Dans les pas de l'acteur beckettien

Annie Pican

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2249>

DOI : 10.4000/doublejeu.2249

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 167-172

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Annie Pican, « Dans les pas de l'acteur beckettien », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 11 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2249> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2249>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DANS LES PAS DE L'ACTEUR BECKETTIEN

Tous les personnages beckettien, sans exception, vont perdre la certitude du langage. En cela, Watt¹ énonce le principe de survivance qui sera commun à tous : ne pas savoir revient à jouer avec tous les possibles, à tendre vers le rien. Quant à Murphy², à mesure qu'il trépassé en tant que corps, il se sent revivre en temps qu'esprit, libre de se mouvoir entre tous ses trésors. L'univers dramatique de Samuel Beckett revisite ce processus de désincarnation amorcé dans la période littéraire des écrits romanesques. Assez vite, Beckett abandonne les formes rassurantes des premières pièces peuplées de personnages identifiables, libres de se mouvoir et de dialoguer.

Pourtant, le passage à l'écriture théâtrale est une délivrance. Déjà, dans les premières pages de *Malone meurt*, s'exprime ce désir de jeu :

Cette fois, je sais où je vais. C'est un jeu maintenant³.

Le théâtre représente l'expérience du dehors, de « l'Ailleurs de la scène et de l'autre de l'Acteur »⁴. Échapper à l'obscurité, et projeter dans un espace éclairé des personnages individualisés et différenciés qui puissent à nouveau dialoguer. Revenir au commencement amorcé dans l'entreprise romanesque pour mieux recommencer.

Cette expérience du dehors, de la représentation, qui induit le présent et la présence, permet à l'auteur « d'incarner en se désincarnant, de continuer à parler tout en se taisant davantage »⁵.

Alain Schneider évoque le découragement des premiers metteurs en scène et des acteurs qui pensent que l'auteur les limite trop sévèrement en tant qu'artistes, les privant de toute créativité, qu'il restreint de façon trop rigide leurs ressources physiques et vocales :

Ils me disent qu'il doit détester les acteurs puisqu'il leur défend d'utiliser leurs propres impulsions ainsi que le côté physique de leur être [...]. Après tout, s'ils ne peuvent circuler sur scène, s'ils ne peuvent se servir de leur

1. S. Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, 1968.

2. S. Beckett, *Murphy*, Paris, Minuit, 1953.

3. S. Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 9.

4. A. Satgé, « Le théâtre ou l'expérience du dehors », *Le Magazine littéraire*, janvier 1999, p. 48.

5. *Ibid.*

voix, ni de leur corps, [...] qui sont-ils sinon des pantins impersonnels ou même désincarnés de sa volonté⁶ ?

Incompréhension et désarroi plus largement suscités par les nouveaux codes de représentation qu'imposeront les dramaturges des années soixante et qui vont bouleverser et achever de démantibuler le théâtre traditionnel. Privé d'intériorité ou bien émanant du *je* primordial, le personnage n'est plus le seul porteur de sens, il doit composer avec les signes multiples qui l'entourent (objets, bruits, lumière, mouvement). Il devient alors « le porte-voix d'une réalité obscure et irrévélée »⁷.

Établissant ce constat, Samuel Beckett envisage un théâtre qui va au-delà d'un regard dénonciateur. Sa nouveauté et sa singularité en passent par l'installation de ses personnages dans « un presque rien progressif et inéluctable » évoqué dans son roman, *L'Innommable* :

Cette voix qui parle, se sachant mensongère, indifférente à ce qu'elle dit, trop vieille peut-être et trop humiliée pour savoir dire les mots qui la fassent cesser, se sachant inutile, pour rien, qui ne s'écoute pas, par où peut-être un jour lui reviendra le long soupir clair d'avent et d'adieu, en est-elle une ?... Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler⁸.

Des personnages, des êtres qui n'ont pas de voix et qui doivent parler. C'est ce paradoxe qui place radicalement la démarche de Beckett dans un lieu encore vierge et inexploré. Plus que « la parodie qui se moque du langage quotidien », plus que la « fête verbale » servie par l'inconscient dans tous ses états ou que la tragédie engendrée par la nullité et l'impuissance des mots à dire le monde, le théâtre de Beckett explore une « réalité innommable mais dont on sait que rien ne peut prévaloir contre elle »⁹. Il ne suffit pas que les mots soient pris entre le jeu et le sens pour rafraîchir ou revivifier le monde ; ce que s'évertue à dire Beckett est toujours à inventer dans un espace-temps toujours à naître.

Le théâtre de Beckett a fait venir sur scène des êtres surgis de nulle part, des « figures sans papiers, des allégories »¹⁰, des êtres à la fois disparates et denses aux traits discordants qui seront déclinés, par commodité, sous la

6. A. Schneider, « Comme il vous plaira », in *Beckett*, Paris, Éditions de l'Herne, 1997, p. 133.

7. R. Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 393.

8. S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 40.

9. R. Abirached, *La Crise du personnage...*, p. 393.

10. M. Cournot, « Des êtres sans feu ni lieu », *Le Monde* (Dossiers et documents littéraires), 17 septembre 1981.

forme clownesque. Dès *En attendant Godot* le clown suffisamment anonyme et protéiforme sera une sorte de référent pour les interprètes. Excroissance formelle qui jalonne l'humanité ou y pénètre par effraction, être des intervalles, « des trous de clous », il ne fait pas partie du monde, on ne le croise pas dans les entreprises, il est un débranché, « un fou en couleur et musique » : par contraste, il accuse la « réalité de l'éléphant, l'angoisse de la femme canon, une certaine douceur rêvée des saltimbanques »¹¹. Alors qu'il avoue ne pas visualiser les personnages, cette créature aux facettes multiples se présente à l'écrivain comme une alternative séduisante dont il saisit le rictus comique et déchirant. Or, si l'essence clownesque est d'abord un fait corporel inscrit sur le visage du personnage – dans son allure, sa démarche, son élocution – elle s'élabore essentiellement chez Beckett autour des maux, des chairs estropiées. Pour un jeu qui doit épouser ces exigences, les premières « mises en corps » seront douloureuses. L'acteur doit conjuguer les mots avec les maux, s'efforcer de se penser souffrant. Corps souffrant, perpétuellement en crise, troublé, disjoint pour une parole qui va le devenir de plus en plus. Jean Martin, l'un des interprètes de Lucky, demande à un médecin de lui indiquer une maladie susceptible de justifier un dérèglement de la parole, du geste, sinon de la pensée :

C'est ainsi que j'étudiais plus particulièrement la maladie de Parkinson et composais assez rapidement un personnage atteint d'un tremblement nerveux auquel venait s'ajouter une difficulté d'élocution, raconte Jean Martin¹².

De l'expérience scénique d'*En attendant Godot*, Beckett tire des conséquences irréversibles : sachant qu'on ne peut évacuer la subjectivité – celle de l'œil, de la voix, du moi – il entend maintenir le théâtre au creux de ce qu'il a de plus matériel et de plus élémentaire jusqu'à tenter de représenter le non-représentable de l'homme sur la scène.

Incarnation mise en question, réduction progressive de tous les éléments, précisions drastiques : Samuel Beckett enferme peu à peu ses personnages, écrit des partitions rigoureuses que ses interprètes acceptent souvent difficilement.

Ainsi, dans la pièce *Comédie*, comment concilier le fait de raconter une histoire audible et intelligible pour les spectateurs et la rapidité d'élocution exigée par l'auteur ? Il faut encore admettre l'idée de disparaître complètement pour ne laisser voir qu'une bouche dans *Pas moi*. La première mondiale de la pièce s'avère, à ce titre, une rude épreuve pour l'actrice Jessica

11. *Ibid.*

12. J. Martin, « *En attendant Godot* », *Le Magazine littéraire*, janvier 1999.

Tandy qui arrive sur scène poussée dans une espèce de grande boîte noire. L'espace est entièrement plongé dans l'obscurité à l'exception des lèvres de la comédienne qui a l'obligation de maintenir sa bouche dans l'étroit faisceau du projecteur : « J'ignore si Beckett l'a jamais su », confie l'actrice à James Knowlson,

mais je me suis débrouillée pour ne pas penser grâce à ce machin à roulettes dans lequel on me poussait [...]. J'avais un prompteur, juste devant moi. Je n'avais donc pas à penser, seulement à vivre cette insupportable panique. J'étais libre, avec tous ces points de suspension sous le nez¹³ !

Des comédiens célèbres ont refusé de jouer dans les pièces de Beckett. D'autres, en revanche, s'y sont révélés, inscrivant leur voix, imprimant leurs traits dans le grain même de l'écriture. Avec eux, des êtres sans âges, des silhouettes indéterminées sortent de l'anonymat, s'imposent définitivement sur la scène beckettienne au point de se confondre avec elle... Lucien Raimbourg, Madeleine Renaud, Étienne Berry, Denise Gence, et David Warri-
low, au-delà d'un souffle révélateur y déposeront leur histoire, leur part la plus intime, immortaliseront ces personnages « nés sur une tombe ». Expérience paradoxale qui exige de la part du comédien, selon Denise Gence, une complicité presque originelle avec le texte. Car le jeu est constamment dans « un équilibre instable entre un aspect plus réaliste, plus vrai, et un autre plus distancié plus abstrait, plus formel ou musical »¹⁴. L'interprète de Winnie voit un matériau à inventer à partir de la contraction des éléments de jeu :

Oh les beaux jours me fait penser à ces bonsaïs qui sont des chênes avec des structures de chênes, le tronc, les feuilles mais tout cela tenant dans un petit pot. C'est comme si on faisait un parcours de neuf mètres de large, de dix-huit mètres de profondeur mais le tout immobile. [...] Les mouvements sont à l'intérieur du corps. [...] Il faut donc procéder à la conversion, au déplacement des énergies, « aborder le texte avec les cinq sens éveillés », pour « écouter mieux, sentir mieux, voir mieux »¹⁵.

De façon plus radicale, l'acteur David Warri-
low s'est défini comme un musicien déchiffreur qui, à la lecture de la « prodigieuse » partition beckettienne, laisse parler ses voix intérieures. Loin de représenter un absolu, les indications scéniques sont des propositions qu'il est possible de transgresser au cœur d'une connaissance intime de l'œuvre :

13. J. Knowlson, *Beckett : biographie*, Arles, Solin – Actes Sud, 1999, p. 746.

14. D. Gence, *Théâtre aujourd'hui*, n° 3, 1994, *L'Univers scénique de Samuel Beckett*, p. 22.

15. *Ibid.*, p. 31.

J'ai une telle estime pour cet auteur, qu'à mes yeux les indications donnent un point de vue, une perception, elles ne représentent pas un absolu. [...] Si cette liberté dans le travail disparaît, ce sera la mort, comme si l'on demandait à un musicien de s'en tenir à une interprétation unique de la partition. Les textes de Beckett sont propices au changement de conscience de générations et d'époques successives, se prêtent à l'art vivant du théâtre¹⁶.

Un sentiment partagé par nombre de metteurs en scène. En proposant des lectures très personnelles de *En attendant Godot* ou de *Fin de partie*, Joël Jouanneau, Charles Tordjman, Philippe Adrien, Luc Bondy revendent tout à la fois la richesse inépuisable de l'œuvre, la nécessité d'un théâtre en prise avec « l'ici-maintenant de la représentation » et le refus de toute orthodoxie dans le travail d'exploration. À l'opposé, en créant les *Dramaticules*¹⁷ Stéphane Verrue découvre dans le respect des contraintes du texte une dimension véritablement stimulante. Vincent Lacoste, qui a mis en scène plusieurs courtes pièces de Beckett, est plus radical encore¹⁸. Pour lui, l'extrême précision des notations et des didascalies ouvre sur un espace de liberté insoupçonné, une forme de détachement et de grande disponibilité :

La manière dont on se perçoit « décolle », car le fait d'être cloué à un endroit permet d'en découvrir un autre, plus subtil, plus fin, d'où surgit un état d'abandon qui n'est pas directement associé au corps, lequel est souvent amoindri, limité, handicapé. Cette démarche renvoie à l'idée d'un corps céleste sculpté et rempli par la voix en même temps qu'elle éloigne du corps physique, au sens mimétique du corps charnel laissant apparaître un espace de drôlerie et de lâcher de la souffrance, d'oubli de ses traces douloureuses, de ses empreintes encloses dans la chair. Localiser le corps très présent exige en même temps qu'on se détache de lui et de l'ensemble des strates de mémoire qui s'y trouvent sédimentées. La voix, quand elle trouve sa liberté, peut alors se *moquer du corps*, le lâcher à une certaine condition de poids et de gravité. Il paraît vain de vouloir, chercher la brisure de la didascalie. Sous une forme imposée, très écrite, Beckett est dans une captation de la vie qui s'étonne de l'événement ; il faut sans doute laisser dire les didascalies afin que l'œuvre se dévoile. Avec pudeur, Beckett n'écrit que ce qu'il peut écrire et toute sa tentative consiste à trouver le point d'émergence de l'informe, du temps aléatoire d'apparition

16. D. Warrilow, *ibid.*, p. 45.

17. S. Beckett, *Dramaticules*, mise en scène de S. Verrue, Paris, Cité internationale, automne 1993.

18. V. Lacoste, mise en scène de *Comédie et autres dramaticules*, La Maison de l'acteur, janvier 1998.

et de disparition, de naissance et de mort. Il y a bien là mise en œuvre d'un parcours initiatique matriciel qui engage le comédien de manière très profonde¹⁹.

En d'autres termes, cet équilibre entre le texte et le jeu doit d'abord à la créativité de l'acteur qui travaille à la frontière de la paralysie et du mutisme. Ce corps si présent est convié à disparaître au profit d'une entité diffuse que Roland Barthes nomme « corporéité troublante de l'acteur »²⁰. L'acteur beckettien n'a presque rien à dire, presque rien à faire :

Une certaine manière de parler pour dire que tout va vers le silence, et de bouger pour montrer que tout va vers l'immobile. Faire sentir avec une extrême économie de moyens la double impossibilité de parler et de se taire, de demeurer et de s'en aller, d'être tout à fait là et tout à fait absent²¹.

Une position ambiguë, difficile, semble se maintenir ainsi au cœur de l'entreprise beckettienne qui fait écho à la question de l'incarnation et de la distance, de l'acteur lui seul décidant d'une vie qui ne se peut pas.

ANNIE PICAN *

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

19. Entretien d'Annie Pican avec Vincent Lacoste, Paris, printemps 2001.

20. Cité par A. Simon, *Beckett*, Paris, P. Belfond (Les dossiers Belfond), 1989, p. 66.

21. *Ibid.*

* Comédienne, metteur en scène et formatrice à Caen. Elle a monté *Beckett* et prépare actuellement une thèse de doctorat sur l'auteur.