

« Crime du siècle »

Hélène Richard

Number 64, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28147ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Richard, H. (1992). Review of [« Crime du siècle »]. *Jeu*, (64), 159–162.

amérindiens, hommes marginaux ou femmes ordinaires.

La nouvelle œuvre de Marianne Ackerman porte ainsi la marque de ce courant de pensée revivifié qu'on commence à peine à percevoir sur nos scènes, courant qu'on peut associer au mouvement postcolonial contemporain. Ici, il n'est plus seulement question du sort historique de Canadiens francophones — ou autres colonisés traditionnels — soumis à l'autorité des colonisateurs anglais mais, par lui et à travers lui, de celui des minorités dans la réalité du Québec et du Canada d'aujourd'hui. En plein débat constitutionnel, alors qu'on ne parle que de «société distincte» et que les Anglo-québécois sont encore sous le coup du projet de loi n° 178, cette affirmation, qui revient comme un leitmotiv tout au long du spectacle, est d'une brûlante actualité.

Assiste-t-on, avec cette pièce, au retour du théâtre engagé? C'est vraisemblable³, et il n'est pas impossible qu'avec lui réapparaisse aussi, mais sous une forme renouvelée, le discours féministe que, comme le reste, la postmodernité avait banalisé chez nous. *L'Affaire Tartuffe, or the Garrison Officers Rehearse Molière* n'a pas que des qualités, mais elle crée, à mon sens, une première brèche dans l'hégémonie postmoderne. Le théâtre revient sur terre et redevient l'écho de ce qui s'y passe. Qui s'en plaindrait?

Jean-Marc Larrue

3. Les deux pièces récemment consacrées aux événements d'octobre 1970, *la Cité interdite* de Dominic Champagne et *Conte d'hiver 70* d'Anne Legault, illustrent cet intérêt renouvelé pour le politique, mais avec beaucoup plus de prudence!

«Crime du siècle»

Texte de Peter Madden; traduction : Guy Beausoleil. Mise en scène : Alexandre Hausvater, assisté d'Ann-Marie Corbeil; scénographie et éclairages : Jean-Charles Martel; costumes : François Laplante; conception sonore : Richard Soly. Avec Louise Marleau (Ethel Rosenberg) et Monique Mercure (Nell, la geôlière). Production du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée du 10 avril au 3 mai 1992.

«Le crime du siècle» : un hymne à la vie?

Au milieu de la salle : la scène, qu'on peut lire de gauche à droite, comme un texte. À l'extrême gauche, un haut grillage percé d'une porte du même matériau; elle donne accès à l'extérieur, soit aux autres parties de la prison et à l'air libre. Toujours à gauche mais à l'intérieur du grillage, posés sur un plancher fait de grilles métalliques, sonores, une chaise et un pupitre sur lequel trône le téléphone; c'est le royaume de Nell, la geôlière (Monique Mercure). Une marche plus bas, vers la droite, occupant le centre de la scène, une fosse rectangulaire au fond de laquelle on entrevoit un corps étendu. Au début du spectacle, le plancher de la fosse, fait en plexiglass permettant l'éclairage par-dessous, sera haussé à niveau; sur lui seront posés, d'un côté, une toilette et un lavabo de cellule avec robinet fonctionnel, de l'autre côté, une petite table et, à son pied, une valise; au cœur de la cellule, un lit étroit dans lequel dort Ethel (Louise Marleau). Ce territoire est entouré d'un corridor (sans murs), au plancher également fait de grilles métalliques sonores et que parcourt la geôlière, traversant d'abord le fond de la scène de gauche à droite puis l'avant, de droite à gauche pour se rendre jusqu'à Ethel : évocation de la distance entre l'Extérieur et cette cellule où la recluse est gardée à vue. À l'extrême droite de la scène : une haute structure noire précédant les coulisses où, à la fin de la pièce, la prisonnière disparaîtra, en route vers la chaise

électrique. Le mur du fond semble, à première vue, revêtu d'un miroir reflétant les fauteuils des spectateurs, comme pour signaler leur présence en tant que partie intégrante du spectacle. Mais il s'agit, en fait, de fauteuils de spectateurs bien réels, placés dans la deuxième partie de la salle, de l'autre côté de la scène qui s'avère plutôt étroite; cette disposition sied au caractère intimiste de la pièce.

Le texte de l'auteur montréalais Peter Madden, traduit par Guy Beausoleil, s'inspire d'un événement qui a bouleversé les États-Unis et l'Europe des années cinquante, soit le procès et l'exécution des Juifs américains Julius et Ethel Rosenberg, accusés d'être à la tête d'un réseau d'espions soviétiques et d'avoir volé les plans de la bombe atomique américaine pour le bénéfice des Russes. Incident de nature politique survenu en plein climat maccarthyste de chasse aux sorcières communistes, il a soulevé les protestations de plusieurs personnages influents de la scène internationale; le doute a toujours persisté quant à la culpabilité de ce couple historique, d'où le titre ambigu de la pièce. Peter Madden a choisi d'imaginer les deux derniers jours de la vie d'Ethel Rosenberg, alors que la commutation de sa sentence était encore une possibilité réelle — d'où l'importance du téléphone sur le bureau de la geôlière.

La pièce, qui débute au lever de l'avant-dernier jour, constitue une apologie de la liberté intérieure et décrit l'étrange relation qui s'est établie, au fil du temps, entre la geôlière et sa prisonnière. Nell est une vieille fille du type matrone, cruelle par bêtise plutôt que par méchanceté; son métier de gardienne représente pour elle une promotion qui l'a sortie de l'enfer des manufactures de vêtements. Elle envie à Ethel sa célébrité et voudrait obtenir d'elle un aveu de culpabilité qui lui mériterait un avancement professionnel important; elle lui envie aussi sa féminité épanouie, son immense amour de la vie et son assurance intérieure : «Tu nous snobes!!!» lui reproche-t-elle, indignée. En fait, elle occupe une position maternelle à l'égard d'Ethel, dans le sens où son travail consiste à prendre soin d'elle, à la discipliner, et elle a le pouvoir de la mal ou de la bien traiter. Il n'est donc pas si étonnant qu'elle

veuille, au fond, se faire craindre et se faire aimer de sa prisonnière, mais elle confond amour et soumission — c'est là le drame de son conformisme social — et tente d'avoir une emprise sur Ethel par le pouvoir d'autorité dont elle se sent investie; d'où le refrain «C'est un ordre!» qui accompagne, de façon caricaturale, la majorité de ses commandements et tentatives de marchandage. Si le texte de Madden a une valeur subversive, cette dernière s'inscrit dans la cruauté et le manque de respect que contiennent certaines des répliques de Nell à l'égard d'une personne qui va bientôt mourir. De façon plus précise, la subversion réside dans l'énonciation des alibis sur lesquels Nell se fonde pour justifier sa cruauté, alibis faits de désinformations sur le communisme et de sacralisation naïve d'un système politique dont elle a été la servante durement exploitée et à l'égard duquel elle manifeste une soumission toute masochiste, celle-là même qu'elle tente d'obtenir de sa prisonnière.

Les tentatives d'intimidation de Nell n'ont cependant pas de prise sur Ethel parce que celle-ci n'éprouve, *a priori*, ni peur ni sentiment de dépendance à l'égard de l'autorité; elle taquine sa geôlière et entretient avec elle une relation de pouvoir qu'elle domine souvent de façon rieuse, toute captive qu'elle soit. Femme étonnante qui puise sa force dans ses souvenirs amoureux et son monde imaginaire, celui-ci lui fournissant sa grande capacité d'émerveillement et son pouvoir de négation transitoire d'un réel insupportable, Ethel incarne, à plusieurs moments du spectacle, Tête Heureuse ou le Petit Prince fait femme. On a cependant, il faut le dire, du mal à concilier cet aspect candide du personnage avec la femme ayant choisi de river sa vie à une lutte politique.

Aussi capable soit-elle de trouver sa force en elle-même, Ethel a pourtant besoin de Nell; pour répondre au téléphone et lui apporter les nouvelles de l'extérieur, bien sûr, mais aussi pour contenir son angoisse de condamnée. Est particulièrement émouvante la scène où Nell, boudeuse, quitte son poste, livrant Ethel à elle-même. Celle-ci l'appelle à grands cris, puis, dans la solitude, commence à se liquéfier d'angoisse : «Tu ne sers à rien, tu ne sers à rien», se répète-t-elle, et elle aboutit assise sur la toilette, déféquant de terreur



Ethel Rosenberg (Louise Marleau) et sa géôlière (Monique Mercure) dans *Crime du siècle* de Peter Madden, monté au Théâtre d'Aujourd'hui par Alexandre Hausvater. Photo : Daniel Kieffer.

(mais sans indécence). Elle arrive à se recomposer en marmonnant péniblement : «Nell est nulle comme une poubelle. Nell est nulle comme une poubelle». C'est donc à sans cesse buter contre Nell qu'Ethel trouve encore un sens à sa vie : le persécuteur extérieur sert de repoussoir à l'angoisse de mort qui vient du dedans; il empêche d'être submergé par elle.

La relation entre les deux femmes se transforme lentement en une espèce d'amitié où l'on confronte ses différences, se livre à des jeux imaginaires suscitant le rire et où l'on apprivoise la mort qui vient vite. On peut mesurer l'évolution de la relation par les paroles que Nell emploie, vers la fin, pour convaincre Ethel de signer des aveux qui lui garantiraient la vie sauve et la possibilité de veiller sur ses enfants : «J'ai pas pris soin de toi pendant des mois pour que t'aïlles me jouer un Q et me mourir en pleine face!... Qu'est-ce que je vas faire quand tu seras plus là? Je vas purger ta sentence à ta place, mais je serai

toute seule?» Elle ira jusqu'à remettre à Ethel, qui le réclame, l'aveu signé dans un moment de désarroi, et ce dans un geste et d'amitié et de rébellion contre son patron et le président Eisenhower.

De quelle façon la mise en scène d'Alexandre Hausvater sert-elle ce texte si bien travaillé par Guy Beausoleil qu'on oublie qu'il s'agit d'une traduction? Le traitement apporté est d'un réalisme très sobre, qui rend possible l'évocation de sentiments d'une intensité parfois presque insupportable. Un changement d'éclairage (beau travail de Jean-Charles Martel qu'on a vu à l'œuvre récemment dans les très esthétiques *Cinq Nô modernes*), une touche sonore (le jazz d'époque ou le tonnerre, symbole d'angoisse), un déplacement de meubles dans la cellule viennent briser discrètement la linéarité du texte et servent de transition aux différents jeux et états d'âme que traversent la géôlière et sa détenue. Les corps des comédiennes, comme la musique

et les éclairages, servent d'instrument d'évocation; la geôlière devient, en effet, les personnages des fantaisies imaginaires d'Ethel, leurs deux corps se touchant parfois brièvement et à un seul endroit dans une évocation à la fois précise et stylisée; par exemple : la tête s'appuyant sur l'épaule de l'autre en un moment de solidarité dans la douleur de l'oppression ouvrière, les corps dos-à-dos prenant appui au seul niveau des épaules dans un instant d'abandon conjugal, etc.

La scénographie, par son caractère dépouillé, arrive à rendre la qualité statique du lieu carcéral, tout en créant un espace très ouvert pour l'imaginaire. Les costumes, eux, rendent tangible le dénuement de la situation et l'intimité forcée des deux personnages. Ainsi, Ethel passe la moitié du spectacle nu-pieds, vêtue d'un t-shirt et d'un jupon à la dentelle de nylon pendouillant piteusement; par-dessus eux elle enfilerà, à deux reprises, des robes d'époque très modestes; Nell, quant à elle, vit dans son uniforme de gardienne. Le tout, dans une gamme de couleurs délavées, symbole de l'ennui et de l'impersonnalité de l'ambiance carcérale; la seule couleur vive : une minuscule rose rouge, envoyée en hommage par quelqu'un de l'extérieur, n'est pas anodine.

Et le jeu des comédiennes? Toutes deux habitent leur rôle avec aisance et une grande justesse. Louise Marleau, le cheveu court et cotonneux, le visage sans maquillage, est émouvante et rend avec abandon l'aspect candide et passionné de son personnage. Un peu trop, peut-être; il lui manque un brin de la puissance que confère la haine pour rendre son personnage politique complètement crédible; mais il s'agit là, je crois, moins d'une question de jeu que de texte; comme si Peter Madden avait voulu insister sur l'aspect féminin du personnage pour exprimer la présomption de son innocence.

Les personnages de Madden trouvent intérêt et consistance en dehors de la notion d'injustice, comme si l'auteur avait pris assez de distance à l'égard du milieu carcéral pour le transcender et l'utiliser pour son propos qui porte sur une problématique universelle, celle de la liberté intérieure¹.

Cette option de Madden (dont c'est la première œuvre jouée en français) s'avère heureuse, car on aurait pu, autrement, questionner la pertinence du choix de cette œuvre dans le contexte international actuel : en effet, mourir pour sa foi dans le communisme, de nos jours... De même, le contexte économique d'aujourd'hui n'aurait pas favorisé une pièce mettant l'accent sur l'oppression de la classe ouvrière, la situation d'urgence financière affectant tous les milieux sociaux. Dans *Crime du siècle*, cependant, le thème de l'assomption de son destin et de l'indépendance morale que celle-ci favorise à l'égard des relations de pouvoir, ce thème donc, sur fond de décor carcéral, devient, d'une façon paradoxale qui signe le succès de l'œuvre, un magnifique hymne à la vie.

Hélène Richard

1. Il est intéressant d'établir un parallèle entre *Crime du siècle* et *les Souliers vernis* de Léo Lévesque, spectacle produit à la Licorne en mars 1992. En effet, deux auteurs au passé judiciaire semblable, deux pièces ayant pour décor le milieu carcéral, deux textes comprenant des éléments critiques à l'égard de la justice sociale; mais quelle différence de maturité théâtrale sépare les deux œuvres! (Voir la critique des *Souliers vernis*, signée Hélène Richard, dans *Jeu* 63, 1992.2, p. 113-115. N.d.l.r.)