



...que nuages...

pièces théâtrales et télévisuelles
de Samuel Beckett

Théâtre de l'Entresort
avec les comédiens de l'atelier Catalyse
Mise en scène Madeleine Louarn

Création au Théâtre du Pays de Morlaix
vendredi 23, samedi 24 avril à 20h00 et dimanche 25 avril à 15h30

...que nuages...

« Ainsi forgerai-je mon âme maintenant,
La contraignant à l'étude
Sur les bancs d'un docte savoir,
Jusqu'à ce que le délabrement du corps,
Le sang qui se dégrade lentement,
Le délire retors
Ou la morne décrépitude,
Ou, survenant pis encore, le malheur —
La mort des êtres chers, et comment périssent,
Vives à en couper le souffle, toutes lueurs
Présentes dans leurs regards jadis —
Ne semblent plus que nuages passant dans le ciel
Lorsque l'horizon pâlit ;
Ou le cri d'un oiseau qui sommeille,
Parmi les ombres appesanties. »

W.B.Yeats

extrait de « *La tour* »

Sommaire :

p. 5	Distribution du spectacle
p. 6 & 7	Sources d'inspirations
p. 8 à 10	Montage textes et films
p. 11	Comment dire / de Samuel Beckett
p. 12	Présentation du Théâtre de l'Entresort
p. 12 & 13	Présentation de l'atelier Catalyse
p. 14 à 16	Biographie de Samuel Beckett par Antoine Berman
p. 17	Bibliographie : Témoignages — Biographies — Études critiques

A plus d'un titre, Samuel Beckett est un cas, une exception, un astre rare ou inconnu du monde des lettres et du spectacle. Un monde qu'il dépasse tellement de par son exigence et son humanité, qu'on le verrait plutôt du côté de la mystique.

On sent bien la difficulté, sinon l'impossibilité qu'il y a à parler de Beckett avec justesse et précision, à vouloir exprimer par des mots ce que l'on ressent, ce que l'on pressent devant lui. Pas étonnant qu'une œuvre aussi concentrée, aussi réduite à l'essentiel et qui tend vers le silence, ait donné lieu à tant de commentaires.

Beckett est l'écrivain qui de son vivant a suscité le plus grand nombre de commentaires de toute l'histoire de la littérature : des bibliothèques entières. Comme un texte sacré qu'on n'en finirait pas de déchiffrer.

S'il nous échappe ainsi, c'est qu'on cherche toujours à en extraire des idées, alors qu'il s'adresse davantage au cœur qu'à l'intelligence. Là réside un des malentendus : on a voulu faire de Beckett un philosophe, le réduire à une "métaphysique" (de l'absurde, du néant), alors qu'il est d'abord fondamentalement un poète. (...) Impitoyable, Beckett nous dépouille de tout, il nous met à nu, il nous roule dans la même farine : boue, sable. Il fait de nous des éclopés, des marginaux, des enterrés, derniers restes d'humanité, derniers rescapés d'un monde dévasté, mort.

Pierre Chabert

L'univers scénique de Samuel Beckett,
in Théâtre Aujourd'hui n°3

Distribution :

Mise en scène :	Madeleine Louarn
Assistante à la mise en scène :	Alice Millet Dussin
Accompagnement des acteurs :	Françoise Le Bars et Erwana Prigent
Scénographie :	Madeleine Louarn
Régie Générale :	Dominique Brillault
Son :	Nicolas Guérin
Lumière :	Frederic Richard
Vidéo :	Wilhem Mastagli
Costumes :	Myriam Rault
Les acteurs de l'atelier Catalyse :	Anne Menguy Christelle Podeur Jean-Claude Pouliquen Yvon Prigent Jacques Priser

Production :

Théâtre de L'Entresort, Théâtre du Pays de Morlaix et C.A.T. Catalyse.

Avec le soutien de :

La DRAC Bretagne, du Conseil Régional de Bretagne, du Conseil Général du Finistère et de la Ville de Morlaix.



Création au Théâtre du Pays de Morlaix

vendredi 23, samedi 24 avril à 20h00 et dimanche 25 avril à 15h00

Écrire en anglais conventionnel de vient pour moi de plus en plus difficile, cela semble même absurde. Et, de plus en plus, ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer afin d'atteindre les choses (ou le néant) qui se trouvent au-delà. (...) Étant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière se mette à suinter à travers : je ne puis imaginer un idéal plus grand pour un écrivain d'aujourd'hui.

Lettre de Samuel Beckett

In *Disjecta*

Les mots ne peuvent que décrire, circonscrire cette image. Ils ne pourront jamais porter en eux l'image elle-même. Le film ou la vidéo peuvent sans doute, eux, la montrer, la préserver. Et cela sans la pesanteur, l'asservissement du langage. (...) Beckett s'efforçait de devenir de plus en plus concis, de plus en plus précis, dans sa façon d'écrire : en sorte que peut-être ne produirait-il enfin qu'une page blanche. La poésie visuelle des métaphores incarnées, telle celle de Quad, est d'une certaine façon, me semble-t-il, précisément cette page blanche : un poème sans mots.

Martin Esslin

Une poésie d'images mouvantes
in *Revue desthétique*

L'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué. (...) L'épuisé épuise tout le possible. (...) Les personnages de Beckett jouent du possible sans le réaliser, ils ont trop à faire avec un possible de plus en plus restreint dans son genre pour se soucier de ce qui arrive encore. (...) La combinatoire est l'art d'épuiser le possible par disjonctions incluses. Mais seul l'épuisé peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification. Seul l'épuisé est assez désintéressé, assez scrupuleux. Le grand apport de Beckett à la logique est de montrer que l'épuisement (exhaustivité) ne va pas sans un certain épuisement physiologique : la combinatoire épuise son objet, mais parce que son sujet est lui-même épuisé. (...)

Il y a donc quatre façons d'épuiser le possible :

- former des séries exhaustives de choses
- tarir le flux des voix
- exténuer les potentialités de l'espace
- dissiper la puissance de l'image.

L'épuisé c'est l'exhaustif, c'est le tari, c'est l'exténué, et c'est le dissipé. (...) C'est à la télévision que la langue des images et des espaces de Beckett accomplit son opération propre, distincte des deux premières. Quad sera l'espace avec silence et éventuellement musique. (...) Nuits et rêves sera image avec silence, chanson et musique. (...) Beckett a supporté de moins en moins les mots (...); c'est la télévision qui a permis à Beckett de surmonter l'infériorité des mots.

Gilles Deleuze,

L'Épuisé
In *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé*



Sources d'inspirations, par Madeleine Louarn

Nous avons plusieurs fois tourné autour de textes non théâtraux de Samuel Beckett lors d'ateliers, de stages. Aujourd'hui, c'est sur les derniers travaux de cet auteur que nous portons notre choix.

Mis sur la piste de ses dernières œuvres par l'essai remarquable de Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, nous avons voulu donner une autre perception de Beckett, radicale, d'une économie minimaliste qui stylise les thèmes de l'oubli, de la fin et de l'épuisement.

Les dernières pièces théâtrales de l'auteur sont parfois jouées avec d'autres pièces courtes. Or, les derniers travaux de Beckett sont aussi télévisuels, radiophoniques et poétiques, puisque son dernier geste artistique a été l'écriture du poème *Comment dire*.

Pour notre création, l'association, sur le plateau, des images télévisuelles filmées par Beckett en relation avec trois de ses dernières pièces courtes (*Dramaticules*²), s'éclaire à travers la lecture du poème *Comment dire* qui traite de l'impossibilité de nommer et de saisir le monde. Par les yeux, par les oreilles, se noue une existence qui se déréalise. C'est un dernier souffle. C'est aussi un nouveau statut pour les mots puisque l'image et le son deviennent premiers. Ce statut minimum de la parole laisse entrevoir combien il devient douloureux d'écrire, toute recherche d'un mot est comme une torture.

À la fin de sa vie, Beckett éprouvait lui-même une défiance de plus en plus grande pour le langage, trouvant les mots menteurs, mal appropriés à ce qu'il essayait de saisir. Il en arrive à un délaissement des mots, au profit d'un langage télévisuel et cinématographique davantage en mesure d'exprimer l'essentiel. Dans *Film*, son unique œuvre cinématographique, et dans ses pièces pour la télévision, Beckett a donné du thème de «l'épuisement», une expression purement visuelle. Pour Gilles Deleuze, l'épuisement désigne l'annulation de tous les possibles mais aussi l'état de celui qui n'en peut plus³. C'est ce bégaiement et cette répétition creusant un vide sidéral, qui nous apparaissent comme une opération scénique unique et passionnante.

2 - *Dramaticules* : Beckett désignait ainsi ses pièces de théâtre de petit format.

3 - Cf. : *L'Épuisé*, essai de Gilles Deleuze publié dans le recueil *Quad et autres pièces pour la télévision* de Beckett, éd. de Minuit, 1992.

Montage textes et films



Quad, sans mot, sans voix, est un quadrilatère, un carré. (...) C'est un espace quelconque fermé, globalement défini. Les personnages-mêmes, petits, maigres, asexués, encapuchonnés, n'ont d'autres singularité que de partir chacun d'un sommet comme d'un point cardinal. (...) Quad, est une ritoumel le essentiellement motrice. (...) La forme de la ritournelle est la série, qui ne concerne plus, ici, des objets à combiner, mais seulement des parcours sans objet. La série a un ensemble, que Beckett caractérise ainsi :

« Quatre solos possibles, tous ainsi épuisés ; six duos possibles, tous ainsi épuisés (dont deux par deux fois) ; quatre trios possibles deux fois, tous ainsi épuisés. Sans heurts commencer, continuer et fermer en fondu, sur un qui termine seul. »

Le texte de Beckett est parfaitement clair : il s'agit d'épuiser l'espace.

Gilles Deleuze
L'Epuisé

Nous avons associé cinq des dernières oeuvres de Samuel Beckett : *Quad* (pièce télévisuelle en deux parties, *Quad I* et *Quad II*), *Quoi où*, *Catastrophe*, *L'Impromptu d'Ohio* (pièces courtes du recueil *Dramaticules*), et *...que nuages...* (pièce télévisuelle). Cette dernière donne son titre à notre création. Il s'agit d'un titre qui fait référence au poème *La Tour*, de William Buttler Yeats, où toutes choses finissent par s'effacer tels des nuages. Cette fin qui suspend, est la métaphore d'une création parfaite, entièrement mentale et imaginaire.

1 - Quad I et II

La création commence par l'image, sur le plateau, d'une pièce télévisuelle, *Quad* (constituée de deux parties *Quad I* et *Quad II*), téléfilm muet réalisé par Beckett en 1981. Il s'agit de parcours répétitifs dans un carré, où l'altérité et la rencontre sont toujours évitées. Ces répétitions visent à épuiser toutes les combinaisons spatiales du système.

Quad I, téléfilm en couleur, est une sorte d'étude sur la marche, la déambulation sans issue. Il nous donne l'impression d'un système carcéral (Beckett habitait en face de la Santé à Paris), ou d'une observation en laboratoire d'hommes en cage, étudiés minutieusement :

Quad I se poursuit par *Quad II*, réplique du premier, mais cette fois en noir et blanc et sans son, hormis les bruits de pas, le tout sur un rythme beaucoup plus lent, ce qui fait dire à Beckett : Les mêmes, *10 000 ans plus tard*. Il laisse sentir un certain épuisement de la forme. Tout est épuré, ramené à une essence. Ce téléfilm, réalisé par Beckett en 1981 en Allemagne, montre une image télévisuelle comme nous n'en avons jamais vue. Une caméra fixe accentue l'impression carcérale, d'un point de vue unique, extérieur. Cette façon de filmer, Beckett l'avait déjà expérimentée lors du tournage de *Film*, dont le contenu évoque l'insistance de l'œil inquisiteur de la caméra, tel un Caïn surveillant Abel.

Ces silhouettes se trouvent-elles dans un enfer dantesque, condamnées à parcourir leur itinéraire déterminé jusqu'à la fin des temps ? ou bien cette image est-elle celle de la destinée de

l'humanité toute entière, vu d'un point de vue d'observation objectif, extérieur à nous une destinée humaine au sein de laquelle chacun de nous parcourt au long de sa vie un itinéraire prédéterminé, étant ainsi voué à se heurter à tous ceux dont il doit, de façon prédéterminée croiser le chemin à des moments prédéterminés ? Et encore : est-ce que ce centre qui doit être évité signifie l'impossibilité de tout contact réel entre ces silhouettes qui circulent sans fin ? Ce ne sont là, que quelques unes des questions que cette image soulève sans, bien sûr, y répondre, ou même sans ouvrir la voie vers une réponse valable.

Martin Esslin

Une poésie d'images mouvantes
in *Revue d'esthétique*

2 - Quoi où

Quoi où, est la véritable « dernière » pièce de Beckett. Quatre personnages : Bim, Bam, Bom, Bem, habillés quasiment comme dans *Quad*, évoluent dans un carré, de façon répétitive, cyclique, comme les quatre saisons. Il s'agit d'un épuisement du temps, et de la torture que nous nous infligeons, lorsque nous essayons de saisir quelque chose de notre monde. On y trouve déclinés les éléments de la scène, le lieu (*où ?*), la parole (*quoi ?*).

Ce qui nous intéresse, c'est que Samuel Beckett a écrit deux mises en scène pour *Quoi où* : l'une pour la scène, l'autre pour la télé. Pendant la représentation de *Quoi où* sur le plateau, le téléfilm *Quoi où*, adaptation télévisuelle du même scénario sera projeté. Nous voyons combien Beckett utilise les éléments spécifiques à chacun de ces médias. Il sait incroyablement traduire, par chacun de ces supports, la portée de son propos. De même, dans notre création, nous glisserons de l'image verticale et plane du film, au cube en trois dimensions de la scène, passant comme en fondu enchaîné, d'un plan à l'autre.

3 - Catastrophe

Catastrophe, est une pièce de théâtre dédiée à Vaclav Havel, alors en prison. L'acteur est muet, sur un cube noir, réduit à un corps de marionnette décortiqué par le metteur en scène qui cherche à le limiter à une simple représentation physique, tel un spécimen et non un être humain. Pièce dite politique ou du moins accueillie comme telle, elle reste emblématique du minimalisme que recherche infiniment Beckett.

On y retrouve le même souci d'y épuiser tous les éléments physiques du corps du protagoniste en passant en revue chaque élément (tête, mains, jambe, voix...).

Dans *Quad*, on a le sentiment que les personnages courent autour de ce rectangle comme des rats, ou comme quelque chose qui ne peut s'arrêter. On a le sentiment qu'ils voudraient s'arrêter à tout prix, et que s'ils disparaissent de temps à autre, c'est pour faire une pause. On a le sentiment qu'ils ne peuvent jamais s'arrêter, pauvres diables, et qu'ils essaient toujours de sortir du rectangle et d'y échapper, mais d'une manière quelconque, ils réapparaissent toujours et il faut qu'ils continuent. Beckett ne veut pas forcément torturer le spectateur, mais représenter le caractère impitoyable de la situation. On a le sentiment que les personnages sont enchaînés à ce rectangle.

Jim Lewis,

réalisateur avec Beckett de *Quad*
In *Revue d'Esthétique*

Catastrophe

lat. *catastrophā*. gr *kata strophé* : « *bouleversement* ». 1° Didact. Dernier et principal événement d'un poème, d'une tragédie. V. Dénouement. « *La catastrophe de ma pièce est peut-être un peu trop sanglante* » (Racine).

4 - L'Impromptu d'Ohio

L'Impromptu d'Ohio, est un duo entre un lecteur et une personne qui l'écoute (l'entendeur). Celui qui lit est dirigé par celui qui l'écoute et qui le fait répéter.

Le lecteur lit un livre où il est question d'un homme qui laisse derrière lui l'endroit où il a vécu « si longtemps seuls ensemble », avec quelqu'un qui après avoir partagé sa vie l'a quitté, pour le tombeau peut-être. Il emménage dans une pièce de l'autre côté du fleuve, où il reçoit de temps en temps la visite d'un étranger dépêché par son amour disparu pour le consoler, et qui, chaque fois qu'il vient le voir, lui lit une nuit durant « la triste histoire », avant de s'en aller au lever du jour. A la fin du texte, cependant, tous deux restent assis côte à côte « comme devenus de pierre » sur scène, accompagnant le récit du geste, les comédiens « lèvent » la tête et se regardent ». Le fleuve (la Seine) dont les deux bras se rejoignent après s'être écartés, pour enserrer l'île des Cygnes (où Beckett et Joyce se promenaient autrefois), livre une clef essentielle sur le sens profond de cette pièce empreinte d'une tristesse, d'un sentiment de perte et d'une solitude avivés par le souvenir des moments partagés.

James Knowlson,
Samuel Beckett



L'impromptu, est une mise en abîme, Beckett évoque un souvenir personnel avec l'écrivain James Joyce. Il y évoque aussi sa femme, Suzanne, qu'il imagine morte. Mais, les sources d'inspirations personnelles sont transcendées par les images visuelles et verbales. Ici, les mots sont au centre, ils sont chargés de porter l'évocation, l'esprit. Et, lorsqu'il ne reste plus rien à dire, on cesse de soulever le fantôme, et l'évocation indéfinie de la pensée. On arrive à un épuisement des mots :

Au bruit de résurrection. Quelles pensées qui sait. Pensées non, pas pensées. Abîme de conscience. Abîmé dans qui sait quels abîmes de conscience. D'incoscience. Jusqu'où nul ne jour ne peut atteindre. Nul bruit. Ainsi restèrent assis comme devenus de pierre. La triste histoire de la dernière fois redite. Il ne reste rien à dire.

Samuel Beckett
L'Impromptu d'Ohio

5 - ...que nuages...

...que nuages..., est un téléfilm réalisé par Beckett en 1976, dans lequel un homme essaye d'évoquer une femme disparue. Son visage a elle, apparaît et disparaît par intermittence. Une voix Off parle : celle de l'homme. On le voit agir de façon répétitive, effectuant les mêmes actions, les mêmes efforts pour faire advenir cette apparition. Cette apparition finit par prononcer sans le son, les vers de Yeats : « *que nuages passant dans le ciel... lorsque l'horizon pâlit... ou le cri d'un oiseau qui sommeille... parmi les ombres appesanties...* ». Là surgit l'image, hors de toute matérialité, puis le noir : c'est l'épuisement de l'image.

C'est ce qu'on appelle un poème visuel, un théâtre pour l'esprit qui se propose, non pas de dérouler une histoire, mais de dresser une image.

Gilles Deleuze,
L'Épuisé

Comment dire

folie --
folie que de --
que de --
comment dire --
folie que de ce --
depuis --
folie depuis ce --
donné --
folie donné ce que de --
vu --
folie vu ce --
ce --
comment dire --
ceci --
ce ceci --
ceci-ci --
t out ce ceci-ci --
folie donné tout ce --
vu --
folie vu tout ce ceci-ci que de --
que de --
comment dire --
voir --
entrevoir --
croire entrevoir --
vouloir croire entrevoir --
folie que de vouloir croire entre voir quoi --
quoi --
comment dire --
et où --
que de vouloir croire entre voir quoi où --
où --
comment dire --
là --
là-bas --
loin --
loin là là-bas --
à peine --
loin là là-bas à peine quoi --
quoi --
comment dire --
vu tout ceci --
t out ce ceci-ci --
folie que de voir quoi --
entrevoir --
croire entrevoir --
vouloir croire entrevoir --
loin là là-bas à peine quoi --
folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi --
quoi --
comment dire --
comment dire

Samuel Beckett,
octobre 1988

Le Théâtre de l'Entresort

Le Théâtre de l'Entresort a été fondé à Morlaix en 1994 autour du travail de la metteuse en scène Madeleine Louarn. Depuis son origine, l'Entresort a lié son existence à celui de l'atelier théâtre Catalyse du C.A.T. (Centre d'Aide par le Travail) des Genêts d'Or à Morlaix. Catalyse est composé d'hommes et de femmes handicapés mentaux dont la pratique théâtrale s'est intensifiée progressivement, devant l'intérêt que le milieu artistique comme le public ont su lui porter.

En septembre 1994, à l'initiative de l'association Les Genêts d'Or, Catalyse devient un Centre d'Aide par le Travail théâtre. Dès lors, la permanence de cette pratique donne lieu à la création de spectacles résultant de l'histoire croisée des deux compagnies :

- Si c'est un homme - Création 1996,
- Le Pain des âmes - Création 1998,
- Le Jeu du Songe - Création 1999, qui pour la première fois réunit sur scène acteurs de l'Entresort et de Catalyse
- Les Veillées Absurdes, création 2001
- Sainte Tryphine et le roi Arthur, création 2002

En parallèle, le Théâtre de l'Entresort a développé ses propres créations :

- Le rôle préféré - Création novembre 1995,
- Un fils de notre temps - Création octobre 1997,
- Soldat de neige - Création février 1998,
- D'un Buisson de ronces - Création mars 2000 (voir).

l'atelier Catalyse

D'un C.A.T, cette aventure est née ; d'abord, sans dessein prémédité sinon la conviction qu'il était nécessaire d'inscrire l'art de façon prépondérante dans la vie quotidienne des personnes handicapées mentales. Voilà pourquoi le théâtre s'est installé dans la vie du CAT des Genêts d'Or à Morlaix. Ce qui veut dire que sept hommes et femmes, travailleurs handicapés, travaillent le théâtre depuis dix ans, pour la plupart chaque jour, accompagnés par des éducatrices. Ils ont choisi ce métier et sont rémunérés pour ce travail. Ce sont des acteurs professionnels, qui se produisent régulièrement dans les structures culturelles nationales. Le Théâtre de L'Entresort, dirigé par Madeleine Louarn, est associé à cet accompagnement.

Faire du théâtre, pour une personne handicapée, ne va pas de soi. Or l'art n'a d'autre fin que lui-même ; donc faire du théâtre sert à interroger le théâtre et n'a pas d'autre vertu curative en soi. Même après les brillantes expositions de l'art Brut et le toujours actuel manifeste de Dubuffet, le geste artistique reste associé à l'image de l'artiste en pleine possession de sa conscience, en maîtrise de la technique. Comment comprendre un geste, une présence qui dément l'idée de l'artiste démiurge, inquiète la question du sens, déplace la notion de conscience, éclaire étrangement la technique et le savoir faire ?

Ce que nous disent les acteurs handicapés et qui n'est visible qu'à travers eux, c'est la faillibilité de l'homme et la construction (souvent incomplète et bancale) des fictions qui nous habitent. Ce qui nous saisit, dans cette épreuve des regards croisés qu'est le théâtre, ce qui nous fait nous redresser, c'est le suspend, la fragilité de la présence et la grande intensité de l'engagement. Cet engagement est à la hauteur des défis que l'acteur handicapé relève en entrant en scène. De l'espace à la parole, du corps à la mémoire faible, rien ne s'accomplit d'évidence. Il s'agit d'une conquête de chaque instant.

Grâce à eux, s'éclaire le fait que le théâtre est excédentaire. Il dit plus que son énoncé. Nous entendons au-delà du sens. Ces acteurs, par le décalage générique de leur présence, font advenir de façon éclatante l'impression d'un dépassement. Leur présence, leurs corps opaques portant traces des blessures, témoignent de la réactivation incessante de leurs propres limites. Chaque pas, chaque mot, chaque geste est marqué du sceau de la non-évidence. De même, la conscience incertaine donne une perception du temps très instinctive et concrète qui est un atout remarquable pour un acteur.

L'imperfection même du jeu, l'aspect râpeux de leur présence, l'incertitude de la faible mémoire, restitue le danger, le risque qu'un acteur prend lorsqu'il s'expose au public. Il permet de donner à voir un théâtre où la question du temps, de ce temps unique qu'est l'événement de la représentation, se perçoit dans sa pleine dimension. Il traduit aussi un théâtre où l'objet narratif s'efface au profit de la présence. L'instant théâtral est celui de l'acteur plus que celui du personnage. Cette impossible identification fait que l'on voit l'être, l'acteur plus que celui qu'il est sensé représenter. On voit l'acteur au prise avec ses avatars, on voit aussi les ficelles du jeu.

Il y a une sorte de genèse du théâtre, une éternelle et constitutive joie de jouer, de créer des artifices pour entrevoir quelque chose de la vérité de l'être et de l'existence. Cette mise en jeu des multiplicités, des facettes variées de nos existences donne sans conteste une idée de la liberté. N'est-ce pas dans la mise en action de la limite, dans son dépassement utopique, comme un saut dans le vide, que se situe la beauté de l'être ? Mieux que tout autre, l'acteur handicapé ramène les creux et les incertitudes de la représentation et de ces codes.

Beckett / Catalyse

« *Il faudrait des acteurs substantifs* »

En cela, les acteurs de *Catalyse* condensent l'étrange mélange de l'être en substance et la marionnette comme le masque d'un soi tenu à distance. Ils nomment plus qu'ils n'interprètent. Le jeu d'un tel acteur, entre le concret de l'existence et un écart dans la nomination, dans l'explication, révèle implacablement la machine infemale que Beckett met en œuvre dans ses pièces.

Beckett portait une attention extrême aux traces de vie des plus pauvres, aux plus humbles sursauts de l'insignifiance, cruellement exposés, soumis aux forces écrasantes que leur misère espérait, en vain, désarmer. Cela aussi convient aux acteurs de *Catalyse*. Approcher par touches régulières, tenter en atelier des expériences autour de Beckett, voilà le mouvement accompli par *Catalyse* depuis de nombreuses années. L'évidence de cette rencontre n'en a pas pour autant diminué l'appréhension et l'inquiétude d'aborder un tel auteur. Comment rester au-dessus de ce vide et ne pas réduire, schématiser une pensée qui ne cesse de s'échapper ? Trop dit, mal dit. Comment rater mieux encore.

L'ouverture de cette relation à l'image nous permet de déplacer un peu notre regard sur l'œuvre et peut être de s'approprier quelque chose de neuf.

Là, les acteurs seront sur-marionnette, indistingués et singuliers, ignorant et philosophe, plein de ces paradoxes qui structurent l'œuvre de Beckett.

Madeleine Louarn

Biographie de Samuel Beckett par Antoine Berman

Samuel Beckett, écrivain irlandais d'expression anglaise et française, est né à Dublin le 13 avril 1906. Issu d'une famille protestante, il est successivement pensionnaire à la "Portora Royal School" d'Einiskillen, puis élève du "Trinity College" de Dublin, où il étudie le français. En 1928, Beckett est nommé lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure de Paris, et fait la connaissance de James Joyce. De 1931 à 1937, il effectue de nombreux voyages, résidant tantôt en France, tantôt en Angleterre. Mais à partir de 1938, il se fixe définitivement à Paris.

Jusqu'à la guerre, Beckett écrit ses livres – *Dante... Bruno... Vico... Joyce* (1929), *Whoroscope* (1929) *Plus de coups d'épingles que de coups de pieds* (1934), *Notre Examen au sujet de sa "factification" dans la mise en route de l'œuvre en Progrès et Murphy* (1938) en anglais. Après 1945, il commence à traduire ses ouvrages antérieurs – et notamment *Murphy* – en français, et à écrire des poèmes et des nouvelles dans cette langue. En 1953, *En Attendant Godot* est représenté à Paris au Théâtre de Babylone, dans une mise en scène de Roger Blin. Cette pièce connaît immédiatement un immense succès et signale le début de la carrière théâtrale de Beckett. C'est également grâce à ses pièces que Beckett acquiert une réputation croissante qui conduit en 1969 à l'attribution du Prix Nobel de Littérature.

L'œuvre de Samuel Beckett est très abondante. Citons d'abord les romans et les récits (pour la plupart écrits en français) : *Murphy*, *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1952), *L'Innommable* (1953), *Nouvelles et textes pour rien* (1955), *Comment c'est* (1961), *Imagination morte, imagine* (1965), *Têtes mortes* (1967), *Watt* (1969), *Premier amour* (1970), *Le Dépeupleur* (1971), *Film*, suivi de *Souffle* (1972), *Pas moi* (1975), ainsi que divers textes comme *Acte sans paroles*, *Assez*, *Cascando*, *Cendres* (1958), *Dis Joe*, *D'un ouvrage abandonné*, *Va et vient* (1966). Les pièces de théâtre, moins nombreuses, sont mondialement connues : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Tous ceux qui tombent* (1957), *La Dernière bande* (1960), *Oh les beaux jours* (1963), *Comédie* (1963), *Comédie et actes divers* (pièce radiophonique, 1964).

L'écriture de Beckett

Œuvre "théâtrale" et œuvre "romanesque" témoignent, chez Beckett, de la même visée centrale : atteindre une nudité de langage, ou plus exactement de parole, qui dise comme à ras de terre la condition humaine. C'est cette visée, qui donne à ses textes à la fois leur vérité universelle et un dépouillement presque abstrait. Qu'il s'agisse des pièces, des romans ou des nouvelles, la thématique est apparemment la même, apparemment indéfiniment répétitive : le temps humain, l'attente, la quotidienneté, la solitude, l'aliénation, la mort, l'errance, la non-communication, la déchéance, et aussi – plus rarement – l'espoir, le souvenir, le désir. Beckett ne parle "que" de cela.

Mais ce ne sont pas ces thèmes qui définissent son œuvre, son écriture : c'est le langage employé pour le dire, les "mettre en scène". Certes, l'œuvre propose, surtout en ses débuts, des "histoires", des per-

sonnages : le théâtre, en particulier, nous présente une galerie de clochards, d'errants, de vieillards, de clowns ou de malades qui sont devenus aussi célèbres que le Roi Lear ou Hamlet de Shakespeare.

Ces personnages n'ont pas de psychologie, pas d'individualité au sens classique : ce sont des ombres, des figures, des incarnations d'une certaine condition humaine, et surtout, ce sont des voix. Tout texte de Beckett est d'abord l'émergence, sur une certaine scène, dans un certain espace (et de là sa parenté profonde avec le théâtre), de voix, voix qui peuvent être uniques, ou multiples, ou quasi anonymes, mais qui ne cessent de parler, comme si parler, pour elles, équivalait à être, à subsister, à continuer malgré l'effondrement de tout. Ces voix ne rompent pas le silence universel qui les entoure, elles sont. Elles ne disent rien, ne proposent rien, ne racontent rien : elles parlent comme les bouches respirent. Ainsi, parle la voix de L'Innommable : "Il faut donc continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine.



Il y a complète désintégration. Pas de *Je*, pas de *Avoir*, pas de *Etre*, pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. Il n'y a pas moyen de continuer... « *A la fin de mon œuvre, il n'y a rien que poussière : le nommable...* » Et dans *Textes pour rien* : "*C'est avec mon sang que je pense... C'est avec mon souffle que je pense... Les mots aussi, lents, le sujet meurt avant d'atteindre le verbe, les mots s'arrêtent aussi. Mais je parle plus bas, chaque année un peu plus bas. Peut-être. Plus lentement aussi, chaque année un peu plus lentement...*"



Cette voix à ras de terre, à ras de corps et – pour employer un paradoxe – à ras de parole, paraît éternellement sur le point de se taire, de s'éteindre, de s'engloutir dans le silence, c'est-à-dire dans le néant. Et pourtant, elle resurgit : "*La voix qui s'écoute comme lorsqu'elle parle, qui s'écoute se taire, ça fait un murmure, ça fait une voix, une petite voix, la même voix petite, elle reste dans la gorge, revoilà la gorge, revoilà la bouche.*" De là vient que la nudité de plus en plus désolée de ces textes, la pauvreté de plus en plus accusée de leurs thèmes fassent toucher à une sorte d'universel et dégagent, à mesure même que l'œuvre se resserre et se répète dans son espace, une sensation de vie et d'espoir.

On a cherché dans les livres et les pièces de Beckett une "*métaphysique de la condition humaine*". Bien qu'il y ait chez lui, certes, une véritable intensité métaphysique "existentielle", il faut la chercher là où elle se trouve, c'est-à-dire au niveau du langage. Dans *Têtes mortes* Beckett fait ce surprenant aveu : "*J'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seuls amours, quelques-uns.*" Ailleurs, il

évoque ce qui pourrait être sa tâche la plus secrète : "*Issu de l'impossible voix l'infaisable être.*" Pour exprimer son expérience de la nudité du langage et de l'existence, il a créé un néologisme anglais pratiquement intraduisible : la Lessness (la "*Sanséité*", la "*Moinsité*").

Beckett avance, creuse dans le "*moins*", mais ce "*moins*" n'est jamais équivalent à un "*rien*". La même voix devient, au fil des textes, de plus en plus petite, elle s'approche de plus en plus du silence, devient silence sans cesser d'être voix : "*C'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne et il y a quelqu'un.*" (*Textes pour rien*).

Rarement écrivain a été aussi rigoureux, aussi fidèle à l'espace vital dans lequel il écrit. Rarement écriture a été aussi proche de la voix et du corps, et en même temps aussi abstraite (sans jamais être intellectuelle). Joyce, le lointain maître de Beckett, écrivait dans *Ulysse* : "*L'Histoire est un cauchemar dont je souhaite m'échapper.*" Beckett, dans son œuvre, a échappé à l'Histoire : tout ce qui se passe dans ses textes s'est réduit aux dimensions d'un être qui n'est nulle part, insituable et insitué, au-delà ou en-deçà de l'Histoire. Peut-être a-t-il été aidé en cela par le passage de l'anglais au français, phénomène sans doute rarissime dans la littérature mondiale : cas singulier que celui d'un écrivain qui abandonne sa langue maternelle et en adopte une autre pour s'exprimer et bâtir son œuvre. Le français de Beckett, du reste, est comme sans lien avec le français des œuvres littéraires de ce siècle.

Venue d'ailleurs, l'œuvre de Beckett ne saurait s'insérer dans l'histoire de la littérature moderne française : comme la voix qu'elle laisse parler, comme ses personnages égarés ou agonisants, elle est sans lieu : en ceci, elle est bien l'image de l'universel déracinement moderne, et c'est ce qui explique l'insolite succès qu'elle a connu, en dépit de la singularité de sa démarche et de la relative difficulté de ses textes. Il n'y a sans doute qu'un seul écrivain, en ce siècle, que l'on pourrait comparer à Beckett (ou dont l'œuvre soit entourée de la même solitude) et c'est Henri Michaux. Mais dans l'œuvre de Michaux, c'est encore et toujours Michaux qui nous parle, du fond de son essentielle étrangeté. Dans l'œuvre de Beckett, ce qui nous parle, ce n'est pas un certain Samuel Beckett, né à Dublin, etc., mais une voix qui est d'une certaine manière la Voix de tous, la Voix de l'Homme, des Hommes, de Tous les Hommes : "*J'ai à parler, écrit Beckett dans L'Innommable, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres.*" Avoir su écrire les "*paroles des autres*", de n'importe quel autre en n'importe quel pays, dans le nulle part de l'existence souffrante et profonde, telle est la grandeur de cette œuvre.

BIBLIOGRAPHIE : Témoignages — Biographies — Études critiques

- *Samuel Beckett*, Revue d'Esthétique, Hors série, Ed. Jean Michel Place, 1990.
- *Samuel Beckett*, Trente portraits par divers photographes. Éditions Marval, « *Portraits d'auteurs* », 1997
- Didier Anzieu, *Beckett*. [Paris], Éditions Gallimard, « *Folio. Essais* » n° 336, 1999
- Anne Atik, *Comment c'était ? Souvenir sur Samuel Beckett*, traduit de l'allemand par Emmanuel Moses, Éditions de L'Olivier, 2003.
- André Bernold, *L'Amitié de Beckett*, photographies de John Minhan. [Paris], Éditions Hermann, « *Savoir. Lettres* », 1992
- Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé* de Gilles Deleuze, Ed. de Minuit, 1992.
- Pierre Chabert, *L'univers scénique de Samuel Beckett*, in *Théâtre aujourd'hui* n°3
- Michael Edwards, *Éloge de l'attente. T. S. Eliot et Samuel Beckett*, traduit de l'anglais. [Paris], Éditions Belin, « *L'Extrême contemporain* », 1996
- Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde (Theatre of the Absurd, 1962)*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, Editions Buchet-Chastel, 1971, 1992
- Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, frontispice de Bram Van Velde. [Fontfroide-le-Haut], Éditions Fata Morgana, « *Explorations* », 1986, 52 p., épuisé — nouvelle édition : *Rencontres avec Samuel Beckett*, Éditions P.O.L., 1999
- James Knowlson, *Beckett (Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett, 1996)*, traduit de l'anglais, Editions Solin/Actes Sud, 1999.

...que nuages... création avril 2004

Nous contacter :

Au Théâtre de l'Entresort
6 rue haute - 29 600 Morlaix
Tél : 02 98 63 20 58

Contact :

Thierry Séguin
Léna Le Tiec

Au Théâtre du Pays de Morlaix
20 rue Gambetta - BP 67127 - 29 671 Morlaix
Tél : 02 98 15 22 77

Contact :

René Peilloux
Gaëlle Clech (service éducatif)
Lucile Martin