

Cahier pédagogique



**THÉÂTRE
DE LIÈGE**



Gagner et perdre / Projet Beckett

(Comédie, Va-et-vient, Réminiscences)

D'après *Comédie et actes divers*

Samuel Beckett / Isabelle Gyselinx

Théâtre de Liège
Salle de la Grande Main
Du 22 au 28.02.2015

Sommaire

L'auteur

Biographie-----	3
Samuel Beckett, l'homme-limite-----	5
Ses œuvres-----	9
L'impossible justification du malheur-----	11
Rencontre avec Samuel Beckett-----	12

Le projet

Présentation-----	15
L'équipe-----	19

Analyse des pièces

<i>Comédie</i> -----	21
<i>Va-et-vient</i> et les dramaticules-----	31
<i>Réminiscences</i> -----	33

Samuel Beckett, peintre de l'empêchement -----	35
---	----

Bibliographie -----	39
----------------------------	----

Infos pratiques -----	40
------------------------------	----

BIOGRAPHIE



Samuel Beckett est né le 13 avril 1906 à Foxrock, Dublin. Foxrock est une banlieue aisée de Dublin où se trouve la demeure familiale des Beckett.

Cette maison et ce quartier, du jardin à la campagne environnante, vont être autant de souvenirs pour le jeune homme. Très jeune déjà, Samuel Beckett se promène avec son père, se rend au champ de courses, à la gare du quartier... des éléments que l'on retrouvera parfois dans ses pièces et ses romans.

Samuel Beckett étudie d'abord à l'Earlsford House School de Dublin, puis à la Portora Royal School d'Enniskillen, où a d'ailleurs été Oscar Wilde en son temps.

De 1923 à 1927, Beckett étudie (entre autres matières) le français, l'anglais et l'italien (c'est-à-dire les langues romanes) à Dublin, au Trinity College. Il y suit les cours de Luce, professeur spécialiste de Berkeley.

Après avoir enseigné au Campbell College de Belfast et obtenu son Bachelor of Arts, Samuel Beckett est nommé lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure de Paris. Il rencontre alors James Joyce, qui va avoir une grande influence sur Beckett et son œuvre. Samuel l'assiste dans ses recherches pendant l'écriture de *Finnegans Wake*.

En 1929, Beckett publie son premier ouvrage, *Dante...Bruno.Vico...Joyce*. Il s'agit d'un essai critique destiné à prendre la défense de la démarche et du style de James Joyce. Cependant, quelques temps après, Beckett refuse les avances de Lucia, la fille de Joyce. Cela déclenche un certain éloignement dans leur relation.

Rapidement, la revue littéraire parisienne *Transition* publie une nouvelle de Beckett, *Assumption*. L'année suivante, il obtient un prix pour son poème *Whoroscope*.

En 1930, Beckett revient au Trinity College, où il est lecteur. L'année suivante, il compose un deuxième essai sur Proust.

En 1932, il traduit un poème de Breton pour la revue *This Quarter*. Assez rapidement, Samuel Beckett s'ennuie dans son existence universitaire. Du coup, il s'amuse à mystifier la Modern language society de Dublin, en y lisant un article sur un auteur et un mouvement qu'il a inventés de toutes pièces, Jean du Chas et le concentrisme. Cela lui permet de dénoncer avec humour les dérives pédantes de la littérature.

En 1934, le Dublin Magazine publie son poème « Gnome », inspiré par une lecture de Goethe.

Par la suite, Beckett voyage à travers l'Europe, avant de s'installer définitivement à Paris, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Après avoir essuyé plus de 35 refus, son roman *Murphy* trouve enfin un éditeur.

Beckett est en Irlande lorsque la guerre éclate. Il se dépêche alors de revenir en France, déclarant préférer « la France en guerre à l'Irlande en paix ». Il participe d'ailleurs à la Résistance contre le nazisme. Un jour, son réseau est dénoncé et il échappe de justesse à la police allemande, grâce à l'intervention de l'épouse de son ami Péron. Beckett se réfugie d'abord chez Nathalie Sarraute, puis dans le midi de la France de 1942 à 1945. Beckett est donc bouleversé quand il apprend la mort de Péron en 1945.

En 1952 paraît une œuvre majeure, *En attendant Godot*.

En 1961, Samuel Beckett épouse Suzanne en Angleterre, de manière très discrète car les lois successorales françaises ne sont pas très arrangeantes.

Ses pièces de théâtre connaissent un grand succès dans les années 60, ce qui l'amène à énormément voyager à travers le monde, pour assister aux représentations mais aussi mettre en scène. En 1956, il collabore avec la BBC sur le projet d'une pièce radiophonique, *All that fall*.

Il participe aussi à des projets audiovisuels, comme *Film*, avec Buster Keaton.

En 1969, on lui remet le Prix Nobel de littérature, une « catastrophe » selon lui. Son désarroi s'explique notamment par son dégoût des mondanités ; or tout le monde vient le voir en passant par Paris... c'est au final son éditeur qui va chercher le prix.

Le 17 juillet 1989, l'épouse de Beckett décède. Lui-même meurt le 22 décembre. Ils sont tous les deux inhumés au cimetière du Montparnasse.

SAMUEL BECKETT, L'HOMME-LIMITE [article de Claire Fercak]

Samuel Beckett a souvent été considéré comme un simple écrivain de l'absurde, puis comme un écrivain du regard tragique, du désespoir irrémédiable, du ciel vide, de la solitude éternelle, de l'incommunicabilité. Pour pénétrer son originalité littéraire, il est nécessaire de se départir du regard simplificateur qui le réduisait ou à un écrivain étrange dont les textes n'avaient aucun sens ou à un écrivain dangereusement nihiliste qui détruisait tout. Restituons à Beckett le souffle philosophique et la réflexion sur l'homme qui se dégagent de son œuvre.

Passons vite sur quelques éléments biographiques, détails sans importance selon Beckett. Né à Dublin en 1906, issu d'une famille protestante qui l'étouffe, il accomplit une brillante carrière universitaire et est nommé lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure de Paris en 1928. Influencé par son amitié avec Joyce dont il faillit épouser la fille, il écrit son premier essai *Dante... Bruno... Vico... Joyce* en 1929. Il effectue ensuite de nombreux voyages, résidant tantôt en France tantôt en Angleterre, avant de se fixer définitivement à Paris en 1938. Exil, résistance, lucidité, isolement : c'est ainsi que peuvent se décrire l'existence et le processus littéraire de Samuel Beckett. Discret, solitaire, de nature fragile, il abandonne ses fonctions universitaires pour se consacrer à l'écriture. Fuyant autant que possible la gloire qui a fondu sur lui à la suite de ses succès internationaux au théâtre et de l'obtention du prix Nobel de littérature en 1969, il a toujours émis le souhait que l'on ne glose pas sur sa vie, ses heures de mutisme inébranlable, ses phases de dépression, ses générosités extrêmes. Il porte tout autant un intérêt ténu et méfiant aux commentaires et critiques exprimés sur ses écrits car il « *écri[t] juste pour respirer* ».

De l'usage littéraire de la philosophie

Le problème que Beckett pose se situe dans l'incompréhension sans solution qu'il donne à voir dans ses livres. Il ne porte aucun jugement sur son propre travail, tout comme il rejette toute discipline établie, tout savoir constitué, qui se fonderait sur une affirmation savante sur le vrai et le faux. Il s'oppose aux vertus de nomination du langage, à l'adéquation langage-objet. Il n'affirme rien positivement et insère au sein de son phrasé un doute permanent qui rend son écriture instable, précaire, douteuse par elle-même. Son œuvre est questionnement perpétuel sur ce que l'homme ne peut pas dire et affirmer. Il ne fait que constater, décrire la vacuité des connaissances admises et de l'existence, et l'impossibilité de saisir et connaître la nature des choses. Il oscille dans son écriture propre entre les incertitudes du monde qu'il tente de décrire mais auxquelles il n'échappe pas. Il ne constitue aucune doctrine, mais il problématise tout rapport au monde : rapport à autrui, rapport aux objets, rapport au langage, rapport à soi-même. Il assimile l'exercice de la pensée à une logique de l'échec, autrement dit il part de l'ordre apparent du monde et du bonheur illusoire pour aboutir, niant toute possibilité de bonheur et de certitude, au désordre, au hasard, au silence. Il démunit l'homme de tout remède dont ce dernier s'est intellectuellement pourvu en cas de malheur. Sa préoccupation est de réussir à penser et affirmer le pire, elle n'a pas pour fin de surmonter un naufrage philosophique mais de le rendre certain et inexorable en détruisant toutes les possibilités d'échappatoire. La philosophie ne lui fournit pas d'outils techniques, mais il écrit chaque mot selon la pensée intuitive qu'il a de l'humain. L'extension de la notion de philosophie comme discipline de réflexion, questionnement, mise en doute, nous permet donc de désigner la philosophie comme fond de ses œuvres.

Un huis clos solitaire

Pour mener une enquête sur l'humanité pensante, Beckett pense qu'il faut mettre de côté tout divertissement, toute action et mouvements inutiles afin de ramener l'humanité à ses fonctions indestructibles. C'est pourquoi les héros beckettien sont impotents, déformés, ils ont tout quitté, tout oublié, se trouvent dans un huis clos solitaire. Le délabrement et le tragique de la mort s'étendent à ces héros, non en tant qu'ils sont destinés à cesser d'être, mais en tant qu'ils sont et ne parviennent pas à être pleinement. Les personnages des pièces et romans de Beckett ont pour seule fin de s'élever au-dessus de l'apparence des choses, fussent-ils perdus dans un vide incompréhensible et douloureux. Dépouillé de ses objets, d'une force facile et jamais empêchée, l'être beckettien ne peut pas ne pas affronter l'existence et faire état des rapports entre les termes et les choses, c'est pourquoi il est dit dans l'introduction du Cahier de l'Herne consacré à Beckett qu'il « montre l'homme privé de toute illusion, débarrassé des sentiments, croyances, pensées qui servent à lui masquer la réalité de son supplice, l'homme attaché à vivre intensément ce supplice, c'est-à-dire à souffrir, décapé jusqu'à l'os ». Cette expérience du tragique que met en mot ou en scène Beckett est celle de l'existence réduite à elle-même, privée de divertissement. Beckett réduit l'homme : ses occupations, son champ d'action, son corps et ses fonctions. La parole est le seul élément qui permet aux personnages de témoigner de la condition humaine, tout comme l'écriture littéraire abstraite est le seul moyen pour Beckett de se faire le témoin de sa réflexion sur l'homme et le monde. Le processus de réduction appliqué aux personnages afin de les départir de toute illusion et apparence fonde et rend nécessaire son abstraction littéraire. Comme s'il s'agissait de tout négliger afin de trouver ce qui peut valoir.

Pour une esthétique de la réduction

Nous pouvons distinguer trois périodes dans l'évolution artistique de Beckett. La première est celle des tâtonnements du jeune Samuel dont les textes *Os d'échos*, *Premier amour*, *Mercier et Camier* seront vite rejetés par Beckett l'abstracteur. La seconde période expose clairement le projet de création, de réduction littéraire et couvre la période de 1948 à 1960. Beckett la nomme « le siège dans la chambre », elle rassemble les textes de Beckett dans lesquels les corps s'immobilisent, se réduisent, sont confrontés à leur conscience, ne pouvant sortir d'eux-mêmes. Beckett écrit à cette époque la trilogie qui le rend célèbre : *Molloy*, *Malone meurt*, *l'Innommable* et commence à se faire connaître au théâtre avec le très célèbre *En attendant Godot*. Cette période est fondatrice de toutes les œuvres qui suivront et tendront de aux dépouillement et dénuement. La troisième période aspire à la réduction maximale, l'aboutissement de l'abstraction littéraire qui fondera la construction de tous les textes écrits jusqu'à la mort de Beckett en 1989. Elle réunit les œuvres les plus courtes, les plus répétitives, les plus abstraites : *Comment c'est*, *Oh les beaux jours*, *Pour finir encore*, *Le dépeupleur*, *Cap au pire*, etc. Là, l'identité des personnages explose totalement.

Comme les peintres Bram et Geer Van Velde qui l'ont inspiré, Beckett tend à l'abstraction et refuse toute représentation. L'absence de contenu et de signification, d'espace temporel et spatial, de décor, fait de ses écrits des œuvres qui ne sont ni narratives, ni romanesques, ni figuratives. Il s'agit, selon une logique du pire mais toujours suspensive et incertaine, de détruire les illusions du pouvoir langagier, et de créer un langage instable, incertain, fragile, proche du néant que Beckett essaie de dire mais qu'il ne parvient jamais à fixer. Beckett commence par détruire sa langue natale, l'anglais, afin de créer un langage en français qui abolit tout privilège et prestige du lyrisme, de la poésie, de la rhétorique. Son abstraction littéraire, l'invention de son langage propre naît de sa réflexion sur l'impuissance et la nécessité du langage. Il y a pour lui une fonction à la fois dérisoire et sublime du langage. Dérisoire car les mots ne peuvent pas dire la nature des choses qui nous échappent sans cesse, sublime parce qu'ils sont supérieurs à tout enfermement dans un savoir constitué ; ils peuvent se combiner, se répéter, se modifier, se détruire sans fin. Le nouveau

rapport établi par Beckett est un rapport de manque, d'impossible cohésion, tout tourne autour de ce qui finit, - corps, temps, mouvement- se dissout, fuit, erre dans le rien, une sorte d'enfer intime où l'absolu de l'existence confine au néant. Mais « *pour finir encore* », dans un tourment de réflexions et paroles incessant, rien n'est jamais achevé.

La nécessité de l'écriture

« J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler. Personne ne m'y oblige, il n'y a personne, c'est un accident, c'est un fait. [...] il n'y a rien, rien à découvrir, rien qui diminue ce qui demeure à dire » L'Innommable

Comme l'exprime Beckett, il y a une nécessité immanente en chaque personnage. Une exigence née de l'immobilisation corporelle et du besoin d'approcher l'authentique qui l'incite à se dire, à vouloir se rassembler dans les mots. Quand l'être est tourné vers le mur, sur son lit, il ne peut que regarder la vérité de sa condition que rien ni personne ne vient lui masquer, c'est-à-dire un ensemble ineffable d'idées et d'images de lui-même qui le font se comprendre et se figurer comme une page. Le langage de Beckett naît de la boue originelle, de l'horreur humaine, il déverse une pulsion narrative irrépressible, paradoxale, contradictoire qui est le reflet de l'existence. Il permet à ses héros d'expulser leur conflit intérieur et douleurs corporelles, ce besoin est si violent que le silence final ne semble pas envisageable. Écrire est comme une nécessité de l'existence, écrire est le moyen de créer cette existence unique et nouvelle. La parole fonde l'existence chez Beckett. L'écriture est l'exercice, le mouvement de l'arrachement au rapport représentatif du monde, c'est pourquoi elle ne peut être qu'acte continu, incessant. Le vertige ressenti devant l'infini, l'impossibilité de cesser, suscite ce flot de mots. Il est rare que les voix des personnages atteignent le silence ; tout mot est par définition de trop pour le qualifier, et plus elles s'en approchent, plus les mots coulent pour le remplir et le masquer. On n'échappe pas aux mots, pourtant il n'y en a jamais assez pour dire le néant et réussir à se taire. C'est cette position intenable entre parole qui annihile et impossible rupture du discours de celui qui veut écrire sans savoir pourquoi, sans pouvoir s'arrêter, que décrit le langage.

Puisque nous devons parler sans rien avoir à dire, il faut exprimer l'obligation de l'impossibilité. Dire le rien c'est dire ce qui ne peut se définir comme être, car il n'y a rien qui puisse s'offrir à la délimitation, la dénomination, la fixation au niveau langagier. Le rien c'est ce qui existe pour Beckett, il crée alors une relation de fidélité à l'échec, car il veut dire l'empêchement de dire, tenir une position intenable, transformer l'échec en forme de l'écriture. C'est au plus fort de la réduction que surgit la matière de la parole beckettienne. La syntaxe se fait primaire, radicale, le sujet ne se distingue plus des compléments. La parole n'éclaire ni n'obscurcit rien, ne sauve personne, elle est la forme stylistique de l'incertain, de l'impasse qu'est l'existence. C'est pourquoi il n'y a pas de phrases, de mots qui ne soient menacés d'être révoqués, ils sont fragiles, timides, instables. Beckett désenchanter la croyance littéraire pour faire un langage dépourvu de contenu et signification, de sujet et d'histoires, afin que la langue se fasse autonome, ne se référant qu'à elle-même. Ainsi les textes acquièrent leur indépendance. Hors de tout lien externe, d'impératif réaliste, ils sont libérés des normes, prescriptions figuratives et de toute intériorité psychologique. Beckett recherche une forme inachevée, hypothétique, qui opère par esquisses recommencées, un travail jamais abouti mais toujours en chantier.

Paradoxe

L'œuvre de Beckett est bâtie sur le paradoxe de la nécessité et l'impossibilité : impossibilité de vivre mais nécessité de continuer, impossibilité de dire mais nécessité d'écrire sans fin. Cette contradiction évoque le désir de continuer, au moins le besoin d'une solution, même si elle est

hors d'atteinte. Les êtres beckettien, ne pouvant définir le monde, ne pouvant se définir eux-mêmes, ne pouvant atteindre le néant illimité qu'ils ressentent, sont perpétuellement en équilibre dans un état d'entre-deux, en attente, tendus vers leur conscience intérieure qui ne répond pas à leur questionnement et ne fait que l'entretenir sans fin. Le personnage des ouvrages de Samuel Beckett ne se préoccupe pas des différends, des contrariétés vaines, réussites éphémères de la vie sociale, il a un principe de désir, une puissance vitale que les circonstances les plus terribles, douloureuses et aporétiques auraient normalement dû rendre impossibles ou illégitimes. Il veut rendre à la conscience et surtout à la parole une absence de contenu terrible, veut faire passer le tragique du silence à la parole, le néant au domaine du dicible. Beckett passe du figuratif à l'abstrait, qui efface, dissipe les objets afin de parvenir à trouver la conscience authentique, la pure durée, autant qu'il est possible. Comme le souligne Nadeau dans *Les critiques de notre temps et Beckett* : « Aux limites où le langage s'effondre, où vie et mort composent un même phénomène indistinct, où être et conscience glissent dans le rien, la trajectoire s'abîme dans l'antichambre du silence, c'est-à-dire de la réalité pure. »

Beckett écrit sur le rien, certes, mais il ne dit pas rien, il construit à partir du rien une œuvre solide, forte, jamais exténuée. Il n'est pas un écrivain désespérant, il essaie de trouver le moyen de survivre, de respirer dans l'enfer intime où tout un chacun est enfermé. Sa matière écrite est incisive, précise, s'impose d'une façon indiscutable alors qu'elle est totalement suspensive et douteuse, paradoxale, impossible à déterminer, créant un homme-limite, milieu entre néant et infini, silence et parole irrépressible, non-être et être, invisible au monde mais perceptible en soi, qui est et reste au bord d'agir. La révolution littéraire de Beckett se situe dans ce paradoxe : ce néant créateur d'où tout part et vers lequel tout converge, infiniment.

Claire Fercak

<http://salon-litteraire.com/fr/samuel-beckett/content/1822125-samuel-beckett-biographie>

Cette étude est parue une première fois dans *Le magazine des Livres* n°1 de novembre/décembre 2006

OEUVRES DE SAMUEL BECKETT

- **Murphy** (Bordas, 1947 ; Minuit, 1954)
- **Molloy** (Minuit, 1951 et « double » n°7, 1982)
- **Malone meurt** (Minuit, 1951 et « double » n°30, 2004)
- **En attendant Godot** (Minuit, 1952)
- **L'Innommable** (Minuit, 1953 et « double » n°31, 2004)
- **Nouvelles et textes pour rien** (Minuit, 1955)
- **Fin de partie**, suivi de **Acte sans paroles** (Minuit, 1957)
- **Tous ceux qui tombent** (Minuit, 1957)
- **La Manivelle**, de Robert Pinget, édition bilingue, texte anglais de Samuel Beckett (Minuit, Minuit, 1959)
- **La Dernière bande**, suivi de **Cendres** (Minuit, 1960)
- **Comment c'est** (Minuit, 1961)
- **Oh les beaux jours** (Minuit, 1963)
- **Comédie** (Minuit, 1964)
- **Imagination morte imaginez** (Minuit, 1965)
- **Bing** (Minuit, 1966). **Assez** (Minuit, 1966)
- **Va-et-vient** (Minuit, 1966)
- **Comédie et Actes divers** (Minuit, 1966 ; édition augmentée, 1970, 1972)
- **D'un ouvrage abandonné** (Minuit, 1967)
- **Têtes-mortes** (Minuit, 1967, 1972)
- **Poèmes** (Minuit, 1968)
- **Watt** (Minuit, 1968)
- **L'Issue** (Minuit, 1968)
- **Sans** (Minuit, 1969)
- **Le Dépeupleur** (Minuit, 1970)
- **Premier amour** (Minuit, 1970)
- **Mercier et Camier** (Minuit, 1970)
- **Théâtre I** (Minuit, 1971)
- **Film**, suivi de **Souffle** (Minuit, 1972)
- **Pas moi** (Minuit, 1975)
- **Oh les beaux jours**, suivi de **Pas moi** (Minuit, 1975)
- **Pour finir encore et autres foirades** (Minuit, 1976 ; édition augmentée, 1991, 2001, 2005)
- **Cette fois** (Minuit, 1978)
- **Pas**, suivi de **Quatre esquisses** (Minuit, 1978)
- **Poèmes**, suivi de **Mirlitonnades** (Minuit, 1978 ; édition augmentée, 1992, 1999)
- **Compagnie** (Minuit, 1980)
- **Mal vu mal dit** (Minuit, 1981)
- **Berceuse**, suivi de **Impromptu d'Ohio** (Minuit, 1982)
- **Solo**, suivi de **Catastrophe** (Minuit, 1982)
- **Catastrophe** et autres dramaticules (Minuit, 1982 ; édition augmentée, 1986)
- **Quoi où** (Minuit, 1983)
- **L'Image** (Minuit, 1988)
- **Proust** (Minuit, 1990)

- **Cap au pire** (Minuit, 1991)
- **Soubresauts** (Minuit, 1989)
- **Le Monde et le pantalon**, suivi de **Peintres de l'empêchement** (Minuit, 1989 ; 1991)
- **Quad** et autres pièces pour la télévision (Minuit, 1992)
- **Eleutheria** (Minuit, 1995)
- **Bande et sarabande** (Minuit, 1995)
- **Trois dialogues** (Minuit, 1998)
- **Les Os d'Echo** (Minuit, 2002)
- **Peste soit de l'horoscope et autres poèmes** (Minuit, 2012)

L'impossible justification du malheur

L'examen du vécu, déjà douloureux, s'aggrave d'un examen du processus de mémoire et de la souffrance qu'il engendre. Dans *Mal vu mal dit*, Beckett exprime la torture qu'est cette démultiplication des interrogations :

« Fut-il jamais un temps où plus question de questions ? [...] Où plus question de répondre. De ne le pouvoir. De ne pouvoir ne pas vouloir savoir. De ne le pouvoir. Non. Jamais. »

Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 46.

Lecteur de Schopenhauer, il est fasciné par la nécessité d'une « justification intellectuelle du malheur » qu'il trouve dans les œuvres du philosophe allemand. La refusant à ses personnages, il va jusqu'à renverser le paradigme en les enfermant *à vie* dans l'inassouvissement de ce besoin de justification. L'incapacité à donner du sens à la sanction et la déception de toutes les hypothèses accentuent la souffrance et la perpétue : « Pénitence, oui, à la rigueur, rachat, j'y étais résignée, mais non, ça n'a pas l'air d'être ça non plus », se désole F1 (Comédie). Beckett affirme avoir voulu placer *Comédie* au purgatoire, cependant qu'il dénie aux personnages l'énoncé distinct d'une règle à suivre, instaurée tacitement par la puissance persécutrice – le projecteur. Le principe de pénitence est mis en place et la révision des actions passées centrale, mais aucune instance ne saurait faire cesser le calvaire en énonçant un jugement. Les créatures beckettienne ne parviennent pas à nommer leur crime, et encore moins à en désigner une victime. Leur seul interlocuteur est, par sa nature purement matérielle, « inflexible » dirait Platon :

« Ceux qui sont reconnus pour avoir commis des fautes expiables, quoique grandes, [...] doivent nécessairement être précipités dans le Tartare ; mais lorsque après y être tombés, ils y ont passé un an, le flot les rejette [...]. Ils appellent à grands cris [...] ceux qu'ils ont violentés [...]. S'ils les fléchissent, ils y entrent et voient la fin de leur maux, sinon, ils sont de nouveau emportés dans le Tartare [...], et leur punition continue. »

Platon, *Phédon*, trad. par E. Chambry, Paris, Flammarion, « GF », 1965, p. 175-176.

Les personnages de Beckett voient leur condamnation infiniment reconduite, non pas aux flots du Tartare, mais à leur propre flot de parole. « Personnages inaffectés dans un espace inaffectable » (Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, *op. cit.*, p. 80.), ils ne seront jamais rejetés sur la rive : il n'y a personne à apitoyer. Le « Dieu miséricordieux » qui fait rire la voix de *Pas moi* (p. 83) a depuis longtemps disparu de leur monde ; ils ne croient pas à la possibilité d'une rédemption, puisqu'ils ne prêtent aucune foi à la force qui les régite. Même lorsqu'ils se montrent volontaires pour le repentir, l'absence apparente de faute grave déjoue l'expiation. Dans *Comédie*, H s'essaie à la contrition : « Nous ne savions pas vivre » (p. 31) sans résultat probant (puisque la lumière continue ses allers-retours inquisiteurs), tandis que l'élan des deux héros d'*En attendant Godot* échoue dans la dérision :

VLADIMIR. – Gogo... ESTRAGON. – Quoi ?

VLADIMIR. – Si on se repentait ? ESTRAGON. – De quoi ?

VLADIMIR. – Eh bien... (*Il cherche.*) On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails.

ESTRAGON. – D'être né ? *Vladimir éclate d'un bon rire [...]* » (p. 12-13).

Chez Beckett en effet, le repentir est bienvenu, on s'y adonnerait volontiers, mais la souffrance qu'il implique normalement n'advient pas et provoque donc son avortement. La conscience de la punition est certaine ; il manque le sentiment sérieux du péché, celui qui résonne d'une douleur sincère. [...]

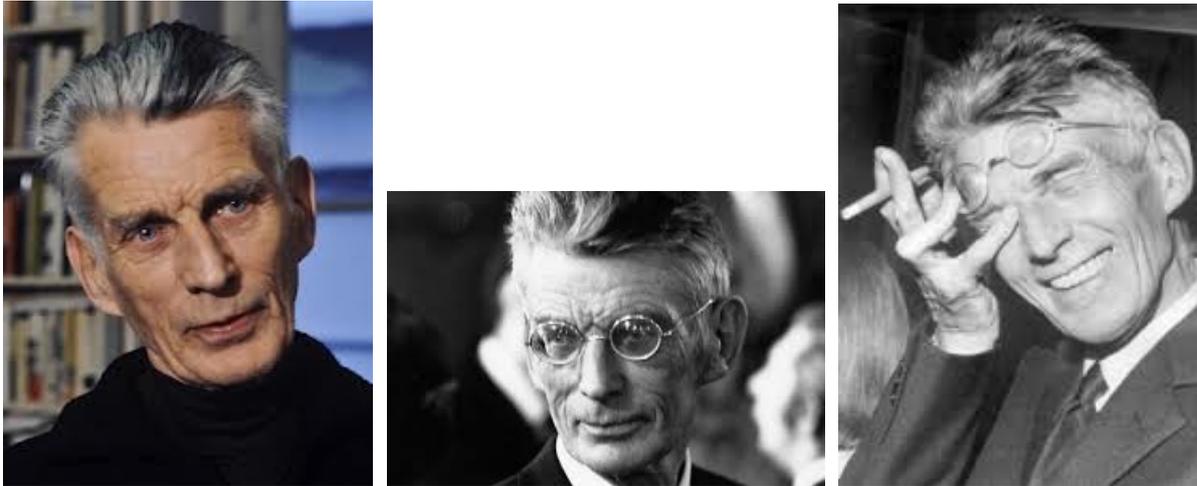
IN/ Les figures de la rétrospective et les modes de reconstitution dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett p. 83-84
Marion Canelas

Rencontre avec Samuel Beckett

[Par Charles Juliet]

*Le personnage beckettien, encore une fois privé de liberté,
toujours soumis à des absolus arbitraires, est prisonnier de sa mémoire,
du poids insupportable de laquelle il ne peut se défaire
qu'en la déversant maladroitement, et malgré lui.*

Marion Canelas



29 octobre 1973

Nous avons rendez-vous à la Closerie des Lilas. Je n'ai jamais pénétré dans cet établissement, et en l'attendant, je ne peux pas ne pas songer à tous ces écrivains de renom — Joyce, Hemingway, les Surréalistes, tant d'autres... — qui ont fait de cette brasserie un lieu de légende. A dix-neuf heures précises, l'heure de notre rendez-vous, j'aperçois sa haute silhouette. Lunettes aux verres foncés. Veste en peau de mouton. Cache-nez d'un rouge pâle, d'une nuance particulièrement belle.

Je vais à lui, me présente. Il me regarde en silence pendant quelques secondes tout en gardant ma main dans la sienne. Il ôte ses lunettes et nous entrons.

Il retire sa veste, me fait asseoir sur la banquette, tandis qu'il s'installe sur une chaise qu'il place résolument de biais, en sorte que nous ne nous faisons pas face. Pantalon de velours sombre et quelque peu élimé. Pull-over à col roulé, bleu-gris.

Il relève ses manches. Il est bronzé, détendu. Il me sourit. Puis il s'absorbe en lui-même et un silence épais descend sur nous comme une chape.

Comment amorcer notre dialogue ? Parler de choses qui ne sont pas de première importance semble tout aussi impossible que de lui asséner d'emblée les questions que je désire lui soumettre. Il y a en lui une telle gravité qu'il impose silence à votre agitation, vous tire vers le centre, avive soudain ce qui sommeille en votre nuit.

Un long moment s'écoule avant que je puisse engager la conversation. [...]

Il parle à voix très basse, en phrases brèves, et parfois, à cause du brouhaha, des mots se perdent qui m'empêchent de saisir ce qu'il dit.

Ces derniers temps, il a assuré plusieurs mises en scène. Notamment en Allemagne. Je lui demande si cela l'intéresse.

— Oui. Mais ça fait partie du divertissement.

Il déplore qu'à Cologne, où a été montée *Fin de partie*, on ait ignoré les indications de mise en scène, et situé la pièce dans un asile de vieillard. Cela tourne à la caricature.

[...]

Ces temps, il a dû relire *Molloy* et la suite pour une nouvelle édition.

— Quelle impression vous a laissée cette lecture ?

Il baisse la tête, regarde dans le vide et je perçois qu'il ne lui est pas facile de trouver une réponse. Soudain, son regard et son visage prennent une fixité de pierre, et je puis voir alors qu'il est très loin, qu'il a tout oublié, qu'il n'a plus la moindre conscience du lieu et de l'instant. Fascinant spectacle. Je suis à moins d'un mètre de lui et dans un grand trouble, mais certain qu'il ne me voit pas le regarder, je le scrute avec une attention dévorante. [...]

S'écoulent deux, peut-être trois interminables minutes. Pui la pierre s'anime et je détourne mon regard. Encore un long silence. Et comme je m'apprête à lui poser une autre question, convaincu que la précédente a été perdue de vue, il constate :

— Je ne m'y sens plus chez moi.

Cette aptitude à totalement et spontanément s'absorber dans ce qui le sollicite, je puis affirmer que je l'avais pressentie en le lisant. [...]

En prenant maintes précautions, je lui explique que, selon moi, la démarche de l'artiste ne peut concevoir sans une exigence éthique rigoureuse.

Long silence.

—Ce que vous dites est juste. Mais les valeurs morales ne sont pas accessibles. Et on ne peut pas les définir, il faudrait prononcer un jugement de valeur, ce qui ne se peut. C'est pourquoi je n'ai jamais été d'accord avec cette notion de théâtre de l'absurde. Car là, il y a jugement de valeur. On ne peut même pas parler du vrai. C'est ce qui fait partie de la détresse. Paradoxalement, c'est par la forme que l'artiste peut trouver une sorte d'issue. En donnant forme à l'informe. [...]

En 1946, (après plus de dix ans d'absence) il retourne en Irlande, et c'est au cours de ce séjour que survient en lui ce chamboulement qui modifia radicalement son approche de l'écriture et sa conception du récit.

— Cette prise de conscience fut-elle progressive ou fulgurante ?

Il parle de crises, d'instantanés de brusque révélation.

— Jusque-là, j'avais cru que je pouvais faire confiance à la connaissance. Que je devais m'équiper sur le plan intellectuel. Ce jour-là, tout s'est effondré.

Ses propres paroles me viennent sur les lèvres : « J'ai écrit *Molloy* et la suite le jour où j'ai compris ma bêtise. Alors je me suis mis à écrire les choses que je sens. »

Il sourit en hochant la tête.

C'était une nuit. Comme si souvent, il errait en solitaire, et il se retrouva à l'extrémité d'une jetée battue par la tempête. Ce fut alors que tout parut se mettre en place : des années de doutes, d'échecs (quelques jours plus tard, il aurait quarante ans), prirent soudain un sens, et la vision de ce qu'il lui faudrait accomplir s'imposa comme une évidence.

— J'entrevis le monde que je devais créer pour pouvoir respirer.

[...]

Il ne connaissait plus la détresse des années passées, mais tout demeurait difficile. C'est ainsi que sur la première page du manuscrit de *Molloy*, figurent ces mots :

« En désespoir de cause. » Ensuite, jusqu'en 1950, porté par une véritable frénésie créatrice, il écrivit *Molloy*, *Malone se meurt*, *En attendant Godot*, *l'Innommable*, *Textes pour rien*, seuls ouvrages qui trouvent grâce à ses yeux. Il considère en effet que les textes nés après 1950 ne sont que des

tentatives. Que ce ne serait peut-être que dans le théâtre qu'existeraient des pages un peu supérieures au reste.

Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Editions Fata Morgana, 1999



Alberto Giacometti - Petit buste d'homme - 1950

Tout a déjà été écrit et dit sur Samuel Beckett et sur ses œuvres. Ou presque. Tout le monde connaît Samuel Beckett. Ou presque. Tout le monde aime Samuel Beckett. Ou presque.

Et pourtant, il a disparu de nos plateaux de théâtre, de nos radios, de nos journaux.

Fait-il encore partie du programme scolaire ?

Plus personne ne parle de Samuel Beckett, ou presque.

Il appartient au répertoire classique français du siècle passé. Il est né en 1906 et est mort en 1989.

Faire revivre Samuel Beckett à travers deux très courtes pièces et une très courte création n'est pas un raccourci pour honorer l'ensemble de ses œuvres mais relève plus précisément d'un projet singulier et inédit.

Comédie, Va-et vient (Beckett) et *Réminiscences* (création) sont trois œuvres, jouées et chantées, en une soirée.

Le titre : *Gagner et perdre / Projet Beckett*

Le titre du spectacle est celui d'un chapitre d'un ouvrage consacré à Samuel Beckett. Les auteurs y expliquent que la démarche de Beckett est d'échouer, d'aller vers l'échec. En effet, selon le dramaturge irlandais, c'est dans la défaite que l'on apprend le mieux. La metteuse en scène, Isabelle Gyselinx, a particulièrement apprécié ce paradoxe et, rapidement, il lui a semblé évident que le titre du spectacle soit significatif pour les trois parties. En effet, le spectacle est réparti en trois volets. Le sous-titre, quant à lui, indique les trois parties du projet : *Comédie, Va-et-vient, Réminiscences*. Si les deux premières œuvres sont signées par Samuel Beckett, la troisième quant à elle – long poème mis en musique –, est une création de l'équipe de *Gagner et perdre*.

« Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter »
Samuel Beckett

Les trois parties du spectacle

Tous les personnages sont sans ancrage social véritable, sans engagement politique, avec une identité flottante, à peine un âge, chargés d'une vie en tout cas dont ils en mesurent toute l'absurdité.

L'action est *a priori* exclue et les personnages n'ont aucune raison de justifier leur nonchalance. L'action théâtrale se passe dans les mots. Les personnages de Beckett n'existent que pour autant qu'ils parlent. Parole comme acte de dernier souffle. Parole comme ultime activité dans des corps souvent en souffrance. Parole comme porteuse d'univers. Parole pour mettre en scène des voix et des silences, pour rire de l'absurdité de la vie.

Isabelle Gyselinx

Comédie (1963) n'est pas seulement le titre d'une pièce pour en souligner le style de jeu ou un genre de théâtre mais surtout pour donner un nom à la vie. Tout simplement. *Comédie* est un

vaudeville à trois personnages (le mari, sa femme et sa maîtresse) amputés de leurs corps. Ils sont enfermés dans des jarres dont émergent leurs têtes, leurs visages, leurs paroles. Pas d'allées et venues incessantes, pas d'entrées et de sorties donc mais des mots qui sonnent, qui résonnent sous l'impulsion d'un projecteur, nouvelle figure d'une porte qui claque en silence. *Comédie* est une comédie bourgeoise, avec des quiproquos et des malentendus. Comme dans la vie. Sauf que c'est du théâtre. En un acte.

Va-et-vient (1965) met en scène trois femmes qui ont un passé commun (un homme ?). Trois vraies fausses amies. Sur un banc, Ru, Vi et Flo évoquent des moments révolus. Les années ont passé, les corps souffrent en silence et les blessures sont communes. Irréversibles. Tant pis. Ça cancanne, ça chuchote à l'oreille de l'une, ça observe l'autre. C'est cruel et drôle. C'est court et efficace. Peu de mots et tout est dit. Des entrées et des sorties insolites et tout est encore dit. *Va-et-vient* est un dramacule, autrement dit un drame ridicule.

Réminiscences est une mise en chansons d'extraits de textes divers qui ont inspiré l'écrivain et dramaturge Samuel Beckett. Thierry Devillers en est le compositeur. C'est une création qui met en scène l'ensemble des acteurs, avec piano électrique.

« *Les mots ne sont pas les miens, mais ceux de tout le monde, c'est-à-dire de la LANGUE.* »

Samuel Beckett

Ce qu'Isabelle Gyselinx en dit...

« Bienvenue dans l'univers de Samuel Beckett peuplé d'êtres étranges, à qui il n'arrive pas grand-chose, qui ne font pas grand-chose et qui même ensemble, ne se voient pas et restent repliés sur eux-mêmes.

CA VA ET CA VIENT !

Êtres étranges ? C'est le moins que l'on puisse dire !

Drôles ? C'est le plus que l'on peut dire.

Le titre vient en partie d'une réplique de Beckett : « Try again, Fail again » (Essaie encore, échoue encore)

Samuel Beckett n'est pas pour la réussite il a appris à avancer, à travailler dans l'échec, dans les chutes, dans le guingois, alors que c'est un mathématicien, quelqu'un de rigoureux qui aime la précision, Il fait parfois échouer ses personnages comme dans *En attendant Godot* au sens physique et métaphysique du terme. »



Va-et-vient / Anne-Marie Loop, Catherine Mestoussis, Isabelle Urbain
©DominiqueHOUCMANTGoldo

Ce qu'on en dit...

En deux pièces brèves, très différentes, on retrouve les grandes préoccupations de Beckett.

Chacune creuse l'épuisement du langage et son incapacité à nous lier ; l'urgence, mêlée à l'impuissance, de dire, de trouver ses mots et d'apprivoiser le vide. Isabelle Gyselinx a choisi le titre Gagner et perdre car ce paradoxe est selon elle fondamental chez l'auteur : « on gagne et on perd en même temps.[...]. On est dans le noir et la lumière à la fois. » Cette contradiction fondamentale, Comédie et Va-et-vient l'illustrent à merveille : il y a là tout le désespoir existentiel de Beckett face à la pauvre absurdité de la condition d'homme, et toute la beauté dérisoire de ces êtres qui tentent, dans l'angoisse, de donner du sens à leur expérience et de la communiquer.

Et il y a, bien sûr, la langue sans égal de Beckett, qui entremêle le tragique et le grotesque, la cruauté et la douceur, le lyrisme et la brutalité, la lucidité et les divagations dans la pâte du quotidien. Rarement il nous est donné d'entendre une langue aussi dense, aussi vivante, aussi physique que celle de Beckett : une langue qui ne ressemble à rien si ce n'est à une mer bouillonnante, une langue coupante et coupeuse de souffle, déchirante et déchirée, qui s'affole comme si elle s'approchait de sa fin. La mise en scène minimale et percutante d'Isabelle Gyselinx rend possible cette concentration proche de la tension et cette ouverture maximale des yeux et des oreilles nécessaires pour se laisser happer par le monde déconcertant de Beckett. Mais ce sont avant tout les acteurs (Thierry Devillers, Anne-Marie Loop, Catherine Mestoussis, Isabelle Urbain) qui servent cette langue impétueuse avec une profondeur, un sens de l'humour et une force expressive extraordinaires : mêmes leurs silences en sont pleins. On reste accroché à leurs lèvres, à leurs visages, à la moindre émotion qui les touche.

<http://www.lesuricate.org/gagner-et-perdre-au-varia/>



Isabelle Urbain



Anne-Marie Loop



Thierry Devillers

©DominiqueHOUCMANTIGoldo

L'équipe

Isabelle Gyselinx

Isabelle Gyselinx est un metteur en scène belge. Formée à l'INSAS (Bruxelles), elle est aujourd'hui professeur à l'École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire de Liège.

Depuis 1986, Isabelle Gyselinx a réalisé 35 mises en scène. Parmi celles-ci, on peut citer : *Narcisse et moi, et moi, et moi, Paf le chien, Gaspard, L'instruction* ou encore *Contre l'homme*.

En 2010, Isabelle Gyselinx met en scène *Avalanche* de Tuncer Cücenoglu au Théâtre de la Place. L'année suivante, la pièce *Quai Ouest*, écrite par Bernard-Marie Koltès, est jouée dans ce même lieu. C'est après avoir travaillé quelques scènes de Beckett avec des étudiants de l'ESACT qu'Isabelle Gyselinx a décidé de monter le projet *Gagner et perdre/ Beckett*.

Anne-Marie Loop

Née à Verviers, Anne-Marie Loop s'est passionnée pour les arts de la scène et a fait du théâtre son métier. Ancienne professeur à l'École Supérieure des Arts du Conservatoire de Liège, Anne-Marie Loop est, depuis 1990, chargée de cours à l'Institut Supérieur des Arts du Spectacle et des techniques de Diffusion de Bruxelles (INSAS).

Au cinéma, en 2012, Anne-Marie Loop prête sa voix pour le film *Ernest et Célestine*. Deux ans plus tard, l'actrice belge interprète le rôle de Gabriella dans le long métrage *Alléluia*.

Thierry Devillers

Né en 1960 à Ougrée, cet auteur, acteur et compositeur vit à Liège. Durant des années, il fut chroniqueur littéraire à la RTBF. En 1990, il cofonde le groupe *Tout est joli/All is pretty* en compagnie de Michel Debrulle. Pour la petite histoire, le duo (batterie, piano électrique) crée un album en 1993. D'autres musiciens, comme par exemple, G-A Van Dam au violon rejoignent l'équipe. Rapidement, l'album rencontre un grand succès et passe sur plusieurs radios telles que La RTBF et France-Inter. *Tout est joli/All is pretty* se produit dans plusieurs lieux, en Belgique mais également en France et en Hollande durant sept ans. En 2004, le duo reprend la route et réalise un nouvel album avec de jeunes musiciens.

Thierry Devillers est également un homme de théâtre. En effet, il a joué Shakespeare, Beaumarchais mais également Goldoni.

Enfin, à plusieurs reprises, Thierry Devillers s'est consacré à la lecture à haute voix. Des textes de Pascal, Céline, Chateaubriand ou encore Baudelaire ont été lu dans des galeries d'art, des librairies mais également des théâtres.

Catherine Mestoussis

Cette comédienne belge est née en 1964. Elle est co-responsable, avec Gaetan Lejeune du Théâtre de l'Apprentis. Depuis 1983 et après avoir reçu son premier prix d'art dramatique au Conservatoire Royal de Liège, Catherine Mestoussis interprète une multitude de personnages. On a pu la voir jouer dans *La pluie d'été*, texte de Marguerite Duras mis en scène par Dominique Roodthoof, dans *L'ami des Lois* dirigé par Lorent Wanson. En 2006, dans *Electre* adapté par Isabelle Pousseur, dans le rôle de "La belle mère" pour le *Cendrillon* de Joël Pommerat, dans *Les Invisibles*, mis en scène par Isabelle Pousseur. Avec *Gagner et perdre/Beckett*, c'est la deuxième fois que Catherine Mestoussis collabore avec Isabelle Gyselinx. En 2009, elle a joué dans la pièce *Avalanche*.

Au cinéma, on peut voir Catherine Mestoussis dans le long métrage *Ca rend heureux* de Joackim Lafosse mais également dans *Festival de Canne* de Boulie Lanners ou encore dans le film *Folle Embellie* de Dominique Cabrera.

Isabelle Urbain

En 1988, Isabelle Urbain interprète son premier rôle dans *Et si demain j'étais le même*, spectacle à nouveau joué en 1990 puis en 1991, au Théâtre de la Communauté. La même année, l'actrice joue dans *L'instruction-Oratorio* au Théâtre Jacques Gueux puis au Théâtre de la Place et dans *Les scènes blanches*. Durant les années 90, Isabelle Urbain a joué dans *L'avocat du Diable*, *Les Biches aux abois : Mam'zelle fait ses dents*, *La Fille bien gardée*, *L'Urfaust*, *Comme si...*, *Les Bonnes*, *Comme c'est*, *Baal*, *Dieu* et *La Comédie sans titre*. Dès 2001, on a pu la voir dans plusieurs spectacles comme *Estrades*, *Maison d'arrêt*, *Serisse* ou encore *Barbe-bleue, espoir des femmes*.

Comédie

Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett

Les personnages de Samuel Beckett sont des êtres étranges : il ne leur arrive pas grand-chose et ils ne font pas grand-chose. Aussi bien au théâtre que dans les romans, ils sont des héros en déshérence, plus ou moins isolés, souvent repliés sur eux-mêmes, volontiers cérébraux, parfois même froids. Pourtant, ce que l'on sait moins, c'est que parmi les quelques situations — toujours les mêmes et en nombre incroyablement réduit — qui les occupent, il y a... l'amour¹. En effet, rares sont les textes, romans ou pièces de théâtre qui ne font pas une place, même sans avoir l'air d'y toucher, à ce sentiment. Comme l'a rappelé Alain Badiou² (1995), la critique a tendance à mésestimer l'importance du sentiment et du désir dans la prose de Beckett.

[Pour être tout à fait exact, il faut souligner que l'amour n'occupe pas véritablement les personnages de Beckett : ceux-ci sont rarement effectivement « amoureux » et on ne peut pas dire que l'amour soit ce qui conduit leur vie. Quand il en est question, celui-ci n'est généralement plus d'actualité, il appartient au passé : les personnages *ont été* amoureux et vivent donc à proprement parler les *séquelles* de l'amour, au sens négatif que ce terme peut prendre lorsqu'il s'agit d'une maladie surmontée, mais qui a laissé des traces, des meurtrissures... Mais si l'amour n'est plus, les héros restent cependant tourmentés par lui. C'est pourquoi l'amour est pour eux, plus qu'une occupation, une *préoccupation*, c'est-à-dire l'objet récurrent et presque obsessionnel de leurs pensées et de leurs discours. Vaste sujet d'expression, il occupe leur esprit ainsi que leur bavardage, à titre de regret, de nostalgie, plus rarement à titre de velléité, parmi d'autres sujets de trouble, à l'instar par exemple de la dégénérescence physique³.

De cela témoigne de manière exemplaire la pièce *Comédie* dont les protagonistes, un homme et deux femmes, sont enfermés jusqu'au cou dans des jarres et se voient extorquer leur histoire par un projecteur tyrannique qui, passant sans cesse de l'un à l'autre, leur donne ou leur coupe brusquement la parole. Partant d'un adultère qui a déchiré les personnages, trame empruntée à la comédie de boulevard traditionnelle (le mari, la femme et la maîtresse), le comique « vulgaire » et superficiel de ce genre populaire se trouve transfiguré par une mise en scène angoissante en un autre drame comique, celui de l'homme face aux questions éternellement sans réponses de l'existence, dans lequel les mesquineries des « histoires de fesses » deviennent, en comparaison, des farces à la fois sinistres et drolatiques de l'homme face aux insuffisances de la vie humaine, face à la comédie du sens, du langage et de la représentation. Ce faisant, Beckett expose sa vision

¹ L'amour sera entendu ici comme le sentiment qui rapproche hommes et femmes. Il ne sera pas question de l'amour maternel, filial, etc., pourtant présent dans une certaine mesure aussi dans les textes de Beckett. Il ne sera pas question dans cet article d'interroger non plus la dimension homosexuelle contenue dans la présence récurrente de couples de personnages masculins (notamment au théâtre : Vladimir-Estragon, Pozzo-Lucky, Clov-Hamm, etc.); l'amour semble avant tout pour Beckett de nature hétérosexuelle (du moins celui dont parlent les œuvres de Beckett, ce qui n'exclut pas a priori que l'on puisse identifier et analyser d'autres formes d'amour dans les textes).

² **Alain Badiou** est un philosophe, romancier et dramaturge français.

³ Voir par exemple *Paroles et musique*, une pièce radiophonique de 1962 dans laquelle une « voix » se livre à un développement de type moral sur différents thèmes qui sont plus ou moins des « passions de l'âme ». L'amour y est l'un des « thèmes » abordés, entre un développement sur la « paresse » et un autre sur la « vieillesse ». Apparaît ainsi à cette occasion la tentation du moralisme, mais Beckett prend ses distances vis-à-vis de celle-ci en parodiant ce genre littéraire en vogue au XVII^e siècle, tout comme le monologue de Lucky dans *En attendant Godot* avait parodié le raisonnement philosophique.

de l'amour qui n'est autre qu'une vision grotesque qui désarçonne les spectateurs et fait balancer le spectacle entre comique et tragique, entre fable moralisatrice et farce absurde.

La comédie de l'adultère

[...]

S'ils sont désormais trois à parler sur scène, ils racontent tous trois la même histoire, bien que chacun le fasse de son point de vue : H, qui vivait avec F1, a pris F2 pour maîtresse. F1, qui a rapidement suspecté la chose, s'est rendue chez F2 pour la menacer, de se tuer ou de la tuer (les versions divergent). H, qui avait commencé par nier, a fini par craquer un beau jour et tout avouer à F1. Il s'est mis alors à faire des promesses, à F1 de quitter F2 et à F2 de partir avec elle, promesses qu'il n'a pas tenues puisqu'il a fini par disparaître seul, tandis que F1 et F2, pensant avoir perdu la partie, le croient chacune parti avec sa rivale. Réunis sur le plateau et enfermés jusqu'au cou dans des jarres, tels que le spectateur peut effectivement les voir, les personnages racontent cette histoire puis s'interrogent sur ce que signifie cette « comédie » et sur ce que l'on attend désormais d'eux pour être enfin laissés en paix.

Un premier constat s'impose : la « comédie » à laquelle Beckett choisit de s'intéresser est celle de l'adultère, de la rupture, et de la solitude qui en résulte. Dans ces circonstances, l'amour, qui n'existe plus entre les personnages au moment où ils s'expriment, ne pourra être évoqué ici que dans ses insuffisances, son échec et dans les souffrances qu'il provoque : c'est sur les querelles et les tromperies consécutives à celui-ci que se concentrera la pièce.

L'histoire racontée est ainsi l'occasion de dresser un portrait peu flatteur de l'ensemble des protagonistes de ce triangle amoureux. Non seulement H trompe F1 en tentant de dissimuler sa relation avec F2, mais il trompe également F2 en lui faisant miroiter un divorce prochain. H proteste après coup de la sincérité de son amour pour chacune des deux femmes et assure qu'il ne pouvait alors se passer de l'une ni de l'autre (« l'aimant comme je l'aimais, je veux dire de tout mon cœur, je ne pouvais que la plaindre », dit-il par exemple de F1, p. 13).

Mais l'amour prétendument sincère de H ne le conduit pas à adopter un comportement sincère. Cependant, il n'est pas en mesure d'assumer très longtemps sa double vie et passera aux aveux en pleurant comme un enfant dans le giron de F1 (« Mon premier mouvement fut, je l'avoue, émerveillement. Quel mâle! », ironisera celle-ci). Mais face à la lâcheté de H, les femmes ne s'en sortent guère mieux. Elles font preuve d'une insigne mesquinerie vis-à-vis l'une de l'autre, chacune soulignant en des termes pleins de fiel — néanmoins immanquablement drôles — son incontestable supériorité sur sa rivale : « face de lune, bouffie, boutonneuse, bouche deux boudins, bajoues, mamelles à vous faire » dit F1 en parlant de F2 (p. 17) ; « Ca voulait dire qu'il s'était remis avec elle... avec ça! », rétorque F2 (ibid.). Il n'est pas question ici d'idéal ni même véritablement de sentiment : la version « dégradée » de la relation amoureuse est seule mise en scène. Les paroles de H, F1 et F2 restituent d'ailleurs un bavardage amoureux plutôt désespérant : explications, confessions, mensonges, menaces et insultes permettent de se faire une idée du piètre quotidien de ces couples. [...]

La confrontation des trois amants donne cependant naissance à des moments savoureux. Mais les mécanismes comiques sont pour le moins troublants et inattendus. Ils reposent de prime abord sur deux choses. D'une part, les échanges entre les personnages (évoqués dans leurs récits) sont marqués par la violence du vocabulaire et la vulgarité de certaines algarades, qui contrastent fortement avec le niveau de langue général dans lequel sont rapportés les événements (ainsi

qu'avec les mots doux que l'on pourrait attendre entre amants). La grossièreté de certaines paroles fait qu'elles ont un puissant effet déstabilisateur et comique : « tu pues la pute », dit ainsi F1 lorsqu'elle sent sur H la présence de F2. Nous sommes loin ici d'une version tout miel de l'amour. [...] Le spectateur, comme dans le vaudeville, se réjouit secrètement d'assister aux confessions et aux mensonges auxquels en sont réduits les personnages pour ne pas se trahir.

H : À la maison un seul mot d'ordre — s'ouvrir le cœur, passer l'éponge et tourner la page. Je suis tombée sur ton ex-putasse, dit-elle un soir, sur l'oreiller, tu reviens de loin. Plutôt déplacé, à mon avis. En effet, mon amour, dis-je, en effet. Grâce à toi, mon ange, dis-je. (p. 19)

Une comédie de boulevard ?

D'autre part, les coïncidences/interférences des trois récits enchevêtrés éclairent de manière humoristique les actes des personnages. Ainsi les versions, sans être contradictoires, montrent sous des jours différents les intentions et les motivations de chacun. Ces effets, plus ou moins de l'ordre du quiproquo, soulignent le fait que la dépréciation « humoristique » de l'amour s'accomplit principalement à travers l'utilisation du schème boulevardier qui fournit l'intrigue de *Comédie*. La trivialité est, on le sait, la forme « naturelle » de cette forme de comique populaire, volontiers qualifiée de basse, qui met en scène les petites intrigues de l'amour bourgeois. [...]

Plusieurs indices viennent clairement confirmer l'ancrage de la pièce dans cette tradition. D'abord, c'est la mention du domestique, adjuvant quasi indispensable des amours de monsieur ou madame et donc figure incontournable de cette forme de théâtre, chargé d'introduire ou de raccompagner les visiteurs attendus ou importuns, complice volontaire ou involontaire du manège amoureux qui s'invite dans la maison. Or, détail qui ne trompe pas, alors que les personnages principaux ne sont pas nommés, le domestique est, lui, désigné sous le nom caractéristique d'un valet de ce genre de comédie : Frontin. [...] Plus loin, il est d'autre part question d'un autre personnage qui fait lui aussi parfois son apparition dans ce genre de théâtre reposant tout entier sur l'adultère : il s'agit du détective privé. En effet, parmi les péripéties rapportées dans les soliloques et qui sont la matière de l'imbroglie amoureux est évoquée l'intervention d'un professionnel chargé par F1 d'espionner les faits et gestes de H. Mais, et c'est un autre rebondissement typique du boulevard, celui-ci a été suborné par H qui, s'étant aperçu de sa filature, a acheté son silence (H : « elle me colla un privé au fesses, mais je lui dis deux mots. Il fut ravi du rabiote » p. 14). Tous les éléments propres au divertissement populaire sont ainsi en place. Cependant, la mise en scène empêche ces mécanismes de jouer normalement et de donner effectivement lieu à un vaudeville.

Le comique empêché

Le surprenant anonymat des protagonistes ne saurait être pleinement perçu par le spectateur, seulement par le lecteur du texte, puisque les personnages ne sont jamais de fait nommés. En revanche, le spectateur ne peut que remarquer l'étrange effacement de leur individualité du fait de l'obscurité inhabituelle qui règne sur le plateau pendant toute la représentation et qui fond l'ensemble scène-décor personnages dans une même pénombre. Les indications scéniques précisent que les têtes des acteurs, qui émergent à peine des jarres, doivent se confondre avec celles-ci et les visages eux-mêmes, tout comme la voix, doivent être le moins individualisés possible : « Visages sans âge comme oblitérés », « visages impassibles, voix atone », recommande

Beckett, le tout répondant à un idéal fortement marqué de neutralité sombre, de gris généralisé où les éclats de l'agitation humaine auraient disparu.

Cette indifférenciation, dans une certaine mesure, se fait de plus également spatiale, englobant le décor même. Les jarres, dont le texte dit qu'elles sont identiques, doivent qui plus est se toucher, ce qui a pour effet de produire un contraste étonnant entre d'un côté la ressemblance et la proximité des acteurs et, de l'autre, l'autisme que manifestent des personnages si proches sur la scène : H, F1 et F2 ne peuvent communiquer ni interagir, ni même s'apercevoir ! En effet, leurs visages doivent être rigoureusement immobiles, si bien qu'ils ne se regardent pas, ne s'entendent pas et ne peuvent se parler : la réunion des trois individus (par leur histoire commune et par leur présence physique sur scène) n'existe que pour le regard du spectateur, car le jeu (ou plutôt l'absence de jeu) comme le discours des personnages indiquent clairement qu'ils se pensent seuls sur scène.

En d'autres termes, la proximité physique des personnages trouve sa limite dans l'isolement des corps et des consciences. Les voix se font entendre simultanément, mais chacune étant comme sourde aux deux autres. Il s'agit donc, en dépit de l'enchaînement en apparence conventionnel des répliques, de *trois soliloques* qui se croisent et semblent parfois involontairement se répondre. [...]

De fait, seules les trois premières répliques de la pièce sont exceptionnellement prononcées de concert, mais c'est que les locuteurs ont été réunis comme *par erreur* par le projecteur qui les a mis tous trois dans la lumière au même moment. Ce « raté », pendant lequel les personnages parlent en même temps (mais pas « ensemble ») et qui produit une parole inaudible parce qu'embrouillée⁴, constitue l'amorce de la pièce, puis la lumière s'éteint, et le jeu reprend comme en bon ordre, c'est-à-dire le projecteur éclairant *tour à tour* les trois personnages qui répètent leur texte, mais cette fois-ci, l'un après l'autre, et donc de manière compréhensible, avant de retourner au noir et de céder la place au locuteur suivant, à son tour éclairé par le projecteur et ainsi de suite.

[...]

La séparation des corps et leur immobilité réduit à son minimum le jeu des acteurs, qui repose alors essentiellement sur la voix et la capacité de l'interprète à rendre par son timbre l'anonymat, le « gris », imaginé par la mise en scène de Beckett. Les didascalies indiquent également que le débit des voix doit être rapide, ce qui a pour effet d'introduire à la fois un sentiment d'urgence (comme si le temps manquait) et de briser l'effet réaliste. [...]

Le second objectif de cette mise en scène, après l'indifférenciation générale des personnages et du décor, est ainsi de créer une impression de mécanique, d'enchaînement rigoureusement a-humain, objectif avoué plus explicitement encore dans plusieurs œuvres ultérieures de Beckett⁵. Cet effet *mécanique* de la mise en scène devient absolument patent lorsque le texte, une fois terminé, est repris à son commencement et que la pièce est, à la surprise des spectateurs, jouée une seconde

⁴ L'effet de charabia, le tumulte des trois paroles mélangées empêche celles-ci de faire sens, comme si, après le décor et les visages, les voix elles-mêmes étaient provisoirement indifférenciées.

⁵ Notamment *Pas moi*, où une « bouche » semble obéir aux ordres de « l'auditeur », ou encore *Cascando*, dans lequel une « voix » est conditionnée par « l'ouvreur » qui manipule des boîtes, ouvrant et fermant celles-ci et libérant ou réprimant ainsi des paroles qui ont tendance à se déverser fiévreusement quand cela leur est permis.

fois à l'identique⁶. Mais la répétition du texte — qui, du point de vue pratique, se révèle extrêmement utile pour apprécier véritablement l'ingéniosité et l'humour du système mis en place par Beckett — a aussi pour effet de souligner l'absence réelle de début et de fin de cette intrigue. Car si le début était déjà un commencement *in medias res*, la fin elle-même apparaît alors elle aussi en quelque sorte *in medias res*, ce qui donne l'impression d'une sorte de cercle ou de cycle sans fin dans lequel seraient saisis à un moment et pour un temps donné des personnages enfermés quant à eux dans un processus qui se prolonge en amont comme en aval, soit en dehors de la représentation⁷.

En somme, la pièce présente des personnages saisis dans des sortes de limbes ou, comme viendra le suggérer le texte, en transit dans une espèce de purgatoire où ils se débattent et souffrent, et dont le moindre élément de cruauté n'est pas pour eux d'ignorer le temps qu'il leur faut passer ainsi : l'absence de fin clairement marquée suggère en effet une sorte d'éternité de la souffrance, qui n'est pas sans rappeler l'attente indéfinie de Godot dans *En attendant Godot*.

Mais si *Comédie* emprunte à l'évidence, comme on l'a dit, son intrigue au théâtre de boulevard, il n'en est pas moins clair que la pièce en altère profondément le fonctionnement et, par conséquent, en transforme radicalement le sens. Beckett pervertit en quelque sorte le schéma normal de ce genre de théâtre : son objectif n'est pas de se moquer de quelque chose de sérieux ou d'en faire rire, mais à l'inverse de stopper le rire et de revenir au sérieux, altérant un matériau au départ comique, une source initialement légère et divertissante. Le principe premier de ce qui peut alors être considéré comme une antiparodie ou une parodie inversée est l'immobilité absolue qui, dans la pièce de Beckett, prend à rebours un genre dont l'humour et la réussite reposent précisément sur sa dynamique : les portes qui s'ouvrent et qui claquent, les personnages qui entrent en trombe, déboulent sans prévenir tandis que d'autres courent se cacher. [...] Privé de l'agitation de son plateau, des dynamiques virevoltantes d'acteurs entrant et sortant sans cesse, le vaudeville en vient à prendre une coloration extrêmement étrange et même inquiétante.

Le comique léger et divertissant de la tradition vaudevillesque a en effet viré à l'aigre dans la mesure où la comédie n'est pas aussi franche qu'elle en avait l'air et que s'y sont décidément mêlés des accents tragiques. [...] La gaieté, l'insouciance, la légèreté du genre ont laissé place au malaise et à l'inquiétude. Par cette immobilité glaciale et mortifère, la tradition du théâtre de boulevard se trouve en quelque sorte travaillée, laminée, pressurée de son sens. [...] Cette mise en scène a en quelque sorte pour effet d'« extrémiser » la pièce, car l'intérêt de celle-ci ne saurait résider pour Beckett dans l'intrigue convenue de la comédie de boulevard. La « modernisation » de la mise en scène doit faire dire autre chose à cette source, et conduire le spectateur à réinterpréter la trame bien connue de l'adultère.

Enfin, si Beckett reprend l'intrigue du boulevard en en retranchant toute mobilité, il y ajoute en revanche un élément nouveau qui s'avère capital : le projecteur. Élément extérieur à la représentation, mais évidemment nécessaire à celle-ci, inséparable du théâtre dans sa mise en place matérielle (remplaçant les antiques feux de la rampe), Beckett fait du projecteur dans

⁶ Ou bien avec éventuellement quelques modifications dans la distribution des répliques selon le souhait de l'auteur indiqué en notes à la fin du texte.

⁷ « Le mécanique plaqué sur du vivant », source du comique selon Bergson, est tellement poussé à l'extrême ici par Beckett, jusqu'à la répétition sans fin, qu'il en devient facteur d'angoisse bien plus que de comique.

Comédie un élément interne à la représentation. En sus de son rôle strictement technique d'éclairage des personnages, celui-ci occupe un rôle clé dans le sens où son action influe sur ceux-ci, et c'est bien la seule source d'interaction dans cette pièce. À ce titre, le projecteur se trouve élevé au rang d'acteur, au sens concret du terme, au moment précisément où les protagonistes humains se voient à l'inverse privés de toute faculté d'action et ont perdu toute autonomie.

Distribuant l'obscurité et la lumière dans cette mise en scène immobile, il ne s'est rien moins que substitué au mouvement, remplaçant les entrées et sorties des personnages : ce sont les « noirs » plus ou moins longs qui marquent ici le découpage de la pièce, faisant ainsi apparaître deux actes (rejoués une seconde fois lors de la reprise). Par un renversement extrêmement déroutant des causes et des conséquences, le dispositif technique n'est donc plus au service d'une intrigue, mais c'est le jeu qui donnera l'impression d'être assujéti au dispositif technique. C'est le projecteur qui en vient en effet à commander l'action des personnages, et non l'action des personnages qui commande l'usage du projecteur⁸. [...] Plus encore qu'un acteur parmi d'autres, le projecteur apparaît alors comme le metteur en scène de *Comédie* : orchestrant les tours de parole, c'est lui qui s'impose en effet comme le maître du jeu.

Cette subordination du jeu à la source de lumière est patente lorsque celle-ci, après avoir donné la parole à un personnage, la lui retire brutalement avant même parfois qu'il ait pu terminer sa phrase : H, F1 ou F2 sont ainsi régulièrement coupés au beau milieu d'un mot, d'un éclat de rire ou même d'un hoquet par le retour au noir, si bien qu'ils doivent attendre d'être éclairés à nouveau pour pouvoir achever leur intervention. La puissance du projecteur est ainsi tout entière contenue dans sa capacité à couper la parole ou à déborder celle-ci. Mais il est aussi et surtout la source d'une violence faite aux personnages : « La parole leur est extorquée par un projecteur se braquant sur les visages seuls »⁹, indique Beckett. Celui-ci est en fait un véritable instrument de torture, utilisé pour faire de force parler — ou taire — ses victimes, distribuant en même temps que la parole la souffrance ou le soulagement. Le projecteur exerce ainsi son emprise terrifiante sur les personnages tour à tour en les privant de repos et en les forçant à raconter leur histoire¹⁰. Et ce projecteur qui fait mal pourrait d'ailleurs faire plus mal encore, comme le soupçonne F2 : « tu pourrais t'emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai ? » (p. 23). Si bien que les personnages finissent par s'adresser directement à celui-ci pour l'implorer : « pitié, pitié », « lâche-moi ! ».

[...]

⁸ Par ce renversement apparent de la hiérarchie auteur/metteur en scène, Beckett signe là encore sa modernité, imposant la primauté du metteur en scène.

⁹ C'est nous qui soulignons.

¹⁰ Leur souffrance paraît même liée aussi bien à la lumière qui aveugle et oblige à parler qu'à l'intermittence de celle-ci, qui empêche de finir de s'exprimer, empêche d'en finir avec cette histoire, et de retourner à un noir définitif.

La comédie du sens

« Mais qu'est-ce que c'est que cette "comédie" ? », est-on en droit de se demander. Autrement dit, qu'est-ce que tout cela peut bien signifier ? Le sens de ce spectacle — qui ne ressemble finalement que très peu à une pièce de théâtre — est loin d'être transparent. Mais c'est à l'évidence un effet souhaité par Samuel Beckett, qu'on ne peut soupçonner d'approximation ou de manque de rigueur : il convient que le spectateur se demande à quoi rime tout cela... Dès lors, quelle pourrait être la fonction de cet hermétisme sinon de souligner que, précisément, la représentation se développe sur un « manque » : le manque d'un sens clair ? Tout, dans *Comédie*, est organisé pour poser, de manière à la fois ludique et ironique, la question du sens, jusqu'au titre qui désigne dans sa polysémie aussi bien une forme de pièce de théâtre que quelque chose que l'on ne parvient pas à caractériser du fait de son apparente incohérence.

[...] Ainsi, les personnages qui ne sont pas individualisés font naître chez le spectateur une interrogation sur ce qu'ils « représentent », et la mise en scène, parce qu'elle désarçonne le spectateur, ne peut manquer de susciter là encore la recherche d'une interprétation. À la question de l'anonymat des personnages, la réponse peut être soit « peu importe » (cet anonymat n'a pas d'autre sens que lui-même, n'est pas symbolique), soit l'anonymat cache en réalité le fait qu'H, F1 et F2 représentent tous les hommes et toutes les femmes, n'importe quel homme et n'importe quelles femmes. [...]

[...] Pourquoi laisser planer l'ombre du sens si l'objectif est le non-sens ? Nul doute que le propos de Beckett est justement de confronter ces interprétations opposées tout en maintenant sa pièce sur « le fil du rasoir » et donc de faire coexister l'inconciliable dans l'esprit du spectateur. Les deux options, celle d'un sens plein mais caché (et finalement abscons), et celle d'une absence radicale de sens (démentie par la complexité de la construction), sont alors ménagées par Beckett pour faire triompher dans sa pièce avant tout son ambiguïté. C'est ce que le « deuxième acte » (inflexion dans le cours du jeu marqué par un retour au noir complet et le même bref raté du début) viendra faire plus clairement comprendre.

Ce deuxième temps dans la pièce offre en effet quelques indices importants : H, F1 et F2 cessent à ce moment de relater leur histoire d'adultère pour s'interroger sur les motivations de ce récit et leur situation présente. Ils confrontent alors en quelque sorte leur bourreau — le projecteur — à travers leurs questions, leurs hypothèses, leurs souhaits. H : « Est-ce que je cache quelque chose ? » (p. 28) F1 : « Si seulement je pouvais penser, ceci n'a pas de sens non plus, mais aucun. » (p. 26) F2 : « Est-ce que tu m'écoutes ? est-ce que quelqu'un m'écoute ? » (p. 25). Il apparaît alors, à ce moment de la pièce, que les personnages interprètent intuitivement leur situation dans une perspective chrétienne. Bien que rien n'indique qu'ils soient décédés, ils envisagent leur triste condition comme relevant d'une sorte de purgatoire où leur existence se poursuit sous cette forme inattendue. Pour une durée indéterminée, ils y sont condamnés à subir cette mise en scène (l'enfermement dans la jarre, l'éblouissement du projecteur) et cette épreuve (l'attente indéfinie, l'angoisse de ne pas savoir s'ils sont vus ou écoutés), à y être donc « exposés » et à parler en attendant leur délivrance.

Ils cherchent alors aveuglément les moyens de hâter la fin de leurs souffrances, ce qui les conduit à envisager plusieurs hypothèses : ils mentent ou ont oublié une partie de la vérité et le projecteur ne les laissera en paix qu'une fois qu'ils auront proféré celle-ci; ou bien leur bourreau attend autre

chose que des paroles, quelque chose « à faire avec le visage » puisqu'ils ne peuvent rien bouger d'autre : pleurer, ou éventuellement se sectionner la langue d'un coup de dent et l'avaler; ou encore ils envisagent la possibilité qu'il leur faille attendre tout simplement que leur bourreau se lasse et se mette à harceler quelqu'un d'autre. F2 essaie de se convaincre : « Un jour tu me lâcheras et t'éteindras pour de bon » (p. 21). Pourtant, des incohérences empêchent H, F1 et F2 de connaître le soulagement d'une situation clairement identifiée, c'est-à-dire d'un séjour avéré au purgatoire. H croit d'abord avoir saisi ce qu'on attend de lui : « Quand ça baissa la première fois, je louai Dieu, je le jure. Je pensai, C'est fait, c'est dit, maintenant tout va s'éteindre » (p. 20). Mais le retour de la lumière lui prouve qu'il se trompe et pas plus que les autres, il ne peut en définitive percer le sens de la punition qui lui est infligée. F1 : « Pénitence, oui, ça à la rigueur, j'y étais résignée, mais non, ça n'a pas l'air d'être ça non plus. » (p. 30) Au bout du compte, les personnages se résignent à endurer le sort qui leur est fait et l'incertitude à laquelle ils sont abandonnés : « Silence et noir, je n'en demandais pas plus. Eh bien, j'en reçois un peu, et de l'un et de l'autre, puisqu'ils ne font qu'un. C'est sans doute pécher encore que d'en implorer davantage. » (F1, p. 31)

Mais au même moment, la raison traîtresse leur fait envisager la possibilité de l'absence de Dieu, qui rendrait cet « interrogatoire » absurde, à l'instar de leur histoire d'adultère, désormais vue elle-même comme une simple comédie. H : « Je le sais maintenant, tout cela [l'adultère] n'était que... comédie. [...] La seconde grande hypothèse herméneutique, suggérée aux personnages par leur raison même, est donc qu'il n'y ait aucune explication ni justification à cette séance de torture, pas plus qu'à la vie en général. Le renoncement à comprendre est alors l'ultime carte de la raison : « Et si je faisais la même erreur que lorsque c'était le soleil qui brillait, celle de vouloir un sens là où il peut n'y en avoir aucun ? » (p. 24)¹¹ [...]

Comme on vient de le voir, l'histoire de l'adultère débouche dans la seconde partie de la pièce sur des interrogations existentielles qui font de *Comédie*, avant tout, une comédie du sens. La pièce oscille ainsi entre l'espoir d'une signification et le risque du non-sens. Aucune réponse n'est donnée, aucune interprétation n'est véritablement privilégiée et le spectateur se voit, comme les personnages, abandonné à ses doutes¹² : comme eux, il partage à tous les niveaux ce « manque » inséparable de la condition humaine. [...] La misère de l'amour humain se fait ainsi exemplaire de la misère de la condition humaine tout entière. C'est ce que marque avec la plus grande force la conception radicalement originale de la pièce, à savoir le triple soliloque. Symptôme d'un impossible dialogue (trilogie ?), il se fait, ainsi qu'a pu le suggérer Jean-Marie Thomasseau¹³ à propos du théâtre contemporain, l'expression caractéristique du tragique moderne, ici en l'occurrence de l'insupportable faillite des relations humaines. Mais dans un même mouvement, l'expression monologique s'impose également dans *Comédie* — et chez Beckett en général — comme l'expression d'un certain comique moderne, le grotesque, où tragique et comique justement s'entremêlent, se contaminent et se produisent l'un l'autre. Fable et farce, la pièce —

¹¹ Remarquons que F2 dit « là où il peut n'y en avoir aucun » et non « là où il ne peut y en avoir aucun ». C'est pourquoi nous nous inscrivons en faux contre l'idée que le théâtre de Beckett soit un théâtre de l'absurde. Poser la question du sens, comme le fait Beckett, n'est pas la même chose que d'y répondre. En effet, un théâtre absurde, lui, répondrait à la question du sens en disant qu'il n'y a pas de réponse : l'absurde est donc la réponse pas la question. Beckett, quant à lui, cherche un sens, s'interroge sur l'existence d'un sens, mais ne répond jamais que cela n'a pas de sens, même si souvent, comme F2, il l'envisage.

¹² Ainsi s'opère le retournement de la distanciation, le spectateur étant, par ce biais inattendu et presque à son corps défendant, conduit à s'identifier aux personnages alors que tout le poussait jusque-là à se maintenir à bonne distance.

¹³ Jean-Marie Thomasseau est professeur au département de Théâtre de l'Université Paris 8.

on l'a dit — ne tranche pas, mais balance, et le grotesque devient ainsi la forme à travers laquelle Beckett peut, au XX^e siècle, reformuler de manière saisissante le doute métaphysique.

Remarquons pour terminer que le grotesque de Comédie, en tant que fable d'inspiration chrétienne et farce d'orientation agnostique, repose qui plus est sur une certaine carnavalisation du sacré, à travers la reprise iconoclaste d'une scène pieuse et la référence intertextuelle à une œuvre majeure de la littérature, adjonction de deux sens en quelque sorte « à distance » pour cette pièce qui refuse toute inscription directe d'une signification.

En s'appuyant sur les références chrétiennes qui hantent Beckett et parsèment la pièce, il est ainsi permis de voir en Comédie, en premier lieu, une mise en scène très personnelle du Mont des oliviers, autrement dit de percevoir au travers de H, F1 et F2 exposés au public, « cloués » au fond de leur jarres, le Christ entouré des deux larrons¹⁴.

Si ce rapprochement peut paraître hasardeux, le parallèle trouve cependant sa justification dans les obsessions ou « métaphores obsédantes » de l'auteur. [...] Or si cette scène des Évangiles cristallise ainsi les obsessions de Beckett, c'est parce qu'elle est précisément le moment où le Christ lui-même pense que Dieu a détourné son regard de ses souffrances. « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »¹⁵ est le cri qui exprime entre tous l'horrible doute humain face au scandale de la douleur, du mal et de la mort. Les derniers instants du Christ sont donc par excellence le moment où tend à se révéler l'absence de Dieu, ce pourquoi il hante tant Beckett qui l'évoque sous diverses formes dans son œuvre, et notamment, si l'on nous suit, dans *Comédie*.

¹⁴ Les Évangiles rapportent le fait que les voleurs insultent le Sauveur, tandis qu'évidemment, dans Comédie, les personnages s'injurient copieusement : la dispute amoureuse serait-elle alors une manière de transcrire les insultes des larrons ?

¹⁵ Évangile selon Matthieu.

Par ailleurs, une référence à la fois littéraire et religieuse exerce une véritable fascination sur Beckett : il s'agit de la Divine Comédie de Dante Alighieri. Or, là encore, cette référence permet de mieux cerner le mystère de Comédie, qui peut alors se présenter aussi comme une réécriture actualisée (et, de ce fait, devenue parodique à l'âge de la mort de Dieu) de l'œuvre de Dante. Outre la justification nouvelle du titre même de notre pièce, celle-ci met bien en scène, par son contenu, une sorte de Divine comédie dans laquelle serait perdue l'assurance du divin. « Enfermés » comme ils le sont au purgatoire, rien ne permet plus à H, F1 et F2 d'opérer ce saut de la raison à la foi qui autorisait l'accès au paradis. Tout le comique de la misère humaine se trouve alors directement lié à cette nécessité, désormais sans cause apparente, de rendre des comptes (point de rencontre entre l'éthique et le dramaturgique), qui prend la forme de la confession, rite chrétien qui a perdu tout son sens dès lors que le confesseur est inconnu, voire absent ou inexistant. [...]

C'est en effet, nous semble-t-il, une des caractéristiques les plus marquantes de la littérature grotesque moderne que de poursuivre la dénonciation des aberrations de la vie humaine chère aux moralistes, mais sans pouvoir se prévaloir désormais d'une quelconque transcendance : le témoignage fonctionne alors à vide, on continue de rendre des comptes, mais on ne peut plus dire pourquoi ni à qui. [...]

L'humaine – trop humaine – comédie

Beckett, dans cette pièce, ne fait donc que consigner la misère humaine, mais n'y propose pas de sens. C'est bien là toute la différence avec l'œuvre d'un moraliste : l'artiste du grotesque dresse le constat qui condamne, mais ne peut proposer de solution pour réformer. C'est la « misère de l'homme sans Dieu », sans l'apologie de la religion chrétienne qui la suit chez Pascal et que le XXe siècle a rendue définitivement impensable. Beckett se contente donc d'observer cette absence possible de sens et d'en tirer les conséquences : il traduit cela dans un jeu du sens et du non-sens qui fonde une vision grotesque du monde. Ainsi, les imperfections de l'amour humain s'imposent chez l'auteur comme un lieu privilégié d'expression du doute métaphysique et du retrait de Dieu. En somme, Comédie exprime le constat que quelque chose échappe scandaleusement à l'homme en ce monde, ce qui rend sa position sur terre instable et inconfortable et le désigne au rire grotesque. Ce que la pièce rend particulièrement clair également, c'est que le manque, au cœur de la vie des personnages, trouve son origine dans un manque d'amour : « Nous ne savions pas vivre », reconnaît H (p. 31). Beckett suggérerait-il alors que manque de sens et manque d'amour sont la même chose ? C'est en tout cas ce qui transforme les relations de H, F1 et F2 en pathétique comédie.

[...]

Avec sa pièce Comédie, Beckett participerait alors à sa manière à ce vaste mouvement de désacralisation de l'amour, qui serait une réaction à la vénération romantique de celui-ci qui s'était largement développée au XIXe siècle. De fait, les amoureux semblent toujours devoir se faire souffrir dans l'œuvre de Beckett. Pour lui, les histoires d'amour finissent mal. Mais qu'est-ce qui ne finit pas mal chez Beckett ?

Rémi ASTRUC, « *Entre fable et farce : l'amour grotesque dans Comédie de Samuel Beckett* », dans *La comédie de l'amour*. Actes du colloque du CORHUM organisé en 2005 par Lucie Joubert, @analyses, printemps-été 2006

***Va-et-vient* et les dramaticules**

Toute l'œuvre de Samuel Beckett - et ses très courtes pièces en sont un magnifique témoignage - vise à créer un univers à part, comme pour s'y retirer quand on est fatigué afin de fuir le chaos. Dans *Va-et-vient*, *Pas* et *Pas moi*, il explore jusqu'à leur réduction extrême les possibilités de la forme théâtrale. Il joue avec les possibilités de la parole et du jeu pour les ramener à l'épure. Chez Beckett, aucun personnage ne se suicide. Ils parlent, n'en finissent pas de parler, jusqu'à cette énorme bouche occupant la scène de *Pas moi*. Ils traversent l'existence en laissant une «tache sur le silence». Une respiration des mots qui se confond avec la musique du souffle.

Concernant la pièce *Va-et-vient*, très courte pièce de 28 répliques, les noms des personnages semblent être, à l'image du théâtre de Beckett, amputés (Vi, Flo, Ru). Durant toute la pièce, les protagonistes quittent sans cesse l'espace scénique. Les trois femmes donnent l'impression de recomposer une image. Les choses importantes dans *Va-et-vient* se trouvent dans les silences, dans tout ce qui n'est pas dit. Dans le théâtre de Beckett, prendre la parole signifie exister. Pourtant, dès qu'un personnage articule quelques mots, il doit se taire.

Extrait

Au centre, côte à côte, face à la salle, assises très droites, mains jointes sur les genoux, Flo, Vi et Ru.

Silence.

Vi – Ru.

Ru – oui.

Vi – Flo.

Flo – Oui.

VI – Quand c'était, la dernière fois, nous trois, ensemble ?

Ru – Taisons-nous.

Silence.

Vi sort à droite.

Silence.

Flo – Ru.

Ru – Oui.

Flo – Vi, quelle impression elle te fait ?

Ru – Comme toujours — plus ou moins. (*Flo prend la place de Vi au milieu, chuchote à l'oreille de Ru.*)

Miséricorde ! (*Elles se regardent. Flo met son doigt devant la bouche.*) Elle ne sait pas ?

Flo – Dieu veuille que non.

Entre Vi. Flo et Ru reviennent de face, reprennent la pose. Vi s'assied à la place de Flo.

Silence.

Flo – Comme ça, nous trois, sans plus, comme jadis, chez les sœurs, dans la cour, assises côte à côte.

Ru – Sur le ba —

Vi – Hssh !

Silence.

Flo sort à gauche.

Silence.

Ru – Vi.

Vi – Oui.

Ru – Flo, comment tu la trouves ?

Vi – Pareille — à peu près...

... et la scène reprend presque à l'identique pour chacune des protagonistes.

Si Beckett restreint le langage parlé à l'extrême, en revanche il décrit minutieusement chaque geste, chaque sortie, les objets, la lumière, les costumes et les voix.

Beckett opère sur l'œil, l'oreille et le cerveau ; il a le sens des coups de théâtre, des portes qui s'ouvrent et se ferment, des lampes qui s'allument et s'éteignent. Sa façon méticuleuse d'entendre et d'écrire la langue française a pu le faire passer pour froid. C'est le contraire qui est vrai. Avec si peu de mots, tout devient habité. De cette maîtrise de la contrainte, de cette quête de haute précision naît la libération. De cette aridité, le foisonnement de la richesse.

A propos de *Le Grain et la Balle*, spectacle composé de six œuvres brèves mises en scène par Stuart Seide.

Et si la ferveur des salles venait de la transformation de notre société ?

Les personnages de Beckett ne sont pas les maîtres de leur histoire, explique Stuart Seide. Ils se posent des questions simples sur des actes simples : parler, marcher, dormir, manger... Et les acteurs doivent réapprendre ces choses-là, marcher, parler, etc. On ne joue pas Beckett, on fait don de soi, on ose avouer sa propre vulnérabilité. [...] "A l'origine, ajoute Seide, *En attendant Godot* pouvait passer pour la représentation d'un monde absurde, mais la métaphore est devenue réalité. Autour de nous, les rues sont pleines d'hommes et de femmes beckettien. Autour de nous et en nous. Personne ne peut se dire invulnérable à l'univers de Beckett.

Réminiscences

Réminiscences est une création musicale dont le libretto est composé de fragments de textes qui ont inspiré l'auteur. Elle renvoie à la période radiophonique et cinématographique de Beckett. C'est Thierry Devillers qui a composé la musique et le libretto. Ces réminiscences viennent ponctuer les deux pièces de Beckett, nous emmenant encore un moment dans son univers, agissant comme un sas entre la scène et l'instant d'après les applaudissements. Ce temps où l'on est vraiment seul.

Les auteurs

Chateaubriand - Oscar Wilde - Cioran - Madame du Deffand - Sophocle - Joyce – Schopenhauer – Wittgenstein - Jean-François Ducis – Heine - Jules Laforgue – Apollinaire- La Rochefoucauld - Sullivan Julian Hone – Goethe – Chamfort – Dante.

Quelques extraits

Selon la doctrine indienne, la mort en nous touchant ne nous tue pas, elle nous rend invisible.

Chateaubriand

*

La vie est un mauvais quart d'heure à passer ponctué de secondes exquis.

Oscar Wilde

*

Nous sommes tous au fond d'un enfer dont chaque instant est un miracle.

Cioran

*

Toutes les conditions, toutes les espèces me paraissent également malheureuses, depuis l'ange jusqu'à l'huître ; le fâcheux, c'est d'être né, et l'on peut pourtant dire de ce malheur-là que le remède est pire que le mal.

Madame du Deffand

*

Nous, les humains, ne sommes rien que fantômes, ombres légères.

Sophocle, *Ajax*.

*

IMPASSE

Gagner et perdre ne font qu'un

Les saisons ne font qu'une

Nature aime se cacher

Dieu est jour et nuit

Le soleil est neuf chaque jour

Mémoire et oubli sont un

Ma mie et moi étions un

Mais elle ne saura jamais

Combien elle me manque

Tout seul dans mes ruines

Impasse, impasse, impasse !

Les sept mers

Impasse, impasse, impasse !

*Quand elle navigue loin de moi
Impasse, impasse, impasse !
Je n'ai jamais manqué d'enthousiasme
Impasse, impasse, impasse !
Avec une jarre de whiskey au bord de l'abîme
Qui pouvait croire que tu me quitterais
Je faisais tous tes caprices
Je suis un pauvre zombie malchanceux
Quand je revins à ma tombe
Quelqu'un avait pris ma place
Impasse, impasse, impasse !
Le temps est un enfant
Impasse, impasse, impasse !
Mais chaque ride a son charme
Impasse, impasse, impasse !
La vie est un songe
Impasse, impasse, impasse !
Souvent de la merde
Parfois de la crème...*

*

Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.

Goethe.

Samuel Beckett, peintre de l'empêchement

Est peint ce qui empêche de peindre¹⁶



Alberto Giacometti buste d'homme 1951



Henri Hayden les sillons rouges

La peinture abstraite, origines d'une esthétique de l'image

Karl Ballmer, André Breton, Bram et Geer van Velde, Vassili Kandinsky, Pierre Tal-Coat, Alberto Giacometti, Henri Matisse, Jack B. Yeats, André Masson, Henri Hayden : ce ne sont là que quelques-uns des nombreux peintres et artistes que Beckett admirait. Plusieurs d'entre eux comptaient même parmi ses amis les plus intimes. Avec Hayden, il a partagé quelques années sombres, pendant la Deuxième Guerre mondiale ; avec Giacometti, de nombreuses nuits d'insomnie dans les bars de Montparnasse. Au-delà de l'anecdote biographique, ce qui lie Beckett à l'art (et plus particulièrement à la peinture) est une véritable vision esthétique. Cette vision prend naissance bien avant la consécration que lui valut *En attendant Godot*¹⁷ et l'auteur l'exprime dans sa correspondance, bien sûr, mais aussi publiquement, par des articles rédigés pour *Cahiers d'art* ou encore pour la revue *Transition* à l'occasion de nouvelles expositions. Aujourd'hui rassemblés aux Éditions de Minuit en deux différents ouvrages (*Trois dialogues*¹⁸ et *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*), ces textes présentent non seulement les idées de l'auteur sur l'art de son époque mais, selon Édith Fournier, « ils reflètent aussi, peut-être surtout, la conception que Samuel Beckett s'était forgée de l'écriture et de son art en tant qu'écrivain¹⁹ ». À un point tel, d'ailleurs, que le critique et historien d'art Georges Duthuit — avec qui il dialogue au sujet de Tal-Coat, Masson et Bram van Velde — en vient à dire : « Mais c'est là un point de vue violemment extrême et personnel, qui ne nous aide en rien au sujet de Tal-Coat » (*TD*, p. 14). C'est là, précisément, ce qui nous aide aujourd'hui à mieux comprendre les origines de l'esthétique beckettienne et le lien étroit qu'elle entretient avec ce que l'on pourrait appeler une philosophie de l'image.

¹⁶ Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon* [1945-1946], suivi de *Peintres de l'empêchement* [1948], Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 57. Désormais, les références à ces textes seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MP* ou *PE*.

¹⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1970 [1952], p. 136.

¹⁸ Samuel Beckett, *Trois dialogues*, version française de *Three Dialogues* [1949], traduit de l'anglais par l'auteur, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 30. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *TD*.

¹⁹ Édith Fournier, citée dans *MP*, p. 9.

Que disait Beckett qui parut aux yeux de Duthuit si violemment extrême et personnel ? Il saluait des peintres révolutionnaires comme Matisse et Tal-Coat qui, tout en reconnaissant qu'un créateur soit contraint au domaine du possible (autrement dit l'art figuratif), s'en détournent « avec dégoût » et tentent de se défaire des chaînes de la représentation. Selon Beckett, « ce dont la peinture s'est libérée, c'est de l'illusion qu'il existe plus qu'un objet de représentation, peut-être même de l'illusion que cet unique objet se laisse représenter » (*PE*, p. 56). Par conséquent, la révolution picturale se doit de dévoiler cette profonde contradiction : « L'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer » (*TD*, p. 14). Ainsi, dans la vision que Beckett se fait de l'art abstrait, le processus créatif lui-même ne peut être entièrement annihilé — même si l'artiste y aspire — et se voit contraint d'exprimer ce vide, ce néant qui — par définition — devrait rendre toute création impossible. Cette vision paradoxale s'il en est une fera peu à peu son chemin depuis les propos que Beckett émet sur l'art des autres jusque dans sa pratique artistique personnelle, qu'elle soit littéraire ou proprement visuelle. C'est d'ailleurs ce que remarque James Acheson²⁰ en soulignant que le premier narrateur du roman *Molloy*²¹ (écrit à peu près à la même période que *Trois dialogues*) est soumis à une contrainte identique, et se voit obligé d'écrire sans savoir pourquoi. « Cependant je ne travaille pas pour l'argent. Pourquoi alors ? Je ne sais pas²² ».

Voilà donc en quoi Duthuit avait peut-être vu juste, car ce que l'auteur dit ici à propos de la peinture de Tal-Coat résume ni plus ni moins le paradoxe au cœur de toute l'œuvre beckettienne : dire l'impossibilité de dire. De la même façon, la peinture abstraite serait l'ultime tentative de donner en spectacle l'échec de la représentation. « Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade » (*PE*, p. 56). Le véritable artiste serait donc celui qui parvient à représenter non pas ce qui est irreprésentable, mais bien ce qui empêche de représenter, ou l'échec de la représentation : « Est peint ce qui empêche de peindre » (*PE*, p. 57). Ainsi, on comprend mieux pourquoi Beckett est si admiratif lorsqu'il parle de Bram van Velde :



Bram van Velde
Sans titre, 1936-194



Pierre Tal Coat

²⁰ James Acheson, *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice*, New York, St. Martin's Press, 1997, p. 162-182.

²¹ Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1994 [1951], p. 239.

²² *Ibid.*, p. 7.

J'estime que Bram van Velde est le premier à s'être départi de cet automatisme esthétisé, le premier à se soumettre entièrement à cette incoercible absence de rapport que lui vaut l'absence de termes ou, si vous préférez, la présence de termes inaccessibles, le premier à admettre qu'être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer. (S. Beckett, TD, p. 29)

Mais cet art de l'échec est-il si évident à comprendre ? Est-ce également ce que les contemporains de Beckett retiennent de l'art abstrait ? L'extrait du dialogue suivant entre le critique d'art et l'écrivain démontre à quel point une telle interprétation pouvait laisser perplexe :

Duthuit : Un moment. Dois-je entendre par là que la peinture de Bram van Velde est inexpressive ?

Beckett : (*quinze jours plus tard*) — Oui.

Duthuit : Est-ce que vous saisissez l'absurdité de ce que vous avancez là ?

Beckett : Je l'espère. (TD, p. 25)

Si la peinture « inexpressive » de Bram van Velde semble absurde aux yeux de Duthuit, notons l'hésitation de Beckett à adhérer à une telle affirmation, hésitation que lui-même souligne en indiquant qu'il ne répond que *quinze jours plus tard* et en ajoutant qu'il « espère » saisir la portée de tels propos. S'agit-il d'ironie ou de doute sincère ? Il n'en demeure pas moins que cette mise en œuvre de l'échec constitue la véritable quête que l'auteur annonçait déjà en 1937 dans *La lettre allemande* :

Il s'agit simplement d'inventer une méthode quelconque nous permettant de représenter par des mots cette posture ironique face au mot. C'est dans cette dissonance entre les moyens et l'utilisation que nous pourrions peut-être sentir un souffle de cette musique ultime ou de ce silence qui est à la base de tout²³.

Cette « chronique d'un échec annoncé » se sera-t-elle concrétisée ? Nombreux sont ceux qui, encore aujourd'hui, s'étonnent autant que Duthuit face à la posture beckettienne, s'arrêtant toujours à l'étiquette de l'absurde — le boulet de *Godot*, victime de son époque. Or, s'il est une chose que le parallèle avec la peinture abstraite vient éclairer, c'est bien cette ambiguïté. Certes, une pièce comme *Godot* s'apparente en de nombreux points à ce théâtre de l'absurde où il y a un refus du réalisme, une absence de lieu et de temps définis, un langage qui exprime le vide et l'incohérence de notre existence. Cependant, ces mêmes caractéristiques sont également annonciatrices du paradoxe beckettien — moins marquées ici que dans les dernières pièces ou les derniers textes, puisque tous s'entendent pour dire que la démarche de l'auteur évolue vers une détérioration de plus en plus extrême.

Il en résulte que l'échec annoncé comme un projet artistique se concrétise de mieux en mieux (ou de pire en pire) au fil des œuvres. Voilà qui éclaire en quelque sorte les derniers textes de l'auteur, que plusieurs ont jugé obscurs et incompréhensibles. Pourtant, le travail de sappe commence très tôt, tel qu'en témoignent des textes comme *L'Image*²⁴ et *Comment c'est*²⁵, tous deux écrits dans les années 1950. Par une absence quasi-totale de ponctuation (un seul point à la fin, aucune virgule, etc.), ces textes proposent déjà un sublime brouillage esthétique et tentent de montrer l'échec du langage en partie grâce à un extrême dénuement de sa forme. Puis, avec ses phrases dépassant rarement les trois mots, un texte comme *Cap au pire* (version originale anglaise intitulée *Worstward Ho*) — dont le titre est lui-même des plus évocateurs — s'avère à la fois affirmation et

²³ Samuel Beckett, « La lettre allemande » [1937], *Objet Beckett*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2007 [1983], p. 15.

²⁴ Samuel Beckett, *L'image*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 [1959], p. 17.

²⁵ Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 [1961], p. 228.

démonstration de l'échec de la représentation par le langage : « All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better²⁶ ».

Plus qu'une simple inspiration, l'art abstrait semble avoir légué à Beckett une véritable obsession esthétique. Dans *Aesthetica. Introduction à la nouvelle esthétique*, un ouvrage majeur rédigé entre 1954 et 1982, le philosophe et essayiste Max Bense affirme que « le paradoxe de la prose beckettienne réside dans le fait qu'elle vise en permanence à annuler le processus esthétique, c'est-à-dire la formation des signes, le mouvement expressif ou bien le mouvement significatif²⁷ ». Et si Bense étudie brièvement ce qu'il nomme le « processus abstrahisant » chez Beckett, Pascale Casanova y consacre un ouvrage entier, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*²⁸. La critique littéraire est sans équivoque : « Beckett a introduit en littérature une subversion aussi radicale que celle de Duchamp en art : il a inventé l'art littéraire abstrait. Entreprise si attentatoire aux credos de la profondeur qu'on n'a su appliquer à son œuvre que l'idée la plus rebattue de la poésie qu'il avait passé sa vie à refuser²⁹ ».



© Centre Pompidou

Marcel Duchamp, *Fontaine* ou *Urinoir*, 1917-1964
faïence blanche recouverte de glaçure céramique et de peinture

²⁶ Samuel Beckett, « Worstward Ho » [1983], *Selections. 2009 : Company ; Ill seen ill said ; Worstward ho ; Stirrings still*, Londres, Faber, 2009, n. p. Nous avons préféré la version originale anglaise, plus évocatrice dans ce contexte.

²⁷ Max Bense, *Aesthetica. Introduction à la nouvelle esthétique*, traduit de l'allemand par Judith Yacar, Paris, Éditions du Cerf, 2007, p. 230.

²⁸ Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, 170 p.

²⁹ <http://mnemosyne4.nt2.ca/content/la-peinture-abstraite-origines-dune-esthetique-de-limage> Institut d'Etudes Théâtrales
Mediaesthetica Images d'une révolution beckettienne. Par Geneviève Hamel

Bibliographie

En savoir plus sur http://www.lexpress.fr/informations/marcher-avec-beckett_597898.html#W2Uvue426Xh1E1uV.99

- ALIGHIERI, Dante. 1965, *Divine Comédie*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- ANDERS, Günther. 1990 [1952], *Pour ou contre Frantz Kafka*, Paris, Circé.
- BADIOU, Alain. 1995, *Beckett, l'increvable désir*, Paris, Hachette.
- BECKETT, Samuel. 1972 [1963], *Comédie [Play]* (traduction de l'auteur) *et actes divers* (dont *Cascando, Paroles et musique, Film*), Paris, Minuit ;
- . 1952, *En attendant Godot*, Paris, Minuit ;
- . 1957, *Fin de partie*, Paris, Minuit ;
- . 1953, *L'Innommable*, Paris, Minuit ;
- . 1961, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit ;
- CANELAS Marion, *Les figures de la rétrospection et les modes de reconstitution dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett*, mémoire de master 2 sous la direction de Catherine Naugrette, septembre 2010.
- KNOWLSON James, *Beckett*, Actes Sud, 2009.
- GROSSMAN, Évelyne. 1998, *L'esthétique de Samuel Beckett*, Paris, Sedes.
- JULIET Charles, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Editions Fata Morgana, 1999.
- MELESE Pierre, *Beckett, Théâtre de tous les temps*, 1966.
- RABELAIS, François. 1997 [1553], *Pantagruel*, Paris, Pocket.

<http://salon-litteraire.com/fr/samuel-beckett/content/1822125-samuel-beckett-biographie>

Infos pratiques

Gagner et perdre / Projet Beckett

Mise en scène et espace scénique : Isabelle Gyselinx

Avec : Thierry Devillers, Anne-Marie Loop, Catherine Mestoussis, Isabelle Urbain

Création lumières et régie générale : Manu Deck

Création costumes : Les ateliers du Théâtre de Liège

Maquillages et coiffures : Donatienne De Coster

Création décor : Les ateliers du Théâtre de Liège

Composition musicale : Thierry Devillers

Son : Pierre Dodinval

Images : Joachim del Puppo

Assistanat à la mise en scène : Tom Dockael

Un spectacle du Théâtre de Liège en coproduction avec le Théâtre Varia.

Comédie et Va-et-vient sont publiées avec d'autres pièces en un acte sous le titre *Comédie et Actes divers* (Editions de Minuit, 1970). Ces pièces ont été traduites de l'anglais en français par Samuel Beckett lui-même.

Théâtre de Liège

Salle de la Grande Main

Du 22 au 28 février 2015

20h sauf le dimanche 22/02 16h, le mercredi 25/02 19h

Durée : 1H

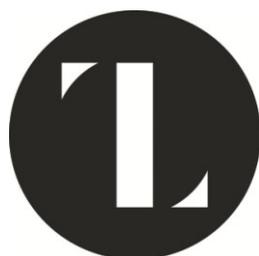
Introduction au spectacle une demi-heure avant chaque représentation.

Rencontre avec l'équipe artistique après la représentation du mercredi 25/02

Recherches réalisées par **Charlyne Thimister** – Mise en ligne **Nathalie Peeters**

Pour contacter le service pédagogique du Théâtre de Liège :

Bernadette Riga	Aline Dethise
04/344.71.79	04/344.71.69
b.riga@theatredeliege.be	a.dethise@theatredeliege.be



**THÉÂTRE
DE LIÈGE**