Document généré le 23 avr. 2024 11:08

Jeu
Revue de théâtre

Krapp en trois temps
La Dernière Bande

Johanne Bénard

Numéro 107 (2), 2003

Échos des années 50

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26173ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Bénard, J. (2003). Compte rendu de [Krapp en trois temps : *La Dernière Bande*]. *Jeu*, (107), 125–135.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

JOHANNE BÉNARD

Krapp en trois temps

Beckett multimédia

Il semble bien que je ne suis pas la seule à beaucoup aimer la pièce de Beckett, *la Dernière Bande*. Les productions dont je m'apprête à rendre compte semblent toutes avoir été mues par une relation privilégiée de leur créateur avec cette pièce. Ainsi, il faut rappeler que la mise en scène de Denis Marleau au Rideau Vert est une reprise de celle du Quat'Sous de décembre 1994 et que le metteur en scène, dans une feuille volante du programme, précise bien qu'il s'agit pour lui et pour l'acteur, Gabriel Gascon, de « retourner à l'essentiel ». En annonçant la reprise possible de la pièce dans huit autres années, Marleau invite d'ailleurs les spectateurs à lire ou à relire la pièce. De même, pour Atom Egoyan, qui adapte la version anglaise de la pièce pour le cinéma en 2000 (avec l'acteur John Hurt) et qui présente à l'automne 2002, au Musée d'art contemporain de Montréal, une installation qui s'en inspire, *Hors d'usage/ Out of use*, c'est un texte marquant, dont il dit, dans l'entretien avec Louise Ismert publié dans le catalogue, ne pouvoir oublier la première lecture[1]. Finalement, du point de vue de la réception, je trouve également des critiques qui n'en sont pas à un premier contact avec l'œuvre : Solange Lévesque, qui, en rendant compte de la production de 1994 pour *Jeu*, précise bien avoir souvent lu cette pièce – pour toujours y « trouver la même plénitude » – et Pierre L'Hérault, dans *Spirale*, qui compare la production du Rideau Vert à celle du Quat'Sous, sur laquelle il avait lui-même publié un article[2]. Dans cette pièce, où Krapp, le seul personnage en scène, réécoute les bandes que, dans un implacable rituel, il a enregistrées à ses différents anniversaires, les reprises (lectures et productions) semblent programmées. En fait, la répétition, qui, comme souvent chez Beckett, structure la pièce elle-même, ne serait donc pas un procédé gratuit ou éculé de l'anti-théâtre, ne serait pas non plus la énième preuve de la valeur productive de la lecture face à l'œuvre postmoderne inachevée, elle serait bien le cœur de cette pièce, son essence.

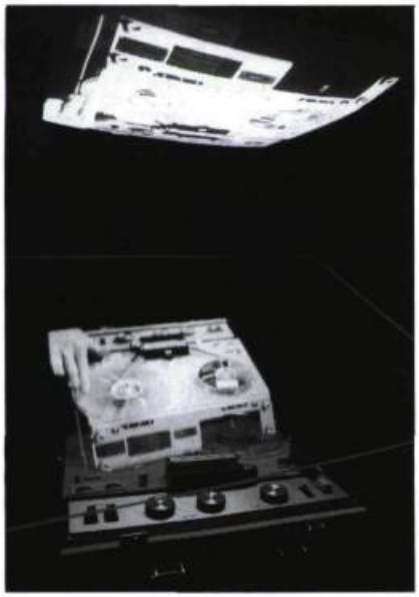
La Dernière Bande
TEXTE DE SAMUEL BECKETT. MISE EN SCÈNE : DENIS MARLEAU, ASSISTÉ DE STÉPHANIE JASMIN ; DÉCOR : DENIS MARLEAU ; COSTUMES : DANIEL FORTIN ; LUMIÈRES : STÉPHANE JOLICŒUR. AVEC GABRIEL GASCON. PRODUCTION DU THÉÂTRE DU RIDEAU VERT, EN COPRODUCTION AVEC LE THÉÂTRE UBU ET LE CENTRE NATIONAL DES ARTS, PRÉSENTÉE AU THÉÂTRE DU RIDEAU VERT DU 10 AU 21 SEPTEMBRE 2002.

Alors que l'actualité d'*En attendant Godot* avait été démontrée par la mise en scène de Lorent Wanson[3], celle de *la Dernière Bande*, la pièce de cet auteur que l'on s'accorde

1. *Atom Egoyan : Hors d'usage*, Musée d'art contemporain de Montréal, p. 11.
2. Pour l'article de Solange Lévesque : *Jeu* 73, 1994.4, p. 149-152. Pour les articles de Pierre L'Hérault : *Spirale*, n° 188, janvier-février 2003 (« Krapp, du Quat'Sous au Rideau Vert »), p. 48-49. et *Spirale* n° 138, décembre 1994-janvier 1995, p 18-19.
3. Voir mon article dans ce même numéro.

pour trouver la moins absurde, donc la moins archétypale, ne serait donc pas liée à une seule production, mais à la conjonction de plusieurs spectacles. Un Beckett multimédia ? Est-ce parce qu'elle avait été reprise au théâtre et au cinéma, voire transportée au musée, que cette pièce, maintenant, nous rejoignait plus ? Les changements qu'apportaient ces reprises (sauf pour l'installation, différente par nature) étaient pourtant chaque fois infimes. En passant d'une mise en scène à une autre ou d'un médium à l'autre, l'œuvre de Beckett s'était révélée la même ou plutôt, dans cette dynamique non seulement propre à Beckett, mais à la personne : à la fois même et autre. De même, le passage d'une langue à l'autre (du français de la pièce à l'anglais du film d'Egoyan ou au parfait bilinguisme de l'installation) ne pouvait trahir cette œuvre foncièrement bilingue, qui avait été d'abord écrite en anglais (en 1958), puis traduite, par l'auteur lui-même, en français (en 1959)[4].

Or, la façon dont se répétait le monologue de Krapp, en « trois temps » – mais aussi, me faudrait-il dire, en trois espaces et selon trois médiums artistiques différents –, faisait écho aux trois temps de la vie de Krapp qui étaient représentés dans la pièce. La coïncidence aurait suffi à justifier le titre de mon article, s'il n'en était pas aussi d'un autre parallèle, cette fois avec une pièce québécoise, de Michel Tremblay : *Albertine en cinq temps*. Le rapprochement aurait pu d'ailleurs à lui seul conduire à une analyse intéressante. Car il me semble que les deux pièces relèvent un même défi : celui de représenter scéniquement le développement d'un personnage à travers le temps, voire de figurer le processus intérieur de la mémoire, en mettant à l'épreuve à la fois l'immédiateté, l'extériorité et le caractère essentiellement dialogal de la parole théâtrale. Dans le cas de Tremblay, cela passe par la diffraction d'un même personnage, féminin cette fois, en cinq actrices, qui chacune incarne une Albertine à un âge particulier (à 30, 40, 50, 60 et 70 ans), alors que dans celui de Beckett, c'est par le truchement des bandes que Krapp écoute et enregistre que le monologue se dédouble, ou plus exactement devient triple : monologue (présent) du Krapp de 69 ans qui, avant d'enregistrer sa « dernière bande », écoute le monologue (enregistré) du Krapp de 39 ans, qui lui-même évoque le monologue du Krapp de 27 ans, ainsi doublement médiatisé.

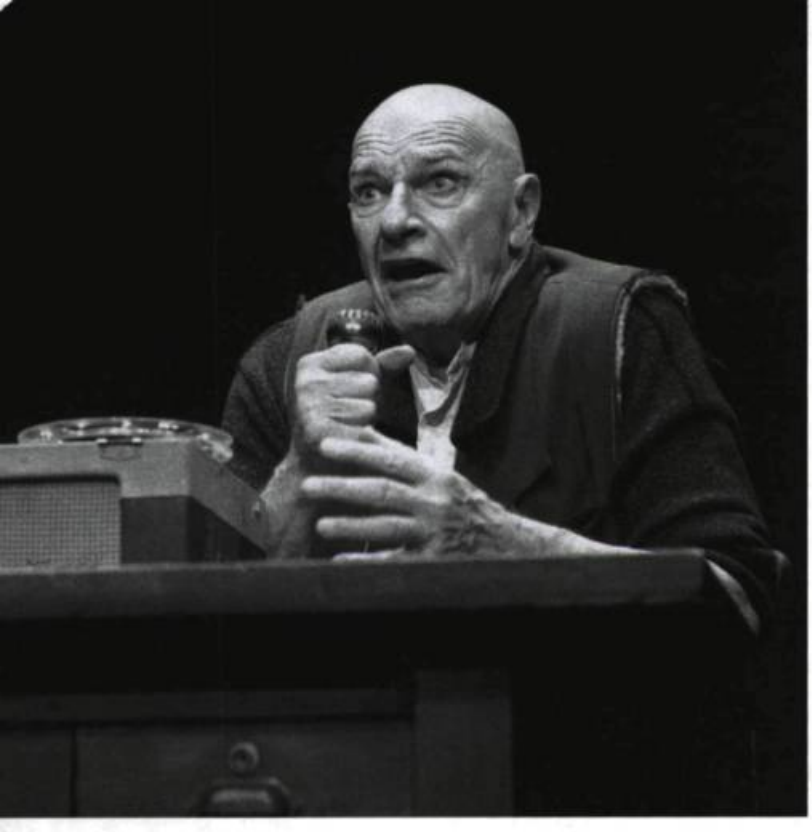


Hors d'usage (2002), installation d'Atom Egoyan au Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.

La pièce : la voix et le regard

Dans mon analyse de la mise en scène de Marleau, je m'intéresserai donc moins aux différences somme toute minimes avec la production du Quat'Sous qu'à cette constance

4. Certes, pour le lecteur-spectateur, le passage d'une langue à l'autre crée tout à la fois un sentiment d'étrangeté et, à divers moments du monologue, des effets que je qualifierais, pour faire vite ici, de poétiques.



La Dernière Bande de Beckett, mise en scène par Denis Marleau (Théâtre UBU/Rideau Vert, 2002). Sur la photo: Gabriel Gascon (Krapp). Photo: Richard-Max Tremblay.

qui, dans le cas de Beckett, et plus particulièrement de cette pièce, est elle-même significative[5]. Car si Marleau s'est lui-même répété, c'est que, les deux fois, il s'en est tenu essentiellement aux minutieuses prescriptions de l'auteur : pour les rituels gestuels, pour les silences et pour la façon de dire le texte. Je voudrais montrer ici comment ce choix de mise en scène (confirmé par cette reprise) est moins dogmatique qu'éclairé et que, pour l'heure – la réussite de la mise en scène déroutante de Lorent Wanson d'*En attendant Godot* me poussant à cette précaution –, il s'agit de la meilleure façon de jouer cette pièce.

Dans un article incontournable sur cette pièce, James Knowlson démontre que le « soin minutieux apporté par Beckett à ses mises en scène » vise à dégager, je reprends ici délibérément le terme de Marleau, « l'essentiel » de l'œuvre[6]. Ainsi, lorsque Beckett monte sa pièce en 1969 (en allemand) pour le Schiller Theater Werkstatt de Berlin[7], il n'y apporte qu'un nombre très limité de changements, qui non seulement ne modifient pas la direction générale de la pièce, mais encore vont tous dans le sens d'une simplification et d'une épuration. Or, il appert que le travail de Marleau n'est pas foncièrement différent de celui de Beckett. Tant pour le jeu de Gabriel Gascon que pour la scénographie, le metteur en scène québécois semble viser également à accentuer les différents contrastes qui, comme les répétitions, constituent bien à la fois l'architecture et le sens de cette pièce.

Ainsi, si Marleau ne change rien au costume de Krapp, qui oscille toujours entre celui du vieillard négligé et celui du clown (à cause surtout des chaussures blanches d'une trop grande pointure), et respecte les rituels grotesques de la banane que Krapp sort d'un tiroir de son pupitre ou de sa poche (bananes qui convoquent à la fois une connotation sexuelle et la tradition du cirque ou de la pantomime), c'est pour respecter

5. Il faut tout de même préciser que la production du Quat'Sous comportait un préambule gestuel, où Krapp, qui descendait sur une scène surbaissée, endossait ses vêtements et réglait l'éclairage, de même qu'elle était suivie par le monologue de *Pas moi*, récité par Danièle Panneton. Sur les sens que ce prologue et cet épilogue induisaient, voir les deux articles de Pierre L'Hérault (*op. cit.*).

6. « Du soin minutieux apporté par Beckett à ses mises en scène », *Critique*, n° 519-520, août-septembre 1990, p. 755-770.

7. La pièce avait d'abord été montée, dans sa version originale anglaise, au Royal Court Theater de Londres en 1958 (mise en scène de Donald McWhinnie), puis en français (au Théâtre Récamier), dans une mise en scène de Roger Blin, en 1960. La même année, aux États-Unis, la pièce a été jouée off-Broadway (dans une mise en scène d'Alan Schneider).

le contraste entre le pathétique et le comique. S'il garde comme principale source de lumière l'abat-jour au-dessus du pupitre de Krapp, ce n'est pas seulement dans un souci de respecter la didascalie initiale, motivée par le monologue même de Krapp (« Le nouvel éclairage au-dessus de ma table est une grande amélioration. Avec toute cette obscurité autour de moi je me sens moins seul. »), mais parce que le contraste de la lumière et de l'obscurité constitue à proprement parler un thème de la pièce, qui, par delà les trop simples oppositions du bien et du mal comme de la vie et de la mort, définit le rapport du personnage (et de Beckett) au monde, dans sa tentative d'apprivoiser, par l'enregistrement du souvenir de même que par l'écriture, les ténèbres et la mort.

Gabriel Gascon (Krapp) dans *la Dernière Bande*, mise en scène par Denis Marleau (Théâtre UBU/Rideau Vert, 2002). Photo : Richard-Max Tremblay.

Mais surtout, ce sur quoi je voudrais insister, c'est sur ce contraste fondateur de la parole et de l'écoute que la mise en scène de Marleau ainsi que, bien évidemment, le travail remarquable de Gabriel Gascon ont su bien mettre en valeur. Plus particulièrement, je veux parler de l'importance du jeu de l'acteur : d'une part, l'attention que le metteur en scène doit porter au programme gestuel (la posture et les gestes d'un homme vieillissant), mais d'autre part, et surtout, la concentration de ce jeu dans les modalités de la voix et l'expression du regard. Rien ne doit en quelque sorte nous distraire de l'écoute de ces monologues qui trouvent leur sens dans la voix qui les porte et les silences qui les accueillent. Par ailleurs, ce contraste se dédoublant lui-même, il faut pour l'acteur qui joue Krapp rendre sensibles les différences entre les deux voix : la voix enregistrée, plus jeune, plus énergique et plus assurée que la voix en direct, elle plus fêlée, plus troublée et plus grave. Puis, ce qui paraît un défi encore plus grand, cet acteur se doit de rendre perceptible, chez son personnage, l'écoute. Dans ses carnets de mise en scène, Beckett avait lui-même été soucieux de cet aspect du jeu de l'acteur, en cherchant à établir, selon Knowlson, « un contraste plus marqué entre d'une part l'écoute rêveuse, silencieuse et immobile et d'autre part le bruit et l'activité intense, rapide[8] ». Les didascalies, que Marleau a donc judicieusement choisi de respecter, soulignent déjà cette opposition, indiquant tour à tour que Krapp, en s'écoutant, se fige parfois dans des poses qui montrent que le récit le fait « rêvasser » ou bien, tout au contraire, manifeste son irritation, son impatience ou sa désapprobation par des rires et des grognements, indiquant par là au spectateur que le vieil homme ne se reconnaît plus dans ce moi passé.

Le coup de génie de Beckett n'aurait donc pas été de faire un théâtre du langage, où la voix et la parole (ou le silence) priment sur le geste et l'action, mais encore d'avoir réussi à représenter, ou mettre en abyme, l'écoute. De même, il faut ajouter que c'est cette écoute, silencieuse ou active, qui figure rien de moins que la mémoire. Paradoxalement, si *la Dernière Bande* met au premier plan un magnétophone et donc une technologie aveugle, qui enregistre exclusivement la voix, elle ne pourrait pas être

8. Knowlson, *op. cit.*, p. 756.

jouée à la radio, ou pourrait l'être avec une trop grande perte[9]. Pour moi qui avais souvent lu la pièce, ce qui m'avait frappé particulièrement au Rideau Vert était la forte et nécessaire présence de l'acteur, et plus spécifiquement encore la force et l'expressivité de son regard. Marleau (et Gabriel Gascon, bien évidemment) avait bien compris l'importance des yeux dans cette pièce[10], dont il dit dans l'encart du programme qu'elle explore « les lieux du langage – bouche, œil et oreille »[11]. Ainsi, les yeux de Krapp apparaissent non seulement comme le miroir de son âme, mais encore comme le miroir de sa mémoire. Si le spectateur comprend que Krapp ne se reconnaît plus dans ce récit qu'il a enregistré trente années auparavant, c'est en premier par ce regard qui signifie tour à tour ou tout à la fois l'oubli, l'étonnement, la désapprobation et la nostalgie.

Le point culminant de la pièce coïncide d'ailleurs, tout à la fin, avec le regard d'un Krapp silencieux, qui réécoute pour une deuxième fois le récit de ce moment de bonheur avec la fille dans la barque, qu'il a noté dans son registre comme l' « Adieu à l'amour ». D'une part, certes, c'est la répétition elle-même qui nous permet d'interpréter le changement d'état d'esprit de Krapp, qui avait d'abord raillé la sentimentalité du Krapp de 39 ans (« difficile de croire que j'ai été con à ce point-là »), mais qui, ultimement, substitue cette bande à la bande qu'il enregistrait devant nous, soit à proprement parler « la dernière bande ». Mais, d'autre part, ce qui donne tout son sens à la deuxième écoute de ce passage de la bande et nous permet de l'interpréter comme le doute ultime de Krapp, qui ne croit plus (ou du moins plus aussi fermement) qu'il a bien fait de laisser filer cette « chance de bonheur », c'est bien l'immobilité, le silence et, surtout, le regard : douloureusement mélancolique. Dans sa critique de la production du Rideau Vert, L'Hérault, qui se demande pourquoi il lui avait fallu assister à une deuxième production pour saisir la scène comme l'évocation « insistante et poignante » d'un amour manqué, oppose une « lecture mythique, atemporelle » à une lecture modulée sur la durée concrète des différents anniversaires. Est-ce, comme il le suggère, une différence dans l'espace scénique, privilégiant au Quat'Sous l'axe vertical, et au Rideau Vert l'axe horizontal, qui influence notre perception de la fin la pièce ? Cela pourrait être plus simplement, il me semble, la reprise elle-même de la pièce qui nous permet de dépasser une perception globale et schématique de celle-ci. Cela pourrait être également le regard de l'acteur, qui, expérimentant lui-même le souvenir de la scène, a peut-être mieux fait sentir toute la détresse du personnage.

Certes, Marleau choisit de ne pas nous laisser sur ce regard énigmatique, mais bien, de façon plus grotesque, voire clownesque, sur un Krapp qui, en basculant en arrière sur sa chaise et en posant ses pieds sur la table, nous cache son visage, et donc ses yeux. S'agit-il d'une dernière démission de la part du vieil homme, annonçant sa mort ? Retrouvant Krapp dans la position où nous l'avions trouvé au début, nous

9. Ce postulat distingue le théâtre de Beckett de celui de Sarraute, qui, mettant aussi au premier plan le langage, a été principalement créé pour la radio.
10. Il y aurait d'ailleurs aussi à dire sur la communication amoureuse, qui semble chez Beckett (dans les récits de Krapp) passer d'abord par les yeux, en quelque sorte fétichisés.
11. On ne s'étonnera pas ainsi que Marleau, en 1994, ait fait suivre la pièce de *Pas moi*, pièce mettant en scène une seule bouche (de femme).

pourrions penser qu'il est prêt à recommencer : le rituel des bandes ou, peut-être, par le rêve, l'union amoureuse. Mais c'est lorsque l'on prend en compte la valeur autobiographique de cette pièce, qui évoque tout autant de réelles relations amoureuses, la mort de la mère, les moments d'illumination présidant à l'œuvre, qu'on comprend vraiment la nécessité de cette fin ouverte. Car l'amour que Krapp avait refusé à 39 ans, à cause de « ce feu en (lui) », n'est-il pas le sacrifice même à l'origine de l'œuvre de Beckett ? Les « meilleures années » de Beckett, l'écrivain, on le sait maintenant, étaient toujours à venir. Le dernier contraste dans cette pièce proviendrait donc non seulement de l'opposition entre les deux Krapp, le jeune et le vieux, mais de cette bande avec les bandes-textes qui, pour le lecteur de l'œuvre de Beckett, lui succèdent : « Ici je termine cette bande. Boîte – (*pause*) – trois, bobine – (*pause*) – cinq. (*Pause*). Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus. »

Le film : le double regard

Le film d'Atom Egoyan, *Krapp's Last Tape*, est une œuvre intéressante, qui hésite entre le théâtre filmé et l'adaptation. D'une part, Egoyan a respecté scrupuleusement les prescriptions de Beckett. Peu de différence somme toute entre sa mise en scène et celle de Marleau. Mais d'autre part, avec une rare discrétion, il s'est permis de subtils jeux de caméra, qui nous empêchent de parler de théâtre filmé[12]. En fait, la grande qualité de cette œuvre, outre le fait qu'elle préserve l'intégrité de la pièce, est de faire dialoguer les technologies, ou plus exactement les techniques d'enregistrement, avec une économie des gestes cinématographiques, qui est elle-même proprement beckettienne. Alors que le temps de l'histoire ne souffre pas d'autres ruptures et raccordements que ceux que lui impose Krapp (et Beckett) avec son magnétophone, ce sont les lents, légers et peu nombreux mouvements de caméra (avec de rares gros plans sur le visage de Krapp ou sur le magnétophone) qui, faisant écho aux difficiles déplacements de Krapp lui-même, rappellent au spectateur que l'image est canalisée par le cinéaste.

Dans un langage proprement théâtral, Egoyan, qui fait référence au mouvement de la caméra comme à un « geste cinématographique », dit avoir tourné en étant conscient de son propre « acte d'enregistrement du jeu de l'acteur ». L'effet de miroir de l'adaptation ne proviendrait ainsi pas seulement de l'inévitable dédoublement du regard, mais aussi, et peut-être plus, de la mise en abyme de l'acte même d'enregistrer. Or, le retour critique d'Egoyan sur son traitement de l'image, voire sur sa relation avec son « propre instrument d'enregistrement », pointe vers le fameux passage du souvenir de ravissement amoureux avec la fille de la barque, où l'acteur, John Hurt, s'en serait pris à la machine elle-même : commençant par la bousculer, pour exprimer sa colère, il finit (à la fin de la scène comme du plan-séquence) par la caresser, comme s'il cherchait à entrer de nouveau en contact avec l'être aimé : « Lorsqu'il

12. Il faudrait aussi souligner la nature plus réaliste du décor, qui oppose au dépouillement scénique l'encombrement d'une « turne » laissée à l'abandon. De même pour l'éclairage, combinant la lumière artificielle de l'abat-jour et la lumière naturelle provenant du dehors de l'appartement et pour les bruits de fond d'un orage (irlandais ?).

Gabriel Gascon (Krapp) dans *la Dernière Bande*, mise en scène par Denis Marleau (Théâtre UBU/Rideau Vert, 2002). Photo : Richard-Max Tremblay.

commence à écouter la voix enregistrée, la caméra se déplace très lentement, et il arrête la bande et la rembobine. À cet instant, la caméra retourne aussi à sa position initiale, pour ensuite reprendre son mouvement lorsque Krapp refait passer la bande[13]. » En nous forçant à porter notre regard sur le magnétophone, le geste de tendresse de Krapp (doublé du geste cinématographique d'Egoyan) fait apparaître toute l'ambiguïté, mais en même temps tout le pouvoir dramatique de cette machine, qui, en témoignant du passé, atteste de l'absence de l'être aimé[14].

Par ailleurs, Egoyan dit avoir rejeté très vite la possibilité d'adapter la pièce en remplaçant le magnétophone par la vidéo, en expliquant que notre réaction à « l'image d'un acte qu'on a posé » est foncièrement différente de celle de son récit oral. On sait gré au cinéaste d'avoir résisté à la tentation d'un tel changement, qui aurait bouleversé l'équilibre de la pièce dans ses rapports entre la parole, l'écoute et le regard, de même

13. Entretien d'Atom Egoyan avec Louise Ismert, *op. cit.*, p. 11.

14. N'est-ce pas du reste Krapp, en dernière instance, qui, voulant se rapprocher du moi passé (dont c'est la voix qui garde la trace) se prend lui-même dans ses bras ? Ce dernier sens est proposé par L'Hérault, qui remarque également ce geste (au moment de la deuxième écoute de la bande) dans la mise en scène de Marleau.

qu'il aurait eu l'heur de faire passer au premier plan le film, que l'on aurait surtout lu dans le contexte de ses autres films et autres réalisations, qui, il est vrai, tel que le mentionne Louise Ismert, « traitent des mécanismes de construction de la mémoire[15] ». En gardant intacte l'œuvre de Beckett, le film d'Egoyan, qui de ce fait lui rend hommage, encourage chez le spectateur un questionnement critique par rapport aux techniques d'enregistrement. Car non seulement le magnétophone à bobines représente une technique bien distincte des actuelles techniques d'enregistrement audiovisuelles, mais encore il se présente comme un objet désuet, c'est-à-dire devenu pour nous un peu étranger, et donc plus propice à la métaphorisation. Les bandes qui se déroulent comme la vie de Krapp sont d'ailleurs, le croit-on d'abord, les parfaits symboles de la mémoire qui enregistre notre vie en la découpant et en la trouant. Or, pourrait-on se demander à la suite du film d'Egoyan, les manœuvres de Krapp (ses interruptions, ses retours en arrière et ses sauts en avant) théâtralisent-elles les opérations mémorielles ou les méthodes d'enregistrement, qui suppléent à une mémoire humaine à la fois

La Dernière Bande de Beckett, mise en scène par Denis Marleau (Théâtre UBU/Rideau Vert, 2002). Sur la photo: Gabriel Gascon (Krapp). Photo: Richard-Max Tremblay.

précaire et filtrante ? C'est cette seconde hypothèse interprétative qui est assurément privilégiée par l'artiste : « De par sa nature, notre processus de mémoire autorise l'oubli, le filtrage et la transformation de certaines images, de sorte que les reflets qui nous en parviennent ne sont plus ce qu'ils étaient. Mais la technologie permet de garder l'empreinte de ces expériences et de la maintenir absolument figée dans le temps[16]. » Ainsi, ce serait peut-être dans ce passage au cinéma que la pièce de Beckett s'actualise

15. Entretien d'Atom Egoyan avec Louise Ismert, *op. cit.*, p. 7.
16. *Ibid.*, p. 10.

Hors d'usage (2002), installation d'Atom Egoyan au Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.

le plus, interrogeant, avec l'œuvre d'Egoyan, toutes les formes d'art et toutes les méthodes d'enregistrement, qui, paraissant simplement doubler la mémoire humaine, modifient en fait notre rapport à l'expérience, à la vie : notre rapport à soi. De même, cette adaptation, par le croisement des médias, met en évidence les limites du théâtre, qui doit avoir recours à la technologie et au différé pour représenter le temps intériorisé de la mémoire.

L'installation : la voix, le regard et le toucher

De la pièce (et du film), l'installation d'Egoyan prélève l'objet du magnétophone à bobines, qu'il « reproduit » en trente-cinq exemplaires et place dans un différent contexte et un différent espace. D'une part, certes, il faut dire que la multiplication de l'objet va de pair avec son individualisation et, surtout, son authentification : il s'agit bien de réels magnétophones, de réelles bandes, sur lesquelles sont enregistrés de réels récits de vie. En ce sens, pourrait-on dire, l'objet de l'installation n'est plus dénié comme au théâtre. Mais, d'autre part, ces magnétophones « hors d'usage » sont en quelque sorte, comme au théâtre, frappés d'irréalité, en ce que, sortis du quotidien et, à proprement parler, de la réalité de leur utilisation, ils entrent dans l'espace du musée et de l'imaginaire de l'artiste, renvoyant en amont au fictif et déréalisé magnétophone de Krapp, que de ce fait ils resémantisent ou remétaphorisent, en lui donnant d'autres résonances, d'autres connotations.

Invité en résidence de création au MAC, Egoyan a lancé, par l'entremise des médias, un appel à la population de Montréal afin de recueillir d'anciens magnétophones à bobines des années 50 et 60, et avec eux les récits des souvenirs attachés à leur dernière utilisation. Or, l'artiste aurait entretenu une relation particulière avec cet appareil, puisque, tel qu'il le confie à Louise Ismert, c'est avec lui que son père enregistrait (comme Krapp !) son journal et que lui-même, adolescent, enregistrait non seulement les pièces musicales qu'il jouait à la guitare classique, mais encore les disques de pièces de théâtre, et plus particulièrement *Krapp's Last Tape,* lue par l'auteur canadien Donald Davis. Ces expériences personnelles, qui semblent avoir nourri le projet, ne transparaissent toutefois pas dans l'installation. Pas plus d'ailleurs que n'y est intégrée l'adaptation cinématographique (plus particulièrement la séquence de l'évocation du ravissement amoureux), qui, pourtant, en aurait été l'inspiration directe. En évitant toute allusion directe à la pièce de Beckett et à son propre film, Egoyan crée une œuvre autonome, qui sera toutefois appréciée par deux catégories bien distinctes de spectateurs : ceux qui (comme moi), parce qu'ils auront vu la pièce ou le film, y verront plus d'un rapport, et ceux qui la recevront sans ce contexte.

Il reste que le cinéma lui-même est représenté par un ruban de celluloïd qui, reliant tous les magnétophones entre eux selon un dispositif ingénieux de poulies[17], les unit symboliquement dans une seule voix. C'est ce qui frappe peut-être en premier le spectateur descendant dans cette salle obscure, qui évoque elle-même tout autant la chambre noire de la photographie que la salle de cinéma. Or, ce spectateur sera ensuite interpellé de plus d'une façon, puisqu'il découvrira tour à tour des magnétophones (actionnés par un capteur de présence) qui lui laisseront entendre des passages de leur enregistrement, et d'autres, silencieux, qui seront doublement animés : par la lumière feutrée d'une ampoule (rappelant l'éclairage de la table de Krapp) et par les images filmées au-dessus d'eux reprenant comme un rituel (à l'instar de celui de Krapp) les gestes des mains qui préparent l'acte d'enregistrement. Privés de leur contexte, ces fragments de monologue et ces images qui fractionnent les corps convergent vers l'objet lui-même, dans ses « propriétés physiques » : « Il y a quelque chose de touchant dans les propriétés physiques de l'instrument et la fragilité des dispositifs qui enregistrent notre mémoire, et aussi quelque chose de tactile dans la façon dont nous préparons le magnétophone[18]. »

De même, la projection au sol du film de soixante minutes, qui est composé des trente-sept témoignages retenus par l'artiste, décourage une écoute attentive et continue. Le spectateur est désorienté par le caractère insolite de ce visionnement et par l'étrangeté de ces visages géants dont les voix profèrent des monologues qui, dans ces conditions, paraissent énigmatiques[19]. Seuls se distinguent les récits de deux participants, Érik Shoup et Marie-France Marcil, qui sont présentés sur des moniteurs placés sur le trajet du spectateur : au haut et au bas de l'escalier menant au sous-sol. Dans ces témoignages livrés avec d'intenses moments d'émotion, la douleur de la perte (liée à l'abandon) l'emporte sur la nostalgie. C'est peut-être alors moins le souvenir amoureux de Krapp qui est convoqué que le récit (enregistré sur la même bobine) de la mort de sa mère (dont il aurait été témoin à distance : sur un « banc près du bief d'où je pouvais voir sa vitre »). Dans les deux cas, du reste, le magnétophone joue le rôle de catalyseur du souvenir de l'être cher, qui se trouve être également, comme chez Beckett, la mère : qu'il s'agisse du magnétophone sur lequel la mère d'Érik Shoup enregistrait, dans son sous-sol, ses chansons, avant de partir faire carrière aux États-Unis, ou du magnétophone qui aurait été l'objet au centre du souvenir

17. Cette pellicule rappelle également l'autre installation qu'Egoyan a conçue au printemps de la même année pour un musée abandonné (le lieu et son abandon prêtant plus de sens à l'exposition) : l'ancien Musée de l'homme (*Museum of Mankind*). Là le rapport avec le film (et la pièce) paraît direct, puisque cette pellicule de 608 mètres qui sort de la table de montage Steenbeck (et y retourne après avoir circulé dans la salle) est précisément le support d'un long plan-séquence de 20 minutes du film d'Egoyan. « Steenbeckett », le mot-valise servant de titre à l'exposition, fait d'ailleurs état de l'hybridité de l'œuvre, qui est née en quelque sorte du mariage de la pièce et du film. En outre, l'accent mis sur l'ancienne table de montage Steenbeck (remplaçant le système de montage numérique de post-production), qui fait écho au magnétophone « hors d'usage », fait valoir le parallèle entre l'enregistrement de la bande et celui du film – tourné en outre avec une modeste caméra 35 mm.
18. Entretien d'Atom Egoyan avec Louise Ismert, *op. cit.*, p. 11.
19. Par ce type de projection, Egoyan dit chercher à diminuer, chez les spectateurs, « une certaine passivité dans leur posture physique » : « Il me semble que l'art de l'installation vise essentiellement à nous faire prendre conscience des paramètres implicites du lieu physique que nous occupons. » (*Ibid.*, p. 12.)

Hors d'usage (2002), installation d'Atom Egoyan au Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Richard-Max Tremblay.

heureux d'un rare contact de Marie-France Marcil enfant avec sa mère, qui serait ensuite partie pour la Chine[20].

Alors que la pièce de Beckett questionnait le rapport de l'individu au temps et à la mémoire, l'installation d'Egoyan, par delà les histoires et les mémoires individuelles, veut elle-même témoigner et « commémorer ». Le spectateur n'assiste plus, comme au théâtre, à la célébration d'une vie, mais devient plutôt le dernier témoin d'une technologie, dont il est appelé à garder la mémoire. Egoyan aurait-il alors occulté toute la dimension métaphysique de la pièce ? Si les machines prennent dans cette exposition toute la place, en laissant un rôle de second plan aux individus qui les actionnent et aux monologues qui s'en échappent, si elles sont mises en valeur pour elles-mêmes, comme les derniers spécimens d'une technologie d'enregistrement désuète mais regrettée, elles n'en représentent pas moins, à proprement parler, la mémoire collective, qui fait en quelque sorte le pendant à la mémoire individuelle qui était au centre de la pièce. Car la mise en commun des témoignages, qui a créé, selon Egoyan, une véritable « communauté », est le processus qui préside à toute remémoration collective, voire historique ; l'enregistrement des horribles souvenirs des survivants des tragédies du XXe siècle (guerres ou génocides) n'est-il pas dépendant de différentes technologies, qui non seulement modèlent notre mémoire, mais qui s'avèrent maintenant elles-mêmes précaires, prises dans le temps ? Lorsque l'artiste désigne son exposition comme « un mausolée commémorant la technologie des magnétophones à bobines[21] », on ne peut pas ne pas penser à ces archives qui, en cette fin de siècle, au moment où meurent les derniers survivants de l'Holocauste, apparaissent à la fois plus précieuses et fragiles[22]. La perspective dès lors a changé : alors que Krapp, par le relais du magnétophone, se racontait, pour lui, sa propre histoire, les participants de l'installation d'Egoyan ont accepté d'enregistrer pour nous ces histoires, accepté qu'elles circulent. L'accent est mis certes sur l'acte d'enregistrement, mais aussi sur la diffusion, la transmission des histoires personnelles et privées, devenues du coup des témoignages. D'ailleurs, on a beau ne pas reconnaître la voix de Krapp dans ce mausolée, c'est cette dernière qui, pour le spectateur de la pièce et du film, nous hante : la douleur du vieillissement et de la remémoration se joint alors à notre questionnement, voire à nos inquiétudes face aux technologies à qui l'on confie nos histoires (individuelles et collectives) pour qu'elles nous survivent, mais qui elles-mêmes vieillissent : deviennent « hors d'usage ». Combien de temps encore pourra-t-on écouter nos « dernières bandes » ? **j**

20. Pour Ginette Michaud, à qui l'on doit un compte rendu « inspiré » et détaillé de l'installation, « ces deux récits forment en contrepoint un saisissant duo, presque un couple frère-sœur reconstitué de familles dépareillées, pleurant à l'unisson la perte de leur mère » (« Ruban d'adieu », *Spirale*, n° 188, janvier-février 2003, p. 4).

21. Entretien d'Atom Egoyan avec Louise Ismert, *op. cit.*, p. 7.

22. Faut-il rappeler ici que le dernier film d'Egoyan, *Ararat*, sorti en 2002, témoignait lui-même du génocide arménien ?