

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Marie Laberge, dramaturge
Vivre de sa plume au Québec

André Dionne

Numéro 54, été 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/39097ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Dionne, A. (1989). Marie Laberge, dramaturge : vivre de sa plume au Québec. *Lettres québécoises*, (54), 14–17.



Marie Laberge

Dramaturge

Vivre de sa plume au Québec

Interview
d'André Dionne

Malgré les succès de L'homme gris et d'Oublier en Europe, Marie Laberge nous est revenue. «Je suis comme une plante. Je ne retige que dans ma terre. Je n'arrive pas à faire des bourgeons ailleurs. Tout mon cœur est ici. Et j'écris avant tout pour les gens d'ici. Et si ça parle aux autres, tant mieux.»

A.D. Est-ce que vous vivez de votre plume?

M.L. Ce serait difficile pour moi de discerner si je vis de ma plume ou si elle me fait un fond et que, pour vivre bien, je dois faire autre chose. Ou si c'est autre chose qui me fait vivre et que, pour vivre mieux, je vis de ma plume. Les droits d'auteur d'un auteur dramatique sont très différents de ceux d'un romancier ou d'un poète.

A.D. Mais vous avez plusieurs métiers.

M.L. Durant les quatre dernières années, c'est l'écriture qui m'a fait vivre, mais pour bien vivre, il fallait que je fasse autre chose. Soit jouer, soit faire de la mise en scène, soit enseigner. Toutefois, je ne pourrais pas dire que ces autres ressources m'auraient permis, à elles seules de vivre. C'est à partir de *L'Homme gris* à Paris qui m'a rapporté suffisamment de droits d'auteur, que je peux dire que j'en vis.

En théâtre, j'ai neuf pièces publiées et je fais en droits d'auteur (issus de la vente) de 1 500\$ à 2 500\$ l'an, si j'avais écrit un roman, j'en ferais probablement beaucoup plus. Et je ne suis pas un mauvais vendeur! Mais comme un livre

de théâtre se vend beaucoup moins qu'un roman... je ne pourrai jamais vivre des droits de l'imprimé.

On peut vivre du théâtre à partir du moment où on est joué, et plus qu'une fois.

A.D. Comment fonctionnent les droits d'auteur au théâtre?

M.L. Tout peut être négocié suivant l'auteur et le théâtre mais, règle générale, l'auteur a droit à dix pour cent des recettes nettes. Si on prend l'exemple d'une salle de cent places — comme La Licorne, Le Théâtre d'Aujourd'hui, la salle Fred-Barry et plusieurs autres théâtres de création — qui charge en moyenne 13\$ dollars pour un billet, cela fait 1 300\$, moins la taxe d'amusement (10%). L'auteur touche donc 117\$ maximum par soir. Si la salle est pleine, il fait environ 2 500\$, si la pièce dure un mois. Et quel auteur peut avoir quatre pièces à l'affiche à Montréal durant un mois au cours d'une année? Ces petits théâtres ne peuvent pas faire vivre un auteur.

Il n'y a que les grandes salles — comme celle de la Compagnie Jean Duceppe et du Théâtre du Nouveau Monde — qui peuvent rapporter l'équivalent d'une bourse pour pouvoir écrire pendant deux ans. Toutefois, votre pièce doit être un succès. Et si le théâtre est subventionné pour réduire le prix des billets, pour un public spécifique, comme la Nouvelle Compagnie Théâtrale (en ce qui concerne les enfants), l'auteur est en quelque sorte lésé puisqu'il est payé au pourcentage du prix du billet. De tous les créateurs du spectacle, c'est le seul



qui est soumis au risque financier, les autres ont des cachets fixes. Il arrive que certains théâtres fonctionnent différemment (pour l'enfance et la jeunesse, par exemple). Par contre, il y a généralement un minimum garanti, une sorte de plancher sous lequel on ne peut aller, mais d'habitude, ce minimum n'équivaut jamais au tarif du premier rôle. Dans ces conditions, l'auteur a tout avantage à être joué dans un théâtre qui fonctionne très bien, qui a des abonnements et qui a un bon système de relations publiques.

Pour vivre de sa plume, je crois qu'il faut être joué ailleurs ou diversifier ses champs d'activités : écrire pour le cinéma ou la télévision.

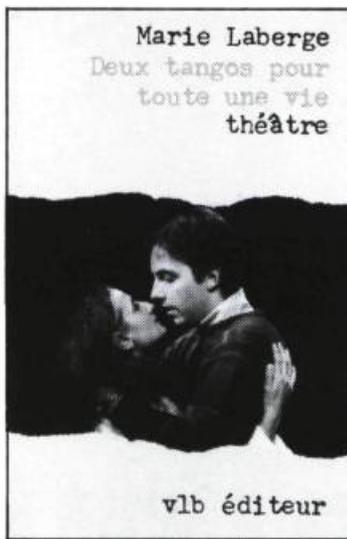
A.D. Le système des droits d'auteur fonctionne-t-il de la même façon en France?

M.L. Au théâtre, c'est sensiblement la même chose, mais le prix des billets est plus élevé. À la télévision, c'est différent : ici, on achète l'œuvre à prix fixe peu importe le nombre de diffusion alors qu'en France, on est payé à la minute à chaque passage télé, ce qui est beaucoup plus avantageux pour l'auteur.

A.D. Quand avez-vous pris la décision de vivre de votre plume?

M.L. Je ne l'ai pas encore prise! En fait, cela veut dire que je ne veux pas être dans une position où je devrais (pour vivre) changer quelque chose dans une pièce uniquement pour qu'elle puisse être jouée. La première fois qu'un théâtre important m'a proposé de jouer une de mes pièces, *Ils étaient venus pour...* — j'étais jeune et j'étais pauvre — on m'a demandé de changer le genre qui était épique pour le genre psychologique. J'ai été terrorisée, je n'étais pas capable de le faire, j'avais pas d'idée, aucune vision de la pièce ainsi transposée. Je leur ai demandé de revoir leur position parce que tout le souffle de la pièce reposait sur sa structure épique. Je ne pouvais pas la changer. Je l'aurais détruite ou amochée en tout cas, j'aurais trafiqué une chose qui était intègre pour la rendre complaisante, et ainsi pouvoir gagner de l'argent.

Ce jour-là, j'ai compris que j'avais besoin de cette liberté pour écrire, même si, encore aujourd'hui, je la paye chère parfois. Cette fois-là, on a refusé. Je me suis dit tant pis, ce sera dans cinq ans, dans dix ans. Ça a été trois ans plus tard. Et je n'avais rien de joué à cette époque-



là, et je ne savais pas du tout si, un jour, je serais jouée. Je savais que je ferais une bêtise terrible en changeant ma pièce, pas tellement pour la pièce, mais pour moi. J'aurais détruit mon «âme», c'est-à-dire ce qui me fait écrire. Je crois sincèrement qu'il faut être honnête si on veut que le public entende ce qu'on écrit et qu'il nous respecte. Il ne faut changer que ce que l'on croit, soi, inadéquat, et c'est pour ça que je n'ai jamais décidé de vivre de ma plume.

Il y a quelqu'un en moi de féroce et efficace qui sait que je pourrai faire autre chose si mes pièces ne sont pas jouées. Jamais je ne «taponnerai» un texte à la demande d'un autre que moi pour la seule raison de pouvoir en vivre. Si j'en vis, c'est parfait. Si je n'en vis pas, ce sera très souffrant, mais je ferai autres choses, et cela m'apprendra peut-être à écrire encore mieux. J'espère que j'aurai, durant toute ma vie, le courage de ne jamais brader ma liberté d'écrivaine. Je peux comprendre un auteur qui le fait, mais ça me fait mal pour lui. Je me dis qu'il devrait avoir le courage d'attendre parce que c'est important ce qu'il dit, et comment il nous dit. Il n'y a que l'auteur qui peut savoir quand sa pièce est achevée et répondre à cette question : est-ce que j'ai dit, du mieux que je pouvais, à cette âge-ci de ma vie, ce que j'essayais de dire? On n'a pas dix-huit mille cris. On écrit avec deux ou trois obsessions et c'est la modulation de celles-ci qui fait l'œuvre. Si, pour pouvoir manger, l'auteur laisse quelqu'un intervenir sur sa modulation, il n'entendra plus sa voix en écrivant, mais la demande de l'autre. C'est pour ça que je n'arrive pas à écrire sur demande.



Je me connais et je sais qu'il faut que je sois totalement libre de jeter ma pièce quand je l'ai finie c'est-à-dire qu'elle ne soit promise ou due à personne. C'est la seule façon de ne pas me censurer en écrivant. Donc, il faut que j'écrive sur l'acquis, avec l'argent qu'une autre pièce m'a permis de gagner. Avec les droits de *L'Homme gris* et *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, j'ai pu en écrire plusieurs autres.

A.D. Préférez-vous écrire ou jouer?

M.L. La question ne se pose pas. Je ne peux pas ne pas écrire. Et je peux ne pas jouer puisque je joue si peu. Depuis l'âge de onze ans, j'ai toujours écrit sans espérer le plaisir d'être aussi entendue.

A.D. Écrivez-vous autre chose que du théâtre? Et pourquoi avoir choisi le théâtre?

M.L. Quand j'étais petite, j'écrivais des contes et des romans. À quatorze ans, j'ai vu ma première pièce de théâtre, *Zone* de Marcel Dubé. Puis en faisant du théâtre amateur et en étudiant plus tard au conservatoire, j'ai découvert que la forme dramatique convenait beaucoup à mon rythme. Depuis quelques années, j'ai écrit des scénarios, mais ils n'ont pas été tournés. Je viens d'en terminer un que je vais coréaliser avec Mireille Goulet. J'ai aussi fait deux romans qui m'ont permis d'approfondir mon écriture, je crois, et même d'écrire *Oublier et Aurélie, ma sœur*.

A.D. Prévoyez-vous publier ces deux romans?

M.L. Oui. Un jour. Je ne suis pas pressée. J'attends d'avoir assez d'assurance vis-à-vis ces romans pour les mettre en danger.

A.D. Vous avez écrit combien de pièces?

M.L. J'ai terminé ma dix-neuvième la semaine dernière.

A.D. Quel est votre projet d'écriture?

M.L. Je n'ai pas de «plan de carrière» et je n'ai pas un message à livrer à l'humanité. J'espère seulement témoigner dans mon théâtre d'une certaine race d'êtres humains qui est la nôtre avec son immense détresse, son immense solitude et son incommensurable courage. Dire nos maladres, nos petites qui sont si grandes et notre manque de foi en nous-mêmes. Je demeure extrêmement sensible à l'être humain et chaque fois que quelque chose me frappe en lui, me touche, mon rapport au monde s'en trouve changé, et j'essaie de le traduire avec émotion.

Il faut préserver l'émotion parce que c'est fondamental dans l'être. La société nous montre à la retenir, à la discipliner, à la policer même. Et la policer, c'est la changer, la déguiser et la rendre peut-être perverse. L'émotion, c'est (le raccourci est boiteux, mais enfin!...) comme l'estomac d'une anorexique : elle fait comme si elle n'en avait pas, mais cela n'empêche pas la faim de crier, et l'estomac de se tordre. On peut agir comme si on n'avait pas d'émotion, mais cela ne l'empêche pas de resurgir quelque part, soit dans une maladie, soit dans une crise, un excès, ou quelquefois même dans un enfant qui agresse un autre enfant dans un autobus. Toute cette violence, toute cette intolérance est souvent permise et amorcée par le pouvoir même. Tout cela rapetisse et «mesquine» l'être humain. Je n'ai pas très envie qu'on ait des cœurs de nain dans des corps de géant. C'est pour ça que j'écris. Lorsque les émotions se bousculent, je le dis à travers une fiction et des gens (des personnages) qui vont, à ma place, crier et ainsi me permettre de créer quelque chose. En espérant que l'indulgence règne un peu vis-à-vis de soi et des autres. Je parle de la vraie indulgence, pas de l'apitoiement.

Je n'ai pas de projet à long terme. Je ne sais pas ce qui demain, va me toucher, mais je sais ce que j'ai vécu aujourd'hui. Le nombre d'yeux que j'ai croisés. Et quand je suis en période d'écriture, tout me parle. J'espère juste ne pas bégayer la même chose toute ma



vie, ne pas arriver au fond du panier. Je veux avancer dans ma tête et dans ma vie pour pouvoir faire avancer mon écriture.

Je ne sais pas si je vais continuer à vivre de mon écriture. Rien ne peut me l'assurer. Mais ma plume va continuer à danser sur une feuille même si je n'en vis pas.

A.D. Votre langue québécoise pose-t-elle des problèmes lorsqu'on joue vos pièces en Europe?

M.L. Je fais des aménagements parce qu'un acteur français ne peut pas dire le texte en québécois. Par exemple, la langue de *L'Homme gris* a un rythme qui est le nôtre, une structure grammaticale qui, sans être moins parfaite, est aussi la nôtre. Comme j'écris pour toucher, il faut que je parle leur langue pour être décodée directement, sans passer par l'aménagement mental que le public devrait faire. Donc j'essaie d'aménager le texte pour qu'il passe selon l'oreille. De la même façon que si on traduisait pour l'Amérique du Sud ou l'Espagne, l'espagnol serait différent.

La parole doit être articulée pour donner des indications sur la personne qui parle. Et ceci dénote quelque chose qui connote le personnage. J'utilise plusieurs niveaux de langue, c'est une chose qui me fascine et sur laquelle je travaille énormément. Je suis épuisée d'entendre les gens dire que le québécois est un mauvais niveau de langue. C'est le

nôtre et on n'a pas à le juger. Si on trouve qu'il n'est pas beau, qu'on parle mieux et que cela devienne un niveau de langue. Qu'on cesse de le dénigrer. On parle une langue particulière, c'est déjà ça. L'important, c'est d'exprimer des choses. La langue est vivante. Elle bouge. Et il faut lui garder sa truculence, sa chaleur, sa rondeur, ce qui la marque. Bref, la langue est un de mes amours et une de mes passions.

A.D. Que pensez-vous du rôle des gouvernements vis-à-vis la dramaturgie?

M.L. Je crois qu'il y a encore beaucoup à faire. Je ne cesserai jamais d'agiter au bout de mes bras l'importance de la création artistique pour la survie nationale, la survie de la langue et la place du Québec dans le monde. Ce sont les artistes qui ont mis notre pays «sur la carte». Leur rôle a été aussi important que celui de l'économie.

La création dramatique québécoise doit avoir un support énorme parce qu'elle est particulière, dynamique, d'une vivacité rare, d'une santé terrible et d'une diversité que je n'ai pas vue dans beaucoup de pays. Il faut mettre de l'argent pour conserver ces acquis précieux, pour garder le monde vivant, et non pas toujours sur la bordure de l'agonie. La société québécoise doit reconnaître qu'une grande partie de son identité et de sa survie tient à son art et à sa culture. □