

Louis Saia

Paul Lefebvre

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29068ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

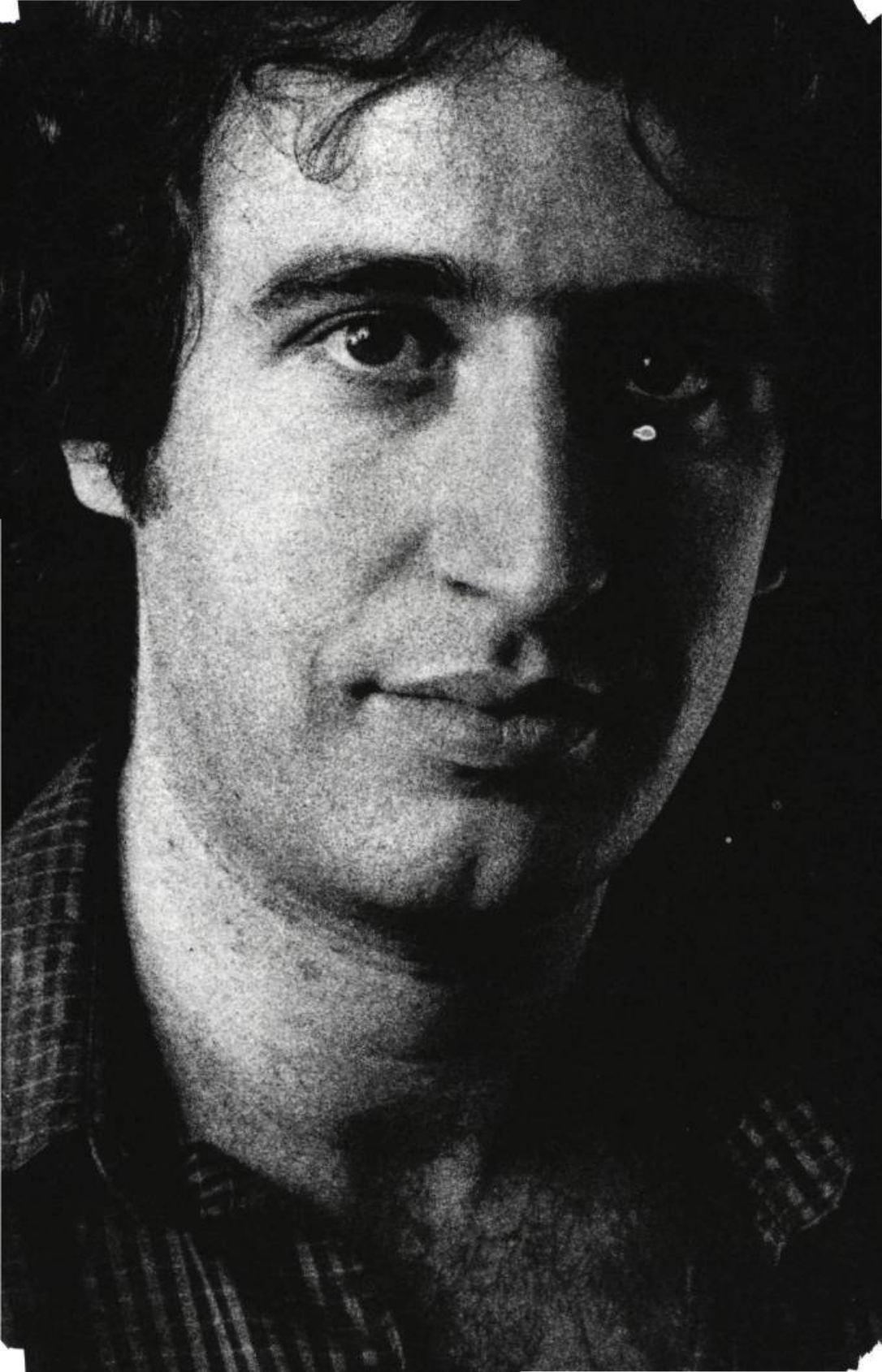
0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lefebvre, P. (1981). Louis Saia. *Jeu*, (21), 70–79.



louis saia *

Avant de parler d'écriture pourrais-tu donner quelques repères biographiques?

Louis Saia — J'ai étudié dans plusieurs écoles! Je suis allé au Collège St-Ignace. Ensuite, j'ai enseigné pendant un an. Après, je suis allé à l'Option-théâtre du Cégep de Ste-Thérèse, comme étudiant. J'ai laissé l'Option et je n'ai rien fait de précis pendant deux ou trois ans. Enfin, j'ai recommencé à écrire.

Quand tu dis recommencer à écrire, c'est que tu avais déjà écrit?

L.S. — Oui, j'ai commencé à écrire toutes sortes de choses très jeune, vers quinze, seize ans. C'est pour cela que je suis allé à l'Option-théâtre, pour voir comment cela se passait, pour pouvoir écrire de façon un peu plus théâtrale et connaître tous les éléments du théâtre. Ce que je fais maintenant est beaucoup centré sur les acteurs, cela a donc été marquant dans mon écriture.

Est-ce que ton milieu familial te portait vers l'écriture?

L.S. — Non, pas du tout. Sauf peut-être ma soeur, qui a commencé à travailler dans le cinéma quand j'étais assez jeune; je m'intéressais beaucoup à ce qu'elle faisait.

* Dramaturge, scénariste et metteur en scène, ayant suivi une formation d'interprète à l'Option-théâtre du Cégep Lionel-Groulx, Louis Saia commence à écrire pour le théâtre en 1976 en collaboration avec Louise Roy. Leur tandem produira, pour la scène, *Une amie d'enfance*, *Ida Lachance* et *Bachelor*. Préoccupé par les stéréotypes du langage qui rendent absurde la parole, Saia poursuit son travail d'écriture principalement en équipe avec Claude Meunier avec qui il écrit *Appelez-moi Stéphane*, sur un raté qui donne des cours de théâtre, et *les Voisins*, sorte de *Cantatrice chauve* réaliste des banlieues.

Théatrogaphie: *Une amie d'enfance*, en collaboration avec Louise Roy, créée en février 1977 au Théâtre de Quat'sous, reprise au même endroit en septembre 1977, et au Théâtre international de Montréal en français et en anglais, en août 1980 (ÉDITION: Montréal, Leméac, 1980, 132p.); *Impressions de voyage* en collaboration avec Louise Roy, pièce radiophonique, mars 1977, Radio-Canada; *Rencontre du deuxième type*, en collaboration avec Louise Roy, pièce radiophonique, 1977, Radio-Canada; *Ida Lachance*, en collaboration avec Louise Roy, créée en février 1978 au Conventum; *le Kud de Kildare*, en collaboration avec Louise Roy, exercice pour les étudiants de l'École Nationale de Théâtre, créée en avril 1978; une des séquences — celle du pompier Pointu — de *Broue*, créée au Théâtre des Voyagements en février 1979, continuellement reprise, entre autres à la Compagnie Jean Duceppe en septembre 1980, depuis sa création; *Bachelor*, en collaboration avec Louise Roy et Michel Rivard, créée en avril 1979 au Théâtre des Voyagements, reprise en février 1981 à l'Atelier Continu et en tournée par la suite pendant toute l'année 1981 (ÉDITION: Montréal, Leméac, 1981, 87p.); *Appelez-moi Stéphane*, en collaboration avec Claude Meunier, créée en mars 1980 au Théâtre des Voyagements, reprise à la Comédie Nationale en juillet 1981; une des séquences des *Sept péchés québécois*, en collaboration avec Claude Meunier, créée au printemps 1980 au Théâtre du Trident; *les Voisins*, en collaboration avec Claude Meunier, créée à la Compagnie Jean Duceppe en décembre 1980, reprise au printemps 1981 à la Comédie Nationale.

Quand tu as recommencé à écrire, est-ce que c'était déjà Une amie d'enfance?

L.S. — Non, c'était toutes sortes de choses. J'écrivais pour la radio, la télévision, le cinéma, le théâtre mais je ne trouvais pas souvent preneur. À l'époque, je n'avais pas l'intention de faire autre chose que d'écrire mais par la force des choses, je me suis dit: je vais monter mes textes moi-même.

Alors on en arrive à Une amie d'enfance que tu as écrit avec Louise Roy. Comment as-tu connu Louise Roy?

L.S. — Elle est une amie de ma soeur et je la connaissais depuis très longtemps. Alors, je suis allé la voir et on a commencé à écrire ensemble. C'est aussi simple que cela.

Dans une interview que tu accordais au Droit, tu as parlé d'influences qui s'opposaient. Tu as posé Gélinas-Deschamps, avec lesquels tu te trouvais une sorte de parenté, et de l'autre côté, Dubé-Tremblay.

L.S. — Je ne veux pas dire que je ne me trouve pas de parenté avec Tremblay. Ce que j'ai voulu dire, c'est que ce qu'on écrit, ce n'est rien de nouveau. D'une certaine façon, je me sens plus de parenté avec Tremblay qu'avec Gélinas, si on regarde au niveau de l'écriture. C'est un langage beaucoup plus parlé que celui de Gélinas. Seulement, l'humour n'est pas la veine de Tremblay, chez moi non plus de toute façon. C'est par hasard que j'écris du comique.

C'est intéressant. J'aimerais que tu élabores davantage sur le fait que c'est un hasard si tu écris « comique ». Tu dis que ce n'est pas ta veine.

L.S. — C'est ma veine parce que j'écris du comique, mais ce n'est pas une veine choisie, ce n'est pas la seule que je veux exploiter. Question de circonstances, les textes qu'on a écrits sont comiques, même si pour moi, ils ne sont pas aussi comiques que pour les gens qui les voient. Pour moi, *Une amie d'enfance* n'est pas si drôle. Si les gens rient, c'est souvent pour exorciser quelque chose. Certaines pièces sont dures; le fond n'est pas nécessairement comique.

Est-ce que tu irais jusqu'à dire que l'opinion que l'on a de ton oeuvre découle d'une lecture rapide et qu'on refuse de voir, en s'arrêtant aux aspects comiques, l'aspect critique?...

L.S. — Souvent, le public ne voit pas l'aspect critique sur le coup, mais le lendemain, deux jours après. Souvent, des gens m'en ont parlé. Ce n'est pas quelque chose qui leur apparaît à première vue. Mais cela arrive et c'est un peu frustrant qu'on ne voie que le côté comique.

Dans ton théâtre, je ne sais pas quelle importance tu accordes aux stéréotypes du langage, mais moi, j'y vois beaucoup d'intérêt. Dans un article sur le théâtre du quotidien, publié dans la Grande Réplique, je suis tombé sur la citation suivante de Françoise Rossi qui dit: « Si les personnages du théâtre du quotidien utilisent le « masque » du discours des lieux communs, c'est pour tenter d'affirmer leur propre vérité, leur propre identité. » Si je plaque cela sur ton théâtre, est-ce que cela signifie

quelque chose pour toi?

L.S. — Oui, c'est exactement cela. C'est un peu pour cette raison que souvent on ne pige pas vraiment notre message, même si on n'a pas un message clair, dans le sens qu'on ne donne pas une vision didactique. On se sert beaucoup des masques, des faire-paraitre, de tout ce qui cache quelqu'un. *The medium is the message*. Tu as beau avoir un fond, si la forme est tellement forte, tu deviens ta forme. Tu meurs par ta forme. L'exemple que je peux donner où on est allé le plus loin, c'est *les Voisins*. Les gens ne voulaient pas voir cela. Tu deviens complètement desséché à l'intérieur d'une forme qui est beaucoup trop forte. C'était drôle mais les personnes n'avaient plus aucun intérêt, c'était seulement des mots, seulement des formules et plus rien n'arrivait.

Il y a dans les Voisins et Une amie d'enfance, la question du lieu stéréotypé: la banlieue. Quelle est la relation que tu fais entre des lieux précis, particulièrement la banlieue, et ce que tu écris?

L.S. — Lorsque j'ai commencé à faire du théâtre, j'ai trouvé qu'il y avait comme un vide à ce niveau-là; les milieux n'étaient pas assez particularisés. Il y a Tremblay qui joue dans un certain milieu. Mais si on prend les oeuvres de Dubé, cela se passe parfois en banlieue mais les gens parlent comme s'ils ne vivaient pas là. Ils disent peut-être des pensées qui sont de banlieue, mais ne parlent pas comme des gens de banlieue, n'ont pas les préoccupations très terre à terre des gens de banlieue.

Je me rappelle une citation de Jacques Ferron sur les banlieues et qui dit à peu près ceci: « Les banlieues sont des villes qui n'ont pas ces ancres que sont les cimetières. » Il expliquait que les gens qui viennent de la campagne et habitent la banlieue se font enterrer à la campagne et lorsqu'ils viennent de la ville, se font enterrer dans la ville; mais ne se font jamais enterrer en banlieue. C'est un lieu de transit.

L.S. — Et les gens ne finissent jamais leurs jours en banlieue. C'est un lieu clos, les gens ne se connaissent pas beaucoup; c'est un lieu mort. Et aussi, toutes les valeurs qu'on vend dans les annonces sont faites pour les gens de banlieue, parce que c'est la classe moyenne achetante. Les gens de banlieue ont peur de la ville; il y a des gens, des femmes de banlieue qui ne vont jamais à Montréal. Je connais une femme à qui le mari a acheté une voiture, mais il ne veut pas qu'elle sorte de l'île de Laval! Parce qu'en ville, elle risque d'avoir trop d'accidents. Il lui a créé une peur de la ville. D'un côté, on pourrait croire qu'il n'y a rien à faire. C'est cela qui nous intéressait parce qu'il y a énormément de gens qui vivent en banlieue et il y a énormément de drames qui s'y passent. Il y a plein de femmes qui font des dépressions, plein de gens qui sont maniaques mais cela passe pour quelque chose d'ordinaire.

Alors le côté maniaque de la femme qui consomme à tout prix, dans Une amie d'enfance, et de son mari Gaston qui veut toujours avoir les mains propres et sèches, est-ce une façon de nous montrer ces côtés maniaques?

L.S. — Ah oui, et tu peux aller beaucoup plus loin. Ce sont des jeunes. Si tu vas chez les vieux, tu peux vraiment avoir des cas pathologiques. Je connais des gens qui arrangent leur parterre, leur maison et vient un moment où ils n'ont plus à faire; là

éclate la folie. Ils arrangent, ils réarrangent, et tu ne comprends vraiment pas pourquoi ils font cela. Il y a une parenthèse que je voudrais faire. Malgré le fait que Gaston et Angèle soient des personnages stéréotypés, ce ne sont pas des personnages vides. Gaston a un monde intérieur, même si c'est un monde épais. Je crois qu'il n'y a pas d'élitisme à faire sur les mondes intérieurs. Il y a des mondes intérieurs, c'est tout. Et malgré les stéréotypes, dans *Une amie d'enfance*, les mondes intérieurs apparaissent. Celui d'Angèle se manifestait par toutes ses angoisses, ses inhibitions. J'ai peut-être un côté metteur en scène quand je dis cela, mais je refuse d'avoir un côté élitiste face à l'intériorité des gens. Je ne dirais pas que la vie de Coco est préférable à celle d'Angèle.

On t'accuse parfois de ne pas aimer tes personnages, de les mépriser.

L.S. — Effectivement, nous nous sommes souvent fait dire cela, mais ce n'est pas ce que nous ressentons. Nous aimons tous les personnages que nous avons écrits. Les gens s'imaginent que parce que nous traitons de ces personnages-là, nous les regardons de haut. Ce n'est pas vrai. Ce sont les seuls personnages que nous connaissons, ce sont ceux qui nous ont marqués. À un moment donné, nous nous attaquerons à d'autres milieux et nous allons les traiter de la même façon. Au lieu de parler de chars, ça parlerait de stéréo; tout le monde a ses gadgets, sa façon de consommer, tout le monde a son langage vide personnel.

J'ai l'impression que votre théâtre a un côté d'immense portrait de famille, d'immense portrait de voisinage.

L.S. — L'impression de familiarité qu'on peut avoir avec les personnages vient de ce que chaque personnage ne charrie jamais d'idées précises. La pièce, le sketch va dire quelque chose, le personnage dit quelque chose en sous-texte mais jamais il ne va dire: « Ça va mal dans ma vie parce que j'ai eu une mère toxicomane, etc. » Ils ne vont jamais mettre leurs cartes sur table, ils vont se cacher et je crois que cela se passe comme ça dans la vie.

Quand tu disais être loin de Dubé, c'est un peu cela.

L.S. — Oui, en plus du langage. Lui, c'est un *trip* d'idée, nous c'est un *trip* de langage; on veut faire passer des idées par le médium. Je crois beaucoup à cela: le médium est le message, la façon dont tu parles est la façon dont tu vis. Tu dis ce que tu es et même si tu ne dis jamais le fond de ta pensée, on peut le sentir.

En fin de compte, tu essaies d'écrire une sorte de non-dit?

L.S. — Oui. C'est un autre genre de grille pour parler aux gens. Ce n'est pas nouveau, ça se fait ailleurs. Peut-être ici est-ce plus nouveau. Effectivement, j'ai toujours trouvé qu'ici, les auteurs livraient beaucoup trop le fond de la pensée de leurs personnages. Cela m'achale un peu.

Avec Bachelor, on arrive à un monologue où le personnage n'est pas conscient de lui-même, ou plus ou moins.



L.S. — Qui n'est pas conscient du tout. C'est le personnage que je préfère parce que justement on atteint la perfection dans ce qu'on voulait écrire. C'est que Dolorès ne dit vraiment pas qui elle est. Et elle ne porte pas de jugement sur ce qui arrive. À la fin, elle raconte cette histoire qui lui est arrivée et on a essayé de le faire de la façon la plus neutre possible. C'est elle qui charrie l'émotion et la façon dont elle raconte. C'est un peu l'achèvement dans ce genre que d'arriver à faire pleurer les gens en ne disant rien, sans dire « Je fais pitié ».

D'où vient Dolorès?

L.S. — Elle vient de l'est, elle a l'accent d'Hochelaga, dans le bout de Pie IX, entre Sherbrooke et Ste-Catherine.

Je reviens à la pièce Ida Lachance à cause de la galerie incroyable de personnages qu'il y avait. Est-ce que cela a été pour vous une sorte d'exercice sur les rapports entre le personnage, le milieu et le langage?

L.S. — Oh, oui. À ce point de vue là, c'était un grand exercice. C'est une pièce qui a été plus ou moins aimée, mais pour nous, c'est une pièce importante parce qu'on a développé plusieurs sortes de personnages qui, je crois, sont assez nouveaux et, justement, on a exploité le langage de chaque région. C'est curieux, parce que chaque région correspondait pour nous à un *feeling*. On avait fait un voyage très rapide et lorsque tu voyages comme ça rapidement, tu as des impressions. Il y a des régions qui t'apparaissent antipathiques, tu ne sais pas pourquoi, ou sympathiques. C'est un peu cela qu'on a essayé de rendre à travers les personnages. Une région te semble antipathique parce que tu as rencontré une seule personne qui était antipathique. Parfois aussi, il y a le milieu. Par exemple, à Thetford-Mines, c'est laid et gris. Par contre, si tu vas au Lac St-Jean, en Beauce, il y a une fierté chez les gens. Par exemple, les Beaucerons; ce sont des gens qui se débrouillent et qui peuvent exprimer des idées très complexes avec peu de mots.

Tu parles des gens qui s'expriment bien, qui s'expriment mal. On en arrive à Appeler-moi Stéphane.

L.S. — Dans *Appeler-moi Stéphane*, le langage a été important jusqu'à un certain point; c'est-à-dire qu'on a repris un peu le milieu des *Voisins*, de *Une amie d'enfance*, mais là n'est pas l'important. Le personnage principal donne l'impression de bien parler, mais fait des fautes effrayantes dont les gens ne s'aperçoivent même pas. C'était le personnage qu'on trouvait le plus drôle et en général, le public ne se rend pas compte qu'il parle mal. C'est la preuve que les gens pourraient se faire embarquer facilement par un personnage comme Stéphane.

D'une façon générale, les gens dans ton théâtre ont des problèmes de vocabulaire. Quand Angèle va dire de son mari Gaston qu'il est un être profondément réactionnaire parce que les réactions de son entourage sont pour lui primordiales, c'est énorme. Et c'est peut-être la chose la plus terrible de ton théâtre, c'est qu'une phrase comme ça, pour une certaine partie du public, peut passer comme une lettre à la poste.

L.S. — Oui, c'est vrai, mais il y a beaucoup de gens comme cela qui n'emploient pas

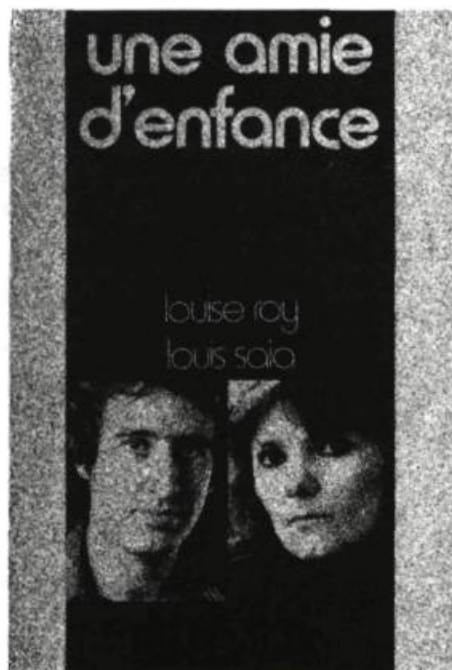
les bonnes expressions, c'est courant. Moi-même, parfois, je me trompe. Mais en même temps, cet exemple est un lapsus qui veut dire quelque chose. Ce n'est pas pour rien qu'on accroche sur ces mots-là. Je crois beaucoup aux lapsus, aux actes manqués. Je dois faire un théâtre freudien! C'est effrayant comme tu te vends en étouffant un mot. Tu peux faire la sélection dans ta tête mais lorsque tu viens pour le dire, tu dis un autre mot.

Tu disais que dans Appelez-moi Stéphane, la banlieue s'estompait pour aller ailleurs. L'ailleurs se définirait comment? Le nowhere de l'éducation aux adultes?

L.S. — L'accent n'est pas mis sur le milieu, mais sur la confrontation d'un personnage avec cinq autres. Pour moi, Stéphane est un personnage classique, c'est un archétype du fourbe, du gourou. Et on est à une époque de gourous; il y en a beaucoup dans le théâtre, dans la religion, dans la nutrition, dans tout. Il y a toujours de nouvelles théories dans lesquelles les gens embarquent, parce qu'il leur manque une confiance personnelle et qu'ils sont très angoissés. Ils aimeraient avoir quelque chose qui les rassure.

Est-ce que le gourou est un fabricant de formes ou un transmetteur inconscient?

L.S. — Stéphane est totalement inconscient; c'est un fourbe mais il n'est pas machiavélique. Iago par exemple, c'est un personnage qui ne touche pas à la réalité, c'est un personnage qui n'existe pas parce qu'il est trop conscient de tout; c'est le mal pensé, incarné. Tandis que Stéphane, lui, charrie le mal mais il en est possédé autant qu'il possède les autres. Il ne se rend pas compte qu'il fait du mal. Il est certain qu'il fait du bien. Il a un côté méprisant face aux autres, c'est certain, mais c'est



lui-même un minable et dans son milieu, il doit être ridiculisé. De toute façon, ce genre de personnage est toujours ridiculisé. Il se met dans une position où il rit des plus petits que lui. Mais lui même est petit et est risible pour d'autres. Ce qui arrive dans cette pièce, c'est que tu as cinq personnages qui, au début, sont risibles, mais qui à la fin, sont beaucoup plus forts que Stéphane et l'écrasent complètement parce qu'ils sont humains. Et cette qualité est pour moi la plus importante chez un personnage. Que le personnage soit vrai, qu'il t'émeuve même dans ses pires conneries. Même Stéphane, sa seule qualité, c'est qu'il est humain, faible.

Dans les Voisins, on se retrouve avec quelque chose qui est au-delà d'un rapport entre personnages, c'est plus un rapport des personnages avec un milieu, et son langage.

L.S. — Je pense que c'est là qu'on a fait le plus le *trip* du langage. C'est du langage vide, à vide et qui, par son vide, veut dire quelque chose. C'est à force de mettre des absurdités qu'à la fin, cela ne devient plus drôle. Il y en a qui trouvent cela débile mais c'est parce qu'ils ne veulent pas se voir dans ce rapport-là. Je pourrais ici parler de diverses critiques.

Et on retrouve ce même genre de critique pour la pièce d'Elizabeth Bourget, Songe pour un soir de printemps, où tout le monde a jugé débile cette histoire de costumes. On accuse d'être débile quelque chose qui se veut volontairement débile.

L.S. — On fait de l'élitisme en fin de compte. Quand les gens disent: je ne veux pas voir ces personnes-là, c'est de l'élitisme. Si tu as un beau-frère qui est comme ça et que tu ne le vois pas, c'est que tu veux te cacher son existence. Ce n'est pas d'une classe qu'on riait, car toute classe a un langage stéréotypé. Maintenant, on pourrait refaire cet exercice, entre autres, sur le milieu intellectuel. C'est un milieu qui semble moins vide mais qui l'est autant au niveau des termes vides et des absurdités.

Tu écris beaucoup en collaboration.

L.S. — Oui, j'écris toujours en collaboration, sauf pour quelques rares exceptions. C'est dû à deux raisons différentes: premièrement, on peut produire beaucoup plus (ce n'est pas que je veuille produire beaucoup mais c'est très fatigant émotivement de produire seul). Tu donnes beaucoup, tu ne sais pas si c'est bon, tandis qu'à deux, l'autre te donne immédiatement un *feedback*. Je n'aime pas particulièrement être travaillé émotivement par un texte, j'aime être obsédé par un texte. Deuxièmement, cela apporte un côté de nouveauté; tu crées quelque chose de nouveau quand tu es avec d'autres. Tu écris différemment qu'en écrivant seul. Je n'écris pas les mêmes choses avec Louise Roy qu'avec Claude Meunier, ou seul.

Comment t'es-tu retrouvé metteur en scène?

L.S. — C'est quelque chose que j'aime beaucoup, c'est l'achèvement du texte et quand j'arrive à cette étape, c'est vraiment l'étape plaisante pour moi. Tu montes le texte exactement comme tu l'as vu. Pour moi c'est important parce que nos textes se situent à un niveau très complexe de jeu. Le jeu des comédiens est très important. Quand un texte repose sur le non-dit, cela doit se passer chez l'acteur. Moi je le sais, mais si quelqu'un d'autre le lit, toute la force du texte peut être perdue.

Alors pour toi, monter tes propres textes, c'est d'abord un prolongement de ton écriture qui est venu d'une sorte de déception parce que tes textes étaient mal lus...

L.S. — Je n'ai pas eu de déceptions parce que je les ai montés le premier. Je les ai vus par la suite et j'étais très content de les avoir montés le premier. Parce que cela aurait été des vaudevilles et j'aurais été déçu. Et une fois que je les ai montés, je crois que ça donne une orientation sur le genre de jeu qui convient à la pièce; c'est-à-dire que ceux qui veulent la monter savent comment. Ils peuvent la monter très différemment mais savent à quel niveau se situe le texte. Nous, on joue souvent entre la ligne dramatique et la ligne comique. Si on joue seulement la ligne dramatique, ça devient cucul; seulement la ligne comique, tout intérêt tombe.

Et mettre en scène des textes d'autres, est-ce que cela te plairait?

L.S. — Oui, si j'en trouve que j'ai le goût de monter. Mais j'écris toujours, alors...

Tu dis que tu écris toujours, dans quelle direction cela s'oriente-t-il?

L.S. — Le prochain texte de théâtre que Claude Meunier et moi écrivons va se situer au niveau du couple. Cela se passera dans plusieurs milieux différents. Disons que le théâtre de banlieue était une étape, qu'on ne renie pas du tout, mais on veut se diriger vers des choses plus près de nous.

propos recueillis par paul lefevre