

[oh les beaux jours]

Glückliche Tage

de **Samuel Beckett**

mise en scène **Stéphane Braunschweig**

La Colline – théâtre national

13
14

À propos du surtitrage

Beckett a d'abord publié *Oh les beaux jours* en 1961 en anglais sous le titre original *Happy Days*. C'est lui-même qui en a fait la traduction française en 1963. La traduction allemande, *Glückliche Tage* (1961), a été réalisée en étroite collaboration avec Beckett par Erika et Elmar Tophoven, qui ont traduit toutes ses œuvres en allemand. Le texte a ensuite encore été amélioré, lorsque Beckett mit lui-même la pièce en scène au Schiller-Theater de Berlin (1971). C'est ce texte qui fait référence aujourd'hui.

La traduction française suit assez fidèlement le texte anglais, mais Beckett s'est permis de couper et de changer certaines phrases, privilégiant musicalité et rythme à une correspondance servile à son original anglais. Il a aussi traduit librement les nombreuses citations d'œuvres littéraires, sans se référer aux traductions existantes, et parfois il a même remplacé la citation d'un auteur anglais par une autre d'un auteur français : Shakespeare par Racine, par exemple.

La traduction allemande se rapproche plus du texte anglais que du texte français, duquel elle diffère en plusieurs endroits.

Le surtitrage de cette représentation a été établi essentiellement à partir du texte français original de Beckett, mais certaines phrases ont dû être retraduites de l'allemand, coupées ou réarrangées, pour suivre au mieux ce qui est dit sur scène.

Glückliche Tage

(Oh les beaux jours)

de **Samuel Beckett**

traduction **Erika** et **Elmar Tophoven**

mise en scène et scénographie

Stéphane Braunschweig

collaboration artistique **Astrid Schenka**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

costumes **Thibault Vancaenenbroeck**

lumières **Marion Hewlett**

assistante à la mise en scène **Wibke Schütt**

assistante à la scénographie **Julia Schultheis**

assistante costumes **Annina Dupuis**

avec

Claudia Hübbecker Winnie

Rainer Galke Willie

production **Schauspielhaus de Düsseldorf**

en collaboration avec **La Colline – théâtre national**

Le spectacle a été créé le 12 avril 2014 au Schauspielhaus de Düsseldorf.

Le texte allemand a paru chez S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.

Le texte français a paru aux Éditions de Minit.

régie générale **Paul Adler** souffleuse **Eva-Maria Voller** régie **Malika Ouadah**
régie lumière **Thierry Le Duff** régie son **Élise Fernagu** régie vidéo **Ludovic Rivalan**
surtitrage **Christophe Touche** électricien **Olivier Mage**
machinistes **Thierry Bastier, Marjan Bernacik, Yann Leguern**
accessoiriste **Laura Mingueza** habilleuse **Isabelle Flosi**

durée du spectacle : 1h40

du 10 au 14 juin 2014

Grand Théâtre

du mercredi au samedi à 20h30, le mardi à 19h30

WINNIE. – Oh le beau jour encore
que ça aura été, encore un!
(*Un temps.*) Malgré tout.
(*Fin de l'expression heureuse.*)
Jusqu'ici.

L'étonnante capacité de résistance de l'humain

*Étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon
[...] Lumière aveuglante [...] Enterrée jusqu'au-dessus de la taille
dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, WINNIE.*

L'image sur laquelle s'ouvre *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett est de celles qui restent gravées dans les yeux. Qu'est-il donc arrivé à Winnie, pour se retrouver ainsi enterrée jusqu'à la taille au milieu d'une étendue d'herbe brûlée et sous une lumière aveuglante? Beckett pose la situation comme une énigme qui n'appelle pas de réponse. On ne saura pas ce qui est arrivé, seul importe ce qui a lieu ici et maintenant. Dans cet état des choses.

L'image de Beckett est polysémique et apocalyptique. Elle peut évoquer aussi bien la vieillesse (le corps qui ne répond plus, la mémoire qui défaille), la vie d'un vieux couple stérile (il y a aussi Willie, le mari quasi mutique et plutôt apathique, qui a conservé quant à lui la possibilité de se déplacer – en rampant), ou encore la fin d'un certain théâtre (car c'est aussi cela la situation: une actrice bloquée dans un décor par un dramaturge qui ne veut plus entendre parler du théâtre d'avant).

On peut aussi la voir comme une sorte d'image mentale de la *condition humaine* après Hiroshima. L'absurdité de la vie humaine dans une nature dévastée, et en même temps l'impossibilité pour la vie humaine à se résoudre à cette absurdité et à sa disparition.

J'ai toujours été frappé par la dimension *historique* du théâtre de Beckett : cette sensation qu'il est traversé en profondeur par l'expérience de la seconde guerre mondiale (même s'il n'y fait bien sûr aucune allusion explicite et se présente paradoxalement comme *sans histoire*), que son sens – ou sa décomposition du sens – se rattache à notre *condition humaine* de la deuxième moitié du vingtième siècle.

En le relisant aujourd'hui, j'ai pourtant le sentiment que ses énigmes visionnaires peuvent s'emparer puissamment de nos imaginaires contemporains.

Disparu en 1989, Beckett n'a pas connu la révolution de *l'Internet*, et la transformation de notre *condition humaine* en ces premières années du vingt-et-unième siècle : *nous sommes aujourd'hui greffés à des machines et des écrans qui nous aspirent dans un devenir-virtuel, lequel modifie substantiellement nos existences et nos corps.*

Pourtant, lorsqu'on voit Krapp accroché à son magnétophone dans *La Dernière Bande*, on se dit que Beckett eût été sensible plus que tout autre au type d'existence singulier que nous donnent aujourd'hui ces machines auxquelles nous sommes constamment reliés, et par lesquelles nous nous connectons.

Ses images de corps réduits à des bouches, ses espaces réduits comme des chambres où l'on ne peut faire que quelques pas dans un sens ou dans un autre quand on n'est pas réduit à une immobilité quasi totale, ses solitudes qui s'accrochent désespérément à la moindre possibilité d'exister dans une lutte avec la disparition, la dégradation, le devenir-inexistant, m'évoquent – sur un mode visionnaire – notre *condition humaine* d'aujourd'hui.

J'ai voulu faire résonner l'image de Beckett dans le monde d'après Beckett, celui des réalités virtuelles et artificielles.

J'ai d'abord imaginé qu'il suffirait de placer Winnie sur un canapé, ne décollant pas de son ordinateur et de sa webcam, pour raconter une forme contemporaine de disparition du corps. Mais la matérialité du corps emprisonné dans la terre est chez Beckett une donnée essentielle pour Winnie et la production de sa parole : *parler, c'est persévérer à vivre quand bouger n'est plus possible.* Winnie doit avoir conscience de son corps empêché, de la situation qui empire, pour faire face et lutter – y compris par le *déni*, sa seule arme en fait : "Encore une journée divine." L'attitude existentielle fondamentale de Winnie qui consiste mordicus à positiver le pire suppose au moins d'en avoir conscience. Or les écrans absorbent nos vies et nos corps le plus souvent à notre insu, pour ainsi dire sans violence. Devant un écran nous passons dans le virtuel sans le savoir.

Alors je suis revenu au paysage de Beckett, mais en remplaçant la nature brûlée par une nature artificielle : une structure d'acier partiellement recouverte d'une matière organique dont la couleur bleue dénonce l'aspect synthétique. La globalité évoque aussi bien un décor de théâtre incomplet ou inachevé, en cours de montage ou de démontage, qu'une image de synthèse en 3D : une *trame* déformée en partie habillée d'une *texture*, bien caractéristique des images produites par des logiciels informatiques. Quant à la "*toile de fond en trompe-l'œil très pompier [qui] représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée*", elle est ici remplacée par un autre type de "ciel bleu", un écran géant où est projeté en plan taille le torse de Winnie trônant sur son mamelon bleu : l'image resserrée triche le tableau d'ensemble, en dissimule la violence ; c'est "la vie en bleu" telle que la voit Winnie, ou telle que la maquillent les écrans par lesquels passe aujourd'hui tout rapport au réel.

Ainsi, dans cette première partie, le dédoublement réel / virtuel joue sur les illusions que Winnie garde encore. La seconde partie, où Beckett propose d'engloutir Winnie jusqu'au cou, de sorte qu'elle ne puisse plus que bouger les yeux et parler, accentue encore la cruauté presque sadique de son dispositif. Est-ce parce qu'il m'a évoqué aussi celui de la *Colonie pénitentiaire* de Kafka, que j'ai voulu faire apparaître la machine d'acier dévorante dans sa nudité froide, sa transparence brutale ? Un monde inhabitable où Beckett – en regardant Winnie rêver encore et malgré tout – nous confronte avec humour à l'étonnante capacité de résistance de l'humain.

Stéphane Braunschweig

avril 2014

Y creuser un trou l'un après l'autre...

Cela devient en effet de plus en plus difficile, même dénué de sens, pour moi d'écrire en anglais soigné. Et de plus en plus mon langage m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer pour parvenir à ces choses (ou ce rien) qui se cache derrière. Grammaire et style ! Pour moi ils semblent être devenus aussi hors de propos qu'un costume de bain Biedermeier ou l'imperturbabilité d'un gentleman. Un masque. Il faut espérer que le temps viendra, Dieu merci, dans certains cercles il est déjà venu, où la meilleure manière d'utiliser le langage sera de le malmener de la façon la plus efficace possible. Puisque nous ne pouvons pas le congédier d'un seul coup, au moins nous voulons ne rien négliger qui puisse contribuer à son discrédit. Y creuser un trou après l'autre jusqu'au moment où ce qui se cache derrière, que ce soit quelque chose ou rien, commencera à suinter – je ne peux imaginer de plus noble ambition pour l'écrivain d'aujourd'hui.

Ou la littérature doit-elle être la seule à être laissée en arrière sur cette vieille route puante abandonnée depuis longtemps par la musique et la peinture ? Y a-t-il quelque chose de sacré au charme paralysant contenu dans la nature dénaturée du mot, qui n'appartient pas aux éléments des autres arts ? Y a-t-il une raison pour que cette matérialité épouvantablement arbitraire de la surface du mot ne soit pas dissoute, comme par exemple la surface sonore de la Septième Symphonie de Beethoven est dévorée par d'énormes pauses noires, de sorte que pendant des pages successives nous ne pouvons la percevoir que comme un déroulement vertigineux de sons qui relie d'insondables gouffres de silence ? [...]

Je sais qu'il y a des gens, des gens sensibles et intelligents, à qui le silence ne manque pas. Je ne peux m'empêcher de supposer

qu'ils sont durs d'oreille. Car dans la forêt des symboles qui ne sont pas des symboles, les oiseaux de l'interprétation, qui n'est pas une interprétation, ne se taisent jamais. Bien sûr, pour le moment, on se contente de peu. D'abord, il ne peut s'agir que d'inventer tant bien que mal une méthode pour démontrer verbalement cette attitude de mépris à l'égard du mot. Dans cette dissonance d'instrument et de technique on pourra peut-être déjà deviner le murmure de la musique de la fin ou du silence qui sous-tend toutes choses. [...]

Sur la voie qui mène à cette littérature du non-mot, pour moi très souhaitable, une certaine forme d'ironie nominaliste peut bien sûr être une phase indispensable. Cependant, il ne suffit pas que le jeu perde un peu de sa solennité sacrée. Il faut qu'il cesse complètement ! Faisons comme ce mathématicien fou qui appliquait un nouveau principe de mesure à chaque étape spécifique de son calcul. Tempête dans les mots au nom de la beauté.

Entre-temps je ne fais rien. C'est seulement de temps en temps que j'ai la consolation, comme maintenant, d'avoir le droit de violer une langue étrangère aussi involontairement que j'aimerais le faire, consciemment et intentionnellement, contre mon propre langage, et – Deo juvante – le ferai.

Samuel Beckett

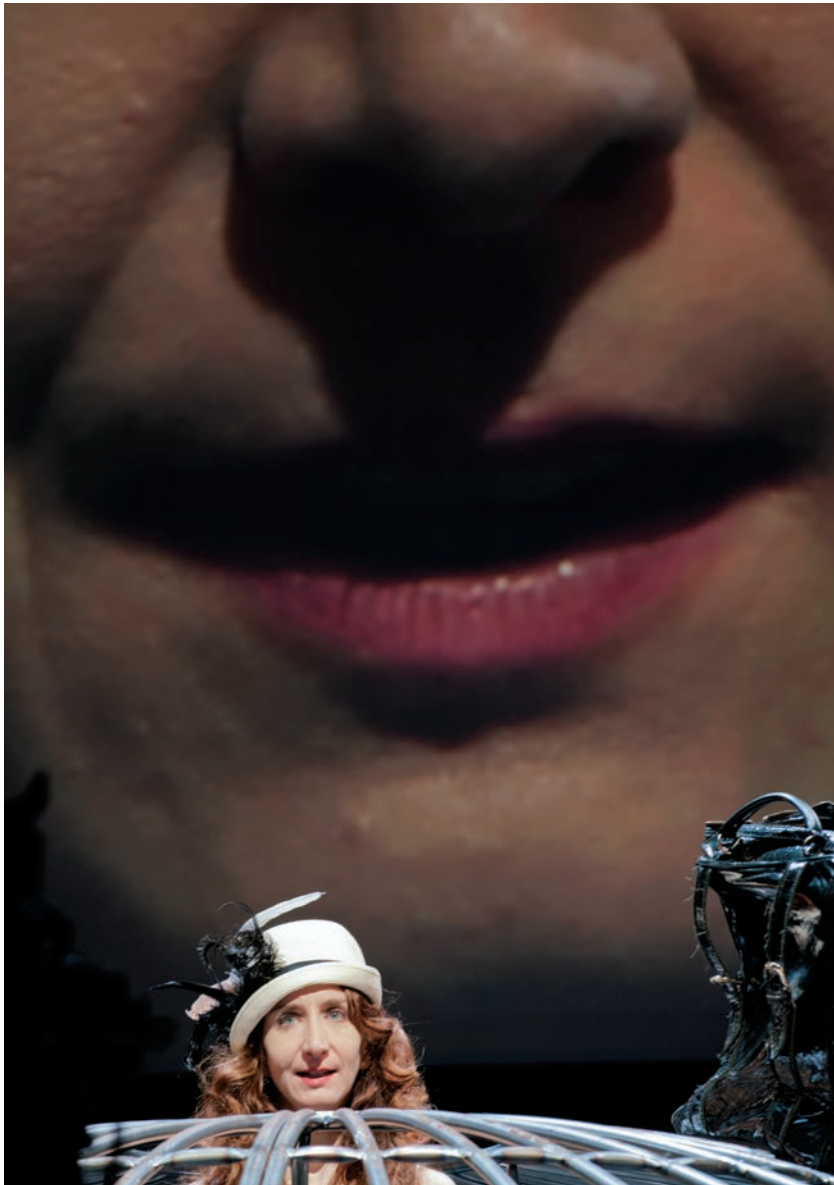
Lettre à Axel Kaun, 9 juillet 1937, écrite en allemand, in *Lettres I, 1929-1940*, trad. André Topia, Éditions Gallimard, coll. NRF, p. 563-564, 2014











Ça que je trouve si merveilleux. (*Un temps.*)
La façon dont l'homme s'adapte. (*Un temps.*)
Aux conditions changeantes.

Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*

Là où il n'y a plus de monde, on ne peut plus *entrer en conflit avec le monde*, et le tragique devient impossible. Il serait plus juste de dire que le tragique de cette existence consiste en ceci que le tragique même ne lui est plus accordé puisque, prise comme un Tout, elle est toujours en même temps une farce (et pas seulement au sens où la tragédie de nos ancêtres était mêlée de farce). On ne peut donc la décrire que comme une farce : *comme une farce ontologique et non comme une comédie*. C'est ce qu'a fait Beckett.

Günther Anders

"Être sans temps", in *L'Obsolescence de l'homme*, trad. Christophe David, éditions de l'encyclopédie des nuisances et éditions Ivrea, p. 246, 2002

Ne pas taire les choses les plus simples : l'expérience de l'existence comme absurde. Cette expérience n'est pas ontologique, mais *historique*. Au fondement de celle-ci, il y a la perte de la foi dans la Providence et une nouvelle compréhension, lourde de sens, de la vie ; l'explosion de la cosmologie ; les structures d'ordre auxquelles tout sens reste attaché sont devenues caduques et problématiques ; la menace qui pèse sur la survie de l'espèce. [...] Il est décisif ici que ces réponses historiques apparaissent nécessairement comme sans histoire, comme ontologiques. [...] Ce qui est génial chez Beckett, c'est qu'il a capté le caractère d'apparence de ce qui est sans histoire, de la *condition humaine*, dans des images historiques et l'a dépassé. À la place de l'idéologie de la *condition humaine*, ce sont des images dialectiques qui apparaissent.

Theodor W. Adorno

« Notes préparatoires à "Pour comprendre *Fin de partie*" », in *Notes sur Beckett*, éditions Nous, p. 27, 2008

Ce que Beckett représente, ce n'est donc pas le "nihilisme", mais l'inaptitude des hommes, même dans la situation la plus désespérée, à être nihilistes.

Günther Anders

"Être sans temps", in *L'Obsolescence de l'homme*, trad. Christophe David, éditions de l'encyclopédie des nuisances et éditions Ivrea, p. 249-250, 2002

[...] il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer [...]

Samuel Beckett, *L'Innommable*

[...] Ses pièces sont absurdes, non par absence de tout sens – car elles perdraient alors leur signification – mais parce qu’elles mettent le sens en question et en développent l’histoire. De même que son œuvre est dominée par l’obsession d’une absurdité surgie au terme d’un devenir et par là, pour ainsi dire, méritée, sans qu’on puisse cependant la revendiquer comme sens positif.

Théodore Adorno

Théorie Esthétique, trad. Marc Jimenez, Éditions Klincksieck, 1995, p. 216

Ciel gris sans nuages pas un
bruit rien qui bouge terre sable
gris cendre. Petit corps même
gris que la terre et le ciel les
ruines seul debout. Gris cendre
à la ronde terre ciel confondus
lointains sans fin.

Samuel Beckett, *Sans*

Samuel Beckett

Naît le 13 avril **1906** à Dublin, dans une famille protestante aisée. Premières études à Earlsford House. **1920** Entre à Portora Royal School il y fait de brillantes études. **1923-1926** Beckett entre au Trinity College à Dublin, où il a comme directeur d'études Arthur Aston Luce, professeur de philosophie et spécialiste de Berkeley. Son professeur de français, Thomas Rudmose-Brown, lui fait découvrir la littérature française, notamment la poésie classique et contemporaine, mais aussi des auteurs modernes tels que Proust. En parallèle, il prend des cours privés d'italien et lit Dante, Pétrarque, l'Arioste. Passionné par le théâtre, il découvre les pièces de l'Irlandais John Millington Synge. Il se rend également souvent au cinéma pour voir les films muets de Buster Keaton ou Charlie Chaplin. Il visite très régulièrement la National Gallery of Ireland où il se découvre une passion durable pour la peinture flamande du **xvii^e** siècle. À l'issue de sa scolarité, il obtient une bourse de troisième cycle et, sur les encouragements de Rudmose-Brown, il effectue pendant l'été 1926 un premier voyage en France. À son retour, il fait la connaissance d'Alfred Péron, jeune lecteur de français à Trinity College, avec lequel il se lie d'amitié. Il est nommé bibliothécaire de la Modern

Languages Society. **1927** Voyage en Italie, à Florence; visite des musées. En décembre, Beckett obtient son diplôme de Bachelor of Arts. Il est reçu premier aux examens de fin d'études. **1928-1929** Beckett obtient un poste d'enseignant de français et d'anglais au Campbell College de Belfast, métier qui ne l'enchantait guère. De retour à Dublin pendant l'été, il y retrouve sa cousine Peggy Sinclair dont il tombe amoureux. Premier voyage en Allemagne où il la rejoint. En octobre, il est nommé lecteur d'anglais à l'École normale supérieure, rue d'Ulm. À Paris, Beckett retrouve Alfred Péron, de retour de Trinity College. Lors d'une partie de tennis en sa compagnie, il fait la connaissance de sa future femme, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, qui étudie le piano. Il écrit *Dante... Bruno, Vico... Joyce*, ouvrage collectif pour la défense de Joyce. **1930** Il publie *Whoroscope*, commence avec Alfred Péron la traduction de Joyce et compose son essai sur Proust. **1931** Assistant en littérature française au Trinity College, il devient docteur ès lettres. **1932** Il quitte l'enseignement, vit de ses traductions et vagabonde entre Dublin, Londres, Paris et l'Allemagne. **1933** À la mort de son père, il s'installe à Londres. Puis en 1936 voyage en Allemagne et se fixe à

Paris en 1937. À la déclaration de la guerre Beckett, en Irlande chez sa mère, rentre en France. **1938** Suzanne Deschevaux-Dumesnil devient sa compagne. **1941** Joyce meurt et il rejoint un groupe de Résistance animé par A. Péron. En août 1942, A. Péron arrêté, Beckett passe en zone libre. Il travaille comme ouvrier agricole dans le Vaucluse et écrit en anglais *Watt*. **1945** Beckett s'engage en Irlande dans une unité de la Croix-Rouge puis est interprète à l'hôpital militaire de Saint-Lô. De retour à Paris en 1946, il écrira en 5 ans *Eleutheria*, *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* et les treize *Textes pour rien*. **1947** La publication de *Murphy* en français passe inaperçue. **1951** *Molloy* et *Malone meurt* paraissent aux Éditions de minuit, Jérôme Lindon s'engage à publier tous ses écrits. **1953** Roger Blin met en scène *En attendant Godot*. **1956** écrit *Acte sans parole* et *Tous ceux qui tombent* et rédige la première version de *Fin de partie* qui sera mise en scène par Roger Blin en 1957 au Royal Court puis au Studio des Champs-Élysées. **1960** Création de *La Dernière Bande* à Paris dans la mise en scène de Roger Blin. **1961** Il épouse Suzanne et voit la création à New York de *Happy Days [Oh les beaux jours]*. **1963** Roger Blin crée *Oh les beaux jours* d'abord à Venise puis à Paris.

1964 Première de *Comédie* dans la mise en scène de Jean-Marie Serreau. **1969** Il reçoit le prix Nobel de littérature. **1970-1979** Il écrit *Le Dépeupleur* (cinq ans pour ce bref texte en prose, qui, adapté, sera joué par David Warrilow); il refuse toute mise en scène de ses œuvres en Afrique du Sud; soutient le Comité de Solidarité aux travailleurs polonais; il met en scène lui-même *Godot* à Berlin (1975); *Pas à Londres* (1976), et à Paris (1978) avec Delphine Seyrig; *Pas moi*, avec Madeleine Renaud, au Théâtre d'Orsay (1978); *Comédie*, la même année, à Berlin; *Happy Days* à Londres (1979). Écrit *Company*, sa première "fiction" un peu longue depuis dix-sept ans et des pièces brèves: *Pour finir encore et autres foirades – Cette fois*. **1980-1989** Il écrit des pièces brèves: *Berceuse*, *Ohio Impromptu*, *Mal vu mal dit*, *Quadrat I and II* et *Catastrophe*, dédiée à Vaclav Havel, alors en prison. Hospitalisé, il écrit sa dernière œuvre originale, *Comment dire* et meurt le 22 décembre 1989 quelques mois après Suzanne.

LA CULTURE DÉBORDE, TÉLÉRAMA AUSSI

*Le monde bouge.
Pour vous,
Télérama explose
chaque semaine,
de curiosités et
d'envies nouvelles.*



L'AVENIR EST ENTRE VOS MAINS.

Libé

avec le soutien du



GOETHE
INSTITUT

Les partenaires du spectacle

un événement
Télérama



Directeur de la publication **Stéphane Braunschweig**

Responsable de la publication **Didier Juillard**

Rédaction **Astrid Schenka**

Réalisation **Fanély Thirion, Florence Thomas**

Photographies de répétition **Élisabeth Carecchio**

Conception graphique **Atelier ter Bekke & Behage**

Maquettiste **Tuong-Vi Nguyen**

Imprimerie **Comelli, Villejust, France**

Licence n° 1-1067344. 2-1066617. 3-1066618

Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Développement durable, La Colline s'engage

Merci de déposer ce programme sur l'un des présentoirs du hall
du théâtre, si vous ne souhaitez pas le conserver.

la colline
théâtre national

01 44 62 52 52

www.colline.fr