

Un gouffre au bord du pays Entretien avec Martin Faucher

Michel Vaïs

Numéro 85 (4), 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25565ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Vaïs, M. (1997). Un gouffre au bord du pays : entretien avec Martin Faucher. *Jeu*, (85), 105–116.

Un gouffre au bord du pays

Entretien avec Martin Faucher



Martin Faucher.

Photo : Michael Slobodian.

Comment en êtes-vous venu à vous intéresser à Edward Thomas et, en particulier, à House of America ?

Martin Faucher – C'est une question de hasard. Le Centre des auteurs dramatiques avait organisé un échange avec le pays de Galles et, parmi plusieurs textes gallois, un comité de lecture avait choisi de faire lire *House of America* à Montréal, en octobre 1996, au Théâtre de Quat'Sous. Linda Gaboriau, qui était responsable de ces échanges pour le CEAD, avait demandé à René-Daniel Dubois d'en faire la traduction, vu le parallèle possible entre le nationalisme gallois tel qu'il est exprimé dans la pièce et la situation québécoise. Un

metteur en scène a été approché pour la mise en lecture, mais il s'est retiré à dix jours de l'événement. On m'a alors offert de diriger la lecture au pied levé, une partie de la distribution étant déjà choisie. En lisant le texte chacun pour soi, Linda, René-Daniel et moi, nous avons vu une tragédie pure, noire, à la rigueur misérabiliste. Mais nous nous sommes tous trompés ! Quand Edward Thomas est venu à Montréal pour assister à la lecture, il nous a fait voir le côté comique, féroce et drôle de ce peuple qui a beaucoup d'humour.

Deux traductions

Pour sa traduction, René-Daniel avait formulé le projet de ne pas traduire le texte en québécois d'ici, mais d'inventer une langue qui se situerait entre le québécois et un certain français, une sorte d'équivalent au gallois. Il voulait rendre l'étrangeté du pays de Galles, à un océan de distance. Il se disait que, si le spectateur d'ici entendait une langue québécoise, il aurait du mal à faire le trajet jusqu'à ces gens qui, de l'autre côté de l'Atlantique, rêvent à l'Amérique.

Un peu comme la langue que Michel Garneau avait inventée pour Macbeth ?

M. F. – Je pense que Garneau était beaucoup plus proche de nos racines en travaillant sur Shakespeare. La traduction de René-Daniel était une espèce de français provincial rural, avec un peu de québécois. C'était un peu bizarre. Je comprenais le projet intellectuellement, mais rapidement, les acteurs ont éprouvé de la difficulté à faire passer cet aspect quotidien de l'univers d'Edward Thomas.

L'auteur parle-t-il français ?

M. F. – Très peu. Pas assez pour saisir les difficultés que nous avons pour la mise en lecture. Quand les acteurs bloquaient sur un passage, il ne comprenait pas pourquoi. Nous comprenions très bien le sens, mais la langue devenait un écueil. À la lecture publique, la traduction ne m'était donc pas apparue convaincante. Par la suite, c'est Jean-Denis Leduc, de la Manufacture, qui m'a proposé de monter la pièce à la Licorne pour l'automne 1997.

Vous ne connaissiez donc pas Edward Thomas auparavant ? Aviez-vous un intérêt particulier pour le théâtre britannique contemporain ?

M. F. – Je ne connaissais pas Thomas, mais je m'intéresse depuis quatre ans à Gregory Motton, surtout à une pièce nommée *Ambulance*. Par ailleurs, je ne sais pas si Thomas se définit comme britannique ou comme gallois. Quand il m'a parlé de la région administrative du pays de Galles, j'ai vraiment découvert une réalité inconnue pour moi. Il m'est apparu un peu mélangé quant à son identité ; il m'a fait part de son fréquent désir, à l'instar du personnage de Sid, de déménager, à Barcelone ou à Paris, phénomène que j'ai trouvé intéressant.

Il a pourtant écrit cette pièce en anglais et non en gallois.

M. F. – C'est un fait. Il y a beaucoup d'Anglais qui vivent au pays de Galles et qui sont donc gallois. Être autant mélangé à l'intérieur d'une culture aussi forte... Il m'a semblé autant, sinon plus mélangé que nous, Québécois. Nous, nous cherchons des manières de nous affirmer comme peuple. Chez eux, les frontières et les racines sont plus nébuleuses, plus abstraites qu'ici.

Avez-vous rapidement trouvé des résonances avec la situation nationaliste québécoise ?

M. F. – À cause de la traduction problématique et du rythme de travail qui se devait d'être très rapide, je n'ai pas pu bien ressentir ce parallèle au moment de la mise en lecture. La métaphore nationaliste n'a commencé à m'apparaître vraiment que lorsque je suis passé à la mise en scène pour la Licorne. Quand on m'a proposé de monter la pièce, j'ai décidé de repartir de zéro, avec ma propre vision du spectacle, en changeant d'abord tous les acteurs, même s'ils étaient tous très bons. Et j'ai posé comme condition de commander une nouvelle traduction. Je comprenais bien le projet intellectuel de René-Daniel Dubois, mais je me disais que le spectateur mettrait une demi-heure avant de le saisir. Le temps d'avoir décroché du spectacle. Ça ressemblait un peu à du français « post-synchronisé ». Alors que la langue de Thomas est immédiate, sans transposition.

J'ai donc eu des discussions avec René-Daniel qui, au départ, n'était pas très chaud à l'idée de retraduire le texte en québécois. Ce que j'ai retiré de son point de vue – et j'espère ne pas trahir sa pensée –, c'est que si le public théâtral montréalais n'est plus capable d'accepter une langue autre que la québécoise, on a un problème de société. Je comprenais cela, et cet argument m'a ébranlé. Reconnaître seulement sa langue





*La Maison Amérique, Théâtre
de la Manufacture, 1997.*

Photo : Yves Renaud.

familière peut être un signe de repliement. Et en plus, c'est cela même que Thomas dénonce dans sa pièce. Mais cela a déclenché en moi un paradoxe, car je soutenais en même temps que si le spectateur n'adhère pas à la pièce, si, après dix minutes, il se demande toujours qui sont ces personnages et quel genre de langue ils parlent, on n'est pas plus gagnant.

Après deux ou trois rencontres, j'ai dit à René-Daniel qu'il me fallait une langue charnelle, immédiate. Il craignait que, de cette façon, on ne puisse pas croire à l'éloignement des personnages et de l'action. Le résultat final a été très fort et convaincant.

Pouvez-vous me donner une idée de ce qu'on trouvait dans la première traduction ?

M. F. – Par exemple, quand Gwenny fait des châteaux de cartes et que son frère lui dit « Arrête de chialer ! », c'était, dans la première version : « Hé, pas de renâclage ! » Bien sûr, on peut faire passer l'émotion avec cette phrase, mais au prix d'une certaine gymnastique intellectuelle. Peut-être qu'on a abdiqué trop rapidement. Je ne sais pas. Ce qui est un peu dommage, c'est que l'atelier pour la lecture au Quat'Sous n'a servi qu'à rendre le premier degré du texte. Il ne nous a pas permis d'explorer la langue de la traduction.

Donc, René-Daniel a retravaillé le texte, en cherchant cette fois des équivalents québécois à la musicalité et à la rythmique de la langue anglaise. Par exemple, les sacres – qui, en québécois, sont dits avec beaucoup d'insistance – défilaient « par en dessous », comme un simple point d'appui pour aller au bout de la phrase. Par ailleurs, il n'a pas essayé de décrire une réalité montréalaise, mais ce que j'ai perçu comme celle d'une région minière : Thetford-Mines, Asbestos ou l'Abitibi.

Nationalisme ?

Est-ce que la vision nationaliste présente dans la pièce rejoint la vôtre ?

M. F. – Ces gens se questionnent sur leur identité, et il me paraît toujours sain de le faire. Je trouve aussi intéressant qu'ils ne tiennent jamais rien pour acquis. Et aussi, que l'on nous montre un nationalisme obtus. La Mère n'arrête pas, depuis quinze ans, de dire à ses enfants que, pour survivre, il faut se tenir ensemble. Cela ressemble à un discours que l'on entend chez certains Québécois, et qui s'oppose à une ouverture d'esprit, à une autonomie saine.

On parle parfois ici de nationalisme frileux ; est-ce cela que vous entendez par obtus ?

M. F. – Tout à fait. Très « entre nous » et, à la limite, d'extrême droite. J'ai eu un gros choc il y a trois ans, lorsque j'ai participé à un remue-ménages pour le défilé de

la Saint-Jean-Baptiste. J'avais proposé que le défilé se rende vers le centre-ville au lieu d'aboutir dans l'est, devant le Stade olympique, que je considère comme un symbole d'échec collectif pour la société québécoise. Mais les responsables ont refusé. Ils voulaient à tout prix aboutir dans l'est, craignant des émeutes au centre-ville. Je leur ai dit qu'ils pouvaient bien le perdre, leur prochain référendum : c'est tout ce qu'ils méritaient !

Je trouve que le discours d'Edward Thomas montre le danger de toujours rester entre soi. Dans sa pièce, cela mène jusqu'à l'inceste, jusqu'à la folie, la schizophrénie, et même jusqu'à la mort. Donc, oui, je reconnaissais chez la Mère une certaine fierté d'être gallois, de garder ses racines, mais en même temps, c'est elle qui a coupé complètement les ailes du père quand il a voulu partir. La zone d'ombre, dans la pièce, est le véritable désir du père. A-t-il voulu plaquer sa femme, simplement vivre ailleurs, redevenir libre comme quand il était célibataire ? On ne le sait pas. Sa femme ne cesse de dire qu'il est parti pour les États-Unis, que c'est inadmissible, inacceptable, parce que leurs racines sont ici et que c'est ici qu'il faut vivre. À la rigueur, ce discours peut être correct, sauf qu'elle a tellement insisté pour garder les gens ensemble qu'il en résulte un gâchis total.

C'est là quelque chose qui me touche beaucoup, au Québec, en ce moment. Jusqu'à quel point est-on vraiment ouvert ? Sur les scènes montréalaises, on est vraiment encore entre nous. Je ne connais même pas d'anglophone qui travaille au théâtre, comme éclairagiste, comme metteur en scène ou autre...

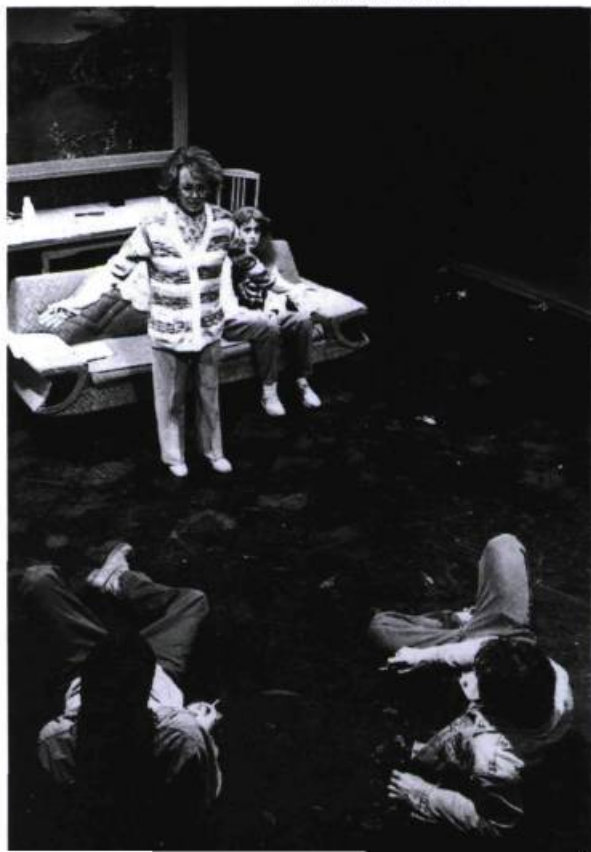
Photo : Yves Renaud.

Il y a justement un personnage d'éclairagiste anglophone dans le Nombriil du monde, d'Yves Desgagnés, pièce dont l'action se passe dans un théâtre. Il ne parle que l'anglais, il écoute tout le temps le hockey à la radio et il se réjouit quand les Canadiens ont perdu !

M. F. – Je n'ai pas encore vu la pièce. Mais ce que vous me dites est quand même significatif.

Préférez-vous une intégration à la manière de Pigeons International, avec des spectacles aux titres anglophones (Savage/Love, le Making of de Macbeth, Cruising Paradise), dans lesquels une bonne partie du texte est en anglais ?

M. F. – Je ne parle pas de cela, mais un scénographe comme Michael Levine, qui est de Toronto, pourrait aussi venir travailler à Montréal. On n'a pas ce réflexe. Il nous a fallu beaucoup de temps avant de découvrir Judith Thompson. On aurait longtemps préféré monter quinze auteurs américains plutôt que des Canadiens anglais de Montréal. C'est là qu'il y a quelque chose à faire.



Je trouvais que *la Maison Amérique* contenait cette critique virulente et, en même temps, les deux visions du pays de Galles – rester entre soi ou partir pour les États-Unis – témoignent d'une attitude aussi schizophrénique. Entretenir perpétuellement le projet de partir ne mène qu'à lire des romans et écouter de la musique sans jamais réaliser ses rêves. Il n'y a pas dans la pièce d'expérience réelle de l'Amérique. Cela reste chimérique et nostalgique. J'ai trouvé troublant que Sid rêve d'une Amérique non pas actuelle, mais des années quarante à soixante-dix, alors que l'action de la pièce se passe en 1988.

Jamais on ne parle de Londres dans la pièce, ou de l'Angleterre, des voisins immédiats. On parle du pays de Galles ou d'« ailleurs ». Et ça, ça nous ressemble aussi. C'est tout ou rien : partir vers un ailleurs ou dépérir entre nous.

Cette vision que vous avez du nationalisme québécois, à la lumière de la pièce de Thomas, rejoint-elle celle de René-Daniel Dubois ?

M. F. – Nous n'avons pas vraiment eu de discussions politiques là-dessus. Dans un premier temps, il s'agissait pour nous de ne pas établir de parallèle forcé entre les nationalismes québécois et gallois, mais plutôt de montrer la réalité des gens du pays de Galles, avec la compréhension que nous pouvions en avoir. Ensuite, nous nous sommes dit que le public d'ici ferait bien les rapprochements qu'il voudrait, s'il y a lieu.

Habiter un gouffre

Le spectacle offrait la vision d'un désordre extrêmement bien contrôlé, à la limite de la perte de contrôle. Cela correspond-il à votre intention ?

M. F. – Ma première intuition du spectacle était qu'il ne devait surtout pas se passer « à l'italienne », à cause du grand nombre de lieux dans lesquels se déroule l'action. J'ai demandé à Claude Goyette de faire en sorte que les spectateurs soient assis plus haut que les personnages, pour que l'on sente leur détresse psychologique et que l'on ressente pourquoi ils disent : « Je veux partir d'ici. » Que les personnages se retrouvent autant dans un trou psychologique que dans une laideur urbaine. Je voulais également traduire concrètement l'idée d'une mine à ciel ouvert. Il ne fallait pas que l'on puisse penser que l'idée de partir était un caprice de la part des enfants, mais que la réalité socio-économique et politique les confinait dans un trou, une misère. D'où l'idée de surplomb des spectateurs.

Il fallait aussi ressentir la menace qu'évoque la Mère quand elle dit que la mine s'approche. Que les acteurs éprouvent un sentiment d'étouffement réel – procuré par la présence des spectateurs –, mais aussi que les spectateurs aient eux-mêmes l'impression d'étouffer comme les acteurs. Je voulais procurer cette expérience sensorielle à tout le monde.

L'effet était d'autant plus réussi que l'on n'avait jamais vu un tel aménagement du lieu à la Licorne.

M. F. – C'est une salle que je trouve un peu ingrate, pas très haute. Je déteste les tables, les chaises, j'aurais voulu être « ailleurs », comme Sid, « ailleurs qu'au pays de

Galles ». Au départ, j'ai donc dit à Claude Goyette d'éliminer l'ameublement habituel de la Licorne et d'éviter le rapport à l'italienne. Et dans cet hémicycle qui traduisait une mine à ciel ouvert, avec ses échafaudages un peu bruts, c'est plus tard que m'est apparue l'image du théâtre grec. Et la fin tragique de la pièce a fini par rejoindre le tragique grec.

En recouvrant le sol de charbon, je voulais un matériau qui montrerait dans quoi baignaient ces gens. Le charbon devait les infiltrer de partout. Pendant les répétitions de *la Maison Amérique*, je lisais un peu par hasard *Germinal* de Zola. Il me fallait, par une idée simple, créer une image suffisamment forte pour comprendre que les personnages aient voulu se trouver ailleurs. J'avais déjà vu des images des paysages extraordinairement verts du pays de Galles, mais moi, je voulais ne montrer, sur la scène, que de la laideur et de la grisaille. Je voulais une impression de film documentaire en noir et blanc, comme les films de Ken Loach ou de Mike Leigh.

Créer une famille

L'étape de la distribution des rôles et du choix des concepteurs a aussi été très importante. Peut-être inconsciemment, j'ai choisi des artistes (sauf Hélène Gagnon) avec qui je n'avais jamais travaillé. Je me suis donc vraiment mis en situation de danger et d'inconnu. J'étais presque au pays de Galles !... Pour la distribution des rôles, je voulais trouver des acteurs qui se ressemblent beaucoup, afin que le public ait tout de suite l'impression d'une vraie famille. C'était le cas avec Louise Turcot et Pascale Desrochers, un peu moins avec Stéphane Gagnon et Patrick Goyette, même si l'on pouvait sentir des ressemblances intuitives. Si bien que le courant électrique est passé entre eux tous dès la première lecture, alors qu'au moment d'une distribution, la chose n'est jamais garantie.

Et comme il me fallait aussi un personnage très extérieur à la famille, j'ai choisi Gérald Gagnon pour jouer l'Ouvrier, parce qu'il ne leur ressemble pas du tout. À la première lecture, la traduction de René-Daniel a bien fonctionné, et la chimie est passée entre tous les acteurs. Le clan, la cellule familiale était déjà là, visible et forte.

La proximité physique établie par l'aménagement scénographique m'a amené, au cours des répétitions, à m'asseoir toujours à côté des acteurs. Je plaçais ma chaise à côté du divan, par exemple, et parfois même je m'asseyais sur le divan avec les acteurs, pendant qu'ils jouaient. Je m'installais rarement loin d'eux. Je leur disais qu'il y aurait du monde partout, donc je me levais souvent et je les suivais pas à pas, comme avec une caméra. Si bien qu'ils ont développé une conscience du public et, en même temps, une forte concentration. Ce resserrement sur eux-mêmes a sans doute contribué à donner l'impression d'un étouffement familial.

Comme metteur en scène, je ne voulais pas imposer une esthétique réductrice qui étouffe la vie quotidienne. Je voulais que la pièce commence de façon un peu anodine, comme dans un téléroman, mais pour finir dans un désordre tragique. J'avais l'intuition que la Mère voulait tout le temps mettre de l'ordre et que, quand elle partait, le bordel s'installait dans la maison.

Le « clan » Lewis : la Mère (Louise Turcot), Sid (Patrick Goyette), Boyo (Stéphane Gagnon) et Gwenny (Pascale Desrochers).
Photo : Yves Renaud.



Je suppose que cette indication était déjà présente dans le texte de Thomas.

M. F. – Oui. Après le départ de la Mère, les enfants n'ont plus de modèle, ils boivent comme des trous, ils laissent le feu – symbole politique de la résistance galloise – s'éteindre dans le foyer ; et Boyo ne réussit pas à répondre à la demande de sa mère qui lui demande de surveiller la maison. Dans les didascalies de Thomas, on parle aussi de pilules par terre et de bouteilles. J'avais donc envie de traduire ce désordre, en montrant des personnages qui n'arrivent pas à prendre le dessus sur le désordre, à prendre le contrôle de leur vie. Je voulais que les acteurs se sentent en situation de danger. Mais curieusement, comme je me promenais partout, et comme les objets ont été apportés au fur et à mesure des répétitions, les acteurs ont développé une grande habileté. Ils se lançaient des objets, mais cela n'a donné lieu à aucun accident. La scène est devenue leur terrain de jeu. En répétition comme en représentation, c'était beau à voir : j'élevais toujours la barre, et ils sautaient par-dessus sans effort. Quand le charbon de bois est arrivé, ils ont protesté cinq minutes, puis ils l'ont adopté et intégré à leur jeu. Ils ont alors accepté d'entrer de plain-pied dans la matérialité de l'univers de Thomas.

La direction d'acteurs

Alors que l'habitude est de répéter six ou sept semaines, nous avons répété deux mois. Et comme Stéphane Gagnon devait aller jouer *Motel Hélène* à la fin de septembre à Limoges, je voulais qu'avant son départ on puisse faire deux enchaînements, pour ne pas paniquer pendant son absence. Cela nous a obligés à commencer les répétitions plus tôt et à travailler par petites bouchées : quatre heures par jour, cinq jours par semaine, avec presque tous les acteurs présents aux répétitions. Cette régularité dans le travail a été pour moi une révélation extraordinaire. Cela nous a donné le temps d'intégrer les choses, d'évaluer notre démarche, de laisser mûrir les personnages. Pour Louise Turcot, le temps d'exploration du personnage a duré un bon mois. Si elle avait eu moins de temps, elle se serait peut-être contentée de jouer le cliché de la folie.

Entre la folie et la lucidité, comment pourriez-vous caractériser cette interprétation du personnage de la Mère, que vous avez trouvée ensemble ?

M. F. – Je pense que c'est une femme qui, psychologiquement, est restée accrochée à l'âge où elle a rencontré son mari, Clem. Depuis, elle a gardé un comportement très adolescent. Elle est un peu démunie devant ses enfants, un peu immature. Même si elle semble dénoter une certaine autorité, elle est encore totalement dépendante de son mari, donc du rêve. Ne sachant pas quoi rêver ou comment rêver par elle-même, elle rêve par procuration. Et quand le rêve de l'autre devient inacceptable, la mise à mort du rêve est la seule issue.

C'est un personnage fascinant. Jusqu'à la fin, on ne la croit jamais complètement folle, à cause de ses éclairs de lucidité.

M. F. – Je n'arrive pas encore à savoir jusqu'à quel point elle manipule ses enfants et jusqu'où elle est victime de l'amour qu'elle a porté à son mari. Je ne sais pas où commence ni où finit sa folie. Louise Turcot aurait voulu savoir, par exemple, si elle aime ou si elle déteste ses enfants. Je ne sais pas. Leur naissance a peut-être provoqué le départ du mari. Probablement qu'elle les aime parce qu'ils sont là, mais en même temps, en jouant le mensonge pendant quinze ans, elle a peut-être été rattrapée par la folie. Il y a donc une succession de couches de couleurs qui finissent par donner celle de la Mère.

Il est curieux de voir, par exemple, comme elle parle avec détachement, dès le début de la pièce, de la mort de son chat enfermé dans la laveuse.

M. F. – Ça, c'est un trait d'esprit typiquement gallois. Nous avons beaucoup de difficulté à comprendre cela. Quand Edward Thomas est venu, ils nous a dit que son peuple était dans une grande misère économique, mais qu'il avait beaucoup de facilité à inventer des histoires épouvantables, ou à raconter des faits terribles avec un incroyable détachement.

Ce sont des fabulateurs.

M. F. – Oui. Ils ont une sorte de flegme britannique, mais doublé de mythologie.

Alors, l'histoire du chat que raconte la Mère ne serait pas vraie ?

M. F. – On ne le sait pas ! Et quand Gwenny raconte l'histoire du chien écrasé, elle fait comme beaucoup de gens du pays de Galles, qui se racontent des histoires autour d'une table quand ils s'ennuient. Ils rejoignent un peu nos conteurs québécois. Ils appellent ça des *cracks*. Alors, quand la Mère raconte que son mari est mort, les enfants peuvent se demander si c'est une simple histoire de mauvais goût, dans la tradition, ou pas. Nous avons eu beaucoup de difficulté à rendre cet aspect.

Et plus tard, quand on voit la Mère faire semblant de manger son gruau dans un bol vide, elle dit qu'elle sait qu'il n'y a rien dans son bol et qu'elle a attendu toute la journée que quelqu'un s'en aperçoive et le lui dise. À ce moment-là, on la croit très lucide.



La Mère (Louise Turcot) :

« Ne sachant pas quoi rêver ou comment rêver par elle-même, elle rêve par procuration. » (Martin Faucher)

Photo : Yves Renaud.

M. F. – En effet, et on se demande depuis quand elle manipule son entourage, mais en même temps, je crois qu'elle est folle. Folle d'amour pour son mari, folle de vouloir garder ses enfants ensemble. Son fanatisme et sa lucidité se juxtaposent.

Parlez-moi du costume étrange dans lequel elle apparaît à certains moments. Est-ce que c'est un vêtement traditionnel gallois ?



Louise Turcot (la Mère) et
Stéphane Gagnon (Boyo).
Photo : Yves Renaud.

M. F. – Nous avons trouvé cette image dans un guide touristique. L'auteur demande que la Mère arrive avec un chapeau gallois. Nous avons donc trouvé ce chapeau, et aussi la cape, qu'elle porte pour le cauchemar. À l'hôpital, elle ne garde que le chapeau, à l'occasion de la Saint-David, qui est leur Saint-Jean-Baptiste. Et à la fin, c'est moi qui ai décidé de lui faire porter, sous son costume traditionnel, un habit d'Elvis Presley. Pour montrer que même elle, qui était farouchement nationaliste, se fait rattraper par l'impérialisme américain. On a beau se battre contre eux, Elvis comme Walt Disney sont partout ! C'est la vision toute subjective que j'ai de la pièce.

Et la boule lumineuse que vous faites scintiller à la fin, la voyez-vous comme l'équivalent de la pluie de timbres Gold Star qui tombent sur les Belles-Sœurs pendant qu'elles chantent Ô Canada ?

M. F. – Je n'avais pas pensé à ça, mais effectivement, ces personnages rêvent tellement de clichés américains ! C'est comme au moment du suicide de Gwenny. Je disais : elle va se tuer comme Marilyn Monroe, en espérant recevoir un Oscar dans son salon ; il lui faut une robe blanche, elle doit donner l'impression d'être dans une immense salle de bal.

Comment qualifieriez-vous le jeu de Gwenny avec ses deux frères ?

M. F. – Pour les trois enfants, je voulais vraiment un trio, même s'il finit par se désagréger. Il fallait donc un jeu en proximité, une cellule animale, avec beaucoup de répliques qui se chevauchent. Les enfants devaient se comprendre l'un l'autre au quart de tour, dès le début d'une phrase, par leur comportement. À cela se greffait un code physique très fluide : quand l'un des enfants arrivait près du divan, les autres savaient où il allait s'asseoir et, donc, se tassaient les jambes ou se poussaient pour lui faire une place. Comme des chats.

Qualifieriez-vous ce jeu de réaliste ? d'hyperréaliste ?

M. F. – D'hyperréaliste. Le détail microscopique était pour moi très important. En répétition, nous avons fait beaucoup d'italiennes pour que le texte soit si bien intégré qu'il puisse débouler sans faire obstacle au jeu. C'était donc de l'hyperréalisme, mais

avec très peu d'objets concrets. En dehors des bouteilles, des cigarettes et du divan, il n'y avait pas grand-chose sur la scène.

De toute façon, la scénographie en hémicycle interdisait l'accumulation d'objets. Sinon, il aurait fallu changer de décor à chaque tableau.

M. F. – Cela aurait été d'une lourdeur terrible ! Au début, les acteurs auraient voulu davantage d'objets concrets sur scène, mais j'ai refusé. J'ai décidé qu'il n'y aurait pas d'interrupteur pour allumer ou éteindre la lumière, ni téléviseur, ni système de son. Le trio a donc adopté un jeu un peu abstrait et, en même temps, très concret, à cause du jeu corporel hyperquotidien.

Et l'Ouvrier, c'est l'extraterrestre dans cet univers ?

M. F. – J'ai toujours trouvé cette scène magnifique, dès la lecture au Quat'Sous. C'est ici que l'écriture de Thomas est la plus transposée, la plus beckettienne. Ce refus de retrouver un rêve – de retrouver sa tête – et, en même temps, la nostalgie et la peine de l'avoir perdu, donne une idée de l'absolu. En cherchant sa tête dans le minerai de charbon, l'Ouvrier cherche ses racines, ses ambitions. Il est une métaphore puissante du pays de Galles, qui a perdu sa tête dans le travail des mines, et il représente aussi Clem Lewis, le mari disparu. Lorsque Sid le voit, il comprend que s'il travaille il ne pourra jamais gagner assez de sous pour partir, parce qu'il deviendra aliéné comme lui. L'écriture de ce personnage était à la fois très quotidienne, car on reconnaissait bien un ouvrier, et très poétique. Nous avons toujours répété les scènes de l'Ouvrier dans des moments à part. En fait d'extraterrestre, pour moi, il était toujours sur la lune, comme en apesanteur, plutôt que dans une mine à ciel ouvert. J'ai donc demandé à Gérald Gagnon de chercher son passé en regardant autour de lui, sans jamais comprendre la réalité immédiate.

Gagnon avait l'air souffreteux, malade, avec une tête hirsute, un regard énigmatique et de brusques poussées de fièvre... C'était un jeu d'une grande profondeur, pour un personnage qui devenait d'ailleurs quelqu'un d'autre à la fin.

M. F. – Il dégageait un grand mystère. Je voulais que ce personnage ne soit pas de l'ordre de l'anecdote, mais qu'il transporte un mystère insoluble. À la fin, selon Edward Thomas, l'Ouvrier devient un juge d'instruction. C'est le même personnage, qui fait le procès de la famille. J'ai respecté l'idée de ne pas en faire un autre personnage, mais je lui ai fait porter une perruque de juge.

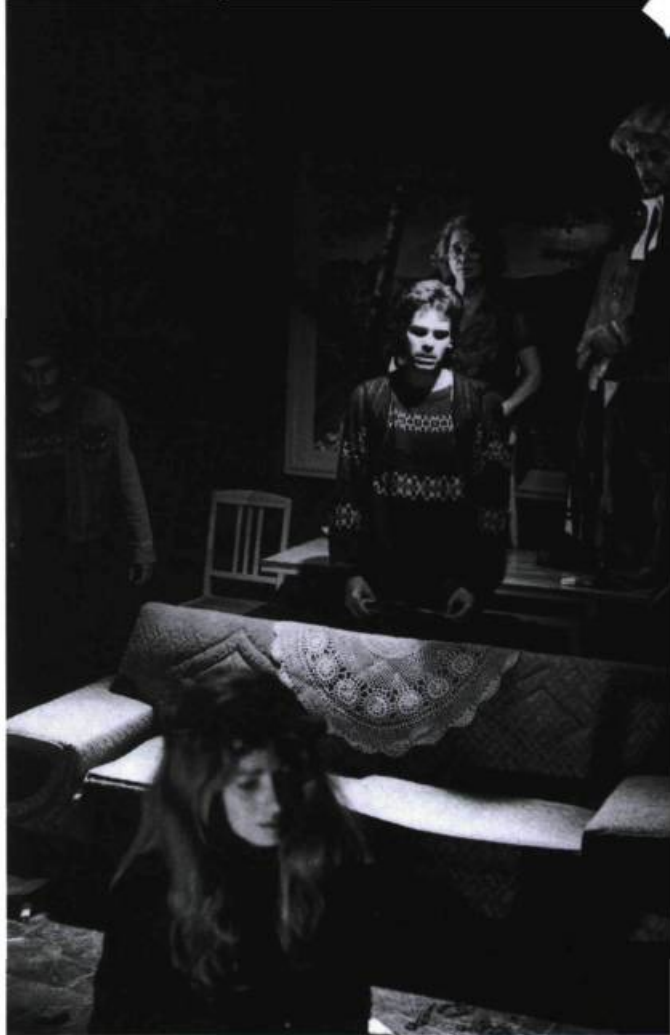


Photo : Yves Renaud.

L'Ouvrier nous situe dans le théâtre de l'absurde, alors qu'avec le trio des enfants on se trouve en plein réalisme. Et avec la Mère, on est encore ailleurs.

M. F. – À mon avis, la Mère, c'est un peu Blanche Dubois. Ce n'est pas parce que Louise Turcot a déjà joué ce rôle dans *Un tramway nommé Désir* que je l'ai engagée, mais comme Blanche, ce personnage vit sur son passé, n'arrive pas à concrétiser la réalité. Les enfants semblent sortir d'une pièce de Sam Shepard ou, en tout cas, ils auraient rêvé de s'y trouver. La pièce est donc un peu bâtarde, comme l'est probablement le pays de Galles.

La musique

Je voudrais que l'on parle un peu de la musique. Quelles directives avez-vous données à Hélène Gagnon, que demandait l'auteur et quelles libertés avez-vous prises ?

M. F. – Dans le texte de Thomas, on trouve à peu près tout : Frank Sinatra, The Doors, plusieurs groupes anglais, Pattie Smith, un air de Maria Callas, etc. Quand j'ai rencontré l'auteur, je lui ai demandé ce qui avait motivé ce choix vraiment disparate. Il m'a répondu qu'il s'agissait tout simplement de la musique qu'il écoutait quand il a écrit la pièce. Cela ne me semblait pas très intéressant que d'utiliser en vrac toutes ces musiques. Nous les avons quand même écoutées, et, pour ancrer l'action dans la réalité galloise – et aussi, pour calmer les appréhensions de René-Daniel Dubois quant à l'adhésion à la réalité de ce pays –, nous avons décidé d'ajouter de la musique du pays de Galles. Ainsi, même avec une langue québécoise, il devenait impossible de situer l'action ailleurs.

J'ai donc demandé à Hélène Gagnon de trouver de la musique folklorique galloise et je me suis rendu compte qu'elle intervenait surtout en relation avec l'univers mental de la Mère, alors que les enfants étaient associés à de la musique américaine. De façon ironique, la chanson *My Way* de Frank Sinatra (chanson sans cesse écoutée par la Mère) évoquait la voix du père absent et, par les paroles, nous questionnait : est-ce que le père a bien fait de partir ? est-ce que la Mère a bien fait de le tuer ? est-ce que Sid a raison de rêver de l'Amérique ?

Je voulais aussi une bande sonore qui connaisse une accélération. J'avais été bien impressionné par le film *Good Fellas*, de Scorsese, dont la bande sonore était omniprésente du début à la fin. Et j'avais l'impression que, dans la pièce, plus les enfants s'enfonçaient dans leur maison, plus la musique devait devenir présente, plus les scènes devaient se télescoper et devenir comme un *bad trip* de *dope*. En lisant sur le pays de Galles, j'ai aussi été intéressé par le fait que les gens y adorent la musique. Ils ont un grand passé musical, tout le monde chante là-bas, et les vieux sont très fiers de leur musique populaire. Jusque dans les années cinquante ou soixante, ils ont même interdit le rock and roll tellement ils étaient rébarbatifs à cette musique. Dans les festivals, quand les jeunes mettaient du rock ou qu'ils en jouaient, on leur débranchait les amplis. Je voulais donc rendre cette idée avec la présence de la cornemuse et, en parallèle, la musique de Jim Morrison du groupe The Doors, personnage mythique américain qui est mort jeune d'une surdose et auquel de nombreux jeunes s'identifient.

Quand la Mère vient prétendument brûler les vêtements du père, Thomas demandait un air de Maria Callas. Je ne trouvais pas cela significatif, alors j'ai demandé à Hélène une voix féminine chantant un air gallois, tous les autres airs dans la pièce étant chantés par des hommes. C'est la chanson d'une femme qui attend le retour de son mari, un marin parti sur les flots. Donc, j'ai voulu mettre clairement en opposition le folklore gallois et l'impérialisme américain. Il y a même dans le spectacle une chanson de Tom Jones – qui est gallois –, *Green, Green, Grass of Home*, à laquelle les personnages font allusion et qu'ils disent aimer beaucoup ; or, moi, j'ai choisi de mettre cette chanson dans l'interprétation d'Elvis Presley, pour montrer que la contamination de la culture américaine va jusque-là.

Y a-t-il autre chose qui peut caractériser vos choix de mise en scène ?

M. F. – En définitive, je voulais faire un spectacle qui ne soit pas beau. Je ne voulais pas créer de belles images. La seule que je trouve belle, c'est celle des enfants, au tout début, avec leurs masques de personnages de Disney : déjà tout petits, sans le savoir, ils transportent les traces de leur drame américain. Mais après cette scène, j'ai dit à l'éclairagiste Martin Labrecque : « Je veux que ça soit laid ! » Tout le monde, dans la production, s'est plié à cette directive sans protester, et même avec bonheur. Nous étions tous conscients de rompre avec un certain esthétisme théâtral de bon aloi régnant à Montréal depuis quelque temps.

En répétition, on sentait que c'est une pièce qui ne s'épuise pas facilement. Chaque fois qu'on travaillait sur un aspect, on savait qu'un autre nous échappait. C'était comme un vertige. Le texte comportait à la fois un axe terre-à-terre et un autre, spirituel. **J**

