Document généré le 24 avr. 2024 11:35

Jeu
Revue de théâtre

« La Famille Toucourt en solo ce soir »

Pierre MacDuff

Numéro 17 (4), 1980

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28507ac

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

MacDuff, P. (1980). Compte rendu de [« La Famille Toucourt en solo ce soir »]. *Jeu*, (17), 105–108.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1980

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

chroniques

traces

«la famille toucourt en solo ce soir»

Pièce d'Éric Anderson. Mise en scène d'André Montmorency. Direction musicale d'Yves Labbé. Décors et costumes de Lorraine Richard. Éclairages de Dominique Gagnon. Assistance à la mise en scène et régie de Pierre Gros d'Aillon. Distribution: Lisette Dufour, Ève Gagnier, Yves Labbé, Robert Lalonde, Mimi Latour et Robert Marien. Production du Théâtre de Quat'Sous. Présentée du 9 octobre au 17 novembre 1979 au Théâtre de Quat'Sous.

grandeur et misère de la famille québécoise en chansons

À mon sens, mieux que toute autre pièce écrite à ce jour, *la Famille Toucourt en solo ce soir* démontre, avec efficacité et par allégorie, l'éclatement de la pierre angulaire de la société québécoise: la famille. Le titre même de la pièce situe d'emblée le niveau de la problématique. Il ne s'agira pas d'une simple anecdote mais d'un règlement de compte historique. C'est la famille *tout court* qui en est le coeur et la cible; le renvoi est collectif. La grille de référence qu'utilisera l'auteur est celle de l'imaginaire québécois, contenu dans *la Bonne Chanson Canadienne*, dont les airs ont été fredonnés (souvent en famille) dans presque toutes les maisons du Québec. Éclatement donc, dans l'espace et dans le temps, des valeurs de la cellule familiale, fractionnée par les enfants en parcelles plus ou moins autonomes; ceux-ci tenteront de se singulariser et de se soustraire à leur héritage lyrico-familial.

La pièce commence après une rupture inéluctable, la mort du père. On aura souvent noté, dans le théâtre québécois, l'absence «morale» du père; ici, l'auteur l'a totalement exclu, physiquement. Toute la famille, paradoxalement, reste assujettie à son joug, *surtout* après sa mort. En effet, ses dernières volontés ont été de réunir sur scène «sa» famille, après des années d'absence, dans un spectacle d'adieu. Nostalgie de l'apparente harmonie d'antan où les enfants charmaient les foules en entonnant avec brio les valeurs et les espoirs de leur public. Ah, l'innocence des enfants!...

Or, les cinq enfants ont grandi et se sont individualisés. Leurs désirs se sont affirmés. Chacun et chacune, au seuil de la maturité, a plus ou moins trouvé la réponse à ses besoins: Jocelyne, la plus jeune, demeure et demeurera inhibée par ses appréhensions d'enfant — la protection «maternelle» qu'elle témoigne à l'égard de sa mère en est révélatrice; Richard, le «freak» de la famille, perpétue la tradition musicale et tente de la renouveler, mais la bière ne semble pas l'aider tellement dans cette voie; François, le «mouton noir» parcourt le monde «sur l'acide» et ne devient sédentaire qu'en échouant provisoirement dans un kibboutz ou par la rencontre d'un amant d'occasion; Claudine réagit vivement contre sa famille et plus particulièrement contre son père; Michel, l'aîné, s'est trouvé une raison d'être dans l'armée canadienne; la

mère, pour sa part, cherche refuge dans le souvenir de ses heures de gloire et dans le gin...

En plus de présenter un éventail de caractères contradictoires, pourtant amalgamés par le lien indéfectible du sang (la race), l'habileté de la pièce consiste à conjuguer avec humour le premier degré de plusieurs situations actuelles ou antérieures avec un deuxième degré, constitué par l'inconscient des personnages, et de fusionner le tout dans une trame narrative exprimée par la mère (médiatrice), celle-ci demeurant une composante des forces en présence.

Cette structure complexe s'amplifie par ce qu'il convient dès lors d'appeler un troisième degré allusif, celui des chansons qu'interpréteront tour à tour, en solo ou en choeur, les membres de cette Famille Trapp québécoise, ces Plouffe de la chanson. Mais la mise en situation du spectateur lui permet de voir soudain sous un jour nouveau le contenu et la portée de ces chansons, et d'en comprendre la popularité, par les coïncidences qu'il y découvre avec les circonstances proposées par la pièce, et non plus seulement en cédant sous le charme d'un engouement rétro.

Dans la mise en scène qu'il en a faite au Théâtre de Quat'Sous, André Montmorency a dû, pour rendre l'interaction de ces trois niveaux, affronter un obstacle de taille, celui de l'exiguïté du plateau qu'occupent en permanence six personnages et un piano. Il est toutefois parvenu à créer trois zones distinctes, suggérées par les éclairages fortement colorés de Dominique Gagnon: 1) l'espace réel et actuel du salon, partagé entre la zone de la mère (le piano, côté cour) et la zone des enfants (le sofa, côté jardin); 2) la zone de François, ailleurs dans le temps et l'espace (surélevée, en arrière-scène); 3) l'univers des chansons et des «flash-back» (avant-scène et l'extrémité du côté jardin).

Le souvenir du père demeure constant, symbolisé par l'acccordéon dont il jouait et qui repose près du piano. Si l'espace physique autorise peu de déplacements, une dynamique s'installe bientôt par la musique et par l'utilisation des voix, rendant toute l'équivoque de l'écriture. Dès le début, pour marquer l'écart des générations et leur rupture, entre la mère (au piano) et Richard (à la guitare), une même mélodie sera jouée et chantée alternativement, soit de façon traditionnelle, soit sur un rythme de blues; plus tard, la narration s'exercera d'abord par la mère, puis sera poursuivie par chacun des enfants; à l'évocation monologuée d'un événement passé, le choeur soutiendra le protagoniste, chantant en sourdine un air approprié du répertoire de la Famille Toucourt, bien que ce protagoniste puisse être François à Berlin, par exemple. Il se dégage rapidement une impression de fatalité: la présence des autres paraît inscrite à jamais en chacun, de la même façon que *la Bonne Chanson Canadienne* fait partie intégrante de l'inconscient collectif québécois.

Pourtant, les «enfants» éprouvent des réticences face à cette obligation de se soumettre à un retour dans le temps, surtout sous les feux de la scène. Ils riront de retrouver, surgis d'un coffre comme d'une boîte à surprises de mauvais goût, leurs costumes de l'époque, dans lesquels ils ne peuvent plus «entrer». Mais, mis à part quelques gestes isolés de révolte (au début du deuxième acte, la pile de partitions musicales lancée dans les airs et qui retombe, pour simplement joncher le plancher; Richard qui fait obstacle à la répétition en se déshabillant), les enfants cèdent finalement au chantage émotif de la mère. Richard se rhabillera et toute la

La Famille Toucourt en solo ce soir d'Éric Anderson. Mise en scène d'André Montmorency. Robert Marien et Robert Lalonde. Production du Théâtre de Quat'sous. Photo: André Corneillier.

Famille fera le spectacle avec un nouveau costume, quasi identique au premier, mais cette fois taillé sur mesure. Même François ressurgira en dernière instance et regagnera le rang.

Servie par une distribution et une interprétation de première force, la direction d'acteur de Montmorency m'a cependant parue engagée dans une voie quelque peu réductrice. Celui-ci a choisi de privilégier l'intimisme et le psychologisme de situation, mais il l'a fait au détriment des référents collectifs de la pièce. Par exemple, «l'infantilisme» auquel le rapport constant à la mère réduit les personnages ne sera jamais interrogé, ni souligné, mais plutôt pris pour acquis et passé sous silence. En focalisant sur la solitude et le désarroi de la mère, il débalance l'équilibre des forces contradictoires et bloque la tension qui devrait en résulter. D'autre part, les séquences chantées atteindront un haut niveau de finition et d'efficacité spectaculaire, mais en s'inscrivant parfois en marge de la progression dramatique. Si la «vraisemblance», l'émotion et la tendresse y ont gagné, les aspects métaphoriques de la pièce d'Éric Anderson s'en sont trouvés amoindris.

Cette vision de la pièce contribue peut-être à réhabiliter *la Bonne Chanson Canadienne* par rapport à une sensibilité contemporaine, mais contient ses propres limites. Le public de *la Famille Toucourt en solo ce soir* demeure fasciné, comme le public fictif de cette illustre famille, mais ne sait pas au juste pourquoi. La lecture qu'en propose le metteur en scène ne lui fournit pas les outils nécessaires pour comprendre que ce *come back* forcé n'est pas uniquement celui de la famille Toucourt porteuse du folklore, mais également le malaise du Québec tout court, tenu de se retourner vers sa propre historicité folklorique pour régler en public ses actuels problèmes de famille. Les enfants ne réaliseront pas leur rêve d'être solistes, mais on peut parier que le

come back de la Famille Toucourt en récital serait un succès de *box-office*.

pierre macduff

«treize tableaux»

Création collective du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal réalisée par Michèle Allen, Robert Claing, Yves Desgagnés, Robert Gravel, Jacques L'Heureux, Anne-Marie Provencher, Alice Ronfard, Jean-Pierre Ronfard et Beatrix VanTil; présentée à l'Atelier Continu du 20 novembre au 20 décembre 1979.

Au centre d'un grand praticable est assise sur un tabouret une femme drapée d'un voile. Alors que s'élève un air de cithare, quatre personnages, au pied du praticable, se saisissent de perches longues d'une douzaine de pieds à l'extrémité desquelles sont fixés des pinceaux et entreprennent de peindre le corps de la femme assise. Celle-ci se dénude peu à peu jusqu'à ce qu'elle soit entièrement couverte de couleurs par les quatre servants. À l'issue de cette étrange cérémonie, la musique se tait et un des servants lui agrafe une cape aux épaules. On entend un coup de gong. Tout se fige. Tout disparaît.

On apporte sur scène une petite table sur laquelle on vient étendre une nappe blanche. Au pied de la table, on place une paire de bottes de chasse munies de chaussettes de laine qu'on roule minutieusement sur le rebord. Sur la table, l'un vient déposer un fusil, l'autre, un lièvre mort, l'autre, un pain. Enfin, l'un apporte une bouteille de vin et un verre à pied, débouche la bouteille, remplit le verre et les met sur la table. Sur scène s'offre à la vue une admirable nature morte. Brusquement, le verre se renverse; le vin dégoutte, fait une grande tache. Coup de gong.

Un rythme disco. Alors que les instruments se joignent à la percussion, des comédiens, à l'aide de rouleaux fixés au bout de longs manches, peinturent le plancher de scène en orange vif. Surgit du fond un homme portant complet bleu, cravate et souliers vernis, un attaché-case à la main. Il se met à danser. Style John Travolta. Son visage est bouleversé de tics. Tout en dansant, il dépose son attaché-case, l'ouvre et en sort une pieuvre qu'il dépose sur sa tête. Il danse toujours. Coup de gong. Silence, il s'immobilise. Coup de gong. Noir.

Ce n'étaient que trois de ces étonnants *Treize Tableaux* du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, spectacle fascinant, remarquable, qu'hélas, trop peu de gens ont pu voir. C'est pourquoi il est nécessaire de parler de cette vigoureuse prise d'assaut de la Bibliothèque, de la Pinacothèque, de trente siècles de musique et de toutes les scènes du monde. S'ils n'étaient pas ici les premiers à se livrer à un tel pillage, il s'agissait cependant, je crois, de la première véritable conquête, succédant à trop de vols à la sauvette. Car on pillait habituellement pour encadrer, au mieux pour monter, coller, laissant alors le spectacle naître du combat forcé entre tous les petits morceaux. Regarder un collage, c'est observer les spasmes provoqués par les phénomènes de rejet dans un organisme uniquement composé de greffes. Regarder *Treize Tableaux*, c'était voir le monstre de Frankenstein ouvrir lentement les yeux, sentir le sang circuler dans tous ses membres et viscères rapportés, puis bouger et prendre la parole. C'était voir le bâtard triomphant se dresser sur la scène et y installer son règne.

Treize tableaux, 5e tableau: «les Armes de la séductrice», Michèle Allen. Production du Nouveau Théâtre Expérimental.