

Nouveaux Cahiers du socialisme



David Fennario persiste et signe

Entrevue avec David Fennario

John Bradley

Number 15, Winter 2016

Les territoires de l'art. Art et politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80871ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif d'analyse politique

ISSN

1918-4662 (print)

1918-4670 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bradley, J. (2016). David Fennario persiste et signe : entrevue avec David Fennario. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 21–27.

David Fennario persiste et signe

Entrevue avec David Fennario

PROPOS RECUEILLIS PAR JOHN BRADLEY

David Fennario est un dramaturge de Montréal bien connu des réseaux culturels et militants anglophones, mais assez peu des francophones, son travail ayant été très peu traduit et encore moins produit sur scène en français. Ses œuvres portent les titres suivants : Sans parachute, On the Job, Nothing to Lose, Balconville, Joe Beef, Doctor Thomas Neill Cream, The Death of René Lévesque, Condoville, Bolcheviki, et la plus récente pièce, Motherhouse. Un film documentaire, réalisé par Martin Duckworth, The Good Fight (Fennario persiste et signe), a été réalisé en 2014 sur le parcours de Fennario ainsi que sur la préparation de Motherhouse. Ce film a été présenté à l'édition 2014 des Rencontres internationales du documentaire de Montréal.

Afin de vous donner un aperçu de l'approche de Fennario, nous vous présentons ici deux textes. Tout d'abord, une entrevue réalisée avec lui récemment¹, par John Bradley, un de ses amis militants de Verdun. Ensuite, un extrait de la pièce de théâtre Bolcheviki, écrite par Fennario en 2009. Yves Rochon a assuré la traduction des deux textes de ce numéro.



Photographie : Thanh Pham, tirée de l'affiche du film *The Good Fight*

1 Entrevue réalisée à Verdun au mois d'août 2014.

JB – Pourquoi as-tu choisi d’écrire une pièce comme *Bolcheviki* qui porte sur la Première Guerre mondiale, cent ans après cet événement ?

DF – La première raison en est probablement que j’ai toujours eu un intérêt particulier pour cette guerre. J’y voyais aussi une opportunité politique de compléter divers projets que j’avais esquissés au fil des ans. L’un d’eux était basé sur des histoires que j’avais entendues, des histoires racontées soit par des membres de ma famille proche, soit par des hommes qui avaient participé directement à cette guerre, tel Harry Rowbottom, qui était, en plus, un excellent conteur. Le personnage de Rosie Rollins dans ma pièce *Bolcheviki* est basé sur ce Harry. Il se lançait souvent dans des histoires invraisemblables qui n’avaient rien à voir avec la guerre, mais de temps en temps j’arrivais à le faire parler des combats eux-mêmes et c’est comme s’il se retrouvait alors dans les tranchées, dans le pire que cela pouvait être. Je pense d’ailleurs que c’est pour fuir ces images-là qu’il en parlait si peu souvent.

Il faut se rappeler que la Première Guerre mondiale avait été une vraie folie dans laquelle les travailleurs de différents pays s’entretuaient afin que les élites nationales, dont celles du Canada, puissent accaparer la plus grande part possible des ressources du Moyen-Orient en leur faisant accroire que « nous sommes tous dans le même bateau, nous avons tous les mêmes intérêts ». Le même genre de discours qu’on nous sert aujourd’hui, celui de Harper et autres, qui cherchent à utiliser la guerre comme moyen supplémentaire pour faire de la *business*, pour ouvrir de nouveaux débouchés aux « faiseurs de profits ».

J’ai donc écrit cette pièce *Bolcheviki* comme une intervention, comme un outil qui puisse servir dans la riposte contre cette militarisation croissante de notre société. Mais cette pièce est également basée sur l’expérience de ma mère. Elle ne reconnaissait plus du tout mon père quand il est revenu de la Seconde Guerre mondiale. Il était devenu un étranger. Une bonne partie de l’inspiration de mon travail récent vient donc de cela, aussi bien pour ce qui est de la rédaction de *Bolcheviki* que de la pièce qui a suivi, dont le titre est *Motherhouse*.

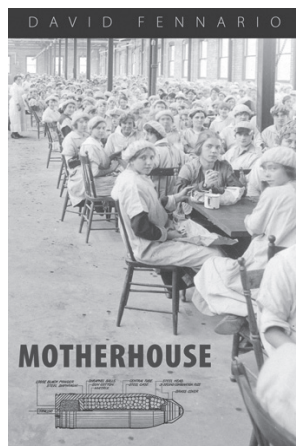
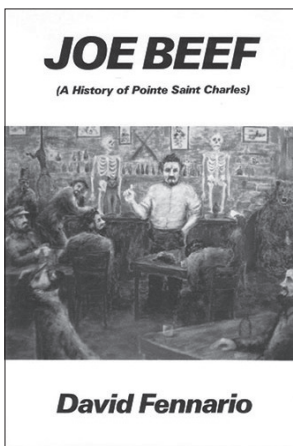
JB – Dans les notes de présentation du texte de *Bolcheviki*, vous écrivez que ce sentiment de deuil et de perte vécu par les soldats et leur famille était devenu omniprésent dans la façon dont les gens se comportaient après la guerre. Pouvez-vous nous en dire davantage à ce sujet et sur la manière dont vous traitez la question dans cette pièce ?

DF – Mon père relatait des épisodes horribles comme celui où il ramassait des morceaux de corps sur les champs de bataille pour ensuite les mettre dans des sacs, ou encore celui du gars mort sur le coup dans la couchette juste au-dessus de lui lorsque leur caserne a été bombardée pendant le Blitz en Angleterre. Puis il disait : « Plus vous voyez ce genre de choses, moins vous avez envie d’y penser et

d'en parler ». C'est ce que nous appelons aujourd'hui le stress post-traumatique. Les anciens combattants répriment continuellement leurs sentiments, c'est la seule façon de survivre. Quand mon père est rentré à la maison, il refoulait ses émotions. J'ai baigné dans ce contexte dès ma conception. J'ai hérité de la colère que ce climat d'horreur engendre. J'ai grandi dans ce climat, il fait partie de moi.

Face à ce sentiment de perte, la douleur se transforme la plupart du temps en colère. On peut facilement dire que la colère était l'émotion la plus commune parmi mes amis de Verdun quand j'étais jeune, et certainement aussi celle de ma propre famille. On pourrait presque dire que la seule émotion avec laquelle les gens de ce milieu-là sont vraiment à l'aise, c'est la colère. Le côté positif de cela est qu'ils ont la couenne dure : chez nous les anglos, on dit qu'ils sont *tough*. Dans le français de Verdun, ce serait : « toffes ». Mais il y avait aussi une solidarité dans ces rues et ruelles de Verdun où j'ai grandi. Personne ne se considérait meilleur qu'un autre et personne ne se faisait d'illusion sur la possibilité de sortir de cet endroit, sauter la clôture des classes et se retrouver un jour dans la classe moyenne. Alors, très tôt, j'ai eu ce fort sentiment de faire partie d'une classe précise de la société, et cela a eu plusieurs conséquences importantes sur mon parcours, autant politique qu'artistique.

Les études sur l'histoire du quartier ont révélé que la plupart des militants syndicaux des usines de cette époque, tels le Canadian Pacifique, le CN, la Bell Telephone et autres, venaient de Verdun et de la Pointe-Saint-Charles. Deux personnages de ma pièce *Bolcheviki*, Rosie et Rummie, sont du même type que ces militants à bien des égards : ils luttent contre l'horreur et la bêtise de la machine de guerre qui se nourrissait de la chair des travailleurs pendant la Première Guerre mondiale, tout comme s'en nourrissaient ces compagnies durant les années 1940 et 1950.



JB – Vous parlez également dans ces notes de présentation de votre pièce *Bolcheviki* d'une nécessaire approche de « distanciation » dans la façon de la monter. Que voulez-vous dire par là ? Et pourquoi cette notion est-elle si importante pour vous ?

DF – Il y a un certain nombre d'années, je jouais ma pièce *Banana Boots*, qui était en fait un monologue sur moi-même, joué par moi-même. Le metteur en scène me demandait de jouer des scènes en essayant le plus possible de faire croire qu'elles se produisaient réellement. Alors je me suis efforcé de le faire, de donner cette illusion au spectateur et à la spectatrice. Et puis, un soir, je lui ai dit que j'avais la nette impression de perdre le public dès que je prétendais avoir des émotions que je n'avais pas réellement, ou que je faisais croire que des choses arrivaient réellement alors qu'elles n'arrivaient pas. Je lui ai aussi dit que je faisais rire davantage auparavant, avant qu'il ne m'apprenne à faire ce genre de choses, lorsque je me contentais de leur raconter une bonne histoire.

À partir de ce moment-là, nous avons décidé de faire le spectacle sans cette *bullshit* d'illusion et les rires sont immédiatement revenus. J'ai alors saisi ce phénomène de l'illusion et de la non-illusion, et depuis j'ai aussi compris celui de l'anti-illusion, de la « distanciation », comme cela se dit en français. Je me suis dit que ce que Brecht entendait par distanciation, c'est que l'acteur ne doit pas se prendre pour le personnage : vous restez froid à l'égard du personnage, mais vous êtes en contact intense avec les gens du public parce que *ce sont eux* vos émotions.

C' a été un long cheminement pour moi d'assumer pleinement cette approche et de la défendre. À bien des égards, je l'applique par défaut. Au début, je voulais tout simplement me concentrer sur l'écriture de mes pièces, puis les jouer et en assurer la mise en scène. Divertir, jouer, être un acteur, voilà tout ce que je voulais. Je préfère d'ailleurs nettement le titre d'*entertainer* à celui d'artiste. Je peux raconter une histoire et je peux le faire à ma manière, avec la voix qui m'est propre. Comme peuvent le faire tant de gens de Verdun d'ailleurs, une vraie mine de bons conteurs...

Il est clair que sans ma vision politique, cette approche théâtrale de l'illusion serait vite devenue un piège mortel pour moi. J'ai donc réussi à garder la voix qui m'est propre. Puis j'ai adapté mon écriture à cette voix. C'est devenu une caractéristique de mon style. J'étais alors en train de réinventer l'approche brechtienne du jeu théâtral, sans même le savoir !

J'avais lu certaines pièces de Brecht dans le passé et ça ne m'avait pas emballé, à vrai dire. Je n'ai jamais assisté à une production vraiment réussie d'une pièce de Brecht. C'était toujours ennuyeux, « plate à mort » comme on dit en français. Parce qu'ils faisaient du Brecht complètement à l'envers. Les acteurs s'adressaient à l'auditoire comme s'ils incarnaient réellement leurs personnages. Ce n'est pas du Brecht de faire ça. Dans la vision de Brecht, l'acteur doit rester *lui-même* quand il parle au public. Il doit jouer le personnage sans se départir de ce qu'il

est, nous montrer le personnage tout en montrant également le processus de création de ce personnage, puis faire cela à partir de ses propres émotions à l'endroit de ce personnage.

Brecht ne voulait pas que ses acteurs jouent leur rôle en s'efforçant de créer l'illusion qu'ils étaient véritablement le personnage, là sur la scène devant nous. Cela ne fait que créer un mur entre les comédiens et l'auditoire, un mur émotif et politique. Le courant ne passe alors tout simplement pas entre les deux, bien que ce soit plus sécurisant pour tous.

Lorsque les enseignants en art dramatique disent aux étudiants : « vous devez faire vrai », ils signifient alors « prétendre faire vrai ». Et quand ces étudiants expérimentent la distanciation, le résultat est encore plus bizarre, car ils font alors semblant de ne pas être en train de faire semblant et cela devient complètement délirant. Faire réel devrait vouloir dire, pour un acteur, que lorsque vous êtes sur une scène de théâtre, vous n'essayez pas de faire croire au public que ce n'est pas le cas, vous n'essayez pas de lui faire croire que vous êtes ailleurs, dans la supposée réalité extérieure à ce théâtre. Je n'aime tout simplement pas que mes comédiens fassent semblant d'être différents de ce qu'ils sont, parce qu'ils créent alors une distance avec le public alors que le but est de s'en rapprocher.

Par la distanciation, l'acteur colore au contraire son jeu avec ses propres émotions, avec ses propres opinions, y compris ses opinions politiques. Il ne se borne pas à transmettre les opinions et les émotions de son personnage, il nous donne également les siennes. C'est ainsi que vous créez le personnage, mais vous le faites alors avec le public, ce qui fait en sorte que ce public participe lui-même à la création et qu'il ne se contente pas d'être assis là à vous regarder donner votre numéro. Il finit par faire partie du processus, de tout ce qui se passe sur la scène.

Ce qu'il faut, c'est revenir à ce qu'était le théâtre à l'origine, soit un lieu d'échange d'idées, un forum de discussion sur des enjeux qui concernent la communauté. Mais un forum amusant, en tout cas plus drôle qu'une session du parlement !

JB – Parlons maintenant un peu de votre façon d'utiliser cette technique de la distanciation dans votre pièce *Bolcheviki*, durant laquelle un acteur unique nous raconte tour à tour l'histoire du journaliste Jerry Nines, qui lui-même raconte l'histoire de Rosie Rollins, ce vétéran de la Première Guerre mondiale avec lequel il bavarde dans une taverne quelque part à la fin des années 1970.

DF – L'acteur ne doit pas prétendre être dans la peau de Jerry Nines. Il doit demeurer *lui-même* et montrer Jerry Nines qui est lui-même en train de montrer Rosie Rollins. Lors de la dernière production de cette pièce, l'acteur persistait à incarner Jerry Nines, malgré mes indications. Ça n'allait pas du tout. Il était là sur scène et tâchait de nous faire croire qu'il était Jerry Nines, puis dans les

deux minutes qui suivaient, il se prenait pour Rosie. Dans certaines parties de la pièce, cela dérapait complètement parce qu'il s'efforçait de simuler les émotions du personnage. Ce qui nous intéresse, c'est le point de vue de l'acteur sur les personnages et non l'inverse. C'est dans cette mesure qu'il pourra alors créer véritablement le personnage, en compagnie du public.

Les acteurs doivent avoir une personnalité. Ils doivent avoir des opinions fortes. Ils doivent avoir des émotions fortes. Or les écoles de théâtre semblent les convaincre du contraire puisque la plupart du temps les finissants et les finissantes des écoles de théâtre en sont presque toujours tristement dépourvus, ou s'ils en ont, ils les cachent bien.

Mais évidemment, c'est plus compliqué de jouer son propre personnage que d'en créer un de toutes pièces ! Dans *Bolcheviki*, l'acteur devrait jouer sur trois tableaux. Il incarne d'abord Jerry Nines, puis il incarne Jerry Nines qui incarne Rosie, et il incarne aussi son propre rôle qui joue le rôle des deux autres. La pièce comporte tous ces éléments. C'est une des raisons pour lesquelles le théâtre de Brecht exige des répétitions plus longues, afin d'arriver à saisir toutes ces dimensions.

JB – Qu'envisagez-vous de faire durant les années à venir, quels sont vos projets ?

DF – J'ai réalisé récemment que j'étais dans une sorte d'impasse parce qu'en tant que dramaturge, le type de pièce que j'ai envie d'écrire, celles qui sont en chantier, risquent fort de ne pas pouvoir être produites correctement, sauf si les comédiens et les comédiennes qui les jouent ont des références et des opinions politiques. Ce que l'École nationale de théâtre ne leur fournit pas actuellement et qu'ils ne trouvent pas ailleurs non plus, semble-t-il.

J'ai besoin de travailler avec des gens qui ont à la fois une expérience théâtrale et politique, qui sont donc aussi des militants. Je lance ici un appel afin que des activistes qui apprécient mon travail m'aident dans cette démarche.

Je perçois mon rôle au sein de ce groupe théâtral (se rapprochant du Berliner Ensemble de Brecht) comme un agent de formation politique durant les répétitions.

Je vois cette approche comme une alternative à celle qu'on enseigne présentement dans les cours de théâtre et qui vise seulement à montrer aux étudiants comment imiter quelqu'un d'autre lorsqu'ils sont sur une scène. Peu importe l'objet et la raison de l'imitation en question, le jeu, dans ce cas, n'est rien d'autre que du jeu, un exercice de style scolaire. Dans cette optique de formation, on n'apprécie pas du tout l'expression des opinions politiques. Cette expression n'est pas interdite, elle est simplement exclue dans la pratique. La politique, dans le théâtre traditionnel, est toujours abordée sous l'angle de l'illusion totale. On n'a jamais recours à la distanciation.

JB – Quel lien faites-vous entre votre travail théâtral actuel, en particulier cette approche du théâtre de la distanciation, et les actions récentes de résistance comme la grève étudiante de 2012 et les mouvements *Occupy* ?

DF – Je pense qu'il y a en effet un lien important entre les deux. En ce sens que ces mouvements ont presque transformé Montréal et d'autres villes du monde en scènes de théâtre, du moins pendant de courtes périodes. C'était tout simplement stupéfiant et effectivement très inspirant pour moi; je me sentais comme si je venais de mourir et qu'on me transportait directement au paradis.

D'ailleurs, les Carrés rouges ont eu une influence importante sur l'écriture de ma dernière pièce, *Motherhouse*. Elle porte sur ces femmes qui ont travaillé à produire des munitions, ici même à Verdun, durant la Première Guerre mondiale. Sur leur quotidien, mais aussi sur leurs sentiments de révolte devant cette folie. Je l'ai écrite expressément pour qu'elle serve d'outil politique dans cette lutte, toujours en cours d'ailleurs, qui vise à mettre fin à un système fondé sur le profit et non sur le mieux-être des personnes. À cette époque comme à la nôtre, je pense qu'au lieu de tuer d'autres personnes dans une guerre, on doit résister contre ceux qui nous montent les uns contre les autres.

JB – Vous vous déplacez en fauteuil roulant depuis quelques années parce que vous êtes malade. Comment composez-vous avec cette situation, à la fois comme personne, comme dramaturge et comme activiste politique ?

DF – Les gens me disent souvent : « Dave, tu t'es étonnamment bien accommodé de ta maladie ». Alors oui, j'ai réfléchi à la question. Et je pense que cela est aussi une caractéristique du milieu d'où je viens, des gens de la classe ouvrière. Comme eux, j'ai l'habitude d'endurer ce qui me tombe sur la tête ainsi que toute cette marde qui nous entoure. On nous a appris à endurer. On nous a appris à vivre sans espoir, pognés dans un hostie de cul-de-sac. Et tout ça peut causer beaucoup de stress. Mais je pense qu'autant ce stress me tue à petit feu, autant c'est lui qui nourrit mon talent.

Et puis ce qui compte avant tout, c'est mon objectif politique, en tant que socialiste et révolutionnaire. Cela me donne des raisons de tenir le coup en public parce que je sais que tout ça dépasse ma petite personne mal en point. Vivre seulement pour soi-même est une impasse, en fauteuil roulant ou pas. Vivre pour les autres et avec les autres, voilà ce qui fait de chacun de nous un être humain.

J'essaie donc de garder le cap et de frapper le plus fort possible et à la bonne place, avec les ressources que j'ai.