promise*: j'ai mis en présence un couple qui était heureux. Je m'en suis tiré au bout de quatre ou cinq épisodes en créant des situations de crise.

— Le conflit crée de l'intensité... Il va chercher l'émotion chez le personnage tout en amenant le spectateur à faire émerger la sienne.

— Sans cela, il n'y a pas d'intérêt. Les personnages s'affrontent et se blessent, et une fois blessés, ils s'élèvent et ils s'émeuvent. Ils ont beau aller au bout de leur conflit, mais ils sont incapables de résoudre le problème d'équation fondamentale qui est d'arriver à communiquer vraiment. Trois de mes pièces: *les Beaux Dimanches*, *Pauvre Amour* et *Bilan*, c'est toujours la fin d'un homme seul et blessé, blessé à mort mais condamné à vivre.

— Qu'est-ce qui peut blesser à mort?

— Par exemple, dans *les Beaux Dimanches*, c'est le père, qui pense que c'est en donnant tout ce qu'il a à sa famille qu'il va rendre tout le monde heureux, qui se trouve avec des gens malheureux et qui lui en veulent. Il ne sait pas ce qu'il leur a fait et il ne le saura jamais.

— Mais de toute façon dans la vie on ne sait jamais comment faire...

— Non, mais moi j'ai une conception du théâtre qui est très réelle, qui est de résister au temps pendant des siècles, de respecter des genres.

— Au fond, ce que vous voulez faire, c'est révéler la dimension tragique de l'existence.

— Oui, je pense que c'est ce qui se faisait chez les Grecs. Le théâtre grec voulait montrer que tel destin tragique pouvait conduire certaines situations. C'est de cette manière qu'on peut expliquer la désobéissance d'Antigone ou la faute d'Oedipe. Ces personnages sont mis en situation pour être totalement happés par leur destin.

— Ce qui fait la grandeur de ces personnages, c'est qu'ils affrontent la totalité de la vie jusque dans les pires défaites. Cela conduit Oedipe à se crever les yeux et à se faire exiler. Mais aujourd'hui on ne peut aller jusque-là.

— Le tragique restera toujours le tragique. Cela peut se voir aujourd'hui lorsqu'on voit un homme d'importance être trahi par son entourage. Cela est immensément triste. Tout comme lorsqu'on voit dans Shakespeare un personnage être assassiné par son meilleur ami. Il est très difficile d'aller chercher un tragique contemporain ou de l'exprimer. À cause des libertés toujours plus grandes qu'ils ont, les gens deviennent très égoïstes, très tournés vers leur propre satisfaction personnelle. La société en fait des individus tragiquement inconscients et insouciants vis-à-vis la collectivité dont ils font partie. Pour moi, il y a quelque chose de tragique là-dedans, mais ce n'est pas facile à cerner parce que si vous tournez le dos au quotidien tragique vous devenez un cas de tragédie: il va vous arriver quelque chose et vous serez le dernier à vous attendre à ce que ça puisse vous

frapper. Cela fait partie de la condition humaine, du cours des choses. Par exemple, un homme de trente-neuf ans qui n'a pas de projet et qui voit son avenir assuré: il s'est séparé de sa femme, il a une nouvelle blonde, il est heureux. Tout va bien, il a le confort matériel. Tous les plaisirs lui sont permis. Et tout à coup il a un accident, il a un caillot au cerveau, il devient un légume. C'est tragique.

— Il y a comme quelque chose de justifié quand le malheur frappe un grand: on le croirait puni d'être si grand. N'est-ce pas le cas d'Oedipe? Mais ce malheur est tout aussi injustifié...

— Oui, il ne mérite pas cela. Même les tueurs à gage ne méritent pas d'être pendus parce que ce qu'ils font ils le font à l'intérieur de leur propre morale, morale qu'ils n'ont pas fabriquée: ils en ont hérité. Il demeure cependant que des personnages méritent de vivre la mort.

— Joseph Latour, votre personnage d'*Un simple soldat* est un éternel mécontent. Il est d'autant plus un personnage tragique que sa loi est celle du tout ou rien. Il lutte avec la fatalité parce que dans cette vie qui le maltraite il y a quelqu'un quelque part qui a triché et qui veut que la vie maltraite toujours les mêmes.

— Ce quelqu'un-là qu'il n'ose pas nommer est peut-être Dieu. Le personnage de Joseph Latour est le personnage le plus structuré, le plus fort et le plus complexe que j'aie écrit. C'est un voyou, un généreux, un enfant. C'est un bagar-





**Marcel Dubé**  
**en compagnie**  
**de Jean-Guy Pilon**  
**et de Jean-Pierre Duquette**  
**lors de la remise**  
**de la médaille de**  
**l'Académie**  
**canadienne-française**  
**en février dernier.**



Photo: Athé

reur et c'est un tendre. Il ne pardonne pas à son frère de s'être fait instruire. Lui, c'est un non-instruit parce qu'il était indiscipliné. Il a quitté l'école en quatrième année. Il n'y a plus de place pour lui dans la société. Il y a l'armée, mais l'armée c'est quoi? C'est la guerre. La guerre, c'est quoi? C'est la mort.

— **Qu'est-ce qui fait sa grandeur?**

— C'est qu'il va au bout de sa vie de voyou. Il va au bout de ses risques. Il boit comme un trou. Il trahit la confiance de son frère. On a fait de lui ce qu'il est et il va au bout de ce qu'il est. Le seul aboutissement, c'est d'aller dans une vraie guerre et d'y laisser sa peau.

«*Un simple soldat*, ça n'aurait pas dû être une pièce de théâtre ou un télé-théâtre. Quand je l'ai écrite, je pensais au cinéma. C'est une pièce très étendue. On retrouvait Joseph Latour dans les mines de charbon en Alberta, sur les piquets de grève à Asbestos. Il y avait un mouvement constant. Mais tout a été rétréci pour la télévision et pour le théâtre. Le personnage demeure en situation familiale, mais la structure n'aura jamais été la structure d'origine. Je regrette de ne pas avoir fait mes pièces pour le cinéma. Aujourd'hui, le cinéma n'en veut pas. Il est trop tard. Il n'y aurait pas d'élément de nouveauté à représenter *Florence, le Temps des lilas* à l'écran».

— **À part ce Joseph Latour, quels sont d'après vous les autres personnages majeurs de votre «monde»?**

— Il y a Médée qui est un grand garçon sans instruction, pas trop brillant, qui se révèle être le personnage le plus fort de l'histoire. C'est lui qui reprend la famille en main quand le père et la mère meurent dans un accident d'avion en s'en allant faire un pèlerinage à Rome. C'est l'envers d'*Un simple soldat*. C'est la famille qui se retrouve réunie à travers celui de qui on attendait le moins de choses.

«Il y a aussi Florence. C'est l'histoire d'une petite fille qui, à vingt ans, veut prendre sa vie en main, qui a, en sa faveur, la désillusion d'une peine d'amour et qui quand même voit afficher un poste à New York et qu'elle aura ce poste. À l'occasion de la reprise à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, j'ai écrit: «Il est curieux que pour retrouver son indépendance Florence soit obligée d'aller ailleurs.»

— **C'est très actuel: elle va ailleurs, mais elle va à New York. C'est une ouverture sur l'Amérique qu'on a craint du côté des nationalistes.**

— Dans le contexte de 1957, c'était aller assez loin pour une fille de vingt ans de dire: non seulement je romps avec ma famille, je romps avec mon pays, je m'en vais ailleurs. Je veux être seule, à me débattre pour devenir ce que j'ai à devenir. C'est un personnage qui, malgré son chagrin d'amour, décide de poser un geste très courageux.

«*De l'autre côté du mur*, comme le suggère le titre, raconte l'histoire de quelqu'un qui veut explorer ce qu'il y a

de l'autre côté. *Zone*, c'est aussi l'appel de l'aventure, d'une vie meilleure. Ils vont vers cela, même si en partant ils n'ont pas les moyens de s'enrichir. Ils ont leur petit commerce qui est en soi une expérience risquée: c'est un appel de l'inconnu et du danger. Le naufragé rêve de partir: il entend les sirènes du bateau.

«Il y a aussi *le Réformiste*. Ce n'est pas une pièce que je renie, mais j'aimerais la récrire. Quand je l'ai faite, je sortais de deux ans de maladie dans les hôpitaux et j'avais développé en moi le goût d'écrire de façon parfaite. J'ai gonflé le langage. Il est prétentieux. C'est comme dans *la Vie promise*, j'ai trop voulu bien faire. Mais c'est une pièce qui pourrait être refaite. Je pourrais reviser la situation initiale, repenser les dialogues en rendant le langage plus facile d'accès».

— **Souvent, les gens veulent changer des choses et les dirigeants s'y opposent. Ici, c'est le contraire. Le réformiste est au pouvoir, ce sont les gens qui l'entourent qui résistent. Lui aussi devient de plus en plus seul. On a souvent dit que vous aviez un théâtre de perdants. Cette fois-ci, c'est un peu différent.**

— Si je me souviens bien, avant de s'empoisonner à la fin, il dit: mon geste aura servi à quelque chose. Donc il pourra faire avancer mes idées. Remarquez que le personnage principal du *Réformiste* je l'ai quasiment basé sur le contenu du premier discours de René Lévesque sur la réforme de l'éducation au



Québec. Je ne l'ai pas copié mot à mot. C'était en 1977. Évidemment, cette réforme n'a jamais été réalisée.

«On a aussi pris cette pièce comme une pièce réactionnaire. Ce n'est pas le cas. Un réactionnaire, c'est quelqu'un d'égoïste qui n'agit que pour ses propres intérêts alors que le réformiste, c'est quelqu'un qui est généreux qui veut servir les intérêts de la collectivité.

— **Cela rejoint ce que vous avez déjà dit: l'écrivain a des valeurs à protéger, celles que l'humanité met en péril. Votre théâtre va entre le réalisme sociologique et le réalisme psychologique, mais quelle serait au fond la responsabilité du dramaturge?**

— Cela n'a pas toujours été conscient. J'ai voulu d'abord et avant tout présenter des personnages en situation. Sur certaines de mes pièces, j'ai greffé des messages. Mais je ne crois pas au théâtre de message. *Les Beaux Dimanches*, pour se survivre, devrait en être débarrassé. À l'époque, cela se défendait, mais pas aujourd'hui. C'était une pièce extraordinaire: après le discours sur la souveraineté, il y avait des gens qui applaudissaient et il y en avait d'autres qui huaient. Le soir où on a supprimé cette partie, la salle est devenue amorphe: on ne riait plus à ce qui était drôle, on ne réagissait plus à quoi que ce soit. On a mis le personnage dos aux spectateurs pour qu'il n'ait pas l'air de livrer un message. Cela ne fonctionnait pas. Ça fonctionnait quand ça provoquait. Mais on ne peut plus avoir cette provocation-là aujourd'hui, les gens riraient.

— **À une époque où, justement, on vit à «l'ère du faux», plutôt replié sur soi-même, qu'est-ce que le théâtre peut faire?**

— Le théâtre s'est développé de façon considérable au Québec. Depuis une quinzaine d'années, le public s'est diversifié. Actuellement, il y a un engouement pour la Ligue nationale d'improvisation. Ce qui n'est pas du théâtre. C'est dommage parce que l'engouement qui se développe vis-à-vis ce genre de spectacle s'empare des enseignants qui, autrefois, amenaient leurs étudiants voir, par exemple, les productions de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Je trouve que c'est là un déplacement de valeurs plutôt inquiétant. La seule improvisation qui soit vraiment du théâtre, c'est celle de la commedia dell'arte chez les italiens. On

improvise mais on crée tout de même un théâtre structuré.

— **Pourquoi avoir abordé le théâtre d'une façon particulière? Qu'est-ce que vous alliez chercher?**

— J'avais un engouement quand j'étais jeune. Je ne pensais pas être joué. Il y a eu des hasards qui ont fait que je suis arrivé au théâtre. Dès l'âge de vingt-deux ans, pour moi, l'écriture c'était la seule façon de gagner ma vie. Mais ce qui me tente depuis des années, c'est d'écrire un roman. Ce serait comme commencer une deuxième carrière d'écrivain. J'ai essayé il y a quelques années, mais je me sentais prisonnier des contraintes que je me suis imposées toute ma vie à cause du théâtre ou de la télévision. Dans le roman, on ne les retrouve pourtant pas. Il n'y a qu'une seule contrainte, c'est d'arriver à créer un monde qui ait une cohésion. Vous n'avez pas de limites de temps ou de lieu. Vous pouvez y intégrer de la poésie ou de la philosophie. Ce n'est pas le genre le plus libre — la poésie l'est davantage — mais c'est le plus vaste. C'est explorer l'histoire humaine avec une famille de personnages aussi nombreux que vous le voulez. Moi, pendant trente ans, je me suis fermé au développement à plus longue portée d'intrigues. Le roman permet aux personnages de se croiser de multiples façons. Mais je vais éprouver des difficultés. On ne sort pas facilement d'un métier qu'on a pratiqué pendant trente ans. Ce qui me rassure, c'est que j'ai écrit quelques nouvelles dont je suis satisfait.

«J'aimerais faire de façon extrêmement transposée l'histoire des différentes étapes de ma vie et créer un monde très cohérent qui serait en même temps quelque chose de global. J'écrirais ce roman à condition qu'on ne me reconnaisse pas dans le personnage principal».

— **Dans votre discours à la réception de la médaille de l'Académie canadienne française, en février dernier, vous avez dit: «Écrire est un travail manuel, physique, et volontaire, tributaire des pulsations de mon corps et de mon cœur qui se joignent pour participer au démêlage de mes fantasmes et de mes idées.» C'est un peu en ce sens-là?**

— C'est ma façon de décrire mon métier. J'ai toujours écrit sur un bout de table, le bras tendu, crispé. C'est un acte

de volonté d'autant plus marqué si on a l'impression qu'on n'a rien à dire. Donc pour moi écrire, c'est un geste physique par lequel je précise ce qui est encore vague dans mes fantasmes ou dans mes idées. Je n'ai pas la parole facile.

— **Après trente-six ans d'écriture, qu'est-ce que vous retenir de votre métier?**

— C'est un métier merveilleux, mais quand on le situe dans le pays qu'on habite, c'est un métier très difficile parce qu'il faut produire beaucoup pour gagner sa vie parce qu'on s'adresse à un public restreint. Jeune, je n'entrevois pas de déborder les frontières du Québec. J'ai appris que ma pièce *Zone* a été montée à Paris l'an dernier et qu'elle a eu du succès. De plus, elle va être reprise en tournée l'an prochain. Je comprends les écrivains qui occupent un autre emploi, qui produisent moins, mais qui produisent bien. Moi, je vis encore dans l'incertitude du lendemain.» □