Document generated on 06/01/2025 3:37 a.m.

Liberté

Voyage dans un Québec qu'on ne veut pas voir
Rencontre avec Fabien Cloutier

Paul Lefebvre and Frank Weigand

Number 302, Winter 2014

Rétro, les classes sociales ?

URI: https://id.erudit.org/iderudit/70563ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lefebvre, P. & Weigand, F. (2014). Voyage dans un Québec qu'on ne veut pas voir : rencontre avec Fabien Cloutier. *Liberté*, (302), 77–81.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2013

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/

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/

VOYAGE DANS UN QUÉBEC QU'ON NE VEUT PAS VOIR

Rencontre avec Fabien Cloutier

Dramaturge, auteur de *Scotstown,* de *Cranbourne* et de *Billy (les jours de hurlement),* Fabien Cloutier interroge avec une sidérante brutalité une société béatement satisfaite d'elle-même.

PAUL LEFEBVRE ET FRANK WEIGAND

PAUL LEFEBVRE Tu mets en scène, dans tes monologues et dans ton théâtre, des personnages appartenant à des classes sociales qu'on ne voit plus sur scène. Ils vivent hors des grands centres urbains, ils sont du milieu ouvrier, ou rural, pratiquent des petits métiers… Peux-tu me parler de ton apprentissage du théâtre et de la façon dont tes origines ont influencé ton parcours ?

FABIEN CLOUTIER Je suis un fils d'ouvrier, né à Sainte-Marie, en Beauce, en 1975. Ma mère était couturière et mon père travaillait dans une usine de confitures. Je n'ai pas eu, enfant ou adolescent, de grands contacts avec la culture, pour la simple raison que la culture ne se rendait pas trop dans les campagnes québécoises à l'époque. Elle ne s'y rend d'ailleurs pas tellement plus aujourd'hui. Il y a bien quelques tournées, mais ce n'est pas suffisant. Le théâtre est quand même arrivé très tôt dans ma vie. Je me souviens qu'à la maternelle, il y a eu un jour où il fallait, pour une activité, choisir un personnage. J'ai alors senti que je faisais quelque chose où je m'éclatais particulièrement. Mais que ce soit au primaire ou au secondaire, jamais je n'ai pensé en faire un métier. C'est arrivé au Cégep Garneau.

P. L. En quoi étudiais-tu ?

Les sciences humaines, pas de maths. Je n'avais pas trop d'idées de ce que j'allais faire. C'est en voyant une annonce de l'École nationale de théâtre que j'ai réalisé que le théâtre, ça s'apprenait. J'ai fait une première audition, mais à côté de tous ceux qui arrivaient préparés, *coachés,* j'étais un ovni. Je me souviens de la réaction sympathique d'André Brassard, souriant, qui m'a dit que j'étais jeune et que je devrais tenter ma chance plus tard. L'année d'après, j'ai fait une audition plus *coachée* et j'ai été accepté à Lionel-Groulx, d'où j'ai été renvoyé à la fin de ma première année…

Il y a eu une autre année de pause, j'ai travaillé avec une *coach* et je suis entré au Conservatoire de Québec. J'avais trouvé mon école et des enseignants qui m'ont aidé à aller chercher ce que j'avais à dire.

FRANK WEIGAND Tu n'es donc pas devenu comédien pour être l'instrument de quelqu'un…

Non. Je pense que j'ai toujours eu quelque chose à dire, de la difficulté avec les idées préconçues, avec les autorités préfabriquées, avec les gens qui disent « c'est comme ça parce que c'est comme ça » et qui sont incapables de défendre leurs principes. Avec un prof comme Marc Doré, on parlait beaucoup de ce qu'on voyait au théâtre; on disait que tel spectacle était très bon, et Marc nous demandait simplement ce que le spectacle disait de nous. Ça, ça me brassait. Et Doré ne nous donnait pas la réponse. C'est un des profs qui m'a aidé à comprendre qu'il faut dire quelque chose sur notre monde, et prendre position, pour forcer, d'une certaine façon, la réflexion, la conscientisation du public, du spectateur.

P. L. Je te perçois très nettement comme un auteur qui joue, mais tu as commencé comme un comédien qui écrit…

Oui, j'ai eu pendant un certain temps une espèce de complexe d'infériorité. La première pièce que j'ai présentée aux directions artistiques s'appelait *Tabarnac.* Elle n'a jamais été montée et je crois que c'est une bonne chose. Ce n'était pas abouti, mais Michel Monty, Jean-Marc Dalpé, Claude

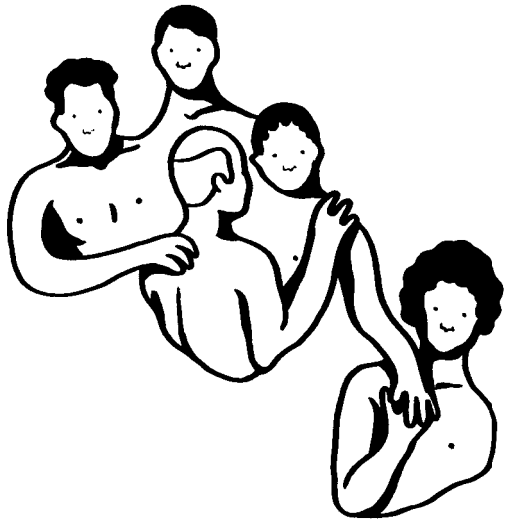
Poissant, d'autres gens aussi l'ont lue et m'ont dit qu'il y avait quelque chose dans ma parole qu'on ne voit pas ailleurs. Je l'ai tellement réécrite sans arriver à rien que j'ai décidé de la laisser complètement de côté. C'est après que j'ai écrit *Ousqu'y é Chabot ?*

P. L. Qui était un conte urbain. Il y a donc eu une rencontre avec Yvan Bienvenue ?

Oui. Je lui avais envoyé un premier conte, et il m'est revenu assez vite en me demandant si j'avais une histoire qui se passait dans le temps des Fêtes, en ville, ce qui n'était pas le cas. Je lui ai demandé un délai de deux semaines, puis je lui ai dit que j'allais lui raconter une histoire de gars qui montent à Montréal sur la brosse et qui se demandent : *Ousqu'y é Chabot ?* Je l'ai écrite en trois jours. On dirait que ma langue, mon monde, se sont mis à sortir et, là, j'étais vraiment décidé à écrire ça. Je me suis dit que si j'allais à Montréal et que les gens me disaient que je suis un crisse de fou et que ça n'a pas de bon sens, j'allais retourner à Québec et que ma vie allait continuer, je n'avais pas de problème avec ça.

P. L. J'aimerais que tu reviennes sur ce conte-là, qui est en fait une naissance à deux niveaux. D'abord, il y a le choix de personnages non urbains, à qui on donne peu la parole. Ensuite, il y a quelque chose qui se passe avec la langue. Maintenant que tu as de l'expérience, comment analyses-tu ce qui s'est fait de façon sauvage ?

Fondamentalement, ce qui m'a fait écrire *Ousqu'y é Chabot ?* c'est mon amour pour cette langue qui est raide, mais qui dit ce qu'il y a à dire. Je ne sais pas si ça devient un acte politique, mais je pense qu'à un moment donné, avec tous les discours vides, toutes les belles phrases qu'on entend – et là je ne fais pas un procès contre le théâtre québécois et le théâtre en général –, des fois j'ai l'impression qu'on me bombarde de beaux mots, qu'on me fait des belles phrases par lesquelles je devrais me laisser bercer, mais je ne vais pas au théâtre pour me faire bercer. C'est une autre partie de ma vie qui doit s'occuper de ça. Quand je vais au théâtre, je ne veux pas ressortir en ayant l'impression d'être retourné sous la couverte avec ma mère. Ce n'est pas ça, le théâtre. Et je trouve que dans cette langue-là, il y a quelque chose qui va au-devant, qui va au front. Le personnage arrive en portant un jugement sur tout ce qui bouge, sur le public, en se plaçant même au-dessus de lui, en prétendant détenir la vérité. La principale qualité que j'ai voulu donner à ce personnage-là, c'est l'honnêteté. Je voulais un gars qui est ce qu'il dit. En l'écoutant, on ne peut que se dire : il est horrible, mais il ne le cache pas. Cette honnêteté-là, elle me fait du bien, dans la vie. Quand je rencontre des gens avec qui j'ai de profonds désaccords, ça me fait du bien qu'ils n'essaient pas de me faire un portrait flatteur d'eux-mêmes pour que je les aime. Ils sont comme ça. Maintenant on va discuter, on va apprendre à se connaître, sans aborder de grandes idées, et on verra ensuite par quel chemin tu peux me faire changer ou par lequel je peux te faire changer.



F. W. Qui est l'autre, qui est le public ? Est-ce que tu penses à des gens quand tu écris, est-ce la société que tu veux bousculer ou le milieu théâtral ?

Le personnage s'adresse directement au public.

F. W. Oui, l'adresse de ton personnage est claire, mais toi, en tant qu'auteur, tu te confrontes aussi à l'autre, mais finalement, tu le fais dans un contexte précis, celui du théâtre. Est-ce que tu veux aller au-delà de ça ?

Oui, c'est pourquoi j'ai emmené ce spectacle-là au festival Zoofest. J'ai aussi rencontré un public qui allait majoritairement voir des humoristes. Je me suis retrouvé dans des petites salles en région, dans des bars. Je me suis promené, battu, avec ce texte-là. Je le faisais à la Licorne, devant cent cinquante personnes et, deux semaines après, je me retrouvais à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce devant dix personnes qui avaient la gueule à terre, qui ne réagissaient pas, qui ne riaient pas, parce que la distance qui les séparait de ce gars-là était… C'est comme s'il n'y avait pas eu de distance, comme si tout à coup, ils s'étaient demandé si c'était un acteur ou vraiment quelqu'un qui se trouvait devant eux, comme s'ils y avaient totalement cru. Je me souviens d'une fois à Valleyfield où, pendant une discussion après le spectacle, une dame m'a dit : « Je suis contente de vous entendre, ça me rassure que vous ne soyez pas comme votre personnage. » Quand on décide de parler au public, de casser le quatrième mur, même si les spectateurs sont des adultes, on se rend compte qu'ils se prennent à y croire…

F. W. Il y a peut-être aussi ce côté non artificiel, non élitiste… Finalement, le théâtre est un milieu élitiste, je ne sais pas quel est le pourcentage de spectateurs de théâtre au Québec…

P. L. Probablement moins qu'en Allemagne, mais beaucoup plus qu'en France. Ici, entre 21 et 24 % des adultes vont au théâtre au moins une fois par année. En France, c'est entre 11 et 13 %… On dira que ça inclut aussi le théâtre d'été, mais en France, ça inclut aussi les comédies de boulevard. Le théâtre, même s'il n'a pas une présence écrasante, a ici une présence nette. Mais j'aimerais revenir à l'appartenance sociale de tes personnages. Gratien Gélinas et Marcel Dubé ont montré le monde ouvrier avec un côté sympathique qui, pourtant, pouvait être porteur de drames, voire de tragédies. Tremblay, lui, dans ses premières pièces, est allé carrément vers leur aliénation et leur incapacité à avoir une prise sur leur propre vie. Toi, tu montres des gens qui ont certaines idées et qui, à travers ces idées-là, ont l'illusion d'avoir une prise sur le réel. Tu montres comment leurs idées les piègent alors qu'ils ont l'impression, comme tout bon Nord-Américain intégré au système capitaliste, que ce sont eux qui mènent leur propre vie. Et je préfère le mot *idée* au mot *préjugé.* On retrouve ça dans *Billy,* dans *Cranbourne* et même dans tes textes pamphlétaires plus récents, par exemple *La lettre Z,* où tu abordes des tendances lourdes, commerciales, pour demander au public de regarder lui-même ce qui ne fonctionne pas. J'aimerais que tu me parles de la manière dont tu en es venu à t'intéresser au fait que les gens sont piégés par leurs propres idées en contexte capitaliste.

Je pense que, d'une certaine façon, j'essaie de défendre les gens. Ça serait facile de les condamner. Ça serait facile de dire que c'est une bande de cons qui écoutent *Occupation double* et des émissions de décoration, qui veulent le retour des Nordiques, qui vont au Walmart. Je préfère me demander pourquoi quelqu'un veut telle ou telle chose. Est-ce parce qu'on ne lui a pas présenté autre chose ? Dans *Scotstown,* j'avais mis cette phrase de Félix Leclerc en exergue : « L'ignorance a le mépris facile. » Des fois, on entend du mépris chez des gens et on peut avoir envie de les condamner, mais moi je trouve que le mépris et le manque d'idéaux viennent de l'ignorance. L'ignorance de ce qui existe autour, l'ignorance des autres. J'essaie de trouver des défaites à ces gens-là. Je ne suis pas capable de me résigner à me dire qu'on va bâtir une société sans eux, de croire que le Québec va devenir meilleur si je suis convaincu que 50 % du monde est imbécile. Je peux penser que beaucoup de monde agit en imbécile, mais fondamentalement on dirait qu'il faut que je donne une raison à ça, que je me l'explique et que je cherche quoi faire pour que ça se transforme. On ne bâtira pas un plus grand Québec en se disant que l'autre moitié a tort et que c'est nous qui avons raison. Il va falloir qu'on trouve, qu'on cherche, parfois on peut même bâtir des relations entre des groupes ou des individus, même si ces relations sont minces comme un fil, parce que c'est juste ce fil-là qui va nous tenir. Moi, je me considère très loin d'un paquet de monde dans la pensée, mais quand je rencontre une personne avec qui je ne suis pas d'accord, il faut que je réussisse à trouver le petit bout sur lequel on est d'accord et qu'après, on bâtisse quelque chose, et que, la prochaine fois que cette personne entendra soit quelque chose sur les artistes, soit sur la gauche, l'homosexualité, l'éducation, la minuscule chose que je vais lui avoir dite ait eu le pouvoir de la transformer. Je pense que je trouve des défaites au monde, je pense que j'aime trop le monde. Mais ça ne m'empêche pas d'être très dur…

F. W. Quand j'ai traduit *Billy* en allemand, j'ai eu l'impression qu'il ne fallait pas tant traduire la langue que l'urgence, l'impulsion. Ce que tu viens de décrire, c'est un besoin d'aller vers l'autre, mais un besoin qui n'arrive pas à être comblé. Le langage est une tentative presque animale de sortir de soi et d'aller vers l'autre, une tentative qui échoue. En même temps, je crois que c'est une volonté humaniste, parce qu'il s'agit de créer une communauté.

Oui, on parle au Québec de la majorité silencieuse, une expression qui n'a pas de sens du tout. Elle parle en ostie, la majorité, il faut juste l'écouter. Le chauffeur de taxi, il ne faut pas seulement lui dire où on va, fermer sa gueule ou regarder son cellulaire jusqu'à la fin du trajet. Il faut parler avec lui. On va peut-être entendre des choses épouvantables, mais il faut lui parler.

P. L. Justement, il y a une part de ce que tu écris qui est rigoureusement indéfendable. Un fiancé qui met sa bague de fiançailles dans son rectum pour faire une surprise à sa blonde, une vache atteinte de diarrhée : il y a quelque chose là qui est au-delà de ce qui se défend facilement. C'est une position esthétique consciente, on n'est pas chez l'humoriste qui dit des grossièretés, on est dans un discours qui veut parler de choses qui vont au-delà, mais au-delà de quoi ?

Ah oui, c'est indéfendable, mais je pense que la seule chose qui nous fait l'accepter, c'est que ça fait du bien, ça fait du bien d'aller trop loin. Moi, dans ma vie, ça me fait du bien de boire trop, de manger trop, mais j'ai l'impression qu'on demande au théâtre d'être toujours bien droit, bien sage, de ne pas dépasser. J'ai envie de demander aux gens de me suivre malgré tout, d'accepter que je dépasse, et je veux que ça leur fasse plaisir de dépasser les bornes. Quand j'écrivais *Cranbourne,* je me suis demandé si c'était trop, mais je me suis rendu compte que toute cette violence-là dans la langue ou dans les pensées du personnage devenait la justification ultime de son univers. Le spectateur pouvait se dire que ça se peut que le personnage vive ça, pense ça, parce que c'est un gars qui considère normal de cacher une bague dans son cul. C'est gros ce que je dis, mais on en vient à connaître le personnage au fil du spectacle, on l'aime et on a envie de se dire que, pour lui, c'est peut-être une bonne idée de faire ça, même si on sait que ça n'a pas de bon sens…

P. L. Donc ton théâtre fonctionne à deux vitesses, il étend le champ des possibles des personnages, mais, en même temps, pour le spectateur, il faut qu'il y ait perte, qu'il y ait plaisir à tomber dans des excès comme de prendre une brosse, à vivre des choses qui sont, d'un point de vue politique et économique, irrécupérables, hors circuit. Aujourd'hui, si tu as des loisirs, c'est pour être plus performant au travail, par exemple, et ton théâtre veut sortir de ce circuit-là…

Ce gars-là va à l'encontre des gens qui courent et qui comptent le nombre de kilomètres qu'ils ont faits le matin, à l'encontre des gens dont le loisir est de rendre leur maison plus belle. Oui, il fait son petit jardinage, mais son loisir n'est pas formaté, comme chez ceux qui demandent aux autres de regarder leurs livres ou leur cuisine. Je pense que l'humain a besoin d'éclater, de laisser aller quelque chose, c'est pour cette raison que j'ai l'impression qu'il va y avoir un troisième spectacle avec le chum de Chabot, mais que ce sera le dernier, parce qu'à chacun de ces spectacles, à chacun des blocs de sa vie que je monte en public, pour moi, il s'améliore, c'est peut-être beau et en même temps c'est peut-être tragique, mais il s'uniformise, et quand il va être trop uniforme, il ne sera plus intéressant.

P. L. À la fin de *Billy* et même dans ton adaptation de *La Guerre des tuques,* tu fais en sorte que le performatif et le dramaturgique fonctionnent en même temps, c'est-à-dire que, d'un point de vue dramaturgique, à la fin de *Billy,* ils sont dans des temps différents, mais ils sont tous, d'un point de vue performatif, quand ils sont devant nous, dans le même présent. Le présent de la performance tasse le dramaturgique pour être toujours dans l'ici et maintenant des relations, non seulement des personnages entre eux, mais des acteurs entre eux et entre les acteurs et les spectateurs, et je trouve ça vraiment intéressant.

Moi, en tant que spectateur, le meilleur temps que j'ai à donner, c'est les cinq premières minutes : je suis impatient, je ne laisse pas beaucoup de temps aux choses pour arriver. Si ce qui est important aujourd'hui, c'est la problématique, le conflit, il faut que dans les cinq premières minutes, ce soit

On notait, en automne, un nombre croissant de disparitions d'enfants à Montréal.

là, que ce soit déjà enclenché, que les choses se placent et que tout le reste suive, sinon, à quoi ça sert de savoir à la fin que c'était comme ça au début ? C'était juste pour le montrer ? Je pense que dans les cinq premières minutes, on est plus disponible comme spectateur, c'est là qu'il faut en demander le plus. Je n'écris pas une scène pour qu'on voie que deux personnages sont en couple; la façon dont ils se parlent et ce qu'ils se disent doivent faire comprendre que c'est un couple. Il y a peut-être quelque chose qui va le confirmer plus tard, mais je demande au spectateur de se forcer, de faire des liens ou d'essayer d'inventer et, tout à coup, il est dans le train.

F. W. C'est encore une fois le lien avec l'autre, c'est très intéressent parce qu'on en revient toujours à la communication…

Oui, comment veux-tu aller chercher le monde dans les premières minutes si, d'une certaine façon, ce que tu présentes n'est pas si important que ça ? Si je vais voir un classique et qu'on me montre un témoignage sur la vie au seizième siècle, je m'en sacre, ce n'est pas ça que je suis venu voir. Je me fous de la manière dont ils baisaient, marchaient, se tenaient, comment ils étaient habillés, je m'en fous de tout ça. Je me demande plutôt c'est quoi, le problème ? Et là-dessus, on rejoint Marc Doré. Là-dessus, il était impitoyable : quelle est la situation ? Quel est le conflit ? Quel est le problème ? Qui se bat contre qui ou qui se bat contre quoi ? Sachons-le vite…

P. L. Une des choses très particulières dans ton écriture, c'est son exigence rythmique, son exigence de respiration pour l'acteur. Celui-ci ne peut pas faire autrement que d'être dans un état où il est complètement dans le langage. Soit il galope, soit le cheval le débarque. J'aimerais que tu me parles de la respiration de ton langage, de son rythme.

Je pense que ça vient de mes personnages qui ne sont presque jamais dans la réflexion, qui sont dans le ressenti. Ils ne se disent pas qu'ils étaient en maudit *l'autre fois,* ils *sont* en maudit. Ils racontent des choses et ils retombent dedans. Quand on est confronté, dans la vie, au concret, à la vraie problématique, ça sort, ça dit, ça fait les choses, ça roule et, tout à coup, le cerveau dit et sort en même temps sans passer par l'analyse de la façon de le dire ou de le sortir.

P. L. Dans *Billy,* la langue est tellement motorique qu'on n'y échappe pas.

Et tout à coup l'état est là. Les personnages sentent toujours, ils sont par en avant. Dernièrement dans un atelier de traduction, on a passé deux fois trois heures avec des acteurs pour une traduction anglaise et, déjà dans la deuxième journée, je commençais à voir arriver des moments où les acteurs se parlent, où quelque chose arrive par surprise, où ça prend. Parfois ça débordait, c'est à ça aussi que sert un atelier, mais c'est dans ces moments-là que je me disais qu'il y avait quelque chose qui n'était pas juste de la vérité d'acteur, c'était comme si l'acteur respirait. Dans *Scotstown,* dans *Cranbourne,* c'est aussi la pièce qui respire, c'est ça qui permet aux acteurs de garder ce souffle parce que quand ils entrent en scène, c'est déjà pris.

F. W. C'est le texte qui pousse l'acteur dans l'état physique, mais je crois qu'il y a aussi un côté physique de surmenage, parce que ce sont des partitions qui sont difficiles et je crois que les acteurs sont dans la nécessité de trouver.

C'est là où le metteur en scène ou le directeur d'acteurs devient très important, il peut calmer le feu, ou l'alimenter, le laisser se promener, le laisser chauffer, et identifier s'il doit exploser ou non.

F.W. Ça fait vraiment écho à un mouvement dans le théâtre allemand où des auteurs-metteurs en scène travaillent avec l'état physique du comédien qui va dire le texte, et ils écrivent des choses qui vont mettre les acteurs dans un nouvel état qu'ils ne maîtriseront plus. Ils travaillent sur cette limite-là, où l'acteur n'est plus capable de penser pendant qu'il dit le texte, parce que ça va tellement vite, ça fait sortir des choses qui sont très étranges et qui parfois font aussi que ce ne sont plus des personnages, mais seulement de la parole…

Pour mes shows, quand je suis tout seul à répéter, je fais quinze minutes et je suis fatigué, j'ai envie de mourir, il faut que je prenne mon texte, ça ne marche pas, ça se fait à deux, un spectacle avec plusieurs comédiens, ça se fait ensemble, et ensuite le public arrive et crée une nouvelle chose, mais je ne peux pas arriver et faire semblant, devant une salle vide, de parler à tout le monde et imaginer comment ça sera, non, ça ne se peut pas. Peut-être que je le fais un peu davantage maintenant, mais je suis toujours assez con pour entrer en scène le premier soir, avec des médias dans la salle, alors que ça fait cinq mois que je n'ai pas répété avec le texte ! C'est aussi casse-gueule que ça. Pour *Scotstown,* parfois je suis resté six mois sans le jouer, sans répéter; je relisais mon texte le jour même dans le char, et sur scène ça se passait, justement parce que je n'essaie pas de plaquer la réaction du public de la Licorne sur celui de Notre-Dame-de-Grâce, de Valleyfield ou de L'Anse-à-Beaufils. Je n'essaie pas de plaquer le *Cranbourne* du Zoofest dans la salle Fred-Barry. Il va se passer quelque chose d'autre, je suis obligé de l'écouter, c'est épeurant, il faut vivre avec ce côté-là, il faut l'accepter. Il faut être un peu baveux… L