Document generated on 06/03/2025 2:50 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Des personnages étrangement familiers

Philip Wickham

Number 85 (4), 1997

URI: https://id.erudit.org/iderudit/25566ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Wickham, P. (1997). Des personnages étrangement familiers. *Jeu*, (85), 117–122.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

PHILIP WICKHAM

Des personnages étrangement familiers

La découverte d'un auteur inconnu est toujours d'un grand intérêt pour le public de théâtre, surtout lorsqu'il vient d'un pays dont on ne sait à peu près rien. La première impression qu'a laissée *la Maison Amérique*, du dramaturge gallois Edward Thomas, c'est la grande similitude qui existe entre l'univers dramatique impitoyable de cette pièce et le type de déchirement, l'écorchement qui jaillit souvent de la plume des dramaturges québécois contemporains. Ce drame-ci se concentre autour d'une famille dont le père est absent (tiens, tiens) et où la mère, à trop vouloir protéger ses trois enfants, crée un climat si étouffant qu'ils finissent par courir à leur perte et s'entretuer. *La Maison Amérique* est une pièce sur le mensonge, dans laquelle on apprend que la Mère, plutôt que d'avouer à ses enfants qu'elle a assassiné son mari, Clem Lewis, quand ceux-ci étaient jeunes, leur raconte qu'il a fui en Amérique avec une autre femme, sans jamais donner de nouvelles. Ce n'est qu'au cours d'une nuit de tourmente qu'elle avoue son crime, mais ses enfants ne croient pas cet aveu parce qu'ils sont convaincus que leur mère délire. Sid et Gwenny comblent l'absence de leur père en rêvant à l'Amérique et à son vaste territoire mythique, espérant un jour rejoindre Clem Lewis de l'autre côté de l'océan. De son côté, Boyo rejette ce rêve. Rêve qui, à la fin, ne peut que s'écrouler comme un château de cartes (accessoire qui avait sa place dans cette mise en scène), étant construit sur des assises mensongères.

Louise Turcot (la Mère).
Photo : Yves Renaud.

Par ailleurs, la pièce joue sur deux plans importants : le premier plan et le plus explicite, appelons-le celui de la psychologie de la dysfonction familiale, a des résonances sur le second plan, politique, qui

demeure sous-jacent. Le huis clos dans lequel s'engouffre inexorablement la famille Lewis est le signe d'un cloisonnement à l'échelle d'un pays qui vit à l'ombre d'une grande puissance, subissant ainsi une forme d'aliénation collective. Les personnages de *la Maison Amérique* réagissent à ce cloisonnement en recherchant la fuite, soit intérieure (la Mère garde tous ses secrets pour elle-même avant de sombrer dans la folie), soit extérieure (Sid et Gwenny rêvent de s'exiler). Cette recherche de liberté se traduit chez les enfants par une soif démesurée de vivre et de s'affirmer, qui poussera Sid et Gwenny à se « dépersonnifier » pour entrer dans la peau des personnages du roman *On the Road*, Jack Kerouac et Joyce Johnson. Le public peut s'identifier tout de suite aux personnages de *la Maison Amérique* parce que la traduction de René-Daniel Dubois, d'une part, est des plus convaincantes et, aussi, parce que la mise en scène de Martin Faucher a misé justement sur un équilibre toujours serré entre les aspects dramatiques et comiques de la pièce, entre le réalisme et le rêve dans l'œuvre d'Edward Thomas. On adhère d'autant plus à ce type d'univers que les personnages de *la Maison Amérique* nous sont étrangement familiers.

La Mère

La Mère est le moteur de l'action. Elle est le seul personnage de la famille Lewis qui n'a pas de nom – ses enfants l'appellent « la mère » ou « m'ma » –, ce qui renforce le caractère exemplaire du rôle. C'est aussi le personnage le plus complexe parce qu'on ne peut jamais affirmer avec certitude si sa folie est réelle ou feinte. Le couple Lewis a connu l'amour et le bonheur au début du mariage, mais la Mère a commencé à soupçonner son mari de la tromper. Puis, elle l'a tué ; ce meurtre a exigé du courage, et elle tire une certaine force de cet acte. Après le crime, son unique souci a été de garder la famille unie, ce qui est symbolisé ici par la nécessité de garder le feu allumé dans la cheminée. Mais l'amour maternel, exacerbé, conduit à une surprotection des enfants. Au début de la pièce, Sid, Boyo et Gwenny ont peu d'occupations, peu d'ambition, peu d'avenir. Quand se présente l'occasion pour ses fils de travailler à la mine de charbon, ouverte à proximité, la Mère veut les en empêcher, d'autant plus que le corps du père a été enterré dans la montagne et qu'il pourrait être découvert par les mineurs. Elle tente à plusieurs reprises, en vain, d'imposer son autorité, comme si ses enfants, à l'âge de vingt-cinq, trente ans, devaient encore être élevés. Son drame intérieur, mêlé de culpabilité et du pressant besoin de révéler la vérité, se reflète sur le comportement déficient de ses enfants.

> À cause de sa complexité, affirme Louise Turcot, le rôle de la Mère exigeait une grande somme de travail. Le personnage a été difficile à cerner dès le départ parce qu'il est extrêmement instable : il oscille constamment entre la folie et la lucidité, entre la fragilité et la force, entre l'exaltation et la dépression, entre l'amour et la haine pour ses enfants. En plus, elle prend des médicaments et fait des cauchemars la nuit. Il fallait développer le personnage sur plusieurs couches, et trouver un juste équilibre de ces forces en tenant compte aussi des zones d'ombre qui l'habitent.

En fait, c'est la Mère qui pousse involontairement ses enfants à vouloir s'exiler ; en continuant à désirer sourdement l'homme qu'elle a tué, elle nourrit en eux le mythe de l'Amérique. Elle donne d'ailleurs à Gwenny une adresse pour qu'elle puisse écrire à son père (Clem Lewis, Main Street, Dodge City, The West, America), mais ses lettres

n'arrivent jamais à destination, comme de raison. Lorsqu'elle se rend compte que son rôle de mère a été un échec et que la vérité sera dévoilée sous peu, elle laisse la folie la conquérir et quitte le nid familial pour se réfugier à l'hôpital. On pourrait croire que cette folie est truquée, parce que la Mère semble être en mesure de contrôler cet état jusqu'à un certain point. Le subterfuge devient un moyen d'éviter les poursuites judiciaires et de fuir la situation familiale désastreuse. Louise Turcot précise les enjeux de son interprétation :

> La Mère vit une tragédie énorme, mais il ne fallait pas jouer sur un ton uniquement tragique, sinon cela devenait insupportable. Son drame se révèle davantage à travers les moyens qu'elle emploie pour dissimuler ce qui la tourmente. J'ai abordé le rôle en créant un état d'excitation physique intérieure, qui éclatait par moments et se calmait à d'autres. Martin Faucher nous empêchait, tous les acteurs, de jouer en sécurité. Il fallait être sur le qui-vive pendant toute la représentation, et même en coulisse.

À la fin de la pièce, la Mère atteint une sorte de béatitude et, vêtue d'un costume d'Elvis, on la voit aboyer doucement au son de la chanson *Love Me Tender*, signe que la rage et la vie se sont éteintes en elle.

Patrick Goyette (Sid).
Photo : Yves Renaud.

Sid

Sid est, parmi les enfants Lewis, le personnage qui s'oppose le plus à la Mère, laquelle est à la fois attirée et repoussée par lui, parce qu'il ressemble le plus à son père. Comme lui, il va quitter son pays pour l'Amérique. La trajectoire de Sid est un peu celle de l'étoile filante qui meurt à son paroxysme, en toute lucidité. Vers la fin de la pièce, il se rend compte à quel point son rêve s'est confondu avec la réalité. Il veut revenir en arrière, en essayant de convaincre Gwenny, qu'il a entraînée avec lui et à qui il a peut-être donné un enfant, que leur aventure n'était en fait qu'un jeu, mais il est trop tard. Au départ, son rêve n'est pas malsain : à trente ans, il constate qu'il n'a encore rien entrepris, et il blâme le milieu dans lequel il a grandi. Après avoir rencontré l'Ouvrier qui lui montre la déchéance avancée dans laquelle il aurait pu tomber s'il avait travaillé à la mine, il signe son propre arrêt de mort en déclarant : « Sid Lewis, *In Memoriam*. » C'est le point tournant de son existence. On lui a menti sur l'existence de son père, et voilà qu'il se ment à lui-même sur sa propre identité. Patrick Goyette confie que, dès son entrée en scène, le personnage est exubérant :

> Sid est un extraverti, il cherche toujours à se dépasser, à sortir de sa situation misérable. Il est impatient de faire quelque chose. C'est un bon buveur, ses gestes sont brusques, il hausse facilement le ton et s'emporte sur n'importe quel sujet. Cette volonté de jouer au *king* m'a incité à interpréter ce rôle toujours un cran plus haut que la normale. Mais cette énergie débordante cache une sorte d'incapacité à agir. Il se réfugie volontiers dans le rêve parce que cela lui est finalement plus accessible.

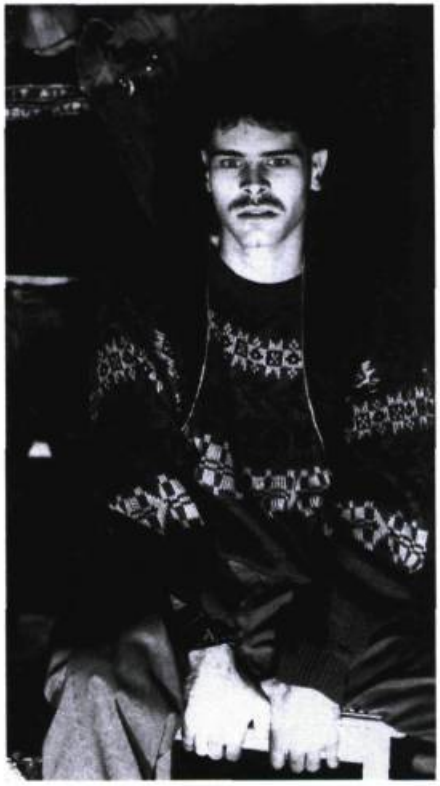
Sid Lewis est un révolté, mais il y a chez lui une propension à l'exaltation qui atténue cette révolte. Il se transforme complètement lorsqu'il lit ou récite par cœur les passages de *On the Road*, comme s'il les avait lui-même écrits, ou lorsqu'il accède à l'univers exaltant des paradis artificiels.

Le plus âgé des enfants, Sid est le seul qui ait assez bien connu son père. Il lui pardonne d'avoir fui la famille et son climat étouffant, alors qu'au contraire Boyo traite son père de traître. Au reste, il ne croit pas ou refuse de croire que son père ait pu être tué par sa mère, parce que cette vérité empêche ses rêves de s'épanouir. Patrick Goyette ajoute :

> La quête de Sid Lewis est presque spirituelle et son état, à certains moments, ressemble à celui du possédé ou de l'illuminé. Il a fallu construire ce personnage dans une gradation où se mêlent le jeu et l'illusion, jusqu'à ce que la vérité le rattrape. Ne pouvant revenir en arrière pour réparer sa faute, il demande à son frère Boyo, à la fin, de le tuer.

Boyo

De son côté, Boyo est le petit frère docile pour qui Sid représente une sorte de héros, jusqu'au moment où il comprend la relation qui s'établit entre Sid et Gwenny. Il refuse leur rêve, qu'il considère malsain. C'est, parmi les enfants, le plus terre-à-terre. Lorsque Sid lui parle de l'Amérique, des aventures qu'il pourrait vivre là-bas, Boyo lui répond que rien ne l'empêche de les vivre au pays de Galles. Il est attaché au pays, au « clan », et ses valeurs sont plus traditionnelles. Comme sa mère, à qui il ressemble, il veut protéger la famille. Il n'est pas déçu de ne pas obtenir le travail à la mine, parce que ça ne menace aucun projet. Sur scène, Boyo est un personnage décontracté : il n'attache pas ses bottes, il se promène dans la maison en camisole, son franc parler est juvénile, et l'alcool lui monte vite à la tête.



Stéphane Gagnon (Boyo).
Photo : Yves Renaud.

> Le personnage de Boyo, explique Stéphane Gagnon, n'a pas nécessité une grande transformation de ma part. Je n'avais pas à changer ma voix, mes postures habituelles, je n'avais pas de grandes limites corporelles, ce qui procurait beaucoup de liberté : le personnage se grattait quand je devais me gratter... D'un autre côté, si Boyo paraît un peu insouciant, mon travail n'en nécessitait pas moins un ancrage solide dans la réalité immédiate de la scène, au milieu de tous les accessoires et dans un espace très limité, proche du public.

Pascale Desrochers (Gwenny). Photo : Yves Renaud.

Comme acteur, il s'avérait intéressant de jouer dans un environnement désordonné – bouteilles renversées autour du sofa, cigarettes fumantes dans les cendriers, morceaux de charbon couvrant une partie de la scène – « parce que ces objets étaient les signes les plus tangibles de la dégradation de la famille », ajoute Stéphane Gagnon.

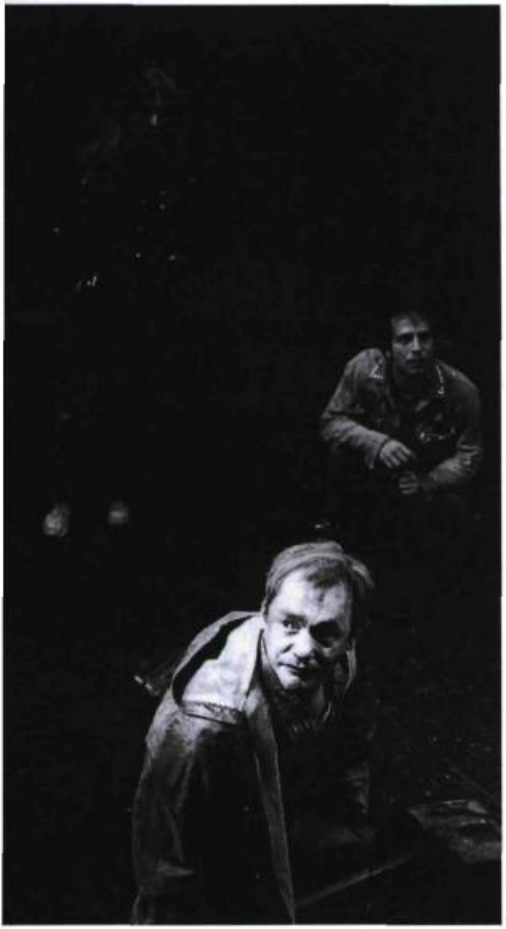
Le plus modéré des enfants, Boyo voudrait que les choses restent telles quelles. Il prend la place de la Mère quand celle-ci entre à l'hôpital, il veut protéger la famille mais, comme elle, il n'en a pas les moyens. Comme elle aussi, il regarde la « neige » de la télévision quand la tension monte dans la maison, pour s'empêcher de voir la vérité en face. Comme elle aussi, il tue de ses propres mains celui qui symbolisait le père.

Gwenny

Gwenny, la plus jeune, a un comportement d'adolescente au début de la pièce, bien qu'elle soit âgée d'environ vingt-cinq ans. C'est le personnage qui subit la plus grande transformation. Elle ne travaille pas, demeure auprès de sa mère quand les gars sortent, à regarder des photos d'enfance. Elle est restée dans l'enfance, mais elle voudrait s'affirmer dans l'amour. Cette affirmation s'amorce pendant que l'autorité et la lucidité de sa mère vacillent. Elle considère d'abord *On the Road* de Jack Kerouac, que Sid lui fait lire, comme une simple histoire d'amour, belle et triste. Elle bascule lentement mais sûrement dans ce monde de rêve sans pouvoir y résister, parce qu'elle est sans défense. Pascale Desrochers explique que cette aliénation se développe progressivement chez le personnage qu'elle incarnait.

> Il y a eu trois étapes importantes dans la construction de ce personnage, qui part de l'enfance et qui aboutit à une espèce de suicide involontaire, comme en ont vécu certaines grandes stars américaines, comme Bette Davis ou Marilyn Monroe. Je commençais donc par jouer sur un ton très réaliste, proche du documentaire ou du cinéma vérité, et je créais une montée progressive et continuelle vers la brûlure finale où le personnage cesse de se posséder. Il fallait assumer cette contrainte qui faisait qu'en deux heures et demie de représentation, Gwenny vieillit très rapidement et finit par s'autodétruire. Les étapes de cette transformation devaient être franchies une à la fois.

Gwenny est happée par le mensonge qui règne dans la famille. Elle comble l'absence de son père par un amour incestueux pour son frère, qui a contribué à ce qu'elle se prenne pour Joyce Johnson. Une fois brûlée, Gwenny ne reviendra jamais de l'autre côté de la folie. À la fin de la pièce, elle meurt ou est mise en institution ; l'histoire ne le dit pas.



L'Ouvrier

La pièce compte un autre personnage, qui n'appartient pas à la famille : l'Ouvrier, énigmatique, qui apparaît seulement au troisième acte, une heure après le début du spectacle, après que la mère a quitté la maison familiale. Il vient annoncer, comme un oiseau de malheur, que le drame s'enfonce irrémédiablement. Représentant du peuple, il incarne la déchéance et la perdition. L'Ouvrier montre l'état dans lequel tombe celui qui, pour travailler, abandonne ses rêves et finit par perdre la tête. D'un autre côté, le personnage est étrangement lucide, puisqu'il est conscient de son aliénation et sait qu'il ne peut rien faire pour remédier à sa perte.

> C'est un personnage assez facile à aborder, confie Gérald Gagnon, parce qu'il est typé ; c'est un simple d'esprit, un peu demeuré. Mais, en même temps, il ne fallait pas qu'il fasse pitié, parce qu'on n'aurait pas cru à sa clairvoyance. J'en ai fait un personnage impulsif et imprévisible, qui brise la régularité de la conversation par des accès de fureur, pour retomber ensuite dans une sorte de léthargie profonde et bête.

À l'avant-plan, Gérald Gagnon (l'Ouvrier). Photo : Yves Renaud.

C'est l'Ouvrier qui trouve le corps du père dans la mine, alors que, selon ses propres termes, il y cherchait sa tête. En dernière instance, c'est donc par lui que la vérité est révélée.

Les personnages de *la Maison Amérique* vivent dans un univers terriblement noir et sans issue, comme on en voit dans les plus sombres tragédies. C'est le rêve qui les a poussés aussi loin, c'est le fait de trop croire en leurs propres jeux d'adultes jamais tout à fait sortis de l'enfance qui les a perdus. La force de leur imagination a été la grande maîtresse de leur destin ; c'est elle qui a fait en sorte qu'à la fin ils aient fini par croire que Dieu est Winnie the Pooh. Chez Edward Thomas, le tragique se joue. **j**