

Acte sans paroles

Présentation

Acte sans paroles est un mimodrame de 1957, une pièce sans paroles écrite pour le mime. Un personnage, expulsé de la coulisse, est confronté à des objets curieux tombés des cintres. Tentant d'attraper une carafe d'eau, l'homme doit faire face à des objets qui tombent : cubes, ciseaux de tailleur, arbre.

Ce personnage, à la Buster Keaton, doit faire face à un monde absurde. Il demeurera condamné à être un pantin désarticulé et électrocuté à coups de grosse caisse. En tentant d'attraper une carafe accrochée au plafond, montée ou descendue au gré de l'humeur du meneur de jeu qui « tire les ficelles » (au sens propre du terme). La musique accompagne ponctuellement les mouvements et les événements qui ont lieu dans les champs de vision.

Le mimodrame

Définition

Le mimodrame est genre dramatique basé sur le langage corporel des comédiens ou danseurs et généralement sans aucun dialogue. Il peut en outre être accompagné par la musique ou tout simplement joué en silence. Parfois, les différentes de l'action dramatique peuvent être annoncées par un écriteau, une projection, ou commenté par un récitant, une voix enregistrée. Le style du mimodrame peut très différent selon les époques et l'influence des écoles de mime. Cela peut être un solo de mime (Barrault dans *Le cheval* en 1956) ou encore une action dramatique jouée par une compagnie (compagnie Marcel Marceau dans *Le manteau* en 1951). Le mimodrame se différencie du pantomime essentiellement par le caractère dramatique ou tragique de son scénario.

Un peu d'Histoire...

Le mimodrame prit naissance, lorsque l'autorité, dans le but de protéger le théâtre royal contre une concurrence dangereuse, interdit tout empiètement sur leur domaine aux théâtres secondaires. Tantôt le nombre des personnages qui pouvaient occuper la scène fut limité, tantôt on ne permit la parole qu'à un seul, tantôt tous les personnages durent rester muets et se contenter du geste, pendant qu'on déclamait l'ouvrage derrière la toile de fond ou dans les coulisses. Parfois même ils portèrent des écriteaux, indiquant aux spectateurs ce que le geste seul n'aurait pu leur faire comprendre. Le mimodrame chercha des moyens, pour séduire le public, dans la beauté des décors, la richesse des costumes, le nombre et les manœuvres des comparses, et l'on eut ce qu'on appelle encore aujourd'hui des pièces à spectacles. Il a eu son plus beau théâtre au cirque Olympique de Paris.

Le mimodrame de nos jours

Dans la première moitié du XXème siècle, les réformateurs du théâtre en Europe ouvrent des voies nouvelles à l'acteur. C'est surtout le travail du corps qui permet de renouveler le jeu de l'acteur. En 1913, Craig veut obtenir des mimodrames par les improvisations d'élèves à l'arena de Florence. Meyerhold nomme pantomime

les exercices sur canevas par lesquels les élèves du studio de Moscou doivent passer (1914-1915). Chez Coppeau, on appelle « masque » les improvisations silencieuses des étudiants de l'école du Vieux-Colombier (1923-1924). Mais il s'agit en fait de découvertes très voisines sur une dramaturgie obtenue par des moyens physiques sans le secours de l'auteur.

Le renouveau du mime en France, après 1930, donne lieu à des créations dont la communication repose sur une catégorie de signes peu sollicités jusqu'à là par les auteurs dramatiques : ceux de l'écriture corporelle. Nous pouvons citer dans cette catégorie le premier spectacle de Decroux en 1931, *La vie primitive*, puis *La faim*, création de Barrault en 1938 ainsi que deux solos de mimes remarquables de Barrault en 1950, *Maladie, Agonie et Mort*, suivi par *Le cheval* et enfin les premiers mimodrames du célèbre mime Marceau entre 1947 et 1956. L'intérêt de ces créations a été surtout de démontrer, en marge d'une vie théâtrale majoritairement alimentée par les écrivains, qu'une recherche sur l'auteur peut être menée hors des textes afin de « rejeter les conventions usées du théâtre » (P. Brook) et d'élargir le champ des langages de la scène. Ces productions ont eu une grande influence sur l'apparition des créations collectives et des happenings des années soixante a été, tout autant que celle d'Artaud, déterminante.

Brook aura été de ceux qui ont « fait des expériences avec le silence » par une remise en cause des méthodes de travail de la scène. Il aura été de ceux qui ont le plus « travailler à trouver différents langages en dehors des mots ».



Marcel Marceau

Eléments d'analyse

Les thèmes

La condition humaine : destin d'un être soumis

Acte sans paroles est une parabole de la naissance, de l'évolution, de la lutte de l'homme avec le monde, la vie, la divinité. Métaphoriquement nu dans un monde désertique, cet homme est tout de suite appelé à agir. Et tout de suite, il connaît la douleur, la tromperie, les séductions, les désillusions. Le monde, autour de lui, se peuple de choses, d'objets, de couleurs, de sons qui, à première vue, l'attirent et lui donnent de nouvelles possibilités d'existence. Mais ils se révoltent contre lui. Cependant, à la fin de son chemin de connaissance l'homme ne sort pas vaincu, il se dresse au centre du monde en une position de défi, ferme, tandis que tout autour de lui se déchaîne un monde de sollicitation qui ne peut attaquer son obstination à vivre. C'est le miroir exact de ce que nous transmet la tragédie *Winnie (Oh les beaux jours)*. C'est l'introduction à la phase finale dans laquelle nous verrons Winnie enterrée jusqu'au cou et pourtant plus que jamais attachée à défendre sa propre survie.

C'est pourtant un héros passif dans ce mime, parce qu'il est soumis à sa condition d'être et d'être là, il incarne l'un des aspects, l'un des pôles situationnels des figures est la position embryonnaire qui représente le mieux l'état idéal de l'être, l'état de fœtus dans le ventre maternel : l'être y est protégé. Il est hors d'atteinte. Pourtant, soumis à sa condition d'être humain, l'homme marionnette, à qui même la mort est refusée, doit se résigner au rôle attribué par le destin : « Sisyphé sans larmes ».



Le mythe de Sisyphé



Le mythe de Sisyphé est sous-jacent au mime de Beckett, de par le statut tragique et absurde du personnage.

Dans la mythologie grecque, Sisyphé était le fils d'Eole (un mortel) et d'Enarété et devint fondateur de Corinthe. Il épousa Mérope, fille d'Atlas, une des Pléiades, de qui il eut trois enfants :

Ornytion, Sinon et Glaucos (le père de Bellérophon). Son ascendance et sa descendance sont citées dans l'Illiade.

Sisyphé fut surtout connu pour avoir osé déjouer la Mort elle-même (Thanatos). Quand son heure fut venue et que celle-ci vint le chercher, il l'enchaîna de sorte qu'elle ne put l'emporter aux enfers. Voyant que personne ne mourait, Zeus envoya Arès délivrer la Mort. Mais Sisyphé avait préalablement instruit son épouse de ne pas lui faire de funérailles adéquates. Ainsi, il put convaincre Hadès de le laisser repartir chez les vivants pour régler ce problème. Une fois revenu à Corinthe, il refusa de retourner parmi les morts. La Mort dut venir le chercher de force. Pour avoir osé défier les dieux, Sisyphé fut condamné à rouler éternellement une pierre jusqu'en haut d'une colline alors qu'elle retombait chaque fois avant de parvenir à son sommet.

« On a compris déjà que Sisyphé est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions de cette terre. On ne nous dit rien sur Sisyphé aux enfers. Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime. Pour celui-ci, on voit seulement tout l'effort d'un corps tendu pour soulever l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir une pente cent fois recommencée ; on voit le visage crispé, la joue collée contre la pierre, le secours d'une épaule qui reçoit la masse couverte de glaise, d'un pied qui la cale, la reprise à bout de bras, la sûreté tout humaine de deux mains pleines de terre. Tout au bout de ce long effort mesuré par l'espace sans ciel et le temps sans profondeur, le but est atteint. Sisyphé regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine (...).

Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque fois l'espoir de réussir le soutenait ? L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient. Sisyphé, prolétaire des dieux, impuissant et révolté connaît toute l'étendue de sa misérable condition : c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte pas par le mépris. » (« *Le mythe de Sisyphé* », Albert Camus.

Le comique et la farce

Si ce Sisyphé moderne, condamné à essayer d'attraper la carafe d'eau pour assouvir son désir de boire, est indiscutablement tragique, il reste que l'amour de Beckett pour ses misérables personnages et son utilisation du mime, et du comique de situation qu'il peut engendrer, rapproche son personnage du clown.

On reconnaît ici et dans toute l'œuvre de Samuel Beckett une immédiateté physique très sensible de son théâtre, on y trouve des didascalies décrivant des postures et des gestes des personnages qui occupent autant sinon plus de place que le proprement dit ou l'esquive complètement comme c'est le cas ici.



De ce point de vue, Beckett est indiscutablement, seul grand écrivain de ce siècle, dans une tradition du théâtre comique. Face au personnage, on rit de ses déconvenues pourtant tellement pathétiques. Les personnages se trouvent confrontés à un monde absurde, il se « bat » avec des objets communs comme des cubes, une paire de ciseaux et une carafe d'eau : c'est là que réside le comique de ce mime. Comme dans le burlesque, l'humour tient à l'extravagance de la situation bien qu'elle soit pathétique. L'avantage du mime c'est que les sentiments pathétiques sont moins explicitement exprimés. On est proche, ici de la farce.

Corps, objets et espace



Dans *Acte sans paroles*, il n'y a aucun son hormis la musique de John et les coups de sifflet qui provoquent les mouvements et les événements du personnage, la descente d'objets des cintres ou leur remontée : une carafe d'eau, deux cubes, une paire de ciseaux, une corde. La musique accompagne ponctuellement les mouvements et les événements qui ont lieu dans le champ de la vision (sur scène) ; elle semble les gouverner, et devient intrinsèque au visuel. Le phénomène visuel en est désémantisé et l'espace est utilisé comme pour une chorégraphie.

L'espace est tissé par le mouvement des objets qui sont tous mobiles. Le mouvement est ordonné par les sons et devient proche de l'espace subjectif minimal, insensé et purement fonctionnel pour l'apparition ou la disparition d'un objet.

À l'évidence, l'une des questions qui noyautent l'écriture beckettienne et à laquelle Belacqua prêtait déjà son visage est celle de l'espace. En effet, pour le sujet, l'espace se structure en fonction du désir, en l'occurrence, ici, celui essentiel de la soif. Comme le nouveau-né essaie de s'emparer du sein de sa mère, le personnage veut devenir maître de la carafe d'eau, et il opère alors dans ce but différentes combinaisons d'ordre syntaxique avec les autres objets. Mais la carafe demeurera imprenable.

Concernant l'utilisation de l'espace dans le théâtre de Beckett, il semble que celui-ci ait exploré jusqu'à leur réduction extrême les possibilités de la forme théâtrale. Parti de la littéralité du théâtre comme morceau d'espace et morceau de temps à remplir, il a, à l'intérieur de cette double clôture, joué avec tous les possibles de la parole et du jeu pour les ramener à l'épure.

Beckett opère également une disjonction du corps et de la voix. Il démembrer en quelque sorte le corps de la représentation théâtrale dont il sépare les éléments.

Le langage

Avec *Acte sans paroles*, Samuel Beckett explore le théâtre sans paroles comme avec *Va-et-vient* (1955), et d'un autre côté, il explore également le théâtre qui n'est que parole avec des pièces



radiophoniques : *Cendres* (1959), *Paroles et musiques* (1959), *Cascando* (1962). Dans ces pièces la physique du théâtre est tout entière dans la montée difficile et spasmodique du dire, dans cette respiration des mots qui, à la limite, se confond avec une musique.

Stéréo appartient à cette quête théâtrale qui repose sur l'exploration du langage sous toute ses formes et plus particulièrement sur la dichotomie et la symbiose du dire et du faire. Qui mieux que Beckett pouvait se prêter à une recherche langagière ? On connaît les obsessions qui sont le fondement de son théâtre de l'absurde : incommunicabilité entre les êtres, répétition et ressassement d'une parole impuissante ou de gestes vains, entre autres.

Œuvres théâtrales et œuvres romanesques témoignent chez Beckett d'une même visée centrale : atteindre une nudité du langage, ou plus exactement de la parole, qui révèlent la condition humaine. Cette visée donne à ses textes leur vérité universelle et en même temps un dépouillement presque abstrait. Qu'il s'agisse des pièces, des romans ou des nouvelles, la thématique est apparemment la même, indéfiniment répétitive : le temps humain, l'attente, la quotidienneté, la solitude, l'aliénation, la mort, l'errance, la non communication, la déchéance, et aussi plus rarement l'espoir, le souvenir, le désir.

Peut-être que la simplicité déconcertante des textes de Beckett est le résultat de ce dernier, qui, cherchant à résoudre l'absurdité du monde, fuit depuis toujours une parole vaine qui sépare les hommes au lieu de les rapprocher. Beckett cherche en vérité à abolir tout dialogue et d'user d'une didascalie envahissant le texte théâtral afin de remplacer le langage par un autre car Beckett l'a bien compris : « *Le langage est d'abord et avant tout un système de gestes* » (cf. l'anthropologue britannique Gregory Bateson). Il crée ainsi une véritable syntaxe gestuelle basée sur la répétition d'actes qui deviennent prévisibles pour le spectateur. L'ensemble de l'œuvre de Samuel Beckett tend à montrer que toute tentative de langage, qu'elle obéisse à une modalité kinésique (gestualité corporelle) ou prosodique (gestualité vocale) est vouée à l'échec.

L'exploration est totale, Beckett ne privilégie pas une forme de langage à une autre : la dernière partie de *Stéréo* fait l'objet, au contraire de *Acte sans paroles*, d'une saturation langagière en mêlant différentes formes d'énonciation : la musique et le chant, le discours d'un conférencier ou encore les cris et les gémissements, anglais et français. Quelque soit le choix de Beckett, il s'agit à chaque fois d'un de l'échec du langage et de la communication.

Un nouveau théâtre

L'originalité de l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett tient avant tout à une terrible simplicité dérangeante. Elle joue à rien. Ou plutôt, elle joue à la limite ou avec les limites de ce que nous appelons ordinairement « le théâtre » et tous ces genres et sous-genres qui s'y rattachent : tragédie, comédie, tragicomédie, farce, etc. Le théâtre beckettien nous ramène vers un questionnement de ce qui est fondamental au théâtre sans lequel il n'y aurait pas de théâtre, c'est-à-dire les relations entre voix, corps, acteur, rôle, personnage, œuvre et spectateur. En effet, l'acteur beckettien n'existe que dans la mesure où il se pose vertigineusement et dangereusement la question du statut non seulement de son propre discours, comme le font Vladimir, Hamm, Winnie et Haddy, mais le « tout » discours théâtral. Et pourtant le théâtre beckettien ne cède jamais au nihilisme fataliste et réducteur. Le personnage pousse les limites de sa condition d'être humain afin d'évaluer les possibilités de son existence, il joue avec les limites de la pensée et du corps, limites de la souffrance et du sens, mais il joue aussi avec nos limites en tant que spectateurs et lecteurs.

Loin de se figer dans une apothéose du néant, le jeu théâtral beckettien se situe donc aux frontières mouvantes entre être et non-être, sens et non-sens, comédie et tragédie, voix et silence.

