

Écrire pour le théâtre

Marie Laberge

Volume 18, numéro 3, hiver 1985

Théâtre québécois : tendances actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500727ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500727ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laberge, M. (1985). Écrire pour le théâtre. *Études littéraires*, 18(3), 213–222.
<https://doi.org/10.7202/500727ar>

ÉCRIRE POUR LE THÉÂTRE

marie laberge

Sorine — On ne peut pas se passer du théâtre.

Toujours, à cette phrase, Denise Gagnon et moi échangeons un coup d'œil dont le moins que l'on puisse dire est qu'il était dubitatif. C'était en 1977, dans les coulisses du Grand Théâtre où le Trident présentait *La Mouette*, cette magnifique pièce de Tchekhov. Denise Gagnon y jouait Arkadina, j'étais Macha, et nous partagions, outre cet instant de doute profond, un trac non moins profond.

Ce n'est que plus tard, pas mal plus tard, que nous avons discuté de cet art supposément essentiel et qui nous semblait, à nous, si fragile et éphémère, si agonisant, si incertain et, pour plusieurs, si peu important. Bien sûr, il est toujours difficile, quand on pratique un art, d'évaluer concrètement non seulement son importance, mais aussi son degré « d'essentialité ». Le fait que le théâtre ait une vitalité ne prouve en aucune façon qu'il soit vital à une société. Et nous, les artistes de théâtre, que ce soient les acteurs, auteurs, metteurs en scène ou scénographes, ne pouvons que douter d'une saison à l'autre de la survie de notre métier.

Parce que, voyez-vous, je crois qu'on peut se passer de théâtre. Je redoute même constamment que le public ne s'avoue cela. Bien sûr, devant un spectacle médiocre où toute la théâtralité n'est là que pour nous convaincre de la superficialité de notre théâtre, il est assez facile de croire qu'on peut très bien se passer de théâtre, mais même en présence d'une œuvre forte, le doute subsiste.

Alors, je me le demande : pourquoi le théâtre réussit-il à survivre à l'ère de la vidéo, du cinéma, des « performances », des « shows rock » d'envergure et j'en passe ? Et pourquoi nous, les artistes, persistons-nous dans cet art si peu rentable (dans le sens pécuniaire et dans celui de « donner des résultats ») ? Le théâtre a traversé les siècles, bon an mal an, découverte de l'imprimerie ou pas, découverte de la radio, du cinéma, de la télévision, de E.T. ou pas, et toujours, quels que soient les événements mondiaux, les cataclysmes, le théâtre a survécu.

Et il se trouve des gens pour en voir.

Et il se trouve des gens pour en faire. Gens dont je suis.

Je ne crois pas pouvoir apporter de réponse à cela. Je laisse ce travail à d'autres plus doués. Je peux à peine ébaucher certaines raisons personnelles qui me poussent à écrire du théâtre principalement. Et j'ignore si ma réflexion peut éclairer qui que ce soit ou quoi que ce soit. Peut-être moi-même après tout... un peu comme un examen de conscience.

Voilà aujourd'hui (ou presque) dix ans que je suis sortie du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Je suis donc, depuis ce temps, ce qu'on appelle une professionnelle du théâtre. Une actrice.

Et depuis, j'ai également pratiqué les métiers d'auteure et de metteuse en scène.

En ce qui concerne l'auteure, cette activité précédait, et de loin, mon entrée au Conservatoire. C'est, si j'ose dire, mon plus vieux métier.

Ayant commencé à onze ans, il y a donc presque vingt-quatre ans que je le pratique. Mais écrire pour le théâtre ne m'est venu que plus tard, pratiquement en même temps que ma sortie du Conservatoire. Enfin, si l'on excepte les quelques

écrits pour des créations collectives, mon écriture théâtrale ne date que de dix ans.

Alors... pourquoi avoir choisi d'écrire pour le théâtre ? Parce que j'étais une actrice, parce que les textes existants ne me convenaient pas ?

Pas du tout... Si je relis mes premiers écrits, ceux qui datent des années 60, je m'aperçois tout de suite de la présence très forte des dialogues. Les personnages (même esquissés, comme naïfs et dieu sait s'ils le sont !) ne se définissent que par leurs paroles et leurs actes. Dès le départ, les personnages étaient connus par ce qu'ils *disaient*, leur façon même de taire les choses les révélait et cette connaissance s'approfondissait par leurs actes. Il n'y a à proprement parler aucune narration descriptive ou presque. En dehors de la description physique du personnage, rien d'autre que le dialogue ne vient éclairer sa personnalité. Plus tard, dans certains reliquats de romans, je m'aperçois que j'ai creusé la narration descriptive, la description « interne » du personnage, l'interprétation, mais toujours, les dialogues sont présents et importants.

Il y a donc là, pour moi, un premier indice d'attirance vers la forme théâtrale. Et cela bien sûr, sans rien connaître du théâtre puisque je n'ai vu mon premier spectacle de théâtre qu'à 13-14 ans (c'était d'ailleurs *Zone* de Marcel Dubé). Bon, c'est vrai, ce n'est pas très concluant : s'il suffit d'aligner des dialogues pour se dire attiré vers le théâtre, on ne va pas très loin ! Aussi bien accuser Ivy Compton-Burnett de s'être trompée de genre ! Le dialogue n'est pas tout, loin de là.

La preuve : lorsque je mijote une pièce (et cela peut durer des années...), la première phase vers l'écriture n'est pas la première phrase, mais bien la forme théâtrale, le rapport au public que je souhaite pour mieux faire passer mon sujet. Ainsi, *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes* était pour moi, pendant des années, une pièce sur le suicide à 20 ans, pièce difficile à concevoir à cause de la violence du thème. Puis, en assistant à une pièce de théâtre (comédie musicale) où je m'ennuyais particulièrement (c'est remarquable comme l'ennui au théâtre m'inspire), j'ai constaté l'emploi inconséquent qu'on y faisait de la musique. Pour moi, la musique est supérieure aux mots, à la parole, elle les surpasse, les rend quasi caducs et très souvent, au théâtre, on l'utilise avec futilité, sans tenir compte de ses avantages. C'est

là que m'est venue l'idée d'un « drame musical » où ce qui *ne pouvait être dit* pourrait être *chanté*, la musique permettant alors aux mots (inconvenants à cru) d'être prononcés, la musique donnant ainsi accès à un univers spécifique et dramatique. Par la musique, je réussissais à rendre Jocelyne particulière et compréhensible, à l'écart des autres (qui utilisent le langage dans sa forme la plus courante) mais portée par une autre dimension (la musique alliée à la mort). Enfin, parce que la musique « parle » émotionnellement, Jocelyne se trouvait à bénéficier de cet avantage sur les autres personnages. À la limite, je désirais que le public souhaite entendre de la musique (donc, Jocelyne) pour mettre fin à des dialogues crus et durs qui sont, la plupart du temps, assez représentatifs de la violence de l'univers de Jocelyne (et, par ricochet, du nôtre).

C'est la confrontation de la parole/dite, parlée à la parole/chantée qui m'a servi de point de départ à l'écriture de la pièce. Cela, bien sûr, une fois admis que le point de départ réel est l'envie de dire, de parler d'un sujet, d'un drame, d'un thème. Mais ce qui fait que, pour moi, *Jocelyne Trudelle* n'aurait jamais pu être un roman ou un scénario est cette possibilité que seul le théâtre offre de la confrontation actualisée des deux univers (paroles et musique). Tout se passe là, devant nos yeux, dans sa totalité, sans cachette, sans autre lieu occulté, avec l'urgence que seul le théâtre [nous apporte], dans son déroulement implacable, sans autre arrêt que ceux décidés par le metteur en scène, sans échappatoire.

Le théâtre est une entente tacite entre le public et les artistes : « Raconte-moi quelque chose, je vais écouter ». Et quelquefois, parce que l'ardeur y est, parce que le morceau interprété est particulièrement percutant, violent, doux, vrai ou faux, peu importe, quelquefois non seulement le public écoute, mais il entend, il est provoqué plus loin que dans ce qu'il voit, jusque dans ce qu'il est, ou croit être ou désire être. Et, dans ce cas-là, la représentation a atteint son but, elle a atteint le public.

Le théâtre pour moi, c'est un choc. Une rencontre qui met deux univers en présence : l'un organisé pour provoquer, produire un effet, l'autre organisé pour recevoir, regarder avec plus ou moins de bonne volonté. Le théâtre n'existe vraiment que dans sa représentation scénique. *Jocelyne*

Trudelle n'existera vraiment qu'en présence du pianiste, qu'en tenant une parole *chantée*. La représentation, avec sa force, son rythme, sa rigueur, est un moment de vie pure, un moment de vie choisi et ré-organisé pour affronter, s'opposer, parler, témoigner, refléter, même mentir (au public) et, par là, atteindre le but réel de son existence. Toute la préparation, toutes les répétitions sont faites dans le but de rendre le plus percutant possible ce moment de vie « artificielle » qui va nourrir la vie « réelle » du spectateur. Et, ironie du sort, sans le public, vie réelle de cette vie artificielle, il n'y a pas de représentation.

Voilà pourquoi le théâtre écrit n'est qu'une trace. Une trace fautive en cela qu'elle témoigne de ce qui peut être mais n'est pas, ne réussit pas à atteindre la dimension du choc espéré entre la représentation et le spectateur. Un lecteur n'est pas un spectateur.

Alors, puisque cela est admis, pourquoi écrire du théâtre ? Pourquoi persévérer, s'entêter dans l'écriture qui n'est pas de commande, c'est-à-dire dans la production d'un écrit qui n'a aucune assurance de trouver sa vraie réalisation : la scène ? Au Québec, la pratique de la commande est fréquente et le fait qu'un théâtre ou un producteur demande une pièce à un auteur pourrait, dans une certaine mesure, pallier le risque d'écrire pour une fraction du résultat espéré. Vue sous cet angle, la commande serait la seule manière d'écrire un texte dramatique en étant assuré de son achèvement, de sa pleine réalisation.

Mais voilà : je préfère écrire sans cette assurance et être libre, totalement, de mon écriture. La contrainte créée par l'attente d'un producteur, qu'elle soit bienveillante ou opprimente, existe réellement pour moi et fait dévier un des buts essentiels de mon écriture : l'exorcisme.

J'ai parlé de la genèse d'une pièce tout à l'heure. Ce que je n'ai pas dit, c'est que, après avoir trouvé la forme théâtrale, il faut aussi que la pièce s'articule autour d'un ou deux personnages, les autres demeurant dans l'ombre jusqu'à l'écriture qui, elle, ne débutera qu'à l'énoncé de la première phrase. La première phrase, quoique non prioritaire, est nécessaire pour moi dans le processus de l'écriture. Elle doit s'imposer, pour ne pas dire me forcer littéralement à m'asseoir et à écrire. Chacune de mes pièces a, je crois, conservé intacte cette

première phrase. Elle est habituellement pour moi un détonateur, une sorte de cri qui débloque tout un travail inconscient et le met au monde dans l'écrit.

Je peux penser, supputer, rêver longtemps une pièce, des années peut-être... mais quand je commence à écrire, c'est une débâcle, une urgence qui prend toute la place et je ne cesse d'écrire (physiquement et dans le temps) qu'une fois le mot FIN inscrit. Et jamais je ne connais cette fin en commençant. Jamais. Même petite, même enfant, écrire une histoire dont je connaissais l'issue me déprimait et je l'abandonnais. Il faut que le danger soit là, réel, il me faut aller plus loin que le connu, le dépasser, et creuser, creuser en écrivant jusqu'à l'angoisse fondamentale, la révélation brutale, implacable de ce qui m'habite, du moteur inconscient de l'écriture ou enfin, d'une partie de ce qui la fait. Ce n'est qu'une fois arrivée là, dans la mesure où on y arrive puisque jamais cette recherche ne s'épuise, une fois atteint ce fonds puissant et indéfinissable que les personnages, qui sont plus forts que moi, plus forts que mon contrôle conscient, agissent d'eux-mêmes et se précipitent vers la fin qu'eux seuls, finalement, portaient.

Je ne dis pas que cet abandon est facile. Ni qu'il est la seule façon d'écrire, ou la seule souhaitable. C'est ma façon. Mon urgence, ma seule manière d'atteindre autre chose que ce qui me semble être le lieu commun. Une sorte d'intégrité. Il y a en moi quelqu'un qui sait bien écrire, une sage écrivaine qui pourrait « fournir » à la commande et il y a cette déchaînée, cette assoiffée d'une vérité inconnue d'elle-même, cette furie qui écrit comme on creuse et qui, quelquefois, a les mains bien abîmées.

J'ai tenté, bien sûr, d'éviter cette sorte de torture. Tout de suite après *Avec l'hiver qui s'en vient* qui, je m'en souviens, m'avait coûté assez cher, j'ai essayé de devenir une « vraie écrivaine ». Je le raconte en souriant. J'ai écrit cette année-là, *Le Bourreau*, sorte d'allégorie contre la peine de mort. J'avais pris un sujet qui me tenait à cœur (qui m'angoisse encore d'ailleurs) et j'espérais produire une prise de conscience dans le public (souhait extrêmement courant). Pour être « sérieuse » (je souffrais alors beaucoup d'être ainsi livrée à mon tumulte inconscient quand j'écrivais et j'avais décidé d'y mettre fin, d'être professionnelle je suppose !) j'avais conçu mentalement une sorte de chemin, une manière de plan avec les grandes

phases : je devais avoir trois ou quatre scènes de précisées. La précision en question était ce qui arrivait au héros et qui lui parlait. J'essayais d'être précise, de « mener mon affaire », de l'emmener là où je désirais. Je ne sais pas si j'avais même prévu une fin. Quoi qu'il en soit, une fois la fin écrite (une fin « intelligente »), je n'arrivais pas à fêter, à m'asseoir dans le salon, à parler avec mes amis. J'étais là, avec cette fin qui me restait en travers de la gorge, cette fin désirée, pensée, réfléchie qui ne me soulageait de rien. Cette pièce qui me laissait un goût d'angoisse. Cette commande faite à moi-même et qui ne me délivrait pas.

Je suis retournée dans mon bureau, et là, pour me libérer, j'ai écrit une autre fin, imprévisible, épouvantable, une fin que je ne soupçonnais pas, mais qui, à mon avis, est la seule possible, la seule cohérente, et, pour être franche, une des seules qualités de cette pièce.

En fait, *Le Bourreau* est pour moi la démonstration de ma lutte personnelle pour devenir une autre sorte d'écrivaine que ce que je suis. Une sorte de crise d'adolescence de l'écriture (c'est ma huitième pièce, si on compte chaque courte pièce), un désir de faire à ma tête et de m'extraire de ce qui est le prix que je dois payer en écrivant : faire face à des émotions violentes et irrépressibles qui mènent mon écriture. Le seul personnage du *Bourreau* qui parle sans mon contrôle est la mère. C'est le seul vraiment réussi. Et, croyez-le ou non, la seule pièce qui m'a fourni une légère satisfaction une fois le mot FIN écrit est *Le Bourreau*. D'habitude, je suis habitée d'une révolte terrible devant une pièce que je viens de terminer, je n'ai qu'un mouvement : le rejet. La poubelle guette terriblement mes écrits. Et puis, finalement, après quelques jours, j'arrive habituellement à considérer le « monstre », à parvenir à lui faire une place sur mes tablettes pour finalement l'aimer après quelques semaines. Je ne connais pas la raison de ce rejet, je n'en connais que la violence. Mais je sais que s'il est aussi violent, c'est que j'ai écrit quelque chose qui me bouleverse que je ne comprends pas encore dans sa totalité.

Ce n'est pas pour rien que j'accepte de descendre dans une sorte de gouffre d'émotions lorsque j'écris. Ce n'est pas du masochisme, mais je sais que là seulement est la valeur de mon écriture, sa vraie teneur. Peu m'importe de comprendre

trois ans plus tard ce qui a motivé profondément tel événement, tel retournement des personnages, je sais que leurs actes ont des justifications profondes en eux et en moi et que, à cause de cela, je peux leur faire confiance. Il y a un sous-sol émotif qui me construit, une logique très grande, supérieure à ma logique consciente, une sorte de logique émotionnelle qui, branchée sur des thèmes qui toujours me déchireront, fait l'intérêt et la valeur de ce que j'écris.

Et pour ne pas me censurer, m'empêcher d'écrire avec cet abandon et cette intégrité, je n'écris que ce qui m'est essentiel, que ce qui s'impose, s'oblige, devient une obsession. Sans obsession, pas d'écriture pour moi. Et il est rare que les obsessions des autres (commandes) soient les miennes. Je sais qu'en écrivant une commande, je trouverais mille bonnes raisons d'écrire sagement. Et ce n'est pas, ici, une qualité. Il faut, à mon avis, fuir la sage obéissance, fuir la compromission, mère de bien des vices d'écriture, se sauver jusque là où on ne voulait pas aller, se sauver au cœur de l'obsession, au cœur du déchirement et, écartelée, haletante, dire enfin, au risque de hurler, crier ce qui doit être entendu. J'ai un jour réalisé que le mot ÉCRIRE contenait à un E muet près l'anagramme du mot CRIER (Note : Je vous livre ici un incident de parcours : en vérifiant anagramme dans le dictionnaire, je viens d'y lire l'exemple qu'on fournit : ex : Marie- aimer... surprenant !)

Garcia Marquez disait lors d'une entrevue : « Il ne faut jamais écrire que ce à quoi, malgré toutes nos réticences et nos ruses, nous ne réussissons pas à échapper. » Je souscris entièrement à cette affirmation. Parce que là est l'essentiel, là est ce qui peut avoir de la valeur. Écrire sans se déranger soi-même et rêver de déranger les autres serait utopique et, peut-être, malhonnête. Je ne crois pas, encore une fois, à la création nécessairement souffrante, mais je sais que lorsque l'émotion fait aller ma plume tout croche, que lorsque je hachure mes phrases parce que des larmes m'étouffent et qu'il faut continuer à écrire parce qu'enfin j'atteins le cœur de mon propos, le cœur de mon angoisse et, disons-le donc, de ma souffrance, je sais que je livre alors un secret fondamental que même moi j'ignorais et qui résiste à mon analyse. On apprend à voir à travers les larmes. Ce n'est pas une raison pour arrêter. Ou se taire.

Je le dis cette fois-ci : écrire est essentiel et vital. Pour moi, c'est la colonne vertébrale de ma vie. Échapper au pire en nommant les monstres, les horreurs, les beautés, les violences qu'une vie « civilisée » nous apprend à enterrer, à ignorer et même à cacher honteusement. Je crois féroce­ment que les émotions qui nous habitent et que nous tentons de nier prennent ainsi non seulement plus de place, mais une place vicieuse qui pervertit notre vie et notre mince chance d'être plus humain. Nommer l'émotion n'est pas la gommer, mais cela permet d'équilibrer le fardeau, de rendre la marche plus aisée et de s'aimer un peu. Je crois que le jour où l'humanité aura réussi à tuer l'émotion, l'univers n'en aura plus pour longtemps. Je ne vois aucun intérêt à un monde de lobotomisés efficaces. Je crois à la conscience et, au bout du compte, à une certaine bonté, bien cachée quelquefois mais encore vivante au cœur de l'homme. Je crois que la mort imprime une certaine urgence à la vie et que ce n'est pas la pire chose qui pouvait nous arriver. Je sais aussi une certaine solitude violente, irrémédiable qui est la nôtre... mais il est inutile de faire ici la nomenclature de mes thèmes ou encore une sorte de credo. Disons seulement qu'avec des préoccupations comme celles-là, il est bien ardu d'écrire une comédie « flyée »... mais j'aimerais bien, un jour, écrire quelque chose d'absolument tordant.

Puisque nous y sommes, je vais me livrer à un dernier exercice : écrire où j'en suis dans mes projets d'écriture. Donner le pouls de mes tendances à venir. Je me souviens avoir parlé, lors d'une entrevue, d'une pièce qui m'obsédait, une pièce sur la folie. Je l'ai écrite trois ans après cette entrevue ! Cet article me servira donc de témoin sur ce que j'espérais faire et ce qui se réalisera finalement.

La pièce que j'ai en tête en ce moment porte sur les rapports hommes/femmes et sur un certain degré d'incompréhension mutuelle qui provient peut-être en partie de la thèse féministe qui est quelquefois aussi mal vécue par les femmes que par les hommes. J'ai trouvé la transposition scénique (forme et rapport au public), je sais à peu près l'événement de départ, mais... j'attends la première phrase. Cette pièce me trotte dans la tête depuis au moins deux ans, sous une forme ou une autre. J'espère l'écrire cet automne. Ensuite ? Une autre pièce sur la violence faite aux enfants.

Cette fois, l'ordre est inversé : j'ai une phrase clé, qui n'est pas la première phrase, mais pas encore le rapport théâtral, la forme. Ensuite, une autre pièce, courte il me semble, entre une fille et sa mère au sujet d'une rupture... bien nébuleux encore, mais qui ne cesse de me tarauder. Il faut se méfier des pièces nébuleuses qui s'imposent finalement avant toutes les autres. C'était le cas de *l'Homme gris*.

Voilà, presque tous mes secrets sont révélés. J'arrête avant que cet article ne prenne des allures de demande de bourse. Qu'est-ce qui tiendra de ces projets ? Qu'est-ce qui adviendra finalement de ces thèmes, de ces personnages ? Je n'en sais encore rien, je dois pour cela descendre au cœur du secret, au fond de moi-même et m'abandonner à l'écriture.

Je dois, pour cela, avoir l'humilité de me « collettailler » avec un plus gros, un plus fort que moi et me battre en sachant pertinemment, comme la chèvre de M. Séguin, que je ne gagnerai sûrement pas. Mais gagner n'est pas le but. Gagne-t-on jamais sur la mort ? Et quelle lutte fondamentale ne se rapporte pas à elle ? Non, gagner n'est pas le but... mais persister, exister dans cette lutte même et vivre intensément, la tête hors de l'eau douceâtre du mensonge, vivre démesurément, au-dessus de ses moyens et en tentant de saisir le reflet seulement de ce qui nous fait avancer si follement, si courageusement vers notre propre fin.

Juillet 1985.