

« Lucy Loves Me »

Michel Peterson

Number 49, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26544ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Peterson, M. (1988). Review of [« Lucy Loves Me »]. *Jeu*, (49), 201–203.

leur inculquer les «bonnes valeurs», de rigueur dans les spectacles pour enfants. Rien d'ennuyeux de ce genre dans *la Goutte*, et je me suis même réjouie d'y trouver un humour fin et intelligent.

patricia belzil

«lucy loves me»

Texte de Migdalia Cruz; traduction: Louise Ladouceur; mise en scène: Lorraine Pintal; régie: Guy Côté et Yvon Baril; éclairages: Stéphane Mongeau; bande sonore: Guy Lemire. Avec Jean-Pierre Bergeron (Milton Ayala), Sophie Clément (Cookie Rodriguez) et Annie de Raïche (Lucy Rodriguez). Lecture publique présentée par le C.E.A.D. au Théâtre d'Aujourd'hui, les dimanche et lundi 25 et 26 septembre 1988.

toute la poussière qu'il peut y avoir

C'est lors de l'échange annuel entre le New Dramatists de New York et le Centre d'essai des auteurs dramatiques de Montréal que j'ai eu l'heureuse occasion de découvrir, en septembre dernier, la jeune auteure Migdalia Cruz. Diplômée de Columbia en études théâtrales, elle est née dans le Bronx de parents portoricains et connaît donc la réalité des ghettos hispano-américains de façon empirique. *Lucy loves me* (le titre n'est pas encore définitif) demeure cependant, selon ses dires, le texte dramatique le moins hispanisant de son répertoire. La pièce a d'abord été créée au INTAR Hispanic Playwrights-in-Residence Laboratory par Maria Irene Fornes, mais c'est au Théâtre d'Aujourd'hui que nous avons pu assister à la lecture publique de la traduction française de Louise Ladouceur, dans une mise en scène de Lorraine Pintal. Les représentations étaient suivies d'une discussion avec l'auteure.

Il s'agit d'une pièce en deux actes. Minimale, remplie de symbolisme, elle offre des possibilités dramatiques exceptionnelles. Trois personnages denses, chargés à bloc de tendresse mais hantés par la violence et la

névrose, se partagent difficilement l'espace d'un discours social stéréotypé qui n'offre en appât que le gouffre du non-dire quotidien. Magnifiquement incarné par Jean-Pierre Bergeron, un jeune homme au bord de la trentaine, Milton Ayala, entre en contact avec le monde extérieur par le biais d'une jeune livreuse de pizzas de vingt-cinq ans, Lucy Rodriguez, jouée avec certitude par Annie de Raïche. La mère, Cookie Rodriguez (une Sophie Clément parfois chancelante), habite un passé qui la maintient hors d'elle-même dans une gloriole minable et rend son existence présente (ou ce qui en reste) à toute fin pratique caduque. Presque toute l'action, qui se déroule en deux soirs consécutifs, a lieu dans l'appartement des deux femmes, un «trois-pièces» dont la décoration imite le style colonial. Seules les première et quatrième scènes du premier acte se passent dans le studio plutôt nu de Milton.

Dans le communiqué de presse, on pouvait lire cette présentation: «*Lucy loves me* est une comédie noire pour un étrange ménage à trois: une fille fataliste, une mère «chanteuse à tripes» et un homme troublé qui bégaye en offrant des fleurs.» En tenant compte des impératifs de ce type de présentation, c'est dire trop et trop peu à la fois. Va pour une mère «chanteuse à tripes» et un homme «troublé» (ce dernier mot, superbe pour la circonstance, indiquant bien sûr le bouleversement et la perte — ou l'absence — de lucidité). Mais décrire Lucy simplement comme une «fille fataliste» me semble une garantie d'exactitude parfaite à l'excès. Oui, elle ressemble bien à ce Turc qui, dans *Salammô* (Flaubert), pense que faire beaucoup ou rien pour l'humanité revient au fond à la même chose. Oui, selon elle, tout est toujours fixé par le destin, cette certitude lui procurant du reste la confiance aveugle dont elle a besoin pour endosser les responsabilités de sa profession: «Tu sais comment ça peut te ruiner une soirée de pas recevoir la pizza que t'as demandée. Tu peux te retrouver avec rien à manger, obligée de sortir. C'est ça que je leur évite. Je leur évite de voir les autres pis d'être vus par les

autres. Je suis un bouclier. Je pense que je suis pas humaine.» (I,4) On voit que si fatalisme il y a, ce ne peut être que lié à des obligations prophylactiques renforçant le libre arbitre de celle qui les assume.

Par ailleurs, *Lucy loves me* se définit certes comme une comédie noire. Mais on ne pourra comprendre l'étendue de la naïveté de Milton (qui ressemble parfois à celle de Gary Cooper dans *L'Extravagant Monsieur Deeds*), ses enjeux, que si la mise en scène nous fait apercevoir le fond tragique duquel surgit l'étrange trio. Si la mousse verte que met Milton dans sa baignoire nous permet de rire cyniquement de la virilité chevaline qu'elle cache (I,1), c'est parce qu'un coq mort est suspendu au-dessus de l'existence des trois personnages. Symbolisant le désir et la soif sordide plutôt que la lumière génitrice ou le secret fabuleux, ce coq figure ici la mort de la vie. Son sang aide d'ailleurs Milton le violeur-éventreur potentiel à conserver sa jeunesse, alors que Cookie l'utilise *simplement* pour faire de la soupe au poulet et aux légumes.

Nos trois personnages vivent intimement, malgré leur nullité intégrale et leur pitié inutile, la matérialité de leur être. Milton bégaie et trouve dans chaque pli de son corps une poche contenant l'horloge qui rythme le temps de sa déchéance. Ce n'est que l'eau qui, en décollant les petites peaux qui renferment ses souvenirs, lui fait retrouver les trésors de sa mémoire perdue. Violée à neuf ans par un noir dont elle accepte placidement le geste par respect pour sa différence, Lucy, pour sa part, ne sait entretenir avec la nourriture et la sexualité qu'un rapport négatif. Quant à Cookie, sorte de Blanche Neige sordide née sous le signe du Verseau, elle cherche dans son reflet la preuve de son identité. Or, à la question: «Petit miroir, qui est la plus belle du monde?», le miroir répond: «Madame la Reine, vous êtes la plus laide ici. Mais Lucy est mille fois plus laide.» Voilà pourquoi la relation avec sa fille s'engage sur le mode du silence (I,2), de la confrontation et du vol amou-

reux. Entre Lucy et Milton, le Chianti, la vaseline, le souffle rauque du sexe, la haine du soleil, Dieu et le partage d'un fétichisme qui s'attarde à un moule à biscuits en forme de lèvres et à des escarpins argentés. Cookie, le sommet de ce triangle isocèle, réunit les deux côtés égaux dans la misère existentielle qui constitue sa solitude. Métonymie achevée de Lucy et de Milton, elle synthétise l'impossibilité de la vraie communication dans un univers déchiqueté par la renommée à laquelle elle a toujours sourdement aspiré.

Ces quelques remarques feront sans doute comprendre que l'on puisse attendre avec impatience les représentations de *Lucy loves me*. Il reste à figoler la traduction, et c'est la raison pour laquelle je ne crois pas devoir, pour l'instant, signaler autre chose qu'un léger manque d'homogénéité des niveaux de langages dans la version française. Cela dit, Louise Ladouceur est sur la bonne voie pour nous faire apprécier ce monde peuplé d'objets kitch où même le drapeau américain n'arrive plus à faire lever la tête des citoyens qu'il protège... ou tue. Reste l'illusion et, tant qu'à faire — ou ne pas faire —, pourquoi pas, se disent Lucy, Cookie et Milton, tenter sa chance dans un c-concours de beauté au festival des z-zhuïtres de Norwal, au C-connecticut?

Ce texte est-il politique? Oui, si on l'inscrit, en tant qu'instrument hispano-américain de revendication, dans la lignée du Teatro Campesino de Luis Valdez ou dans celle du Gut Theatre réuni autour d'Enrico Vargas. Non, si on le considère comme un simple théâtre ethnique, d'autant plus que l'on doit maintenant admettre que les théâtres afro-américain, chicano ou yiddish ont beaucoup souffert de la récupération, par l'institution américaine, de leurs langages à des fins démagogiques. À ce stade, le fait de savoir si oui ou non le texte de Migdalia Cruz conservera sa puissance subversive sera lié au travail du metteur en scène et au jeu des acteurs. Comme le dit si bien Cookie: «Il faut bouger quelque chose pour se rendre

compte de toute la poussière qu'il peut y avoir.»

michel peterson

«*Elvire Jovet 40*»

ou comment le métier entre dans le corps de l'acteur

Texte conçu par Brigitte Jaques, d'après les notes sténographiques des cours de Louis Jovet au Conservatoire d'Art dramatique de Paris. Mise en scène: Françoise Faucher, assistée de Sylvie Galarneau; scénographie: Ginette Noiseux, assistée aux costumes par Maryse Bienvenu; conception d'éclairage: Michel Beaulieu; environnement sonore: Diane Leboeuf, assistée aux décors (peinture scénique) par Stéphane Roy. Avec Jean Marchand (Louis Jovet), Sylvie Drapeau (Claudia/Elvire), Luc Picard (Octave, un étudiant/don Juan), Gary Boudreault (Léon, un étudiant/Sganarelle). Production du Théâtre de Quat'Sous, présentée du 19 septembre au 29 octobre 1988.

Au Conservatoire d'Art dramatique de Paris, à raison de sept séances qui ont lieu entre le 14 février et le 21 septembre 1940, Louis Jovet fait travailler à une jeune actrice, Claudia, la dernière scène d'*Elvire* (acte IV, scène 6) du *Don Juan* de Molière. (Brigitte Jaques)

to be is not to be

Elvire Jovet 40 est un spectacle sur la violence primordiale du théâtre, une violence naturellement feutrée, souterraine, voire insolite, et néanmoins insupportable par moments, lorsque la tentation de fermer les yeux, de se boucher les oreilles, réveille une sorte de désir d'anéantissement qu'il faudrait bien supposer d'origine cathartique... Ici, sont dévoilés les fondements impitoyables sur lesquels reposent l'art dramatique et le plaisir des spectateurs, et qui sont ceux du: meurs pour être!, du déchirement consenti par l'acteur pour incarner ce monstre de l'imaginaire nommé *persona*, et se donnant à lui en pâture pour mieux être. Dans cette opération, on ne sait trop, parfois, si le metteur en scène est un accoucheur qui veille à la délivrance du personnage ou un bourreau acharné à

l'annihilation de l'acteur. Tantôt l'un, tantôt l'autre, on l'aime pour ses intuitions de visionnaire sur ce qui doit advenir mais n'est pas encore, ou est si fragilement, et nous lui faisons confiance comme au pilote d'un navire la nuit; on le hait d'autres fois, ou tout à la fois, pour sa morgue suffisante, sa dureté à l'égard du matériau humain qu'il sculpte dans le vif comme un chirurgien et pour ses intraitables exigences de perfection.

Il n'est peut-être pas permis de parler de violence là où il y a eu consentement, puisque ceux qui consentent à la violence n'en sont pas tant les victimes que les «pervers». Mais sait-on en réalité tout ce à quoi l'on consent quant on consent à un maître par amour de l'art? C'est ce que Claudia découvre dans cette scène, qui semble être une Annonciation, où prostrée à l'extrême droite du proscenium, dans l'enveloppement étroit d'un faisceau de lumière tombé des cintres, elle s'ouvre (émouvante Sylvie Drapeau), dans les larmes et le deuil d'elle-même, à la créature inconnue qu'elle doit porter par la conception du tout-puissant metteur en scène dont elle est l'élue. Après la longue lutte qu'elle avait menée sourdement, la voici acculée au moment crucial où elle doit dire son fiat ou renoncer à l'art. Elle accepte plutôt le sacrifice d'elle-même: l'acteur est mort, vive le personnage. Malgré tout, cette façon nouvelle de dire la tirade de done Elvire («Ne soyez point surpris, don Juan, de me voir à cette heure et dans cet équipage»), n'agréera pas encore à Jovet qui considère ce passage comme le plus difficile et le plus extraordinaire non seulement de l'oeuvre de Molière, mais de tout le théâtre classique. C'est qu'il estime que l'actrice est trop bouleversée pour nous émouvoir profondément; il y faudrait un plus grand contrôle des émotions: «Quand le comédien dit qu'il pleure, il ne faut pas qu'il le fasse; ce serait trop simple.»

l'art comme non-savoir

Jovet reprend ainsi à son compte l'essentiel du paradoxe sur le comédien, sans croire