

« Conversation (entre Beckett et Pinter) »

Johanne Bénard

Number 60, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27604ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bénard, J. (1991). Review of [« Conversation (entre Beckett et Pinter) »]. *Jeu*, (60), 162–167.

déroule, mais pas trop, de sorte que l'inflation des situations qui forment souvent la trame du comique demeure très plausible. Il n'y a guère qu'une scène qui m'a semblé glisser dans un burlesque un peu trop appuyé : celle où Marie entreprend de laver les vitres du laboratoire, où elle joue d'une séduction un peu facile; la force du personnage est telle qu'il n'est pas indispensable de tomber dans le cliché pour souligner que la jeune femme était aussi sensuelle et séduisante que pleine d'esprit; cela paraît dès sa première entrée.

Et parallèlement au plaisir qu'on éprouve à découvrir ces personnages qui, dans la réalité, n'étaient peut-être pas si loin de la fiction, au plaisir de voir évoluer cette équipe d'excellents comédiens dirigés avec maestria, on s'informe sur la découverte du radium, sur les conditions dans lesquelles travaillaient les chercheurs français à la fin du siècle dernier, sur ce que le petit peuple français pensait de ces originaux qui prétendaient élucider les secrets de la nature.

La pièce a tenu l'affiche longtemps à Paris, et son succès n'a rien d'étonnant. Si notre tradition de théâtre d'été devait évoluer dans le sens de ce théâtre-là, au lieu d'exploiter un comique facile, pesant, trop souvent scatologique et sans finesse, il y aurait vraiment lieu de se réjouir; il pourrait se tailler rapidement un public fidèle et encore plus nombreux, et rivaliser avec «l'autre» théâtre.

solange lévesque

«conversation (entre beckett et pinter)»

Textes de Harold Pinter et de Samuel Beckett; traduction : Robert Vézina et Suzanne Gauthier. Mise en scène : Andrés Hausmann; scénographie : Paul Ruddy; éclairages : Jean-Charles Martel; musique : Pierre Tanguay et Pierre Olivier. Avec Vicki Barkoff, Christiane Chaput, Marie-Josée Gauthier, Jean-Michel Henry, Suzanne Lantagne, Patricia MacGeachy, Joël Miller et Richard Simas. Production d'Imago, présentée au Théâtre la Chapelle du 30 avril au 18 mai 1991.

quelle conversation?

Le titre du spectacle du théâtre Imago, *Conversation*, est ambigu. Ambigu ou tout au moins ambivalent. Car on pense d'abord que la conversation a lieu entre Harold Pinter et Samuel Beckett, les deux dramaturges qui sont mis en scène dans ce spectacle collage. Mais la conversation joue à beaucoup plus de niveaux. Ou plutôt, éclatée, ratée ou évidée, elle informe tout le spectacle, de sorte que chacune des cinq pièces inscrit le procès du langage et de la communication. Autrement dit, si Beckett et Pinter conversent, c'est autour du thème de la conversation; c'est parce que tous deux mettent à l'épreuve le dialogue, et avec lui le théâtre. Par ailleurs, le choix de pièces courtes puisées dans le corpus le plus récent des deux auteurs s'avère pertinent. Ainsi, la cohérence du spectacle est établie *a priori*. C'est la mise en scène qui ne réussira pas toujours à faire valoir cette unité.

D'abord, il y a l'ordre dans lequel sont présentées les pièces. Certes, il est heureux d'avoir groupé les deux monologues de Beckett au centre du spectacle, mais pourquoi avoir présenté *Rockaby* en deux actes (avec un Pinter et un entracte au milieu)? De même, pourquoi avoir interverti l'ordre des trois pièces de Pinter rassemblées dans le recueil *Other places* (1982)? Entre le premier Pinter et le dernier, la mise en scène change d'orientation, et on se demande si c'est pour avoir choisi de terminer le spectacle avec

Une sorte d'Alaska (A Kind of Alaska), pièce pouvant se prêter plus que les deux autres à une interprétation réaliste. Sur le plan structurel, ces changements ont miné quelque peu la cohérence de la représentation, plus en fait que le choix d'un spectacle bilingue, sur lequel je n'émettrai qu'une seule réserve. J'ai été surprise ainsi de trouver Pinter en traduction, alors qu'on aurait pu présenter les pièces de Beckett (écrivain foncièrement bilingue) dans leur version française. Surprise également de trouver, parmi les traductions, une adaptation québécoise : pour la pièce *Gare centrale (Victoria Station)*. Mais, à tout prendre, il me semble que, à l'instar du bilinguisme, l'inégalité des traductions ne menace pas en elle-même la cohésion d'un spectacle, dont la langue, souvent retournée sur elle-même, devient musique : mélodie qu'imposent les phonèmes comme les accents et les intonations, rythme qu'instituent les silences.

pinter: les fissures du dialogue

Le spectacle commence donc avec une pièce de Pinter : *Voix du sang (Family Voices)*. Des cinq pièces du spectacle, c'est à mon avis la plus réussie. Cette pièce, qui a d'abord été créée (en 1981) pour la radio (mais a été représentée l'année suivante au National Theatre de Londres), met en scène trois Voix. Un fils, une mère et un père récitent de pseudo-lettres, qu'ils ne s'échangent jamais. Les monologues s'entrecroisent; s'ils se font parfois écho, ils ne réussissent jamais à coïncider. Et leur irrécouvrable distance crée l'ironie d'une impossible conversation. De même, le sujet de la correspondance apparaît bien embrouillé : s'il semble être question des liens familiaux (voix/liens du sang), on se perd dans les histoires d'un fils impudent, qui crée et rompt tout à la fois le lien paternel, d'un père mort (qui, d'outre-tombe, accuse le fils d'avoir désiré sa mort «depuis des temps immémoriaux») et d'une mère à la recherche de son fils. La voix du fils est la plus importante, dans la mesure où les discours de la mère et du père lui sont adressés et où elle prend en charge plusieurs récits en modulant dans son discours différentes autres voix : celles des gens d'une étrange maison qui, s'étant substituée à la maison familiale, n'empêchera peut-être pas les mêmes drames de se répéter ou leur permettra d'advenir. Voix de la

famille qui sont là brouillées et déplacées : les habitants de la maison traînent une identité suspecte, ont des liens de parenté ambigus.

Débitant leur monologue sans se regarder, les acteurs qui incarnent les voix de la mère et du fils sont assis plus ou moins côte à côte dans un coin de la scène; au centre, dans un espace bien circonscrit (un cadre), le père n'apparaît brièvement qu'à la fin. Les mouvements de tous les personnages sont limités; ils bougent, mais ne se déplacent pas. Or, malgré sa relative immobilité, la mise en scène d'Hausmann ne vise pas tant à faire apparaître la désincarnation des voix qu'à faire ressortir les dérapages du texte. Le ratage fondateur de toute la conversation familiale est représenté par le geste. Ou plutôt tout se passe comme si la logique gestuelle ménageait, dans l'espace de la parole, une autre échappée. De ce point de vue d'ailleurs, la scène inoubliable est celle qui, racontée par le fils, sera mimée par les acteurs. Le fils est invité à prendre le thé avec Lady Withers, tandis que Jane (sa fille?) fait ses devoirs. Le récit a des résonances oniriques; alors qu'il prend tranquillement le thé avec Lady Withers, le «fils» se laisse séduire par Jane (la sœur?). C'est alors la mise en scène qui renforce ce que le texte suggérerait — ajoutant par ailleurs une autre équivoque, puisque le personnage de Jane est interprété par l'actrice qui incarne habituellement la voix de la mère. Les gestes provocateurs de Jane, dont les orteils frénétiques caressent les cuisses du jeune homme, et les hallucinations de ce dernier autour d'une brioche se terminent par un orgasme. Et il faut signaler ici l'excellente performance des acteurs (Jean-Michel Henry et Suzanne Lantagne) : les gestes syncopés font écho à la fébrilité des orteils de la jeune femme évoquée par le récit du fils. La mise en scène, qui accentue la dissociation de la voix et du corps, empêche ainsi l'identification du personnage avec le corps de l'acteur. Les jeux du corps ne sont pas gratuits; ils mettent en évidence les cassures du monologue-récit (du fils), redoublent les dérapages de la conversation, rendent visibles les télescopages des temps — alors que la voix raconte au passé ce que les acteurs représentent au présent. Le morceau, qui est sans contredit une réussite, donne le ton à toute la pièce.

Après les difficiles litanies de Beckett, la deuxième pièce de Pinter, *Gare centrale*, apparaît comme une pause. Le public rit beaucoup, et les dérapages de cette deuxième conversation pintérienne, entre un *dispatcher* et un chauffeur de taxi, passent pour de l'humour. Cela ne veut pas dire que la mise en scène gomme le texte. L'éloignement des deux interlocuteurs (l'un dans son taxi, l'autre dans son bureau) et la médiatisation de leur conversation (dans la radio du taxi) créent les conditions nécessaires à une interprétation non réaliste de la pièce. Et surtout les longues pauses entre les répliques mettent en valeur les ambiguïtés du dialogue et ses nombreux décrochages. Non que l'interlocuteur (et plus particulièrement le chauffeur de taxi) ne réponde pas aux questions; avec un laconisme qui contraste avec l'énervement du *dispatcher* (d'où par ailleurs un effet comique), il les déjoue, les retourne sur elles-mêmes. Il décolle les répliques de leur contexte. Voilà pourquoi la communication semble difficile; on se répète constamment, on ne finit plus de vérifier tant le contact que le contexte de la conversation. À la fin, tout bascule; c'est la logique du chauffeur qui l'emporte. En dépit de toute vraisemblance psycho-

logique, alors que le chauffeur avoue finalement ne pouvoir aller conduire un passager à la gare centrale parce qu'il a une passagère à bord dont il est tombé amoureux, le *dispatcher* abandonne l'idée de faire conduire son client à la gare centrale (ce qui avait été jusque-là sa demande obstinée et désespérée) et promet d'aller rejoindre le chauffeur pour célébrer avec lui; il va écrire la date de l'anniversaire des noces d'or sur son agenda! Même si l'adaptation a l'heur d'ancrer la pièce dans un contexte (québécois) et donc de donner prise à une lecture (plus) réaliste, je dirais finalement que le texte impose sa propre lecture: pintérienne malgré tout.

Alors que la conversation de *Gare centrale* étale ses ratés sous le signe de la dérision et de l'humour, le dialogue d'*Une sorte d'Alaska* ne trouve pas le bon ton, et les décrochages de la situation réaliste sont escamotés. Ou plutôt, le spectateur les perçoit comme autant d'erreurs d'interprétation. L'oscillation propre au dialogue pintérien crée alors tout au plus un malaise, voire de l'ennui. Certes, après le récent film *Awakenings* (*L'Éveil*) de l'Américain Penny Marshall, qui se présente comme une adaptation du même roman que la



Photos : Louise Bédard.

pièce de Pinter (roman du docteur Oliver Sacks publié en 1973), cette mise en scène aurait dû apparaître comme une entreprise très risquée. Le plus grand risque étant d'abord pour la pièce de Pinter elle-même, qui pouvait être (et a été) reçue comme le mauvais reflet d'une expérience médicale vécue. Or, on comprend, à l'instar d'une pièce comme *Voix du sang*, comment Pinter a pu être intéressé par la situation incongrue d'une adolescente qui se «réveille» après une longue léthargie et se retrouve dans un autre temps, un autre corps, un autre lieu... Là où le film faisait valoir la haute teneur dramatique, voire tragique, d'une telle histoire — d'autant plus tragique que le médicament n'opérait que pour un temps et que le patient sombrait de nouveau dans le sommeil —, la pièce de Pinter joue en premier lieu sur les invraisemblances du monologue d'une adolescente attardée, sur les décalages temporels et la difficulté qu'éprouvent les interlocuteurs à communiquer. Or, il faut bien avouer que la mise en scène n'a absolument pas réussi à rendre le texte pinterien. Pour contrecarrer ce que j'appellerais «l'effet De Niro» (en référence bien sûr à la parfaite interprétation réaliste de l'acteur dans le film), il aurait fallu

jouer un Pinter à la limite de la caricature; on aurait dû accentuer les ruptures du dialogue et allonger les pauses très fréquentes — qui constituent, dans les pièces de Pinter, de véritables leviers de décrochage.

beckett : le monologue et son écho

Les deux dramatiques de Beckett, *Rockaby* (1980) et *Not I* (1973), avaient été présentés au début de la saison à Montréal par le Théâtre Ubu dans leur version française : *Berceuse* et *Pas moi*. Est-ce pour cela que le théâtre Imago a tenté d'explorer de nouvelles voies? Cela, malheureusement, a eu pour résultat de trahir l'esthétique de l'auteur. Chez Beckett, l'économie des moyens théâtraux est essentielle en ce qu'elle permet une nouvelle définition des rapports entre le corps, l'espace et la voix. Or, Andrés Hausmann commet une importante infraction à la règle beckettienne en multipliant les corps et les mouvements. Avec *Rockaby*, où il ne devrait pas y avoir d'autre jeu que celui d'une femme dans une berceuse avec sa voix enregistrée, d'autre mouvement que celui du balancement de la berceuse, on offre au spectateur une chorégraphie complexe où les acteurs forment des couples en dansant.



D'ailleurs, on cherche le rapport de cette mise en scène avec un texte centré sur la solitude, la mort et le retour/l'identification à la mère. Au rythme d'un texte foncièrement répétitif, une femme raconte comment elle a fini par accepter son irrémédiable solitude (ne plus «errer» «à l'affût d'un autre»); elle va, comme sa mère, jusqu'aux confins de la vie en se laissant bercer. Certes, le texte est récité comme il se doit, d'une façon monotone, par une voix enregistrée que commande la femme de la berceuse, mais la mise en scène a raté tout l'effet du texte : le spectateur aurait dû scruter ce visage de femme impassible qu'effleure l'écho d'une voix, il aurait dû se laisser lui-même bercer par le texte et ses reprises incessantes. À la place, son attention est dispersée entre tous ces danseurs et une chorégraphie dont le rythme (un balancement?) crée selon moi une diversion... malvenue.

J'aurai un peu moins de réserves pour la mise en scène de *Not I*. Disons d'emblée que ce monologue, qui représente un véritable tour de force pour l'actrice, est superbement interprété par Vicki Barkoff; somme toute, cette interprétation soutient la comparaison avec l'excellente performance de Danièle Panneton (du Théâtre Ubu). Bien sûr, à cause des versions différentes, faire un tel parallèle est délicat. Ce discours dit à toute allure par une voix intarissable n'a pas, au sens propre, les mêmes résonances en anglais et en français. C'est que, dans *Pas moi*, le spectateur perd constamment le fil et se raccroche péniblement, parfois à des bribes de récit ou de sens, parfois (justement) aux simples sonorités ou, fil bien ténu de la communication, au seul rythme haletant de la voix : au matériau de la langue elle-même comme à la composante brute du théâtre qu'est la voix, le souffle. Par contre, en ce qui concerne les composantes scéniques de la représentation, mon jugement est univoque et plutôt critique. Ainsi, je trouve malheureux d'avoir affublé «Bouche» d'un corps; bien que ce corps soit suspendu (dans un panier d'osier) et presque effacé dans son costume noir, il est trop présent. Même cette douce motion, qui lui est imposée par les trois figurants (qui soutiennent par ailleurs le panier), paraît démesurée. On perd l'effet proprement hypnotisant de cette bouche qui surgit du noir

dans la mise en scène originale.

Cela dit, il ne faudrait pas tenir rigueur à Hausmann d'avoir conservé une diversion contenue dans la pièce de Beckett elle-même : la silhouette encapuchonnée de l'Auditeur à l'arrière-scène. D'ailleurs, l'interprétation de Vicki Barkoff semble mettre en relief les passages du monologue qui pourraient lui être adressés et auxquels il répondrait par des gestes élusifs. «What?... who?... no!... she!» : Bouche semble tout autant donner la réplique à cet interlocuteur anonyme et silencieux qu'elle semble répondre à l'écho de sa propre voix, qu'elle se parle donc à elle-même. L'ambiguïté du leitmotiv vient de son «refus véhément de lâcher la troisième personne» (dans les termes mêmes d'une note de Beckett); ces interrogations constituent les points de repère d'un texte qui n'a en dernière instance d'autre raison d'être que de poser la question de son origine. Le délire d'un discours que le sujet n'arrive pas plus à reconnaître pour sien qu'à arrêter, l'emballement d'une voix dont le rythme haché inscrit le désir brut, aux dépens de tout récit (distancié), voilà tout le propos de cet étrange monologue beckettien où, désespérément, une vieille femme parle d'elle, de sa vie, de l'étrangeté de sa voix sans jamais dire «je» : en insistant pour ne *pas* dire *moi*! Là vient s'échouer toute conversation, achoppe toute parole.

l'impossible conversation

L'un propose un dialogue où la parole se raccroche vainement à la fiction d'un interlocuteur. L'autre met en scène une conversation à vide qui se joue entre une voix et son écho. Chez l'un, l'abstraction de la voix passe par les cassures et les dérapages du dialogue. Chez l'autre, le corps s'absente ou s'immobilise. On ne peut que féliciter le Théâtre Imago d'avoir monté ensemble Pinter et Beckett. De même on lui saura gré d'avoir présenté un spectacle bilingue (qui se justifie en premier lieu, certes, par la vocation de la troupe), en laissant résonner sinon l'anglais britannique de Pinter, du moins l'irlandais de Beckett. Par-delà l'universalité des deux dramaturgies et la fonction déréalisante de leur représentation, sera-t-on tenté d'y voir l'allégorie d'un pays divisé? Tentation bien amère dans la mesure où jamais peut-être deux auteurs n'ont

montré avec autant de force l'illusion et la précarité de la communication. Dans les instances multiples du dialogue pintérien comme dans la redondance et la précipitation du monologue beckettien, la conversation s'avère inexorablement impossible.

johanne bénard

«la bavardine ou l'in vraisemblable histoire de gloria adeline goloby»

Texte de Terri Wagener; traduction de Luc Morissette et d'Andrée Côté. Mise en scène : Mario Boivin, assisté de Jeanne Laperle; décors : Pierre-André Vézina; costumes : Mireille Vachon; accessoires, prothèses, maquillages et perruques : Gabriel Lussier; éclairages : André Naud; musique et bande sonore : Mario Boivin, assisté de Robert Halloran (musiques des Platters et de Glen Miller). Avec Robert-Pierre Côté, Sylvie Gosselin, Danielle Matteau, Luc Morissette, Ysabelle Rosa et Anouk Simard. Production du Carré-Théâtre, présentée au Théâtre de la Ville du 5 avril au 4 mai 1991.

«À travers quelques épisodes de la vie de Gloria Adeline Goloby (Gloriline pour les intimes), on assiste à l'éloge du rêve, à la démonstration de la supériorité de l'illusion sur la réalité.» De gauche à droite : Luc Morissette, Robert-Pierre Côté et Anouk Simard. Photo : Robert Côté.



l'éloge de la fuite

Le Carré-Théâtre de Longueuil, fondé en 1987 et dirigé par Anouk Simard et Robert-Pierre Côté, présentait ce printemps sa première production de la saison : *la Bavardine ou l'In vraisemblable Histoire de Gloria Adeline Goloby* de l'auteure américaine Terri Wagener. Après trois créations, le Carré-Théâtre innove avec une première traduction, d'ailleurs réalisée par des membres de l'équipe, Luc Morissette et Andrée Côté.

À travers quelques épisodes de la vie de Gloria Adeline Goloby (Gloriline pour les intimes), on assiste à l'éloge du rêve, à la démonstration de la supériorité de l'illusion sur la réalité.

Quand on vit, à douze ans, dans un monde imaginaire et qu'on a la parole facile, on devient vite indispensable aux esprits étroits et fermés qui nous entourent. Notre faculté de rêver leur est nécessaire et vitale, et nos histoires — qu'ils qualifient de farfelues ou d'exagérées — leur deviennent aussi essentielles que le silence vide et creux leur est insupportable.

Cette verve sans pareille, que certains qualifient