

Ce qui nous touche

Carole Frechette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999, 64 p.

Herménégilde Chiasson, *Aliénor*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 108 p.

Jean-Claude Germain, *Le miroir aux tartuffes. Un charivari québécois*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998, 136 p.

Philippe Soldevila et Simone Chartrand, *Le miel est plus doux que le sang*, Montréal, VLB éditeur, 1998, 250 p.

Sylvie Bérard

Number 95, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/37553ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Productions Valmont

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bérard, S. (1999). Ce qui nous touche / Carole Frechette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999, 64 p. / Herménégilde Chiasson, *Aliénor*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 108 p. / Jean-Claude Germain, *Le miroir aux tartuffes. Un charivari québécois*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998, 136 p. / Philippe Soldevila et Simone Chartrand, *Le miel est plus doux que le sang*, Montréal, VLB éditeur, 1998, 250 p. *Lettres québécoises*, (95), 35–36.

Carole Fréchette, *Les sept jours de Simon Labrosse*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999, 64 p., 15,95 \$.
 Herménégilde Chiasson, *Aliénor*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 108 p., 12,95 \$
 Jean-Claude Germain, *Le miroir aux tartuffes. Un charivari québécois*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998, 136 p., 12,95 \$.
 Philippe Soldevila et Simone Chartrand, *Le miel est plus doux que le sang*, Montréal, VLB éditeur, 1998, 250 p.

Ce qui nous touche

« C'est pour ça qu'on peut pas se passer du théâtre. On a besoin d'un miroir pour vérifier, de temps à autre, si not' souffle est encore assez chaud pour faire fondre les mots. Le théâtre est comme la vie, c'est une rosée, une buée sur un miroir de glace. »

Jean-Claude Germain, *Le miroir aux tartuffes*

THÉÂTRE
Sylvie Bérard

COMMENÇONS PAR UNE HISTOIRE VRAIE, puisque le texte nous dit qu'elle est inventée, soit celle de Simon Labrosse. Dans sa pièce *Les sept jours de Simon Labrosse*, Carole Fréchette en fait tout ce qu'il y a de plus fictif, inscrivant même ce drame comme un élan créateur de son personnage. Et pourtant, ce parcours a l'étrange faculté de nous émouvoir, peut-être parce que, sous la quête tragicoburlesque de Simon, se tapissent nos propres angoisses informulées.

Le manque abîmé

Simon Labrosse se cherche une vocation et un moyen de subsistance. Tentant de trouver sa voie dans des métiers inédits aux définitions toutes plus inventives les unes que les autres, il offre ses services à ceux qu'il croise, entendant les soulager de leur misère en même temps qu'il leur soutiendra un salaire. C'est ainsi que, mettant à exécution ses « idées formidables », il se fait tour à tour cascadeur des émotions, spectateur de la vie ordinaire, finisseur de phrases, flatteur d'ego, penseur à la misère dans le monde, receveur de colis. Chacune de ces entreprises connaît toutefois un cuisant échec, ce qui montre peut-être que le monde ne se libère pas si facilement de ses soucis, mais, surtout, qu'on n'échappe pas aisément à soi-même.

LE GARS (LÉO). *Non mais tu comprends pas. La société, il y a rien là... Tu peux la faire sauter l'hostie de société, mais la vie, elle... qu'est-ce que tu fais... Je veux dire quand tu te lèves le matin pis... quand tu sais même pas si...*

SIMON. *... si t'es comme une brique dans le grand édifice de l'humanité ou bien si t'es juste un petit tas de mortier, ou peut-être qu'il y a même pas d'édifice et même pas de brique, peut-être que t'es juste une petite bosse sur l'autoroute de l'évolution, une petite bosse qu'on sent même pas quand on passe dessus à cent milles à l'heure avec le quatre par quatre de l'Histoire, une bosse ridicule qui s'aplatit tranquillement, avec le temps.* (p. 32)

Dans cette pièce, le drame se joue d'ailleurs constamment sur deux plans : alors que ce que Simon a à offrir aux autres c'est, au fond, une vie empruntée, il se paie lui-même les services de deux personnages, Léo et Nathalie, qu'il fait jouer dans le drame de sa vie. Ce sont eux qui se mettent dans la peau des individus auxquels Simon tente de vendre sa

marchandise. De plus, le personnage de Nathalie est en fait dédoublé puisqu'à la présence de la figure de comédienne fictive jouant le rôle de différents personnages s'oppose l'absence d'une autre Nathalie, celle que Simon attendra en vain durant toute la pièce, et qui, on s'en rendra compte participera, comme le reste, à sa quête de justification.

On voit donc que se tisse ici une fiction dont la structure, sous des dehors légers et parfois bouffons, est extrêmement complexe voire presque tragique. Chacun des personnages n'est pas ce qu'il paraît être, et tous cherchent leur place dans la pièce : jouant des coudes pour émerger de cette substance dramatique orchestrée narcissiquement par Simon, Nathalie et Léo tentent de se frayer un chemin jusqu'à nous et réclament leurs cinq minutes de gloire, qui en se lançant dans de grandes tirades hypocondriaques, qui en déclamant des poèmes sombres (Léo est affecté d'une maladie qui le rend incapable de tenir des propos positifs). De tous ces discours gigognes se dégage une impression d'enfermement, puisqu'ils suggèrent qu'il y a toujours une strate plus ancienne qui tente de remonter vers la surface. Cet enfermement est jusqu'à l'intérieur des personnages qui est décrit comme contenant quelqu'un ou quelque chose qui cherche à se faire entendre ou à émerger, tel ce pancréas de Nathalie qui possède une bouche et le cerveau de Léo qui contient des mots que celui-ci n'arrive pas à prononcer.

Carole Fréchette aborde ici un thème qui lui est familier, celui de l'identité. Cependant, alors que le personnage de *La peau d'Élisa* (voir *Lettres québécoises*, n° 94), de la même auteure, devait se glisser dans la peau des autres pour contenir la sienne, les personnages ici choisissent d'endosser un rôle pour émerger. En tant que public, nous sommes d'ailleurs intégrés à ce processus d'extériorisation de l'intérieur, puisqu'à la toute fin de la pièce nous comprenons (ou alors nous avons pu l'avoir déjà déduit dès les premières répliques de Simon) que le métier de son septième jour (d'où le titre de la pièce) nous est destiné et qu'il englobe tous les autres : il est remplisseur de vide, et c'est par les mots de la pièce qu'il a comblé notre propre vide. Et l'opération est probante !

Le mythe du mauvais sauvage

Aliénor, d'Herménégilde Chiasson, nous renvoie aussi à des figures de vieux démons enfouis. Cependant, ici ils ne luttent pas pour se révéler au grand jour. En fait, ce ne sont même pas des démons, mais



Herménégilde
Chiasson





des émotions archaïques qui seraient bien demeurées tapies si l'on ne les avait pas débusquées. Celui qui incarne ces angoisses passées, et qui les éprouve au moment de l'ouverture de la pièce, c'est Étienne, qu'on a sorti de la forêt où il s'était réfugié depuis des temps immémoriaux parce qu'on veut l'accuser de gestes incestueux sur sa fille Aliénor. À mesure que la pièce progresse, la vérité se fait jour, et les sauvages ne sont pas ceux que l'on croit : les accusateurs d'Étienne se transforment en accusés et la justice est sauvée... même si la vie d'Aliénor et de son père ne pourra parce qu'on veut jamais redevenir ce qu'elle a été.

ÉTIENNE. *Le visage de ma fille était blanc de peur. [...] La peur, c'est comme une maladie. C'est quelque chose qui se donne. Ça se donne par le souffle. C'était comme si elle m'avait donné sa peur tout d'un coup. J'avais peur qu'ils nous tuent. Et ils nous ont tués.* (p. 71-72)

Herménégilde Chiasson construit ici une histoire très touchante, celle de l'attachement archaïque entre un père et une fille, relation qui se voit minée par la culture. La pièce traite aussi du jugement hâtif de la société à l'endroit d'individus qui ne respectent pas ses usages. Le fait que l'auteur ait opté pour la diversité de points de vue, y compris pour un très grand nombre de scènes où le personnage central est absent, contribue à la richesse du discours dramatique. Le traitement, cependant, est quelque peu conventionnel, et la forme du procès n'est pas nouvelle. Ce qui devrait se présenter comme un rebondissement inattendu, soit la déclaration du père à l'effet que sa fille a été violée sous ses yeux, n'apparaît pas comme un revirement décisif. Les dialogues sont essentiellement réalistes, exception faite des échanges intervenant entre Étienne et Aliénor, qui se font selon un mode plus métaphorique. La pièce pêche aussi par souci du détail : l'histoire pourrait être moins explicite, ce qui permettrait à l'auteur de miser davantage sur le pouvoir évocateur des mots. Le drame du père et de la fille n'en serait que plus percutant.

Serrements hypocrites

C'est dans un tout autre sens que *Le miroir aux tartuffes. Un charivari québécois*, de Jean-Claude Germain, peut être qualifié de proliférant. C'est en effet une pièce très bavarde, mais bavarde dans le sens où pouvaient l'être certaines pièces québécoises du début des années soixante-dix au début des années quatre-vingt (des pièces de... Jean-Claude Germain, tiens !) : fertiles en allusions historiques et littéraires, à la verve espiègle et brouillonne.

La pièce porte bien son nom. L'auteur y décrit toute l'hypocrisie qui présida, pendant plus de deux siècles, à l'interdiction plus ou moins complète du théâtre par le clergé québécois sous l'œil satisfait du pouvoir britannique. En fait, sous la forme d'un texte théâtral, c'est à un véritable cours sur l'émergence d'une dramaturgie nationale que l'auteur nous convie avec sa gouaille et sa culture habituelles. C'est du théâtre qui parle de lui-même, mais pas de la manière autoréflexive et donc close sur elle-même qui se pratique parfois.

Toute une galerie de personnages se croisent dans cette pièce, de per-

sonnages historiques tels que Frontenac et Wolfe à des personnages sortis tout droit des premières œuvres québécoises produites pour la scène, ceux du Théâtre de Neptune ou les inénarrables Colas et Colinette de l'opérette du même nom, en passant par des personnages collectifs tels « Les rouges » ou « Les Écossais ». Toutefois, si les porte-parole changent, seul demeure le véritable personnage de cette pièce : le théâtre. Ni la forme ni le ton ne sont d'une facture nouvelle, mais l'auteur arrive à livrer une œuvre originale dont le côté didactique ne gomme pas le plus pur plaisir théâtral.

Les légendes aussi sont nées un jour

Il y a aussi un certain potentiel didactique dans la pièce *Le miel est plus doux que le sang* qu'ont écrite en collaboration Philippe Soldevila et Simone Chartrand. En effet, cette pièce, dont le titre s'inspire directement d'une œuvre de Salvador Dalí, met en scène les personnages fictionalisés de Luis Buñuel, de Federico García Lorca et de Salvador Dalí, croqués sur le vif au début de leur vingtaine, alors qu'ils n'étaient encore que des légendes en devenir. On les retrouve dans une Espagne déchirée entre l'obédience au roi et l'anarchisme. Les trois jeunes hommes que tout sauf les origines bourgeoises séparent — Lorca est homosexuel, Buñuel est homophobe, Dalí a peur de la sexualité — trouveront un terrain d'entente grâce à l'amour qu'ils partagent pour l'art... même s'ils ne le pratiquent pas tous avec la même audace.

Cette pièce, à l'instar de la précédente, se lit comme un document historique, mais au contraire de Jean-Claude Germain qui, sans trop nous prévenir, insère des extraits authentiques dans des répliques reconstituées, comme pour bien brouiller les frontières entre la réalité et la fiction (la sienne et celle des auteurs qu'il cite), les auteurs de *Le miel est plus doux que le sang* ont pris appui sur différents documents historiques et ouvrages exégétiques en tentant de combler les vides entre les bribes (citées entre guillemets) que l'histoire nous a transmises sur ces trois hommes. Le résultat est complètement différent dans l'un et l'autre cas : alors que Jean-Claude Germain se fait historien déguisé en dramaturge pour nous communiquer son sens historique du théâtre, Philippe Soldevila et Simone Chartrand se servent de figures légendaires pour élaborer leur propre version d'une rencontre historique dont on ne connaît que les fruits.

Le résultat est plutôt étonnant. On ne sent pas que les auteurs sont paralysés par le poids des personnages mythiques qu'ils font évoluer dans leur pièce, et c'est tant mieux. On voit lentement se définir l'imaginaire des trois artistes et l'on voit où ils se situent politiquement, mais c'est bien souvent sur fond de dialogues inventés de toutes pièces. On pourrait reprocher à cette pièce son absence d'intrigue vraiment solide, mais on peut aussi choisir de la considérer comme une œuvre d'ambiance, et, sur ce plan, elle est plutôt réussie.

