

**Godot viendra...**  
*Premier amour*

Brigitte Purkhardt

Numéro 139 (2), 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65221ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Purkhardt, B. (2011). Compte rendu de [Godot viendra... / *Premier amour* ]. *Jeu*, (139), 43–48.

## Premier amour

TEXTE SAMUEL BECKETT

MISE EN SCÈNE SAMI FREY, ASSISTÉ DE BERTRAND THOUZELLIER / LUMIÈRES FRANCK THÉVENON  
AVEC SAMI FREY.

PRODUCTION DU THÉÂTRE DE L'ATELIER (PARIS), PRÉSENTÉE PAR LE FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA LITTÉRATURE (FIL),  
À L'USINE C, DU 22 AU 25 SEPTEMBRE 2010.

MISE EN SCÈNE JEAN-MARIE PAPAPIETRO

LUMIÈRES MARTIN SIROIS / BANDE-SON BENOÎT ROLLAND / COSTUME DIANE COUDÉ

AVEC ROCH AUBERT.

PRODUCTION DU THÉÂTRE DE FORTUNE, PRÉSENTÉE DANS LA SALLE INTIME DU THÉÂTRE PROSPERO  
DU 2 AU 27 NOVEMBRE 2010.

## BRIGITTE PURKHARDT GODOT VIENDRA...



*Premier amour* de Beckett, interprété et mis en scène par Sami Frey. Spectacle du Théâtre de l'Atelier (Paris), présenté à l'Usine C en septembre 2010 à l'occasion du Festival international de la littérature. © Hélène Bamberger/Cosmos.

L'automne dernier, Sami 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 très 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, Brassäi, Kafka, Salvayre, Walser, Bernhard et Duras. Dans leur traitement de *Premier amour*, tous deux ont insufflé à la parole une fonction spécifique. Alors que Sami Frey a confié aux mots la création d'un personnage, Jean-Marie Papapietro a soutiré du personnage le rayonnement des mots.

### Beckett l'indigné

Dans quelques entrevues accordées à la presse, Sami Frey a livré les circonstances qui l'ont guidé vers *Premier amour*. Au cours d'un incident technique retardant une lecture de *Cap au pire*, il se plonge dans les *Textes pour rien* de Beckett et y découvre la lucidité à fleur de peau de l'écrivain, sa compassion

à l'égard de l'humanité souffrante, sa résolution de prêter une voix à ceux que la vie a bâillonnés. Perception très sensible de cette œuvre où croupissent des quidams en détresse jetés dans un monde où « tout meurt, à peine né<sup>1</sup> ». Le narrateur du récit perçoit même la présence de son complice de plume : « Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi ? [...] C'est le même inconnu que toujours seul, le seul pour qui j'existe, au creux de mon inexistence, de la sienne, de la nôtre, voilà une simple réponse<sup>2</sup>. » Le pauvre hère de *Premier amour* semble aussi dérouté et en « douleur de l'entendement, du cœur, de l'âme, du corps<sup>3</sup> », tout en ayant plus de consistance en tant que porteur d'une histoire à raconter. Son monologue vise sans conteste un allocataire, et une adresse oratoire fuse parfois de son apparente nonchalance. Un personnage de papier tout fin prêt pour la scène.

Beckett écrit ce texte en 1945 mais le garde dans ses tiroirs, ayant toujours été très critique vis-à-vis de lui-même. À la fin de sa vie, il ne relevait que quatre œuvres dignes d'intérêt : sa trilogie romanesque *Molloy*, *Malone meurt* et *Innommable* ainsi que sa pièce *En attendant Godot*. En 1969, il est honoré par le prix Nobel et son éditeur, Jérôme Lindon, insiste pour sortir des oubliettes quelques inédits du lauréat. *Premier amour* paraît donc en 1970. Sami Frey présume que Beckett a revisité le récit avant sa publication à la manière du protagoniste qui, à un âge mûr, se penche sur une aventure de jeunesse. Au point de départ, « tout s'embrouille [dans la tête du personnage], cimetières et noces et les différentes sortes de selles<sup>4</sup> ». Mais sa mémoire s'affine, son ego s'affermir et son humour caustique s'aiguise au fur et à mesure qu'il s'épanche.

On apprend ainsi qu'il a été chassé de la maison familiale à la mort de son père. Au cours de ses errances, il s'approprie un banc situé de façon à lui permettre un certain isolement. Or une femme dénommée Lulu y prend place à son tour à répétition. Une présence dérangeante qui finit par devenir troublante. Séparé d'elle durant l'hiver, il tombe sous le joug d'un sentiment « qui s'arrogait peu à peu, dans [son] esprit glacé, l'affreux nom d'amour<sup>5</sup> ». Un état étranger qu'il associe à un « exil avec de temps en temps une carte postale du pays<sup>6</sup> ». Il vénère l'objet de son désir en traçant avec son doigt « son nom sur de vieilles merdes de vaches<sup>7</sup> ». Le beau temps revenu, il la revoit et emménage chez elle pour s'apercevoir qu'elle vit de la prostitution. Devenue enceinte, elle lui en attribue la paternité. Il se sauve le jour de l'accouchement, poursuivi par les hurlements

du nouveau-né et de la parturiente qui ne le quitteront plus. Il aurait pu sans doute les éradiquer par d'autres conquêtes. Sauf que « l'amour, cela ne se commande pas<sup>8</sup> », et cette première idylle, aussi minable que pitoyable, aura été la dernière.

Sami Frey a choisi d'incarner cet antihéros à l'intérieur d'une esthétique minimaliste. Son jeu demeure sobre du début à la fin, autant sur le plan verbal que gestuel. Comme si les mots s'échappaient de la bouche du personnage par eux-mêmes, lambins et monocordes, sur un ton détaché et blasé. Comme si ses membres fatigués ne réagissaient qu'à l'émergence d'un souvenir enfoui, à la mise au net d'une image floue ou à l'ordre de transporter sa carcasse ailleurs. La scénographie ne déroge pas à pareille optique. Dans un rectangle délimité par des lignes blanches s'alignent à l'horizontale deux bancs en bois sans dossier, semblables à ceux qu'on peut encore trouver sur les quais des vieilles gares, destinés aux voyageurs en attente d'un train. Un peu à l'arrière, côté jardin, trône une sorte de lanterne ou dispositif de signalisation. À plusieurs reprises, elle émet un feu clignotant accompagné d'une rafale de sons stridents de sirène. Quant à l'acteur, il est vêtu d'un pardessus brun foncé et porte un sac en bandoulière de couleur verte du genre musette à l'usage des soldats français dans les années 50. Voyageur sans bagages ou hôte sans invités, il reste presque tout le temps assis, avec à ses pieds une bouteille d'eau et sur ses genoux son chapeau défraîchi qu'il triture entre deux gorgées. Chaque fois que surviennent le clignotement et la sirène, il se tait et se lève pour se déplacer le long des bancs de gauche à droite et de droite à gauche jusqu'à ce que le silence revienne. Il se rassoit alors et enchaîne comme si de rien n'était. On peut à juste titre s'interroger sur le sens d'un si étrange mouvement scénique...

Le texte esquisse peut-être un éclaircissement. À la toute fin, quand le présumé géniteur se sauve, il constate que le bruit de ses pas étouffe les hurlements provenant de la chambre de Lulu en couches : « Je me mis à jouer avec les cris, avoue-t-il, [...] m'avancant, m'arrêtant, m'avancant, m'arrêtant, si l'on peut appeler ça jouer<sup>9</sup>. » Ces cris le harcèleront désormais à l'égal des regrets, des remords, des intimités et des défenses que l'on évacue par divers mécanismes de fuite sans parvenir à les enrayer. Le dernier tableau de la pièce présente le personnage, coiffé de son chapeau, qui se redresse et s'immobilise sous un faisceau de lueurs dorées. Comme si un homme et son destin se consumaient dans un feu de paille. L'ultime délivrance pour quiconque n'a plus « le courage de finir ni la force de continuer<sup>10</sup> ». L'aboutissement inévitable des créatures de notre « sacré monde [où] tout nous invite à l'indignation<sup>11</sup> » tel que le rapporte Charles Juliet dans ses entretiens avec Beckett qui,

1. *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, p. 188.

2. *Ibid.*, p. 153.

3. *Premier amour*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 25.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 26.

6. *Ibid.*, p. 22.

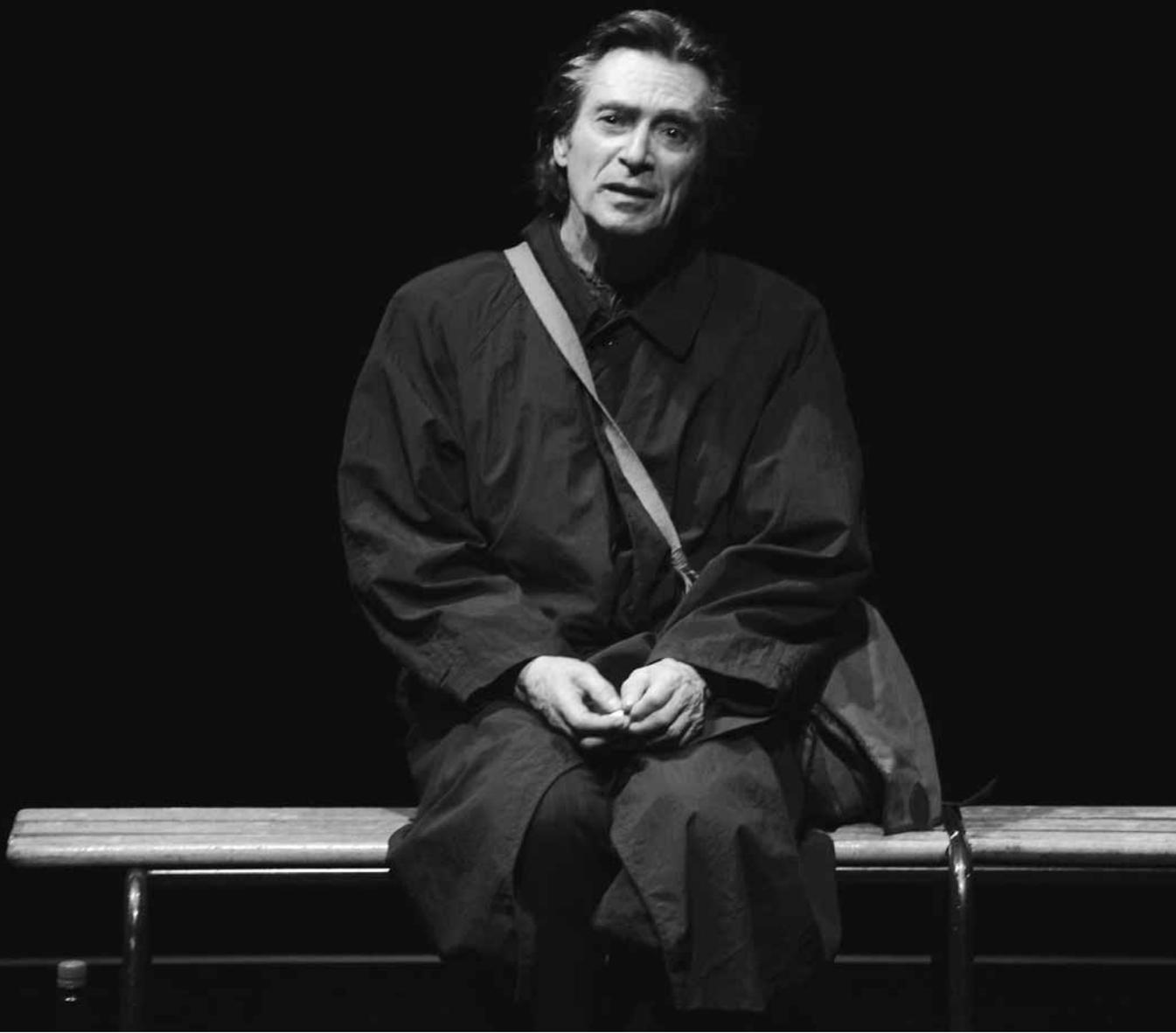
7. *Ibid.*, p. 29.

8. *Ibid.*, p. 56.

9. *Ibid.*, p. 55.

10. *Nouvelles et Textes pour rien*, op. cit., p. 123.

11. Voir *Rencontres avec Samuel Beckett* de Charles Juliet, Paris, P.O.L., 1999, p. 67.



*Premier amour* de Beckett, interprété et mis en scène par Sami Frey. Spectacle du Théâtre de l'Atelier (Paris), présenté à l'Usine C en septembre 2010 à l'occasion du Festival international de la littérature. © Hélène Bamberger/Cosmos.

selon lui, s'est acharné à ternir l'aura gratifiante, voire lénifiante, dont les derniers siècles ont paré notre civilisation. À la sublimation de l'existence, *Premier amour* oppose *ipso facto* la perversion de la condition humaine.

### La *persona* et son double

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 débiterait 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 de son rituel quotidien de survie. Il va sans dire, de remarquer 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<sup>12</sup>. » 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 reliées 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 celles des vivants, des aisselles, des pieds, des culs, des prépuces cireux et des ovules désappointés<sup>13</sup> ». D'autant qu'il se complait 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<sup>14</sup> » 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<sup>15</sup> » 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 lumières 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'intensifient la présence de l'auteur dans le spectacle et l'importance de son univers imaginaire. Un autre élément du décor suggère la présence 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 brin 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. Il s'apparente davantage à une victime de possession satanique dont l'identité se transforme chaque fois que le *daimôn* auteur s'en empare. Même si Beckett tentait d'évacuer toute correspondance entre son œuvre et sa vie, son ami le peintre Bram Van Velde prétendait au contraire qu'il « n'[avait] jamais rien écrit qu'il n'ait vécu<sup>16</sup> ». 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 une dimension universelle, les empreint d'une émotion poignante et réconfortante à la fois [...] »<sup>17</sup>. 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

12. Tel que mentionné dans le dossier de presse.

13. *Premier amour*, op. cit., p. 8.

14. Cité par Emmanuel Jacquart à propos du personnage de Murphy dans *le Théâtre de dérision*, Paris Gallimard, 1998, p. 120.

15. Tel que rapporté par Charles Juliet, op. cit., p. 15.

16. Tel que rapporté par James Knowlson dans *Beckett*, Arles, Solin/Actes Sud, 1999, p. 22.

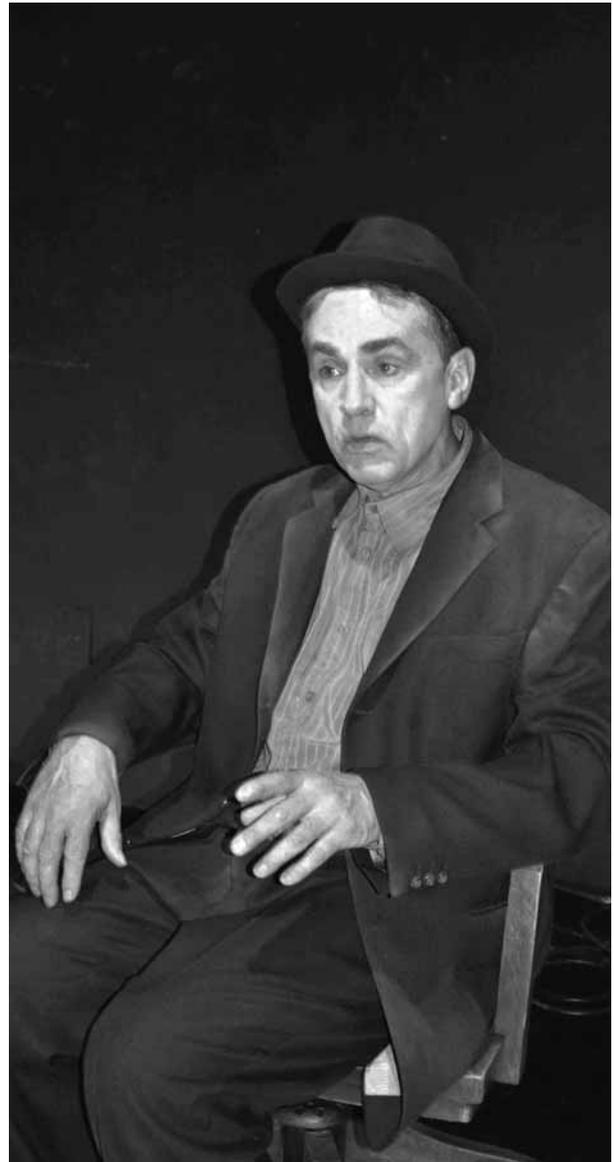
17. *Ibid.*, p. 478-479.

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 parole, 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<sup>18</sup> ». 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... leur illogisme brûlant... cette flamme... cette flamme... qui consume cette saloperie de logique<sup>19</sup>. »

Il conviendrait néanmoins de nuancer la dichotomie personnage-auteur de l'instance narrative. Au fond, il y a aussi un peu de Beckett dans le clochard impulsif, intuitif, insolent, nomade, qu'il a mis si souvent en situation autant dans ses récits que dans son théâtre. Le mot « clochard » dérive du latin populaire *cloppicare* qui veut dire « boiter », une tare de l'être humain qui traîne de la patte sur les chemins cahoteux de l'existence. Beckett a d'ailleurs choisi d'écrire en français parce que cet effort l'astreignait à un « ascétisme relatif propice à l'expression d'une existence informe et perdue dans les profondeurs du microcosme<sup>20</sup> ». En adoptant une langue étrangère, il acquérait une liberté nouvelle, une plus grande objectivité, une autodéfense face aux automatismes inhérents à la langue maternelle ainsi que la faculté « de « retrancher le superflu, de décaper la couleur » pour mieux s'attacher à la musique du langage, à ses sonorités et à ses rythmes<sup>21</sup> ».

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 nous trouvons pas devant un personnage en quête d'auteur, mais devant un auteur accouchant d'un personnage.

Il y a dans *Premier amour* quatre lieux de nature semblable qui méritent qu'on s'y attarde. Au tout début, au seuil de sa chambre dans la maison familiale, le narrateur est forcé de s'habiller dans une « espèce de renforcement plein d'ombre [...] fermé sur trois côtés<sup>22</sup> ». Plus tard, le banc qu'il accapare est situé devant un canal et adossé à un monceau de terre avec un arbre de chaque



Roch Aubert dans *Premier amour* (Théâtre de Fortune, 2010).  
© Théâtre de Fortune.

côté. Durant l'hiver, il se cantonne dans une étable abandonnée. Quand il emménage chez Lulu, il s'installe au salon, qu'il vide de ses meubles mais conserve le sofa dont il change la position en le retournant de façon à coller le côté ouvert contre le mur. Ce qui lui permet d'enjamber le dossier pour grimper « dedans comme un chien dans son panier<sup>23</sup> ». Ces quatre lieux restreints lui servent ni plus ni moins de matrice du fait qu'il se forge une

18. *Premier amour*, op.cit., p. 46.

19. Cité par Charles Juliet, op. cit., p. 72.

20. Tel qu'avoué à Lawrence Harvey et rapporté par Anthony Cronin dans *Samuel Beckett/The Last Modernist*, New York, Harper Collins Publishers, 1997, p. 360.

21. Selon James Knowlson, op.cit., p. 458.

22. *Premier amour*, op. cit., p. 15.

23. *Ibid.*, p. 43.



*Premier amour* de Beckett, mis en scène par Jean-Marie Papapietro. Spectacle du Théâtre de Fortune, présenté au Théâtre Prospero en novembre 2010.  
SUR LA PHOTO : Roch Aubert. © Théâtre de Fortune.

identité dans chacun d'eux. Il quitte la maison en orphelin, devient objet de désir pour une femme sur le banc, succombe au sentiment amoureux dans l'étable et quitte le foyer « conjugal » en déserteur. Ce thème de la matrice correspond en tout cas au contexte d'écriture de *Premier amour*. Beckett vient au monde dans une nouvelle langue, et on peut percevoir dans le récit les embryons de ses enfants de papier futurs. L'ambivalent narrateur porte déjà en lui certains caractères des tandems Vladimir et Estragon, Hamm et Clov, Nagg et Nell.

De toutes ses créations dramatiques, Beckett n'a retenu que sa pièce *En attendant Godot*. On s'est beaucoup interrogé sur l'identité de ce mystérieux personnage absent. Beckett n'a jamais voulu fournir d'explication à ce propos, ou, pour être plus juste, il en a donné plusieurs ainsi que le relate Anthony Cronin. À Hugh Kenner, il a appris l'existence d'un champion cycliste mineur appelé Godeau. À Roger Blin, il a parlé des synonymes de souliers, godasses et godillots, des accessoires non négligeables. À Con

Leventhal, il a signalé l'existence d'une rue Godot de Mauroy qu'arpentent les prostituées. Lorsqu'une d'elles n'est pas agréée par un client, elle lui demande s'il se trouve là pour attendre Godot. Et il y a enfin le « *Gott ist tot* » ou le « Dieu est mort » de Nietzsche.

Cette formule contient une petite dose d'espoir puisque l'homme a tué Dieu pour se substituer à lui et transformer l'univers à sa convenance. La poète Anne Atik, compagne du peintre Avigdor Arikha, un ami de longue date de Beckett, a raconté cet événement survenu dans la semaine qui suivit la mort de Beckett le 22 décembre 1989 : « Nous nous rendons [au cimetière] à plusieurs reprises cette semaine-là. Une fois, nous trouvons sur la pierre tombale un ticket de métro jaune où quelqu'un a écrit en petites lettres : "Godot viendra"<sup>24</sup>. » Quelle que soit l'intention réelle de ce message, il serait consolant d'imaginer qu'il puisse être le mot de passe d'un billet pour un monde meilleur, ici et maintenant. ■

24. Voir *Comment c'était/Souvenirs sur Samuel Beckett*, Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, 2003, p. 168.