



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Bande et contrebande

Houppermans, J.M.M.

Citation

Houppermans, J. M. M. (2021). Bande et contrebande. *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, 33(2), 282-295.
doi:10.1163/18757405-03302010

Version: Publisher's Version

License: [Creative Commons CC BY 4.0 license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3249554>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Bande et contrebande

Sjef Houppermans | ORCID: 0000-0003-2599-4534

Université de Leiden, Leiden, The Netherlands

j.m.m.houppermans@hum.leidenuniv.nl

Résumé

Après avoir interrogé la notion freudienne d'*Unheimlich*, je procède à une revue des représentations de *La dernière bande* après 2000 en tentant de les considérer sous l'angle de l'*Unheimlich*. Une expérience personnelle avec la pièce de Beckett permet d'introduire mon affect subjectif.

Abstract

After having interrogated the Freudian notion of *Unheimlich*, I proceed with a panorama of the different performances in France of Beckett's *Krapp's Last Tape* in this context. A personal experience with the play permits me to introduce my subjective affect.

Keywords

Unheimliche – Krapp's Last Tape – Krapp – Chabert – Beckett at Cerisy

1 *Unheimlich*

1.1 *Du côté de Freud*

Dans son ouvrage sur l'*Unheimliche* (1919)¹ Freud tente de formuler d'abord la définition de cette notion centrale. Il est tout à fait significatif qu'il s'adresse

1 Édition consultée: *Das Unheimliche*, In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Band 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920*. Herausgegeben von Anna Freud, Fischer, Frankfurt am Main, 1999, 227-278. Traduction française: *L'étrangeté inquiétante*, Gallimard, Folio, 1988. Pour une

alors dans un premier moment (un long moment) aux dictionnaires et aux encyclopédies. Il découvre de la sorte l'essentielle ambiguïté de ce terme. Les mots 'heimlich' et 'unheimlich' (littéralement 'ce qui est de chez soi' et 'ce qui se dérobe au chez soi') alternent, se chevauchent et se substituent l'un à l'autre. L'indécidabilité sémantique incruste cette notion dans l'inconscient et tout en tournant en rond dans le lexique Freud est lisiblement fasciné par les insaisissables nuances du vocable. C'est vraiment au cœur de la langue que se rencontrent la différence et l'indifférencié. Ce que les anglophones appellent 'the Uncanny' a été traduit en français par "étrangeté inquiétante", traduction qui risque de dissimuler l'intimité visée par 'heimlich'. C'est pourquoi Jean-Michel Rey a proposé de remplacer cette formule par "l'étrangeté familière" ce qui rend mieux la tension entre le propre du sujet et l'étranger radical – quoique "la familiarité étrange" aurait sans doute également convenu. Les manifestations de l'*unheimlich* s'enracinent dans l'inconscient, là où se confondent les idées, les oppositions, les lieux et la temporalité, là où le propre et le non-propre ne se distinguent plus. Ce qui explique que ces phénomènes soient réprimés dans la vie consciente.

Après son exploration sémantique, Freud énumère toute une série de cas illustrant notamment l'empoignade avec la notion d'individualité. Tout d'abord se manifeste de la sorte la figure du double qui menace l'entité subjective, double indépendant ou encore image dans le miroir, dans les vitres du train par exemple. La confusion entre vie et mort relève du même registre avec la peur d'être enterré vivant. Dans l'espace se projette cette angoisse quand, en errant dans une ville italienne, le rêveur Freud tombe à chaque fois sur le même endroit où les filles publiques le hèlent. Un second volet fort détaillé du livre est ensuite consacré à la nouvelle "l'Homme au sable" (*Der Sandmann*) de E.T.A. Hoffmann. Nathanael, le protagoniste devient peu à peu fou, victime des illusions qui le traquent: la femme-automate Olympia, l'oculiste Coppola brouillant la vue et son double, le marchand de sable, l'arracheur des yeux, Coppélius, qui s'acoquine avec le père dans ses visites nocturnes avant de le tuer finalement.

Si Nathanael est ainsi emporté par ses hallucinations familièrement étranges et que dans une dernière scène il se suicide en se jetant du haut d'une tour, sidéré par la vue de Coppola/Coppélius, sa fiancée Clara représente le pôle 'heimlich', ce dont témoigne encore la phrase finale du texte: "Es wäre daraus zu

étude fondamentale voir: Anneleen Masschelein, *The Unconcept, The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, The State University of New York Press, 2012.

schließen, daß Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, das ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können.”²

1.2 *L'Étrangeté familière de la Dernière Bande*

Le lecteur se demandera peut-être pour quelle raison je discute longuement ce texte freudien. C'est que davantage que d'autres écrits de Beckett, *la Dernière Bande* m'a fortement impressionné par son côté *unheimlich*. J'en retrouve les traces aussi bien dans la lecture de la pièce et de ses commentaires,³ que dans la plupart des représentations, plus particulièrement sur la scène française après 2000, ainsi que lors de ma propre expérience d'acteur notamment en 2005 lors du Colloque Beckett à Cerisy. C'est de ces analyses et de ces émotions que je veux témoigner dans la suite du présent article

Chez Beckett la dimension concrète, matérielle, et la visée philosophique s'entrecroisent et se complètent constamment. L'aspect physique dans toutes ses manifestations d'une part et le monde des idées et des affects de l'autre s'interpénètrent et s'interrogent. De ces confrontations résulte dans *la Dernière Bande* à des moments clé une inquiétude, un malaise que semblent partager personnage, acteur et spectateur. L'intimité que Krapp exhibe se voile d'une profonde mélancolie. L'auteur lui-même a caractérisé cet univers de manichéiste et la critique a largement développé cette thématique. Ainsi Matthijs Engelberts a fort bien montré que *la Dernière Bande* permet une lecture subversive du jeu de fort-da présenté par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*: le *da* de la présence comme poste de contrôle s'avère d'une instabilité incon-

2 “Il faudrait en conclure que Clara trouva enfin le bonheur domestique que lui promettait son âme sereine et paisible, et que n'eût jamais pu lui procurer le fougueux et exalté Nathanaël.” (*Contes fantastiques* 2 La Bibliothèque électronique du Québec; traduction par François-Adolphe Loève-Veimars.)

3 Cf. notamment Daniel Sack, *Samuel Beckett's Krapp's Last Tape*, Routledge, 2016 (avec bibliographie de la pièce) et Dirk Van Hulle, *The Making of Samuel Beckett's Krapp's Last Tape / La Dernière Bande*, UAP, 2019. Ce dernier auteur précise dans la présentation du volume: “This volume of the BDMP analyses the genesis of Beckett's play *Krapp's Last Tape*, written in 1958, and translated into French in the same year. The play is characterized by the stark opposition light/darkness, relating to the dualism of mind and body, which makes it a suitable case to study Beckett's developing views on cognition. The notes, manuscripts and typescripts are therefore examined from a cognitive perspective. The study combines genetic criticism and cognitive narratology, starting from the research hypothesis that the connecting element in the dichotomies between light and darkness, mind and body is Time, and that, by introducing a temporal dimension, a genetic approach may be particularly relevant to the study of cognition in *Krapp's Last Tape*.”

tournable. Et Wilma Siccama⁴ a raison dans sa lecture du texte de préciser, en pensant à Derrida, que l'appareil prothèse dont se sert Krapp marque fatalement le décalage infini de toute présence à soi. Je dirai à mon tour qu'il s'agit des séquelles d'une activité plus radicale encore qui est celle de l'*unheimliche*.

En effet la marque la plus directement fonctionnelle de l'inquiétude touchant au cœur du sujet est bien la présence et l'utilisation du magnétophone⁵. Le jour de son soixante-neuvième anniversaire Krapp écoute comme il en a l'habitude telle bande de la série qu'il a enregistrée d'anniversaire en anniversaire. Ensuite il commence un nouvel enregistrement qu'il finit par interrompre. La bande qu'il écoute est celle de ses trente-neuf ans. Alternent des bouts de récit et des ruptures émotionnelles créant une ambiance de quête et de perte. Cet autre qu'il écoute profère son intimité avec sa voix d'un autre temps (doublée par l'évocation des souvenirs de cette époque). Les réactions d'aujourd'hui (débitées d'une voix "fêlée") combinent les souvenirs précis et les oublis – conscients ou non. Des plaisanteries et des remarques cyniques se mêlent aux réminiscences lyriques. La vie et la mort se rencontrent dans une poursuite haletante⁶. Le personnage se construit par bribes et franges, par chutes et redressements, par éclairs et brouillards. Sa prothèse est indispensable et écrasante (et le bon vin abreuve le débit).

L'ordre chronologique, progressif, cède la place à une série de glissements et de chevauchements. L'insistance sur les nombres (par exemple dès le début avec les boîtes et les bandes) et le temps détourné créent une espèce de rituel qui donne aux événements une aura de prédestination et d'inévitabilité, le stigmate d'une nécessaire inéluctabilité. Ce temps quasi mythique est déterminé

4 Wilma Siccama, *Beckett's Many Voices: Authorial Control and the Play of Repetition*, in *Samuel Beckett today/aujourd'hui*, 2018-10-16, Vol. 8 (1), 175-188.

5 Notons l'importance très grande que Beckett accordera à la question de la relation et du jeu entre la machine et l'acteur; il l'évoque notamment dans sa correspondance avec Alan Schneider dans une lettre du 21 novembre 1958, où est discutée la découverte par le plateau lors de son travail avec McWhinnie d'une relation entre Krapp et le magnétophone qui permet de résoudre un certain nombre de difficultés:

"The most interesting discovery was the kind of personal relationship that developed between Krapp and the machine. This arose quite naturally and was extraordinarily effective and of great help in the early stages whenever the immobility of the listening attitude tended to be tedious."

Maurice Harmon (éd.), *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider* (Cambridge (Massachusetts)/London, Harvard University Press, 1998), 50.

6 En témoigne encore cette indication donnée par Beckett au comédien Martin Held: "Death is standing beside him and unconsciously he's looking for it." James Knowlson (éd.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, "Krapp's Last Tape with a revised text"*, vol. III (London, Faber and Faber, 1992), xvi.

dans la première didascalie “Un soir, tard, d’ici quelque temps” (en anglais “a late evening in the future”). C’est comme le futur du passé (‘Krapp aurait été’) qui ouvre sur un vaste champ virtuel désorientant. Le passé des voix et le présent vécu se confondent sous la lumière au cœur de la nuit dans la “turne” de Krapp, sa turne, sous le signe de Saturne, à l’ombre de la mélancolie⁷. Krapp, l’homme déchet, l’être déchu, survit par son feu intérieur qu’il revendique vers la fin.

Comme le montre aussi le motif du *fort-da*, le noyau de l’étrangeté familière s’aperçoit dans les mouvements de séparation et d’attachement. Et cette dynamique se concrétise spécifiquement dans quelques épisodes symptomatiques que la bande mémorielle re-présente. Le premier événement marquant est la mort de la mère, moment de désespoir et de retour à l’enfance. Krapp regarde à une certaine distance la fenêtre de l’autre côté du canal et cette distance devient absolue quand le store est baissé. Le rejet est projeté par ricochet sur le jeu de la balle lancée au chien, ou plutôt posée finalement dans la bouche du chien, c’est le *fort-da* arrêté sur figure, nature morte du désir. Cette implosion du désir cristallise la mort dans la vie comme le kyste que Maria Torok⁸ a théorisé comme l’étranger radical qui hante l’intimité du sujet. La langue souligne ce vide trop plein quand Krapp va chercher dans son encyclopédie ce terme de *viduité* qui a surgi lié à la mère, manque et veuvage, dépassés tout au plus par le ‘vidua-bird’ qui succède à ‘viduity’ dans le dictionnaire, oiseau caractérisé par son plumage d’un noir brillant. Il faut continuer, à écouter, à parler, à écrire faute de mieux, afin d’oublier.

La Dernière Bande est un texte féminin ce que Beckett a souligné dans une lettre à Jacoba van Velde, sa traductrice et amie. Il écrit : “Nicely sad and sentimental; it will be like the heart of an artichoke served before the tripe with excrement of Hamm and Clov.” (faisant référence à la première représentation londonienne en 1958 qui combinait les deux textes). Et ailleurs Beckett déclare : “A woman’s tone goes through the entire play, returning always, a lyrical tone... Krapp feels tenderness and frustration for the feminine beings.” Tenderness and frustration : voilà encore une formule qui circonscrit l’*Unheimliche*. Une touche imaginaire s’ajoute avec la référence à ses lectures d’*Effi Briest* de Fontane, cette Effie qu’il veut suivre vers la mer baltique où elle erre mélancoliquement.

7 La lumière a une importance capitale. Les alternances de l’illumination, notamment la fulguration de la clarté vis-à-vis des ténèbres, impose un cadre spectral propice à la *revenance*. L’éclairage provenant du magnétophone peut figurer comme un signe témoin d’un autre espace-temps.

8 Nicolas Abraham et Maria Torok, *Anasémies 1, Cryptonymie-le Verbier de l’Homme aux Loups* (Paris, Aubier Flammarion, 1976).

Un autre épisode important est constitué par la vision extatique que Krappa (aurait eue) sur la jetée de Dún Laoghaire où il est submergé par les éléments au cœur d'un maelstrom dans une "indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu". Il comprend que "l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur –" L'absence de substantif après "meilleur" pointe vers l'absolu de l'objet du désir où la "dissolution" efface l'individu. Beckett a déclaré que cette scène s'est réellement produite, mais que cela s'est passé dans la chambre de sa mère.

Un autre épisode clé qui revient à plusieurs reprises, soulignant le caractère circulaire et la dimension obsessionnelle, est la rencontre avec sa bien-aimée dans un bateau sur le lac. L'accent est mis sur le glissement dans les yeux de l'autre, leur scintillement doré, avec le bercement de l'eau qui porte le couple où tout "coule": "Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre". La dimension inconsciente ouvre sur un désir dynamique mais il s'y manifeste également un côté angoissant où la scène dérive dans la mélancolie et où la perte domine, perte de l'autre et concurremment perte de soi. Le texte de Beckett entremêle éros et thanatos sur un fond de fantômes et de doubles (notamment par l'encadrement du magnétophone). C'est un processus langagier et imagé qui d'autre part est capable de jeter une lumière transversale et critique sur la théorie (psychanalytique).

La dimension comique: le vieux ronchon qui rouspète; les gimmicks clownesques – le jeu avec la banane (que Beckett laisse tomber par la suite) – les chaussures théâtrales; l'ouverture sonore et répétée des bouteilles; la chanson sentimentale; cette dimension est certes présente et allège la pièce. Toutefois en combinaison avec les moments de douleur et de mélancolie qu'on vient de relever cela grince et hoquette, bafouant une intimité qui se dissimule.⁹

9 Voir ce que Dominique Marin écrit au sujet de *la Dernière Bande*: "Cette pièce décrit une juste appréhension de ce qu'est l'inconscient comme savoir dysharmonique, pas d'entente absolue avec le monde, ni avec son corps d'être parlant, pas de connaissance de soi, l'inconscient réel y objecte. A la fin d'une cure menée à terme, l'inconscient demeure, il reste Autre" (*Beckett avec Lacan*, 2021, Editions nouvelles du champ lacanien, 74).

2 La représentation¹⁰

2.1 Options de jeu

Qu'est-ce que ces idées sur la portée de la pièce peuvent avoir comme conséquences pour la mise en scène et le jeu de l'acteur ? Il va de soi que l'ambiance que nous avons définie comme *unheimlich* n'a pas été retenue par chaque représentation, loin de là, et que toutes sortes d'autres options ont autant de validité. Nous voulons seulement essayer de montrer que cette dimension permet une conception forte de la pièce et qu'on en retrouve une part importante dans différentes interprétations.

On sait que Beckett, dans ses indications et surtout lorsqu'il a participé à la préparation de la représentation ou qu'il en a assuré lui-même la mise en scène, insistait avant tout sur la précision de la diction et sur les tempi, le rythme, les silences à respecter et leur durée. D'autre part il a exprimé sa grande réticence devant un jeu trop sentimental.

Pour ce qui regarde la voix et ses flexions, les hauts et les bas, les cris et les murmures, une panoplie fort variée parcourt la pièce. Elle peut – doit – montrer les hésitations, les dénégations, les illusions, les déceptions, et dans cette amplitude du réseau elle facilite le surgissement de l'inconscient. Cette ouverture se fait entendre de deux façons significatives : par les brusques changements de registre (haut-bas ; murmure-cris ; rire-injure ; sonore-sifflant etc.) et par le bredouillement, le bégayement, le balbutiement¹¹. Ce rythme avec ses interruptions est renforcé, doublé, mis en relief par le dispositif des bobines et des bandes, des va-et-vient, des brusques arrêts, des soudaines reprises.

Cette importance de la voix et de son débit spécifique est aussi d'une autre manière implantée dans la lancée de la pièce : c'est que Beckett avait écouté une émission à la radio anglaise avec l'acteur Pat Magee lisant notamment des extraits de *Molloy*, et que c'est cette écoute qui a motivé le choix de cet acteur pour la création du rôle à Londres. Billy Whitelaw dans *Pas moi* a donné la performance-limite de cet aspect de l'œuvre théâtrale de Beckett. On peut supposer que le jeu de mots sur 'bande' (en français) se projette également dans ce domaine : la voix bande et débande pour rebander encore, telles les prises et reprises de *l'Innommable*. Avec une certaine sourdine pourtant, dirais-je, car

10 Pour une comparaison avec la situation dans le Royaume Uni voir l'histoire des représentations de *Krapp's Last Tape* par Andrew Head in *Staging Beckett in Great Britain* (2016).

11 "Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue", dit Deleuze dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet.

en première à Londres *Krapp's Last Tape* était donc suivi d'une représentation de *Endgame* considéré par l'auteur comme du hardcore succédant au soft¹².

2.2 Sur la scène française

Après deux représentations au théâtre de la Contrescarpe avec Jacques Bouzerand, c'est Roger Blin qui reprit le rôle au théâtre Récamier, mais il renonça 15 jours avant la première. C'est alors R-J Chauffard qui s'y mit sous la direction de Blin. Beckett (qui avait apprécié le jeu de Chauffard dans *Le Square* de Duras) le trouva ici trop sentimental et se brouilla même avec Blin, ce qui montre bien l'importance qu'il attachait à cet aspect. L'affect, même et surtout dans les scènes mélancoliques, ne s'exprime pas par la mièvrerie ou les chevrottements. Sous la direction de Beckett lui-même la pièce a été reprise en France avec Jean Martin en 1970 et avec Pierre Chabert à partir de 1975. Pierre Chabert (1938-2010) a accompagné l'œuvre de Beckett en tant qu'acteur et metteur en scène tout au long de sa carrière. Entre 1975 et 2007, quand il rejoue le rôle dans le cadre d'un festival Beckett au centre Pompidou, sa vision et son interprétation ont évolué tout en conservant les principes de sa collaboration avec l'auteur¹³. L'article de Marie-Claude Hubert dans le *Dictionnaire Beckett* retrace les grandes lignes de sa carrière et de sa collaboration avec Beckett. Dans ce même *Dictionnaire* il a lui-même rédigé l'article consacré à *La Dernière Bande* où il s'explique sur sa conception de la pièce. Il voit Krapp comme un personnage "aux multiples facettes", sarcastique envers lui-même, mais ouvert à la beauté, celle du monde et celle surtout des femmes, vécue "dans un rêve sans fin". La scène de la barque constitue l'apogée de la pièce¹⁴, scellant selon Chabert – en renonçant à l'amour pour se consacrer entièrement à l'œuvre – autant l'échec (par manichéisme) qu'un désir inconscient "de préserver cet amour de la dégradation des ans". La reconnaissance de cet échec (de sa vie et de son œuvre) forme le noyau de la pièce.

12 Les successives bananes du début font écho aux manipulations de Clov avec son échelle.

13 Comme j'ai pu m'en rendre compte lors d'une dizaine de représentations en France et ailleurs (à Dublin notamment).

14 Dès le début de la pièce cette scène constitue pour Krapp la clé de sa recherche comme Beckett l'indique dans ses notes de metteur en scène : "Juste et conforme au texte qu'aet. 39 choix et pas hasard. Au L.R [Lever de Rideau] il pense à l'histoire de la barque et essaie de se rappeler quelle année (quel âge). N'arrive pas. Cherche encore pendant banane 1. (Rassois à la table cherche encore). Se rappelle soudain début banane 2 (grâce à 39=13×3 ce qui l'avait frappé à l'époque) et court chercher registre lui permettant d'identifier boîte et bande." James Knowlson (éd.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, "Krapp's Last Tape with a revised text"*, vol. III (London, Faber and Faber, 1992), 47.

Ensuite il enchaîne lui aussi avec le motif de l'*unheimlich* en écrivant : "Un des aspects les plus troublants de la pièce doit résider dans le rapport entre les deux voix, différentes et semblables [...] la même sonnant étrangement". Pour ce qui regarde le jeu de l'acteur, le problème principal est qu'il doit avant tout vraiment écouter et que sa posture doit concrétiser le désir par "la tension de l'écoute". "Collé à l'appareil le visage devient un masque où vont s'inscrire les nuances les plus subtiles de l'émotion" avec pourtant un maximum de discrétion. Aux moments de rêve, il se détache du magnétophone "à travers un mouvement de déploiement lent et musical". Dans la relation avec l'appareil – "véritable partenaire", les regards sont de la dernière importance. Ainsi ce ne sera nullement un simple "monologue", mais une vraie pièce dramatique.

Chabert n'a pas été le seul acteur professionnel à incarner Krapp sur la scène française ou dans le monde francophone après 2000 (vu que ce dossier se limite à cette période). Sans vouloir être exhaustif essayons d'établir un petit inventaire par ordre chronologique. En 2002 c'est Gabriel Gascon (1927-2018) qui joue le rôle à Montréal, performance qui a été encensée par la critique et qualifiée de "magistrale".

En 2006 j'ai pu assister à une représentation toute particulière : celle donnée par Henry Pillsbury au théâtre de l'Athénée. Pour la première fois, les deux pièces (version française et version anglaise) sont présentées au cours d'une même soirée, interprétées par le même comédien. "Une proposition destinée à faire entendre le bilinguisme de Beckett, ses prouesses de traducteur, et à mettre en écho la musique propre à la langue dans chacune de ses versions. Le comédien sera le même et l'autre, en miroir, en négatif, et les textes deux aimants qui se repoussent..." (commentaire de *Théâtre online*). Ajoutons que l'acteur avait lui-même 69 ans au moment de la représentation et qu'il avait joué *Krapp's Last Tape* une première fois quand il en avait 39. Ce jeu de doubles et de redoublements rend ce protagoniste encore plus énigmatique et insaisissable.

En 2011 c'est Bob Wilson qui au théâtre de l'Athénée enthousiasme et émeut le public parisien. Armelle Héliot, dans *le Figaro* du 3 décembre, parle d' "Un spectacle époustouflant, une interprétation magistrale. On sort de cette heure dix minutes bouleversé par la profondeur d'un regard et d'un jeu, d'une manière d'être au plus près de la vérité d'une écriture, d'une pensée. Au cœur des ténèbres, dans le malheur d'être né."¹⁵ La scène tout en noir et blanc, le fracas de l'orage et la pluie diluvienne, la voix de l'acteur qui explore toutes les nuances, expriment une profonde harmonie de conception. "Ainsi", conclut

15 Voir aussi dans ce numéro l'entretien avec Charles Chemin.

la journaliste, la mise en scène témoigne “d’une profonde fidélité à Samuel Beckett et aux indications ultra précises de l’écrivain, tandis que, en même temps, Robert Wilson dilate la matière textuelle d’une telle façon que l’on a le sentiment d’un opéra fabuleux.” (Rappelons qu’en 1994 eut lieu au Théâtre de l’Athénée-Louis Juvet la légendaire représentation de *La Dernière Bande* par David Warrilow – décédé l’année suivante, victime du sida – dans la mise en scène de Joël Jouanneau).

En 2012 sur la scène du théâtre de l’Œuvre, c’est Serge Merlin qui joue Krapp. Sur le site de *Regarts* Nicole Bourbon écrit au sujet de cette performance : “Cette œuvre de Beckett exige un comédien d’envergure, capable de captiver son public sans pratiquement parler, de l’emporter dans une histoire d’une vacuité vertigineuse. Serge Merlin est de cette trempe et il compose un Krapp magnifique, étonnant, agaçant, touchant, tel que l’avait certainement rêvé l’auteur. Il est aidé en cela par la mise en scène d’Alain Françon, d’une simplicité maîtrisée, où le moindre geste ou déplacement est soigneusement étudié, laissant pleinement sa place aux mots.”¹⁶

En 2016-2017 c’est le tour de “l’un des derniers grands monstres sacrés du théâtre”, Jacques Weber, dans une mise en scène de Peter Stein. “Weber, les cheveux ébouriffés et affublé d’un gros nez rouge d’ivrogne campe ce vieux clown solitaire. Et pourtant il fait de ce personnage un être touchant et plein d’humanité” en dit Stéphane Capron sur *Scènweb*. “Jacques Weber trouve ici l’un de ses plus beaux rôles et livre un numéro d’acteur époustouflant”, conclut ce critique.

J’aimerais ajouter par voie de comparaison, en dépassant un peu le cadre prévu, que j’ai pu assister également à des versions en néerlandais jouées par des acteurs éminents. J’en nomme deux : celle de 2009 interprétée par Stefan Van Watermeulen au théâtre NTI de Gand et tout dernièrement – avec une trentaine d’autres spectateurs dans la grande salle du Koninklijke Schouwburg de La Haye¹⁷ à cause du Corona virus – avec Jaap Spijkers dans la mise en scène de Erik Whien (avec *En attendant Godot* et *Fin de Partie* il est devenu au cours de ces dix dernières années le metteur en scène par excellence de Beckett aux Pays-Bas). L’opposition entre ces deux représentations était énorme : là où Van Watermeulen présente un Krapp baroque, haut en couleur, qui exhibe ses sous-vêtements rouges de femme, Spijkers joue le personnage avec une grande sobriété minimaliste. Kester Freriks décrit dans le *Theaterkrant* comment “Spij-

¹⁶ Voir également l’entretien avec Alain Françon dans ce numéro.

¹⁷ Là où Lou Landré avait déplacé Krapp dans les catacombes du bâtiment et où on a pu assister également à une remarquable interprétation du rôle par Bernhard Minetti, caché à l’intérieur d’une cabane dans les arbres (version allemande).

kers et Whien soulignent très bien le fait que les deux voix de Krapp ne se rencontreront jamais [...] la forme épurée nous entraîne intelligemment ce qui fait que la scène où Krapp se débarrasse brusquement de toutes ses bandes nous frappe avec justesse: Krapp vit dans le vide.” (ma traduction SH)

2.3 *Beckett à Cerisy*

Pour finir regardons un lieu tout particulier, connu en France pour les colloques culturels organisés depuis 1952¹⁸: Cerisy-la-Salle. En 2005, du premier au onze août, ce fut entre autres un colloque *Samuel Beckett* auquel on pouvait assister.¹⁹ Les actes ont été publiés par Rodopi en 2006²⁰. Comme c’était l’habitude pour les ‘décades’, le programme scientifique a été agrémenté par des réunions de création. Ainsi pour une soirée musicale (présentation par Ayser Schmid-Vançin de ses compositions musicales: *Les chants de la terre*, *Abstractions* et *Beckettiana*) et une séance de lecture par l’actrice Franoise Simon (“Un petit trou, dans le désert”, monologue de Franoise Simon, regroupant des textes extraits de *L’Innommable*). En outre des enregistrements de différentes pièces furent projetés (ainsi la version de *En attendant Godot* avec Balmer, Rufus, Jorris et Polanski; réalisateur Asmus).

Une autre soirée était réservée à des représentations et lectures de pièces courtes de Beckett: “Dis Joe” (Edith Garraud et Franoise Simon aux didascalies); “Berceuse” et “Bing”, lectures par Edith Garraud & Franoise Simon. Et ensuite j’ai eu l’honneur et le plaisir d’interpréter *la Dernière Bande* devant ce public spécial. Je dois préciser qu’en tant qu’amateur j’ai accompagné pendant une trentaine d’années, comme acteur et metteur en scène, la troupe Saint-Lazare, composée d’étudiants en français de l’Université de Leiden. L’endroit de la représentation était particulièrement intéressant pour plusieurs raisons: tout en haut du château séculaire, au ‘grenier’, vaste espace sous les combles dont les recoins sont pourvus de bibliothèques à l’ancienne, avec un éclairage qui permet d’exploiter pleinement les jeux du clair-obscur²¹. Autour de la scène baignant dans une lumière blanche, s’étale un espace sans limites, toute une nuit de vide. Des endroits latéraux illuminés ponctuellement situent les va-et-vient de Krapp quand il débouche ses bouteilles, ou encore quand il entame

18 Vient de sortir la deuxième édition augmentée de *Cerisy, un château, une aventure culturelle*, éditions Hermann, 2020.

19 Préparé par un collectif: Tom Cousineau, Sjef Houppermans, Yann Mével, Michèle Touret, Gisèle Valency.

20 *Présence de Samuel Beckett*, édité par Sjef Houppermans (pour la table des matières voir <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/beckettTM06.html>).

21 Ce fut bien sûr très différent quand j’ai repris le rôle au LAK théâtre à Leiden.

sa chanson. En haut il y a une idée d'immensité où peut se perdre le regard du rêveur. Et cet acteur, quel Krapp représente-t-il? J'ai choisi de jouer sur plusieurs plans, acceptant des moments d'extravagance, d'esbroufe, quand le cabotin se laisse aller tout en suggérant que la fanfaronnade dissimule le renoncement, le chagrin, la souffrance (bananes, godasses, bibine, ricanements entre autres). Ce paradoxe du comédien qui ne saurait plus dire où il en est, qui il est, double ou remplaçant, clown ou martyr, se répercute sur le jeu de l'acteur en un second paradoxe (quelle part de moi ressemble à s'y tromper à ce Krapp et quelle part se situe du côté de Sirius?). Sous l'éclat du rire se devine la noire mélancolie²². A la limite entre ces différentes figures il peut y avoir tremblement, hésitation, bégayement.

Et puis l'anecdote ajoute sa part d'imprévisibilité : j'avais apporté mon gros magnétophone Akai qui me servait depuis des années. Cependant, lors d'un après-midi de répétitions, l'appareil rendit le dernier souffle et rien n'y fit. Pourtant, on savait que le lendemain, dimanche, il y avait la fête à Montpinchon, à quelques kilomètres de là, et qu'à cette occasion s'organisait un marché aux puces. Angela Moorjani m'accompagna et nous étions tout contents de trouver un vieux magnétophone qui produisait un son préhistorique, mais qui marchait. De retour au château, nouvelle répétition : nouvelle débâcle. Bientôt une fumerole sortit de l'appareil et une affreuse puanteur de plastique cramé envahit ma chambre. Il a fallu se résigner. Mais sans enregistrement la pièce devient injouable. La solution fut de passer à un magnétophone à cassettes. Pour la technique cela peut aller ; seulement il n'est plus question des chères bobines ou de bandes à ce moment-là. J'ai pensé que l'objet fétiche qu'est la bobine, sorte d'objet petit a, métonymique pour la mère, peut éventuellement céder la place à la cassette, bégayée, en caca sette, ce qui fait changer de fétiche, mais va assez bien avec le nom du protagoniste. Ceci passerait peut-être pour blasphématoire dans le cénacle des fidèles, mais mettons-le sur le compte de la liberté d'expression (on en a vu d'autres tout au long de l'histoire des pièces de Beckett).

Ainsi la cassette, sa manipulation, la manière de la scruter et d'étreindre l'appareil (notamment à la fin), peuvent marquer plus vivement la disposition préœdipienne de Krapp, voire son état de pervers polymorphe. Ce dernier est la principale figure psychique à exprimer l'*unheimlich*, au-delà du principe de plaisir, là où la gérance de la proximité et de l'éloignement s'enraye. Cette proximité insoutenable et indispensable se dit aussi dans la scène de la barque

22 J'ai senti l'influence d'un autre personnage que j'ai interprété un jour : le Descartes dans la pièce de Brisville, *L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune*, exhibant ses victoires, pleurant ses pertes (celle de sa fille Francine morte à 5 ans notamment).



FIGURE 1 Sjef Houppermans dans le rôle de Krapp, Cerisy 200

PHOTO TOM COUSINEAU

aboutissant au 'tout bouge' du sentiment océanique où le sujet se dilue pour le meilleur et pour le pire. C'est ce Krapp-là que j'ai essayé de faire vivre, entre les yeux qui s'humectent et la bouche qui se tord, entre le feu et l'obscurité, entre l'errance et l'immobilité, sans sentimentalisme, mais en plein affect, avec surtout les mots qui se plaignent et qui jubilent, le chant qui éclate en ritournelle, les phrases qui hurlent et murmurent, les souvenirs qui font souffrir et attendrissent, vieil ours qui tourne en rond, fatigué, mais avide de miel. Entrouvrir la fenêtre de mon inconscient, tout en maîtrisant le rôle dans la limite de mes moyens, c'est donner ses possibilités au contretransfert qui concerne avant tout cette part féminine invitant à la rêverie, mais dont l'intime connexion ne va pas sans les affres du sevrage. Processus à répétition.

Ecce homo, "je suis Krapp".

Ouvrages cités

- Abraham, Nicolas et Torok, Maria, *Anasémies 1, Cryptonymie-le Verbier de l'Homme aux Loups* (Paris, Aubier Flammarion, 1976).
- Cerisy, un château, une aventure culturelle* (Paris, Hermann, 2020).
- Freud, Sigmund, *Das Unheimliche* in *Gesammelte Werke*. Band 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920*. Herausgegeben von Anna Freud (Fischer, Frankfurt am Main, 1999) 227-278.
- Traduction française: *L'étrangeté inquiétante* (Paris, Gallimard, Folio, 1988).
- Harmon, Maurice (éd.), *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider* (Cambridge (Massachusetts)/London, Harvard University Press, 1998), 50.
- Head, Andrew, A Production History of *Krapp's Last Tape* in the UK, in A. Tucker and T. McTighe, *Staging Beckett in Great Britain* (London Bloomsbury, 2016).
- Hoffmann, E.T.A., *Contes fantastiques 2* La Bibliothèque électronique du Québec; traduction par François-Adolphe Loève-Veimars.
- Houppermans, Sjeff (éd.), *Présence de Samuel Beckett* (Amsterdam. Rodopi, 2006).
- Knowlson, James (éd.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, "Krapp's Last Tape with a revised text"*, vol. III (London, Faber and Faber, 1992), xvi.
- Marin, Dominique, *Beckett avec Lacan* (Paris, Editions nouvelles du champ lacanien, 2021).
- Masschelein, Anneleen, *The Unconcept, The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*, The State University of New York Press, 2012.
- Sack, Daniel, *Samuel Beckett's Krapp's Last Tape* (London, Routledge, 2016) (avec une bibliographie de la pièce)
- Siccama, Wilma, *Beckett's Many Voices: Authorial Control and the Play of Repetition*, in *Samuel Beckett today/aujourd'hui*, 2018-10-16, Vol. 8 (1), 175-188.
- Van Hulle, Dirk, *The Making of Samuel Beckett's Krapp's Last Tape / La Dernière Bande* (Anvers, UAP, 2019).