

## **Un Suisse italien à Montevideo** **« Icaro » de Danièle Finzi Pasca**

Michel Vaïs

Number 71, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28878ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Vaïs, M. (1994). Un Suisse italien à Montevideo : « Icaro » de Danièle Finzi Pasca. *Jeu*, (71), 92–96.

## *Découverte*

Michel Vaïs

# Un Suisse italien à Montevideo

### « Icaro » de Daniele Finzi Pasca

Pièce conçue, mise en scène et interprétée par Daniele Finzi Pasca. Scénographie : Teatro Intimo Sunil ; musique : Maria Teresa Bonzanigo. Production du Teatro Intimo Sunil, présentée en tournée mondiale et notamment au Teatro Notariado de Montevideo (Uruguay) du 16 au 19 mars 1994.

En mars 1994 avait lieu, dans la capitale de l'Uruguay, la sixième « Muestra internacional de teatro de Montevideo ». Événement biennal, la Muestra célébrait alors son dixième anniversaire. Petit festival si on le compare à ceux de Mexico, de Caracas ou de Bogota — du moins, à ce qu'étaient ces festivals depuis dix ans, car certains ont subi une sérieuse cure d'amaigrissement —, la Muestra de Montevideo est à la mesure de ce petit pays (moins de trois millions d'habitants, dont la moitié dans la capitale) et a en tout cas le mérite non seulement d'exister et de durer, mais aussi de rallier un vaste public populaire. Fait à signaler, l'organisation du festival repose largement sur des bénévoles et, en grande partie, sur l'association uruguayenne des critiques de théâtre, qui lui a donné le jour et assure bénévolement sa survivance.

En même temps que le festival de Montevideo, les critiques uruguayens accueillaient — du 19 au 23 mars — le treizième Congrès de l'Association internationale des critiques de théâtre. C'est ce qui m'a permis d'y assister, en tant que représentant de l'Association québécoise des critiques de théâtre et de la Canadian Association of Theatre Critics.

Un des temps forts de la Muestra de 1994 fut sans contredit la prestation de Daniele Finzi Pasca du Teatro Sunil, une compagnie suisse italienne basée à Lugano. Sous les traits d'un clown, Pasca présenta *Icaro*, ou « Icare », un petit spectacle fragile donné dans une salle de cinq cents places où tout le monde pleurait de rire et d'émotion.

### **Entre Dimitri et Hunstad**

Pour situer l'auteur, metteur en scène et unique interprète d'*Icaro*, on peut dire que Daniele Finzi Pasca ressemble, par sa tendresse retenue, sa timidité, son respect du public et du métier, au clown Dimitri. Déjà venu à Montréal, Dimitri était ce clown capable de captiver une grande salle (je l'avais vu à la Place des Arts, il y a une vingtaine d'années)



Daniele Finzi Pasca.  
Photo : Fausto Gerevini.

sans prononcer une seule parole pendant deux heures, mais en jouant, il est vrai, d'une foule d'instruments de musique. On ne sera point surpris d'apprendre que Dimitri, également suisse et originaire, comme Pasca, de Lugano, est considéré par celui-ci comme un maître.

Par ailleurs, pour un spectateur québécois, Pasca évoque inmanquablement le passage fulgurant du Belge Yves Hunstad qui, avec sa *Tragédie comique*, a bouleversé tous les témoins de son combat épique entre un personnage et son acteur<sup>1</sup>. Comme Hunstad — que Pasca ne connaît pas mais à qui il ressemble un peu physiquement et par ses gestes —, l'interprète d'*Icaro* développe une extraordinaire complicité avec son public qu'il réussit à tenir littéralement dans le creux de sa main pendant toute la pièce, avec des moyens d'une désarmante simplicité. Seulement, alors que l'acteur belge se contente d'entretenir une relation privilégiée avec une mystérieuse « dame du premier rang » qui devient son interlocutrice muette (et invisible pour la plus grande partie du public), Pasca choisit chaque soir dans la salle un spectateur ou une spectatrice qu'il ne connaît pas et l'intègre totalement dans son spectacle d'une façon absolument naturelle, respectueuse et signifiante. Contrairement à Dimitri et Hunstad, Pasca n'est donc jamais seul en scène, sauf pendant le prologue — très important ! —, au cours duquel il s'adresse posément et clairement au public.

1. Voir l'article de Louise Vigeant, « Illusion et réalité : la boucle est bouclée », *Jeu* 68, 1993.3, p. 149-153.

### Guérir un enfant malade

Le principe de la pièce est simple. Pasca explique pendant le prologue, avec beaucoup d'humour et de finesse, qu'il s'agit d'un spectacle destiné à un seul spectateur. Les cinquante autres peuvent donc le regarder, mais en voyeurs car il ne s'adresse pas à eux. Il raconte que la pièce avait été conçue pour être jouée dans une chambre d'enfant malade, à l'hôpital, mais qu'après un très grand nombre de représentations dans ce contexte, il avait décidé de trouver une formule plus « rentable ». Plusieurs expériences infructueuses ont fini par le convaincre de s'adresser à un vaste public, en le laissant imaginer un cadre plus intime. Seulement, pour que son spectacle « fonctionne », il doit chaque soir trouver dans la salle quelqu'un qui accepte de faire l'enfant malade. Pendant d'interminables minutes, le comédien va donc choisir une personne en circulant dans la salle, indiquant au préalable ses critères (quelqu'un de pas trop lourd car il doit le ou la porter : il demande à plusieurs spectateurs combien ils pèsent), et jaugeant les candidats les mieux adaptés à ses exigences.

J'ai déjà vu des spectateurs « participer » à un spectacle, au Cirque du Soleil par exemple, ou dans certains sketches du Festival Juste pour rire. Généralement, les artistes utilisent alors des spectateurs, soit pour leur faire faire des gestes mécaniques (comme envoyer une tarte à la crème à un clown, ou lui tenir la chandelle de façon cocasse), soit pour apprendre rapidement, répéter et jouer une saynète. Le comique — qui est toujours le seul et unique effet recherché — vient alors du décalage cruel qui existe entre le jeu bâclé de ces malheureux spectateurs et celui, plein d'assurance, des comédiens qui les ont attirés dans ce guet-apens. Et lorsque d'aventure un spectateur plus déluré que la moyenne, ou légèrement ivre (comme je l'ai vu au Festival Juste pour rire en juillet 1994), charge son jeu, le public applaudit comme s'il s'agissait d'un exploit.

Rien de tel dans *Icaro*. Ici, le spectateur ou la spectatrice ne fait pas que participer à l'action, mais joue vraiment un rôle soutenu, qui place l'acteur sur la corde raide soir après soir. Et le plus extraordinaire, c'est non seulement que cet interlocuteur unique est différent à chaque représentation (j'ai vu la pièce deux fois à Montevideo), et qu'il ne sait visiblement rien de ce qui va advenir pendant le spectacle, mais qu'il ne dispose que d'à peine une minute ou deux, une fois choisi par Pasca, pour se préparer à jouer son rôle de deux heures.



*Icaro* du Teatro Sunil.  
Photo : Fausto Gerevini.

Dès qu'il a été choisi, le spectateur suit en effet le comédien-clown sur la scène, pour disparaître un bref instant derrière les rideaux fermés. (Pasca suggère alors aux gens de la salle de discuter entre eux quelques minutes !...) Lorsque la lumière se fait, il réapparaît dans un lit d'hôpital, écoutant son voisin de lit lui raconter une « belle histoire » pour l'aider à guérir. Et cette histoire, en fait, revient à lui apprendre à voler, comme Icare. Le vol devient donc une métaphore de la guérison. L'acte paraît d'abord étonnant, hors de portée, déraisonnable. Et graduellement, par la force de persuasion du clown et grâce à une série d'amusantes tentatives, le malade va apprendre à voler. L'impossible se réalise. Du moins, c'est ce qu'avec un peu d'imagination, le public finira par voir de ses yeux.

Le spectacle se présente donc comme un parcours initiatique au cours duquel un personnage soignant prend l'autre en charge. La passivité du personnage-spectateur, à tout le moins au début de la pièce, permet facilement de l'identifier au malade. Immobile dans son lit, il semble ne pas pouvoir se lever. Il écoute avec attention l'autre débiter ses blagues. Puis, gagnant en assurance, en réalisant une succession de petits objectifs, le malade est amené à jouer un rôle plus actif. Il doit prendre son sirop et ses « pilules », répondre à quelques questions, jouer du tambour, et faire encore bien plus vers la fin, lorsqu'il aura définitivement quitté son lit et son fauteuil roulant. Ce faisant, il apparaît comme un malade qui prend du courage et des forces grâce à l'action de son protecteur. On ne s'étonnera pas alors de le voir ôter sa robe d'hôpital, sous laquelle il avait gardé ses habits de ville.

De son côté, le personnage soignant n'est que partiellement identifiable à un médecin ou à une infirmière. Car, comme Daniele Finzi Pasca garde un (léger) maquillage de clown jusqu'à la fin, on voit davantage en lui un camarade qu'un soignant. D'autant plus qu'aité lui aussi dès le début de la pièce, il se décrit comme un malade ayant eu bien des difficultés, mais ayant tiré profit des conseils d'un autre malade, aujourd'hui décédé. Ainsi s'établit une chaîne de solidarité et de transmission de l'espoir entre des patients, dont chacun n'est qu'un maillon, aussi infime qu'essentiel.

### **Une fragilité à toute épreuve**

Petite cérémonie toute fraîche, débordante de tendresse et de sensibilité, *Icaro* a paradoxalement aussi la solidité d'un numéro d'acteur extrêmement bien contrôlé. Il existe, certes, une part d'improvisation dans la pièce, mais sur un continuum (texte et actions) structuré dans les moindres détails. En fait, le clown improvise surtout avec le public, mais respecte un scénario très précis avec son partenaire. Certains soirs, le spectacle a, paraît-il, une coloration nettement dramatique ; d'autres fois, il est franchement comique. Un exemple de la part de risque inhérente à *Icaro* réside dans la langue qu'utilise Pasca. À Montevideo, j'ai vu le spectacle en espagnol ; Pasca, qui l'a créé en italien, affirme l'avoir aussi joué en français, en anglais et en allemand. Par ailleurs, il arrivait directement du Brésil, où il avait donné pour la première fois *Icaro* en portugais. Mais il faut savoir que, dans sa conception même, son personnage de clown se présente toujours comme un étranger. Même lorsqu'il jouait en italien — qui est sa langue maternelle —, en Suisse, Pasca raconte qu'il prenait un fort accent français.

Si, en le jouant dans les quatre autres langues qu'il maîtrise plus ou moins, il n'avait aucun mal à emprunter l'accent d'un « étranger », Pasca se trouvait cependant devant une nouvelle difficulté. Il lui fallait en tout temps être parfaitement compris, non seulement de son public en général, mais au premier chef, de son « malade ». La maîtrise de la langue de communication est indispensable pour permettre à l'acteur de mettre en confiance son protégé, afin d'établir avec lui une connivence qui, seule, nous les rendra crédibles et attachants. Il importe donc, non seulement que Pasca puisse bien se faire comprendre dans une langue qui lui est étrangère, avec un accent impossible, mais aussi qu'il comprenne toujours rapidement les propos de son partenaire d'un soir. Le respect de toutes ces conditions est nécessaire pour que le charme opère et que ses facéties ne tombent pas à plat.

Je précise qu'à Montevideo Pasca parlait un espagnol mâtiné d'un incroyable mélange d'italien et de français, qui avait l'heur de réjouir le public sans rien enlever de la compréhension d'un discours par ailleurs fort prolix. Pasca m'a confié qu'il choisit généralement une partenaire de sexe féminin dans les pays où il ne maîtrise pas bien la langue : leur attitude spontanément plus protectrice et maternelle le sécurise, dit-il. Les hommes deviennent plus vite copains avec lui, tandis que les femmes arrivent à être attentives, sans pour autant cesser de jouer. Dans les pays où sévit le machisme en particulier, choisir une femme est plus sûr.

Pasca, qui se décrit comme « un clown qui veut faire pleurer les gens », doit aussi aider son ou sa partenaire à vaincre son trac, sa timidité naturelle, sans pour autant pousser cette personne à s'exhiber. Sa grande réussite est de lui faire oublier qu'elle est en représentation pour l'amener à être elle-même.

### **Chez mère Teresa**

En entrevue après la représentation, Daniele Finzi Pasca m'a expliqué les lointaines origines de son spectacle. Parti en Inde pour travailler quelques mois avec mère Teresa, à Calcutta, il a appris à accompagner des mourants jusqu'à la fin. En particulier, il a soulagé pendant ses derniers vingt-quatre jours un petit enfant nommé Sunil — nom qu'il donnera plus tard à sa compagnie. En Inde, il a aussi rencontré d'autres jeunes Suisses, intéressés comme lui à l'art du clown (Pasca avait déjà travaillé dans un cirque), et c'est ensemble qu'ils se sont interrogés sur les façons d'aider des gens dont ils ne parlaient pas la langue. De retour dans leur pays, ils ont décidé de pratiquer une forme de thérapie par le théâtre dans les hôpitaux. Ils ont publié un manifeste, « Le théâtre de la caresse », convaincus que le théâtre pouvait, plus qu'aucun autre art, permettre de toucher *aussi* avec les mains. La compagnie Sunil a produit quatorze spectacles, dont *Icaro* constitue peut-être le plus original. C'est un spectacle à présenter d'urgence au Québec. ♦