

« Cantate grise »

Jean-François Chassay

Numéro 58, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27363ac>

[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

Chassay, J.-F. (1991). Compte rendu de [« Cantate grise »]. *Jeu*, (58), 164–166.

«cantate grise»

Textes de Samuel Beckett. Mise en scène : Denis Marleau; assistance à la mise en scène : Lou Arteau; costumes : François Saint-Aubin; coiffures et maquillages : Pierre Lafontaine; scénographie : Claude Goyette; éclairages : Guy Simard; musique originale : Jean Derome. Avec Carl Béchar, Pierre Chagnon, Pierre Lebeau, Han Masson, Bernard Meney, Pascale Montpetit et Danièle Panneton. Production du Théâtre Ubu, présentée à la Chapelle historique du Bon-Pasteur du 9 novembre au 8 décembre 1990.

fin enfin

«Tu ne seras jamais le même après ceci tu n'as jamais été le même après cela» : ce bref extrait de *Cette fois*, où des transformations sont appelées dans un futur flou tout en s'étant déjà produites dans un passé indéterminé, rend bien compte de la conception beckettienne très particulière d'un temps paradoxal qui ne peut pas s'expliquer si on ne tient compte de l'évolution de la conception scientifique du temps au cours du XX^e siècle.

La puissance de l'œuvre de Beckett tient pour beaucoup à un hiatus qui s'avère une véritable double-contrainte : entre une temporalité appréhendée par l'individu — concevable à l'intérieur d'un déroulement linéaire des événements, au sens d'une durée — et une temporalité éclatée, qu'on ne peut dissocier d'une conception du réel elle-même fortement sujette à caution depuis Heisenberg et Einstein, échappant à la compréhension humaine, les ponts (existentiels, psychologiques) sont anéantis.

Chez Beckett, l'irréversibilité du temps biologique est marquée de façon tragique. On ne compte plus les vieillards qui approchent de la mort. La répétition, qui vient scander l'écoulement des heures et des jours, rend compte d'une perte d'autonomie, d'une difficulté à organiser le temps vécu. Mais le paradoxe tient au fait que cet écoulement du temps se fait «hors du temps» : non pas de manière linéaire — donc psychologique, dans un contexte qui permet de prévoir et d'envisager un déroulement chronologique des événements — mais dans un temps immuable, semblable à l'éternité qui répète sans cesse le même. La duplication vient abolir la durée et

impose le temps pour lui-même.

La première qualité de la *Cantate grise* du Théâtre Ubu est d'avoir imposé tout cela d'entrée de jeu, visuellement : costumes, décors, rythme des déplacements situaient le spectateur devant un ordre des choses qui échappe à l'entendement. Ces mouvements mécanisés — mais plus ritualisés que robotisés, souples — respectaient une mathématisation de l'espace scénique qui en faisait un cadre abstrait. La blancheur grisâtre des costumes, des visages et des longues chevelures des comédiens empêchait toute identification à ceux-ci et évitait toute démarcation psychologique. Dans ce contexte, le décor, qui simulait une caverne, rappelait celle de Platon : ce sont bien des ombres qui passent devant nous, auxquelles on s'oblige à accorder une réalité. Le temps aboli, il n'existe plus de repère si ce ne sont ces voix, ces gestes mornes et répétitifs, psittacisme produit par des individus pour qui le mot certitude n'a plus aucun sens.

Composé de huit dramacules et courtes pièces choisies, ainsi que de quelques extraits de romans et de nouvelles, *Cantate grise* était un spectacle difficile, exigeant, qui s'est avéré une totale réussite. Imaginer la représentation scénique de *Solo* ou *Impromptu d'Ohio* est loin d'être évident. Le principal danger est sans doute de trop chercher à les *jouer*, de tabler sur l'absurdité des textes pour les rendre plus spectaculaires, au détriment du tragique qui s'y exprime. Denis Marleau a su éviter ce piège. Une équipe élargie — sept comédiens sur scène au lieu des trois ou quatre qu'ils s'adjoignent habituellement pour monter ses spectacles — permettait d'uniformiser davantage le jeu, évacuant tout «vedettariat» qu'une équipe plus restreinte aurait peut-être engendré. C'est bien le texte qui comptait d'abord et avant tout ici. Des textes sans concessions possibles, qui demandaient une rigueur sans failles aussi bien dans le jeu que dans la mise en scène.

Le spectacle s'ouvrait lentement — l'éclairage diminuait alors que le monologue était déjà engagé — avec *Cette fois*, joué par Carl Béchar qui imposait encore une fois ici une forte personnalité, dans un rôle qui ne lui laissait pourtant

«Ce sont bien des ombres
qui passent devant nous,
auxquelles on s'oblige à
accorder une réalité.»
Photo : José Lambert.



pas la latitude que lui donnait le personnage de Mère Ubu...¹ Ce monologue en trois voix — celle du Souvenant lui-même puis celle de deux enregistrements qui se répercutent dans la salle — accentuait d'entrée de jeu, par le fractionnement de la parole du narrateur, l'éternelle séparation des personnages becketttiens de leur moi.

Cette dislocation du moi se retrouvait au cœur de *Impromptu d'Ohio*, où l'Entendeur et le Lecteur se faisaient face, l'un rythmant lentement la lecture sans cesse entravée de l'autre, avant qu'ils ne se regardent pour la première fois à la toute fin, identiques l'un et l'autre. On en voyait les traces également dans *Va et vient*, où trois jeunes filles se chuchotaient des secrets, toujours sur le même ton, profitant toujours du départ de l'une d'entre elles.

Parfois dramatiques — *Berceuse*, notamment, dans sa sobriété, était mémorable —, parfois plutôt iconoclastes — *Quoi où*, par exemple, seul moment où la salle s'est franchement esclaffée —, les dramaticules gardaient une unité de ton grâce à une mise en scène rigoureuse et efficace. Le spectacle évitait à la fois le pathétique et la froideur, marquant du respect à l'égard

de Beckett en évitant la déférence qui aurait pu l'affadir par une distance obséquieuse. *Cantate grise* imposait un ton qui est aussi celui du Théâtre Ubu. Privilégiant le fragment et les montages, la troupe de Denis Marleau est d'abord préoccupée par le langage. Si, à certains moments, elle pêche par excès de virtuosité — c'était le cas notamment du spectacle à partir d'*Ubu* de Jarry, où, à certains moments, le travail de Jarry était réduit uniquement à la dimension, burlesque — dans les meilleurs cas, comme dans cette *Cantate grise*, elle impose un style qui fait du langage, du travail vocal, l'élément central du travail théâtral. Cela pourrait paraître banal en soi, si ce n'était d'un contexte théâtral contemporain où, très souvent, la voix ne sert qu'à exprimer un trop-plein d'émotions. Les éruptions galvanisent l'énergie plutôt que la pensée, et le langage est évacué au profit d'une «saine communication». À cette approche véridictionnelle du langage, pour reprendre un terme de la pragmatique, qui viserait l'identification du spectateur au comédien, favorisant une réception sans parasites entre l'émetteur et le ré-

1. Voir la critique de Jean-François Chassay du *Ubu cycle*, dans *Jeu* 51, 1989.2, p. 182-183. N.d.l.r.

cepteur, le Théâtre Ubu interroge le langage en soi. Un langage «circulaire» pourrait-on dire, où l'information ne culmine pas dans une révélation dernière qui expliquerait et justifierait tout mais fonctionne à la manière d'un dispositif rétroactif, phénomène de va-et-vient qui ne renvoie qu'à lui-même.

Évitant autant que faire se peut les développements linéaires, favorisant l'instant, le théâtre de Beckett convenait tout à fait aux artisans du Théâtre Ubu, qui ont su faire de ce spectacle une réussite. Rien de moins spectaculaire et en même temps de plus inoubliable que ce *Pas moi* qui vient clore *Cantate grise* et où on ne voit qu'une paire de lèvres enduites de rouge bouger sans arrêt comme si elle mastiquait les mots, cette logorrhée verbale d'une femme qui s'adresse à une autre et qui semble ne vouloir jamais finir. Avec cette voix qui semble sortir de nulle part, celle d'un spectre dans les murs du théâtre, et cette bouche sans cesse en mouvement qui semble indépendante, comme si rien n'existait hors d'elle, Beckett est allé aussi loin qu'il pouvait contre une certaine conception du théâtre. Belle fin de partie.

jean-françois chassay

«bérénice, la reine humiliée»

Texte de Jean Racine. Mise en scène de Yanick Auer; espace scénique: Paul Savoie; costumes: Jacinthe Demers; éclairages: Claude Benoit. Avec Diane Aubin, Yanick Auer, Christian Bégin, Yves Bourque, Violette Chauveau, Jean-Stéphane Roy, et la voix de Marguerite Duras. Spectacle des Productions de la Femme Gauchère, présenté à la maison de la Culture Frontenac du 14 au 16 novembre 1990.

une reine doublement humiliée

Les Productions de la Femme Gauchère est une compagnie de théâtre formée de jeunes professionnels qui n'a que trois ans d'âge. La *Bérénice* qu'elle présentait en novembre dernier en collaboration avec la Maison de la Culture Frontenac se voulait l'aboutissement d'un travail de recherche de quatre mois avec une vingtaine de comédiens placés sous la direction de Yanick Auer, dont le but était de «bien saisir la richesse du texte de Racine et la mécanique de la diction d'alexandrins».

Racine avait trente ans lorsqu'il écrivit *Bérénice*. Cette pièce était, de son propre aveu, la plus épurée, la plus simple, la plus ramassée de son répertoire. Comme il le disait dans la préface de sa pièce, l'action ne devait être soutenue «que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages». Racine voulait «faire quelque chose de rien» et retenir l'attention du spectateur pendant cinq actes «par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression».

On connaît l'histoire: la passion contre le devoir, un mélange fatal. Bérénice, la reine de Judée, et Titus, le futur empereur de Rome, s'aiment d'un amour fou; mais l'empire s'oppose à ces amours. Remplie d'espoir, Bérénice vient rejoindre Titus à Rome au moment où l'empereur Vespasien va mourir. Au lieu de libérer les amants, cette mort précipite la crise, qui sera de courte durée. Entre l'amour et le devoir, Titus hésite un moment, mais les lois et les intérêts politiques l'emportent. Malgré la douleur qu'il éprouve, il renonce à Bérénice qui se révolte d'abord, puis se rend aux arguments de Titus: sauvant l'honneur, ils sortiront tous deux