Document generated on 09/21/2024 10:05 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

« La famille Toucourt en solo ce soir »

Jean-Cléo Godin

Number 18 (1), 1981

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28675ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Godin, J.-C. (1981). Review of [« La famille Toucourt en solo ce soir »]. *Jeu*, (18), 125–129.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1981

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

D'une certaine façon, la pièce de Normand Chaurette n'est pas sans rappeler le titre que Nelligan aurait choisi pour son recueil: «Motifs du récital des anges». Construite en effet comme un récital, dans une perspective impressionniste, anti-biographique, elle retient de Nelligan ce que ses lecteurs en retiennent. Non pas la vie, la folie et la mort, mais le rêve, les fantasmes, les images. Sont réinscrits dans la pièce les principaux motifs des poèmes: la musique, l'enfance, la femme, puis l'univers céleste des anges et l'enfer du spleen. Nombreuses sont les références en relation directe avec la poésie: sainte Cécile que Nelligan appelait «l'organiste des anges», Paderewski, pianiste et héros polonais, Rimbaud et Baudelaire. Nombreux aussi, les rappels: le choeur qui récite des extraits de poèmes, les personnages qui en font des répliques, le violoncelle qui donne au geste sa langueur et sa gravité. C'est ici une superposition de la vie et du rêve par un théâtre où la poésie elle-même devient actant.

Distribuée sur douze tableaux (comme l'angélus sur douze coups), *Rêve d'une nuit d'hôpital* confronte deux objets, une oeuvre et son auteur, devenus officiels, importants, inaliénables. Le rêve, les fantasmes et les images retrouvent leur fonction productive et créent un nouvel univers qui n'est ni réaliste, ni tout à fait imaginaire, quelque chose d'éthéré, entre les deux: une lecture. C'est cette lecture, et sa représentation, qui nous amènent à penser avec Émile Nelligan et Normand Chaurette qu'«au bout du rêve, il y a toujours le risque d'un hôpital».

lucie robert

«la famille toucourt en solo ce soir»

Pièce d'Éric Anderson, coll. «Théâtre», Montréal, V.L.B., 1980.

«Décor: un piano et de l'imagination». Cette brève directive au metteur en scène est insuffisante, certes, en même temps qu'elle ouvrirait la voie à de multiples lectures possibles. En cela, elle est trompeuse: d'autres indications montreront plus tard qu'il faut tout de même quelques meubles ou accessoires et que seule une lecture nuancée, tantôt parodique et tantôt réaliste, correspond à l'intention de l'auteur.

Plus encore que le dépouillement souhaité, cette indication révèle un décor intérieur et la genèse même de l'oeuvre. Avec une imagination fertile (mais non débridée), certains souvenirs de l'enfance encore proche et qui seraient centrés sur un piano, quel récit dramatique peut inventer un jeune dramaturge? Assise au piano, c'est tout naturellement la mère qui s'impose aussitôt, rappelant avec nostalgie sa jeunesse à elle, chantant avec justesse et un léger trémolo d'époque la «bonne chanson» d'hier. Folklore suranné, un peu oublié ou rejeté, auquel la génération née avec la Révolution tranquille semble retrouver quelque charme: le charme discret de la bonne chanson des parents, quand on est soi-même au «printemps de la vie». C'est plus romantique que les fourrures défraîchies, moins démodé que la dentelle de Bruges ou les photos anciennes, en médaillon, des grands-parents.

En voyant cette pièce au Quat'Sous de Montréal, c'est d'abord à ce charme étonnant que j'ai été sensible: à l'intérieur d'une reconstitution visiblement parodique, d'un «come-back» assez ridicule, que de tendresse dans la

contestation, au-delà des déchirements et des affrontements. Comment ne pas s'étonner aussi que tant de nuances et de sensibilité se retrouvent chez un jeune auteur, dans sa première pièce? Enfin, l'idée même de construire une pièce autour de quatre ou cinq chansons, judicieusement et simplement distribuées entre les personnages, me paraissait à la fois intéressante et neuve, audacieuse dans la mesure même où, à première vue, elle semble farfelue, «rétro» ou simpliste.

D'entrée de jeu, s'amorce et s'organise une complexe dialectique du passé et du présent. «On a toujours chanté dans la famille... c'était une façon de vivre, de survivre», explique la mère. Un «toujours» duratif, expansif, sans limite, mais projeté dans le passé par la mort récente du père, qui représente une rupture. À mesure que se situeront dans leur présent les enfants, on verra comment se traduit dans un vécu plus ou moins traumatisant ou dynamique cette dialectique complexe, ambivalente, du passé et du présent, du groupe et des individus. Dialectique soulignée, avant même de préciser la silhouette de chacun des personnages, par la chanson «Souvenirs d'un vieillard» qui, reprise par la famille Toucourt à la fin de la pièce, indique les composantes de la thématique ainsi rigoureusement circonscrite, encadrée: s'y opposent et y voisinent le vieillard et l'enfant, la joie et les pleurs, le passé et le présent, l'enfance et la mort.

Dès le premier dialogue, entre Richard et Claudine, tous ces termes apparaissent sous le signe du paradoxe. «Écrasés sur le divan», le frère et la soeur essaient de retrouver les paroles de la chanson et se moquent du «come-back» décidé par leur mère, trop vieille selon eux pour se produire sur scène. Mais la projection est aussi évidente que leur mauvaise foi: «À cinquante (ans) nous autres, on va être finis...». Ils n'ont pas atteint le quart de siècle et sont déjà dépourvus d'ambition. La bière et la drogue (pour Richard, du moins, imitant en cela son aîné François) ont remplacé la chanson comme mode de vie. «Profitez bien du printemps de la vie / Trop tôt hélas, vous verserez des pleurs...». Mais les pleurs sont versés et c'est à «r'virer une place à l'envers, en ville» que semble se ramener, pour Richard, les joies de sa jeunesse: tout son être est à l'envers, bouleversé, sans avenir. Le retour vers le passé, pour ce jeune vieillard, ne peut qu'éveiller des regrets inavoués, ou faire davantage éprouver l'échéance (ou l'attirance) de la mort.

«On appelle ça l'destin», dira François à son frère-père Michel, qui lui reproche d'être «sur une ben mauvaise pente». La fuite du passé que les autres recherchent dans le cercle clos d'un salon ou d'un bar, mais sans quitter le cadre familial, il la réalise dans un large cercle spatial qui passe par un Kibboutz d'Israël, «un hôtel *cheap* de Genève», les bars et les bouges de Berlin. C'est pourtant lui qui reste le plus solidement accroché à la chaleur maternelle de l'enfance, le plus profondément identifié à sa chanson totémique, «René Goupil à sa mère». «Y'a des jours où René, j'le sens vivre au fond d'moi». Or, le destin de René Goupil est celui d'un exilé qui meurt jeune, au loin, en pensant à sa mère. François semble déterminé, lui aussi, à poursuivre ce destin; ce n'est pas un hasard si le «voyage» de la drogue, la nuit de Genève, lui fait retrouver son voyage intérieur où il s'identifie à Goupil. À Berlin, c'est Franz (son double allemand) qui mourra, lui-même transformé en son double féminin. Peut-être est-ce cette mort qui le sauve ou modifie son destin. Il ne sait pas pourquoi il est revenu, pour le «come-back», mais il note que «Franz est mort. René est mort... pis j'suis pus sûr de ma naissance». Parce qu'il revient de plus loin, peut-être François a-t-il

compris mieux que les autres le sens profond du «come-back»: s'assurer de sa naissance, retrouver la chaleur vitale de l'enfance, conjurer la mort toujours menaçante. «Dix ans à jouer au soliste quand au fond j'vous ai toujours eu en background». Dans cette pièce, chacun «joue au soliste», sans jamais y arriver vraiment; peut-être parce que chacun n'a d'existence vraie que par la famille: c'est elle, ce soir, qui chante «en solo».

Si la chanson «Souvenirs d'un vieillard» encadre la pièce et en propose la thématique, François semble bien en être le principal personnage, bouclant la boucle de plus d'une façon. On peut en effet, grâce à lui, passer d'un personnage «absent» à un autre: je veux parler du père, dont la mort est à l'origine de ce récit dramatique. Point n'est besoin d'être psychanalyste pour considérer qu'on a «tué le père» avec une rapidité suspecte, en l'écartant d'une pièce dont il a réglé le scénario. D'ailleurs, depuis les premières répliques de la mère, il est omniprésent, obsédant. Sabine l'accuse d'avoir brimé sa propre carrière de soliste et d'avoir transformé sa famille en chorale. Or, le fils Michel, ersatz du père et militaire imbu de discipline et de lui-même, établira clairement (et fièrement) que la chorale supposait «la discipline du métier». La figure paternelle est ainsi assimilée — ce n'est pas unique dans le théâtre québécois: songeons au paternel chef de police de *Zone* — à celle d'un garde-chiourme, voire d'un dictateur, comme l'indique la réponse de Richard au discours militaro-paternel de Michel. «Richard se met à scander les «Hei... Hei... Hei...», comme lors des discours d'Hitler...». À l'exception de Michel qui l'assume, tous les personnages identifieront et rejetteront cette figure du père-oppresseur, en même temps qu'ils se préparent à exécuter ses dernières volontés.

Mais ici encore, seul le personnage de François permet de dégager la pleine signification et toute l'ambivalence de ce rejet du père. «J'ai jamais chanté pour mon père... Si j'l'avais jamais connu, j'aurais sûrement moins peur aujourd'hui de lui ressembler: d'avoir sa voix au téléphone, son visage dans un miroir...». Troublant rejet, si proche de l'identification et qui n'est peut-être que l'envers d'un désir amoureux. À Berlin où il se plaît tant (l'ancienne capitale d'Hitler!), François montrait la même ambivalence face à Michel qui, bien sûr, n'y comprenait rien. «Tu restes pas pour une autre bière?». À quoi Michel répond que «aujourd'hui c'est pas l'jour...». On peut penser qu'il avait raison et c'est pour l'avoir compris, peut-être, que François rentre à Montréal: le jour du «come-back», c'est le retour au père, retour libérateur et amoureux comme le suggèrent les derniers mots (enfin chantés) de la chanson: «Oh! laissez-moi vous prouver ma tendresse / C'est en aimant... que je voudrais mourir...».

Cette lecture de la pièce laisse dans l'ombre les personnages féminins, particulièrement Claudine et Jocelyne. Leurs prénoms forment avec celui de la mère, Sabine, un trio rimé suggérant le dimunitif et dénotant le modèle et la fonction uniques. Avec leurs ressemblances et attirances (c'est particulièrement évident pour Richard et François), les personnages masculins affirment leurs différences et leur évolution propre. À côté de leurs frères — et on peut en faire reproche au dramaturge — les deux soeurs paraissent pâles et sans relief. Par ailleurs, les minces répliques du récit qui leur sont réservées semblent les plus anecdotiques et les moins convaincantes: on a du mal à croire que la date exacte des premières menstruations de Claudine ait une telle pertinence, alors que l'abbé Couillard (le bien-nommé), dont parle Jocelyne, semble un curé voyeur trop attendu et familier. Elles sont des témoins de ce passé auquel on réfère sans cesse mais il manque, chez elles, la continuité d'un drame intérieur: leur rôle est daté, inscrit dans le passé, beaucoup moins dans un présent vécu. Elles seront, «ce soir», des exécutantes au grand «solo» familial, mais leur participation demeure ponctuelle, dépourvue de retentissement personnel: le chant d'un soir, non d'une vie.

La Famille Toucourt en solo ce soir se distingue par sa construction astucieuse et généralement rigoureuse, et davantage par l'idée qui l'a inspirée: écrire une pièce autour de «la bonne chanson» de l'abbé Gadbois. C'est en même temps sur le retour des vedettes d'une époque révolue que le récit dramatique prend appui. La pièce d'Anderson se situe ainsi dans un courant illustré par Jean-Claude Germain et les P'tits Enfants Laliberté ou les Enfants de Chénier. Le rapprochement est d'autant plus intéressant que, à dix ans de distance, l'un et l'autre auteurs présentent comme première oeuvre, un «spectacle d'adieu»[1]. *Si Aurore m'était contée* (un «come-back» du mélodrame) et *les Hauts et les bas dla vie d'une diva*, comme le récent spectacle *les Nuits de l'Indiva* reprennent également, avec une évidente volonté parodique, quelque succès populaire d'antan.

Chacun sait, cependant, que chez Germain ces recours ne sont jamais que prétexte à un vaste procès de certaines valeurs de la société québéoise dont le microcosme demeure la famille. Ici encore, la parenté paraît évidente entre la pièce d'Anderson et l'oeuvre de Germain: si «la bonne chanson» fournit le prétexte, c'est *la* famille (tout court) qui constitue le sujet réel du récit. On croirait même à un clin d'oeil complice, lorsque Sabine dit de ses enfants: «C'toutt' des fous!»[2]. On peut cependant observer qu'ici la famille n'est plus vraiment en procès; elle est déjà éclatée, dispersée dans le temps et dans l'espace. Le père vient de mourir et la mère semble en sursis, le temps d'accomplir un dernier devoir et de tenter un improbable rajeunissement qui la ramène à sa carrière de «jeune» soliste. Restent les enfants et, tout particulièrement, les fils. On retrouve ainsi un courant particulièrement marqué dans les années 60 et une interrogation obsédante, aux nombreuses résonances, du théâtre québécois: cette pièce nous présente encore — pour emprunter une expression chère à Germain — un «théâtre du fils».

Dans le cas de Michel, ce fils reproduit l'image du père dominateur, sans existence propre: il sert de repoussoir et de substitut au père qu'on veut «tuer». Richard domine la scène et le jeu au début

1. *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu,* créé au Théâtre d'Aujourd'hui le 23 septembre 1969.
2. Cf. *les Jeunes s'toute des fous!*, spectacle-anthologie créé en septembre 1971 au Cégep Bois-de-Boulogne. Réalisé en film pour l'Ontario Educational Communication Authority, en 1973 (cinq émissions de 30 minutes).

de la pièce, François à la fin, et cet encadrement reflète leur importance. Ils ne forment d'ailleurs qu'un seul personnage, comme le suggèrent «la Complainte des buveurs attardés» (la seule chanson écrite par le dramaturge), leur initiation sexuelle et leur précocité partagées, leur évolution parallèle et quasi identique. Or, la figure de ce fils est désemparée, tragique, assez proche des personnages de Tremblay ou du Grand Cirque Ordinaire et, davantage, du héros de *Wouf Wouf*. «Nos âmes sentent la boule-à-mites pis nos idoles sentent l'éther...», dira François qui, ailleurs, mélange la chanson de René Goupil à l'acide qui le conduit à un étrange «paradis artificiel» et, symboliquement, le met au ban du paradis suisse. Alcool, bière et drogue sont pour Richard et François, tous les deux précocement vieillis, l'ersatz de la conscience et le signe d'un cheminement cahoteux, mais perceptible, vers la connaissance de soi, en côtoyant partout le vide. Ainsi le Daniel de *Wouf Wouf*, obsédé et fasciné par la mort semble trouver une certaine sérénité dans le serment d'amour qu'il fait à Jean-Pierre, à la scène finale. Après des années d'errance et d'expériences diverses qui ressemblent à une traversée de la mort, François rentre à Montréal sans bien savoir pourquoi; mais tout indique qu'il entrevoit une sorte de naissance[3]. Cette signification me paraît se dégager encore du geste que pose Richard, lorsqu'il décide (comme par bravade et sous l'effet de l'alcool) de se montrer nu sur scène: c'est sa nudité intérieure qu'il dévoile, lestée de tout faux-semblant. Un jeu de scène montre bien, à ce moment, ce symbolisme de la renaissance exprimé à la fois par les deux frères. On voit d'abord Richard se relever et commencer à se rhabiller, mais l'éclairage change aussitôt et c'est François que le spectateur aperçoit: il «entre en scène, seul, vêtu de son costume, un costume neuf, beau». Tout est prêt, on peut entonner en choeur et en famille les «Souvenirs d'un vieillard». Mais au ton parodique du début succède celui de l'émotion. Les connotations ne sont plus les mêmes: le «printemps de la vie» a peut-être retrouvé sa signification première et la beauté du chant (essentielle, surtout dans le finale *a cappella*) doit suggérer un possible bonheur de vivre.

jean-cléo godin

3. Rappelons que le prénom auquel sa chanson l'identifie — René — suggère la renaissance. Par ailleurs, la strophe finale de la chanson suggère le remplacement, au-delà de la mort, de ce «René missionnaire»: «Celui qui vient finir ce mot / Ce n'est plus votre petiot».

«une histoire sur not'dos»

Création collective par le Théâtre à l'Ouvrage; Cahier no 1 du Théâtre à l'Ouvrage, Montréal, Presses de l'Unité, 1980, 60 p.

Le Théâtre à l'Ouvrage sait ce qu'il veut: «... à partir de la réalité de la vie du peuple (...) amener celui-ci, à travers notre art, à réfléchir sur l'exploitation capitaliste; montrer les duperies bourgeoises, les connivences politiques, mais aussi montrer le peuple en action dans sa lutte». *Une histoire sur not'dos* veut dénoncer «les marques qu'a laissées sur notre peuple le développement du capitalisme canadien». On fera donc l'histoire de l'oppression nationale des Québécois, prônant finalement «le droit pour chacun de vivre là où il est, dans sa langue, sans mépris basé sur son appartenance nationale». C'est ainsi que le Théâtre à l'Ouvrage nous introduit à *Une histoire sur not'dos*, sa deuxième création collective d'importance.