

« Les Traverses du coeur » et « L'Homme laid »

Benoît Melançon

Number 66, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29545ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Melançon, B. (1993). Review of [« Les Traverses du coeur » et « L'Homme laid »]. *Jeu*, (66), 175–181.

«Les Traverses du cœur»

Texte de Wendy Lill; traduction : Guy Beausoleil. Mise en scène : Fernand Rainville, assisté de Suzanne Bouchard; décors : Mario Bouchard; costumes : Mérédith Caron; éclairages : Stéphane Mongeau; musique : Pierre Moreau. Avec Louison Danis (Helen Clayton), Murielle Dutil (Katherine Clayton), Diane Lavallée (Claire Clayton), Jacques L'Heureux (Alan Parker) et Julie Vincent (Katherine Clayton jeune). Production du Théâtre Populaire du Québec, présentée à la maison de la culture Frontenac du 14 au 23 janvier 1993.

«L'Homme laid»

Texte de Brad Fraser; traduction : Maryse Warda. Mise en scène : Derek Goldby, assisté de Claude Lemelin; décor : David Gaucher; costumes : Jean-Yves Cadieux; éclairages : Stéphane Mongeau; musique : Marie Bernard; maquillages et effets spéciaux : Olivier Xavier. Avec Jean-François Beaupré (Cole), James Hyndman (Forest), Stéphane Jacques (Acker Groveland), Micheline Lanctôt (Sabina), Macha Limonchik (Veronica), Marie-Chantal Perron (Lottie) et Mario Saint-Amand (Leslie Groveland). Production du Théâtre de Quat'Sous, présentée du 22 mars au 17 avril 1993.

Les bonnes intentions

Le théâtre canadien-anglais est de plus en plus visible sur les scènes montréalaises. Après celles de Hillar Liitoja et de Judith Thompson¹, deux créations récentes témoignent de sa vitalité, mais dans des perspectives radicalement différentes. Si Wendy Lill a décidé de réhabiliter la mémoire d'une femme ostracisée par sa famille et, au-delà, par son pays d'origine, Brad Fraser a plongé, lui, dans le noir du monde, dans sa violence et dans sa démesure, sans laisser entrevoir la moindre possibilité d'expiation.

Le miroir des générations

Pour écrire *les Traverses du cœur*, Wendy Lill s'est inspirée de la vie de l'écrivaine canadienne-anglaise Elizabeth Smart. Celle-ci préfère très tôt la liberté, celle des mœurs comme celle de la création, aux exigences de la haute bourgeoisie d'Ottawa où elle est née en 1913. Amoureuse d'un homme marié, le poète George Barker, elle accepte de se contenter du rôle de maîtresse et de mère célibataire. Écrivaine, elle signe quatre ouvrages : *By Grand Central Station I Sat Down and Wept* en 1945 (qu'a traduit Hélène Filion pour les Éditions Guernica en 1993), *A Bonus* et *The Assumption of Rogues and Rascals* en 1977, et finalement *In the Mean Time* en 1984; le premier de ces titres a longtemps été interdit au Canada à la suite des pressions de la famille Smart. Exilée en Angleterre, où elle a suivi Barker, Elizabeth Smart meurt en 1986. C'est un personnage d'exception, une rebelle amoureuse et littéraire, qui a séduit Wendy Lill. La dramaturge n'a cependant pas voulu faire une pièce expressément biographique sur l'écrivaine Smart : elle a notamment changé les noms des protagonistes (Elizabeth devient Katherine et George, Alan) et mis en lumière le progressif accès à la sagesse de Katherine, plus que son travail littéraire. C'est en tant qu'amoureuse et mère que celle-ci est présentée.

La scène est le lieu de croisement de deux temporalités. D'une part, une Katherine vieillissante reçoit, dans sa maison de campagne, sa fille Claire, «chauve-souris anorexique» qui essaie de comprendre quelque chose à sa propre vie familiale et amoureuse (elle a trois enfants de trois

1. Voir la critique de *Voilà ce qui se passe à Orangeville* de Hillar Liitoja par Solange Lévesque, dans *Jeu* 62, 1992.1, p. 165-168; et celles des pièces de Judith Thompson : *Je suis à toi*, par Micheline Letourneur (*Jeu* 58, 1991.1, p. 170-173), et *Lion dans les rues*, par Benoît Melançon (*Jeu* 61, 1991.4, p. 158-162).

pères différents), ainsi qu'aux choix personnels de sa mère; ni la fille, qui se considère comme une «cause perdue», ni la mère, qui ne comprend pas ce que cherche Claire («Qu'est-ce que tu veux de moi?»), ne savent quelle attitude adopter l'une envers l'autre. D'autre part, la jeune Katherine, malgré la désapprobation familiale, lie sa vie à celle du veule Alan (dont elle est le mécène), qui veut bien l'aimer et lui faire des enfants, mais non l'épouser (il lui aura toujours préféré d'autres femmes). Ayant suivi Alan à Londres au moment de la Deuxième Guerre mondiale, elle y élèvera seule ses enfants, travaillant comme secrétaire ou ayant recours à l'assistance publique.

Entre le pusillanime Alan, Claire la paumée et l'autoritaire Helen, sa propre mère, Katherine est la seule à choisir et à vivre avec ses choix : Alan, conscient d'être moins bon poète que sa maîtresse, se laisse porter par les événements plutôt que de

risquer quoi que ce soit et se réfugie dans les formules toutes faites; Claire ne sait pas quoi faire de ses propres enfants, en plus d'en vouloir à Alan de les avoir abandonnés, elle, sa mère et les trois autres enfants qu'elle a eus de lui («moi, j'haïs mes souvenirs», déclare-t-elle); Helen, elle, se conforme aux règles de la bienséance bourgeoise qu'elle ne fait que reproduire mimétiquement. Par la création, par la maternité revendiquée et par la fête (avec les siens, avec ses amis), Katherine est, dans ces diverses familles, le seul personnage volontaire : «Je veux tout», dit-elle, ou encore : «J'ai vécu ma vie en amour — avec tout.» On entendra donc le titre dans la double acception du mot *traverse* : s'il désigne bien les obstacles et les épreuves rencontrés par Katherine (son amour est constamment *entravé*), il ne manque pas non plus de renvoyer à *ce qui fait tenir* le cœur, à ces traverses qui ont fonction d'assemblage et de consolidation, à cette volonté et à cette force intérieure qui don-



Les Traverses du cœur
de Wendy Lill au T.P.Q.
Sur la photo : Jacques
L'Heureux et Julie Vincent.
Photo : Robert Etcheverry.

nent au cœur sa puissance de résistance.

À la fois maison de campagne, appartement londonien, résidence d'Ottawa et villa balnéaire américaine, le magnifique décor de Mario Bouchard, avec son plan incliné, ses miroirs et ses voiles, est l'espace où se croisent le passé et le présent, les premières années de la vie de Katherine et sa retraite, la découverte de l'écriture (et de l'amour) et la recherche du repos. Ces univers ne sont pourtant pas étanches, les deux Katherine (la vieille et la jeune) se jetant parfois un regard, le jeune Alan et la vieille Katherine échangeant un verre ou quelques répliques. De même, les personnages d'une époque restent en scène lorsque jouent ceux de l'autre : ils ne sont, le plus souvent, isolés que par des jeux d'éclairage. Cette contamination du présent par le passé est le véritable argument de la pièce : au-delà des scandales qui ont marqué la vie de son héroïne, Lill s'est intéressée au regard qu'elle porte sur son passé et à la transformation qu'elle a subie. Celle-ci est manifeste dans le jeu des actrices interprétant les deux Katherine : débordante d'énergie et de résolution, passionnée, possessive, Julie Vincent campe une «lionne rousse» ou une «belle renarde» résistant fermement aux bien-pensants et ne laissant aucun répit ni à sa mère ni au pauvre Alan, qui ne peuvent lui opposer que leur force d'inertie; Murielle Dutil, elle, en vieille dame indigne, joue Katherine avec retenue, soulignant par là la sagesse à laquelle celle-ci est parvenue grâce à une mémoire sélective (elle ne veut se souvenir que des moments heureux de sa vie). Prise entre ces deux images, Claire, pour sa part, rappelle la jeunesse de sa mère, par une énergie qu'elle n'arrive pas à canaliser, ainsi que par une rage, la rage «condensée» de toutes les femmes, dont elle ne peut se défaire, mais elle ne sait par quoi remplacer ce qui lui paraît «stupide», ce contre quoi

elle se révolte, crie et gesticule — elle ne sait, en fait, où trouver la beauté dont se réclame sa mère.

Si Fernand Rainville a réussi à mettre en relief, dans sa mise en scène, la contamination des deux récits, l'auteure, en revanche, n'a pas toujours évité le piège qui la guettait, soit celui de remplacer une morale figée par une autre, de substituer au discours de la respectabilité bourgeoise un contre-discours idéaliste sur la grandeur de l'amour et de l'invention artistique. *Les Traverses du cœur* constituent une œuvre saturée par la littérature : on y fait des allusions, directes ou indirectes, à Dickens, Shaw, Lawrence, Orwell, Voltaire et Flaubert (c'est le nom du chien d'Alan); Helen parle des «gribouillages sales» de Katherine dans son journal intime, dont elle déchire des pages; Katherine écrit des comptes rendus pour gagner sa vie et elle songe à devenir auteure en résidence («enchaînée au calorifère») dans une université canadienne; etc. Décrite comme la femme d'un seul livre, décrite par Alan, par Helen et, non sans ambiguïté, par Claire, Katherine personnifie la création empêchée mais victorieuse, la douloureuse mais féconde découverte de soi-même. Il en va de même pour les difficultés liées à la condition féminine, notamment aux relations mère-fille. Katherine a aimé la sienne, malgré ce qu'elle lui a fait subir, mais ne le lui a jamais pardonné. Devenue mère, elle peut dire à sa fille : «J'étais pas une victime, juste une exploratrice», tandis que Claire, elle, hésite entre les deux statuts. La dernière réplique — «On s'embrasse ?» — souligne la solidarité des deux femmes, mais il reste néanmoins à Claire à faire seule les prochains pas. En matière de création et de vie, c'est à chacun de faire ses propres choix. Comme le dit banalement le programme, Katherine «aidera sa fille, trop à l'étroit dans sa peau et dans sa vie, à s'aider».

Walt Disney chez Pasolini

Il y a également de difficiles relations entre une mère et sa fille chez Brad Fraser, mais ni bonne intention ni morale (traditionnelle ou non). Si la fin de son premier texte monté à Montréal, *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour*², versait dans le mélodrame et les bons sentiments, ce n'est pas le cas de *l'Homme laid*. Au terme de près de deux heures de cris et de coups, se retrouvent, dans une mare de sang, tous les participants de ce drame (très) noir : la jeune fille de la maison, Veronica, se fait tuer à coup de revolver; sa mère, mademoiselle Sabina, enfermée dans un caveau, se suicide avec la même arme; leur bonne, Lottie, vient de se faire trancher la gorge (le «Conseiller, effets de sang», Vincent Rivard, dont le nom figure au programme, a eu beaucoup de travail); Leslie, le frère du fiancé de Veronica, Acker, s'apprête à couper avec une hache les jambes de Forest, l'homme laid (avec son visage de grand brûlé); et la tête d'Acker — le personnage a été dépecé à la scie un peu plus tôt — trône sur le moteur de voiture qui est au centre du décor. Les théâtres québécois ont rarement été peuplés d'autant de cadavres et d'assassins. Ce drame familial, situé dans un coin reculé d'un Ouest indéterminé, est riche en hémoglobine : bon sang ne saurait mentir.

L'intrigue de *l'Homme laid* tourne autour d'un joyau menacé, qu'il importe absolument de protéger jusqu'au jour du mariage (de raison) : la virginité de Veronica. Fiancée au fade Acker, cette dernière, moins ingénue qu'il n'y paraît et plus curieuse qu'elle ne le devrait, n'entend pas la chose de la même oreille que sa mère, la cynique Sabina, pour laquelle la virginité est la seule arme que peuvent employer les fem-



mes contre les hommes («Les hommes respectent les vierges», décrete-t-elle). La jeune femme de dix-neuf ans n'a pas l'intention d'attendre le jour de ses noces avant de goûter au fruit défendu, mais Acker n'est pas l'homme de son choix. Comme elle se découvre un faible pour le beau Cole, elle demande à Forest de la débarrasser d'Acker, ce qu'il est prêt à faire à condition d'être le premier à priver Veronica de ce que sa mère chérit de façon ostensible, alors qu'il vient justement d'être engagé pour éviter une telle déchéance. Ce pacte va avoir des conséquences funestes pour tous, en plus de révéler les similitudes entre Forest et Veronica («On est pareils

L'Homme laid de Brad Fraser au Quat'Sous. Sur la photo : Stéphane Jacques (Acker) et James Hyndman (Forest). Photo : Yves Richard.

2. Voir le compte rendu du spectacle, «Toutes les matières», dans *Jeu* 60, 1991.3, p. 149-152.

tous les deux», constate-t-il). Une fois Acker occis, son corps dépecé et sa tête jetée dans un coin du garage qu'occupe Forest, et la promise dépuçelée par ses bons soins («J'arrive toujours à avoir ce que je veux»), les choses ne sont pas réglées pour autant, car il reste à tromper Sabina et Cole (venu pour être garçon d'honneur, celui-ci se transforme en jeune marié, au mépris de la logique : il remplace simplement Acker disparu sans laisser de traces, comme si de rien n'était). Il revient à Lottie, qui est un peu sorcière, de tromper la mère et son nouveau gendre grâce à des philtres magiques, le premier, destiné à sa fille, bu involontairement par Sabina, le second par Cole qui, au soir de ses noces, devient incapable de distinguer Lottie, avec laquelle il passe la nuit, de sa maîtresse. La bonne, qui en est fort aise, exige alors de Veronica que cette substitution soit périodique («Deux, trois fois par semaine»). Résistant à ce chantage, Veronica, encore une fois aidée de Forest («Vise la jugulaire; ça fait un beau splash»), égorge Lottie, ce qui aura pour effet d'entraîner le déroulement grand-guignolesque du spectacle, annoncé en quelque sorte par cette tension et cette nervosité qui agitent sans cesse les personnages.

Ce résumé, pourtant riche en rebondissements, n'épuise pas la trame événementielle de la pièce. Il ne tient compte ni des amours sado-masochistes de Leslie et de Forest («J'espère que t'aimes ça rough», euphémise ce dernier, dont la panoplie sexuelle comporte de l'huile à moteur, un pied-de-biche et un fer à souder) ou de celles de Veronica et de Forest («Je vais te prendre par en arrière. Je vais te rentrer dedans. Fort. Puis dur. Comme t'aimes»), ni de l'attraction ressentie par Sabina pour Forest. Il ne tient pas compte non plus du mystère entourant l'homme laid et les causes de sa laideur, encore que le spectateur

soit invité à lier son sort à celui d'une famille dont la maison aurait été incendiée par le mari de Sabina (lui-même assassiné un jour à cause de ses activités criminelles), ce qui aurait alors pour conséquence de transformer Forest en ange vengeur et exterminateur. Il ne tient pas compte enfin du passé commun de certains des personnages, Cole, par exemple, ayant déjà été l'amant de Leslie, homme laid lui aussi, puisque affligé pendant longtemps d'un bec-de-lièvre (dans un accès de rage, Forest le traite d'«handicapé» avant d'uriner sur lui).

Les motivations avouées et inavouées des personnages sont donc complexes, et on imaginera facilement ce qu'exigent des comédiens les situations créées par Fraser. Nudité, violences, humiliations diverses : le corps des acteurs était continuellement sollicité, à l'exception de celui de Sabina, qui représentait le refus du contact physique, et cet ensemble de corps constituait à proprement parler le matériau du metteur en scène. Tous et chacun bourreaux, tous et chacun victimes. Le physique importait plus à l'auteur que le discursif : dans *l'Homme laid*, on ne parle que par courtes répliques qui ne servent guère qu'à composer de brefs fragments dramatiques.

À l'entrelacement des intrigues et au rythme saccadé des échanges répond le morcellement de la pièce en quarante-cinq tableaux, eux-mêmes se déroulant en deux lieux scéniques. Le haut de la scène — un long plan incliné percé de deux portes encadrant un miroir tenant aussi lieu de fenêtre (on y voit apparaître le fantôme d'Acker) — correspond le plus souvent à l'intérieur du ranch cosu de Sabina. C'est uniquement là que se retrouvent ensemble tous les personnages, avant le tableau final et sa descente aux enfers. Sous ce plan incliné, le garage est le lieu de toutes les



Mario Saint-Amand,
Jean-François Blanchard,
James Hyndman et
Micheline Lanctôt dans
L'Homme laid au Quat'Sous.
Photo : Yves Richard.

peurs et de toutes les violences : assassinats, fornications, insultes. Fait de tôles ondulées, de chaînes et de poulies, de piles de pneus, de grilles et de ventilateurs, cet atelier est un antre digne de celui d'Héphaïstos (le Vulcain des Grecs), et il n'est pas innocent que s'y mêlent les ombres et la fumée, le fer et le feu; le forgeron fils de Zeus et de Héra n'est-il pas infirme et abandonné de ses parents? n'est-il pas trompé par Aphrodite, son épouse, comme l'est Forest par Veronica (elle s'est donnée à lui, mais pour être à Cole)? Inscrit dans une époque guère éloignée d'aujourd'hui (digne émule de Doris Day, Lottie chanteuse *Que sera sera*), l'argument puiserait ainsi à des sources mythologiques.

Brad Fraser ne se réclame toutefois pas de la mythologie pour expliquer l'origine de son texte; il reconnaît plutôt s'être librement inspiré d'une œuvre élisabéthaine, *The*

Changeling (1622) de Thomas Middleton et William Rowley, et y avoir emprunté, entre autres, le thème de la manipulation, les principaux personnages et la présence de la magie dans la vie quotidienne (fantômes, philtres, rêves prémonitoires, etc.). Pourtant, son *Homme laid* évoque bien davantage le cinéma que le théâtre. L'intrusion de Forest dans le monde de Veronica et de sa mère, la série des séductions au centre desquelles il se trouve et, enfin, son rôle de catalyseur, rappellent le *Théorème* de Pasolini. Les appels d'outre-tombe du cadavre mutilé d'Acker (il répète régulièrement le mot «vengeance» pendant que l'on aperçoit son fantôme qui erre) et le recours à la magie noire (les philtres de Lottie) tirent la pièce vers le film d'horreur, étonnant mélange de *Carrie* et de *Texas Chainsaw Massacre*. La fin du spectacle, ce *remake* pour adultes de *la Belle et la Bête*, est empruntée à *la Mélodie du Sud* (*Sound of*

the South) de Walt Disney : pendant que saluent les acteurs, on entend en effet une chanson extraite du film, «Zippety doo da». Après les macabres chassés-croisés pasoliniens et la tragi-comédie sanguinolente, éclate la comédie musicale pour enfants : le grotesque vient sceller l'issue du drame, comme si ce qui précédait avait été là *juste pour rire*. Or, ce n'était certes pas le cas : contrairement à ce qui se passait dans *Des restes humains non identifiés...*, l'humour, dans *l'Homme laid*, n'était pas continuellement utilisé pour désamorcer les situations, Fraser ayant été plus économe de bons mots que dans sa création précédente. Il n'y avait que la violence à voir, et aucun bon sentiment à partager.

Benoît Melançon

«Célimène et le Cardinal»

Texte de Jacques Rampal. Mise en scène : Michèle Magny; décor et costumes : François Laplante; éclairages : Michel Beaulieu; bande sonore : Richard Soly. Avec Andrée Lachapelle (Célimène) et Albert Millaire (Alceste). Production de la Société de la Place des Arts de Montréal, présentée au Café de la Place du 27 janvier au 13 mars, et à la Cinquième Salle du 6 au 10 avril 1993.

Tout homme qui, à quarante ans, n'est pas
misanthrope, n'a jamais aimé les hommes.
Chamfort

Un cardinal misanthrope

La Célimène de Rampal nous rappelle que, vingt ans plus tôt (mais ces vingt ans en représentent plus de trois cent vingt pour les spectateurs), Alceste lui avait tiré sa révérence pour «chercher sur la terre un endroit écarté / Où d'être homme d'honneur on ait la liberté». Il serait donc devenu cardinal pour mieux tourner le dos aux hommes, comme si Dieu était le Grand Misanthrope, et toute l'Église avec (ou derrière) Lui. Il porte la pourpre cardinalice de façon flamboyante et parade comme un paon devant une Célimène à la fois admirative et ironique, incorrigiblement elle-même, comme le lui répètera à maintes reprises son amoureux d'antan, je veux dire du temps de sa misanthropie moliéresque.

Rampal explore dans sa pièce les possibilités inquiétantes de ce caractère extrême lorsque le pouvoir lui échoit. Car Alceste devenu cardinal est resté Alceste; ce qui a