

Marie Laberge, dramaturge

André Dionne

Numéro 25, printemps 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/39478ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dionne, A. (1982). Marie Laberge, dramaturge. *Lettres québécoises*, (25), 62–66.



Marie Laberge, dramaturge

Entrevue

par André Dionne

Photos : Athé

Rencontrer Marie Laberge, c'est comprendre l'émotion et ce qu'elle communique de chaleur et d'intensité. Auteur, comédienne, metteur en scène, trois métiers qui se conjuguent chez une femme attachante qu'on serait tenté d'appeler Marianna, si on se retrouvait à l'Anse-à-Gilles en 1936. Mais rien de plus actuel que ce regard qu'elle porte dans ses pièces sur nos comportements individuels et sociaux. Même dans *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles*, dans *Ils étaient venus pour...*, c'est le présent qui se vit par l'histoire. D'aucuns pourraient la considérer comme l'auteur de la conscience d'un peuple qui continue à s'enfanter. D'autres, comme le témoin d'une présence émotive qui cherche à s'exprimer comme dans *Avec l'hiver qui s'en vient* et dans *Jocelyne Trudelle, trouvée morte dans ses larmes*. Mais je n'arrive pas à départager ces oeuvres du vouloir vivre total qui s'exprime avec ses petites et ses grandeurs dans la quotidienneté de toute vie.

Auteur prolifique, Marie Laberge a aussi écrit *Éva et Évelyne*, *Profession : je l'aime*, *On a ben failli se comprendre*, *T'sais veux dire*, *La fille fuckeuse de gars*, *Le bourreau* et *Le banc*.

A.D. Comment êtes-vous venue au théâtre et à l'écriture dramatique ?

M.L. Je suis venue à l'écriture d'une façon extrêmement instinctive. Je n'ai jamais pensé que je deviendrais un écrivain et j'en doute encore après onze pièces. Être un auteur, c'est tellement quelque chose d'impressionnant que je n'arrive pas à m'identifier à ça. Je sais que j'écris, mais j'ai toujours écrit depuis l'âge de dix ans. J'ai retrouvé des cahiers écrits au plomb à l'âge de onze ans.

Pour moi, les cours de français à l'école, c'était comme une récréation. Je pensais que tout le monde écrivait chez-soi et se contait des histoires dans sa tête. Je ne pouvais pas aller à l'épicerie sans avoir une histoire à me conter. Sauf qu'à un moment donné, je me suis aperçue que les gens n'avaient pas tous le même imaginaire. Je trouvais ça décevant pour leur vie comme je trouve décevant que les gens ne lisent pas. C'est tellement fantastique, lire.

L'écriture, c'est un peu comme la lecture, c'est une chose que j'ai toujours faite. Plus ou moins fort selon les périodes de ma vie. J'étais un petit auteur de treize ans extrêmement discipliné. Tous les soirs, je faisais mes devoirs et après, j'avais le droit d'écrire mon histoire pour moi-même. Je dois beaucoup à ma soeur Francine qui était passionnée par les histoires que je racontais. Elle me demandait tous les soirs si j'avais écrit. Ça me faisait un objectif, sauf que des fois, elle me dérangeait parce qu'elle ne voulait pas une fin triste. Et moi, c'était toujours triste. J'avais une conscience très aiguë de comment ça marchait dans la vie. Les gens se retrouvaient toujours tout seuls.

De quinze à vingt ans, j'ai écrit beaucoup moins parce que je me suis mise à sortir et à trouver que c'était drôlement agréable de vivre. Alors j'écrivais surtout de la poésie à ce moment-là. C'était court, plus condensé et ça correspondait au temps que je pouvais investir dans l'écriture aussi. Quand j'ai commencé à faire du théâtre avec les Treize, je me suis remise à écrire du théâtre. Mais je ne pensais pas devenir dramaturge parce que j'avais

beaucoup fait de romans, plus jeune. Maintenant j'ai l'impression que je ne connais plus cette forme-là. Avec tout ce que je sais du théâtre — point de vue de l'actrice, du metteur en scène et de l'auteur — j'en ai tellement lu comme comédienne, je me pose moins de questions.

A.D. Pourquoi vous avez décidé d'aller au conservatoire ?

M.L. Je n'avais pas vraiment l'intention d'aller au conservatoire. Lorsque je me suis aperçue que le théâtre m'intéressait plus que le cours de journalisme et d'information et comme tout le groupe avec lequel je travaillais depuis deux ans au Treize s'en allait au conservatoire, je me suis vue obligée ou de recommencer avec un nouveau groupe en restant à l'université, ce qui signifiait recommencer les mêmes thèmes en improvisation, ou de passer par le conservatoire pour continuer à faire ce que je voulais. Mais j'ai toujours redouté l'école au niveau des arts. C'est bien dangereux de contrôler la création artistique.

L'écriture n'avait encore aucun lien avec le conservatoire. Je ne pensais pas aller là pour apprendre à écrire. L'écriture a toujours été isolée dans ma vie et indépendante des activités que j'ai eues, même si je me sers de tout ce que je fais dans la vie pour écrire. Aujourd'hui, je sais que le conservatoire a teinté mon écriture.

A.D. En quelle année avez-vous écrit votre première pièce de théâtre ?

M.L. La première pièce que j'ai faite toute seule, de mon propre gré, dans la forme dynamique du théâtre, date de 1976. Mais j'en avais écrit un peu avant lors des créations collectives avec le théâtre amateur. Et j'en avais fait une autre que je n'ai pas montrée à personne parce qu'à mon avis, elle ne vaut rien, mais j'ai appris qu'il y a des choses qu'on ne peut pas faire. Donc la première, c'est *Éva et Évelyne* qui est incluse dans *Profession : je l'aime*, un regroupement de plusieurs courtes pièces qui ont été rassemblées pour faire un

spectacle suffisamment long. Et c'est avec celle-là que je viens de gagner le deuxième prix international des communautés radiophoniques francophones.

A.D. Dites-moi, pourquoi vous avez décidé de déménager à Montréal ?

M.L. J'ai trois métiers : comédienne, metteur en scène et auteur. Comme je n'avais aucun emploi à Québec cette année et que j'avais une mise en scène à Montréal et qu'on jouait *C'était avant la guerre...* à la compagnie Jean Duceppe, je me suis installée ici. Je ne voulais pas souffrir un an à Québec en attendant qu'on me demande. Quand ça fait six ans que dans une place comme Québec, tu donnes ton temps et ton argent pour être joué et pouvoir jouer et qu'on ne t'engage plus, tu déménages. Je me suis battue pour dire qu'on pouvait vivre de théâtre à Québec ; j'ai fait quelque chose qui tend à le prouver, mais présentement ou je m'épuise à faire ça ou je fais du théâtre et j'écris sans être toujours obligée de trouver les projets, de les présenter, de convaincre, de vendre. Je trouve que je perds beaucoup de temps à faire du lobbying. Après « l'année Marie Laberge » comme l'appelaient Martine Corriveau, critique au *Soleil*, j'avais encore envie de faire du théâtre. Je sais que la situation est aussi difficile ici, mais pour moi présentement, c'est plus stimulant.

A.D. Comment écrivez-vous une pièce ? Quel est le détonateur ?

M.L. C'est très difficile à savoir. Actuellement, j'ai cinq pièces en tête et je ne peux pas dire laquelle je ferai la première. Je sens qu'il y a un thème que je devrai traiter à travers plusieurs pièces. Comme je l'ai fait dans le passé. Je ne suis pas capable de défaire le noeud qui représente la boule de création que je peux avoir en moi. Par exemple, si je veux faire une pièce sur le couple et si je prends l'autobus, mon attention va être captée par le couple qui est à côté de moi. Alors je suis en état de création et je laisse entrer les choses en moi. Puis, je trouve la forme théâtrale :

comment cela va être représenté sur scène. Je ne décide jamais d'avance combien il y aura de personnages. Et lorsque j'ai trouvé la façon d'occuper l'espace scénique, je me demande quels seront les liens avec le public. Devront-ils prendre la pièce par l'intérieur, par l'extérieur, par le charme, etc. Une fois que j'ai trouvé comme dans *Jocelyne Trudelle* que tout devait passer par la musique, le processus s'enclenche. Le premier sujet que je traite, c'est celui qui s'inscrit le plus clairement dans une forme, mais je ne privilégie pas les formes.

Ensuite viennent les personnages, ceux autour desquels se cristallisent le thème. Quelle sorte de gens sont-ils ? Quelle langue parlent-ils ? Parce qu'on parle comme d'où l'on vient, comme on est riche. Il y a un salaire annuel qui est appliqué à « quand que ». C'est très important pour moi de trouver la langue de la pièce. Les personnages, c'est beaucoup la langue. Quel « beat » ils ont ! Si tu as vingt ans sur la rue Saint-Denis, c'est plus sec : « t'sais, j'sais pas s'tu sais, mais t'sais », c'est difficile d'exprimer quelque chose dans cette langue-là, mais c'est un exemple pour montrer qu'après la forme vient la langue. Les autres personnages secondaires s'ajoutent au cours de l'écriture.

À partir de ce moment-là, c'est une urgence, c'est comme un accouchement, je libère mon temps. Et je pense que si je rate le moment d'écriture, il y a des pièces que je ne ferai pas, parce que je ne pourrai pas les rattraper. Il y a un moment qui est chaud, où tous les éléments de renseignements sont là, où tout s'intègre et si on ne le prend pas, on est obligé de forcer les éléments artificiellement. Écrire, c'est comme une vague. C'est rire. C'est comme le plaisir. La première fois que quelqu'un raconte une farce, tu ris beaucoup, mais si tu l'entends une deuxième fois, il y a une volonté de trouver ça drôle. Écrire, c'est comme rire, il faut que ça éclate et que tu sois pris d'une joie terrible. Tout est dans le tempo. Et habituellement, la première phrase arrive. Et c'est toujours une image scénique pour moi.

A.D. Quelle était la première image de *C'était avant la guerre* . . . ?

M.L. Très longtemps cela s'est résumé à une longue marche sur des bords de falaises avec le petit printemps. C'était l'immensité, le fleuve, puis rentre chez-vous, puis la brunante, puis au printemps, quand c'est à cinq heures que ça tombe, ça devient bleuté. Puis le froid. C'était une image d'isolement. Mais quand m'est venu le dialogue des personnages, la première image, c'était la tarte au sucre de Marianna. Sortir une tarte au sucre pas entamée pour quelqu'un un lundi, alors que la fin de semaine est passée et qu'on ne reçoit pas, je trouvais que c'était un luxe inouï et ça me plaisait beaucoup. C'était comme si je la reconnaissais, je trouvais que c'était Marianna, ce cœur-là. Puis, je voyais Honoré parce que je voulais que ce soit une histoire d'amour, de délicatesse.

A.D. Comment la comédienne influence-t-elle la dramaturge ?

M.L. Elle l'influence beaucoup dans la rythmique de la phrase. Comme comédienne, j'ai horreur d'être obligée de dire une phrase qui tombe mal, dans laquelle on comprend le désir de l'auteur, ce qui devrait ressortir, mais qui est tellement mal coupée qu'on ne peut pas rendre la même émotion sans tromper l'auteur. L'actrice me dit comment un mot enchaîne sur un autre mot. J'essaie d'obtenir la phrase la plus proche de ce que je veux qu'elle contienne.

L'actrice m'a aussi montré qu'il y a des montées et des colères qui ne se font pas avant que certaines choses soient faites. Il y a des liens, des engrenages dans une montée de colère, de passion, de dépit, qu'il faut respecter. Bref, tout ce dont je souffre comme actrice m'enseigne quelque chose comme auteur.

A.D. Comment abordez-vous vos textes quand vous en faites vous-mêmes les mises en scène ?

M.L. J'ai toujours fait la création de mes pièces, sauf pour *C'était avant la guerre* . . . Je sais que je ne ferai que la création parce qu'une fois mise en scène, la pièce est aboutie, la création est terminée, mais c'est très important pour moi de le faire puisque le bout de mon stylo va jusque-là. Si la forme m'arrive si vite et s'il faut qu'elle soit si prépondérante à la pièce, c'est qu'il y a quelque chose du metteur en scène là-dedans : un lien avec le public, une parole à communiquer.

Comme metteur en scène, je laisse là où le scénographe me dit ce qu'il voit pour sortir de moi et pour vérifier ce que les gens sentent de ma pièce. Avec les acteurs, j'aime beaucoup les discussions et la confiance qui s'établit parce qu'ils savent qu'ils vont tout savoir sur les personnages. À ce moment-là, je fais un travail de critique vis-à-vis mon texte ce qui ne se produit pas lorsque j'écris. Mon texte passe à la question et je vois s'il est vivant. Alors, je le mets en scène le plus proche possible de ce que j'ai voulu dire et de la manière dont j'ai voulu le faire sans recourir à une option "spéciale" de mise en scène qui pourrait très bien rendre service à un texte, lui donner une nouvelle dimension, mais comme il s'agit de la création d'un texte, j'essaie de lui donner sa saveur et de l'améliorer à l'intérieur même de sa saveur.

Pour *C'était avant la guerre* . . . qui a été créé par un autre metteur en scène, j'ai assisté aux deux premières semaines de répétitions et ce fut très important pour moi et les acteurs.

A.D. Quels sont les critères les plus importants qui vous guident lorsque vous faites la distribution de vos pièces ?

M.L. C'est ce qui émane de l'acteur. Pour mes pièces et celles des autres, une fois la distribution établie, il reste à composer avec les acteurs. Si j'ai besoin d'une jeune fille très belle, elle peut ne pas être très belle, mais il faut que la beauté et une harmonie totale émanent d'elle. Il ne faut pas choisir les acteurs qui portent leur corps comme des absents, comme un vieux manteau fripé. Il

leur faut une capacité de passion, de tension, de tenir quelqu'un.

Il y a aussi une question d'affinités. Je choisis des comédiens qui vont aller plus loin parce que c'est avec moi et moi aussi, parce que c'est avec eux. Il ne faut jamais oublier ce qui émane aussi du personnage. Honoré dans *C'était avant la guerre* . . . ne doit pas faire pitié sinon tout le monde va dire que Marianna n'a jamais voulu de lui et qu'elle n'en voudra jamais, mais s'il est un bon diable, les gens vont penser qu'elle devrait dire oui.

A.D. Quel rôle aimez-vous vous réserver dans vos pièces ?

M.L. Aucun.

A.D. Mais vous avez joué Marianna à Québec.

M.L. C'est un essai que j'ai fait parce que Marianna semblait être le rôle de toutes les pièces que j'ai écrites que j'aurais pu jouer. Je ne pense pas vouloir jouer aucun autre rôle, même si techniquement je pourrais le faire. Je préfère faire la mise en scène et laisser les comédiens apporter ce qu'ils peuvent à tous ces rôles que je comprends très bien parce que je sais qu'ils sont proches de moi. Marianna était près de ma rythmique personnelle et de mon type d'humour. Mais je trouve ça très compliqué de se jouer soi-même. Il y a une partie du travail d'actrice que tu n'as plus parce que tu l'as faite : chercher le personnage, ses pulsions, sa vie intérieure. Je préfère découvrir un nouveau rôle.

A.D. Vous avez mis en scène d'autres auteurs, comment les abordez-vous ?

M.L. Ce n'est pas différent, mais il faut que je comprenne tout comme si c'était moi qui avait écrit la pièce. Lorsque j'ai monté *Shadow Box* de Michael Christopher au Trident, j'adhérais totalement au sujet, mais j'ai fait beaucoup de recherches. Je lis la pièce tant qu'elle n'est pas rentrée dans toutes les pores de ma peau. Il faut découvrir la dynamique du texte et le beat de l'auteur. Comment il monte son ressort. Quelle est la musique. La partition sous-jacente. Le rythme. Tout cela est inhérent à l'oeuvre et doit être exalté.

A.D. Pourquoi y a-t-il une si grande solitude qui plane sur toutes vos pièces ?

M.L. Je sens les êtres humains extrêmement seuls. Je me perçois comme quelqu'un de très seule. Très sociable. Très près des gens. Avec une capacité d'amour aussi forte que je peux. Une capacité de sortir, d'aller vers les gens. Mais très seule. Et c'est une réalité que je ne suis pas capable de tromper. Je dis tromper parce que je ne peux pas croire qu'on puisse faire autre chose que de tromper ça. Je pense qu'il y a un niveau rare d'intensité ou de communication qu'on peut atteindre avec les gens, mais on ne peut pas ne pas être seul. Simplement parce qu'il y a un combat qui se fait dans la vie et qui ne tient qu'à soi-même. On a une personne avec qui l'on est dans la vie et c'est soi-même. Il y a une personne avec qui l'on meurt et c'est soi-même. Tout l'amour du monde ne fera jamais que l'autre va mourir au même instant que toi. Et même si tu te tues

ensemble, tu es quand même tout seul pour recevoir ta balle.

Je ne dis pas que ce n'est pas lourd, pas affreux, pas complètement incurable. Mais tu entends ton cœur et tu sais qu'il y a des choses qu'il va falloir que tu règles toute seule. Qu'il y a des peines qu'il va falloir que tu aies toute seule. Que personne ne peut les altérer. Que personne ne peut intervenir dans ça. Ni notre peur. Ni l'angoisse terrible qu'on peut avoir des fois. Ça se partage un peu, mais ça ne se départage pas. Ça ne se coupe pas. Puis on ne peut pas aller plus loin.

C'est un peu triste. Un peu plate. Mais c'est de même. C'est ma vision. J'aimerais être autre chose des fois. Voir ça autrement, mais ça date certainement de ma petite enfance. J'étais une petite enfant qui savait qu'elle était très seule. Et pourtant, je suis née dans une famille très nombreuse. Je me souviens de moi dans un champ de blé d'inde et le blé d'inde était plus grand que moi. Je me souviens encore de la terreur d'être prise toute seule dans les arbres. De savoir que c'était juste avec mes deux pattes que je pouvais sortir de là. Que les gens ne me verraient pas et viendraient me sortir. J'étais très petite, je venais de commencer à marcher. En plus, il n'y a pas d'événement dans ma vie qui m'a fait croire qu'on pouvait totalement ne pas être seule. Je ne suis pas sûre d'ailleurs que ce soit une bonne chose ne pas être seule. Et c'est affreux parce que les gens ne veulent pas savoir ça. Socialement, toute la publicité, tout l'univers qu'on nous propose est un univers toujours en couple, toujours organisé en groupe, et la solitude a toujours l'air d'être une espèce de tare. C'est évident qu'il ne faut pas laisser la solitude nous gruger et nous désespérer, mais on ne peut pas faire autrement que de savoir qu'elle est là.

A.D. Les femmes de vos pièces sont-elles autant cérébrales que sensibles ?

M.L. Elles sont totalement sensibles. Si elles sont capables d'articuler leurs émotions en mots, je crois que cela témoigne d'un univers typiquement féminin. Il ne s'agit pas de femmes qui ont des dialectiques émotionnelles. Elles sont capables de formuler leurs émotions — avec le souffle court des fois — ce qui est très, très, très rare chez les Québécois mâles.

Dans *Éva et Évelyne* quand elle dit, « J'aurais voulu avoir des bébés. Pourquoi j'ai dit non. Parce que j'ai cru maman ». C'est un moment privilégié où l'émotion de désespoir et de solitude qu'elle a, lui fait réaliser une chose. C'est simplement que grâce à l'émotion, une théorie ou une réalisation s'inscrit pour la personne, mais ce n'est pas se servir de l'émotion pour parler d'une théorie.

Si un homme réussissait à dire : J'ai tellement peur de toi, de tes émotions de la façon dont tu es capables de les garrocher, il pourrait continuer, il pourrait dire, il pourrait enfin savoir de quoi il est fait. Et je pense que Maurice quand il dit à la fin de *Avec l'hiver qui s'en vient*, quand on a une toute petite chose qui est de l'amour, il faut rester dans cette chose-là, et qu'après il sombre dans la psychose la plus totale, c'est la seule fois dans sa vie où il verbalise une émotion, sauf dans

les feed-back où il est victime de ses émotions dans sa tête. Et cette fois-là, il retombe dans l'émotion pour toujours parce qu'il n'a jamais pu les verbaliser. Les gens ont peur d'être absorbés par leurs émotions. Mais la place qu'elle a et qu'elle prend, si on la lui laisse, elle va juste s'exprimer et peut-être éclairer ce qu'on fait. Elle bouscule quelque chose. Et je pense que mes femmes trouvent leur sens à travers l'émotion.

A.D. N'est-ce pas très important pour vous de dénoncer le conformisme dans vos pièces ?

M.L. C'est important parce que la quotidienneté est l'endroit où l'on est le plus cruel et le plus violent envers nous-mêmes. Et la quotidienneté contient le conformisme à l'état pur. Si une personne fait une crise de nerfs parce qu'elle n'a pas de pamplemousse le matin, il y a quelque chose de très douloureux dans sa vie et ce n'est pas le pamplemousse ; c'en est seulement le résultat. Mais je trouve ce petit conformisme très intéressant au théâtre. Il représente nos petites morts. Nos façons d'échapper à la vie dans ce qu'elle a de plus précaire et de plus dangereux. L'aventure qu'on a quand on a quinze ou seize ans, ce désir de vivre les choses à plein : il est onze heures, on devrait se lever le lendemain, mais on fait quand même l'amour à ce moment-là, mais à trente ans quand on travaille au bureau, « ben y est onze heures, pis m'a m'coucher, pis j'ma dormir parce que demain y faut j'me lève ». C'est affreux ce que je dis, mais c'est ce qui se passe dans de nombreux foyers. Alors, cela veut dire que tu mets la norme avant ton émotion et ta pulsion personnelle, c'est ça le conformisme : la loi de la norme, de ce qui fonctionne le mieux. Mais fonctionner pourquoi ? On vit pourquoi ? Est-ce qu'on est là parce qu'il faut qu'une roue tourne et qu'on est le petit pignon qui rentre dans le petit trou que l'autre fait ? C'est comme rapetisser sa vie et tout ce qu'on peut être alors qu'on peut être tellement plus. Il y a des grandeurs chez l'homme qui sont ternies, amoindries et cela commence par la petite norme, la conformité. Des choses qu'on fait pour ne pas avoir peur alors qu'on crève de toute façon.

Par mes pièces, je cherche à améliorer la vie qu'on choisit. On peut choisir la conformité si c'est notre meilleure vie, mais en avoir conscience. Savoir que cela nous garantit contre la peur et que c'est ça, notre priorité dans la vie. C'est déjà un choix.

A.D. Est-ce que le regard que vous portez sur les périodes du passé peut s'interpréter comme un regard distancié ?

M.L. Oui, si on l'utilise au sens où cette distance peut nous permettre de faire un point présent. Il ne s'agit pas de s'endormir à l'intérieur d'une histoire ancienne, mais bien de transcrire au présent la différence. Dans *Ils étaient venus pour...*, une des batailles les plus épiques que j'ai eue portait sur la dernière chanson (quelqu'un qui montait la pièce voulait l'enlever) où l'on dit que ces gens-là ne sont pas morts pour rien et que si l'on passe notre vie à abandonner notre rêve, on est des moins que rien, des demi-portions.



Alors j'ai réalisé que je ne veux pas écrire une pièce au passé pour dire regardez comme c'était joli et charmer les gens, leur donner des émotions gratuites qu'ils ne seront pas obligés de remettre aujourd'hui. Tout ça pour rien, pour le plaisir de se badigeonner dans le passé. Je le fais parce que je veux qu'ils aient un regard sur ce qu'ils font maintenant et qu'ils évaluent les conséquences de leurs gestes avec des yeux plus critiques sans qu'ils se sentent accusés directement parce qu'ils ne sont pas responsables du passé. Et ce regard critique, je veux le ramener dans maintenant.

Quand Marianna dit : « ça va peut-être prendre trois cents ans », il faut que les gens se disent : ça fait cinquante ans et on pourrait le dire aujourd'hui. Tout le monde me l'a dit et c'est ce que je voulais. Je veux que cette dynamique les frappe, qu'ils comprennent ces mécanismes dans l'histoire et qu'ils se demandent si on ne les perpétue pas. C'est l'axe de cette façon d'écrire.

A.D. Votre vision du passé n'est-elle pas un moyen de censure, de condamnation du présent, d'échappatoire ? Vous parlez des suffragettes plutôt que des « Yvette ».

M.L. Non. Je ne pense pas qu'on aurait pu aller loin avec les « Yvette ». Il y a certaines conversations passionnées avec des arguments très forts qui ne mènent nulle part. Tu ne parles pas d'athéisme à quelqu'un qui est bigot. C'est une conversation vaine qui renforce l'intolérance de part et d'autre. On ne fait que du tort. Avoir traité le thème des « Yvette » n'aurait jamais donné ce que... *L'Anse à Gilles* peut apporter. Cela aurait au contraire cristallisé les différences et polarisé les débats. Il faut sortir la pensée du

carcan de l'argument. Et le passé donne une vision plus large, permet d'atteindre mieux le but.

A.D. Dans *Profession : je l'aime*, avez-vous voulu montrer l'incompréhension qui existe entre les gars et les filles ?

M.L. J'ai voulu montrer qu'il y a des formes sociales très répandues qui nous condamnent à être autre chose que ce qu'on est. Il y a la femme parfaite qui fait sa job d'épouse avec un grand plaisir et une acceptation totale et qui dit des énormités considérant ses propres désirs, sans s'en rendre compte. Ce sont des énormités que je n'ai pas beaucoup inventées, je les ai entendues. L'autre, elle n'est pas capable de verbaliser son malaise. Elle peut juste dire qu'avoir un mélangeur sans avoir le mari, ce n'est pas assez pour elle. Mais elle ne peut pas dire : je voudrais qu'il m'aime, puis je l'aime pas parce qu'il n'est pas là et je ne le connais pas. Sa seule façon de l'approcher, c'est par le physique. Et lui, puisqu'il pourrait se faire approcher et que c'est menaçant dans une entente où on n'est pas supposé se parler et être ensemble quand même, il ne veut pas.

A.D. Dans *T'sais veux dire*, au fond n'est-ce pas le problème de l'identité et de l'expression de soi ?

M.L. Oui. Mais c'est aussi les difficultés occasionnées par la nouvelle libération sexuelle. Maintenant le sexe est une chose négociable et les gens ne savent pas comment le négocier. Ces jeunes supposément évolués ne se demandent pas où est la place du désir là-dedans. Le sexe est devenu une façon de marchander une approche où le droit de parler à quelqu'un. Dans cet univers de bar, si tu passes plus de trois heures avec quelqu'un, il faut que tu couches avec. Et *T'sais veux dire*, c'est je ne sais pas quoi dire. Ça présuppose une pensée qui n'est pas là. Et comme la personnalité n'est pas affirmée, le langage se résume à certains flashes. Tout ça touche à ce que j'appelle la chose la plus intérieure de l'être humain : sa sexualité qui est son énergie et très souvent la réalisation de ce qu'il est.

A.D. Entre l'amour dans *C'était avant la guerre . . .* et dans *Profession : je l'aime*, quelle différence faites-vous ?

M.L. Dans *Profession : je l'aime*, il n'y a pas d'amour de soi, y a pas d'amour de l'autre. C'est très désespérant. On voit que ce n'est pas une institution (le mariage) qui assure une certaine dose d'amour. Dans *C'était avant la guerre . . .*, l'amour est là continuellement autant entre femmes qu'avec Honoré. Ce sont des relations vraies.

A.D. Aimer semble plus difficile aujourd'hui ?

M.L. C'est plus difficile d'avoir des moments de tendresse et ça me fait très peur. Dans *Jocelyne Trudelle*, le moment d'amour entre Jocelyne et Ric est magnifique, mais Ric ne le comprend pas. Le seul souvenir qu'il lui reste, c'est de ne pas avoir bandé. Il n'a pas encore réussi à changer la norme et à éprouver l'émotion. Il n'a pas été capable dans sa tête de choisir autre chose que ce qu'il devait éprouver.

A.D. Pourquoi avez-vous fait Georges, le père de Jocelyne Trudelle, si violent ?

M.L. Parce que c'est un homme qui a très peur et il est sûr de ce qu'il dit. Il est de bonne foi. Il pense vraiment qu'il ne pouvait pas baiser sa fille et que cela lui aurait fait du bien. Il est victime. Après avoir nourri sa fille un certain nombre d'années, il se demande ce qu'elle veut de plus. En fait, Georges n'a jamais eu d'amour de sa vie et il ne comprend pas ce que sa fille veut : l'amour. La seule ouverture de Georges, c'est le sexe. Il est dégueulasse simplement à cause de ce qu'il représente.

A.D. Entre Honoré et les hommes qu'on retrouve dans vos autres pièces, est-ce l'évolution de l'homme québécois entre 1936 et 1981 ?

M.L. Honoré est un être privilégié dans ma dramaturgie. Les hommes en 36 n'étaient pas tous comme Honoré. Celui-ci est particulièrement près de la terre, et peut-être à cause de cela plus près de ses émotions.

A.D. On était tous près de la terre à ce moment-là.

M.L. Oui. Mais si on le mettait à la ville en 36, la nuance ne serait pas si énorme. Honoré est très délicat, il aime les fleurs plutôt que le blé d'inde ou les croisements de tomates. Il n'est pas représentatif de l'homme de 1936, mais plutôt d'un type d'hommes qui, avec la naïveté en moins, ont un certain désespoir de n'être pas pris pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire capables d'amour et aussi de faiblesse. C'est tellement mal vu.

A.D. La communication recherchée par vos personnages n'est-elle pas tributaire d'une réussite sexuelle ?

M.L. Pour moi, le sexe est sous-jacent à toute vie et on n'en parle jamais. C'est une façon d'être avec plus ou moins d'intensité. Le désir sexuel, c'est l'envie de vivre. Pour Jocelyne Trudelle et Carole, le sexe est important pour leur permettre d'atteindre quelqu'un,

mais Ric n'a pas encore compris qu'il peut parler à l'autre à travers son corps. Georges, le père de Jocelyne, représente l'autre facette : on va à la peau, comme on va pisser. Chez mes personnages, le sexe est soit quelque chose de technique et d'affreux, soit un moment privilégié de rencontre.

A.D. Pourquoi avez-vous écrit *Le bourreau* cette pièce philosophique si différente des autres ?

M.L. Parce que c'est un appel direct à la conscience. (La peine de mort est une atrocité, un reste de barbarie.) De plus, je voulais écrire une pièce plus intellectuelle, mais la mère devient très émotive à la fin. C'est un essai vis-à-vis de mon écriture et de moi-même. J'ai voulu voir jusqu'où je pouvais aller dans une sorte d'approche littéraire.

A.D. Entre vos origines et le langage québécois, y a-t-il eu un combat ?

M.L. Oui. Mais la forme théâtrale ne se prête pas à un français international. On ne peut pas être québécois, écrire du théâtre en français normatif et être représentatif de notre culture. J'écris en québécois, c'est-à-dire avec une langue et des mots qui nous sont particuliers. Comme je veux toucher les gens, les atteindre, je ne peux pas le faire dans une autre langue que la leur. □



Marie Laberge en compagnie de notre collaborateur André Dionne.