Document généré le 24 avr. 2024 23:58

Québec français

Une interview de Marcel Dubé

Aurélien Boivin et André Gaulin

Numéro 39, octobre 1980

URI : https://id.erudit.org/iderudit/57105ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Boivin, A. & Gaulin, A. (1980). Une interview de Marcel Dubé. *Québec français*, (39), 33–35.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1980

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

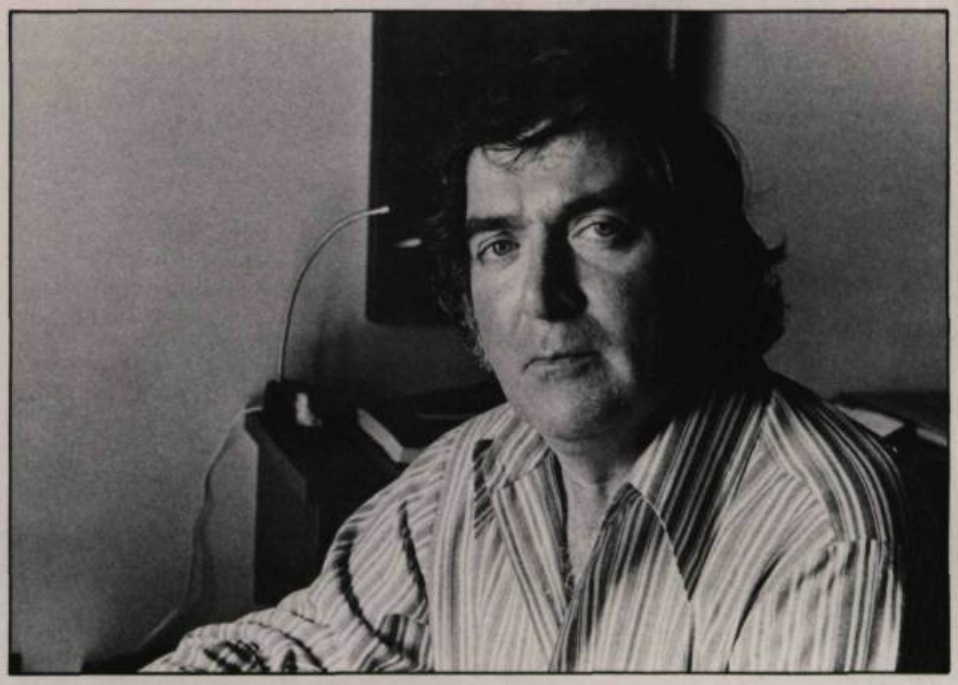
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Une interview de

Marcel Dubé



• Dans votre jeunesse, vous avez privilégié la poésie. Vous avez même remporté quelques prix. Pourquoi avez-vous rompu (du moins officiellement) avec ce genre ?

— Je n'ai pas, dans ma jeunesse, nécessairement privilégié la poésie. D'une façon générale, c'est la jeunesse qui privilégie la poésie. La jeunesse se cherche une forme d'expression pour se dire, se raconter, se confesser. Mais d'une façon déguisée. La cape qui s'y prête le mieux, c'est la poésie. Même avec ses règles et ses exigences qui finalement ne sont pas tellement contraignantes. Lorsqu'il croit éprouver l'émotion ou le sentiment que personne n'a éprouvé avant lui, lorsqu'il croit suivre un cheminement intérieur que personne n'a suivi avant lui, lorsqu'il croit vivre une solitude que jamais personne n'a connue avant lui, lorsqu'il croit que ses mirages et ses songes n'appartiennent qu'à lui, l'enfant, qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui, s'il sait écrire au moins cent mots, se sert de la poésie au lieu de tenir quotidiennement son journal personnel.

Tenir un journal personnel n'est pas facile car pour l'enfant, comme pour la jeunesse en général, la réalité n'est pas encore à sa portée, à la portée de ses mains, de ses yeux. La réalité trahit trop froidement ce que l'on croit unique et sacré. Même la réalité qui se cache derrière les apparences et que difficilement et amèrement l'on apprend à nommer. Le roman, l'essai et le théâtre sont des genres qui exigent la connaissance, l'expérience de cette réalité.

Mais pas la poésie des premiers aveux ni des confidences maladroites vêtue du manteau de la rigueur de l'alexandrin que j'ai autrefois moi-même voulu revêtir.

Dans ma jeunesse, j'ai écrit des poèmes, j'ai remporté quelques prix mais je n'étais pas poète, je ne faisais que demander aux mots de dire, tout en les écrivant, ce que je découvrais intérieurement. Les mots, comme moi, étaient impuissants. Le premier recueil de poèmes à me valoir un prix s'intitulait : « Découvertes intérieures ».

Ces mêmes mots, j'étais incapable de les dire de vive voix, ouvertement. Il y avait un mur. Celui de la pudeur. Mais je n'étais pas poète, je m'étais simplement trouvé un refuge, une façon de me libérer.

Aujourd'hui, je privilégie la poésie au même titre que le roman, que le théâtre, que l'essai, parce que la vraie poésie naît de la connaissance profonde, de l'expérience profonde d'un réel profond. Les grands poètes, ce sont de grands écrivains. Mais ils peuvent aussi, par exception, avoir l'âge de Rimbaud ou de Nelligan... lorsqu'une enfance géniale privilégie la poésie avant tout autre mode d'expression. Parce qu'après, il n'y a plus rien d'autre. « Tout est silence ».

• Comment vous est venu le goût d'écrire pour le théâtre ?

— Le goût m'est venu d'écrire pour le théâtre parce que j'étais un silencieux. Alors, le verbe parlé, articulé publiquement m'a fasciné.

J'étais un élève de Rhétorique au Collège Sainte-Marie. Au même moment où le professeur nous faisait étudier cette merveille de tragédie qu'est *Antigone* de Sophocle, les Compagnons de Saint-Laurent présentaient au Gésu (salle académique du collège) une autre *Antigone*, celle de Jean Anouilh. Mêmes personnages et même trame se retrouvaient dans les deux œuvres mais des optiques et des grilles de perception de la tragédie s'opposaient. L'œuvre grecque est sévère et le sacrifice que fait Antigone de sa vie a un sens sacré, primitif. La dialectique de l'œuvre moderne est moins primitive et s'apparente à une philosophie contemporaine.

Les échanges nous sont plus familiers, même lorsqu'ils sont les plus virulents. Cependant, le sacrifice que fait Antigone de sa vie est absurde. Il n'a plus sa raison d'être parce qu'il est raisonné, contre toute forme de raison.

Ce fut l'éveil au dialogue, à la conception même du tragique au théâtre. La tragédie ne traduit pas nécessairement une vue pessimiste de la vie ; pour les Grecs, au contraire, elle devait assainir les mœurs. La tragédie est un choix, la comédie en est un autre.

J'étais éveillé, je voulais écrire pour le théâtre. Mais comment ? J'ignorais, dans ma vie même, ce qu'était le dialogue. Il fallait donc que je m'en invente un. Que j'échange avec moi-même des répliques pour en remplir des feuilles blanches.

• Vous sentiez-vous alors un « marginal » en écrivant des pièces de théâtre, par rapport aux poètes et aux romanciers, beaucoup plus nombreux ?

— Je me sentais un marginal par rapport à ma famille et non par rapport aux poètes et aux romanciers existants.

Lorsque je me suis « manifesté » comme dramaturge, ma famille m'a

donné son appui. En retour, j'ai continué d'écrire pour gagner ma vie. La radio, la télévision et le théâtre ont été mes principales sources de revenus. Je n'ai jamais fait le divorce entre ma volonté d'écrire et le besoin que j'ai toujours eu de gagner ma vie, ce faisant, sauf entre les années 1966 et 1974 au cours desquelles j'ai conçu et écrit mon premier véritable livre poétique : *Poèmes de sable*.

Bien sûr, il y eut des moments ou j'ai senti que nous étions peu d'écrivains à travailler au théâtre, mais ce n'était pas pour moi un signe de marginalité. Cela faisait partie du défi. Tout écrivain relève un défi, quelle que soit l'orientation de son travail. C'est une question de choix que l'on règle entre la vie et soi-même.

• Votre premier théâtre a reçu un bon accueil. À quoi attribuez-vous la réponse des spectateurs ?

— L'accueil que j'ai reçu au départ ne fut pas aussi fulgurant qu'on le dit aujourd'hui. Si nous étions peu nombreux à écrire pour le théâtre, la clientèle était presque aussi rare. Mais il y eut un accueil perceptible. À quoi l'attribuer ? Au besoin qu'avaient les spectateurs de s'identifier à une société donnée, peu importe la classe au sein de laquelle évoluaient les personnages. Et puis mes premières pièces étaient fondées sur l'action : *De l'autre côté du mur, Zone*, « Chambres à louer ».

• Vous avez déjà écrit, à propos du *Temps des lilas*, que « le milieu social où se déroule l'action vous [était] familier car il est celui des humbles ». Pourrait-on en dire autant d'autres pièces écrites avant 1960 surtout ?

— L'action de la pièce *le Temps des lilas* se déroulait dans un milieu qui m'était familier, il est vrai, celui des humbles gens. C'est dans un tel milieu que j'ai grandi. Mais d'humbles gens ennuyés par des névrosés et des emmerdeurs. S'il y a dans un drame d'humbles gens placés dans un éclairage de premier plan, il faut que vous y fassiez aussi intervenir des emmerdeurs, des malades ou des étrangers empreints de mystère pour que le drame se joue vraiment, pour qu'il y ait catalyse et théâtre. Toutes mes pièces écrites avant 1960 mettent en situation d'humbles gens aux prises avec des emmerdeurs ou des empêcheurs de tourner en rond ; à l'exception de « le Barrage », pièce non publiée et qui connut un succès des plus relatifs en 1954.

• Après vous être inspiré des couches populaires, que s'est-il passé (ou qu'est-ce qui vous a poussé) à mettre en scène des personnages qui fréquentent les salons bourgeois d'Outremont ?

— Premièrement, je ne me suis pas nécessairement inspiré des couches populaires au début de ma carrière mais de ma propre vie, de ma propre expérience, toutes deux inséparables des couches populaires où je suis né.

Deuxièmement, je n'ai jamais situé l'action de mes pièces dans des salons d'Outremont.

Lorsque j'ai décrit des milieux bourgeois (c'est sans doute ce que vous voulez dire) j'ai surtout décrit des milieux « nouveaux riches », des milieux de banlieue de Montréal. Dans *Au retour des oies blanches*, j'ai tenté d'explorer une certaine couche bourgeoise de la ville de Québec.

Cependant, certains de mes personnages, dans deux de mes pièces surtout, pourraient être issus d'Outremont. Je pense à *Pauvre Amour*, et à la dernière, *le Réformiste*.

Que s'est-il passé pour que je quitte le monde des « humbles gens », comme vous dites ? J'ai tenté de percer le mystère d'humbles gens devenus subitement riches et bourgeois. Phénomène social de l'après Deuxième Grande Guerre. C'était nouveau pour un grand nombre de Québécois de devenir riches. Ils formèrent une nouvelle classe sociale. Mais la bourgeoisie sous quelque forme qu'elle soit, demeure la bourgeoisie.

• *Un simple soldat* a-t-il subi l'influence de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas ?

— *Un simple soldat* a pu subir des influences de *Tit-Coq*, dans sa structure d'abord, puis dans le choix de l'époque. Quant au personnage principal de Joseph Latour d'*Un simple soldat*, il existerait même si Tit-Coq ne l'avait pas précédé, dans la dramaturgie québécoise. Car Tit-Coq l'a précédé. J'ai toujours reconnu les prédécesseurs et je n'ai jamais subi la tentation de les écarter dans mon esprit. Sans les prédécesseurs, mon théâtre ne serait pas ce qu'il est.

• Croyez-vous à l'amour pour vos personnages ?

— Je crois à l'amour pour mes personnages parce que c'est ce qu'ils quêtent avant toute chose. Mais il faut croire que l'amour ne croît pas en eux ou que, plutôt placés en situation de tragédie, mes personnages sont condamnés d'avance à ne pas réussir. Mais la tragédie est un genre, une philosophie, un choix. Ce n'est pas nécessairement une vue pessimiste de la vie. Vous référer à l'histoire de la tragédie à travers les siècles. Ce n'est pas parce que nous sommes au Québec qu'il n'y a pas de Québécois tragiques.

• Pourquoi l'argent a-t-il pris une si grande place dans votre théâtre ?

— L'argent est un nerf. Comme l'amour. Comme l'ambition. Comme la jalousie. L'argent est un nerf, un substitut à la passion et un excellent déclencheur de drame social. Les sociétés modernes dorment, explosent et meurent sur des tas d'argent. Et puis c'est un thème comme un autre. Encore ici, c'est une question de choix. Choix des mécanismes. Pour moi, le théâtre est un ensemble de conventions, de mécanismes et de sacrifices. Les hommes et les femmes meurent étouffés par des conventions, broyés par des mécanismes qu'ils n'ont même pas eu l'idée originale de mettre en place.

• L'échec qui marque souvent vos personnages a-t-il des récurrences dans l'histoire québécoise ?

— L'échec est l'envers de la réussite. La réussite ne se raconte pas au théâtre, c'est ennuyeux comme la pluie et le bonheur. Alors, qu'est-ce que raconte la tragédie, qu'est-ce que raconte la comédie ? L'échec. L'angle est différent, mais c'est quand même l'échec. « La lueur d'espoir de s'en sortir enfin », c'est navrant, c'est un prix de consolation après la partie de bingo perdue, c'est le mirage d'une oasis de plastique dans le désert. L'échec n'est pas plus québécois qu'il n'est grec ou allemand ou américain. L'échec a des récurrences dans toutes les histoires de tous les pays du monde et non pas particulièrement au Québec... Mon théâtre, si je puis m'exprimer ainsi, il faut le voir comme du théâtre de convention séculaire. Je n'ai rien inventé sinon des personnages et des conflits. Toute autre considération qui ne tient pas compte d'abord et avant tout de ce fait est une vue de l'esprit. Remarquez que je n'ai rien contre les vues de l'esprit, mais comme le bonheur et la réussite, elles font du mauvais théâtre.

• Vos personnages ne sont guère engagés politiquement. Pourquoi ?

— Faire du théâtre engagé politiquement n'est pas faire du militantisme politique. Bon ! Ceci dit, rappelons que le premier discours politique écrit pour le théâtre depuis la Révolution tranquille (1960) se situait au cœur même d'une tragi-comédie créée au Théâtre de la Comédie canadienne en 1965, tragi-comédie qui s'intitulait *les Beaux Dimanches* et dont j'étais l'auteur.

L'un des personnages principaux s'appelait Olivier. Médecin, alcoolique et cynique, il se permettait d'arrêter le cours de l'action au milieu de la pièce pour s'avancer vers le public et lui servir une harangue fort engagée qui dénonçait l'attitude inconsciente des bourgeois et des fédéralistes québécois à l'égard des mouvements souverainistes montants et de la première vague des jeunes terroristes nationalistes du début des années soixante. Plus son discours progressait, plus il enfonçait son scalpel

dans la conscience des bien-pensants, plus Olivier faisait sortir de la salle des spectateurs furieux. Ce phénomène ne se produisit pas que le soir de la première mais tout au long des dix semaines de représentations que connut la pièce à Montréal, à Québec, à travers la Province.

Par la suite, plusieurs de mes pièces dramatiques furent empreintes d'engagement politique mais après l'expérience des *Beaux Dimanches*, j'avais appris que le message qui portait le mieux était celui que des personnages bien incarnés dans la vie se servaient entre eux et que le public attentif assimilait, parfois sans se rendre compte, par le ricochet d'une situation dont l'ambiguïté portait à la réflexion et au questionnement. Quelle meilleure arme peut-on trouver pour fustiger un comportement que celle qui donne l'impression d'attaquer le voisin plutôt que soi-même? Plusieurs de mes pièces sont politiquement engagées et sont les reflets de mes opinions personnelles. Je cite: *Avant de t'en aller, Pauvre Amour, Au retour des oies blanches, Un matin comme les autres.*

Alors, je suis surpris que l'on me demande pourquoi mes personnages ne sont guère engagés politiquement!

• Comment, comme dramaturge, voyez-vous la condition du pays québécois?

— Comme dramaturge et aussi comme homme, — en l'occurrence les deux sont indissociables, — je vois la condition du pays québécois comme celle d'une nation encore occupée. Mais les occupants, lorsqu'ils ne dépêchent pas l'armée sur notre territoire, essaient tant bien que mal de gouverner d'une main gantée de velours. Mais ne soyons pas dupes. Selon l'expression que Guitry prête à Talleyrand, la jambe aguichante qui déambule en libertine dans nos rues tout en exerçant sa haute surveillance sur nos humeurs et nos caprices n'est que « de la merde dans un bas de soie ».

Pourtant, la société québécoise n'a aucunement besoin des autres pour se gouverner. Elle est une entité culturelle unique en Amérique du Nord, elle a ses richesses et son économie bien à elle et les lois sociales qui la régissent sont parmi les plus avancées du monde que l'on dit libre.

Nous parlions d'échec tout à l'heure. De mon strict point de vue personnel, la réponse référendaire du 20 mai 1980 constitue un échec et un recul de la société québécoise. Mais je me demande si les Québécois en sont aussi conscients que peut l'avoir été le reste du monde. Échec devant l'histoire. À cause d'une illusion créée autour d'un héritage promis par de gros farceurs qui ont réussi à faire croire aux Québécois que le reste du Canada leur appartenait et qu'ils risquaient d'y laisser leur part... Échec de nouveaux riches. « Mapisme à l'état pur ». Quand donc toucherons-nous nos dividendes sur les profits du pétrole et du charbon de l'Alberta, sur ceux des industries de l'Ontario?... Quand donc chaque Québécois aura-t-il chez lui son petit, moyen ou gros caillou, souvenir arraché aux montagnes Rocheuses? La condition québécoise est encore un asservissement. Asservissement à des mythes aussi nébuleux que déments, naïfs et illusoires.

Un matin commes les autres
De gauche à droite: Marjolaine Hébert, Jean Duceppe, Pierre Thériault et Catherine Bégin.

• Le thème de la révolte (surtout chez les jeunes) est un thème récurrent dans votre théâtre. Êtes-vous un être contestataire?

— Je suis un contestataire non violent. Mais j'éprouve parfois le besoin d'exploser. C'est probablement la raison pour laquelle j'ai écrit plusieurs scènes violentes dans mes pièces. Je conteste toute la vie parce que la seule évidence qu'elle nous offre en dernière analyse, c'est la mort.

• Au colloque sur le théâtre (Festival d'été de Sainte-Agathe, 1968), vous avez parlé de la condition du dramaturge québécois et du problème du langage. Comment voyez-vous ces deux questions aujourd'hui?

— La langue française est devenue indissociable de ma survie comme Québécois et comme écrivain. S'il est vrai que nous formons un peuple qui n'est plus né pour un p'tit pain, je crois de la même façon que nous ne sommes pas nés pour la langue d'un p'tit joual. Les Québécois ne peuvent plus se permettre de s'amuser avec un p'tit joual, cela fait trop l'affaire des anglophones.

• Quelles sont, selon vous, les pièces les plus importantes que vous avez écrites?

— *Zone. Un simple soldat. Florence. Les Beaux Dimanches. Au retour des oies blanches. Un matin comme les autres* (la meilleure pièce politique écrite par un dramaturge québécois).

• Avez-vous aimé votre expérience de télévision (*la Côte de sable, De 9 à 5*)? Pourquoi?

— Toute expérience se rattachant à l'écriture dramatique est valable. J'ai essayé de donner autant à la télévision qu'au théâtre, qu'à la radio et qu'à tout ce que j'ai pu produire et écrire.

• Avez-vous créé des personnages en pensant d'abord à quelques comédiens et comédiennes qui les incarneraient à la scène?

— J'ai souvent créé des personnages en pensant à des comédiens en particulier. Exemples: Gilles Pelletier (*Un simple soldat*), Guy Godin (*Zone, le Naufragé*), Denise Pelletier (*Virginie, le Temps des lilas*), Jean Duceppe (*De 9 à 5, Un matin comme les autres, Bilan, les Beaux Dimanches*), Monique Miller (*Zone, Florence, Bilan*), etc.

• Vous avez, à quelques reprises, travaillé en collaboration avec, par exemple, Louis-Georges Carrier, Claude Léveillé, Jean Barbeau. Comment avez-vous estimé ce genre d'expérience?

— J'aime toute collaboration au théâtre ou à la télévision qui m'apporte un enrichissement humain. La plupart des travaux que j'ai faits en collaboration m'ont apporté cet enrichissement.

• Estimez-vous votre œuvre à peu près terminée ou croyez-vous qu'un dramaturge peut écrire une œuvre indéfinie dans une société constamment en mutation?

— Il y a longtemps que je ne suis plus qu'un dramaturge, je suis un écrivain. Ma prochaine œuvre, ce sera, comme toutes les autres, ma première.

• Parlez-nous de votre enfance? de votre adolescence? de vos études? de postes que vous avez occupés au Ministère, à la Régie et avant...

— J'ai eu une enfance heureuse, une adolescence mélancolique et une vie d'adulte agitée. Mon travail au Gouvernement? Il a consisté et consiste encore à construire quelque chose de nouveau.

Marcel Dubé, merci!

Aurélien BOIVIN
André GAULIN