

LE THÉÂTRE
DE SAMUEL BECKETT

Dans ses pièces, l'auteur irlandais multipliait les indications scéniques d'une extrême précision. Jusqu'à quel point ceux qui montent ses œuvres doivent-ils respecter ces didascalies ?

Metteurs en scène sous surveillance

A lors que Samuel Beckett mettait en scène lui-même l'acteur américain Rick Cluchey dans sa pièce *La Dernière Bande*, à Londres, en 1980, il n'arrivait pas à obtenir le bruit exact des pas traînants du personnage, Krapp. Jusqu'au jour où il a tendu à l'acteur une vieille paire de pantoufles en cuir noir, en lui disant : « Mettez ça, je les ai portées pendant vingt-cinq ans. » C'était le bon bruit.

Cette anecdote, racontée à l'époque par Hugh Herbert dans le quotidien britannique *The Guardian*, fait sourire. Elle montre le soin quasi maniaque que Beckett, dont on célèbre cette année le centenaire de la naissance, mettait à la mise en scène de ses pièces. Elle indique aussi qu'il ne respectait pas toujours ses propres indications scéniques puisque, dans le texte de *La Dernière Bande*, il a écrit que Krapp porte... une « surprenante paire de bottines, d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites et pointues ».

Son intransigeance s'est pourtant manifestée à plusieurs reprises. Ainsi, lorsque *Fin de partie* est entré au répertoire de la Comédie-Française, en octobre 1988, l'administration du théâtre a dû publier un communiqué pour annoncer qu'« à la suite de divergences existant entre Samuel Beckett et Gildas Bourdet », le metteur en scène, la pièce serait « donnée hors la mise en scène initialement prévue ». Était en cause, principalement, la couleur rose du décor, alors que l'auteur parle de murs gris. Beckett était fou de rage. La pièce fut donnée avec un décor recouvert d'une bâche.

Samuel Beckett, mort en 1989, avait laissé de son vivant à Jérôme Lindon, président des éditions de Minuit, la charge de défendre ses intérêts en France. La fille de l'éditeur, Irène Lindon, a repris le flambeau. Qui veut monter une pièce de Beckett doit d'abord soumettre un projet à Mme Lindon qui donnera, ou non, l'autorisation. La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), chargée de percevoir les droits, veille. En Angleterre, c'est le neveu de Samuel Beckett, Edward, qui contrôle les mises en scène, n'hésitant pas à franchir la Manche, comme il l'a fait, en cette rentrée, à l'occasion du festival Paris-Beckett.

Mme Lindon explique que, pour Beckett, les indications scéniques, appelées didascalies en langage savant, formaient une partie intégrante de l'œuvre. On ne peut donc pas plus y toucher qu'au texte de la pièce. Mais la gardienne des instructions du maître assure admettre une certaine souplesse, dans des limites à ne pas franchir. « En attendant Godot a pour cadre une route à la campagne, pas la gare de l'Est, avec des types qui s'enfilent des canettes, note-t-elle. Beckett nous a fait confiance, ce que j'essaie de respecter sans faire de scandale et sans interdire. Donc, on n'ajoute rien au texte, on ne met pas de musique et si on veut remplacer Gogo et Didi par Bokassa et Malraux, je dis non. »

Elle s'est violemment disputée avec Marcel Bozonnet, alors administrateur de la Comédie-Française, quand Catherine Samie a été choisie pour jouer Winnie dans *Oh les beaux jours*, en 2005. Mme Lindon jugeait la comédienne trop âgée pour le rôle, à 80 ans, puisque Beckett indiquait : « la cinquantaine, de beaux restes ». Elle a toutefois renoncé à imposer son point de vue. En revanche, elle a refusé que Coline Serreau et Muriel Robin jouent *En attendant Godot* pour le festival Paris-Beckett, puisque c'est une pièce où il n'y a que des hommes. Elle a rejeté, aussi, une version théâtrale de la pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent*, que Jacques Nichet voulait monter.

Les didascalies prennent parfois autant de place que le texte. L'œuvre s'y résume, même, dans *Actes sans paroles*, pièces muettes, comme le nom l'indique. Jean-Claude Berutti, codirecteur de la Comédie de Saint-Etienne, estime qu'« un texte de théâtre n'est pas fait pour être lu ». « Il comprend deux types d'ordres de l'auteur : ce que l'acteur doit dire et ce que l'acteur doit faire. Chez Beckett, c'est poussé très loin », explique-t-il. L'auteur et metteur en scène Joël Jouanneau s'en amuse. « C'est un étou, dit-il, mais, entre les deux mâchoires, on peut un peu jouer. » Pierre Chabert, qui a travaillé avec Beckett comme comédien et comme



De gauche à droite et de haut en bas : dans « Oh les beaux jours », la Winnie de Madeleine Renaud au Théâtre de l'Odéon, en 1963 (mise en scène : Roger Blin) ; de Denise Gence au Théâtre de la Colline, en 1992 (mise en scène : Pierre Chabert) ; de Catherine Samie à la Comédie-Française, en 2005 (mise en scène : Frederick Wiseman) ; de Madeleine Renaud au Théâtre du Rond Point, en 1981 (mise en scène : Roger Blin). AGENCE BERNARD - VINCENT FOURNIER/AGENCE ENGUERRAND - RAMON SENERA/AGENCE BERNARD - MARC ENGUERRAND

metteur en scène, pense qu'il faut distinguer entre « ce qui tient de la structure de la pièce et le reste ». « Il y a des indications qu'il faut prendre en compte et d'autres pas », ose-t-il affirmer.

Pour René Gonzalez, directeur du Théâtre Vidy, à Lausanne, « Beckett a créé les conditions de l'impossibilité, mais il ne faut pas aller jusqu'à dire que c'est une catastrophe », car « tout dépend des visions, des interprètes ». Ainsi Frederick Wiseman, documentariste américain qui reprend *Oh les beaux jours* au Théâtre du Vieux-Colombier jusqu'au 4 novembre, a « plus ou moins suivi les didascalies ». « J'ai un peu changé le décor, avoue-t-il, mais respecté absolument les pauses. Si l'artiste enchaîne les mots, cela change le sens. Avec les pauses, c'est fascinant. On suit la façon de penser de Winnie, c'est-à-dire la façon dont Beckett nous montre les pensées, banales, paradoxales, profondes, fugaces, par exemple comment Winnie essaye de se souvenir des livres qu'elle a lus, en confondant les œuvres. »

Pierre Chabert explique que, parfois, la genèse de la pièce donne une explication. « Pour Pas, par exemple, Beckett avait l'obsession de bruits de pas, une image sonore, et, petit à petit, s'est greffée une image visuelle de femme. Toute la pièce a donc été organisée autour de cette double image, le langage scénique devenant alors générateur de la pièce », décrypte-t-il. Dans *Comédie*, la lumière d'un projecteur devient un personnage, qui interroge les autres.

Joël Jouanneau plaide pour en finir avec « la momification » du théâtre de Beckett. « Les didascalies doivent se vérifier sur un plateau. Si, sur le plateau, on trouve autre

chose, il faut le faire », proclame-t-il. La plupart reconnaissent que les indications de l'auteur s'imposent quand elles portent sur le temps. Surtout, précise Jean-Claude Berutti, « ce qu'aucun autre auteur ne maîtrise à ce point : le travail du temps qui pourrit ». « Quand il dit "un temps", "un temps long", "silence", c'est quoi, un temps ? Quatre secondes ? Deux ? C'est très compliqué, au théâtre, le temps et le silence. Une logique très spéciale », explique-t-il. Le temps parfois

se mesure dans l'espace, en pas comptés. Joël Jouanneau ajoute : « Beckett a inventé la notion de silence au théâtre, pas de façon psychologique, pour émouvoir, faire sourire ou pleurer, mais comme un arrêt du temps. Et c'est complètement dépendant du rythme général de l'œuvre. La durée du silence dépend de ce qui se passe avant sur le plateau. »

En complément du silence, la musicalité, le rythme sont aussi des éléments essen-

tiels de toute pièce de Beckett. Le souci de la tonalité des voix, les bruits, les noms des personnages – tous en une seule syllabe dans *Fin de partie* (Hamm, Clov, Nell, Nagg), en trois ou en deux, en contraste ou en opposition, dans *En attendant Godot* (Vladimir et Estragon, Lucky et Pozzo) – sont indissociables de ce que Joël Jouanneau appelle cette « musique impérative, essentielle ». ■

MARTINE SILBER

« Un temps », « Un temps long »...

ACTE PREMIER

Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentas douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie. Lumière aveuglante.

Une toile de fond en trompe-l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée.

Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre très précis de celui-ci, WINNIE. La cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles. Elle dort, les bras sur le mamelon, la tête sur les bras. A côté d'elle à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas, et à sa droite une ombrelle à manche rentrant (et rentré) dont on ne voit que la poignée en bec-de-cane.

A sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le mamelon, WILLIE.

Un temps long. Une sonnerie perçante se

déclenche, cinq secondes, s'arrête. Winnie ne bouge pas. Sonnerie plus perçante, trois secondes. Winnie se réveille. La sonnerie s'arrête. Elle lève la tête, regarde devant elle. Un temps long. Elle se redresse, pose les mains à plat sur le mamelon, rejette la tête en arrière et fixe le zénith. Un temps long.

WINNIE. – (Fixant le zénith) Encore une journée divine. (Un temps. Elle ramène la tête à la verticale, regarde devant elle. Un temps. Elle joint les mains, les lève devant sa poitrine, ferme les yeux. Une prière inaudible remue ses lèvres, cinq secondes. Les lèvres s'immobilisent, les mains restent jointes. Bas.) Jésus-Christ Amen. (Les yeux s'ouvrent, les mains se disjoignent, reprennent leur place sur le mamelon. Un temps. Elle joint de nouveau les mains, les lève de nouveau devant sa poitrine. Une arrière-prière inaudible remue de nouveau ses lèvres, trois secondes. Bas.) Siècle des siècles Amen. (Les yeux s'ouvrent, les mains se disjoignent, reprennent leur place sur le mamelon. Un temps.) Commence, Winnie. (Un temps) Commence ta journée, Winnie. (Un temps. Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans sans le déplacer, en

sort une brosse à dents, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse, garde le tube dans une main et se brosse les dents de l'autre. Elle se détourne pudiquement, en se renversant en arrière et sur sa droite, pour cracher derrière le mamelon. Elle a ainsi Willie sous les yeux. Elle crache, puis se renverse un peu plus.) Hou-ou (Un temps. Plus fort.) Hou-ou. (Un temps. Elle a un tendre sourire tout en revenant de face. Elle dépose la brosse.) Pauvre Willie – (elle examine le tube, fin du sourire) – plus pour longtemps – (elle cherche le capuchon) – enfin – (elle ramasse le capuchon) – rien à faire – (elle revisse le capuchon) – petit malheur – (elle dépose le tube) – encore un – (elle se tourne vers le sac) – sans remède – (elle farfouille dans le sac) – aucun remède (elle sort une petite glace, revient de face) – hé oui – (elle s'inspecte les dents dans la glace) – pauvre cher Willie. ■

Extrait de « Oh les beaux jours » (éd. de Minuit), pages 11 à 14.