Document generated on 04/19/2024 6:21 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

« La Dernière Bande » et « Pas moi »

Solange Lévesque

Number 73, 1994

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28243ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

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

Explore this journal

Cite this review

Lévesque, S. (1994). Review of [« La Dernière Bande » et « Pas moi »]. *Jeu*, (73), 149–152.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1994

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/

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/

« La Dernière Bande » et « Pas moi »

Textes de Samuel Beckett. Mise en scène : Denis Marleau, assisté de Michèle Normandin ; conseillère en dramaturgie : Martine Julien ; décor et accessoires : Claude Goyette ; éclairages : Guy Simard ; costumes : François St-Aubin ; musique et environnement sonore : Robert Normandeau. Avec Gabriel Gascon (Krapp) et Danièle Panneton (Bouche). Coproduction du Théâtre de Quat'Sous et du Théâtre UBU, présentée au Théâtre de Quat'Sous du 3 octobre au 12 novembre 1994.

« Un soir, d'ici quelque temps »

C'est la première indication donnée par Beckett pour *la Dernière Bande*. J'avais lu pour la première fois en 1978 cette pièce publiée en 1959. Je l'ai souvent relue depuis, et j'y ai toujours trouvé la même plénitude. Les didascalies font corps avec le texte lui-même, et sont d'une telle qualité, qu'elles finissent par être, elles aussi, un plaisir de lecture. En retrouvant Krapp au Quat'Sous, j'ai eu l'impression de renouer avec une vieille connaissance.

Car c'est lui, Krapp, que la pièce met en scène, un de ces personnages à la fois augustes et tragiques qui peuplent l'univers dramatique et romanesque de Samuel Beckett. Dans un effort ultime pour conserver et retrouver durant son vieil âge quelques frémissements de la vie, Krapp a rédigé, en enregistrant sa propre voix sur bandes magnétiques, une manière de journal intime sonore ; la vieillesse l'ayant rattrapé, il fait en quelque sorte le bilan d'une vie en écoutant ses bandes, bilan que le passage du temps et les caprices de la mémoire modèlent au gré des heures.

Vêtu comme un clochard, et fidèle en cela à la famille des Winnie, des Hamm et

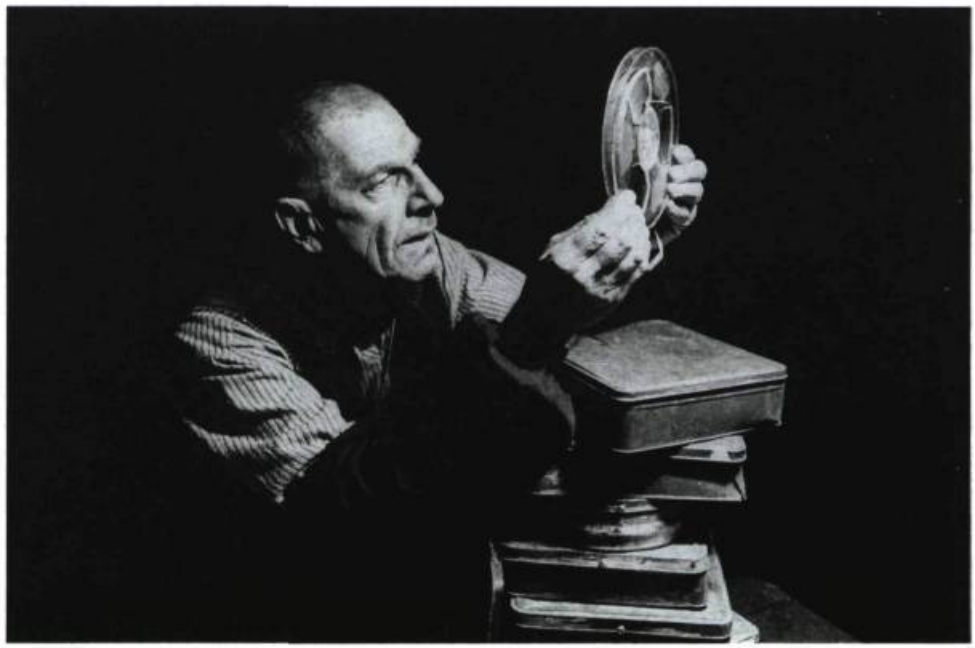

Photo : Josée Lambert.

Clov, des Pozzo et Lucky, des Vladimir et Estragon, Krapp présente tous les signes de la décrépitude et de la vieillesse, de l'abandon le plus total. Mais gare ! il est bien loin de la débilité ; l'œil allumé, le verbe aiguisé et cinglant, il va bien vite nous faire comprendre qu'au-delà de ses facéties et derrière le masque de ses oripeaux se cachent une mémoire dangereusement active, une intelligence, une lucidité et une sensibilité extraordinairement vivantes ; en réalité, un homme sans âge.

Dans la scénographie de Claude Goyette, Krapp loge dans une sorte de cave sombre que n'éclaire aucune fenêtre, sinon un petit vasistas qu'il s'empresse d'aller fermer dès son entrée en scène. De la même manière que la mémoire de Krapp est pleine de souvenirs, le lieu de sa vie présente est plutôt encombré : un énorme réservoir occupe le côté jardin, une barque est suspendue aux cintres et un réseau de tuyaux parcourt murs et plafonds. Au milieu de ce fatras, un petit secrétaire et un fauteuil à roulettes vétuste et grinçant.

Krapp a donc consigné sur des bandes magnétiques certains événements marquants de son existence. Entre deux visites à l'arrière-scène, d'où on l'entend retirer le bouchon d'une bouteille, il écoute sa propre voix, enregistrée trente ans plus tôt, il s'écoute raconter. Il succombe à la tentation de retourner dans le passé, renouvelant peut-être rituellement la tentative pathétique de puiser encore un restant de vie dans ces instants (dans ces mots) où la vie (le désir) l'animait et le portait vers l'autre, en l'occurrence, vers une femme. C'est la *bobine cinq* de la *boîte trois* qui constituera le corps de la pièce, cette bande où il est question d'une certaine jeune femme avec laquelle il a eu une liaison qui, manifestement, a compté — et compte toujours — pour lui.

L'œuvre est donc construite sur deux temporalités qui se concrétisent dans deux voix : la voix de l'homme de la bande magnétique, enregistrée alors qu'il était encore jeune, et celle, vieillie et fêlée, du Krapp qu'il est devenu.

Je ne sais pas s'il existe dans le théâtre contemporain une pièce qui fasse sentir avec plus d'acuité le passage du temps, mais surtout la vanité des catégories *passé*,

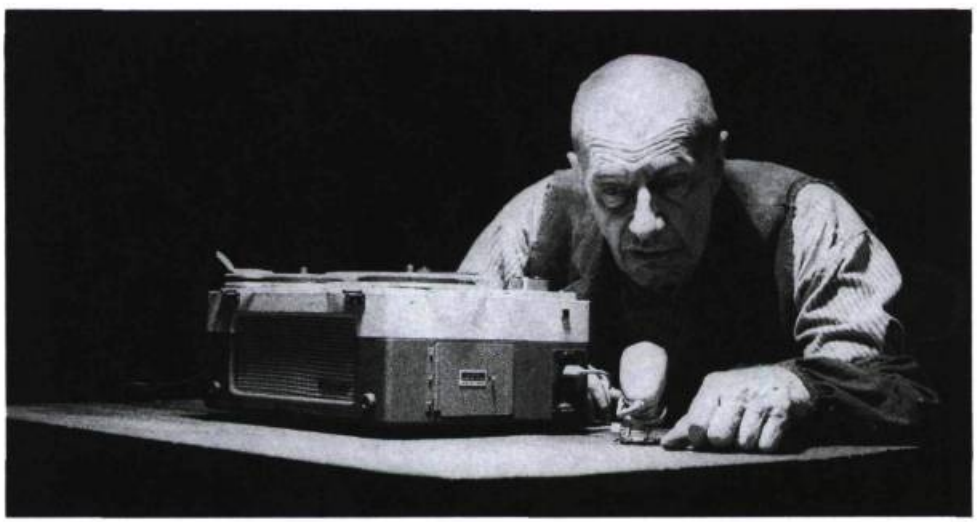

Photo : Josée Lambert.

Photo : Josée Lambert.

présent et *futur*, en regard de l'impression profonde que laisse l'expérience de l'amour dans l'affectivité humaine... Ces traces de la rencontre intime avec l'autre, et le sillage infiniment compliqué des émotions qu'elle entraîne sont, en tout cas, lumineuses dans *la Dernière Bande*. Krapp met la machine en marche et un récit défile, celui d'un moment d'amour entre le protagoniste et une jeune femme, alors que tous deux faisaient une promenade en barque. Formulée avec une précision presque clinique, la description n'en est pas moins d'une remarquable tendresse, d'une grande pudeur et d'une sensualité très forte. Par l'attention concentrée qu'il donne au récit qu'il écoute avec nous, par ses mimiques, ses onomatopées, son rire, le geste caressant ou la brutalité avec laquelle il manœuvre la machine, Krapp revit et commente le récit, et conséquemment, nous le vivons et le commentons nous aussi pour nous-mêmes. Le procédé est on ne peut plus efficace. Entre ses séances d'écoutes, deux, trois fois, il accomplit en séquences d'autres rituels : peler une banane, disposer de la peau, manger la banane, faire un petit tour à l'arrière-scène, ranger et déranger le peu d'objets qui lui restent encore, faire les cent pas, glisser ou non sur la peau de la banane, faire tout ce qui est en son pouvoir pour se déstabiliser, c'est-à-dire pour se mettre en situation de devoir se *créer*.

Son bureau et sa chaise se trouvent d'ailleurs juchés sur une sorte de tribune fragile d'où il doit précautionneusement monter et descendre chaque fois qu'il quitte son bureau où s'empilent dangereusement les boîtes contenant les bandes magnétiques, jusqu'à ce que, dans un accès de colère, il jette les boîtes par terre. Pendant toute la pièce, il ne fera pas autre chose que d'écouter la bande et de répéter certains gestes, certaines actions quotidiennes aux-quelles il s'est arrimé pour faire face au temps qui passe irrémédiablement.

Le visage mobile que Gabriel Gascon prête à son personnage, son œil malicieux ou glauque, sa stature imposante et sa voix profonde, tranchante ou troublée, et, au-dessus de tout, une générosité totale, faisaient de lui un Krapp touchant, un peu clownesque par moments, lucide et juste assez en colère pour en être inquiétant. Sur le plan scénographique, une table, une chaise, ses vêtements décatis, ses bandes, son magnétophone et ses quelques bananes lui auraient suffi pour être sublime (Beckett n'en demande pas plus dans ses notes).

Quant à la courte pièce *Pas moi*, enchaînée directement après *la Dernière Bande* et jouée par Danièle Panneton, elle avait été montée par le même metteur en scène dans le cadre de *Cantate grise*, un collage de textes de Beckett présenté par le Théâtre UBU en 1990. Comme on sait, cette œuvre réduit au minimum la présence physique du personnage, dont on ne voit bouger que la bouche fardée rouge vif et éclairée par un jet de lumière au milieu du noir le plus complet. L'actrice doit livrer en rafale un texte haletant, où une voix traquée par la terreur tente de faire une espèce de bilan propitiatoire, dont le thème dominant est signifié dans le titre. Denis Marleau a imaginé une transition entre les deux pièces qui s'effectuait au moyen d'un écran où était d'abord projetée en gros plan pendant quelques secondes l'image de la Bouche, avant que l'éclairage ne la révèle sur scène. L'idée de juxtaposer ces deux œuvres n'était pas mauvaise — des juxtapositions semblables s'étaient avérées efficaces dans *Cantate grise* —, mais dans ce cas-ci, la situation était très ingrate pour Danielle Panneton, qui devait imposer le rythme syncopé et l'atmosphère panique de son texte après la lenteur, l'intériorité et la

sensualité de *la Dernière Bande*. Aussi l'ai-je moins bien « entendu » que lors de la production dans *Cantate grise*, et c'est dommage ; peut-être n'avais-je pas encore émergé de ce que Beckett appelle « la turne de Krapp », et j'avais encore dans l'oreille la voix de mon vieil ami.

Solange Lévesque

« Teibele and Her Demon »

Texte de Isaac Bashevis Singer et Eve Friedman. Mise en scène : Alexandre Hausvater ; décors : Mario Bouchard ; costumes : Kathleen Irwin et Judy Deboer ; éclairages : Norberts Muncs ; arrangements musicaux : Ari Snyder. Avec Jacques Basko (Beadle 2), Julie Burroughs (Genendel), Ilana Linden (Teibele), Earl Pastko (Alchonon), Joe de Paul (Beadle 1), Bill Rowat (Menasha), Aron Tager (Rabbi). Production de Bulldog Productions, présentée au Rialto Theatre du 19 octobre au 13 novembre 1994.

Les lueurs de la kabbale

Qui se souvient de *Paradise Now*, créé en 1968, se rappelle sans doute que cet « événement » s'inspirait de certains principes de la kabbale, ainsi que le révèle Pierre Biner dans son ouvrage consacré au Living Theatre[1]. « *I am a magic realist* [2] », clamait Julian Beck à cette époque, fort de l'enseignement du kabbaliste Martin Buber qui proposait à l'humanité « une rédemption *par* et *à travers* le monde[3] », l'univers d'en bas soutenant sans conteste celui d'en haut. Le spectacle mettait d'ailleurs en situation un voyage ascensionnel, du multiple à l'unité, en huit étapes composées chacune d'un rite, d'une vision, d'une action. À savoir, le sacré, l'occulte, le réel, de concert avec l'œuvre pour la plénitude de l'être dans un espace, ici et maintenant, décloisonné. Ce qui éclaire la « devise » de Beck voulant réconcilier deux orientations traditionnellement adverses. Pareille tentative de symbiose — du connu et du caché, de la sensualité et de la spiritualité, de l'orthodoxie et de la dissidence — se retrouve aussi dans les écrits d'Isaac Bashevis Singer, un autre « sympathisant » de la kabbale et coauteur de *Teibele and Her Demon*, la première des trois pièces inscrites à la programmation de la compagnie théâtrale Bulldog pour la saison 1994-1995.

I. B. Singer a construit cette pièce à partir d'une de ses nouvelles intitulée *Satan in Goray* en compagnie de la dramaturge Eve Friedman. On doit à cette dernière la comédie dramatique *A Long Way to Heaven*, ainsi que la version anglaise de la *Chronique d'un couple*. Le spectacle a vu le jour sur une scène de Broadway en 1979. Depuis le décès de Singer en 1991, sa collaboratrice continue de veiller sur le destin artistique de *Teibele and Her Demon*. Elle assistait à sa création montréalaise au Rialto, s'envolait ensuite vers le Manchester Library Theatre pour la première britannique, tout en s'apprêtant déjà à suivre de près une prochaine production parisienne avec Irène Jacob dans le rôle de Teibele. Eve Friedman n'est certes pas étrangère à cet essor d'une carrière posthume au théâtre que connaît maintenant Singer, lui qui s'est surtout illustré par quelques romans et d'innombrables nouvelles.

Isaac Bashevis Singer naît à Radzimin, en Pologne, en 1904. Fils et petit-fils de rabbins, il grandit dans un climat essentiellement religieux. En 1917, il ne possède d'autre langue que le yiddish. Ce n'est qu'à

1. Voir *le Living Theatre*, Lausanne, La Cité, 1968, p. 181-232.
2. *Ibid.*, p. 212.
3. *Ibid.*, p. 185.