

## La grande et la petite famille

Philip Wickham

---

Number 101 (4), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26311ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Wickham, P. (2001). La grande et la petite famille. *Jeu*, (101), 127–134.

PHILIP WICKHAM

# FTA La grande et la petite famille

**L**e Festival de théâtre des Amériques a offert à nos sens, à notre esprit et à notre imaginaire un théâtre rigoureux, inventif, audacieux et parfois bouleversant : certains spectacles nous ont heurtés de plein fouet, d'autres nous ont charmés tout en nous invitant à écouter la sagesse des anciens, d'autres encore nous ont glacé le sang ou chatouillé les côtes. C'est dire qu'il y avait place pour tous les plaisirs, toutes les émotions.

Comme spectateur fidèle du festival et chroniqueur de l'événement, mes choix de spectacles ne répondaient à aucun plan scientifique convenu : je trépignais de revoir ces virtuoses de la scène que sont les membres du Théâtre du Soleil ; j'acceptais d'affronter l'horreur que les Belges de Groupov annonçaient à propos du génocide de 1994 au Rwanda ; d'autres Belges, réunis autour d'Alain Platel et d'Arne Sierens, avaient déjà fait un tabac au dernier FTA, et on m'avait glissé un mot sur le charme irrésistible des vieillards qui chantent *Stairway to Heaven* de Led Zeppelin en pyjama ou en robe de chambre. J'avais également envie de prêter l'oreille au théâtre anglophone de Montréal et de Toronto, à ces artistes si près de nous mais si loin quand on ne prend pas la peine de sortir du circuit théâtral régulier. Et j'étais curieux de vérifier si l'écriture de Gaétan Soucy passerait facilement du livre à la scène.

## Une fascination engageante

Le Théâtre du Soleil nous conviait à voir représenté un ancien conte tiré de la tradition orientale – adapté pour la scène par la complice de toujours, Hélène Cixous (*Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, l'Indiade, la Ville parjure ou le Réveil des Érinys*) –, que des événements climatiques récents au Québec (le déluge au Saguenay-Lac-Saint-Jean et la crise de verglas) rendaient tout à fait actuels, pour ne pas dire étrangement présents. Dans cette histoire, un seigneur dans le pays du Levant a fait construire un barrage pour assurer à la population un approvisionnement durable en eau, source de bonheur et de prospérité. Mais voilà qu'une tempête s'attarde, se prolonge, s'éternise, si bien que le pays est menacé d'inondations. Le Seigneur doit agir : il faut ouvrir une brèche dans le barrage qui permettra à l'eau de s'écouler et d'éviter de noyer toute la région. Menacé par les éléments, inondera-t-il le quartier populaire où vivent les artistes ou celui des affaires ? Sur les hauteurs se tiennent des hommes prêts à déclencher un tonnerre de percussions avec leurs tambours pour avertir de l'imminence du déluge. Mal conseillé, le Seigneur finit par ouvrir une brèche du côté du quartier populaire et provoque une mutinerie à la cour et des centaines de morts dans le pays. Sa fin à lui n'est pas moins tragique.



Depuis qu'il s'est imposé comme une des troupes majeures de France, le Théâtre du Soleil a continué de se mesurer à plusieurs langages et techniques de la scène originaires de l'Orient ; le grandiose cycle des *Atrides* que la troupe a présenté à Montréal en 1992, avec ses costumes, sa musique et sa danse inspirés du kathakali, est gravé dans les mémoires. Cette fois, Ariane Mnouchkine, directrice de la troupe et metteuse en scène de *Tambours sur la digue*, a choisi une technique de marionnette, celle du bunraku japonais, comme moteur du jeu des interprètes : les figurines manipulées à vue de la tradition sont remplacées par des acteurs « surmarionnettes », assistés dans leurs déplacements par des porteurs tout en noir qui se tiennent à leur côté et assurent leurs déplacements, souvent par la voie des airs, à bout de bras. Cette convention travaillée jusque dans les moindres détails procurait au jeu une complexité et une difficulté technique soutenue d'un bout à l'autre du spectacle. La coupe, les couleurs des costumes et l'espace évoquaient le Japon, recréant ainsi le contexte de l'histoire et le décor de la marionnette. Un tel déploiement d'artifices avait de quoi fasciner.



*Tambours sur la digue*  
(Théâtre du Soleil, France),  
présenté au FTA en 2001.  
Photo : Michèle Laurent.

Comme dans tous les spectacles du Théâtre du Soleil, la scène était vaste pour permettre d'amples mouvements de groupes, qui sont toujours, dans les productions de cette compagnie, l'image de notre vie collective. Outre le jeu, il y avait un réel défi technique d'ordre spatial : trouver un lieu – l'excentré aréna de Lachine – au plancher assez solide pour soutenir le poids d'une impressionnante installation scénographique. On y a construit une véritable digue scénique formée de poutres et de pierres rondes qui, comme des remparts hauts de quatre ou cinq pieds, pouvaient emprisonner une nappe d'eau autour de laquelle sont disposés des quais. L'eau, imperceptible au début, montait lentement en fonction de la progression de la tempête. Au fond de la scène, de grandes tentures, décrochées mécaniquement pour montrer des tableaux se succédant, formaient un arrière-plan symbolique ; ces toiles imitaient la peinture japonaise et ses tons aquarelles pour suggérer un paysage, un coucher du soleil, une plaine, une forte pluie. Sur le côté gauche de la scène, l'homme-orchestre Jean-Jacques Lemêtre et ses assistants disposaient d'une centaine d'instruments, dont certains inventés, pour accompagner l'action d'une infinité de sons qui dialoguaient avec les mouvements scéniques pour créer ce qu'on pourrait appeler un paysage musical en interaction. Mais la fascination était provoquée surtout par le jeu des interprètes qui, dans leurs costumes flamboyants et derrière le maquillage qui les masquait, donnaient vie à ces marionnettes humaines : le visage restait figé dans une expression pour traduire la crainte, la surprise, le doute. Tout un langage des bras et des mains, aidé de la souplesse des yeux, a été élaboré pour accompagner les attitudes et établir les états émotifs des personnages. Loin de paralyser par sa beauté le regard du public, cette stylisation de haute voltige rendait d'autant plus inquiétante la gravité de ce que la pièce cherchait à enseigner : les hommes sont victimes de leurs ambitions.



## Exprimer l'horreur

Il fallait être bien disposé pour assister à *Rwanda 94*, puisqu'on annonçait un spectacle-fleuve de plus de six heures. La production a été menacée d'annulation jusqu'à la dernière minute parce que certains des interprètes africains n'avaient pas obtenu, pour des raisons de visas, la permission de travailler au Canada. Il en est resté un goût amer, mais la communauté artistique a fait preuve d'une solidarité exemplaire pour faire avancer le dossier et assurer une conclusion heureuse. Comment témoigner d'un événement aussi délicat qu'un génocide, sans provoquer l'apitoiement ou tomber dans l'accusation à outrance, sans prêcher ? La réponse ne pouvait être simple ; le Groupov a choisi de diversifier les moyens pour mieux multiplier les points de vue, en présentant la chose parfois très froidement, en dosant les moments de grande émotion ou d'horreur avec des soupapes plus réflexives ou spectaculaires.

Il existe, au théâtre, un cliché qu'on entend servi à toutes les sauces mais qui s'avère pleinement justifié ici : quiconque assistait à *Rwanda 94* du début à la fin n'était plus la même personne après. Les concepteurs de la production, qui réunissait des survivants du génocide et de nombreux artistes européens, avaient la lourde tâche de concevoir une œuvre artistique qui servirait à la fois de témoin de l'histoire, d'exutoire à des émotions insupportables et d'objet de réflexion sur le phénomène de la guerre et de la destruction de l'homme par l'homme. La facture globale du spectacle était « distanciative » puisque, à aucun moment, le public ne se laissait vraiment prendre par l'illusion théâtrale ; tous les éléments scéniques contribuaient au contraire à rendre présente et véridique l'atroce réalité : le mur du fond de la scène, de couleur rouge de Sienna, rappelait la terre crevassée qui a bu le sang de centaines de milliers d'hommes, de femmes et d'enfants ayant péri sous le coup de la machette. Un orchestre de chambre, accompagné de deux chanteurs évoquant à la manière d'une épopée moderne les épisodes du désastre humain dans la *Cantate de Biseseero*, faisait vibrer des notes qui rendaient palpable la terreur. Et quand les Africains entonnaient en chœur des airs traditionnels accompagnés de percussions, c'était pour faire entendre l'esprit des morts ; le spectacle se terminait d'ailleurs par une énumération des noms des victimes du génocide. D'autres moyens encore plus minimalistes nous faisaient toucher le cœur même de la douleur : au tout début du spectacle, une femme,



*Rwanda 94* (Groupov, Belgique), présenté au FTA en 2001. Photo : Lou Héron.

Yolande Mukagasana, s'asseyait sur une chaise devant le public et, les mains jointes quand elle ne tenait pas un mouchoir, racontait l'histoire de sa survie au milieu d'une guerre fratricide où sa famille, son village et son peuple ont péri, victimes de la haine. Avec une franchise désarmante, elle témoignait du miracle inexplicable qui lui a permis de cacher son identité, de se terrer recroquevillée sous un évier et de déjouer la vigilance des assassins.

Dès la première heure du spectacle, le public avait le cœur gros, quelques spectateurs laissaient échapper de discrets sanglots. Vers le milieu, avec la même simplicité mais dans un autre registre, le metteur en scène Jacques Delcuvelerie, assis à une table, livrait une conférence où il tentait d'expliquer le génocide en remontant à l'histoire des anciens clans Hutus et Tutsis qui ont vécu au Rwanda au début de la colonisation par les Européens, aux chemins de l'indépendance du pays dans les années 60, à la montée des divisions entre ethnies et, finalement, aux événements du génocide qui a duré trois mois au printemps de 1994 et qui s'est soldé par plus d'un million de morts. Sans qu'aucune accusation ne soit lancée, qu'aucune explication unilatérale ne soit donnée, on finit quand même par tirer sa propre conclusion : ce génocide est le résultat à la fois de l'aveuglement des régimes occidentaux, prévenus d'avance mais choisissant de rester passifs, et d'un macabre rejaillissement des idéologies du XX<sup>e</sup> siècle qui ont créé la notion d'ethnie, implanté la méfiance et la haine dans le pays, et permis à des politiciens locaux qui croyaient être des libérateurs d'orchestrer un massacre à grande échelle. Pour illustrer l'impuissance du monde devant la tragédie, on a également imaginé une enquête menée par une journaliste du nom de Bee Bee Bee (*To be or not to be*), qui s'entretient sur place ou en différé avec les témoins des événements et introduit divers procédés de type multimédiatique. Sur un mode plus théâtral, des effigies des instances dirigeantes – une grosse tête de loup portée par un acteur pour représenter la police, par exemple, – évoluaient sur scène dans des cortèges ressemblant à des manifestations populaires et carnavalesques. Au moment où le public s'y attendait le moins, on lui présentait le pire : sans musique, sans son, sans commentaire, des images filmées montraient des machettes taillant la chair, des corps en putréfaction gisant les uns sur les autres, d'autres corps gonflés par l'eau et entraînés par le tumulte d'une rivière en cascades, des tables couvertes de crânes. On atteignait alors le comble de l'horreur et nombreux sont les spectateurs qui devaient ici fermer les yeux.

Quand on sortait de la salle pendant les entractes et après le spectacle, peu porté à la conversation il va sans dire, des questions affleuraient à l'esprit : où étais-je quand cela s'est passé et pourquoi en ai-je appris si peu avant aujourd'hui ? Combien de massacres de ce genre sont perpétrés dans le monde au moment même où l'on est au théâtre ? Comment continuer à vivre à la petite semaine sans penser à la mort des uns et à la survie presque surhumaine des autres ? Pour ma part, une sympathie inexprimable m'aurait poussé à sauter dans les bras de ce jeune homme à la peau noire, mon voisin de fauteuil qui à la pause était capable de rire avec un camarade, pour lui montrer ma solidarité, à lui pour qui l'horreur était peut-être devenue monnaie courante. *Rwanda 94*, malgré certaines faiblesses, qui ne comptent pas la longueur, m'a convaincu que le théâtre peut et doit avoir une force telle qu'elle ébranle le spectateur jusque dans sa moelle, jusque dans ses nerfs.

## Théâtre de la banalité

La réputation d'Alain Platel et du spectacle qu'il avait présenté au dernier FTA, *Iets op Bach*, le précédait à Montréal. *Allemaal Indiaan* était pour moi une initiation à ce type de théâtre « sans jeu », quoiqu'on aurait pu y voir un écho lointain de la dramaturgie de feu Robert Gravel, surtout dans *Thérèse, Tom et Simon*, une autre maison en ville avec fenêtres. On a reconnu que ce spectacle était moins audacieux que le dernier, mais en même temps plus sérieux, grave, angoissé. Un théâtre s'inscrivant dans la veine hyperréaliste puisque la pièce se déroule à l'intérieur et autour de deux maisons placées côte à côte, situées dans n'importe quel petit faubourg européen ou même américain. Les spectateurs assistent à des scènes qui se déroulent sur les deux étages, mais aussi sur les toits et en périphérie des maisons, sur le trottoir ou le long des murs. Il n'y a pas de récit, pas de progression dramatique véritable, plutôt des entrechoquements, des petits drames allumés puis éteints, des situations furtives dont on ne peut que deviner la source et la suite.

La pièce réunit des personnages de tous les âges dont le dénominateur commun serait une vie banale et déracinée, au centre de laquelle se tient une mère incapable d'assurer la cohésion de sa famille. Cette grande femme rousse devenue hommasse se laisse insulter et même battre par un de ses fils, lui aussi grand et roux. Elle-même est cruelle à souhait envers sa progéniture puisqu'elle feint de succomber à une crise cardiaque, ce qui terrifie son jeune fils autiste et aveugle. Dans la maison d'à côté, un père de famille, pompier de son métier, dont la femme a été internée dans un hôpital psychiatrique, essaie en vain d'éteindre les feux et de rassembler les morceaux d'une vie partie à la dérive. Parmi ses exploits, il sauve la vie de la fille de la voisine qui veut se jeter du haut du toit, mais reste indifférent aux jeux cruels entrepris par son propre fils qui se balance dans le vide au bout d'une planche qui sort d'une fenêtre, les yeux bandés par son copain, au son d'un rock tonitruant.

Le spectateur est placé devant ce drame du quotidien comme un badaud voyeur assis sur un banc de parc de l'autre côté de la rue. Il voit d'intenses scènes de ménage à travers les vitres sans les entendre, il sait où l'un se cache quand l'autre le cherche, il devine les réponses d'une conversation téléphonique. Platel et Sierens ont fait de ces parcours solitaires un jeu grinçant, car derrière les situations risibles et inattendues qui font rire jaune se profile le vide de la vie moderne, aux prises avec l'éclatement,

*Allemaal Indiaan*, spectacle d'Alain Platel et Arne Sierens (les Ballets C. de la B. & Victoria, Belgique), présenté au FTA en 2001. Photo : Kurt Van der Elst.



le démantèlement des valeurs et la désillusion. *Allemaal Indiaan* est une œuvre pessimiste, où l'être humain est présenté dans toute sa nudité, sa fragilité, sa laideur.

### **Violence urbaine**

*Girls ! Girls ! Girls !* (« Curls ! Curls ! Curls ! ») avait pour prétexte un fait divers ayant fait la manchette des journaux canadiens il y a quelques années. Dans une banlieue semblable à toutes les autres, trois adolescents (deux filles et un gars à l'identité sexuelle incertaine) préparent une vengeance qui a pour cible une camarade de classe, gagnante du premier prix d'un concours de gymnastique. Au cours d'une fête où on se saoule, on invite la jeune princesse à se promener en forêt ; c'est là que ce qui n'était qu'une bravade se concrétise, leur fantasme à peine avoué devient réalité, et ils la mettent froidement à mort, après l'avoir rendu malade à force d'alcool. On sait par les médias que ce genre d'histoire, avec ses variantes les plus sordides, se multiplie en Amérique du Nord et ailleurs, et on se questionne beaucoup sur la source de cette violence irréfléchie chez les jeunes. Cette pièce est troublante parce qu'elle nous fait pénétrer dans l'univers désaxé de ces êtres révoltés qui se présentent sur scène avec des vêtements dont on voit des exemples autour de nous à tous les jours : jeans troués, manteaux de l'armée, cheveux mêlés, maquillage prononcé avec ici des lunettes de ski au front pour accentuer l'étrangeté du comportement, signe de solidarité dans la *gang*. Ils se sont inventé un langage personnel aussi imagé qu'obscur et des mouvements de rappeurs, qui nous font entrer encore plus loin dans leur intimité, comme si on s'aventurait dans la chambre d'un ado qui aurait mis le volume de la chaîne stéréo au maximum. L'apport musical du spectacle, parfois assourdissant, rendait l'atmosphère particulièrement agressive. Sur une scène dénudée qui, avec ses lignes au sol et ses barres verticales, ressemblait à un terrain de jeu, on suit progressivement, par crans de plus en plus intenses, cette montée de la violence qui est d'autant plus inquiétante qu'elle répond à une force instinctive incontrôlable. Une fois que le meurtre de la jeune fille a été commis, les auteurs du crime se réveillent comme d'un rêve halluciné qui ressemble à ces autres paradis artificiels que procurent l'alcool et la drogue, mais cette fois le *down* est autrement plus grave que des maux de tête ou des désillusions.

Teatro Comaneci, une troupe montréalaise tirant son nom de la championne olympique canadienne d'origine roumaine, Nadia Comaneci, qui a été un modèle pour un grand nombre de jeunes filles du Québec, a fait preuve d'audace et de courage en disant les choses crûment. La cruauté n'est pas servie gratuitement ; elle veut surtout faire ouvrir les yeux, faire prendre conscience d'un phénomène de société sur lequel nous avons perdu toute emprise et auquel nous n'avons pas encore trouvé d'explication.

### **Chronologie familiale**

*Recent Experiences* proposait une histoire familiale échelonnée sur un siècle, réunissant sur une même scène les aïeux, parents, enfants et petits-enfants, et s'arrêtant à certaines bornes temporelles dans le défilé chronologique des années pour décrire les relations passionnelles, les réussites et les échecs, les joies et les peines. La forme est très dépouillée : les spectateurs étaient invités à prendre place autour d'une grande table ovale sur laquelle ils pouvaient appuyer leurs coudes, comme s'ils partageaient

un repas de famille. Les interprètes portaient des vêtements noirs, qui pouvaient appartenir à toutes les décennies de ce siècle, ressemblant même à ceux des spectateurs. On voyageait ainsi plus allègrement dans le temps. Le récit installait un flottement temporel, comme pour dire que des événements qui se produisent dans une même famille à une époque peuvent ressurgir cinquante ans plus tard chez les descendants, et qu'une tare, un vice, une qualité ne s'efface pas facilement de la mémoire inconsciente et des gènes. L'interprétation se tenait très près du degré zéro, les comédiens se limitant à raconter d'une voix monotone les événements passés ; puis, deux personnages pouvaient se lever, s'enlacer et s'élaner dans une danse. J'avoue être resté perplexe devant ce spectacle froid dans sa facture, qui affichait de beaux moments de poésie et de plastique corporelle, de tendresse entre les êtres, mais qui paraissait d'une expérience surtout esthétique et formelle.

### Pont suspendu

*Catoblépas* avait créé de grandes attentes puisqu'il réunissait le grand timonier du Théâtre UBU Denis Marleau, et le romancier Gaétan Soucy, qui a eu un bon succès avec son roman *la Petite Fille qui aimait trop les allumettes*, aux résonances du-charmiennes. Dans cette création, comme dans les récentes mises en scène de Marleau, le dépouillement était total. Pour la scénographie, une sorte de pont suspendu divisait le public en deux. Deux femmes, incarnant une jeune fille et une religieuse plus âgée, évoluaient sur ce plateau avec une démarche lente et désincarnée.

Au jeu un peu plus extériorisé et nerveux de la jeune fille répondait celui plus solide et autoritaire de son aînée, mais toutes deux laissaient à peine paraître leurs émotions, sinon dans la voix. Il y aurait une analyse plus détaillée à faire pour savoir ce qui fait qu'un texte est théâtral ou pas, selon qu'il est plus ou moins narratif, que son système poétique est plus ou moins évocateur, que les tensions entre les personnages sont plus ou moins palpables ou incarnées, enfin qu'il y a une situation dramatique ou pas. Pour ma part, je n'ai pu ni retrouver le plaisir que procurait la lecture du roman de Gaétan Soucy, ni croire au drame qui lie ces deux personnages féminins, ni même voir éclore des images. Stupéfiant ! J'ai passé plus d'une heure à me demander pourquoi.

### Jeunesse éternelle

Le FTA a établi la coutume de proposer aux festivaliers un spectacle inusité, comme l'avait été à la dernière édition *The Human Dream Capsule*, créé par des Australiens. Cet événement, situé aux confins du théâtre, prenait vie pendant plusieurs jours dans la vitrine du magasin La Baie au centre-ville. Contrairement à d'autres spectateurs dont on entendait les commentaires à la sortie de *Road to Heaven*, je ne me suis pas soucié de comprendre ce qu'un concert de chanteurs à l'âge « canonique » avait de proprement théâtral. Ce qui

*Road to Heaven* (The Young@Heart Chorus, États-Unis), présenté au FTA en 2001. Photo : Kurt Vander Elst.





comptait, c'était que l'émotion passait, provoquée par un étrange malaise, mêlant la pitié et la sympathie. Peu importe que parfois les notes faussaient et les voix chevrotaient ; ou que les déplacements étaient alourdis par la lenteur de l'âge ; ou que certains membres de la chorale faisaient du *lipsync* parce qu'ils oubliaient les paroles. Le charme opérait parce que, pour paraphraser le nom de la troupe, ils acceptaient de jouer le jeu de la jeunesse et de l'espoir, malgré le ridicule, le grotesque de l'entreprise. La compagnie, dirigée par un chef d'orchestre chevelu, visiblement enthousiasmé de permettre à des aînés de devenir des vedettes, a puisé dans un répertoire de chansons pop qui, pour la grande majorité, n'étaient pas de leur génération, mais appartenaient à celle de leurs enfants ou petits-enfants, de Michael Jackson aux Rolling Stones (avec un petit clin d'œil en direction de Robert Charlebois et de *Lindberg*), répertoire qui leur a sans doute cassé les oreilles à un moment ou à un autre de leur vie. En regardant les photos projetées sur un grand écran, on recréait leur passé et les rejoignait dans cette jeunesse éternelle qui est celle de l'esprit, rendue avec un amateurisme affiché des plus cocasses qui nous rappelait à quel point, dans la course folle à la montre et au progrès, nous oublions ceux qui nous ont précédés. J'ai eu le cœur au bord des lèvres.

À y regarder de plus près, ces choix, aléatoires en apparence, nous placent devant nos préoccupations les plus intimes ; ils rejoignent nécessairement les grandes tendances actuelles que la direction du FTA voulait faire voir. Les troupes, les formes, les moyens changent avec le temps, mais les grandes questions que le théâtre remue depuis des siècles demeurent les mêmes. *Cedipe roi*, *Hamlet*, *la Cerisaie* ne nous parlent-ils pas encore et toujours de la famille, la petite, celle où nous naissons et à laquelle nous insufflons vie, et la grande, celle dans laquelle nous traçons notre chemin dans la multitude des existences humaines confondues dans la cité ? Rien au fond ne compte autant, dans le monde et sur la scène, que notre rapport aux autres. **j**