

Lecture critique

(Extraits d'un article de Brigitte Purkhardt publié dans le Cahier JEU Numéro 139)

« L'automne dernier, Samy Frey et Jean-Marie Papapietro ont présenté à Montréal Premier amour, un court récit de Samuel Beckett qu'ils ont adapté pour le théâtre et mis en scène dans deux perspectives différentes l'une de l'autre, mais ingénieuses et captivantes dans leurs manifestations respectives. Ce qui témoigne de la féconde polysémie des œuvres de Beckett interprétables à l'infini et rappelle la prédilection de Frey et de Papapietro pour l'art littéraire. Outre Cap au pire de Beckett, Frey a monté des textes de Pinter, Perec, Beauvoir et Sartre. Papapietro a lui aussi produit un Beckett – Comédie, Berceuse et Catastrophe – ainsi que des adaptations et pièces de Pinget, Brassai, Kafka, Salvayre, Walser, Bernhard et Duras. Dans leur traitement de Premier amour, tous deux ont insufflé à la parole une fonction spécifique. Alors que Samy Frey a confié aux mots la création d'un personnage, Jean-Marie Papapietro a soutiré du personnage le rayonnement des mots.

(...)

L'intérêt de Jean-Marie Papapietro pour Premier amour découle du fait que ce texte est un des premiers que Beckett a écrit en français d'une part et, d'autre part, que l'auteur en a longtemps refusé la transposition à la scène pour finalement y consentir avec la proposition d'une ligne directrice pour la mise en situation. L'action débute avec la découverte du manuscrit par un vagabond fouillant une poubelle. Il l'ouvre, commence à lire, s'arrête, y revient, le rejette, le reprend, le tout entrecoupé des gestes son rituel quotidien de survie. Il va sans dire, de remarquer d'ailleurs le metteur en scène, que « Beckett se méfie radicalement d'un comédien qui voudrait « jouer » ce texte selon les techniques de l'Actor's Studio. Il souhaite, au contraire, que l'interprète n'en soit que le passeur et qu'il respecte scrupuleusement le rythme en laissant aux mots seuls le pouvoir d'agir sur l'imagination du spectateur. » Papapietro n'a pas récupéré à la lettre un tel scénario, mais il en a développé l'esprit dans la scénographie et la direction d'acteur. En résulte un double spectacle exposant à la fois la singularité d'un personnage et le processus de sa création.

Dans la salle intime du Théâtre Prospero, un décor insolite accueille le spectateur. Sur l'aire de jeu, plusieurs ampoules lumineuses marquées d'une croix et mêlées les unes aux autres par des câbles électriques jonchent le sol. On dirait des tombes. Cette ambiance funèbre constitue sans doute pour le personnage du clochard un refuge avenant, lui qui estime l'odeur des cadavres « combien préférable à celle des vivants, des aisselles, des pieds, des culs, des prépuces cireux et des ovules déçus ». D'autant qu'il se complaît à raconter les deuils de sa vie : la perte du père, des siens, de soi, des gîtes improvisés et de son seul amour. Il déambule en somme à travers « le grand cimetière de tous ses moi » à l'instar de Murphy, le héros du premier roman de Beckett, lequel a « toujours eu la sensation qu'il y avait en [lui] un être assassiné » qu'il se devait de retrouver afin de le ressusciter. Durant la représentation, des ampoules au plancher s'éteignent et se rallument par intervalles, créant l'illusion du travail cognitif d'un cerveau bien « câblé » à la merci des connexions de ses neurones. Une musique électroacoustique, si populaire dans les années 50, exhale une légère odeur de passé.

Des jeux de lumière projettent maintes formes sur le mur de lointain, dont l'ombre distendue de l'acteur et une sphère évoquant la lune. Grâce à ce procédé s'intensifie la présence de l'auteur dans le spectacle et l'importance de son univers imaginaire. Un autre élément du décor suggère la puissance du rôle de l'auteur sur celui du clochard : aucun banc n'est mis à sa disposition, mais un suranné fauteuil de bureau pivotant. Vêtu d'un complet gris foncé un peu fripé et démodé, il n'entre pas sur scène à partir des coulisses, mais s'introduit dans la salle par la porte du « vrai » monde.

Une telle stratégie spectaculaire démontre à quel point le personnage du clochard s'écarte radicalement de la caractérisation stanislavskienne. (...) Même si Beckett tentait d'évacuer toute correspondance entre son œuvre et sa vie, son art le peintre Bram Van Velde prétendait au contraire qu'il « n'[avait] jamais rien écrit qu'il n'ait vécu ». En ce qui concerne Premier amour, les éléments fictionnels et biographiques s'entremêlent. De s'y arrêter ne consiste pas à traquer les confidences de l'auteur, mais à en observer la fascinante transfiguration esthétique. James Knowlson souligne l'absence de repères dans les réminiscences de Beckett et, surtout dans les textes d'après-guerre, il y détecte un « flou délibéré [qui] confère aux souvenirs aux souvenirs une dimensions universelle, les empreint d'une émotion poignante et réconfortante à la fois [...] ». C'est en effet dans un tel cadre que s'inscrivent dans Premier amour les allusions à l'affection mutuelle du père et du fils, discrète et inaltérable. Le personnage de Lulu n'est pas non plus complètement décroché du réel. Elle a une coquetterie dans l'œil comme Lucia, la fille de James Joyce dont Beckett a été le collaborateur dès son premier séjour à Paris en 1928. Aussi envahissante que Lulu, Lucia s'est entichée de Beckett, qui a repoussé ses avances. D'avoir fait de Lulu une prostituée n'a aucun rapport avec Lucia, mais plutôt avec son passé de jeune homme de bonne famille s'initiant à la sexualité au bordel. Le narrateur s'étonne du lien spontané qu'il pressent entre la mort de son père et sa liaison avec Lulu. Rien d'étonnant dans ce lien, toutefois, si l'on rattache à une mort symbolique la rupture d'avec Joyce, un père spirituel, à cause de l'histoire d'amour ratée avec Lucia.

Ce genre d'intrusion du réel dans le fictif s'effectue dans le récit à plusieurs reprises. L'expérience personnelle brouille ainsi le comportement du personnage qui, « possédé » tout d'un coup par l'auteur, devient cet autre en copiant ses gestes, actes et paroles, au détriment de sa nature propre. De prime abord, le clochard paraît naïf, apathique, inadapté et limité à divers niveaux. Une fois possédé, il bascule dans une tout autre dimension où s'éploie son immense culture, littéraire et philosophique. Il se réfère à Racine, Baudelaire, Dante, Reinhold. Mentionne l'esthétique de l'humain, la genèse du protoplasme, la supination cérébrale, le duo moi et non-moi. Révèle sa connaissance de l'anglais, du français, de l'italien et de l'allemand. Se rappelle Ohlsdorf et Giudecca. Commente les imperfections de sa parlure, qui « parfois laissait échapper par la bouche des phrases impeccables au point de vue grammatical mais entièrement dénuées [non pas de signification mais] de fondement ». En résumé, Beckett a défié la sacro-sainte logique par la construction d'un personnage pareil, et c'est à bon escient qu'il se l'est permis, car, à l'époque de l'écriture de Premier amour, il prend ses distances avec l'intellectualisme et décide d'être dorénavant à l'écoute de ce qu'il ressent. Voilà une des raisons pour lesquelles il admire les mystiques : « Oui... j'aime... j'aime... leur... leur illogisme brûlant... cette flamme... cette flamme... qui consume cette saloperie de logique. » (Entretien avec Charles Juliet)

Dans la production de Jean-Marie Papapietro, Roch Aubert s'acquitte avec brio de l'interprétation d'un personnage aussi complexe dans son comportement que dans son langage. Il s'abstient de « jouer » et s'astreint à « être », par la magie des mots, tour à tour, celui qui les crée et celui qui les livre. Il oscille entre la naïveté et l'acuité, l'assurance et le tâtonnement, le quolibet et la charge, l'apathie et la jubilation. Nous ne trouvons pas devant un personnage en quête d'auteur, mais devant un auteur accouchant d'un personnage. »