Document generated on 04/19/2024 10:07 a.m.

Québec français

Entrevue avec Michel Tremblay

Léonce Cantin and Alonzo Le Blanc

Number 44, December 1981

Michel Tremblay

URI: https://id.erudit.org/iderudit/57070ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)
1923-5119 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Cantin, L. & Le Blanc, A. (1981). Entrevue avec Michel Tremblay. *Québec français*, (44), 37–40.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1981

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/

Entrevue avec

Michel Tremblay

• En êtes-vous arrivé à vivre de votre plume, à pouvoir être écrivain à plein temps ?

— Oui, depuis treize ans, j'ai cette grande chance, mais surtout maintenant parce que je suis joué à l'extérieur. Si j'étais joué juste ici, je serais obligé de produire des choses sans arrêt pour gagner ma vie, c'est-à-dire prendre des commandes. Mais comme je suis joué ailleurs, je commence à être joué un petit peu partout dans le monde, ça m'achète ma liberté. Je sais que je suis joué au Japon, là il y a *Hosanna* qui commence dans trois semaines à Londres, et comme ça a joué beaucoup à Birmingham, ça m'a fait gagner une partie de ma vie et si jamais ça marche bien à Londres... Je n'ai pas le souci de savoir qu'il faut que je mette du beurre sur mon pain demain matin. Évidemment la grande partie de ce que je gagne me vient d'ici, parce que mes romans ont beaucoup marché depuis deux ans.

• En êtes-vous quelque peu surpris ?

— Oui. Je suis très chanceux ; je suis sûrement l'artiste, l'écrivain le plus chanceux du Québec à cause de ça. Je suis peut-être un des premiers à sortir du Québec, ensuite à sortir du Canada, ensuite à sortir de l'Amérique du Nord. J'en suis très reconnaissant à la vie.

• « La moitié de l'argent que je fais vient de mon sens pratique. Si y'avait eu quoi que ce soit d'artistique en moi, ça fait longtemps que j's'rais dans' rue ! » (Bob, dans ... *Et Mlle Roberge boit un peu...*, p. 65). Comment vivez-vous la relation écrivain/auteur ? Le deuxième frustre-t-il le premier ? Êtes-vous aussi à l'aise d'un côté que de l'autre ?

— Être aussi auteur, c'est un mal nécessaire mais que je prends bien parce qu'il y a un petit côté « show off » en moi que ça flatte. J'ai la très grande chance de ne pas avoir à vendre ma salade. Je suis un très mauvais vendeur. J'ai la chance d'avoir un agent depuis dix ans et demi maintenant, ce qui fait que mon côté auteur qui a à rencontrer le monde, c'est jamais pour vendre ma salade, c'est toujours ou pour donner des interviews ou parce que le monde m'aime beaucoup et puis m'arrête sur la rue ou dans le métro ; ce n'est jamais aller cogner à des portes et dire : « Voilà je m'appelle Tremblay et j'ai une nouvelle pièce que je voudrais vendre ».

• Pour l'avoir fréquenté assidûment au cours des quelque quinze dernières années, comment caractériseriez-vous le public québécois ?

— Je ne sais pas s'il y a un public québécois. C'est une question très embêtante parce que je ne veux insulter personne. D'ailleurs dans ma nouvelle

pièce, il y a un des deux personnages qui dit à son ancienne « chum » : « Je suis sur le bord de trouver que le public est épais puis je ne veux pas ».

• En 1974, vous parliez de public paresseux.

— En fait le public est paresseux partout dans le monde, sauf peut-être dans les grands festivals européens de musique à Bayreuth ou à Edimbourg. C'est des élites qui se font plaisir entre elles, qui connaissent beaucoup et, entre connaisseurs, on est toujours très exigeants. Je pense que le public un petit peu partout est paresseux. Ici, en tout cas, tu sens qu'il y a des fois qu'il aimerait mieux que le spectacle qu'il voit soit facile. Il faut que tu le brasses, il faut que tu le violentes un peu, que tu le violes même. Moi j'aime beaucoup ça ; alors, dans un sens, ça fait mon affaire qu'il soit comme ça. Avant, il y avait un public de théâtre, dans le temps que la culture appartenait à une certaine élite. Tu avais du monde qui allait au *Nouveau Monde*, puis parallèlement à ça tu avais du monde qui allait au *Gaieté*, qui allait à *l'Arcade*. Je pense que ce n'était pas le même monde. En fait c'est peut-être la même chose parce que c'est bien évident que les abonnés du *Nouveau Monde* ne sont absolument pas les abonnés du *Théâtre des variétés*, mais ça, ce n'est pas un fait montréalais, c'est un fait universel. Si tu vas au théâtre de la ville ou à la *Comédie-Française* à Paris, puis si tu vas au *Mogador* après, voir une opérette, c'est sûr que ce ne sera pas le même public. Ça n'existe pas un public de théâtre. Il y a un public à Broadway qui n'est pas nécessairement le même, qui n'est pas du tout le même non plus à New York qu'un public « off Broadway ». Je ne pense pas que ça existe nulle part un public de théâtre qui se déplace pour tout aller voir, sauf peut-être dans une ville comme Paris où un spectacle, où qu'il soit joué, quand il a de bonnes critiques, quand ça se sait que c'est bon, le monde va se déplacer. Ça arrive ici aussi, probablement, à l'intérieur d'un certain cloisonnement hélas. C'est sûr qu'un spectacle qui a fait cent pour cent au *Quat'Sous*, si tu le transportes à la *Place des Arts*, il va aussi faire cent pour cent, non pas que ce soit exactement le même public, mais le public en a entendu parler et il va suivre.

• Est-ce que le fantastique est devenu, pour vous, une nécessité intrinsèque au genre romanesque ? N'est-ce pas maintenant un peu votre idéal que de réaliser un roman qui marie réalisme et fantastique ?

— Je ne sais pas parce que les grands romanciers français qui nous ont influencés ont rarement mélangé les deux. Il y a eu du monde comme Maupassant qui, à côté de ses romans, de ses nouvelles réalistes, écrivait *la Horla*. Mais c'était quand même une espèce de parenthèse à l'intérieur de son œuvre, il ne mélangeait pas les deux. Moi ce qui m'a influencé, mon « chemin de Damas » pour ce qui est du fantastique et du réalisme mélangés, ce sont Latino-Américains : Gabriel Garcia Marquez et José Donoso, des écrivains contemporains. À cause justement du côté pas très cartésien de l'Amérique du Sud, à cause du côté très très latin, plus gros que nature, de leur pays respectif, ils se sont permis cette espèce de savant mélange de fantastique et de réalisme que l'on retrouve très peu en Europe, en fait. Il y a du monde, en parallèle, qui écrivait deux choses différentes mais qui mélangeait rarement les deux. Il y a *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* évidemment qui commence comme un roman policier et qui tombe dans le fantastique, mais une fois tombé dans le fantastique, il y reste. Il ne revient pas.

• En 1971, vous vous disiez attiré par le cinéma et non par le roman. Vos derniers romans « à tableaux » constituent-ils une sorte de compromis entre les deux formes artistiques ?

— Vous trouvez ? Non, il y a dix ans je découvrais le cinéma. Je pense que quand j'ai donné l'interview à *Nord*, je venais de faire ou on préparait *Françoise Durocher, waitress* et le cinéma m'intéressait beaucoup. Après avoir fait quatre films, je me suis rendu compte que j'étais beaucoup moins bon là-dedans que dans les autres choses. Maintenant, après avoir découvert le roman, je me rends compte que mes énergies vont plutôt se diriger alternativement sur le théâtre et sur le roman, tout simplement parce que le cinéma me fait peur : c'est trop de monde, trop d'argent, trop de pression en trop peu de temps et j'ai l'impression que tout dépend tellement de moi au départ. C'est moi qui travaille tout seul, je suis le seul à travailler tout seul et ensuite il y a une « gang » de monde qui travaille, beaucoup plus qu'au théâtre. Si c'est un « flop », c'est plus grave qu'au théâtre, dans un sens. La vie est trop belle et trop courte, ça ne me tente pas. J'en ferai sûrement du cinéma, mais je ne veux pas en faire de façon automatique.

• En quoi le cinéma et le théâtre diffèrent-ils pour vous, comme moyens d'expression ?

— C'est une question de talent premier, c'est une question de base, d'intérêt. Je suis plus attiré par le théâtre justement par ce qui fait qu'une bonne pièce est du bon théâtre, c'est-à-dire que j'ai une espèce de lyrisme naturel qui est beaucoup plus théâtral que fait pour le cinéma. On a essayé dans nos films, avec Brassard, de transposer ce lyrisme-là au cinéma. On a relativement réussi, mais ça reste quand même un lyrisme théâtral au cinéma. On n'a pas trouvé encore la façon de prendre mon lyrisme et de vraiment le transposer pour que ça fasse vraiment du cinéma-cinéma, non pas que je me sente coupable de faire du théâtre filmé, je me dis pourquoi pas, il y en a d'autres qui font du cinéma-cinéma et d'autres qui font du cinéma au théâtre. Pourquoi on ne ferait pas du théâtre au cinéma ? Ça ne me dérange pas du tout, mais c'est juste que la qualité première de ce que je fais, c'est justement cette espèce de lyrisme-là qui n'est possible à cent pour cent qu'au théâtre. Faire lever le monde par le verbe se fait plus facilement ou plus volontiers au théâtre qu'au cinéma.

• Ceux qui n'ont pas compris le côté ironique de l'usage du « joual » par le groupe de *Parti pris* et certains autres utilisateurs sont passés à côté de l'essentiel. Est-ce que c'est la même chose pour ceux qui trouvent que, dans votre univers, vous recherchez une sorte « d'exotisme de la misère » ?

— Moi, je ne me suis jamais posé ces questions-là, ni ces problèmes-là, d'abord parce que je ne pense jamais à la misère en terme d'exotisme. Je pense que je n'ai jamais voulu faire de misérabilisme, c'est-à-dire décrire du monde malheureux dans sa misère, puis qui aime ça être dedans. Quand j'ai décrit la misère, c'était toujours pour que le public ou le lecteur comprennent qu'il faudrait que ces personnages-là s'en sortent, mais qu'ils ne s'en sortaient pas parce que nous autres, le public et les lecteurs, on ne leur donnait pas les armes. *Les Belles-Sœurs* en sont un exemple probant. C'est ma première pièce en québécois et c'est une pièce sur l'incommunicabilité ; mais c'est une pièce qui communique énormément avec le public, même si les quinze femmes n'arrivent pas à communiquer entre elles. Ce n'est donc pas de l'exotisme misérabiliste, c'est vraiment une description d'une misère pour qu'une tierce personne comprenne qu'il faut donner à ces gens-là les armes pour qu'ils s'en sortent.

• « [...] j'ai toujours aimé les histoires un peu salées... J'trouve que ça fait du bien de conter des histoires cochonnes des fois... » (Des-Neiges Verrette, dans *les Belles-Sœurs*, p. 53.) Est-ce que, d'une façon générale dans votre œuvre, il n'y a pas un plaisir dans l'utilisation du mot tabou, comme pour narguer ?

— Je vais vous décevoir, mais non, pas du mot tabou. J'ai souvent employé des tabous plus grands que juste des mots pour faire comprendre au monde des

choses, mais je n'ai jamais écrit quoi que ce soit pour choquer ou pour faire sursauter le monde. Même que je réalise maintenant que j'ai écrit *les Belles-Sœurs* dans une totale inconscience parce que je ne le savais pas que j'écrivais en joual. Quand j'ai écrit *les Belles-Sœurs*, j'ai dit à Brassard, à un moment donné : « Je vais essayer d'écrire une pièce comme le monde parle, là, en transposant, là c'était différent. Mais entre l'après-midi où je lui ai dit et l'après-midi où j'ai eu fini d'écrire ça, deux ou trois mois plus tard, il y a eu un total trou d'inconscience. Je ne savais plus que j'écrivais comme ça. J'essayais de donner le droit de parole à ces bonnes femmes-là parce que je les avais entendues se plaindre et puis parler de leurs problèmes toute ma vie, mais je l'ai fait très sincèrement sans jamais vouloir choquer. Ça m'intéresse de violer le monde, de le faire sursauter, mais pas de juste choquer, parce que pour moi choquer, au départ, c'est péjoratif. Choquer, c'est donner une claque à quelqu'un et cinq minutes après il ne s'en rappelle plus, tandis que violenter un public, c'est présenter quelque chose de tellement gros, de tellement grand, qu'il va apporter ce qu'il a vu avec lui, chez lui sur l'oreiller, le soir ; ça ce n'est pas choquer, au contraire, c'est aider le monde à comprendre des choses. Choquer, c'est juste descendre ses culottes et montrer son cul, le poil de son cul au public et, là, le monde est choqué, puis en sortant il dit : « Mon Dieu que je suis donc choqué ! », mais il ne parlera pas du reste du spectacle. Tandis que quand tu vas voir un Tremblay, que tu aies aimé ça ou que tu aies détesté ça, tu vas en parler globalement, tu ne parleras pas rien que de ces passages, à moins d'être des épais qui parlent rien que des sacres, parce qu'ils ne veulent rien savoir d'autre. Je m'adresse au monde intelligent, je ne m'adresse pas aux épais.

• Dans vos derniers romans, vous jouez sur la présentation habituelle (tirets, dit-il/elle...) des dialogues. Est-ce une façon de rendre le débit plus fluide, un peu comme le fait G. Bessette dans certains de ses romans ?

— C'est plutôt une façon de me mettre à l'extérieur de ce qu'ils disent, de façon à ce que je ne me mêle pas de ce qu'ils disent. C'est-à-dire que, quand le narrateur parle, il parle et quand les personnages parlent, c'est eux autres qui parlent et le narrateur ne s'en mêle pas. Le narrateur est là pour expliquer, pour faire des descriptions, pour dire, pour décrire les émotions qu'il y a entre les personnages, mais du moment que les personnages se mettent à parler, le narrateur n'a plus droit de parole. Le narrateur se retire complètement et laisse libre choix aux personnages de

dire tout ce qu'ils ont à dire. Mais, bien sûr, je savais qu'il y avait un danger en employant cette technique-là, puisque c'en est une, il y avait le danger d'avoir l'air d'un gars qui est rendu ailleurs, qui se penche sur le pauvre monde et qui dit : « Regardez-moi, je ne me mêle pas de ce qu'ils disent ». J'ai décidé de ne pas faire de paragraphes, de juste faire des chapitres justement pour qu'on oublie ça. Comme mon langage s'approche quand même du leur et que même je leur mets à eux des mots qu'ils ne connaîtraient pas, dans l'absolu, en réalité, je fais une espèce d'amalgame, je fais une espèce de bloc où tout est mélangé. Ce qui fait qu'il y a beaucoup de monde qui m'ont dit qu'ils ne font plus la différence entre le narrateur et les personnages qui parlent.

• Vos derniers romans sont une très bonne illustration de l'utilisation de l'éventail des niveaux de langue qui s'offrent à l'écrivain québécois. À quoi répond cette utilisation « synthétique » des différents niveaux de langue ?

— Je n'ai pas voulu prouver au monde que je savais écrire le français. C'est le genre de besoin que je ne ressens absolument pas. Je me souviens quand j'avais écrit l'adaptation de *Lysistrata* d'Aristophane, en 1969, il y avait des critiques qui avaient dit : « Ah ! mon Dieu ! enfin Tremblay nous prouve qu'il sait écrire en français ». Ce sont des imbéciles s'ils ne peuvent pas se rendre compte que, pour écrire la langue que j'écrivais, il fallait d'abord que je connaisse ma langue, ma langue française, mais ça c'est une autre histoire. D'ailleurs, ce qui est intéressant dans mes deux romans, c'est que ça n'est jamais écrit ni en joual, ni en français. Mon français à moi, qui suis le narrateur, n'est pas le même que le français parlé que je donne à mes personnages, parce que moi je ne parle plus de même, parce que je parle autrement. Je ne dis pas que je parle mieux ou moins bien, mais je parle différemment, et le narrateur parle vraiment beaucoup comme moi, avec beaucoup d'incises, beaucoup de paragraphes, beaucoup de détours. Souvent ce sont des phrases essoufflantes parce qu'il m'arrive souvent de commencer une phrase et de m'en aller sur quatre ou cinq autres phrases, dans ma vie, puis de toujours essayer de raccrocher à la fin l'idée première de ma phrase. Alors mon narrateur, il parle. Je dis vraiment « il parle » parce que tu as l'impression qu'il te parle beaucoup, moins qu'il t'écrit. C'est quand même un ton très parlé, le ton du narrateur ; c'est évidemment différent du ton du québécois que j'emploie pour mes personnages, mais, encore là, il est beaucoup, ce joual-là puisqu'il faut employer un mot que je hais, il est très transposé, même dans mon théâtre. C'est pas vrai que j'écris comme le monde parle, c'est absolument faux ! J'écris infiniment mieux que le monde parle. Le monde qui parle joual parle infiniment plus mal que tout ce que j'ai pu dire, pas au sujet du joual, mais en employant le joual. Mes personnages sont toujours très ou même parfois admirablement bien structurés vocalement, c'est-à-dire que tout ce que mes personnages disent est pensé, structuré, construit de façon à ce que tout soit clair. De toute façon, ce n'est pas intéressant la vraie vie sur une scène. Il n'y a rien de plus plate au monde que la vie ; je ne vois pas pourquoi on se contenterait de la décrire sur une scène. On est là, on a la prétention d'être des artistes, on est là pour transformer la réalité et c'est ce que j'ai fait même avec cette langue-là. Je ne dis pas que je l'ai améliorée, mais je dis que je l'ai transformée et je m'en suis fait une langue de théâtre qui ressemble à mon style à moi. J'ai même eu des imitateurs qui n'ont pas réussi à parfaire ce style parce que, justement, il y avait chez eux juste un besoin de me copier plutôt que de transposer la langue parlée.

• En intégrant à *l'Impromptu d'Outremont* quelques passages en langue littéraire (assez longs pour créer un certain malaise dans la salle), avez-vous réglé des comptes avec une partie du public (détracteurs) ?

— Ce n'était pas au niveau de la langue. Fernande étant un personnage très fasciste et très convaincant, c'est pour ça que je l'ai écrit dans une langue vraiment très belle, presque poétique. Il y a du monde qui se demandait si je

n'avais pas changé de camp. C'est une des raisons pour lesquelles j'ai fait *l'Impromptu*, pour semer le doute ; c'est évident que je ne peux pas penser comme Fernande mais c'est le « fun » de rendre le public mal à l'aise par bouts. Parce que son monologue très fasciste de la fin est un superbe monologue, il est vraiment très beau et ne pouvait être dangereux qu'en autant qu'il était bien écrit, qu'il était beau. Elle devient dangereuse justement parce que ce qu'elle dit est épouvantable, mais bien dit. C'est comme ça, de toute façon, qu'on se fait fourrer tout le temps, en écoutant du monde qui parle bien.

• L'absence du père ou, si vous préférez, de l'homme puissant comme tel, dans votre œuvre, est-elle le symptôme ou le symbole de l'impuissance de l'homme québécois ? À cet égard, croyez-vous que votre œuvre est représentative ?

— D'abord c'est pas vrai qu'il y a une absence du père dans mon œuvre, parce que, dans *Bonjour, là, bonjour*, il y a un des plus beaux personnages de père de la littérature québécoise, à mon humble avis ; un personnage extraordinaire ! Oui, c'est représentatif. De toute façon l'image du père, en Amérique du Nord en particulier, est une image avec laquelle je lutte sans cesse, et si j'ai fait *Bonjour, là, bonjour*, c'est justement pour changer l'image du père qu'on a en Amérique du Nord. Je voulais détruire une fois pour toutes la relation baseball qui nous a été imposée face à notre père et je voulais, une fois pour toutes, qu'un fils crie à son père : « Papa je t'aime ! ». Je l'ai fait, que ce soit féminin ou non, que ce soit féministe ou non, que ce ne soit pas paternaliste dans le sens de... je m'en câlisse, ça ne me dérange pas du tout. Je trouve que c'est très représentatif d'une génération que de dire à son père qu'on l'aime, plutôt que de lui chier sur la tête, comme les écrivains ont toujours fait en Amérique du Nord. Il faut aimer son père même s'il a été faible.

• Comme individu grandissant dans une société religieuse, comment en êtes-vous venu à éprouver ce sentiment de dégoût face au « show religieux » ?

— Ça m'est venu sur le tard. Si vous regardez mes premières pièces, il n'est pas question de religion dans ce que j'ai écrit avant *Damnée Manon* [...], ce qui est très tard, la onzième pièce du cycle. C'est peut-être aussi le fait que, dans *Damnée Manon* [...], je parle des deux besoins fondamentaux : Dieu et le cul. Tout le monde, tous autant que nous sommes, on a besoin de croire en quelque chose. Mais le grand scansale, dans la religion catholique, c'est justement de prendre la naïveté de toute une population mondiale et de lui faire croire des affaires parce qu'elle a besoin de croire en quelque chose. La religion catholique est d'abord et avant tout une compagnie à but lucratif. C'est bien évident. Tout le monde le dit de tout temps et on a beau dire que c'est pas vrai, c'est faux. La place de la bourse lui appartient, c'est certainement pas à but non lucratif. C'est du monde qui mettent de l'argent partout. La religion catholique est maintenant une multinationale comme le Bell téléphone. C'est sur la naïveté ; c'est beau de penser que chaque être humain a besoin de croire en quelque chose, parce que, si on ne croit pas en quelque chose, on tombe tous dans l'existentialisme, on va tous se rendre compte qu'on est là juste pour le temps qu'on est là et on va se révolter parce que c'est injuste qu'il y ait des riches et des pauvres. Mais c'est le scandale de toutes les religions, de toute façon, d'abuser de la naïveté du monde et de le garder dans l'ignorance. C'est épouvantable, quand on y pense ; surtout nous Québécois, on nous a encouragés à être malheureux et à être des mange-la-faim en nous promettant qu'on serait heureux après notre mort, qu'on n'avait pas le droit même d'être heureux pendant qu'on était vivants, que le bonheur n'existait que par la continence et l'autografignage. C'est épouvantable ! je ne m'en rendais pas compte avant, ça m'est venu ces dernières années. C'est tard, c'est vrai, parce que comme tout le monde, je suis parfaitement malheureux et désespéré devant la mort, parce que, pour moi, Dieu n'existe pas, enfin celui qu'on a voulu me rentrer dans la tête à coups de marteau. Je me dis que c'est épouvantable de se laisser aller à croire à quelque chose de facile, juste au cas où il n'y aurait rien après. J'aime mieux être désespéré dans le noir et chercher des commutateurs que de laisser allumer ma lanterne par quelqu'un d'autre et de croire ses balivernes et d'être malheureux au cas où il y aurait quelque chose après qui me rendrait heureux.

• Le monde de vos derniers romans est, substantiellement, le même que celui de votre théâtre. Peut-on imaginer Michel Tremblay accédant à un autre monde, décrivant un autre monde, hormis le recours au fantastique ?

— Oui, *l'Impromptu* est déjà là depuis 3 ans. Ma nouvelle pièce va sortir bientôt. Je pense que je vais finir le cycle des quatre romans d'ici 1984, mais après je vais devenir un auteur qui va décrire. J'écris toujours après coup, de façon très rétrospective. Je vis des affaires ou je vois le monde vivre des choses et puis, quelques années après, je les mâche, ça sort. C'est ce qui s'est passé avec *l'Impromptu*, c'est ce qui est en train de se passer avec *les Anciennes Odeurs*. Je vis avec des acteurs, je vis avec du monde qui est différent des gens que j'ai rencontrés quand j'étais enfant et je commence à avoir envie de décrire ce milieu-là, je commence à le décrire. Je ne peux pas devenir essentiellement une chose, je n'ai jamais été essentiellement une chose. On a pensé que j'étais un auteur de théâtre, parce qu'on oubliait que j'avais écrit des romans, parce qu'on oubliait que j'écrivais des chansons ou que je faisais des scénarios de films. On s'étonne chaque fois que je fais quelque chose de différent, mais j'ai toujours touché à tout, j'ai toujours été un touche-à-tout. Quand je suis arrivé au théâtre, j'avais déjà écrit des romans. Mon premier livre qui avait été publié, c'était un recueil de contes, ensuite je suis devenu auteur et là je suis devenu un écrivain de théâtre connu. J'aime vraiment toujours mélanger les genres. J'aime ça.

• Que vous a appris votre expérience récente avec les marionnettes ?

— Ce qui a été extraordinaire, ma grande découverte, c'est qu'on peut faire passer des émotions à travers des bouts de bois, à travers des têtes en papier mâché. C'était une très grande découverte, parce que ce que je connaissais des marionnettes, jusqu'ici, c'était didactique, des spectacles pour enfants qui apprennent des choses aux enfants, ou des techniques très très drôles comme les « Muppets », des affaires qui sont amusantes, qui font pisser de rire ou qui sont des fois presque émouvantes mais vraiment pas tout à fait. Alors qu'en travaillant *les Grandes Vacances*, notre grand but était de faire passer des émotions à travers une action qui au départ semblait réaliste, mais qui, à cause des marionnettes, pouvait déboucher sur autre chose. Ce qui a été plus fascinant pour moi, c'est d'écrire un texte qui est relativement réaliste et de savoir qu'eux autres, quand ils le travailleraient, mettraient des choses qui ne sont pas réalistes à l'intérieur de ça et qui feraient passer une espèce d'émotion presque fantastique. Ça c'est bien fascinant. Par exemple, à un moment donné, la mère essaie d'expliquer à son petit gars c'est quoi le ciel, le purgatoire et l'enfer, puis elle est tellement transposée qu'elle se met à voler dans les airs puis le petit gars la suit. C'est une chose qu'on ne peut pas faire avec des acteurs et, fait à travers des marionnettes, ça devient émouvant parce qu'on a probablement rêvé au ciel de cette façon-là.

Propos recueillis
en septembre 1981 par
Léonce CANTIN
Alonzo LeBLANC