

« Le Retour »

Yvon Dubeau

Numéro 63, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28000ac>

[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

Dubeau, Y. (1992). Compte rendu de [« Le Retour »]. *Jeu*, (63), 153–156.

«Le Retour»

Texte de Harold Pinter; traduction : Éric Kahane. Mise en scène : Gregory Hlady; scénographie et éclairages : Volodymyr Kovalchuk; costumes : Anna Romanovska. Avec Elizabeth Albahaca (Jessie), Sébastien Frappier (Joey), James Hyndman (Lenny), Claude Lemieux (Sam), Gilles Pelletier (Max), Linda Roy (Ruth) et Jean Turcotte (Teddy). Production du Groupe de la Veillée, présentée à l'Espace la Veillée du 8 janvier au 2 février 1992.

Une esthétique de la rupture et du miroir

Profitant d'un voyage en Europe, Teddy, un intellectuel qui enseigne la philosophie dans une université américaine, fait halte avec sa femme dans la maison où il a passé son enfance, dans un quartier populaire de Londres. Ils arrivent en pleine nuit. Teddy présente Ruth, avec laquelle il est marié depuis six ans, à sa famille : son père, Max, un boucher à la retraite dont le règne s'achève, l'oncle Sam, un vieux célibataire chauffeur de taxi avec lequel Max est proprement tyrannique, et ses deux frères cadets, Lenny et Joey, respectivement souteneur et boxeur.

On n'échappe jamais tout à fait à ses origines. La pièce d'Harold Pinter nous présente une sorte de dynamique familiale déclenchée par le retour du seul fils qui avait réussi à s'évader de cet espace débilisant et qui s'était enfui au loin, aux États-Unis, espace mythique, pour y vivre un rêve de culture (ne reviennent-ils pas d'un court séjour à Venise?) et de réussite familiale et professionnelle. Ruth l'a suivi, s'éloignant pour un temps de sa vie antérieure de «modèle de corps». Le retour sonne le glas du rêve. Le cercle familial se reforme, et se referme. Teddy est avalé par le passé. C'est le choc et la dégringolade.

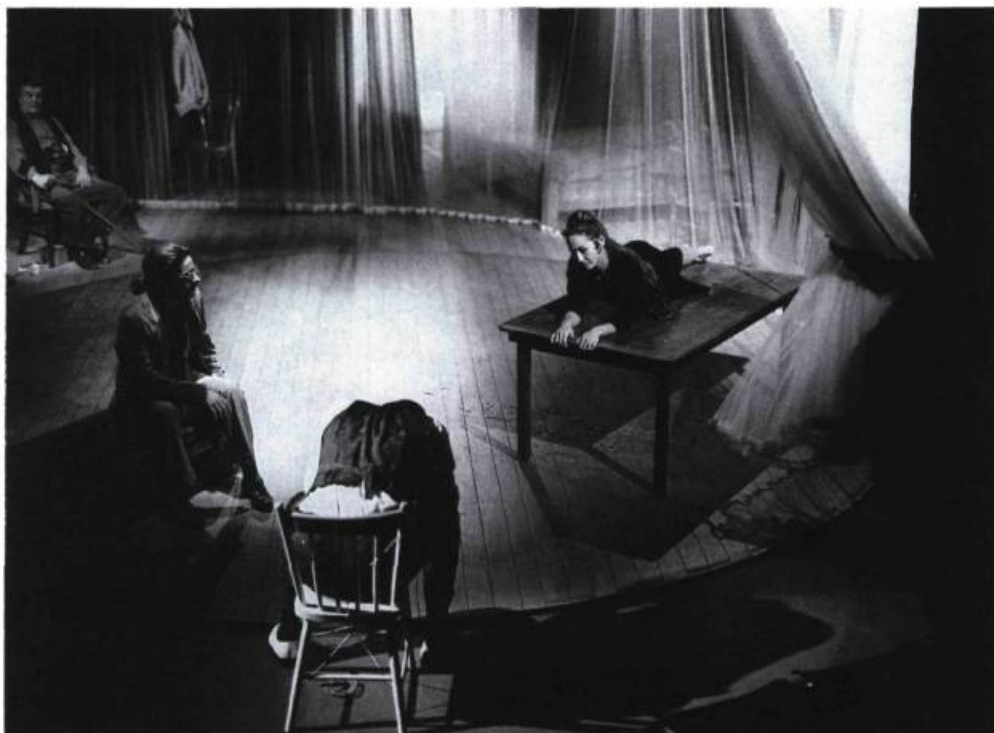
Rien n'a vraiment changé dans cette maison depuis le départ de Teddy. Sous l'effet de la présence troublante de Ruth qui va de l'un à

l'autre et prend plaisir à exciter la convoitise de tous ces mâles, la maisonnée s'agite. Au cours d'un «conseil de famille», ils se mettront d'accord pour faire d'elle leur esclave tout en la prostituant quatre heures par jour afin d'éviter les frais de son entretien. Lenny suggère de l'installer dans un appartement de Soho qu'il tient à la disposition de sa clientèle choisie. Il propose même à un Teddy désemparé de devenir rabatteur pour eux en Amérique. Ruth accepte leur proposition mais négocie ses propres conditions.

Cette pièce avait fait scandale à Londres lors de sa création en 1965. C'est que Pinter y va allègrement dans le procès de la famille, de la société, de l'amitié, de l'amour... L'horreur familiale décrite jusque dans le partage de l'épouse a de quoi faire frémir. Avec la finesse et la précision d'un mécanisme d'horlogerie, il nous peint l'ambiguïté des relations au sein d'une famille, les rapports d'amour-haine, les contradictions, les petites méchancetés, les violences verbales et physiques, l'envie et, surtout, la distance qui séparent les membres de cette famille, chacun enfermé dans ses rêves, dans son insignifiance, dans sa débilité, sous la gouverne de Max, le père, patriarche, patron des lieux. Le vocabulaire est souvent cru, la violence n'est jamais loin. Si consensus il y a chez les personnages, ce sera dans leur façon de considérer Ruth, la femme, comme la réincarnation de Jessie, la mère, qui a eu comme elle trois enfants.

Gregory Hlady a su concevoir une mise en scène inquiétante, déstabilisante, déroutante même, qui rend bien cette sensation de rupture et d'écroulement du rêve. Il a pris de nombreuses libertés avec le texte de Pinter. La linéarité de la représentation est sans cesse perturbée par des interventions hors de propos, des voix sorties d'outre-tombe, des répétitions, des bruits inusités dont le but est justement de déstabiliser. On retrouve cet effet de rupture jusque dans les accents divers utilisés par les personnages. Quelque chose se dérobe à la logique, à la raison.

Et la tension est encore augmentée par la présence physique et active de Jessie, la femme de Max, l'unique femme qui ait jamais habité cette maison; décédée dans des circonstances qui ne sont pas



précisées, elle hante encore les lieux et ceux qui y habitent. Ce personnage qui n'est pas évoqué autrement que comme souvenir dans le texte original de Pinter contribue, dans la mise en scène de Hlady, à la matérialisation de cette part de mystère que le texte comporte, et il permet de rendre plus concret sur le plan du jeu — du miroir pourrait-on dire — le rapport établi par les autres personnages entre cette image ambiguë d'épouse et de mère — à la fois objet de vénération et de haine — et l'autre mère, Ruth, qui devient sa réincarnation ou son envers, en prostituée. L'une est habillée d'une robe au col boutonné serré qui correspond à un puritanisme tout victorien, l'autre est vêtue d'une robe moulante et très décolletée qui traduit un esprit plus libertin.

Le jeu des comédiens, la scénographie, la bande sonore, les éclairages, tout fonctionne dans cette production comme si on avait voulu tirer du texte de Pinter, qui sert de matière de base, la part de sous-entendu, les non-dits, tirer des silences et des hésitations, qui abondent dans le texte, ce qui fait l'essentiel des rapports humains, et les

matérialiser de diverses façons par un jeu de mémoire et de miroirs. Le décor, simple, se présente comme une grande pièce avec, en son centre, un cercle qui délimite l'aire de jeu principale, autour de laquelle sont disposés les éléments d'un mobilier qui trahit la gêne : le fauteuil du père, un buffet, un miroir, un lit, une table et des chaises. Un escabeau évoque un accès au deuxième étage. Cette circularité sera encore augmentée par la présence d'un tulle sur rail qui sera déroulé à deux reprises pendant la représentation, et qui formera une sorte de chambre ardente dans laquelle, ironiquement, rien ne brûlera.

Le texte du *Retour* est augmenté d'extraits de *Voix familiales*, une autre pièce de Pinter. Deux fragments servent de prologue et d'épilogue, dans lesquels on entend, en voix *off*, les propos de Max comme s'ils provenaient d'outre-tombe. Hlady, le metteur en scène, défait les habitudes et les conventions. Ses interventions autoritaires et intempestives, lorsqu'il dirige les comédiens de son siège, n'hésitant pas à intervenir direc-

tement dans la représentation — pour aider Teddy à soulever sa malle ou pour projeter littéralement Ruth sur le plancher, au centre de cette meute d'hommes en *rut* en train de lui organiser une vie dorée de poule de luxe —, ses interventions, donc, ont de quoi étonner. De plus, les cierges, les chants liturgiques ukrainiens et les plaintes lugubres lancées d'une voix puissante et caverneuse par le metteur en scène contribuent à donner une connotation religieuse et mortuaire à l'ensemble.

La mise en scène de Hlady rend justice au talent des comédiens dont il nous fait découvrir de nouvelles facettes. Gilles Pelletier, d'abord, personnifie ici un chef de clan vieillissant, dominateur, lubrique et violent, ressassant toujours les mêmes hauts faits de sa jeunesse glorieuse, dansant son dernier numéro et s'accrochant désespérément à la vie qui le fuit. Capable d'amour et d'affection certes, il défend néanmoins avec violence son autorité défaillante, et reste à la fois pathétique et diabolique jusque



Le Retour d'Harold Pinter, du Groupe de la Veillée. «Le retour sonne le glas du rêve. Le cercle familial se reforme, et se referme.» Photos : Yves Dubé.



dans la mort. Sous des dehors d'ingénue, Linda Roy compose une Ruth troublante et provocante qui se révèle d'une profonde méchanceté et laisse deviner l'immense plaisir qu'elle prend à allumer tous ces hommes, à aller de l'un à l'autre, à les provoquer, à les manipuler, à lire le désir dans leurs yeux. Par un effet de miroir entre la Vénus de Botticelli reproduite sur l'envers du panneau de la table et le corps dénudé de la comédienne, l'espace d'un instant on accède à la beauté mythique et culturelle de la femme que ces mâles un peu rustres entrevoient comme une blessure qu'ils ne pourront exorciser autrement que dans un rapport instinctif de pouvoir. James Hyndman traduit avec une maîtrise et une liberté étonnantes, par le regard, le geste et la diction, la débilite de Lenny, son caractère obsessionnel, une folie sournoise et dangereuse qui surgit, entrecoupée de moments de lucidité. L'épisode du sandwich au fromage, la leçon de philosophie ou le récit du viol dont lui et Joey se sont rendus coupables sont des morceaux d'anthologie.

Dans ce cloaque où le chauvinisme mâle domine, les êtres sensibles n'ont pas leur place. On découvre un Joey mal à l'aise devant le récit de ses frasques et qui, dans un moment de lucidité, avoue qu'on peut être heureux avec une femme «sans aller jusqu'au bout». Teddy, le seul intellectuel du groupe, est moqué et ridiculisé. Sam également : il n'a pas de femme, il n'a tué personne à la guerre... «Couilles mortes!» lui

lance Max. Et dans ce désert du cœur fleurit une scène d'une rare intensité, celle où l'oncle Sam avoue à son neveu Teddy son amour pour lui, sur une musique de Malher, celle de *Mort à Venise*. Cette scène troublante de sensibilité, d'émotions douces, s'achève par le baiser de Sam et nous révèle peut-être, outre son attirance pour Teddy, la raison pour laquelle Max, l'époux de Jessie, ne croyait pas Sam dangereux quand il emmenait cette dernière en promenade. C'est aussi lui, Sam, qui apprendra finalement à Max que son ami MacGregor le trompait avec Jessie sur la banquette arrière de son taxi pendant qu'il les conduisait.

L'ensemble du jeu est marqué par une grande mobilité et souvent appuyé volontairement de gestes et d'intonations qui traduisent la violence des rapports entre les personnages. Cette violence est affirmée, entre autres, dans la scène où Max frappe à toute volée sur un bloc de boucher avec un couperet, geste qui sera imité, violence physique en moins, par Ruth. Il sera encore repris par Sam qui, dans un élan saisissant pour le spectateur, se coupe le bras gauche. Mais le membre sectionné n'était qu'une prothèse.

La fin de la représentation est éblouissante. La scène du départ du fils, rampant vers la lumière avec sa valise ouverte sur le dos et la canne du père dans la bouche, atteint véritablement au sublime et donne à cette scène des accents surréalistes. La mort de Max achève de nous convaincre : étendu par terre, il bouge les jambes comme s'il marchait vers Jessie tandis qu'elle le tire par derrière avec un câble, dans un flot de lumière vive. Le mouvement au ralenti nous fait entrer avec lui dans une sorte d'au-delà.

Cette mise en scène de Hlady tient d'une connaissance intuitive de l'œuvre de Pinter. Les libertés prises avec le texte dans cette mise en scène, la recherche d'effets visuels et sonores étonnants et originaux, les variations du jeu sont là pour nous mettre en garde contre la tentation de croire que nous savons tout des êtres et de la vie. Ici, la frontière entre le réel et l'imaginaire s'estompe. Les motivations nous échappent, la réalité se dérobe, le sens s'évanouit; nous progressons à la lisière de l'absurde.

Je dois avouer que j'ai été ébloui et convaincu par ce qui sera certainement retenu comme un événement de la saison. Hlady a su, à la suite de l'auteur, nous ébranler par le retour de ces démons familiaux que l'on croyait ensevelis à tout jamais.

Yvon Dubeau

«La Descente d'Orphée»

Texte de Tennessee Williams; traduction : Michel Tremblay. Mise en scène : François Barbeau, assisté de Monique Duceppe; décor : André Hénault; costumes : Anne Duceppe, assistée de Daniel Fortin; éclairages : Luc Prairie; bande sonore : Claude Lemelin. Avec Anne Caron (Eva Temple), Michel Daigle (Pee Wee Binnings), Yves Desgagnés (Valentine Xavier), Paul Dion (Doug Hamma), Martin Fortier (deuxième homme), Alain Fournier (David Cutere), Benoît Girard (Jabe Torrance), Danielle Hotte (Sister Temple), Andrée Lachapelle (Vee Talbot), André Lacoste (M. Dubinsky), Esther Lewis (Dolly Hamma), Louise Marleau (Lady Torrance), Hélène Mercier (Carol Cutere), Louis Ad. Parillon (Uncle Pleasant), Dominique Proulx (une femme), Gilles Renaud (shérif Talbot), Francine Ruel (Beulah Binnings), Sabin Thivierge (premier homme), Hélène Trépanier (garde Porter). Production de la Compagnie Jean-Duceppe, présentée au Théâtre Jean-Duceppe de la Place des Arts du 19 février au 28 mars 1992.

Une sensation d'incomplet

En traduisant, en transférant un texte théâtral d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, les différents artistes engagés dans le processus font acte de création; la nature de la pièce dans sa culture d'origine est transformée quand elle est présentée à une nouvelle culture, la culture cible. Idéalement, ce processus de transformation de l'œuvre élucide, précise ce qui, vrai et limpide pour les spectateurs de la culture d'origine, pourrait échapper ou sembler ridicule ou improbable aux spectateurs de la culture cible. De plus, le passage du temps entre l'écriture de l'œuvre et sa traduction nécessite parfois des changements esthétiques ou autres qui évitent à la pièce de devenir un événement muséologique et rendent au texte une résonance contemporaine souvent perdue. Cette démarche semble avoir été celle de François Barbeau, Michel Tremblay et André Hénault lors de la création de