

**La tentation « autobioscénique »**  
*Rêves et Les Sept Jours de Simon Labrosse*

Diane Godin

Numéro 96 (3), 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25909ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Godin, D. (2000). Compte rendu de [La tentation « autobioscénique » : *Rêves et Les Sept Jours de Simon Labrosse*]. *Jeu*, (96), 29–35.

# La tentation « autobioscénique »

**A**u printemps dernier, on a pu voir à Montréal deux pièces qui n'avaient apparemment rien en commun. Avec *Rêves*, Wajdi Mouawad explorait les vicissitudes de la création à travers le personnage d'un écrivain en mal d'inspiration alors que, presque au même moment, Carole Fréchette nous présentait Simon, un jeune homme sans emploi s'improvisant tour à tour « cascadeur émotif » ou « finisseur de phrases », personnage dont les spectateurs que nous étions représentaient l'ultime recours, en somme, puisque sa dernière trouvaille consistait à jouer sa propre vie devant public moyennant quelque pécule. Or, bien que de factures fort différentes, ces deux pièces établissent ou suggèrent une présence dont on n'avait pas vu l'ombre dans le théâtre québécois depuis un bon moment : la figure de l'auteur. Elle s'était surtout manifestée, en fait, dans des pièces comme *Provincetown Playhouse...* de Chaurette, ou encore dans certains textes de René-Daniel Dubois, où l'on reconnaissait aisément la voix du dramaturge jouant à la fois sur les virtualités et la virtuosité du langage. Dans un tout autre registre – et d'une complexité moindre que les œuvres de Chaurette et de Dubois –, *Rêves* et *les Sept Jours de Simon Labrosse* semblent vouloir réinvestir, quelque vingt ans plus tard, cette présence. Variations sur une même tentation.

## Les lieux de l'exil

Une première version de *Rêves* a d'abord été présentée au printemps 1999, à l'occasion du Festival de théâtre des Amériques<sup>1</sup>. Divisée en « dix hurlements » et inspirée des *Chants de Maldoror* de Lautréamont (cette « épopée du

1. Je n'ai pas vu le spectacle à sa création, en 1999, mais j'ai pu lire les deux versions de la pièce. J'en remercie l'auteur.

## Rêves

TEXTE DE WAJDI MOUAWAD. MISE EN SCÈNE : WAJDI MOUAWAD, ASSISTÉ DE LUCIE JANVIER ; SCÉNOGRAPHIE : MICHÈLE LALIBERTÉ ; COSTUMES : CHARLOTTE ROULEAU ET GILLES FRANÇOIS THERRIEN ; ÉCLAIRAGES : ÉRIC CHAMPOUX ; MUSIQUE : MICHEL F. CÔTE ; CHORÉGRAPHIE : JEAN GRAND MAÎTRE ; ACCESSOIRES ET ASSISTANCE À LA SCÉNOGRAPHIE : MAGALIE AMYOT ; MAQUILLAGES ET COIFFURES : ANGELO BARSETTI. AVEC ÉRIC BERNIER, MANON BRUNELLE, ESTELLE CLARETON, PIERRE COLLIN, PASCAL CONTAMINE, CLAUDE DESPINS, MICHEL F. CÔTE, MARIE-CLAUDE LANGLOIS, STEVE LAPLANTE, ISABELLE LEBLANC, HÉLÈNE LOISELLE ET LOUISE TURCOT. COPRODUCTION DU THÉÂTRE Ô PARLEUR, DU THÉÂTRE DE QUAT'SOUS, DU FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES ET DU THÉÂTRE D'ANGOULÈME, PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE DE QUAT'SOUS DU 3 AVRIL AU 6 MAI 2000.

## Les Sept Jours de Simon Labrosse

TEXTE DE CAROLE FRÉCHETTE. MISE EN SCÈNE : MARTIN FAUCHER, ASSISTÉ D'ISABELLE BRODEUR ; DÉCOR, COSTUMES ET ACCESSOIRES : JEAN BARD ; ÉCLAIRAGES : ANDRÉ RIOUX ; MUSIQUE : GAÉTAN LEBCEUF ; MAQUILLAGES : JACQUES LEE PELLETIER. AVEC PHILIPPE COUSINEAU (LÉO), DANIEL PARENT (SIMON) ET SOPHIE VAJDA (NATHALIE). PRODUCTION DU THÉÂTRE DE LA MANUFACTURE, PRÉSENTÉE À LA LICORNE DU 28 MARS AU 29 AVRIL 2000.



Mal », comme disait Bataille), la pièce avait alors reçu un accueil plutôt mitigé. C'est qu'il est difficile, on s'en doute, de recevoir au théâtre un tel déversement de douleur et de colère provenant d'un personnage auteur visité par ses plus noirs fantômes. Wajdi Mouawad s'aventurait là dans des zones pour le moins tumultueuses et peu fréquentées, n'obéissant qu'à l'appel de la nécessité, à l'élan du cri brutal. Mais le cri, c'est également l'écrit, aussi Mouawad a-t-il repris le texte à la faveur, dit-il dans le programme, d'une meilleure « compréhension de ce rapport entre écriture et liberté ». Ainsi resserrée, épurée, la seconde version, si elle n'est pas nécessairement du meilleur cru, s'avère non seulement beaucoup plus digeste que le texte initial, elle est aussi intéressante à plus d'un égard, notamment parce que la volonté de l'auteur d'explorer ledit « rapport entre écriture et liberté » ne représente ici, me semble-t-il, que la pointe de son crayon : ce qui hante la pièce d'un bout à l'autre, en fait, ce sont les lieux de l'exil, le premier, et non le moindre, étant bien entendu celui du langage.

Un auteur à l'inspiration défaillante (Steve Laplante) s'installe pour la nuit dans une chambre d'hôtel dans l'espoir de pouvoir y entamer, enfin, le roman qu'il projette. Willem tente en effet d'écrire l'histoire d'un homme qui marche vers la mer, mais, d'entrée de jeu, cette seule information se bute à l'arrêt prématuré de son imagination. Il convoque donc une muse, Isidore – sorte de double d'Isidore Ducasse, alias



Lautréamont<sup>2</sup>, qui se charge de l'épauler dans son entreprise. Willem réussira ainsi à trouver tout d'abord le rythme de l'écriture et la musique du texte – incarnée par un « homme silencieux » qui arrive sur scène avec ses instruments, monte sur l'un des murs du décor et s'y installe à califourchon ; puis frappera à sa porte un certain Soulaymâân, bientôt suivi par une pléthore d'autres Soulaymâân représentant, en quelque sorte, les nombreux êtres d'un seul être. À ces personnages imaginaires (mais qui existent, dira le premier Soulaymâân à Willem, s'insurgeant contre la prétention du jeune auteur à nier l'existence de ses propres créatures) s'ajoute celui, bien réel (mais tout est relatif), de la très maternelle hôtelière, une femme âgée qui n'a de cesse d'interrompre Willem dans son travail pour le renseigner sur les commodités de l'hôtel et lui parler de choses plus ou moins banales ; si l'on croit tout d'abord qu'elle souffre de solitude, on comprend peu à peu que cette femme s'inquiète pour son fils, dont on lui confirmera, à la fin de la pièce, le suicide tant redouté.

Avant même le début des représentations, Wajdi Mouawad avait annoncé son intention d'expérimenter à l'avenir d'autres formes d'écriture ; si l'on excepte le spectacle de danse-théâtre qu'il a créé avec Estelle Claretton et présenté au récent Carrefour international de théâtre de Québec, *Rêves serait donc son dernier texte écrit pour la scène*, texte dans lequel il a inscrit son propre parcours d'auteur. De là le caractère projectif de cette pièce sans véritable fable, mais qui s'appuie sur un contexte « pré-historique » à l'intérieur duquel se déploie un réel métaphysique (ou une métaphysique du réel) activé par une recherche incessante de la fable. La construction de l'œuvre rappelle vaguement certains dispositifs pirandelliens, néanmoins revisités par Mouawad, qui théâtralise les excès d'un imaginaire en quête de sa mesure, multiplie les dédoublements (d'abord dans le duo Willem-Isidore, puis dans cet éclatement du moi en une série de Soulaymâân et, enfin, à travers le fils de l'hôtelière, lui-même écrivain, dont sa mère prétend que Willem lui ressemble), et installe une sorte de théâtre dans le roman dans le théâtre qui rejette d'emblée tout divorce entre la vie réelle et les créations de l'esprit.

C'est au milieu de cet univers diffracté que Willem, bien ancré dans un lieu de passage, tentera de larguer les amarres de la langue pour qu'elle puisse dire, enfin, ce qui le brûle et qu'il nomme « la perte ». Perte de quoi ? De l'origine, de soi, bien sûr, cette quête infinie et infiniment désespérée de l'écriture. Mais la langue, Rimbaud le savait bien, est le lieu même de la perte et de l'exil ; on n'y est jamais vraiment chez soi puisqu'on y trouve toujours l'autre<sup>3</sup>. Aussi Willem aura beau hurler « Où sont les mots ? », pestant contre son impuissance à dire, il n'entendra jamais que son propre cri au milieu de la tempête. Lorsqu'il s'approche de la perte, ce n'est que pour la répéter en créant (criant) sans cesse d'autres vides, d'autres absences, telle qu'en

2. Le dramaturge ne fait que reprendre ici le prénom d'un poète qui lui sert, en quelque sorte, de caution morale ou littéraire. Il ne lui emprunte donc que l'esprit, et non la lettre, puisque aucun extrait des *Chants de Maldoror* n'apparaît dans la pièce. Les seuls emprunts extérieurs se limitent à deux courtes phrases, l'une du poète français Robert Davreux et l'autre de Friedrich Hölderlin. Néanmoins fidèle à ses habitudes d'autocitation, Mouawad y a inclus un extrait de *Littoral*, pièce qui contenait elle-même un extrait des *Mains d'Edwige*...

3. La chose s'avère d'autant plus complexe chez Mouawad, dans la mesure où le français n'est pas sa langue maternelle, mais d'adoption.

Rêves de Wajdi Mouawad,  
présenté au Théâtre de  
Quat'Sous au printemps  
2000. Sur la photo : Hélène  
Loiselle, Pierre Collin, Steve  
Laplante, Louise Turcot, Éric  
Bernier, Manon Brunelle,  
Isabelle Leblanc et Claude  
Despins. Photo : Pascal  
Sanchez.

témoigne la figure, si je puis dire, de cette « femme décapitée », ce Soulaymâân acéphale qui hurle à travers « la bouche de [son] ventre » et ne reconnaît plus sa propre main. L'étrangeté même traverse ainsi la pièce d'un Soulaymâân à l'autre, l'exil terrifiant du moi qui avance à rebours dans sa marche vers la mort :

Femme immobile

L'arbre est parti.  
Je le vois avancer, marchant avec ses racines  
Le long de la grande route !  
[...]  
Ce n'est pas Soulaymâân qui se lève,  
C'est la route !  
La ville avance de ses immeubles et me quitte,  
Les herbes se sont mises en marche,  
Les rochers me quittent à leur tour  
et la terre s'évade,  
[...]  
L'existence est partie<sup>4</sup>.

À cette vision terrifiante s'ajoute l'expérience de l'être exilé du monde, perdu dans « une civilisation qui ne marche pas » et qui, « allant de plus en plus vite, [...] sait de moins en moins vers quoi elle se dirige ». Plus que jamais, Mouawad a donc donné ici à l'un de ses personnages sa propre voix, ses douleurs, ses doutes, son errance. Le résultat est un texte dur, souvent impitoyable dans ses excès, l'auteur se livrant tête baissée (ou coupée) à une espèce de crescendo cruel qui aurait tôt fait d'étouffer le spectateur si ce n'était des fréquentes interruptions de l'hôtière et de la tendresse qu'elle inspire, manifestement, à celui qui l'a fait naître. En fait, on pourrait dire de ce personnage qu'il représente à la fois la mère et l'amarre, dans la mesure où il permet à Willem de rester, malgré tout, fixé aux rivages de la vie, et au public d'accepter plus volontiers l'invitation du dramaturge : « Je vous laisse travailler... j'ai laissé un plat de rillettes sur la table si vous avez faim, ne vous gênez surtout pas ! Servez-vous, faites comme chez vous, l'existence est partie et le saucisson est sur l'étagère<sup>5</sup>... » Créée par Willem, cette légère distorsion du réel inaugure le passage de l'hôtière dans un autre monde puisque, après la mort de son fils, elle rejoindra l'univers fictif de l'écrivain à la faveur d'un souvenir de jeunesse, réminiscence incarnée par une danseuse que les autres personnages délivreront, à la fin de la pièce, du mur derrière lequel elle était prisonnière et d'où on pouvait entendre ses appels, tel un corps gémissant du fond de son tombeau. S'ensuivra une scène particulièrement touchante, où l'on voit Hélène Loïselle entamer une danse du cygne accompagnée par les mouvements aériens de la ballerine et de l'assemblée des Soulaymâân lui emboîtant le pas. Tout au long du spectacle, en fait, la présence de cette étonnante comédienne charmait littéralement par la douce fragilité qu'elle insufflait à son personnage. Beau rôle, tout de même, que celui de l'hôtière, îlot presque tranquille au milieu de la tourmente. La plupart des interprètes faisant partie de la distribution assumaient des partitions beaucoup plus ingrates, douloureuses, je pense notamment à Louise Turcot,

4. *Rêves*, tapuscrit de la version corrigée, avril 2000, p. 28.

5. *Ibid.*, p. 26.



dont l'un des monologues était presque insupportable tant il repoussait, justement, les frontières du supportable, se livrant à des pulsions de plus en plus morbides et mutilantes.

On devine la difficulté de rendre une telle pièce « vivante » sur le plan scénique, l'action ne faisant pas partie de ses qualités premières. Le spectateur, ici, devait accepter de se retrouver – sans nécessairement s'y retrouver – dans la tête d'un auteur, témoin de sa vie intérieure et de ses déchirements. Le travail de la mise en scène consistait donc à maintenir, tout au long d'un texte lourd de charges émotives s'exprimant le plus souvent à travers les blessures et les défaillances du corps, cette impression d'outre-monde, d'univers spectral, presque éthéré. Pari à moitié réussi par Mouawad, dans la mesure où la nature même du texte tendait davantage à tirer les spectateurs vers la fange, si je puis dire, que vers l'éther. Certains moments étaient cependant très beaux, voire troublants, je pense tout particulièrement à ce visage apparaissant dans le miroir du lavabo lorsque Willem s'en éloigne, ou encore à cette finale orchestrée en contrepoint, où on voit les Soulaymân se placer à la queue leu leu derrière le jeune homme et se diriger avec lui vers la porte comme s'ils s'apprêtaient, au contact du monde, à s'évaporer tout doucement dans l'espace.

**Tout auteur de théâtre, du moins on l'imagine, se pose un jour ou l'autre cette question : « De quoi parler, quelle est l'urgence, la pertinence, mon intériorité, ma propre vie, ou celle des autres ? »**

### **L'intérieur ou l'extérieur**

Tout auteur de théâtre, du moins on l'imagine, se pose un jour ou l'autre cette question : « De quoi parler, quelle est l'urgence, la pertinence, mon intériorité, ma propre vie, ou celle des autres ? » Bien sûr – et c'est là presque un truisme –, l'auteur s'expose toujours d'une certaine manière, la ligne n'est jamais tracée entre ce qu'il crée et ce qu'il est ; aussi, quel que soit le degré d'exposition qu'il accepte d'assumer ou la distance qu'il cherche à prendre par rapport à son sujet, sa voix sera-t-elle toujours audible et ses obsessions, si l'on peut dire, perceptibles. En imaginant un personnage écrivain livré aux affres de la création, il est clair que Wajdi Mouawad cédait d'emblée à ce que j'appellerais la tentation autobioscénique. Mais qu'en est-il de Simon Labrosse, personnage éponyme de la dernière pièce de Carole Fréchette<sup>6</sup> ? Curieusement, ce texte semble osciller entre la même tentation et son contraire, c'est-à-dire entre la mise en scène du moi devisant sur lui-même, sur sa vie intérieure, et la volonté de critiquer le caractère par trop complaisant, égocentrique de ce type d'inclination.

Simon Labrosse, chômeur de son état, annonce aux spectateurs venus assister à la pièce qu'il jouera devant eux sept jours de sa vie. Pour rendre l'entreprise théâtralement viable, il a pris soin d'élargir la distribution en embauchant une jeune femme préposée aux rôles féminins et son ami Léo, un poète plus ou moins raté qui, à la suite d'un coup à la tête (« une brique sur le cortex »), ne peut plus prononcer le moindre mot à connotation positive. La pièce se déroule donc ainsi sur une période de sept jours au cours desquels nous voyons Simon se démener tant qu'il peut pour se tailler une place dans la société en offrant ses services à titre de « finisseur de phrases » ou de « remplisseur de vide ». Il va même jusqu'à proposer à un couple de prendre sur lui toutes les angoisses qui assaillent monsieur ou madame, de la guerre à la précarité de

6. *Les Sept Jours de Simon Labrosse*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 1999, 61 pages.

L'emploi, en passant par le prix inflationniste du steak haché et le concept nébuleux mais combien inquiétant de la mondialisation des marchés. Ses tentatives ayant échoué lamentablement l'une après l'autre, nous nous retrouverons à la case départ, face à un Simon quelque peu dépité mais qui trouvera tout de même la force de s'adresser une dernière fois aux spectateurs, insistant pour leur dire que, après tout, le spectacle de sa vie ne coûte pas si cher et qu'il a l'immense avantage d'être « *live* », c'est-à-dire « vivant ».



La mise en scène de Martin Faucher a su relever efficacement le caractère artisanal du projet entrepris par Simon et ses deux acolytes. La pièce commence vraiment, si l'on peut dire, au moment même où les spectateurs entrent dans la salle et s'y installent peu à peu. Déjà présent sur scène, dans le décor de son humble appartement, le jeune homme regarde les gens arriver, sourit timidement, s'entretient à voix basse avec son interprète féminine, puis appelle fébrilement Léo, tapi dans les coulisses. Avec les moyens du bord, il a concocté un système d'éclairage maison en installant au-devant de la scène une série de lampes recouvertes de papier de soie. La pièce



propose donc un théâtre dans le théâtre où l'on peut voir des comédiens professionnels jouer des comédiens amateurs qui se préparent à représenter la vie réelle d'un des leurs. C'est dire que le jeu des personnages et leur préparation au spectacle témoignent d'une certaine maladresse et d'une naïveté qu'il fallait rendre évidentes, de là cette attitude quelque peu mal assurée des personnages, qui sortent parfois de leur rôle pour s'adresser au public ou lui jeter un œil inquiet, conscients d'évoluer sur une scène de théâtre. En fait, malgré le sérieux de la situation, ces personnages se caractérisent par leur côté fantaisiste et enfantin ; ils évoluent quelque part entre le réel et l'imaginaire, le réalisme et le farfêlu s'accommodant fort bien l'un de l'autre dans l'univers de Fréchette. Si le déroulement de la pièce devient vite prévisible – ces sept jours étant ponctuellement annoncés par la même formule : « Il y eut un soir, il y eut un matin... » –, le jeu des acteurs sonnait juste et donnait aux personnages ce qu'il fallait de candeur pour nous les rendre attachants. Daniel Parent campait un Simon à la fois déterminé et fragile, maître d'un jeu dont il n'arrivait pas toujours, d'ailleurs, à garder le contrôle, entouré comme il l'était d'une Nathalie (Sophie Vajda) particulièrement centrée sur elle-même et de ce pauvre Léo (Philippe Cousineau), qui finira par sortir de ses gonds au cours d'une scène absolument hilarante où on le verra déclamer, avec la retenue d'une marmite qui explose, un poème haineux et désespéré, mais oh combien cathartique !

Carole Fréchette n'a jamais caché le fait qu'elle a écrit cette pièce peu de temps après avoir quitté la sécurité d'un emploi pour se consacrer à l'écriture. Elle n'en aurait pas glissé un mot, au demeurant, qu'il aurait été facile d'établir un parallèle entre les différents services que propose Simon, la place qu'il brigue dans la cité, et le métier souvent précaire d'auteur de théâtre. Cela dit, la figure de l'auteure, ici, demeure en filigrane, Fréchette ayant transposé, transformé son propre contexte en l'associant à une problématique sociale bien connue, soit celle de la pauvreté et de la difficulté, pour les jeunes, de participer à ce que nous appelons « la vie active », expression dont la portée, bien entendu, s'avère passablement réductible. Malgré son humour parfois bon enfant, la pièce aborde donc un sujet grave et pose, en définitive, la question de l'égoïsme dans nos sociétés modernes. La chose apparaît clairement lorsque Nathalie, entre deux rôles féminins, réclame à Simon les cinq minutes qu'il lui a promises et qu'elle compte bien utiliser pour nous faire admirer l'intensité de son « intérieur », échographié et capté sur vidéocassette. Si ce personnage se fait l'écho d'une tendance assez commune, on ne peut s'empêcher d'y voir la résistance de l'auteure face à une propension similaire chez les écrivains, peut-être aussi chez elle. Le phénomène n'est pas condamnable en soi (sauf s'il ne fait qu'ajouter à un irritant majeur, soit l'absence de talent), mais il n'est pas rare, curieusement, de l'entendre critiqué par les auteurs de théâtre, qui n'y voient souvent qu'une complaisance dont il faut se méfier, même s'ils savent fort bien que la voix de l'intériorité, en matière de création, s'avère somme toute inévitable, voire essentielle. **J**

Sophie Vajda (Nathalie),  
Daniel Parent (Simon) et  
Philippe Cousineau (Léo)  
dans *les Sept Jours de Simon*  
Labrosse de Carole Fréchette  
(Théâtre de la Manufacture,  
2000). Photo : Caroline  
Hayeur.