

**T
K
M**

LA DERNIÈRE

BANDE

**DE SAMUEL BECKETT
MISE EN SCÈNE DAN JEMMETT**

**CRÉATION
14.11–03.12.17**

**AVEC TOUTE
CETTE
OBSCURITÉ
AUTOUR DE MOI
JE ME
SENS MOINS
SEUL**

**PAR LA COMPAGNIE
EAT A CROCODILE**

L'HISTOIRE

mar, mer, jeu, sam : 19h

ven : 20h / dim : 17h30

Durée : 55 minutes

À voir en famille dès 12 ans

ÉQUIPE DE CRÉATION

Mise en scène :

Dan Jemmett

Décor :

Dick Bird

Lumières :

Arnaud Jung

Costumes :

Sylvie Martin-Hyszka

Maquillage :

Véronique Pflüger

Construction décor :

Christophe Reichel

et l'équipe technique du TKM

Peinture :

Noëlle Choquard

Création univers sonore :

Emmanuel Nappey

Régie son :

Nicola Frediani

Régie lumière :

Marc-Étienne Despland

Régie plateau :

Chingo Betsong et Yvan Schlatter

Avec :

Omar Porras : Krapp

Production :

TKM Théâtre Kléber-Méleau,

Compagnie Eat A Crocodile,

K'Samka production

Texte publié aux Editions

de Minuit (1959).

Au crépuscule de sa vie, à soixante neuf ans, Krapp se retourne sur son passé, dans la solitude et la nostalgie des temps révolus, d'un amour perdu et d'ambitions restées lettres mortes. Il s'apprête, comme à chaque anniversaire depuis sa jeunesse, à enregistrer sur une bande magnétique les souvenirs de l'année écoulée, en suivant ce rituel qui, invariablement, est le sien : sortir à la taverne, rentrer dans sa «turne» et faire un enregistrement vocal, comme un «journal», après avoir écouté la «dernière» bande. Un registre où est répertoriée chaque bande sous un titre – plusieurs boîtes contiennent chacune des bobines – témoigne de cette sempiternelle pratique. Mais cette année, voici que Krapp déroge à ce protocole pour écouter une bande réalisée trente ans plus tôt, le jour de ses trente neuf ans : le contraste est saisissant entre son actuelle désillusion et le ton assuré ainsi que la naïve confiance en l'avenir qu'il avait alors.

«La dernière bande» sera-t-elle celle de ses soixante neuf ans, car il n'a plus rien à dire, ou de ses trente neuf ans, cette année où il renonça à l'amour pour écrire une œuvre qui n'aura aucun retentissement?

PETITS SECRETS DE COMPOSITION :

Cette pièce en un acte, écrite en anglais sous le titre de *Krapp's Last Tape*, a été créée le 28 octobre 1958 au Royal Court Theater de Londres par Donald Mc Whinnie avec dans le rôle-titre Patrick Magee, la même soirée que *Endgame (Fin de partie)*. Toutes les répétitions avaient alors été suivies par Beckett lui-même.

L'idée de cette pièce lui était venue en écoutant l'un de ses propres textes portés sur les ondes de la BBC, précisément par la voix de ce même Patrick Magee. Sa première interprétation en France, fut réalisée deux ans plus tard, par Roger Blin, avec René-Jacques Chauffard dans le rôle de Krapp. Samuel Beckett reprit à son tour son texte pour lui donner

vie sur le plateau, en 1969 en allemand avec Martin Held au Schiller Theater, à Berlin; en français avec Jean Martin en 1970 au Théâtre Récamier, puis avec Pierre Chabert en 1975 au Théâtre du Rond-Point, mais aussi en anglais avec Rick Cluchey en 1988, dans le cadre du pénitencier de San-Quentin où ce dernier purgeait une lourde peine.

Krapp, l'unique protagoniste de cette pièce toute en variation par la disharmonie de son accoutrement, nous donne de lui l'image d'un vieux clown, en un écho à la déchéance à laquelle le conduit la vieillesse, et dont le destin ne peut qu'être le rien excrémental – d'où le nom du personnage, homophone de «crap». Pour autant, nous ne sommes pas face à du théâtre de l'absurde: Beckett rejetait cette étiquette où il y voyait un jugement de valeur. S'il partageait avec Camus la pensée que l'espérance est vaine, il le faisait sans révolte, dans une parfaite acceptation de la condition humaine, dans une dérélition entièrement assumée.

Tout se fige avec cette pièce dans cette image d'un Krapp l'oreille tendue vers son magnétophone (un partenaire auquel il ne cesse de s'adresser), tout à l'écoute de sa voix, à la confrontation de son passé, se mesurant à d'autres «soi-même», avec haine ou amour, reconnaissance ou rejet, toujours sur le mode d'une dualité qui se prolonge dans d'autres tensions antinomiques comme celle du silence et de la parole, de l'immobilité et du mouvement, de la lumière et de l'obscurité, du noir et du blanc...

Krapp est dans une quête hypermnésique, qui fait écho à cet intérêt de Samuel Beckett pour Marcel Proust sur lequel il écrivit en 1930 un essai (faute de lui avoir consacré une thèse). *La Dernière Bande* est une illustration de la théorie de l'identité: elle nous dit combien à travers le temps l'identité d'un être se délite, car la mémoire volontaire ne peut que donner sous des teintes pasteltes l'expérience vécue..., et la mémoire involontaire ne fait sourdre de l'oubli que des éléments d'une grande banalité.

Pour autant, dans la parole solipsiste de Krapp, l'amour occupe une place centrale, même s'il n'est qu'un souvenir, une remémoration qui prend la forme d'un récit sommaire, mais suggestif, d'ébats amoureux sur une barque allant à vau-l'eau, en harmonie avec la nature. Ce récit développe le *topos* romantique d'un paysage-état d'âme digne du *Lac* de Lamartine – en une évocation nostalgique tout à fait étonnante à l'aune de l'œuvre de Beckett, qui chasse ponctuellement tout désir égotiste de s'écouter soi-même, pour le plaisir de réécouter cette parole spéculaire.

BIOGRAPHIES

SAMUEL BECKETT – Né en 1906 à Dublin, Samuel Beckett poursuit ses études de littérature française comme lecteur dans cette même ville, avant de se rendre en Allemagne et de gagner Paris, en 1932, où il devient l'ami de Geer et Bram Van Velde, tout en côtoyant Alberto Giacometti et Marcel Duchamp. Dès 1934, il publie ses premiers textes (*More Pricks Than Kicks*, un recueil de nouvelles, et *Echo's Bones and Other Precipitates*, un florilège de poèmes), puis, en 1938, *Murphy*, son premier roman. La guerre éclate, et en 1942 la Gestapo manque de l'arrêter avec sa femme, ce qui l'incite à gagner la Vaucluse, avant de rejoindre sa mère à Dublin, en 1945, et de servir quelques mois durant à Saint-Lô comme ambulancier à la Croix-Rouge irlandaise. Au sortir de cette expérience, son approche de l'écriture et du récit change radicalement. Beckett vit une nuit de tempête au bout de la jetée de Dublin (où il est venu retrouver sa mère) comme une révélation : il décide de se consacrer à l'écriture, de composer en français. Jérôme Lindon lui ouvre alors les éditions de Minuit, où il publie d'abord *Molloy* en 1951, *Malone meurt* en 1952, *L'Innommable* en 1953 et tous ses autres textes. *En attendant Godot* est présenté à Paris dans la mise en scène de Roger Blin en 1953, *Fin de partie* quatre ans plus tard et, en 1960, *La Dernière Bande* : c'est alors le début d'une reconnaissance internationale. A la différence de Joyce ou Proust, qui ne cessaient de surajouter de la matière à leurs manuscrits en les travaillant, Samuel Beckett cherche bien plutôt à comprimer toujours plus ses textes, à tendre vers l'épure, le vide, le rien, la voix qui s'éteint. Le silence est au cœur de ce qui l'enthousiasme. Parallèlement à cette activité d'écriture, Beckett se livre au milieu des années 1960 à la mise en scène à Berlin au Schiller-Theater, et crée des pièces télévisuelles à la Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart. Il a reçu le Prix Nobel de littérature en 1969, et meurt vingt ans plus tard à Paris.

DAN JEMMETT – Né en 1967 à Cambridge, Dan Jemmett grandit nourri de l'amour du monde de la scène. En 1989, il finit des études à Londres de littérature et de théâtre, mais aussi de philosophie. Quatre ans plus tard, il cofonde, avec des amis, le collectif expérimental *Primitive Science*. Ensemble, ils jouent entre 1993 et 1997 dans des espaces désaffectés, travaillent à un théâtre de performance visuelle, influencés par Robert Wilson et interprètent l'œuvre du dramaturge allemand Heiner Müller (les premiers outre-Manche) avec notamment *Médée Matériau* et *Quartett*, tout en mettant en scène d'autres textes du XX^e siècle – des pièces de Brecht (avec *Antigone* et *Fatzer*), comme des adaptations de textes de Franz Kafka avec *Hunger* et de Jorge Luis Borges avec *Imperfect Librarian*. Parallèlement, Dan Jemmett s'intéresse aux marionnettes, et au théâtre d'objets, – qu'il pratique – ce qui induit chez lui un certain rapport au corps de l'acteur au plateau. En 1997, à 30 ans, s'installe en France. Un an plus tard, il présente à Paris, au Théâtre de la Cité Universitaire, *Ubu roi* d'Alfred Jarry. Il se confronte ensuite aux classiques

du répertoire britannique. «Shakespeare est venu naturellement», comme il l'explique volontiers. Il connaissait «certains de ses textes depuis son enfance, depuis l'école, mais l'idée d'aborder librement les textes de Shakespeare est sans doute venue du fait d'avoir quitté l'Angleterre».

Le premier texte dont il se saisit, en 2002, fut *Hamlet*, avec Gilles Privas, seul au plateau: ce spectacle, *Presque Hamlet*, fut très vite suivi de *Shake* (d'après *La Nuit des rois*). Dan Jemmett prit alors goût aux Élisabéthains et aux Jacobins qu'il avait eu «besoin de voir d'ailleurs». Il mit ainsi en scène *Dog Face* (d'après *The Changeling* de Thomas Middleton) et *L'Amour des trois oranges* de Gozzi, en 2003; *Femmes, gare aux femmes* du même Thomas Middleton; de Shakespeare *La Comédie des erreurs*, en 2010, *Les Trois Richard* d'après *Richard III* et *La Tempête*, en 2012; *La Tragédie d'Hamlet*, en 2013, et *Macbeth (The Notes)* d'après *Macbeth*, en 2014. Enfin, après avoir travaillé en janvier 2008, au Théâtre Abadía de Madrid sur *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, Dan Jemmett a mis en scène *La Nuit des Rois* et *La Tempête* du même Shakespeare au Polski Teatr de Varsovie, respectivement en 2011 et 2012 et vient de monter *Othello*, une production à Montevideo, en Uruguay, après avoir créé en Pologne l'an passé *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford. Sans doute le détour par des langues qui lui sont étrangères lui permet-il d'aborder plus aisément le répertoire classique, sans en éprouver comme en Angleterre tout le poids culturel.

À la Comédie-Française, il a présenté *Les Précieuses Ridicules* de Molière en 2007 et *La Tragédie d'Hamlet* en 2013, déjà citée, dans l'actualisation d'un club d'escrime *seventies*, mais aussi *La Grande Magie* d'Eduardo De Filippo en 2009. De fait, Dan Jemmett s'est confronté à des auteurs du répertoire contemporains, parmi lesquels nous pouvons aussi citer Johny Brown (pour *William Burroughs surpris en possession du chant du vieux marin* de Samuel Taylor Coleridge, en 2005), John Berger (pour *Le Musée du désir*, en 2006), Dorine Hollier (pour *Le Donneur de bain*, en 2010 – avec Charles Berling et Barbara Schulz), Alfred Jarry (pour *Ubu enchaîné*, en 2011) ou encore Werner Fassbinder (*El Café*, en 2013) et Michael Ondaatje (pour *The collected works of Billy the Kid*, 2013) – après quoi, en 2014, il a fondé la Compagnie Eat a Crocodile.

Les productions pour l'opéra sont *La Flûte Enchantée* de Mozart codirigée avec Irina Brook en 2001; *Thwaite* de Jurgén Simpson, en 2003; *L'Occasione fa il ladro* de Rossini en 2004; *The Gondoliers* de Gilbert and Sullivan en 2005 et *Un Segreto d'Importanza* de Rendine en 2006; *L'Ormindo*, de Francesco Cavalli en 2007; *Beatrice et Benedict* de Berlioz et *Freischütz* de Carl Maria von Weber respectivement en 2010 et 2011.

ENTRETIEN AVEC

Brigitte Prost: Votre travail de metteur en scène s'exerce beaucoup sur les classiques. Vous avez mis en scène Shakespeare, Middleton, Gozzi... Comment ce projet de choisir Beckett vous est-il venu?

Dan Jemmett: En fait nous évoquons avec Omar Porras *La Dernière Bande* depuis vingt ans. Nous étions tous deux au Théâtre Vidy-Lausanne, en train de créer, lui *Ay! Quixote*, et moi *La Nuit des rois* et nous avons parlé ensemble de ce texte que j'ai en tête depuis mes années d'université à Londres. Quelle œuvre extraordinaire! Et voici qu'elle me revenait en mémoire, alors que j'étais en train de créer une version de *La Nuit des Rois*, où je travaillais un Bouffon et imaginais Malvolio avec la profondeur spirituelle d'un clown. J'ai vu le spectacle d'Omar: instinctivement, je me suis dit qu'il serait intéressant de faire avec lui *La Dernière Bande*, de l'aborder dans la composition d'un rôle, de nous écarter un peu de ce qui se fait. Ce texte est souvent joué par de vieux acteurs irlandais et anglais à la fin de leur carrière, comme John Hurt... A l'époque, Omar avait une petite trentaine... Je n'avais pas imaginé ce projet dans une veine réaliste. Après, au fil des années, nous nous sommes retrouvés régulièrement, moi voyant ses spectacles, lui les miens... Nous avons continué à rêvasser pendant des années sur ce projet. Et nous voilà en train de réaliser ce rêve partagé.

B.P.: Comment cette rencontre dans le travail entre vous-même et Omar Porras se passe-t-elle, alors que vous êtes dans la deuxième semaine de répétitions?

D.J.: Nous retrouver dans une salle de répétition m'a paru irréel! Omar est un homme de théâtre qui a sa propre vision du plateau. Aussi travailler ensemble, c'est d'abord une rencontre de nos deux personnalités d'artiste et de notre façon de voir le théâtre, qui est à la fois très différente et assez proche. Si nous ajoutons à cela Beckett et son univers, nous sommes face à quelque chose de très riche et de très complexe. Le fait que je sois anglais, Omar Porras colombien, Samuel Beckett irlandais, mais écrivant en anglais et en français, rend le projet unique d'une certaine manière. La première semaine, nous nous sommes jetés à l'eau et nous avons tenté des improvisations. Nous avons travaillé physiquement et avec le texte – que nous avons en français, en anglais et en espagnol.

B.P.: Si l'ouïe devient un sens majeur avec Beckett vieillissant, ce dernier a accordé une attention croissante à la question de la réalité scénique de ses pièces, et à leur dimension visuelle. Aussi le costume de Krapp n'est-il en rien anodin. Comme pour les personnages d'*En attendant Godot*, Vladimir et Estragon, il contribue à l'identité visuelle clownesque du personnage. La description du protagoniste affirme une nette opposition du noir et du blanc, des couleurs de l'effacement inhérentes au personnage, et que l'on retrouve dans la parole de ce dernier – qui dit s'être détourné du soleil extérieur pour se concentrer sur son obscurité intérieure, mais elle désigne aussi le monde du clown avec ses chaussures trop grandes,

DAN JEMMETT

ses « quatre vastes poches » et son « nez violacé ». Krapp glisse sur une peau de banane, gesticule, et désactive un temps tout pathétique, sarcasme ou lyrisme. Avec cette nouvelle interprétation de la pièce que vous nous proposez, ce funambule du souvenir qu'est Krapp va-t-il revêtir cette dimension clownesque au fil du rasoir ?

D.J. : Absolument. Omar et moi, nous nous intéressons à la notion du clown dans nos recherches. Le théâtre musical et le vaudeville m'ont toujours inspiré et Omar, en tant que comédien, a eu ses propres expériences en la matière... Pour lui, le clown est ce personnage qui est capable de transgresser la tragédie pour amener le rire : il n'y a pas de comique, s'il n'y a pas de tragique. Nous rions de ses émotions démesurées qui donnent la puissance de la dérision. Et la figure du clown est un non-dit dans l'œuvre de Beckett, c'est juste. Nous allons faire un personnage, une composition – je n'ose dire le mot « masque ». Un personnage qui habite dans un théâtre ancien, une sorte de Théâtre de Variétés ou de Music hall...

B.P. : Vous retrouvez indirectement les traces du travail de Herbert Blau, un des premiers Américains à mettre en scène Beckett à l'Actor's Workshop de San Francisco en 1957 avec *Waiting of Godot* où il mêlait, comme il l'indiquait dans le programme de salle, « des techniques empruntées au cirque, à la pantomime, au music-hall, au burlesque, au vaudeville... ». Par ailleurs, dans *La Dernière Bande*, il y a la voix du personnage de Krapp, en direct, avec ses borborygmes, ses micro commentaires, ses mimiques qui peuvent aussi être sonores, et la voix de l'enregistrement à laquelle Krapp revient, avec laquelle il fait des allers-retours. Dans cette pièce, la voix est centrale, qu'elle soliloque ou s'écoute ou s'enregistre, ou se commente. Elle est ici liée au magnétophone – une invention qui restait récente. La forme dramaturgique est fortement musicale, par l'oratorio, mais aussi par tout un jeu de répétitions et d'échos thématiques et sonores... Imaginez-vous que quelque chose de musical sorte de cela au plateau ?

D.J. : Sans doute. Beckett nous laisse comme devant une partition. Nous sommes comme des chefs d'orchestre qui vont écouter des tempi. Je pense que la musique que nous cherchons, c'est justement cela, un rythme et une cadence, qui doivent être différents pour un homme de 39 ans (que l'on entend dans l'enregistrement) et un vieux monsieur de 69 ans. Évidemment, il y a la vision esthétique, le contexte, le plateau, mais oui, le texte est très musical et l'on peut avoir des variantes dans notre façon de l'aborder, avec la voix et le corps qui changent... Lorsque nous écoutons des versions différentes de Mozart, il est toujours fascinant de voir les différences dans les tempi et les couleurs que cela donne à l'œuvre. C'est cela avec Beckett... L'importance des didascalies dans cette pièce traduit la précision qu'exige Beckett pour chaque geste et déplacement : pour le corps aussi il y a une partition musicale et chorégraphique.

VOS PROCHAINS

RENDEZ-VOUS

SAISON 17–18

03.12.17

CENDRILLON, AVEC MA SŒUR...

Jacob et Wilhelm Grimm /
Sergueï Prokofiev / Alexandre Ethève

07–10.12.17

COURIR

Jean Echenoz / Thierry Romanens
et Robert Sandoz / Format A'3

15.12.17

BAL LITTÉRAIRE LATINO

Domenico Carli / Odile Cornuz /
Emmanuelle Destremeau / Fabrice Melquiot

16–28.01.18

FRÈRES ENNEMIS (LA THÉBAÏDE)

Jean Racine / Cédric Dorier

À LIRE

BANANA par **Odile Cornuz**, auteure en résidence
sur tkm.ch à la page des artistes associés
ou à l'espace presse dans le foyer du théâtre

TKM Théâtre Kléber-Méleau

Chemin de l'Usine à Gaz 9, CH-1020 Renens-Malley

Billetterie: +41 (0)21 625 84 29

info@tkm.ch / www.tkm.ch

Des flyers sont à votre disposition dans le foyer.

Toute la programmation et vente en ligne sur notre site internet.