



Directeur Frédéric Franck
55 rue de Clichy, 75009 Paris

La dernière bande
de **Samuel Beckett**
Mise en scène **Peter Stein**
avec
Jacques Weber

Production **Théâtre de l'Œuvre, Laura Pels**
Le texte est publié aux Éditions de Minuit

Chaque année, le jour de son anniversaire, Krapp enregistre un compte rendu détaillé de son état et de ses agissements durant l'année écoulée. Chaque fois, il écoute l'une ou l'autre des bandes enregistrées des dizaines d'années auparavant, et il la commente. C'est dans cet éternel retour à son passé que réside maintenant sa seule lumière. Krapp, qui jadis déclarait ne plus rien vouloir de ce qu'il avait vécu, ne peut aujourd'hui exister que s'il parvient à être de nouveau ce qu'il fût : *“ Sois de nouveau, sois de nouveau. ”* Il lui faut surtout être encore celui qui, *“ quand il y avait encore une chance de Bonheur ”*, a vécu un instant d'amour. »

DU MARDI 19 AVRIL AU 30 JUIN 2016

Représentations : 21h du mardi au samedi – matinée samedi à 18H, dimanche à **15h**

Prix des places : 38 € - 32 € - 17 € (10 € pour les - de 26 ans)

Réservations : 01 44 53 88 88 ou **0 892 68 36 22** (0.34€/mn)

Vente en ligne : theatredeloevre.fr ou **fnac.com**

GÉNÉRALES DE PRESSE

Mardi 26 avril à 21H

Jeudi 28 avril à 21H

Vendredi 29 avril à 21H

Samedi 30 avril à 18 H

Dimanche 1 mai à 15H

RELATIONS PRESSE

Dominique Racle / Tél : 06 68 60 04 26 / dominiqueracle@agencedrc.com

Extrait

Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre
jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée,
dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair.

La vision, enfin.

Voilà j'imagine ce que j'ai surtout à enregistrer ce soir,
en prévision du jour où mon labeur sera... *(il hésite)*...

éteint et où je n'aurai peut-être plus aucun souvenir,
ni bon ni mauvais, du miracle qui... *(il hésite)*... du feu
qui l'avait embrasé. Ce que soudain j'ai vu alors, c'était
que la croyance qui avait guidé toute ma vie, à savoir...

*(Krapp débranche impatiemment l'appareil, fait avancer la bande,
rebranche l'appareil)* — grands rochers de granit

et l'écume qui jaillissait dans la lumière du phare
et l'anémomètre qui tourbillonnait comme une hélice,
clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours
acharné à refouler est en réalité mon meilleur —

(Krapp débranche impatiemment l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil) —

indestructible association jusqu'au dernier soupir

de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement

et le feu — *Krapp débranche impatiemment l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil)* mon visage
dans ses seins et ma main sur elle.

Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, doucement, de haut en bas et
d'un côté à l'autre.

Pause.

Passé minuit. Jamais entendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée.

Pause.

Ici je termine —

Krapp débranche l'appareil, ramène la bande en arrière, rebranche l'appareil.

— le haut du lac, avec la barque, nagé près de la rive, puis poussé
la barque au large et laissé aller à la dérive. Elle était couchée
sur les planches du fond, les mains sous la tête et les yeux fermés.

Soleil flamboyant, un brin de brise, l'eau un peu clapoteuse comme je l'aime.

La dernière bande, Samuel Beckett, Les Editions de Minuit, 1960

Beckett et Krapp

Par Sara Abbasi, traduction Julija Narkeviciute

Samuel Barclay Beckett est né le 13 avril 1906, le Vendredi Saint, dans la banlieue résidentielle de Dublin, Foxrock, et c'est le deuxième fils d'une famille aisée.

« On peut dire en effet que j'ai eu une enfance heureuse, (...) même si je n'étais pas très doué pour être heureux. Mes parents ont fait tout ce qui rend un enfant heureux. Mais je me suis souvent senti seul. »

Élevé dans une famille protestante stricte, il essaie très tôt de prendre ses distances, à la fois vis-à-vis de la foi de sa mère May – qui l'emmène tous les dimanches à l'église et surveille personnellement ses prières tous les soirs – et vis-à-vis de son autorité et de sa sévérité. Rébellion et isolation en sont les conséquences.

« Je n'ai aucun sentiment religieux. Une fois, j'ai ressenti une sorte de bouillonnement lors de ma première communion, mais rien depuis. Ma mère était profondément religieuse, mon frère modérément, mon père absolument pas. Ma famille vivait selon les règles protestantes mais pour moi tout cela était simplement ennuyeux, j'y ai renoncé. » Les conflits réguliers entre la mère et son fils sont l'expression de leur lien sentimental fort. Beckett est très attaché à elle, l'aime affectueusement et apprécie – avec crainte – sa sévérité et son opinion qui est souvent opposée à la sienne.

Sa cousine Sheila Page raconte : « Comme elle s'inquiétait pour Sam ! Elle l'aimait tellement. Il semble qu'elle se souciait de lui en permanence. Pendant toute sa vie. C'était un garçon désobéissant. Bien évidemment, il était frondeur déjà à l'époque. Je me souviens que, pendant la guerre – la première guerre mondiale – nous n'avions rien à manger sauf de la margarine. Il refusait catégoriquement d'en manger. On ne pouvait pas le forcer à faire ce qu'il ne voulait pas. »

Samuel grandit dans une belle maison, entouré de sa nourrice et de bonnes, dans un milieu très attaché aux convenances. Une des bonnes de la maison témoigne que « les matins, elle devait porter un tablier blanc, une robe de coton et un bonnet blanc, puis, l'après-midi, une robe noire avec des manchons et un col en caoutchouc, un petit bonnet avec devant une bande noire en soie. L'après-midi, on ne pouvait pas ouvrir la porte de la maison sans être bien habillé. »

Une attention particulière est accordée à l'éducation scolaire. Le jeune Beckett ne fréquente que les meilleures petites écoles privées, où à l'âge de cinq ans déjà, il est initié à la langue française qui va l'accompagner et le fasciner toute sa vie. À 17 ans, il commence ses études en sciences humaines au Trinity College à Dublin, où enseignait le fameux professeur de langues romanes, Rudmose Brown. Contrairement à la tradition de l'époque, Rudmose Brown accorde une attention particulière à la littérature française moderne. Ayant remarqué tôt le talent de Beckett, il l'a toujours encouragé.

En plus du français, Beckett apprend l'italien. « À l'époque, il était obligatoire de maîtriser deux langues étrangères. J'ai donc choisi l'italien en tant que deuxième langue. J'ai ainsi eu la chance de rencontrer Bianca Esposito, qui m'a aidé dans mes études d'italien. »

Pendant le cours de Bianca, Beckett étudie Machiavel, Petrarque et Dante, dont il analyse minutieusement la *Divine Comédie*, qui l'occupe et le passionne toute sa vie. Bianca Esposito était une italienne d'âge moyen, connue à Dublin pour son cours de qualité. Dans une interview du 5 juillet 1989, Beckett indique qu'elle a servi de modèle pour un de ses personnages, la Signorina Adriana Ottolenghi de *Dante et le homard*. Beckett qualifie la voix de la Signorina Adriana Ottolenghi de « ruined » (fêlée), comme la voix particulière de Bianca. Plus tard, c'est le même terme qui caractérise la voix de Krapp, le personnage de *la dernière bande*. De surcroît, l'une des femmes aimées évoquée par Krapp, s'appelle aussi Bianca. Dans cette pièce de théâtre pleine des contrastes tels que Lumineux/Sombre et Noir/Blanc, ce choix de prénom est lié

principalement à son association avec la lumière (Bianca veut dire « la lumineuse, la blanche ») : « À l'époque, j'habitais encore la rue Kedar, parfois avec, parfois sans Bianca. » Si l'on considère le mot « Kedar » comme une anagramme, cela donne le mot « darke » (*dark* – sombre, sinistre).

En 1928, titulaire d'un diplôme, Beckett est envoyé par le Trinity College en tant que lecteur à l'École Normale Supérieure à Paris où il fait la connaissance de Joyce. Bientôt il travaille avec lui, et fait notamment la traduction d'un chapitre de *Finnegan's Wake*.

Celui qui a dit de Beckett qu'il « avait du talent, je crois », fait une forte impression sur le jeune auteur. Néanmoins cette rencontre n'affecte ni l'originalité de Beckett, ni sa persévérance à trouver sa propre langue : « Son travail n'a pas exercé une influence sur moi, contrairement à ce qu'on affirme souvent. Je peux seulement constater que Joyce a eu une influence morale sur moi – il m'a appris ce qu'était l'intégrité d'un artiste. » « *Joyce tend vers l'omniscience et l'omnipotence an tant qu'artiste. Je travaille avec impuissance, avec ignorance.* »

Beckett publie ses premières oeuvres à Paris (les essais sur Proust, Joyce, le poème *Whorescope*).

En 1930, il rentre à Dublin et enseigne le français au Trinity College. Toutefois, il démissionne deux ans plus tard pour se consacrer à l'écriture. Il entame une relation amoureuse (« en haut de la ceinture ») avec sa cousine Peggy Sinclair qui habite à Kassel avec sa famille. Dans la période qui suit, Beckett va souvent lui rendre visite.

La même année il retourne à Paris et commence à travailler sur *Dream of Fair to Middling Women*. La recherche d'un éditeur s'avère difficile, ce qui sera le cas pendant un certain temps. *More Pricks than Kicks*, un recueil de nouvelles qui compte plusieurs épisodes de *Dream of Fair to Middling Women*, n'est pas retenu non plus par les maisons d'édition. Dans l'Irlande au catholicisme exacerbé, l'ouvrage, comme son titre le laisse supposer, fait scandale et sera censuré.

Après la mort de son père en 1933, Beckett retourne à Dublin auprès de sa mère. Très vite cependant, il s'installe à Londres, où il commence son roman *Murphy*. En 1935, une petite maison d'édition à Paris publie enfin le recueil de ses poèmes à un tirage de 327 exemplaires (*Echo's Bones, and other Precipitates*). La période devait être difficile pour Beckett : il a alors 30 ans, il a renoncé à une carrière prometteuse dans le milieu académique et dépend financièrement de sa mère, qui n'approuve pas son choix de vie.

De nouveau à Dublin en 1937 après un séjour de six mois en Allemagne, il apprend la mort de sa chienne : « *La vieille chienne à laquelle j'étais si attaché, a été endormie samedi, une semaine avant mon retour, sans que je sois mis au courant. J'étais déjà chez Jack Yets (portraitiste irlandais). J'ai éprouvé beaucoup de chagrin car je voulais être là jusqu'à sa mort, pour la soulager dans ses derniers instants. Ma mère était complètement abattue, elle est restée dans son lit pendant deux jours. Ça été vraiment dur de l'amener à voir la réalité en face, surtout quand on n'arrive pas à le faire soi-même.* »

Pendant la période qui suit, il fait des allers-retours en Allemagne, avant de se réinstaller enfin à Paris, où il fait connaissance de Suzanne Dumesnil, avec qui il se marie en 1961. Beckett est informé du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale alors qu'il est en visite à Foxrock chez sa mère. « *Tout de suite, je suis rentré en France. Je préférais la France en guerre que l'Irlande en paix. Je suis parti juste à temps.* »

De retour en France, il intègre un groupe de résistants à Paris. Quand le réseau est découvert et que la majorité de ses membres est arrêtée (dont son ami Alfred Péron, mort pendant sa détention dans un camp de concentration), il est contraint de fuir dans le sud non-occupé avec sa femme. Ils passent trois années difficiles dans un petit village du Roussillon, où vivent à l'époque d'autres réfugiés. Parmi ceux-ci, Anna O'Meara Beamish, écrivaine irlandaise de 60 ans venant de Connaught. Vraisemblablement, elle a servi de modèle à la vieille « Miss McGlome », ou la « vieille Miss Beamisch », comme elle s'appelle dans le deuxième brouillon

manuscrit de *La Dernière Bande*.

La rédaction du roman *Watt* date de cette époque (1941-44). La guerre, la fuite, la faim, l'incertitude ont laissé leurs traces. Après la fin de la guerre, entre avril et décembre 1945, Beckett travaille comme « économiste-interprète » à l'Hôpital de Saint-Lô, tenu par la Croix-Rouge irlandaise. Ce travail est pénible, il y a beaucoup de blessés graves, la tuberculose sévit, une grande partie des maisons de la ville est détruite, l'hiver est épouvantablement froid, sans compter la pénurie de logements, d'installations sanitaires et de soins médicaux de base.

« *Saint-Lô est un tas de débris, la Capitale des ruines comme on l'appelle ici en France. Des 2600 immeubles, 2000 ont été rayés de la carte, 400 gravement endommagés – et 200 "seulement" légèrement endommagés. Tout s'est passé en une nuit, du 5 au 6 juin.* »

La « recherche sur Beckett » parle souvent d'un tournant dans son oeuvre, et relie cette période avec « l'illumination » de Krapp.

Beckett de préciser : « *Pour clarifier les choses une fois pour toutes : Krapp a eu son illumination à Dun Laoghaire, moi – dans la chambre de ma mère. On a inventé de toutes pièces cette histoire d'une jetée où m'emmène le vent hurlant. L'été 1945, m'a poussé jusqu'à la petite maison de ma mère.* »

« *J'ai compris que Joyce progresse vers le "Savoir Plus", vers la maîtrise de son matériau, autant que possible. Il ajoutait en permanence quelque chose de plus ; il suffisait de voir ses remarques sur le texte. J'ai compris que ma particularité restait sur l'appauvrissement, le manque de savoir, l'enlèvement et la soustraction, plutôt que sur le rajout.* »

« *Molloy et les autres sont venus un jour pour que je réalise ma stupidité. Seulement après, j'ai commencé à décrire les choses telles que je les sentais.* »

L'homme en tant que « non-knowner » (ignorant) et « non-can-er » (impuissant) est depuis au coeur de son oeuvre.

Un autre changement est à observer pendant cette période : Beckett rédige dorénavant non plus en anglais mais en français. Il écrit, sa grande oeuvre selon lui, le roman *Mercier et Camier*, la trilogie *Molloy – Malone meurt – L'Innommable* (1947-50), plusieurs récits ainsi que la pièce de théâtre *En attendant Godot*.

« *On vit l'écriture en français différemment de celle en anglais. Cela a été plus passionnant pour moi – l'écriture en français.* » *En outre, écrire en français lui permet de prendre ses distances vis-à-vis « du flot de paroles anglo-irlandais et ses automatismes » et de passer vers la simplicité et l'expression directe. Le français lui fournit la possibilité de « supprimer les excès et d'éliminer la couleur ».*

Les années d'après-guerre sont très productives, Beckett lui-même parle de « la manie d'écrire », mais la « percée » est pourtant longue à venir. Beckett s'en sort en faisant des traductions pendant que Suzanne complète leurs revenus avec des travaux de couture.

Pendant la guerre, la mère de Beckett est atteinte de Parkinson. Son état ne cesse de s'aggraver et Beckett, rentré chez elle à Foxrock, écrit à son ami Henri Heyden : « *La vie de ma mère approche tristement de sa fin. C'est comme le decrescendo d'un train que j'entendais assez souvent dans la nuit à Ussy : le bruit sans fin, chaque fois lorsqu'on le croit passé et le silence revenu, cela recommence.* »

Beckett veille sa mère malade pendant toute une semaine. Éveillée de son état de léthargie, elle endure des souffrances mentales et physiques terribles. « La plupart du temps, elle divague et reste entre les délires et les cauchemars. »

En 1950, May Beckett succombe à la maladie. Elle meurt suite à de longues souffrances en présence de Beckett qui supporte mal ce coup du destin.

Seulement quatre ans après, son frère aîné est atteint d'un cancer des poumons. Dès que Beckett l'apprend, il se rend en Irlande aux côtés de son frère. Sur place, il l'entoure de tous les soins qu'il peut. Parfois il cherche la consolation chez Susan Manning, l'ancienne amie de sa mère, dont le fils a plus tard témoigné :

« Il ne parlait presque pas. Il posait quelques questions. Il s'adressait à quelqu'un et le regardait. Les sourcils et les yeux impressionnants et tellement ressemblants à ceux de sa mère. Étonnant. Les sourcils, les yeux et le regard. On le voyait pensif et à l'écoute. Toutefois, ce qui m'impressionnait le plus, c'est ce qu'il disait. On se promenait le long de la place, il parlait à peine. Je crois qu'il savait que son frère était en train de mourir et ne disait rien, il restait tout simplement là ; il ne me regardait pas quand il a dit : "C'est comme l'eau qui s'écoule pendant la marée basse. »

Après la mort de son frère, Beckett revient en France. Il s'isole durant six semaines. Pendant ce temps, *En attendant Godot* devient un best-seller. De nombreuses mises en scène interrompent cependant sa solitude dans sa banlieue, à Ussy.

En 1956 paraît sa pièce suivante, *Fin de partie*. Bien qu'avec le succès de *En attendant Godot*, Beckett soit devenu un auteur reconnu, la première n'a pas lieu à Paris, mais au Royal Court Theatre à Londres le 3 avril 1957 – en langue française, avec des acteurs français. Beckett traduit lui-même ses oeuvres du français vers l'anglais, et inversement. **En 1958, il écrit de nouveau en anglais : il s'agit de *La Dernière Bande*.**

Il confie à son ancienne aimée Ethna McCartney atteinte d'un cancer incurable : « *J'ai écrit en anglais un monologue pour Pat Magee. Si quelqu'un doit l'aimer, je crois, ce sera toi.* »

Il entend la voix de Magee à la radio. C'est une voix cassante, caractéristique, facilement reconnaissable à son accent irlandais, on entend en elle la déprime et la fatigue de la vie. Beckett écrit aussitôt un monologue intitulé dans les premiers temps « Le monologue de Magee », pour « un homme vieux, grognon » avec « une vieille voix fêlée avec une intonation bizarre ».

Tout en étant très critique envers son oeuvre, Beckett semble apprécier sa pièce.

« *Avec ce texte, je me sens en mal d'enfant aux yeux perçants, je me sens uni-jambe et nu-pieds. J'éprouve pour ce petit texte les sentiments d'une vieille poule pour son dernier poussin* », écrit-il à Barney Rosset.

Peu après, il en dit encore: « ...belle, triste et sentimentale ; ça fera comme un petit coeur d'artichaut avant les tripes à la merde de Hamm et Clov (*Fin de partie*).

Les gens vont se dire : "Mon Dieu ! Il y a encore du sang dans les veines de cet homme ! Qui l'aurait cru ; clairement il vieillit." »

Beckett écrit son dernier roman *Comment c'est* en 1959/1960, qui paraît en français en 1961. L'auteur est de plus en plus occupé par le théâtre. De plus, il découvre la télévision et il écrit également plusieurs pièces pour la radio. Sa première réalisation pour la télévision, *He, Joe* produite par *Süddeutsche Zeitung*, est diffusée le 13 avril, jour de son 60e anniversaire. Côté théâtre, sa première mise en scène de *Fin de partie* a lieu en 1967 au Schiller-Theater à Berlin. Sa mise en scène de *La Dernière Bande* suit deux ans plus tard au même théâtre avec Martin Held dans le rôle de Krapp.

Sa popularité et sa gloire littéraire ont pour conséquence positive qu'il n'a plus de soucis financiers et peut se concentrer sur son travail, mais elles ne sont pas compatibles avec son besoin de calme et de solitude. Aussi il n'est pas surprenant que Beckett devienne introuvable, qu'il se volatilise pendant des semaines après la réception de son Prix Nobel de littérature, cérémonie pour laquelle il se fait d'ailleurs excuser.

Il écrit un de ses derniers récits en 1971, *Le Dépeupleur*. Suivent ensuite quelques textes de prose et quelques poèmes.

De plus en plus retiré, il souffre de différentes douleurs physiques et de blocages d'écriture récurrents. Pendant toute sa vie, il aura souffert de dépressions et d'un sommeil perturbé.

« *Les nuits, quand je n'arrive pas à dormir, j'emprunte à nouveau les mêmes vieux parcours, je me retrouve à nouveau aux côtés de mon père sur les champs à Glencullen, on est le matin de Noël et j'écoute les cloches de la chapelle* », écrit-il à sa femme Suzanne.

Le lien entre Suzanne et lui est devenu très fragile. Suite à de fréquentes disputes, il s'installe

seul en 1988 dans une modeste maison baptisé « Le Tiers Temps » non loin de son appartement du boulevard Saint-Jacques. Suzanne lui rend visite régulièrement tant que sa santé le lui permet. Elle meurt le 17 juillet 1989, Beckett la suit quelques mois après, le 22 décembre. Lui, qui est venu au monde le Vendredi Saint, est enterré le lendemain de Noël, le 26 décembre 1989, au cimetière de Montparnasse.

Sara Abbasi

Assistante à la dramaturgie et à la mise en scène de *Das letzte Band (La Dernière Bande)* de Beckett, mise en scène de Peter Stein, avec Klaus Maria Brandauer à Neuhardenberg (Allemagne) en 2013.

Das letzte Band

Par Sara Abbasi, traduction Julija Narkeviciute

En décembre 1957, Samuel Beckett entend la voix de l'acteur irlandais Patrick Magee sur BBC. Quelques semaines plus tard, en février 1958, il commence à écrire un monologue, sous le titre provisoire de *Monologue de Magee*, qui deviendra la célèbre *Krapp's Last Tape*. La première a lieu au Royal Court Theatre à Londres, Magee jouant le rôle de Krapp sous la direction de Donald McWhinnie. Voici ce qu'en dit Beckett: « *Une performance géniale de Magee sous la direction impitoyable de McWhinnie. Le meilleur moment que j'ai vécu au théâtre.* »

La première française, sous le titre de *La Dernière Bande*, a lieu en 1960 au Théâtre Récamier à Paris ; Roger Blin assurait la mise en scène tandis que le rôle de Krapp était joué par R. J. Chauffard. Comme dans le cas de futures productions, Beckett participait en tant qu'observateur et conseiller, jusqu'à ce qu'il monte lui-même le spectacle en 1969 au Schiller-Theater de Berlin, où, deux ans auparavant, il avait mis en scène *Fin de partie*.

Cette mise en scène est d'une importance particulière: Beckett a introduit des changements dont certains perdurent encore. D'autre part il a commencé à cette occasion un cahier de notes qui éclaire la méthode de travail d'un auteur si secret.

L'action se déroule «*un soir, tard, d'ici quelque temps* ». Chaque année, à l'occasion de son anniversaire, Krapp écoute une des anciennes bandes avant d'en enregistrer une nouvelle sur laquelle il parle de l'année écoulée.

Le vieux Krapp, qui fête son 69^e anniversaire, écoute un enregistrement qu'il a fait quand il avait 39 ans. L'action sur scène est divisée en quatre périodes dans le temps : Krapp à 69 ans, présent sur scène, Krapp à 39 ans, en tant qu'une voix sur scène, Krapp à 27 ou 29 ans, évoqué par lui-même à 39 ans, et Krapp enfant, à travers de courts souvenirs que le vieux Krapp se remémore.

L'introduction par Beckett d'une voix enregistrée rend non seulement possible un dialogue avec son ancien « moi » mais transforme le temps en action, comme si il devenait un personnage indépendant. Dans cette structure dramatique, le processus de mémorisation sera déplacé vers l'extérieur, et révèle son vécu psychique. Nous avons donc à la fois l'aspect formel d'un monologue et des séquences de dialogue, entre Krapp et le magnétophone.

L'ingéniosité de cette structure permet de représenter Krapp dans sa continuité mais aussi ses changements dans le temps, sur près de 60 ans.

Nous apprenons qu'il a eu l'ambition de devenir écrivain et qu'il a apparemment travaillé sur une « grande oeuvre ».

En outre, le Krapp de 39 ans fait une remarque sur la mort de sa mère. Ce qui semble se trouver au premier plan dans ce passage, c'est le point de rencontre entre la mort et la vie, illustré à la fois par une balle noire qu'il tend à un petit chien blanc et par la mention d'une bonne dont les yeux et les seins ont attiré son attention pendant qu'il veillait sur sa mère mourante.

Les couples d'opposés, tels que lumière/ombre, lumineux/sombre, mouvement/immobilité, silence/bruit, rire/pleur traversent toute la pièce comme un fil rouge.

Nous apprenons l'existence de trois femmes qu'il a connues et qu'il a probablement aimées: Bianca, la bonne aux cheveux bruns et la femme du Lac Supérieur. Tandis que Bianca appartient à l'époque de ses 27 ou 29 ans, la bonne et la femme du Lac Supérieur sont évoquées par Krapp à 39 ans (dans le dernier épisode intitulé « Adieu à l'amour »). De plus, il mentionne « *une fille en manteau vert miteux sur un quai* ».

Tous ces souvenirs révèlent la perte et l'échec des relations humaines. Les plans pour une vie sexuellement moins absorbante, que Krapp semble avoir fait alors qu'il était encore jeune, en plus du commentaire sarcastique du vieux Krapp, indiquent qu'il a sacrifié sa vie à l'écriture – mais ceci n'est que spéculation.

Nous pouvons constater qu'au fil du temps, toutes les relations humaines ont été perdues ou abandonnées. Nous en suivons le cheminement du stade initial à sa triste apogée.

Beckett: « Une voix féminine résonne pendant toute la pièce, de façon récurrente, un accent lyrique... Krapp éprouve un amour précieux et raté pour un être féminin. »

Les yeux, le fait de se regarder deviennent le leitmotiv de l'intimité humaine ; cela semble fasciner Krapp, jeune comme vieux : « Je lui ai demandé de me regarder et après quelques instants (*pause*) après quelques instants elle l'a fait, mais les yeux comme des fentes à cause du soleil.

Je me suis penché sur elle pour qu'ils soient dans l'ombre et ils se sont ouverts. (Pause. À voix basse.) M'ont laissé entrer. »

Dans la biographie détaillée de Beckett, James Knowlson raconte que la censure anglaise entendait couper la fin de ce passage car la phrase « *M'ont laissé entrer* » était interprétée comme une référence à la pénétration. Quand Knowlson a rapporté à Beckett qu'une de ses étudiantes y voyait le même sens, le dramaturge a ricané et répondu : « *Dites-lui qu'elle lise ses textes plus attentivement ; si elle le fait, elle verra que Krapp était dans une position telle qu'il aurait eu besoin que son pénis prenne un angle de 180° pour rendre la pénétration possible* ».

Avec le temps, Krapp ne perçoit pas les choses de la même manière. Ainsi le jeune Krapp évoque ses histoires avec les femmes d'une façon méprisante. Naturellement, le thème est important pour le jeune Krapp mais il semble vouloir en minimiser l'importance. Il en parle à voix basse et sur un ton sarcastique, sauf quand il fait allusion à la femme du Lac Supérieur, dont nous ne connaissons pas le nom. Ce passage se distingue du reste par son intonation lyrique et montre un Krapp sentimental et compatissant. Mais cette relation, elle aussi, échoue.

Ce qui intéresse vraiment le Krapp de 39 ans, ce qui se trouve au centre de son enregistrement, c'est une expérience de l'éveil, comme si « tout lui serait soudain devenu clair. La vision, enfin ». Dans ce passage il parle de « l'obscurité », « du feu », de « la croyance », de la « lumière de l'entendement », il utilise des mots lourds de sens mais qui pourtant ont perdu leur signification.

Leur sens demeure incertain, non seulement parce que le vieux Krapp avance avec impatience la bande et que nous n'entendons que des fragments, mais aussi parce que la croyance et l'illumination du jeune Krapp, sans l'expérience d'antan, sans l'expérience du passé et sans la continuité dans le futur, c'est-à-dire sans la présence actuelle du vieux Krapp, deviennent des mots vains et des clichés qui, comme toute grandeur et comme toute élévation, ont un arrière-goût de ridicule.

Les réactions du vieux Krapp sont diamétralement opposées à celles du jeune : ce que le jeune qualifie de grand et de noble, paraît au vieux petit et sans valeur et par conséquent suscite sa réprobation ou son dédain. Le Vieux, désespéré, essaie de reconstruire tout ce à quoi le Jeune a renoncé, tout ce que le Jeune a perdu – mais il n'y arrive que mentalement. Tout au plus, on peut se souvenir du passé mais il reste intangible, impalpable – il doit se l'avouer.

À la fin de sa vie, il ne reste donc à Krapp que le besoin d'amour, d'intimité, de sensualité.

Malgré les différences entre le vieux et le jeune Krapp, il existe aussi des similarités, des signes de continuité dans son évolution : dès l'âge de 39 ans, Krapp montre un penchant pour l'alcool et les bananes, les deux étant déjà à l'époque un « poison » pour l'activité des intestins. Aussi, même jeune, il fêtait son anniversaire seul à la Taverne.

Pas le moindre de ses énoncés n'échappe à un « dans une certaine mesure » ou à un « oui mais

bon » ou à une autre expression relativisant l'affirmation. Krapp – à l'époque mais aussi âgé – alterne les moments d'honorabilité, d'autocritique sévère et de doute avec ceux d'auto-illusion et d'idéalisation. Ceci est également illustré par sa tendance à parler de lui-même à la troisième personne. Sa mise à distance par rapport aux phases qu'il a traversées et la relativisation de ses affirmations sur son état actuel instruit non seulement sur son processus de mémorisation, mais aussi sur son art dialectique de penser : une thèse est suivie par une antithèse, les mots sont examinés, définis ou réfutés. Ce sont une sorte d'« efforts de langage ». Néanmoins, ce qui reste, c'est la synthèse du monobloc. Le langage se décompose d'une façon croissante, l'intonation pompeuse de l'écrivain devient le balbutiement saoul du Vieux, auquel le sens des mots, ressenti par le passé comme son propre « moi », est depuis longtemps perdu.

La différence entre le monologue enregistré et le monologue du Vieux Krapp découle d'une circonstance particulière: le Jeune, contrairement au Vieux, a un interlocuteur – soi-même âgé. Il s'adresse à son futur « moi », sachant que ses paroles trouveront un auditeur au plus tard lors de son prochain anniversaire. Ce qui explique l'hypocrisie de certains passages de l'enregistrement, le ton surfait et du mensonge qu'il semble reconnaître lui-même en disant « ici, le faux ton d'hier ».

Krapp utilise une machine qui conserve le présent, et peut reproduire le passé en appuyant sur un bouton. Mais comme l'authenticité de l'expérience fait défaut, la reproduction du passé dans son actualité d'alors ne réussit que partiellement. La reproduction restitue ce qui a toujours été une manipulation, comme le montre l'enregistrement du jeune Krapp. Comme dirait Walter Benjamin, la reproduction technique lui a fait perdre son aura.

Par rapport à l'époque de ses 39 ans, le vieux Krapp n'a plus de perspective de futur. Quand il commence son enregistrement, il se doute déjà qu'il n'aura pas d'auditeur pour cette bande et qu'il s'agit de son dernier enregistrement, de « sa dernière bande ». Malgré cela, il parle.

Il réitère son rituel, même si il n'a plus de sens à la veille de sa mort. Ce qui jusqu'ici maintenait les apparences, va devenir un monologue interne avec des pauses, des contradictions, des liens manquants. Enfin il ne restera que des fragments dont il se souvient de vive voix.

Au cours de la pièce, on ne comprend que la voix enregistrée est celle de Krapp, que lorsque les réactions du vieux Krapp à la voix émanant de la machine créent le lien entre la voix jeune et le vieux corps. En quelque sorte, Krapp donne à la voix enregistrée son corps et la machine donne une vie à Krapp. D'où la création d'un cercle qui est rompu quand Krapp avoue qu'il n'a plus rien à dire, même « pas couic ! ».

Néanmoins, « il n'y a pas de résignation de la part de Krapp, pas même quand il s'imagine que la mort l'attend. Ce personnage est dévoré par des rêves. Mais sans la sentimentalité. C'est la fin. Il voit très clairement que c'en est terminé, de son travail, de l'amour, et de la religion.

La mise en scène de *La Dernière Bande* de Beckett

Les modifications apportées par Beckett à l'occasion de sa mise en scène au théâtre Schiller concernaient le texte. Plus précisément : ils portaient sur son interprétation et sur les pantomimes qui forment une grande partie de la mise en scène et qui sont détaillées déjà dans la version imprimée du texte.

Comme le montre son cahier de notes, Beckett a voulu apporter de la clarté et de la simplicité grâce à ces changements, notamment par les didascalies, afin de mieux illustrer le contraste entre le mouvement et le bruit d'un côté, l'immobilité et le silence de l'autre. Il a en effet ajouté quelques mouvements comme par exemple celui de l'ouverture et la fermeture d'un tiroir au début de la pantomime, avant que le vieux Krapp ne commence son enregistrement. Les deux tiroirs, qui se trouvaient sur l'avant du bureau dans la mise en scène initiale, ont cédé la place à un tiroir côté droit du bureau.

Les autres changements importants portent sur la position initiale du magnétophone et sur celle

des bobines qui ne se trouvaient pas sur le bureau dès le début du spectacle : il fallait que Krapp les apporte sur scène, en deux fois.

En outre, Beckett a changé la pantomime avec les bananes : après avoir glissé sur la peau de banane de façon traditionnellement clownesque, il ne la jette plus dans la direction des spectateurs mais au lointain.

Il reproduit le même geste avec la deuxième peau de banane.

Les éléments clownesques ont été réduits au fur et à mesure, non seulement dans les pantomimes mais aussi dans l'apparence de Krapp. Son nez rouge – qui peut être interprété à la fois comme un accessoire de clown mais aussi comme un signe de l'alcoolisme de Krapp – disparaît des indications de mise en scène. Beckett craignait – comme on le voit dans ses notes – que ses caractéristiques prêtent à sa mise en scène une connotation *nostalgique*, surtout par rapport à la voix – jeune et énergétique – du Krapp de 39 ans.

Beckett a donné l'indication à Martin Held de regarder trois fois dans le noir derrière lui. Chaque fois son regard devait durer plus longtemps que la fois précédente, pour matérialiser l'anticipation de la mort imminente dans le noir des coulisses.

Beckett: « *Je ne songeais pas à l'ange de la mort avec sa faux mais à la camarade me tendant les bras. Difficile de définir les sentiments de Krapp dans ces moments-là : la crainte, bien sûr, avec peut-être une trace de soulagement.* »

Nous avons décidé que notre mise en scène s'appuierait sur la version initiale de la pièce. Ainsi, nous avons privilégié les pantomimes et les particularités clownesques de Krapp. L'apparence physique du personnage va tout de suite révéler ce choix.

Nous avons également opté pour la reprise des séquences de mouvements, comme elles sont indiquées dans la première version du texte de Beckett. Nous avons pu constater pendant les répétitions que l'application exacte des mouvements décrits par Beckett donnait à la pièce un cadre, une structure et un certain rythme.

Beckett ne mentionne pas l'enceinte qui se trouve sur le bureau de Krapp tel que Fritz Kortner l'a utilisé dans son interprétation. Nous avons repris cette idée, ce qui permet au personnage de Krapp d'avoir deux partenaires sur scène – le magnétophone et l'enceinte – au lieu d'un seul. Cela élargit aussi le champ d'interprétation du personnage.

Au début de la représentation, c'est un clown que l'on voit devant nous. On le reconnaît grâce à son costume, ses cheveux, son nez rouge mais surtout grâce à sa gestuelle et aux caractéristiques de « *la comédie bouffonne* ». Puis – au bout d'un moment – il se passe quelque chose. Cela ne se passe pas subitement. Le changement a lieu insidieusement: le clown se transforme en Krapp. Cette métamorphose déplacée révèle toute la portée de son vide relationnel, toute la solitude de Krapp.

Il s'agit d'un isolement par incapacité à surmonter à la fois sa propre étrangeté et sa solitude, il s'agit d'un isolement par incapacité à créer des liens : avec la vie vécue, avec son propre soi mais aussi avec les autres.

Toutefois: aussi amer et triste que puisse paraître le vieux Krapp, aussi amer et triste qu'il soit peut-être – l'interprétation du personnage ne s'en trouve pas épuisée. Cette autre dimension, qui est toujours là, devient surtout manifeste dans la figure du clown ; c'est ce qui relève du jeu, le et-pourtant, le et-à-plus-forte-raison.

La richesse du caractère de Krapp se trouve dans ce champ de tension.

S'il était uniquement quelqu'un d'autodestructeur, qui détestait la vie, aurait-on envie de le regarder? Cependant quand on le voit affectueux, coquin, puénil, rêveur, on éprouve une affinité humaine et une émotion (à ne pas confondre avec la sentimentalité) ; ce sont ces moments qui constituent un basculement entre le théâtre et la vie réelle.

Nous vivons la fin de l'existence de Krapp, nous sommes témoins de sa dernière révolte, de son honnêteté à la fois courageuse et autodestructrice qui démasque toutes les désillusions et qui l'en libère jusqu'à ce que rien ne reste.

C'est à cet instant qu'on voit la liberté et la force de Krapp. C'est à ce moment que la peur de la mort le quitte.

Krapp a quasiment tout perdu: le sens de la vie, l'esprit, la foi, l'amour, l'espoir. Ce qu'il n'a pas perdu, c'est sa sensibilité et son sens de l'humour.

Mais il a aussi acquis certaines choses: la capacité de renoncer à la vie et à ses souvenirs et d'aller à la rencontre de la mort imminente.

Lorsqu'on a demandé à Beckett s'il n'avait jamais pensé à jouer le rôle de Krapp, il a répondu : « Je n'aurais pas su me servir du magnétophone. »

Sara Abbasi

Assistante à la dramaturgie et à la mise en scène de *Das letzte Band (La Dernière Bande)* de Beckett, mise en scène de Peter Stein, avec Klaus Maria Brandauer à Neuhardenberg (Allemagne) en 2013.

Samuel Beckett

1906 : naissance de Samuel Beckett le 13 avril à Cooldrinagh, village de Foxrock (comté de Dublin)

1923 : Samuel Beckett commence ses études à Trinity College (Dublin)

1928-1930 : Samuel Beckett est lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Il fait la rencontre de Joyce, qui devient une figure importante pour lui : il aide Joyce en faisant des comptes-rendus d'ouvrage pour son *Work in Progress*, sur lequel il écrira un essai, et dont il traduira un extrait

1932 : rédaction de son premier roman, *Dream of Fair to Middling Women* (*Rêves de femmes pas trop mal*)

1933 : mort de son père Bill Beckett

1933-1935 : vit à Londres, Beckett entame une psychanalyse

1936-1937 : voyage en Allemagne

1938 : décide d'écrire en français

1941 : agent de liaison et secrétaire dans un réseau de résistance. Le réseau est découvert en 1942, Beckett quitte Paris et fuit vers le Sud

1942-1945 : vit à Roussillon, où il travaille dans les champs en échange de nourriture. Rédaction de *Watt*

1945-1950 : Période d'écriture intense, Beckett écrit deux pièces (dont *Godot*), plusieurs nouvelles et quatre romans

Fin 1945 : « économiste-interprète » à l'Hôpital de Saint-Lô tenu par la Croix Rouge irlandaise

1950 : après des dizaines de refus, Jérôme Lindon (Éditions de Minuit) s'enthousiasme pour *Molloy* et deviendra l'éditeur de Beckett

1950 : mort de sa mère May Beckett

1953 : création d'*En attendant Godot*. Succès international après plus de 20 années d'écriture dans l'anonymat complet

1957 : création de *Fin de partie*

1961 : création d'*Oh les beaux jours*

1964 : supervise à New York le tournage d'un film cinéma qu'il a écrit, *Film*, avec dans le rôle principal Buster Keaton

1967 : de plus en plus sollicité par les metteurs en scène, Beckett met lui-même en scène *Fin de partie* à Berlin. Il montera par la suite presque chacune de ses pièces au moins une fois, et dirigera le tournage de toutes ses pièces pour la télévision

1969 : Prix Nobel de Littérature

1989 : mort de Samuel Beckett le 22 décembre

TEXTES PARUS EN FRANÇAIS AUX ÉDITIONS DE MINUIT

ŒUVRES THÉÂTRALES

En attendant Godot, 1952
Fin de partie, 1957
Tous ceux qui tombent, 1957
La Dernière bande, 1959
Oh les beaux jours, 1963
Comédie et Actes divers, 1970
Pas, 1978
Catastrophe, 1982
Quad et autres pièces pour la télévision, 1992
Eleutheria, 1995

ROMANS ET NOUVELLES

Molloy, 1951
Malone meurt, 1951
L'Innommable, 1953
Murphy, 1954
Nouvelles et Textes pour rien, 1955
Comment c'est, 1961
Watt, 1968
Premier amour, 1970
Mercier et Camier, 1970
Le Dépeupleur, 1970
Têtes-mortes, 1972
Pour finir encore et autres foirades, 1976
Poèmes, 1978
Compagnie, 1980
Mal vu mal dit, 1981
L'Image, 1988
Le Monde et le pantalon, 1989
Soubresauts, 1989
Proust, 1990
Cap au pire, 1991
Bande et sarabande, 1995
Trois dialogues, 1998
Les Os d'Écho, 2002
Peste soit de l'horoscope et autres poèmes, 2012

Peter Stein

Né à Berlin en 1937, Peter Stein est l'un des plus importants metteurs en scène européens. Il a forgé sa réputation au cours des années 70 en prenant la direction artistique de la Schaubühne am Lehninerplatz, à Berlin.

Cofondateur de la Schaubühne am Halleschen Ufer en 1970, il y travaille notamment avec Jutta Lampe, Edith Clever, Bruno Ganz et met en scène *Peer Gynt* d'Ibsen (1971), *Prinz Friedrich von Homburg* de Kleist (1972), *Die Unvernünftigen Sterben Aus* (*Les gens déraisonnables sont en voie de disparition*) par Peter Handke (1974), ainsi que son adaptation de l'*Orestie* d'Eschyle, que beaucoup considèrent comme son chef-d'oeuvre (1980).

En 1985, Stein reprend sa liberté. Il commence dès lors à mettre en scène des opéras et des oeuvres dramatiques dans différents théâtres. Il s'intéresse particulièrement à Tchekhov, dont il monte *Les Trois soeurs* (1984, toujours à la Schaubühne), *La Cerisaie* (1989 et 1996), *Oncle Vania* (1996). De 1992 à 1997, il est responsable de la programmation théâtrale des Salzburger Festspiele. A Hanovre, pour l'Expo 2000, il met en scène un *Faust* en version intégrale : les représentations se répartissent sur deux journées. En 2007, sa création de *Wallenstein*, de Schiller, dure 10 heures ; Klaus-Maria Brandauer joue le rôle principal.

Peter Stein vit aujourd'hui en Italie. Parmi ses dernières mises en scène : *Médée*, d'Euripide (Syracuse et Epidaure) ; *Electre*, de Sophocle (Epidaure) ; *La Cruche cassée*, de Kleist (Berlin) ; *I Demoni*, d'après Dostoïevski (Ateliers Berthier, 2010) ; *Ödipus am Kolonos* (*Oedipe à Colone*), de Sophocle ; *Le Prix Martin*, d'Eugène Labiche (Odéon, 2013). A l'opéra : *Mazeppa* (2006), *Eugène Onéguine* (2007) et *La Dame de Pique* (2008), de Tchaïkovski, à l'Opéra de Lyon ; *Le Château de Barbe-Bleue*, de Bartok, à la Scala de Milan (2008) ; *Lulu*, de Berg (Vienne, Lyon et Milan).

Stein, qui est Commandeur de l'Ordre des Arts et Lettres et Chevalier de la Légion d'Honneur, est docteur honoris causa des universités d'Edimbourg, Valenciennes, Salzbourg, Rome et Iéna.

Jacques Weber

- 2015 *L'Avare* de Molière, mise en scène Jean-Louis Martinelli, Théâtre Dejazet
- 2014 *Gustave* d'Arnaud Bedouet, mise en scène Christine Weber, Théâtre de l'Atelier
- 2014 *Hôtel Europe* de Bernard Henri-Lévy, mise en scène Dino Mustafic, Théâtre de l'Atelier
- 2014 *Le Roman de Monsieur Molière* de Mikhaïl Boulgakov, mise en scène Christine Weber
- 2013 *La Dame de la mer* d'Henrik Ibsen, mise en scène JR.Vesperini, Théâtre Montparnasse
- 2013 *Le Prix Martin* d'Eugène Labiche, mise en scène Peter Stein, Théâtre de l'Odéon
- 2011 *Quelqu'un comme vous* de Fabrice Roger-Lacan, mise en scène Isabelle Nanty
Théâtre du Rond-Point, Théâtre Marigny
- 2010 *Eclats de vie* de et mise en scène Christine Weber
- 2010 *Solness le constructeur* d'Henrik Ibsen, mise en scène Hans Peter Cloos, Hébertot
- 2009 *Seul en scène*, Théâtre Marigny
- 2009 *César, Fanny, Marius*, mise en scène Francis Huster, Théâtre Antoine
- 2008 *Sacré nom de Dieu* d'Arnaud Bedouet, mise en scène Loïc Corbery,
- 2007 *Débats* de Jean-Marie Duprez, Théâtre de la Madeleine
- 2006 *Love letters* d'Albert Ramsdell Gurney, mise en scène Sandrine Dumas
- 2004 *L'Evangile selon Pilate* d'EE. Schmitt, mise en scène C. Lidon, Théâtre Montparnasse
- 2003 *Jacques Weber raconte... Monsieur Molière!* de Mikhaïl Boulgakov
- 2002 *Le Limier* d'Anthony Shaffer, mise en scène Didier Long, Théâtre de la Madeleine
- 2000 *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht, mise en scène Jacques Lassalle, La Colline
- 1999 *La Controverse de Valladolid* de Jean-Claude Carrière, mise en scène Jacques Lassalle,
Théâtre de l'Atelier
- 1996 *La Tour de Nesle* d'Alexandre Dumas, mise en scène Roger Planchon, Mogador
- 1993 *La Mégère apprivoisée* de William Shakespeare, mise en scène Jérôme Savary,
Théâtre National de Chaillot
- 1991 *L'Ecole des Femmes* de Molière, mise en scène Jean-Luc Boutté, Théâtre Hébertot
- 1991 *Maman Saboulex* et *29 degrés à l'ombre* d'Eugène Labiche, mise en scène I. Nanty
- 1990 *Le Chant du départ* d'Ivane Daoudi, mise en scène Jean-Pierre Vincent
- 1987 *Dom Juan* de Molière, mise en scène Francis Huster, Théâtre Renaud-Barrault
- 1985 *Deux sur la balançoire* de William Gibson, mise en scène Bernard Murat
- 1983 *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, mise en scène Jérôme Savary,
- 1983 *Le Rêve de d'Alembert* de Denis Diderot, mise en scène Jacques Kraemer
- 1982 *Une journée particulière*, mise en scène Françoise Petit
- 1980 *Les amours de Jacques le Fataliste* de Denis Diderot, mise en scène Francis Huster
- 1980 *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, mise en scène F. Petit et M. Vaudaux
- 1978 *Maître Puntilla et son valet Mati* de Bertolt Brecht, mise en scène Guy Rétoré
- 1977 *Le nouveau monde* de Villiers de l'Isle-Adam, mise en scène Jean-Louis Barrault
- 1972 *Les bas fonds* de Maxime Gorki, mise en scène Robert Hossein

Malgré quelques rôles remarquables au cinéma ce n'est qu'en 1990 avec *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau qu'il se fait connaître du grand public. Il obtient grâce au rôle du Comte de Guiche le César du Meilleur Acteur dans un second rôle en 1991.

A partir de 2009, il se fait plus présent au cinéma. Il est ainsi à l'affiche *Le Bal des actrices* de Maïwenn, *Fais moi plaisir*, *Ensemble c'est trop*, *Bienvenue parmi nous*, *Arrête de pleurer Pénélope*, *Mauvaise fille*, *Les yeux jaunes ces crocodiles*, *Les Bêtises*