

N° 372 - JANVIER 1999 - 32 F

magazine littéraire

Beckett

*raconté
par les siens*

Hardellet
Soljenitsyne
Proust
Althusser
Wittgenstein

Maupassant:
chronique
 inédite sur
un procès
littéraire

M 2049 - 372 - 32,00 F



Suisse : 10,10 FS - Belgique : 230 FB - Espagne : 800 PTAS - Italie : 10 100 L - G.B. : £ 4 - Allemagne : 11,50 DM - Canada : \$6,40 - Maroc : 50 DH - Autriche : 90 ATS

S A M U E L Beckett

Beckett préférait que l'on s'intéresse davantage à son œuvre plutôt qu'à sa propre vie. Peu avant sa mort, voilà dix ans, il avait pourtant autorisé James Knowlson à entreprendre la biographie qui paraît aujourd'hui en France (*Beckett, un illustre inconnu*, éd. Solin / Actes Sud). Une tout autre image de Beckett en émerge. Nullement solitaire et ascétique, comme le voulait la légende, mais magnifique d'humour et de vitalité, grand amateur de peinture et de musique, témoin engagé de son temps. Par-delà l'anecdotique, c'est aussi une autre lecture de l'œuvre, principalement romanesque, qui s'amorce, tant la part autobiographique y paraît grande. Cet exilé n'a jamais rompu avec son Irlande natale, il ne s'est pas détourné de ce pays perdu de l'enfance, comme le dit ici un autre Irlandais, le romancier John Banville. C'est un Beckett vivant, incarné, que ce dossier a voulu mettre en scène. En donnant la parole à ceux qui furent ses amis comme à ceux qui s'appliquent à perpétuer son œuvre au théâtre. Petits dialogues pour saluer Beckett.

L'Irlande retrouvée

Si l'Irlande exaspérait Beckett, ou même le dégoûtait, elle représentait également pour lui une source inépuisable d'inspiration et de décors. A la manière de Proust, auquel il a consacré un essai, son œuvre romanesque est fondée sur la recherche d'un temps immémorial.

par John Banville*

Le génie littéraire, disait Baudelaire, c'est la capacité de ressusciter à tout moment l'enfance. Par « enfance », je ne pense pas que le poète fasse ici référence au propre passé de l'écrivain – il ne parle pas de souvenirs enfouis – mais à ce sens primitif que nous maintenons tous envers et contre toute réalité tranchante du présent. Il ne s'agit pas simplement d'un sentiment du passé, ni de souvenirs – j'allais dire de « simples souvenirs » – mais bien du sentiment de quelque chose qui nous appartient intimement, une sorte d'antiquité personnelle. Le grand paléographe de ce temps immémorial, c'est bien sûr Proust, dont le jeune Samuel Beckett parle avec pénétration et sympathie et une sorte de vénération exaspérée. Beckett tire une leçon de Proust : pour les écrivains qu'ils sont, le progrès n'est pas une question d'étendue mais de profondeur, ce qui vaut certainement aussi pour l'œuvre de Proust, aussi discursive soit-elle en apparence. Tous deux ont suivi la même méthode : travailler la matière à bras le corps pour échapper au moi, et en même temps atteindre un degré de conscience d'une intensité inconnue dans la vie – et là encore, j'allais dire la « simple vie ».

Dans une nouvelle à la fois drôle et sinistre du jeune Beckett, *A Case in a Thousand*, on trouve la phrase suivante : « il sentait la lumière de l'après-midi, qui brillait maintenant entre deux ondées, comme un shampoing à usage fréquent sur son visage ». Cette métaphore extraordinaire n'est pas particulièrement bonne mais elle nous fait prendre conscience que Beckett a par la suite toujours travaillé, avec une détermination et une opiniâtreté étonnantes, à donner à son matériau une allure plus archaïque. Les paysages et les objets de ses œuvres plus tardives appartiennent à une enfance stylisée, un monde de routes de campagne, d'ânes et de vieilles bicyclettes, de vieillards en guenilles, leur melon cabossé sur la tête, qui marmonnent dans leur barbe et qui n'ont surement jamais utilisé de shampoing, qu'il soit pour un usage fréquent ou autre. Ses derniers écrits, notamment la Trilogie de la fin

des années quarante et du début des années cinquante (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*), ainsi que ses dernières et lumineuses œuvres en prose, sont imprégnés d'une atmosphère de matinée embrumée dans la banlieue somnolente, calme et pourtant chargée, et irrémédiablement perdue :

« Tout était calme. Pas un souffle. Des cheminées de mes voisins la fumée montait droite et bleue. Des bruits de tout repos, un cliquetis de maillets et de boules, un râteau dans du sable de grès, une lointaine tondeuse, la cloche de ma chère église. Et des oiseaux bien entendu, merle et grive en tête, aux chants se mourant à regret, vaincus par la chaleur, et qui quittaient les hautes branches de l'aurore pour l'ombre des buissons. Je respirais avec plaisir les exhalaisons de ma verveine citronnelle.

C'est dans ce cadre que s'écoulèrent les derniers moments de bonheur et de calme. » (1)

On ne se rend pas compte à quel point Beckett le romancier est un des auteurs irlandais modernes les plus immédiatement autobiographiques, moins directement peut-être, mais non moins perceptiblement, que son vénéré prédécesseur James Joyce. Si *Godot* se déroule dans les paysages du Roussillon et dans « le pays maconnais », le monde de ses romans est Dublin, ses pubs et ses parcs, ses plages et ses lieux de baignades, et les collines de Wicklow toutes proches, dont il arpentaient les chemins en compagnie de son père quand il était petit. Pour exploiter jusqu'au bout ce riche filon de souvenirs anciens, il fut bien sûr nécessaire à Beckett, comme il l'avait été pour Joyce auparavant, de quitter sa terre natale. Aucun écrivain irlandais n'a simplement émigré – tous sont « partis en exil », en brandissant le poing, pleins d'une colère héroïque contre l'Irlande que Joyce a qualifiée de « truie qui mange ses petits ». Beckett est parti tôt, pas aussi tôt que Joyce, mais quand il partit, ce fut pour longtemps. Il préférerait, comme Shem l'écrivain public dans *Finnegans Wake*, « plutôt se mêler à la purée de lentilles de l'Europe qu'au petit pois fendu de l'Errelande » (2). En réalité, Beckett souffrit bien plus entre les mains de la philistine Irlande que Joyce n'eut ja-

* Responsable des pages littéraires de *The Irish Times*, John Banville a publié plusieurs romans dont *L'Intouchable* (éd. Flammarion).

Beckett
dans les
années 30.



COLL. EDWARD BECKETT

mais à en souffrir. Quand Beckett retourna à Dublin en 1937 pour servir de témoin dans un procès en diffamation que son oncle Harry Sinclair, un juif, avait intenté à l'antisémite Oliver St John Gogarty – qui servit de modèle pour Buck Mulligan dans *Ulysse* – le défenseur de Gogarty le cuisina savamment, et le soir même un journal dublinois le surnommait dans ses gros titres « l'athée de Paris ». De retour à Paris juste après le procès, Beckett se fit agresser dans la rue par un inconnu qui lui donna un coup de poignard dans le ventre. Gogarty et sa bande célébrèrent la nouvelle autour d'un plateau d'huîtres et de pintes de Guinness.

Pourtant, si l'Irlande exaspérait Samuel Beckett, ou même le dégoûtait, elle représentait également pour lui une source inépuisable d'inspiration et de décors.

« Tu vis le jour dans la chambre où vraisemblablement tu fus conçu. Le grand bow-window donnait sur l'ouest et la montagne. Principalement sur l'ouest. Car étant bow il donnait aussi quelque peu sur le nord et sur le sud. Nécessairement. Quelque peu sur le sud avec de la montagne encore et quelque peu sur le nord où elle s'affaissait vers la plaine. » (3)

Ce que se dit le narrateur de *Compagnie*, son créateur se le disait aussi. Samuel Barclay Beckett est né à Foxrock, une banlieue aisée de Dublin, un vendredi saint, le 13 avril 1906. Les Beckett, d'origine huguenote, formaient une famille protestante prospère qui s'était enrichie dans l'immobilier. Ils appartenaient à une classe à part, entre-deux dans l'Irlande de l'époque.

Comme le fait remarquer Anthony Cronin, un des récents biographes de Beckett, « dire qu'il appartenait à la classe anglo-irlandaise, et l'annexer à l'aristocratie foncière protestante – c'est-à-dire à la classe à laquelle Yeats affectait d'appartenir et celle à laquelle J.M. Synge et Lady Gregory appartenaient – ne ferait qu'ajouter à la confusion » (4). Les Beckett et les quelques autres familles qu'ils fréquentaient appartenaient à une classe moyenne de professions libérales, endurcies, robustes, aisées. Des rescapés, prêts à affronter les orages de la révolution et de la guerre civile qui allaient ravager ce pays pendant les vingt-cinq premières années de ce siècle.

Comme le montre Eoin O'Brien dans sa magistrale étude, *The Beckett Country* (5), des souvenirs de sa vie parmi ces bourgeois apparaissent en filigrane dans toutes les œuvres de fiction de Beckett, et dans nombre de ses pièces, du roman quasi autobiographique *Dream of Fair to Middling Women*, qu'il écrivit quand il avait à peine vingt ans, en passant par *La dernière bande*, mis en scène en 1958, jusqu'à *Compagnie* et *Worstward Ho*, qui furent publiés au début des années quatre-vingt, alors qu'il avait plus

de soixante-dix ans. *Compagnie*, comme le soulignent Anthony Cronin et James Knowlson dans leurs biographies, déborde d'images venues tout droit de l'enfance de Beckett, qu'il ressuscite avec une précision frappante et auxquelles il donne une intensité qui frise le sentimental. Beckett a parfois les accents attendris d'un vieillard qui se souvient du bon vieux temps :

« Petit garçon tu sors de la boucherie-charcuterie Connolly en tenant la main de ta mère. Vous prenez à droite et avancez en silence sur la grand-route vers le sud. Au bout d'une centaine de pas vous virez vers l'intérieur et entamez la longue montée menant à la maison. Vous progressez en silence dans l'air tiède et calme de l'été. » (p.12)

La maison dans laquelle est né Beckett, Cooldrinagh, avait été construite par l'agence de son père, et sa solide armature dominait la vaste propriété (elle n'appartient plus à la famille, et fut revendue l'année dernière pour un demi-million de livres). La vie à Cooldrinagh était confortable, ordonnée et étouffante, et Beckett y passa une enfance protégée mais plutôt heureuse. May, sa mère, femme aimante mais austère et sombre, était sujette à d'imprévisibles accès de colère suivis de longues crises dépressives, un comportement qui perturbait les eaux calmes de Cooldrinagh et marqua durablement le jeune – et le moins jeune – Beckett. Je laisse encore la parole au narrateur de *Compagnie* :

« Levant les yeux au ciel d'azur et ensuite au visage de ta mère tu romps le silence en lui demandant s'il n'est pas en réalité beaucoup plus éloigné qu'il n'en a l'air (...) Pour une raison que tu n'as jamais pu t'expliquer cette question dut l'exaspérer. Car elle envoya valser ta petite main et te fit une réponse blessante inoubliable. » (p.13)

Comme tant d'autres Irlandais, Beckett était profondément attaché à sa mère, et entretenait avec elle un rapport d'amour-haine classique qui devait durer encore longtemps après sa mort. Il prit la décision de s'établir en France, et d'écrire en français, apparemment autant pour fuir sa mère que sa mère-patrie. Pourtant les souvenirs qu'il avait gardés d'elle, à la fois tourmentés et tendres, le hantèrent toute sa vie. En 1950, atteinte de la maladie de Parkinson, May Beckett fut transportée à la clinique Merrion sur la place Herbert au-dessus du Grand Canal à Dublin, où elle décéda peu de temps après. On retrouve dans *La dernière bande* une scène émouvante et, comme Knowlson le montre, tout à fait autobiographique, d'un enfant assis sur un banc au bord d'un canal en face de la clinique où sa mère est mourante :

« J'étais là quand le store s'est baissé, un de ces machins marron sale qui s'enroulent, là en train de jeter un ballon pour un petit chien blanc, ça s'est trouvé comme ça. J'ai levé la tête, Dieu sait pourquoi, et voilà, ça y était. Une affaire finie, enfin. Je suis resté là quelques instants encore, assis sur le

**« Compagnie »
déborde
d'images venues
tout droit de
l'enfance de
Beckett, qu'il
ressuscite avec
une précision
frappante.**

James
Joyce


EVERETT / RUE DES ARCHIVES

banc, avec la balle dans la main et le chien qui jappait après et la mendiait de la patte. (Pause.) Instants. (Pause.) Ses instants à elle, mes instants à moi. (Pause.) Les instants du chien. (Pause.) A la fin je la lui ai donnée et il l'a prise dans sa gueule, doucement, doucement. Une petite balle de caoutchouc, vieille, noire, pleine, dure. (Pause.) Je la sentirai dans ma main jusqu'au jour de ma mort. (Pause.) J'aurais pu la garder. (Pause.) Mais je l'ai donnée au chien. » (6)

Bill, le père de Beckett, un homme à la fois vigoureux et doux qui avait son franc-parler, était un métreur dont les bureaux se trouvaient dans Clare Street, près du portail arrière de Trinity College, où Beckett fit ses études. Les parents de Beckett sont tous les deux présents dans son œuvre, emblèmes de la perte, de la retenue, de la mortalité, et du pouvoir et des limites de l'amour. Des deux, il aimait sûrement plus sa mère, mais chérissait plus son père. Nouvel extrait de *Compagnie* :

« (...) le petit pavillon (...) Ici le dimanche en été après le repas de midi ton père aimait à se retirer muni de Punch et d'un coussin. Assis sur un rebord la ceinture de son pantalon déboutonnée il tournait les pages. Toi en face sur l'autre les pieds ballants. Chaque fois qu'il gloussait tu essayais de glousser aussi. Lorsque son gloussement se mourait le tien aussi. Cela lui plaisait et l'amusait beaucoup que tu

veilles imiter son gloussement et il lui arrivait de glousser à froid dans le seul but de t'entendre essayer de glousser aussi. » (page 53)

Beckett fréquenta l'école Portora Royal du comté de Fermanagh, dans ce qui allait devenir l'Irlande du Nord après la partition en 1920. Oscar Wilde avait également fréquenté ces bancs, ce dont la direction ne se vantait pas beaucoup en ces temps corsetés. Le jeune Sam était un élève brillant, et déjà un ardent sportif, membre de l'équipe de cricket de l'école et de l'équipe de rugby dans ses deux dernières années. Il semble avoir été heureux à Portora, et pourtant, ou peut-être justement, l'école ne tient pas une place importante dans son œuvre. Portora le mena tout naturellement à Trinity College, où il s'intéressa surtout à la littérature française, des Troubadours aux Modernes. Thomas Rudmose-Brown, professeur de langues romanes, était son directeur d'études. Beckett était un des chouchous de « Ruddy » qui, dit-il, « m'ouvrit toutes sortes d'horizons ». Ruddy apportait un brin de « luxe, calme et volupté » dans les couloirs austères de Trinity – Beckett qualifia plus tard les fêtes qu'il organisait pour ses étudiants de « très chaudes » (7) – mais il eut également une grande influence intellectuelle et littéraire sur Beckett, à qui il fit découvrir les écrivains français modernes, Proust, Gide et Larbaud. Beckett se plongea dans la littérature française classique, et surtout dans Racine, passion qui devait avoir d'importantes répercussions par la suite sur ses propres pièces. Il lut aussi beaucoup de littérature italienne – Dante resta son compagnon de voyage toute sa vie durant – ainsi que les grands philosophes allemands, notamment Schopenhauer, avec lequel il se sentait des affinités particulières.

Pendant les vacances d'été, il passait plusieurs mois en France, mais aussi en Allemagne et en Italie, où il s'adonnait à son amour de la peinture, et notamment des grands maîtres hollandais, en visitant les grands musées. Il eut également une passion d'un genre plus profane pour sa cousine Peggy Sinclair, qui vécut à Dublin avant de déménager en Allemagne, et qui mourut jeune de la tuberculose, puis pour Edna McCarthy, jeune fille intelligente et enjouée qu'il rencontra à Trinity et dont la beauté le hanta jusqu'à la fin de sa vie. Ces premiers amours irlandais furent déterminants pour Beckett. Il n'oublia jamais ces deux femmes, et resta en contact avec elles jusqu'à leur mort, et même d'une certaine façon, au-delà.

En 1928, avec l'aide de Rudmose-Brown, Beckett obtint un poste temporaire d'enseignant à l'Ecole Normale Supérieure à Paris. Il devint très ami avec son prédécesseur, le professeur et poète irlandais Thomas McCarthy, qui l'introduisit auprès de James Joyce et de son cercle. Joyce et Beckett se lièrent

Personne, pas même Proust, n'est parvenu à rendre avec autant de tendresse et de mélancolie ravie le pays perdu de l'enfance.

d'amitié, tout en gardant leurs distances. Joyce mettait Beckett à contribution, comme le reste de son entourage, et l'envoyait faire des courses, lui faisait écrire des critiques de son travail et lui donnait à traduire en français des passages de « *Work in Progress* », qui allait devenir *Finnegans Wake*.

Beckett retourna à Dublin en 1930 et accepta un poste d'enseignant à Trinity College. Il n'était pas heureux en Irlande, trouvait la vie à Dublin étouffante et les conflits qui l'opposaient à sa mère insupportables. Il quitta précipitamment Trinity, partit voyager en Allemagne, tenta de s'installer à Paris et à Londres. Abattu et sans le sou, il se vit obligé de retourner « la queue basse » en Irlande en 1932 et de s'abandonner à nouveau aux bonnes grâces de sa famille. C'est alors qu'en 1933, son père fut victime d'une crise cardiaque. Knowlson raconte la mort de Bill Beckett :

« Il souffrit le martyre pendant plusieurs heures puis, sa famille réunie au grand complet autour de lui, il mourut vers quatre heures de l'après-midi. Sam ne devait jamais oublier les derniers mots que lui adressa son père : « bats-toi, bats-toi, bats-toi », puis (euphémisme, s'il en est), « quelle journée ! » (p.165).

Après la mort de son père, Beckett fit une dépression nerveuse. Aux frais de sa famille, il partit faire deux ans d'analyse kleinienne à la clinique Tavistock de Londres. Si la prudence s'impose, cette expérience a néanmoins visiblement marqué toutes les œuvres qui suivirent, qui se présentent bien souvent sous la forme de monologues dont le narrateur, allongé sur le dos dans la pénombre ou dans l'obscurité, se livre à une sorte d'accès de doutes et à une quête effrénée de soi, qu'il bredouille à un auditeur sans visage.

Son analyse terminée, Beckett revint s'installer en Irlande, d'où il s'échappa à plusieurs reprises pour aller voyager en Europe, notamment en 1936-37, quand il partit sillonner l'Allemagne. En 1937, il cessa de voyager et retourna à Paris, où il vécut jusqu'à sa mort. Si Beckett a choisi d'écrire la plupart de ses œuvres importantes en français, pour les traduire ensuite en anglais, il n'en demeure pas moins vrai, comme l'a courageusement fait remarquer le critique Christopher Hicks, que son style en français, aussi correct formellement, aussi élégant, et aussi beau soit-il par endroits, semble bien plat, presque ennuyeux, quand on le compare au mordant de son style en anglo-irlandais, toujours tranchant et vigoureux. Mais mise à part cette question de la langue dans laquelle il a choisi d'écrire, il reste que Beckett, même exilé en France, demeurait encore un peu en Irlande, ou qu'un peu d'Irlande demeurait en lui, un petit bout de terre intact dans les moindres détails, où il pouvait retourner se promener ou habiter aussi souvent qu'il le voulait. Parmi

les passages les plus beaux et les plus émouvants de son œuvre figurent ses descriptions des soi-disant montagnes de Dublin – elles sont en réalité à Wicklow – ces collines bleues dont il se souvenait et dans lesquelles il avait passé sa jeunesse à Cooldrinagh. Personne, pas même Proust, n'est parvenu à rendre avec autant de tendresse et de mélancolie ravie le pays perdu de la jeunesse que Beckett dans cet extrait de *Malone meurt*, où le narrateur éponyme semble « avoir retrouvé l'ouïe de (s)a jeunesse », passage qui évoque le jeune Sam allongé à l'abri dans la maison de son père, tout ouïe, accumulant des réserves pour l'avenir :

« Alors, dans mon lit, dans l'obscurité, les nuits de tempête, je savais faire la part, dans le hurlement du dehors, des feuilles, des branches, des troncs gémissants, de l'herbe même et de la maison qui m'abritait. Chaque arbre avait sa façon de crier, comme par temps calme son murmure. J'entendais au loin le portail en fer tirer sur ses piliers et s'entrechoquer ses battants à claire-voie, par où s'engouffrait le vent. Et il n'était jusqu'au sable de l'allée qui n'eût sa voix. La nuit sans souffle pour moi était une autre tempête, faite d'innombrables halètements, que je m'amusais à dépister. Oui, je me suis beaucoup amusé avec leur soi-disant calme, jeune. Le bruit que je préférerais n'avait rien de noble. C'était l'aboïement des chiens, la nuit, dans les petits hameaux accrochés aux flans de la montagne, où vivaient les casseurs de pierre, depuis des générations. Il me parvenait, à moi dans la maison dans la plaine, sauvage et flûté, à peine perceptible, vite las. Les chiens de la vallée répondaient, de leur grosse voix pleine de crocs, de mâchoires et de bave. De la montagne aussi me venait une autre joie, celle des lumières éparées y naissant à la tombée de la nuit, s'unissant en taches à peine plus claires que le ciel, moins claires que les étoiles et que la moindre lune éteignait, qui s'éteignaient d'elles-mêmes à peine allumées. C'étaient des choses qui étaient à peine, à la limite du silence et de la nuit, et qui bientôt cessaient. C'est ainsi que je raisonne à présent, à mon aise. Debout devant ma haute fenêtre, je m'y abandonnais, attendant que ça finisse, que ma joie finisse, là loin devant moi, en moi, tendu vers la joie de ma joie finie. » (8)

Traduit par Ninon Vinsonneau

(1) *Molloy*, éd. de Minuit, 1951, p. 155.

(2) *Finnegans Wake*. Traduit par Philippe Lavergne, éd. Gallimard, 1982, p. 186.

(3) *Compagnie*, éd. de Minuit, 1985, p. 15.

(4) *Samuel Beckett : The Last Modernist*, HarperCollins, Londres, 1996, p. 10.

(5) *Black Cat Press/ Faber & Faber*, Dublin et Londres, 1986.

(6) *La dernière bande*, éd. de Minuit, 1959, pp. 21-22.

(7) James Knowlson, *Damned to Fame : The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York, 1996, p. 65. Traduit aux éd. Solin / Actes Sud, 1999.

(8) *Malone meurt*, éd. de Minuit, p. 54.



COLL. BILL CUNNINGHAM

Beckett
(au centre) lors
d'une partie de
golf en 1927.

Pour un autre Beckett

par Evelyne Pieiller

La biographie de Beckett par James Knowlson met en lumière ce qui, d'une histoire singulière, d'un caractère, d'une culture travaille l'œuvre. Tout comme elle suscite la présence d'un Beckett chaleureux, blagueur, hanté, étrangement lumineux.

Il y a peut-être des gens à qui il sera indifférent d'apprendre que Beckett est le seul prix Nobel de littérature à figurer dans les pages du Wisden, la bible du cricket. Il y a peut-être des amoureux de son œuvre qui ne verront pas l'intérêt de connaître sa définition du Fernet-Branca (« ressemble à un récit de François Mauriac »), ses exploits es ricochets, ou son penchant à communiquer en morse avec ses voisins, les prisonniers de la Santé. Et pourtant...

Pourtant, il est évident que le portrait que propose cette biographie de Beckett par James Knowlson est bien plus réjouissant, bouleversant, ragaillardissant, que le pâle cliché du long ascète auquel on l'a souvent réduit. Et, mieux encore, l'anecdote ici n'est pas futile : car, de détail en précision, de rencontres en lectures, d'incident en événement, ce récit d'une vie invite à lire l'œuvre dans le murmure d'une intimité, aussi bien sensible qu'intellectuelle. Ah, quel plaisir : au plus loin d'un Beckett « formaliste », cette biographie met en lumière ce qui, d'une histoire singulière, d'un caractère, d'une culture, travaille l'œuvre, elle en rend vi-

Beckett, un illustre inconnu
James Knowlson.

Traduit de l'anglais
par Oristelle Bonis.
Ed. Solin / Actes Sud
(à paraître début
février), 195 F
environ.

Beckett n'est pas ce pur esprit en proie à un vertige métaphysique auquel a tenté de le réduire la rumeur.

sibles certains de ses matériaux, et leur métamorphose, tout comme, avec affection, avec respect, elle parvient à susciter la présence d'un Beckett chaleureux, blagueur, hanté, étrangement lumineux – inoubliablement incarné.

En fait, il n'y a, au fil des mille pages de cet ouvrage, rien à strictement parler d'ébouriffant : mais on a peu à peu le sentiment d'approcher un Beckett concret, et le concret des textes. Dans l'entrecroisement permanent des faits et des œuvres, surgit un homme quelque peu imprévu, surgit la pâte de l'écriture. C'est là l'émotion, la nécessité de cette entreprise. Bien sûr, on connaissait, on croyait connaître

l'essentiel. Enfin, l'essentiel... On connaissait les grandes dates, les grands tournants. Sa naissance, le 13 avril 1906, un vendredi saint, dans le comté de Dublin, au sein d'une famille aisée, protestante, loyaliste. On n'avait pas forcément mesuré pour autant combien l'Irlande est centrale, cette Irlande qui connaît en 1916 les terribles « Pâques sanglantes », puis, en 1922, la partition ; cette Irlande où renaît un théâtre qui, avec Yeats et surtout Synge, comptera durablement pour lui. Désormais, on peut apprécier combien Beckett était fastueusement imprégné de l'humour irlandais, virtuose, insolent. On découvre combien cette enfance, cette jeunesse vont nourrir l'œuvre de paysages, de gestes, reconstruits, ressaisis. A propos de *Pas moi*, Beckett ainsi dira : « J'ai connu

cette femme en Irlande ; pas « elle » en particulier, une femme unique, mais il y en avait tant de ces vieilles qui trébuchaient dans les sentiers »...

Oui, bien sûr, tous ceux qui s'intéressent à Beckett savaient qu'après ses études, brillantes, à Trinity College, où il se spécialise en littérature française (avec un mémoire sur Pierre Jean Jouve), il part pour l'Ecole Normale Supérieure, fait la connaissance des Joyce, rentre à Dublin enseigner, démissionne avec enthousiasme, au grand désarroi de sa famille, avant que son père ne meure, et qu'il ne s'engage dans une psychanalyse avec Bion, qui lui permettra de « retrouver des souvenirs de la vie intra-utérine ». Mais ce qui apparaît ici, c'est la transformation du jeune Beckett, sportif, gaillard, péremptoire, en un homme dont le corps et la tête souffrent, ce qui domine, plus encore que le détail de ses relations mouvementées avec les Joyce, c'est l'évocation de son cheminement au fil de ses lectures : Beckett passionnément interroge le mystère de la relation corps-esprit, en se plongeant dans les philosophes post-cartésiens, en travaillant les néo-platoniciens, il salue avec ferveur Schopenhauer et s'approprie *La Divine Comédie* – qu'il lira toute sa vie.

C'est là la délicate beauté de cette biographie : elle nous permet d'apprendre dans quels mondes vivait Beckett : un monde irlandais, où la psychanalyse

est illégale – c'est pour ça qu'il entreprend une cure à Londres –, où règne le puritanisme, qu'il soit protestant et catholique, où Beckett lui-même, après tant d'autres, sera soupçonné d'obscénité, y compris par sa mère, ce qui n'empêche pas cette dernière de payer son analyse ; un monde de l'exil, Londres ou Paris, où brille la liberté de dire ; un monde intérieur, qui s'élabore dans les livres, lus, écrits. Ce monde intérieur, viennent s'y confronter Joyce le souverain, les « Celtes crépusculaires », hérauts d'une Irlande mythique, Freud, Jones, Rank, Descartes, Milton, Dante, Shakespeare... qui vont devenir, pour Beckett, si proches, si intimes, que dans ses textes ils viendront chuchoter, ou sourire : à tel point qu'il pourra, pour telle ou telle pièce, faire le relevé de ces citations, si merveilleusement devenues siennes qu'elles en semblent invisibles.

C'est également grâce à cette mise en lumière de mondes en tension que se comprend le passage au français : le jeune homme érudit va chercher à se défaire de l'anglais « trop chargé d'associations et d'allusions », il va quitter le picaresque, le brio, la référence, pour s'approcher de sa voix à lui, celle qui va lui permettre d'écrire « sans style » : à l'opposé de Joyce, il va se consacrer à l'homme en tant qu'il ne sait pas et ne peut pas ».

Mais, si nous est ainsi donnée à comprendre l'unité profonde d'une œuvre, si, sans insister, sont éclairées les questions, les contradictions, les aspirations, les douleurs qui composent un homme, chair, sang, mots, nerfs, jusque dans ces années quarante où, dans la chambre de sa mère, il a enfin sa « vision » : « clair enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur », jamais pour autant Beckett n'est réduit au stéréotype du Grand Ecrivain Souffrant et Solitaire. Au contraire, il apparaît magnifique d'humour, de vitalité et, peu à peu, surtout après le tournant de la guerre, de bonté.

Il a des amis, il a des amours, il a des passions, il a des plaisirs. Ça n'empêche pas de recourir au lithium parfois quand il est difficile de durer, mais quand même – « à chacun sa petite croix », comme le veut Godot. Lui qu'on imagine coupé de tout, il est agent de liaison pendant la Résistance, avant de devoir aller « se planquer » à Roussillon. Là-bas, il vit comme un paysan, avec sa compagne Suzanne. Quand on lui demande de cacher des grenades, il accepte : et en oublie une gentiment à l'extérieur de la maison. Distract, oui, et discret. Il ne se vantera jamais d'avoir préféré la France en guerre à l'Irlande neutre ». Lui qu'on imagine monacal, il aime bien boire sec avec ses amis, et il n'ignore rien des complications des histoires d'amour. Lui qu'on imagine « sage » est, à vie, bouleversé par « l'amour féroce » de sa mère, et ne renonce jamais à « l'image la plus obsessionnelle de ses souvenirs d'enfance » : celle

d'un vieil homme qui marche en tenant un enfant par la main. Beckett est splendidement... humain.

Humain, oui. Dans toute la beauté du terme. Lui qui a longtemps vécu, chichement, d'une petite rente et de quelques menus travaux alimentaires, quand, à partir de *Godot*, arrivent la notoriété et l'aisance, il aide. Il aide ses amis, ses proches, il leur donne et du temps, et de l'argent. La guerre, ses amis morts, son travail pour la Croix-Rouge dans les ruines de Saint-Lô ont certainement contribué à cette attention toujours plus grande qu'il porte aux difficultés d'autrui, tout comme il sera amené à soutenir, à sa façon, l'opposition à la guerre d'Algérie, les Polonais sous Jaruzelski, Vaclav Havel dans sa prison. Là aussi, le « cliché » est bien plus étriqué que la réalité.

De façon générale, c'est là ce qui saisit : Samuel Barclay Beckett n'est pas ce pur esprit en proie à un métaphysique vertige, auquel a tenté de le réduire la rumeur. Il est, au contraire, une intelligence très précisément sensible, un corps en émotions, et ses mots à lui n'émergent pas du silence, mais sont sculptés à partir d'une épaisse matière d'images et de mots autres, dont il s'est fait une patrie, en les réinventant, et en leur imposant son rythme. C'est ainsi qu'il était grand connaisseur de la peinture, et pas seulement des artistes contemporains, et que le Caravage ou Friedrich lui ont suffisamment parlé dans sa langue, pour que leurs images aient pu initier, cristalliser, « donner lieu » à *Godot* ou *Pas moi*. Entre autres, bien sûr, entre autres... Dans la peinture, ce qu'il salue, notamment chez Cézanne, c'est qu'on y éprouve « le sentiment de son incommensurabilité non seulement avec la vie d'un ordre aussi différent que le paysage, mais aussi bien... avec la vie... à l'œuvre en lui ». Avec la musique, c'est le même bonheur, le même appel. Il jouera toute sa vie du piano, et une grande partie de son travail repose, comme le rappelle Knowlson, « sur la répétition, avec variation, contrepoint, changements de tonalité, de rythme, de tempo, de diapason ». C'est d'ailleurs en chef d'orchestre plus qu'en metteur en scène qu'il dirige les acteurs. Et la musique interviendra même comme personnage à part entière parfois (*Cascando*).

Mais ce n'est pas parce que cette biographie nous fait saisir, de façon assez remarquable, l'entrelacs de l'imaginaire et du « réel », nous approche d'une lecture du texte qu'était Beckett, qu'il faudrait négliger le plaisir de croiser quelques grandes figures de l'activité artistique de plus d'un demi-siècle, l'excitation de le suivre dans son travail au théâtre, ou dans ses « sorties » en public, l'agrément de l'entendre, vif, énervé, ironique, parfaitement irrésistible. Si on émerge de l'ouvrage prêt à réattaquer l'œuvre, coupante de radicalité, et bruisante de vie, on est aussi étrangement ému d'avoir ainsi « fréquenté » ce passant considérable. □

BECKETT ET SES BIOGRAPHES

Somme documentaire unanimement saluée, *Beckett, un illustre inconnu* (éd. Solin / Actes Sud), la biographie « officielle » de Beckett réalisée par James Knowlson, peut être sur certains points complétée par une série de témoignages ou comparée à d'autres essais biographiques. Chronologiquement, Ludovic Janvier a été le premier à fournir un ouvrage combinant éléments biographiques et parcours de l'œuvre dans la collection « Écrivains de toujours » (éd. Seuil, 1969).

Guy Croussy, en 1971, développera ce principe dans une monographie publiée chez Hachette. La première grande biographie est due à Deirdre Bair (1978, nouvelle édition en français en 1990 chez Fayard) : l'accueil critique fut relativement élogieux, du moins en France, en dépit des multiples réserves exprimées par les spécialistes, et du silence de Beckett, que d'aucuns dirent effondré à cette lecture. Considérant que Deirdre Bair dut collecter les informations dans un milieu hostile à son entreprise, munie d'une unique déclaration de l'auteur selon laquelle il ne ferait rien pour l'aider ni pour entraver sa tâche, cette biographie eut le mérite de soulever quelques coins de la chape et fut la référence majeure pendant vingt ans. En 1986, Charles Juliet rapporta les termes d'une *Rencontre avec Samuel Beckett* (éd. Fata Morgana, réédité en 1995), suivis six ans plus tard d'un témoignage d'André Bernold, livrant quelques aphorismes et des points saillants de la psychologie Beckett dans sa vie quotidienne (*L'Amitié de Beckett*, photographies de John Minihan, éd. Hermann, 1992). Enfin, en 1996, presque simultanément à la sortie en Grande-Bretagne du livre très attendu de James Knowlson (dont le manuscrit a été amputé de 300 feuillets), deux autres monographies en langue anglaise sur Beckett ont fait leur apparition. La première est l'œuvre d'Anthony Cronin, personnalité du monde culturel irlandais, qui dépeint avec beaucoup de brio et de malice les caractéristiques de l'écrivain, ses « particularités » dirait-on, en s'appuyant sur une excellente connaissance de son milieu d'origine (*Samuel Beckett, The last modernist*, ed. Harper Collins). En complément, le second ouvrage, rédigé par Lois Gordon, élargit encore le champ de recherche, replaçant la carrière de Beckett dans le contexte politique et culturel de la première moitié du siècle, parfois avec quelques naïvetés (*The World of Samuel Beckett*, ed. Yale University Press).

Hervé Chesnaie

Repères chronologiques

par Evelyne Pieiller

1906. 13 avril. Naissance de Samuel Barclay Beckett à Cooldrinagh, dans le comté de Dublin. Parents aisés, un frère, Frank, son aîné de quatre ans.

1916. Révolte des « Pâques sanglantes ».

1915-1928. Les années d'école. Le jeune Sam travaille le piano, pratique le cricket et le rugby, raffole des échecs, et se fait remarquer à Trinity College par un professeur de littérature française à sa mesure. Partition de l'Irlande (1922). Premières amours.

1928-1930. Les années parisiennes. Il est lecteur à l'Ecole Normale Supérieure, devient l'ami de Jean Beaufret, futur spécialiste de Heidegger, d'Alfred Péron... Il découvre les charmes d'une vie un tantinet plus irrégulière qu'à Dublin. Il fait la connaissance de Joyce et de sa famille. Sur la suggestion de Joyce, il écrit *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, qui paraît dans la revue d'Eugène Jolas *Transition*. Publie le poème *Whoroscope*, et *Proust*, un essai. « Il est difficile de savoir que penser de lui. Il est si absolument le maître de sa propre forme qu'il en devient l'esclave aussi souvent qu'il la domine. » Entreprend de traduire, sur la suggestion de Philippe Soupault, et avec Alfred Péron, le premier tiers d'*Anna Livia Plurabelle*, une « séquence » du *Work in Progress* de Joyce.

1931-1936. Enseigne à Trinity College, voyage, est amoureux. Démissionne très vite. Écrit *Dream of Fair to Middling Moon*, son premier roman : picaresque, d'une

extravagante invention stylistique. N'est pas publié. En 1933, son père meurt. Ses derniers mots, adressés à son fils, sont : « Bats-toi, bats-toi, bats-toi » et « Quelle matinée ». Beckett s'engage dans une psychanalyse avec Bion, à Londres. En 1934, publication d'un recueil de nouvelles reliées entre elles, *More Pricks than Kicks*, qui sera interdit en Irlande. Publication d'un recueil de poèmes, *Echo's Bones and other Precipitates* : « l'œuvre d'un très jeune homme qui n'avait rien à dire mais était dérangé par l'envie de faire » S.B.

1936-1939. Voyage en Allemagne (36-37), visite musées et galeries, apprend la langue : « se démener pour apprendre à se taire dans une autre langue, quelle absurdité ! » S.B. Poignardé à Paris par un

proxénète énervé. Publication de *Murphy*, 1938. Relations sentimentales d'autant plus compliquées qu'elles sont multiples. Décide de s'établir à Paris, et de lier plus étroitement sa vie à celle de Suzanne Deschevaux-Dumesnil. De 1938 à 1953, il n'aura plus d'éditeur anglais. Commence à écrire des poèmes en français.

1939-1944. Exode. Prêt de Larbaud, ami de Joyce. Retrouve Marcel Duchamp à Arcachon. Revient à Paris et, en septembre 1941, entre dans la Résistance. Quand le réseau est trahi, se réfugie, avec Suzanne, à Roussillon, où il travaille chez un agriculteur qui le paie en nature. Rallie à nouveau la Résistance en 1944.

Beckett à quatre ans sur les genoux d'une tante. A gauche de la photo, sa mère ; assis devant lui, son frère Frank.



COLL. DARTMOUTH COLLEGE, HANNOVER

1945-1953. Sert dans la Croix-Rouge à Saint-Lô, presque entièrement détruite.

Va écrire en peu de temps quelques-uns de ses absolus chefs-d'œuvre : il termine *Watt*, un roman, compose une première pièce, *Eleutheria*, en français, après un premier roman en français, *Mercier et Camier*. Il fréquente des peintres – les frères Van Velde – et Giacometti, et écrit trois magnifiques romans en français : *Molloy*, *Malone meurt*, et *L'Innommable*, puis *En attendant Godot* (fin 1948-début 1949). Sa mère meurt en 1950.

Il vit d'une petite rente (héritage paternel), et de quelques commandes.

Il habite, avec Suzanne, un très modeste appartement rue des Favorites, dans le quinzième arrondissement, qu'il ne quittera que des années plus tard, pour un logement un peu plus spacieux, boulevard Saint-Jacques, en face de la Santé. En 1950, Jérôme Lindon décide de le publier.

En 1951, *Molloy* et *Malone meurt* sont publiés aux éditions de Minuit.

En 1952, c'est *En attendant Godot*.

Le 3 janvier 1953, première de *Godot*, au Théâtre de Babylone, dirigé par Jean-Marie Serreau, dans une mise en scène de Roger Blin.

Beckett devient propriétaire d'un petit pavillon près d'Ussy-sur-Marne. C'est souvent là qu'il écrira au calme.

L'Innommable, éd. de Minuit, 1953.

Watt, son dernier roman écrit en anglais, paraît en 1953 à Paris, à Olympia Press.

1954-1958. Son frère meurt. *Godot* commence une carrière internationale.

Beckett écrit sa première pièce pour la radio, *All That Fall-Tous ceux qui tombent*.

La première de *Fin de partie*, pièce écrite en français, a lieu le 3 avril 1957, à Londres, dans une



COLL. EDWARD BECKETT

Etudiant à Trinity College (Dublin).



COLL. DARMOUTH COLLEGE, HANOVRE

Avec son frère Frank vers 1936.

mise en scène de Roger Blin.

Il interdit qu'on joue ses pièces en Irlande (qui pratique une censure sévère).

Il traduit ses œuvres du français à l'anglais, ou vice-versa.

Désormais, les éditions de Minuit sont son éditeur français.

En 1958, *La Question*, d'Henri Alleg, est publié aux éditions de Minuit. L'ouvrage est interdit, Beckett aide à en cacher des exemplaires. *Krapp's Last Tape* (*La Dernière bande*) est présentée au Royal Court Theatre, à Londres, après quelques démêlés avec la censure.

1960-1963. Comment c'est : un texte en prose qui poursuit *L'Innommable*.

La Dernière bande devient un opéra, avec la musique de M. Mihalovici.

L'atelier-théâtre de la prison de Saint-Quentin monte *Godot*, joué par des prisonniers. L'un d'eux, qui deviendra metteur en scène et acteur, sera un ami de Beckett.

En 1961, il épouse Suzanne.

A l'occasion du « Manifeste des 121 », Beckett est amené à aider certains signataires qui auront à souffrir professionnellement d'avoir pris ces positions.

Il écrit plusieurs fois pour la radio : après *Embers* (*Cendres*), en 1959, c'est *Words and Music* (*Paroles et Musique*), pour la BBC, et *Cascando*, pour l'ORTF.

Happy Days, traduit par Oh ! les beaux jours, est présenté en 1963 à l'Odéon-Théâtre de France, dans une mise en scène de Roger Blin. Elsa Triolet dira que c'est une œuvre « atroce ». La Winnie de Madeleine Renaud est acclamée.

1964-1969. Il conçoit *Film*, avec Buster Keaton.

Comédie, « du Feydeau d'outre-tombe », selon Gilles Sandier, est mis en scène par Jean-Marie Serreau au Pavillon de Marsan, en 1964, et sera filmé par Martin Karmitz en 1966.

Imagination morte imaginez, un

Beckett docteur
honoris causa
du Trinity College
de Dublin en 1959.

bref texte en prose : « 1000 mots,
6 mois de ratures » S.B.

Les diverses mises en scène de
ses pièces, auxquelles il va
participer de plus en plus,
réclament beaucoup de son
temps.

Il reçoit le prix Nobel de littérature
en 1969. C'est Jérôme Lindon qui
le représentera à Stockholm.

1970-1979. Les ennuis de santé
se font de plus en plus pesants.
Souffre d'une double cataracte,
qu'il finira par faire opérer.

Le Dépeupleur : cinq ans pour ce
bref texte en prose, qui sera
« adapté » pour la scène, et joué
par David Warilow.

Il refuse toute mise en scène de
ses œuvres en Afrique du Sud

(sauf exception du public
multiracial).

Il soutient le Comité de Solidarité
aux travailleurs polonais.

Il met en scène lui-même *Godot* à
Berlin (1975), *Footfalls (Pas)* à
Londres (1976), et à Paris (1978),
avec Delphine Seyrig.

Egalement : *Pas moi*, avec
Madeleine Renaud, au Théâtre
d'Orsay (1978), *Comédie*, la
même année, à Berlin, et *Happy
Days (Oh ! les beaux jours)* à
Londres (1979).

Écrit *Company*, sa première
« fiction » un peu longue depuis
dix-sept ans.

Des pièces brèves : *Pour finir
encore et autres foinades - Cette
fois*.

1980-1989. Les maladies se
succèdent, les proches meurent.
Des pièces brèves : *Rockaby
(Berceuse)*, *Ohio Impromptu*.
Une nouvelle prose, *Mal vu mal
dit*.

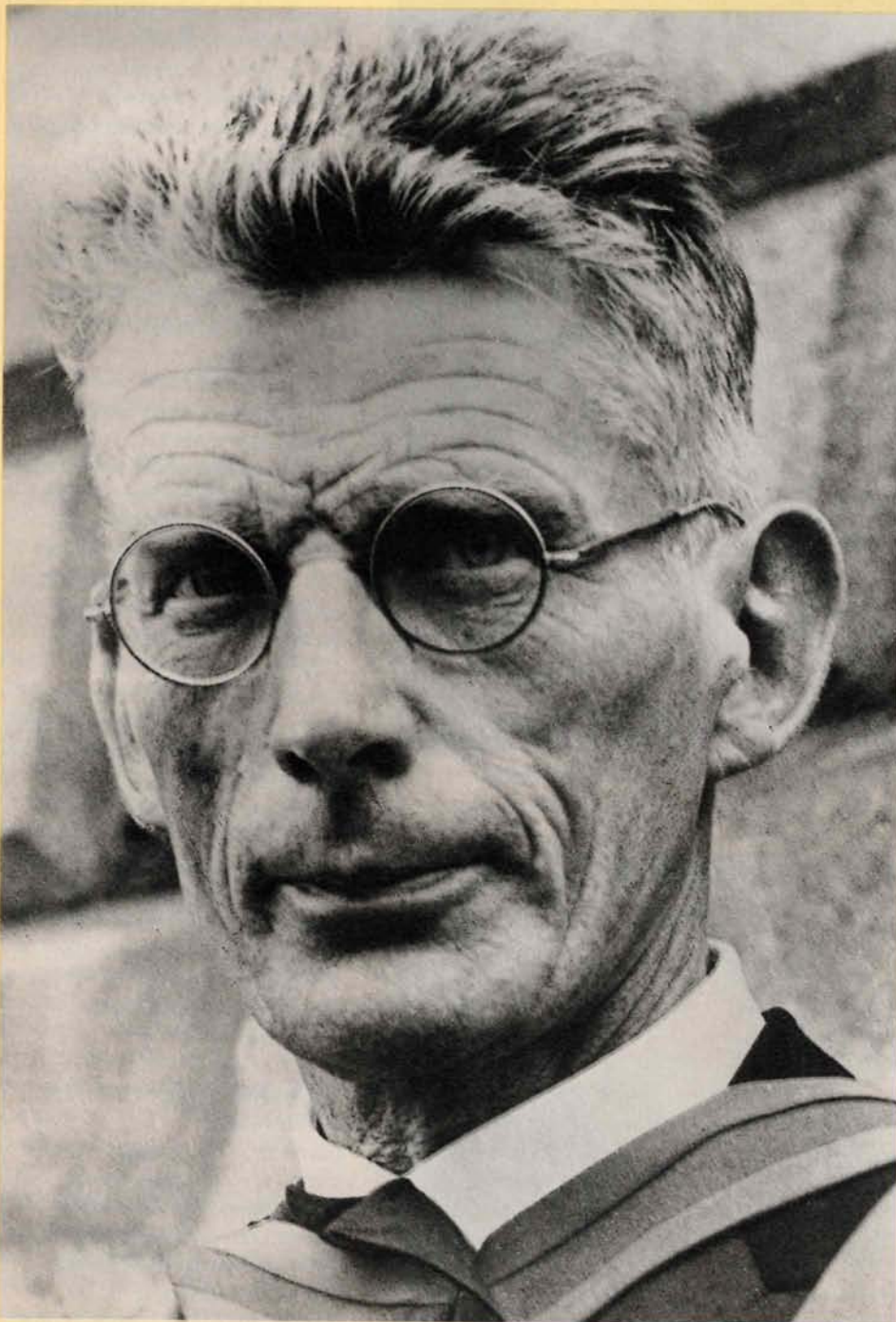
« Une invention folle pour la TV » -
S.B. : *Quadral I and II*,
chorégraphie « non verbale » pour
quatre danseurs.

L'image devient de plus en plus
importante dans son œuvre.
Une pièce, *Catastrophe*, est
dédiée à Vaclav Havel, alors en
prison : écrite sur la sollicitation
de l'AIDA, l'Association
Internationale pour la Défense des
Artistes.

Il semble de plus en plus
préoccupé par la difficulté
d'écrire. *Worstward Ho ! (Cap au
pire)*, l'une de ses plus grandes
œuvres : « Me bats avec une
prose impossible. Anglaise. Avec
aversion ».

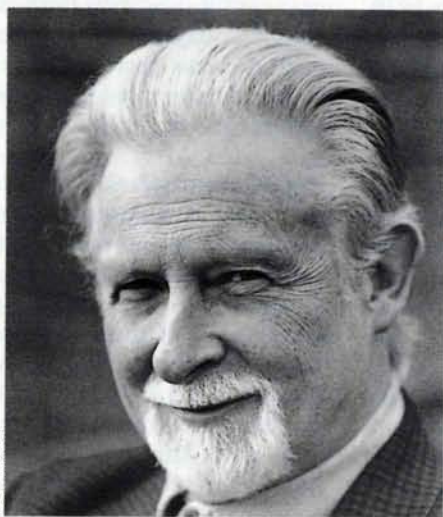
Hospitalisé, il écrit sa dernière
œuvre originale, *Comment dire*.
Le vendredi 22 décembre 1989, il
meurt, quelques mois après sa
femme. □

Cette chronologie a été établie
d'après la biographie de Beckett par
James Knowlson (éd. Solin / Actes
Sud) et l'essai d'Emmanuel Jacquart
*Le Théâtre de dérision (Beckett,
Ionesco, Adamov)* (rééd. Gallimard-
Tel, 1998).



LES AMITIÉS

James Knowlson a retracé sa vie. Ludovic Janvier travailla avec lui pour traduire *Watt*. James Calder édita en anglais l'ensemble de ses romans. Roger Kempf conversa souvent avec lui. Tous se souviennent de celui qui fut leur ami.



ROLF KRUGER

James Knowlson :
*“Beckett était un saint
 qui aimait le whisky et
 les femmes”*

propos recueillis
 par Evelyne Pieiller

C'est à Reading, où il enseigne et où il a fondé les Archives Beckett, que James Knowlson nous a conté la généalogie de son entreprise biographique (*Beckett, un illustre inconnu*, éd. Solin / Actes Sud), les surprises qu'elle lui a réservées, et ce que Beckett même, dans tous les sens du terme, lui a donné.

L'histoire de la biographie. – « J'ai demandé une première fois à Beckett, sur la sollicitation d'un éditeur, l'autorisation d'écrire sa vie. Il m'a répondu qu'il préférerait qu'on s'occupe de son œuvre. Des années plus tard, j'ai reposé la question, en lui précisant qu'à défaut d'un « oui » sans équivoque, je renoncerais. En 1989, l'année même de sa mort, il m'a répondu Yes. Avec une majuscule. Et a souligné qu'il m'aiderait, afin que j'aie accès au plus grand nombre de sources possibles. Il souhaitait simplement que l'ouvrage ne soit publié qu'après sa mort. Pour que j'aie le maximum de liberté.

Ça a changé un tout petit peu ma vie. Je n'avais jamais écrit de biographie, et c'est une épreuve. Je voulais rendre celui dont j'avais aimé et l'œuvre, et la personnalité. Or, ce qu'on disait de lui ne correspondait jamais à ce que nous, ses amis, nous connaissions.

L'humour et le whisky. Une soirée avec Beckett était extrêmement drôle, et même si on sentait qu'avec lui on était en relation avec deux mille ans de culture européenne, on rigolait tout du long. De la même façon, j'ai toujours été choqué par la vision « noire » qui a été largement donnée de son œuvre. Beckett disait : « tout ce qu'on peut faire, c'est essayer de chanter, mais on chante avec des paroles qui trahissent ». C'est là ce qui me paraît essentiel, comme dans *L'Innommable* : « I can't go on, I'll go on » – la nécessité strictement humaine de garder sa dignité. Malgré tout. Son œuvre est un chant. Un chant ambigu, mais un chant. Je souhaitais ainsi pouvoir lui rendre son humour, son courage, mais sans en faire un saint. Enfin, c'est compliqué, parce qu'en même temps, c'est bien un saint, aussi. Trois jours après le Nobel, par exemple, tout l'argent est donné : à ses amis, à la bibliothèque de Trinity College... Mais un saint qui aimait le whisky et les femmes.

De plus, je désirais composer une sorte de dialogue entre l'œuvre et la vie. Difficile. Quel lien pouvait-il y avoir ? Je l'ai découvert peu à peu : par exemple, pour *Fin de partie*, écrit après la mort de son frère, on peut voir que le lieu est la chambre d'un mort. Mais c'est un travail délicat, comme ces déchiffrements de tableaux par couches successives...

Les Archives Beckett. Donc, ça m'a pris six ans. Recherches et voyages. Je me suis libéré de mon travail – je suis titulaire de la chaire de français à l'Université de Reading – et c'était très bien, j'ai toujours aspiré à devenir « le professeur invisible ». A vrai dire, initialement, je suis « dix-huitiémiste ». Voltaire, Diderot... Mais je me suis toujours occupé de théâtre : je mettais en scène des pièces contemporaines, où je jouais même parfois : Ionesco, Arrabal et... Beckett. C'est ainsi que je l'ai découvert, et aimé. En 1970, j'ai organisé une exposition sur son œuvre théâtrale. Nous avons emprunté des documents aux Irlandais de Paris, à Madeleine Renaud, à Jean-Louis Barrault, à Roger Blin... La plupart de ceux qui nous ont aidés, nous ont ensuite dit de garder ces documents. C'est ainsi qu'est né ce Fonds Beckett. Beckett ensuite l'a lui-même alimenté, en nous faisant don de nombreux manuscrits. C'était merveilleux, j'avais toujours une raison pour aller à Paris : j'étais le « facteur », je rapportais des textes pour l'Université. Je me souviens d'un jour où j'étais sur un quai de gare, à Lozère, et je regardais une version écrite à la main, non publiée, de *Premier amour*. Ce fut une émotion. En fait, ces Archives Beckett sont davantage une création de Beckett que de mes amis et moi. Sans sa générosité, elles ne seraient pas devenues ce fonds d'une telle richesse, où sont rassem-

blées quasiment toutes ses traductions, ses manuscrits, ses notes de mise en scène, le plus grand nombre de documents possible sur tous les spectacles-Beckett, etc.

Nous regrettons un peu que ces Archives soient mieux connues aux États-Unis qu'en France... Mais ça commence à changer. Nous avons des trésors : le carnet de notes de Beckett pour la mise en scène de *Oh Happy days*, qu'il a monté avec Billie Whitelaw, par exemple... Natasha Perry et Peter Brook ont travaillé dessus, pour leur propre réalisation... Maintenant, de toute façon, ça me dépasse. D'autant que les héritiers donnent même des documents qui ne sont pas encore révélés à la presse...

Beckett familial. Si je m'entendais bien avec Beckett, c'est parce que je ne le traitais pas en grand homme, et que nous avions des points communs – nous jouions notamment tous les deux au cricket : ça crée un lien. Et je ne lui posais jamais de « grande question ». Il détestait ça, comme il détestait parler de son œuvre. A table, après un petit beauljolais blanc, on pouvait, bien sûr, parler de Delphine Seyrig dans *Pas*, ou de la difficulté de traduire « Cette fois » par « That time ». On dînait aux Iles Marquises, son restaurant préféré, et on discutait de comment rendre « le Temps », et « cette fois où ».



Beckett
à la fin des
années 60.

COLL UP / EDMEDIA

Mais entre nous. Il n'allait pas expliquer ce qu'il avait écrit. On en parlait. C'est tout.

Concrètement. Pour Beckett, les formes de l'espace, le rythme, les gestes lui permettaient de créer « en vrai » les images qu'il avait dans sa tête. Concrètement. Mot central.

« **I can't go on, I must go on** ». Vous comprenez donc bien que cette entreprise biographique n'était pas seulement un « contrat ». J'avais déjà publié une dizaine de livres sur Beckett. Dont quatre volumes de ses carnets de notes de mise en scène. Et ce qu'il écrivait comme ce qu'il était comptaient beaucoup pour moi. Chaque fois qu'après l'avoir quitté, je remontais le boulevard Saint-Jacques, j'avais l'impression que ma vie devenait plus simple, qu'on pouvait laisser derrière soi les petites vilénies de la vie : il avait une grande force morale, une façon de dépasser les petites bêtises, de croire, et de faire croire, qu'on pouvait endurer, et durer, et que ça allait être bien... Ce n'est pas seulement sa gentillesse : quand mon fils a eu un accident de moto où il a failli mourir, Beckett téléphonait tous les soirs. C'est plus : un pouvoir de compassion, et ce courage, « **I can't go on, I'll go on** »...

Les documents nouveaux. J'étais fasciné par l'œuvre, mais je voulais rendre compte de sa personnalité, qu'elle rayonne dans tout le livre ; il me fallait et être précis, et refuser de construire une image : j'ai eu beaucoup de chance, ce fut un « labour of love », un travail d'amour, une découverte, un bonheur, et le retour à mon passé de chercheur. Même si je savais que je pouvais utiliser des documents nouveaux, injecter des citations « rigolotes », transformer ainsi la narration, grâce aux lettres notamment, en un récit, disons, « pétillant », j'étais quand même intimidé. Parce que je me rendais compte que si je pouvais suivre, un peu, Beckett dans son interrogation sur la conscience de soi, par exemple – ses lectures des post-cartésiens – ses rapports à l'Irlande, sa réflexion sur Héraclite, etc..., je n'étais pas un spécialiste. Je n'ai pas pu tout creuser autant que je l'aurais voulu, Beckett était un homme d'une culture véritablement impressionnante.

Mais j'ai eu le bonheur, parce que je suis un ami d'Edward Beckett son neveu, et l'un des deux héritiers, de pouvoir lire les notes qu'il a rédigées pendant sa psychanalyse, et qui portent essentiellement sur ses lectures de Jones, Rank, Freud, et sur différents philosophes. Elles n'avaient jamais été utilisées. De même que ses notes, en 36-37, lors de son voyage en Allemagne, qui témoignent d'un intérêt passionné pour la peinture.

La peinture. C'est évidemment grâce à ses amis peintres que j'ai pu véritablement apprécier la qua-

lité de son regard, mais ces journaux intimes m'ont engagé à reconsidérer l'influence de la peinture sur lui : car il ne s'agissait pas là uniquement de passion, mais de formation. Si les citations de Milton, Dante ou Racine lui venaient tout naturellement, il en allait de même pour les images des grands peintres. Il pouvait d'ailleurs, à quatre-vingts ans, me décrire de façon détaillée le petit garçon de *L'Auberge*, de Ruysdael. Les tableaux et les livres comptent autant que les gens dans une biographie de Beckett.

Mais est-ce qu'on peut faire l'histoire d'une influence de ce genre en même temps que l'histoire d'une vie ? J'ai essayé. Ça m'était plus facile que de le suivre dans la voie néo-platonicienne.

J'ai essayé, en précisant par exemple que la « Bouche qui parle dans le noir », dans *Pas moi*, lui a été inspirée par *La Décollation de Saint-Jean le Baptiste*, du Caravage, selon ce que lui-même disait. A quoi il faut évidemment ajouter que l'autre personnage de la pièce, l'autre « vision », plutôt, provient notamment d'un séjour au Maroc... Il prend d'un peu partout, et transforme.

C'est sans doute, dans mon travail, ce qui m'a le plus étonné, cette formidable connaissance de la peinture, et son irradiation dans l'œuvre. Même s'il était évident que le thème de l'œil, du regard, était extraordinairement présent dans son théâtre, tout comme était évident que sa « déconstruction » de la scène, sa façon d'utiliser les ressources de la télévision, relevaient d'une réflexion sur l'espace.

L'engagement. L'autre grand étonnement, c'est son côté « engagé ». Engagé du côté de la compassion. Non, je ne dois pas parler d'étonnement. Je savais à quel point la guerre l'avait marqué ; la disparition d'amis ; les camps. Sans cette guerre-là, il n'aurait pas écrit *Molloy*, *Godot*, *L'Innommable*... Disons que j'étais curieux d'apprendre qu'il avait signé un manifeste contre la loi martiale en Pologne, qu'il avait beaucoup aidé Amnesty International, se préoccupait du sort de ses amis polonais...

La souffrance. Il y a maintenant deux ans que cette biographie a été publiée, et je n'étais pas vraiment sûr de la voir traduite en français. J'ai été très malade, mais, pendant la maladie, j'ai très souvent pensé à ces mots « je dois continuer ». Ça vient de Beethoven, vous savez. Beckett a beaucoup souffert, et pas uniquement d'« angst », mais il savait être très ironique avec sa souffrance. Continuer, oui. Vous ai-je raconté qu'un jour, alors qu'il était au programme de mes cours, il m'a dit que je devrais plus tard changer de sujet, et m'intéresser, par exemple, à Pinget ? Mais j'ai continué... □

« Je ne lui ai jamais posé de grande question. Il détestait ça, comme il détestait parler de son œuvre ».

Ludovic Janvier : "Beckett était obsédé par la voix"

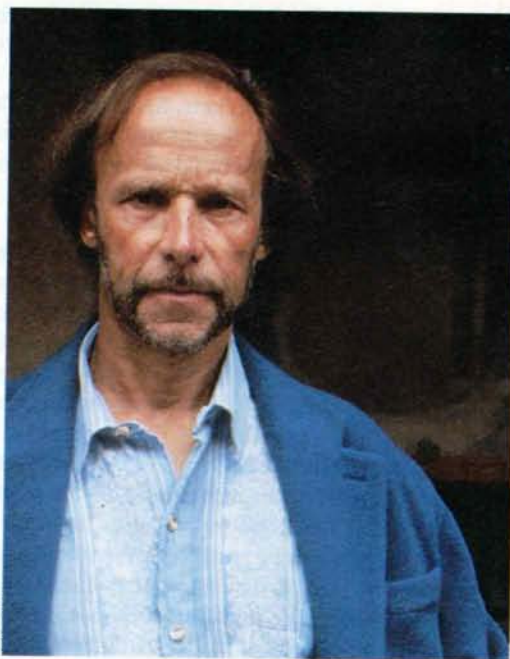
propos recueillis par Aliette Armel

Ludovic Janvier a rencontré Samuel Beckett par l'intermédiaire de Jérôme Lindon au printemps 1966, alors qu'il achevait un essai (*Pour Samuel Beckett*, éd. de Minuit) où il citait des passages d'œuvres non encore traduites nécessitant l'intervention de leur auteur. Leurs rencontres ont été ensuite placées sous le signe de la traduction de *Watt*. Leur amitié s'est poursuivie jusqu'aux dernières années de la vie de l'écrivain de *Molloy*. Ludovic Janvier a consacré un second essai à Beckett, dans la collection des Écrivains de toujours, au Seuil (1969).

■
– *Comment s'est passé le travail que vous avez effectué avec Samuel Beckett, cette traduction de Watt, objet de vos premières rencontres ?*

– On a commencé par un premier essai, autour d'un texte très court, *From an abandoned work*. Il a servi de brouillon à la traduction de *Watt*. Ensuite pendant deux ans, nous nous sommes vus régulièrement à trois, Samuel Beckett, Agnès – ma femme de l'époque – et moi. Nous avons traduit *Watt*, ou plutôt nous l'avons aidé à accepter la traduction de *Watt*, à mener à bien cette tâche qu'il se sentait accablé à l'idée d'accomplir seul. Nous l'avons débarrassé de l'effort solitaire. Nous lui portions des états qui lui servaient de tremplin, de répondant, de base pour aboutir à sa propre traduction. Nos propositions étaient l'objet de discussions. Nous donnions un nombre de pages extrêmement variables. C'était un travail qui s'accomplissait mesure par mesure, si on devait parler en termes de musique, thème par thème, et c'était très long parce qu'il y avait beaucoup d'écoute. A chaque fois qu'un passage était accepté, Beckett le mettait en tas et à la fin il a tout réécrit à la main, sur de petits cahiers, pour que tout lui passe par la voix. Il fallait ce passage de la main à la voix pour que ce *Watt* en français lui soit vraiment intime : la reprise par son geste et sa vocalité propre de l'état final de la traduction.

– *A quoi correspond ce rapport entre la main et la voix ?*



J. SASSIER

– Tout passait par la mise en bouche, comme pour un acteur. La vocalité était pour lui la garantie du sujet écrivain, l'ancrage du texte dans un rythme physique qui était celui d'une voix. Ce n'est pas un hasard si depuis *Molloy* le thème de la voix apparaît prioritaire, majoritaire, envahissant jusqu'aux derniers textes qui sont de la vocalité pure, sans support.

– *Est-ce que ce n'est pas quelque chose qui, une fois de plus, rapproche Beckett de Joyce ?*

– Joyce était un fanatique de chant. Beckett préférerait l'instrumental. C'était un fanatique de musique de chambre de Schubert et de Beethoven, il n'aimait pas l'opéra. A cet égard c'était vraiment un anti-Joyce. Mais au-delà de cette différence, il s'agit de la pratique spécifique d'écrivains qui sont à l'écoute de la langue, pour lesquels la langue devient du *cantabile*. C'est tout à fait matériel, c'est une pratique pneumatique comme dirait Claudel, qui parle de « bouchée intelligible » à propos d'une séquence parlée. C'est exactement ça. Dans le cas de Joyce et de Beckett, c'est la mesure par la voix du désir d'être présent.

– *La musique était présente dans la vie de Beckett au quotidien ?*

– Bien sûr. Sa vie a été accompagnée par Suzanne qui était professeur de piano et sa présence était le signe que la vie de Beckett se trouvait adossée à la musique. Il n'aimait rien tant que la musique dans la langue, au sens métaphorique, la musique de Racine, la musique d'Apollinaire. Il était obsédé par la voix. Un consommateur de voix, de voix disant du texte. Musicalement parlant, il adorait les trios de Beethoven ou *La jeune fille et la mort* de Schubert. Il supportait que la voix s'en mêle dans Schubert pour

des choses comme *La jeune fille et la mort*, ou le *Wanderers Nachtlied*. Ça, ça le touchait beaucoup. C'est difficile de parler de la musique du point de vue de la littérature, sauf pour dire qu'elle en est gourmande. La parole désire la musique, comme à certains égards, du point de vue des musiciens, la musique désire la parole. Il y a un état d'exil mutuel. Ce désir de la musique depuis la parole est frappant et certaines écritures sont tendues par et vers une écoute de la voix qui travaille la langue. On le sent très bien dans *Dis Joe*, dans tous les petits textes de la fin, ou dans *L'Innommable* : c'est de l'attention prêtée au chant des Sirènes.

– **Était-il un mélomane attentif aux interprétations ?**

– On n'a pas discuté tellement de ça... ce n'était pas vraiment le propos. L'intérêt était la musique en elle-même. Il jouait aussi un peu de piano. Je me rappelle qu'un jour où nous allions dans sa maison en Seine-et-Marne, à Ussy, pendant que je rangeais la voiture, je l'ai entendu jouer depuis l'entrée de la petite propriété. Il travaillait une des dernières sonates de Haydn, très fine, très dépouillée.

– **Avec toujours une attention particulière à la portée musicale de la phrase.**

– Dans un vers de Racine, dans telle strophe de la *Chanson du mal-aimé*, ou dans telle page de *Dis Joe* ou de *Compagnie*, c'est la même chose qui est au travail : par le crevé du tissu faire apparaître, faire entendre et offrir quelque chose qui soit de la voix, de la présence vocale où la langue cherche et trouve le chant, ce qui chante, ce qui brusquement crève le tissu de la narration, du récit, du raconter, de l'anecdote et opère une espèce de découverte.

– **Est-ce une des raisons qui le rendaient particulièrement attaché à veiller lui-même à l'interprétation de ses pièces de théâtre ?**

– Tout était rythme pour lui et tout devait passer par le rythme, et plus particulièrement par cette figure du rythme qui est le *tempo*. Quand on traduisait *Watt*, il comptait sur ses doigts, ce qui importait c'était moins l'adéquation du français à l'anglais que l'absolue adéquation du rythme terminal par rapport au rythme original. Ce qui l'obsédait dans la mise en scène de *Godot*, c'était les temps de sociétaire que prenaient la plupart des comédiens. Donc il intervenait parce qu'il trouvait que c'était trop lent, trop lourd, et quand il mettait lui-même en scène ses pièces, il lui arrivait de sacrifier des morceaux de texte parce qu'il sentait que c'était trop tentant pour les comédiens de ralentir, il coupait une part de son propre texte pour que le *tempo* soit absolument irréfragable. Il était d'une exigence féroce sur le *tempo* et évidemment les comédiens et les metteurs en scène s'en accommodaient plus ou moins bien.

– **Et sur la voix, la tessiture de la voix des comédiens ?**

– Ce qui l'intéressait, c'était plutôt l'engagement

existential du comédien dans le travail. Dans la voix, il était sensible moins à la tessiture qu'à la souplesse, la fluidité, la rapidité : une voix hypertechnique. Un travail exemplaire, c'est sans doute *Comédie*, ce texte sans corps, où les trois voix émanent de corps disparus dans des jarres. C'est monté avec une précision extrême, le projecteur éclairant chaque visage, autrement dit chaque bouche, selon un découpage à la seconde près – comme dans une pièce de Bach. C'est comme ce qu'on appelle en musique une strette, une strette qui file à tout allure et est découpée au quart de mesure près. C'est l'exemple de ce qu'était pour lui l'idéal de la découpe rythmique, de la perfection. Il fallait que ce soit aigu, pointu, sévère et en même temps d'une souplesse inouïe, pour permettre que ça chante.

– **Comment était Beckett au quotidien ?**

– Pour autant que le biographique descriptif dont j'ai horreur puisse entrer en ligne de compte et puisse servir à parler de lui, il était comme tout le monde, il marchait, buvait, riait. J'avais un vieil ami qui s'appelait Beckett, il avait un jeune ami qui s'appelait Janvier. On faisait des parties de billard avenue du Maine, Aux Trois Mousquetaires, on parlait de films, de peinture, de musique, on riait, on parlait de l'Irlande, on parlait de Paris, du temps qu'il faisait, de tout. Il n'aimait pas qu'on parle de littérature, car il détestait juger. Il ne condamnait jamais, ce qui pouvait être très énervant quand on est soi-même un jeune écrivain à la recherche de réponses. Quand on insistait « dis-moi ce que tu en penses ! », on assistait au recul de la bête vers le fond de sa carapace. Il se refusait, il se fermait comme une huître. Et on finissait par comprendre qu'il était dans le vrai : sa modestie radicale était au fond le seul visage fréquentable de l'exigence absolue et de son obstination au travail. Il était passé de l'autre côté non pas du miroir, mais de la vitrine : il avait aboli la vitrine. Quand il acceptait de lire certains textes, par affection, il n'en parlait qu'en quelques mots très brefs. Il disait « écoute, non, je n'aime pas beaucoup ! » Et puis c'était terminé et on comprenait. C'était le contraire de blessant. C'était même une phrase d'affection, comme il en a eu par exemple pour Bram Van Velde : pendant la guerre, alors que Van Velde était désespéré, faisait des choses qui ne lui plaisaient pas, s'accrochait et les montrait quand même à quelques-uns, Beckett lui avait dit, devant la chose faite : « Oui, tu as raison, il n'y a pas de quoi s'en vanter ! » Il faut être généreux pour oser le dire sans méchanceté, il faut être héroïque en face pour accepter la chose. C'est pour ça qu'il n'aimait pas qu'on lui envoie des manuscrits. Il répondait toujours, et quand il ne connaissait pas les gens, il lisait presque toujours, et presque toujours il encourageait et décourageait d'un mot, qui était au fond le même.

« Il ne condamnait jamais, ce qui pouvait être très énervant quand on est soi-même un jeune écrivain à la recherche de réponses. »

« Je ne l'ai pas souvent entendu parler anglais mais c'était toujours très émouvant quand il y consentait. »

C'est un aspect assez unique du personnage. Toujours dans le vrai, pour peu que le vrai existe.

– *Il a écrit des pièces pour la télévision. Est-ce qu'il la regardait ?*

– Très peu, mais ce qui l'intéressait beaucoup c'était les matchs de rugby. Une fois où nous étions ensemble pour une traduction de *Watt*, un samedi après-midi, nous avons suspendu un moment le travail pour regarder le match du Tournoi des cinq nations. Il avait beaucoup d'admiration pour un certain type de jeu. Autrement il la regardait peu et il écoutait aussi peu la radio. Il avait le sens du médium, que ce soit la radio, la télé, il avait un sens formidable de la pertinence du rapport de la voix et de l'image avec le médium qui lui servait de lieu chirurgical, de lieu d'apparition, de lieu d'écoute. Ce sens de l'écoute qu'il avait quant à la langue, la radio en était un champ formidable. De même la télé où il y a aussi beaucoup d'écoute malgré l'apparence : quand on la met bien en place, l'image elle-même est une des figures de l'écoute.

– *Il la regardait très peu, mais il n'avait pas de dénégation du médium en lui-même.*

– Il n'avait de dénégation de rien. Il n'avait aucune arrogance, il n'était au-dessus de rien. Il ne trouvait rien nul. Je ne l'ai jamais entendu prononcer le terme nul. Il avait le sens de la nécessité de tout et de la limitation de tout.

Tout avait ses limites. Il comprenait immédiatement. Il mettait en place et comprenait. C'était un homme de rapports de l'image avec la voix, de la voix avec le geste ou du geste avec la durée...

– *Et avec la peinture. Vous avez aussi connu Bram Van Velde. Que pensaient Beckett et Bram Van Velde de ce qui est apparu par la suite comme une évidence, que le texte consacré par l'un à la peinture de l'autre, *Le monde et le pantalon*, peintures de l'empêchement, avait induit une certaine forme de lecture du travail de Bram Van Velde ?*

– Ce texte porte en lui-même un élément de déception : les gens s'attendent à lire un texte de Beckett sur la peinture de Bram Van Velde, à y trouver la superbe de la lecture habituelle par un grand écrivain d'un grand peintre. Or c'est un texte extrêmement simple, dépouillé, modeste et qui contient, comme le fameux travelling de Godard, sa morale. En parlant de peinture presque à ras de l'anecdote et du presque rien, ce texte parle à la fois du presque rien dans lequel l'écrivain est engagé, du presque rien dans lequel le peintre lui est pris jusqu'au cou et il laisse l'œuvre dans son apparition comme abandon. C'est le pas grand-chose de l'absolu quand on s'y engage avec armes et bagages et c'est ça qui est émouvant mais aussi décevant. C'est fait pour être décevant.

– *Quand vous parliez ensemble de l'Irlande, évoquiez-vous les raisons de son départ ?*

– Tous les personnages de Beckett ont au cœur quelque chose d'Irlandais, comme chant de la mémoire, et en même temps, ils n'ont rien eu de plus pressé que de partir. Ce sont des exilés d'un genre de paysages qui est pourtant leur ancrage. Des premiers textes aux derniers, il y a toujours des éléments qu'on peut appeler des irlandismes. Mais c'est une Irlande lointaine, intérieure, une Irlande exilée, une Irlande qui n'est plus l'Irlande, c'est le paysage d'où il a fallu se détacher pour se trouver. C'est le prénom de l'ailleurs dont on vient, dont il a fallu partir, se couper, se détacher, s'opérer. Il en parlait avec un attendrissement ironique. Quand nous avons traduit *From an abandoned work*, descriptif d'un état d'adolescence dans un paysage spécifiquement irlandais, il revoyait les choses et quand on traduisait *Watt*, il revoyait les lieux, mais ce n'était pas plus que ça. C'était un pays qu'il avait abandonné, qu'il revoyait avec attendrissement et sarcasme à la fois. Cette Irlande était le lieu d'où le refus de pays avait pris corps. C'était vraiment l'aporie, vis-à-vis du lieu. Toute son œuvre est à la recherche d'un nouveau lieu, elle confectionne du lieu et s'écarte de l'ancien lieu. Elle quitte son ancien monde qui porte la marque de la déchirure, non pas nostalgique mais existentielle. Il n'y a pas d'Irlande de Beckett. Il y a un départ d'un certain lieu appelé Irlande et l'invention d'un autre lieu qui a des réminiscences d'Irlande, mais qui est un lieu mythique personnel, qui n'est pas une référence géographique, nostalgique, régressive.

– *Parlait-il anglais de temps en temps ?*

– Je ne l'ai pas souvent entendu parler anglais mais c'était toujours très émouvant quand il y consentait. Au début de la traduction de *Watt*, il nous a lu des petits passages à notre demande. Il adorait l'anglais comme langue. Il y a des bibliothèques entières qui traitent de la question du rapport de Beckett à l'anglais, et du choix du français. Ça peut se résumer en quelques mots qui sont d'ailleurs les siens : « c'était ma chance d'être plus pauvre ». Le choix du français a correspondu au désir de se rapprocher du presque rien : éviter les privilèges et les prestiges du beau parler, cesser d'être le poète, ne plus poser dans la langue, refuser cet exhibitionnisme inévitable du grand écrivain (Claudel en français, Rilke en allemand, ou Joyce en anglais). C'était pour abandonner toute arrogance, pour être le plus simple, le plus démuné en somme qu'il s'est transporté avec armes et bagages dans le rythme, dans la vocalité et dans l'un peu terne – par rapport à son anglais – du français.

– *Et cette pauvreté était-elle matérielle ? Certains voient Beckett à l'image de ses personnages, seul et pauvre.*

– Le mythe d'un Beckett ressemblant sur ce point

à ses personnages est totalement déplacé. C'était un être très accueillant. Très menacé par la foule, donc qui fermait sa porte, mais quand il l'ouvrait à quelqu'un, il l'ouvrait vraiment. Il était généreux, y compris financièrement pour beaucoup, il était gentil, le contraire de raide, de lointain. Il n'arrivait pas à vous sur un brancard comme Molloy. Georges Bataille avait écrit dans *Critique* un très beau texte sur Molloy et avait demandé à rencontrer Beckett. Bec-

kett a cru lire dans l'œil de Bataille un étonnement inouï de voir que l'homme qui venait vers lui mesurait un mètre quatre-vingt-deux ou trois, était sportif et mince, marchait plus que normalement, souriait. C'était comme si Bataille s'était attendu à voir un personnage noué, ployé, malheureux, physiquement irrecevable. Or c'était un homme qui jouait au golf et avait été numéro dix de rugby, c'est-à-dire demi-d'ouverture, ce qui n'est pas rien ! □

John Calder : "Beckett a accompli une véritable révolution de la langue"

propos recueillis par André Derval

John Calder a fondé sa maison d'édition à Londres en 1949. Principal éditeur du Nouveau Roman en langue anglaise, il a inscrit à son catalogue des auteurs aussi prestigieux que Artaud, Arrabal, Burroughs, Céline, Gombrowicz, Ionesco, Queneau... Il a édité en anglais l'ensemble des romans de Beckett dont il fut l'ami.

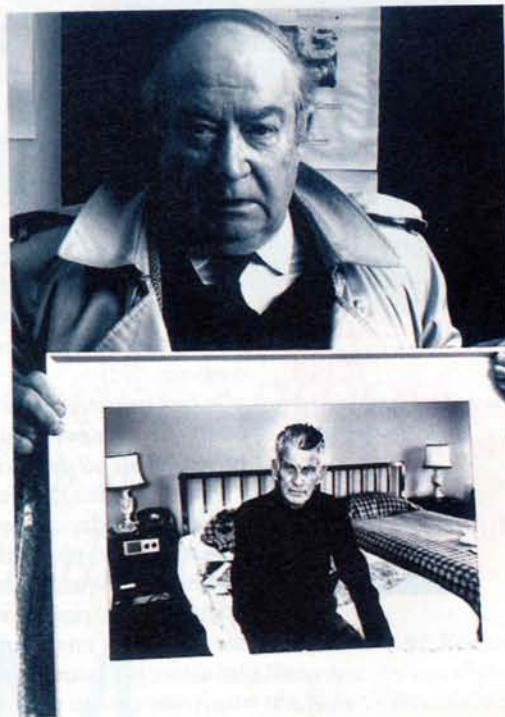
— Dans quelles circonstances avez-vous rencontré Samuel Beckett ?

— Je crois que c'était en 1955, au moment de la première représentation de *Waiting for Godot*, à Londres. C'était au Arts Theatre, une petite salle de deux cents places, réputée pour ses mises en scène d'avant-garde. La mise en scène était de Peter Hall, d'ailleurs peu appréciée par Beckett, comme je le sus plus tard. J'étais très intrigué par cette pièce mais je dois dire que je n'y comprenais pas grand-chose. Quelques jours plus tard, un ami de Liverpool, Tony Mitchell, m'a averti que *Godot* devait être rejoué et j'y suis retourné et cette fois-là ce fut une révélation.

Dès le lendemain, j'ai téléphoné à l'agent de Beckett à Londres pour lui demander les coordonnées de l'auteur — qui me renvoya vers Jérôme Lindon, avec une mauvaise adresse, je dois préciser. C'est le

grand critique dramatique Harold Hobson, qui tenait notamment la rubrique théâtrale du *Sunday Times*, qui me fournit peu de temps après le numéro de téléphone de Beckett. Ayant contacté celui-ci pour lui proposer mes services — c'est-à-dire l'édition en anglais de ses œuvres — il se déclara intéressé, en me spécifiant bien que tout passait par son éditeur parisien. Il ajouta quelque chose comme « Si vous passez à Paris, venez me voir ». Je partis presque immédiatement pour Paris et nous prîmes rendez-vous pour dîner. C'est ainsi que nous nous sommes rencontrés, quelques jours plus tard, dans un restaurant de poisson de la rue de la Gaité, dans le quartier Montparnasse. Nous sommes devenus amis tout de suite — s'ensuivit une longue conversation, poursuivie dans un café, en jouant au billard français. Nous nous sommes séparés au petit matin.

— La situation éditoriale des textes de Beckett en anglais était assez complexe, comment êtes-vous parvenu à publier pratiquement l'ensemble de ses romans ?



DAVID APPLEFIELD

« Un soir, le jour du suicide de Hemingway, notre conversation roula exclusivement sur les meilleures façons de se donner la mort. »

— A cette date, Maurice Girodias, d'Olympia Press, influencé par Dick Seaver avait publié *Molloy*, *Watt* et *L'Innommable* en anglais. Des pré-originales avaient été livrées dans *Merlin*, une revue amie, dirigée par Alexander Trocchi. De son côté, Sylvia Beach avait convaincu Barney Rosset, l'éditeur américain de Grove Press, de republier *Murphy*, paru en 1938 à Londres, dont la plupart des exemplaires avaient brûlé durant le Blitz.

Entre-temps la pièce était devenue un vrai succès à Londres, malgré certain critique qui dans un premier temps avait déclaré qu'il ne se passait rien mais que cela se déroulait deux fois. Trois semaines plus tard, Jérôme Lindon m'avertit que Faber & Faber désiraient obtenir les droits en langue anglaise des pièces. Je téléphonai à Beckett, qui était navré mais qui m'assura de son amitié. C'est alors que j'ai proposé à Jérôme Lindon de publier les romans de Beckett, jugés obscènes par Faber & Faber. Je fis paraître *Malone meurt* en 1958. Par la suite, je publiai également la poésie et j'obtins les droits des autres romans. Mais toutes les pièces de Beckett ont été publiées à l'enseigne de Faber, à l'exception de *Come and Go* (1967), qui m'est d'ailleurs dédiée.

— *Les questions de traduction étaient au centre de vos préoccupations, que vous inspirait le travail de Beckett dans ce domaine ?*

— Beckett était marqué par l'usage de l'anglais parlé en Irlande, qui est à la fois plus élégant et plus truculent, plus riche en somme. Mais son travail stylistique le poussait à rechercher une langue faite de rigueur et de clarté, plus disciplinée — arriver à une langue plus sèche, exprimant au plus court le pessimisme du propos. De ce point de vue, le français lui convenait mieux, et c'est ainsi qu'il a écrit *Molloy* d'abord en français. Il appréciait l'allemand pour les mêmes raisons et il apportait beaucoup de soin à l'édition de ses œuvres en Allemagne, en compagnie du traducteur, Elmar Tophoven, qui était aussi un ami. Dans ce cadre, l'amitié comptait beaucoup pour lui. C'est pourquoi il se désintéressa aussi complètement des traductions en italien, par exemple. Beckett pouvait aussi trouver un usage facétieux de la traduction ; c'est ainsi qu'il traduisit *La Manivelle* de Robert Pinget, sous le titre *The Old Tune*, dans la série que je dirigeai, « New Writers ». En fait, il n'avait guère apprécié la traduction de *Tous ceux qui tombent* faite par Pinget pour la télévision et ce fut pour lui l'occasion d'une réplique. Il transforma le texte en une sorte de comédie à l'irlandaise, que j'ai d'ailleurs mise en scène en 1996 à Edimbourg.

— *Revenons à vos premières impressions lors de la représentation londonienne de Godot. En quoi s'apparentaient-elles à une révélation ?*

— Beckett a accompli une véritable révolution de la langue pour aboutir à une densité extraordinaire

de la signification — *Worstward Ho/Cap au pire* représente un point ultime de son entreprise littéraire. Il était très influencé par Schopenhauer, reprenant sa conception d'une sorte de maléfice attaché à la volonté de l'Homme, à son caractère irrésistible. L'œuvre entière de Beckett peut s'inscrire dans le passage du chaos au présent, dans la réalisation de l'impossible, c'est-à-dire la création. L'impossible non seulement existe mais est inévitable. Selon sa formule, son travail consistait à « mettre le front contre la roche et la faire bouger d'un millimètre ». C'est confusément ce qui m'apparut lors de la deuxième représentation de *Godot*. La tragédie de l'homme, la valeur du silence, l'incongruité de la vie dans un monde dédié à la mort. Le monologue de Vladimir, en écho à celui de Hamlet, est prononcé alors que, dans les airs, chaque mort raconte sa vie sans écouter celles des autres. J'ai dû voir cette pièce environ 150 fois, dont une fois en gallois, durant l'été 1968, sur une montagne.

— *Comment s'inscrivait l'œuvre de Beckett dans le catalogue de vos publications et quel regard portiez-vous sur la place de l'écrivain, sur son « rôle », dans les années cinquante ?*

— Dans les années cinquante, ma maison était connue pour ses textes engagés — j'accueillais un certain nombre d'auteurs américains poursuivis par le maccarthysme — et pour la littérature d'avant-garde. J'ai commencé à publier Ionesco en 1956, puis j'ai fourni au public anglais des traductions des auteurs du Nouveau Roman. C'est d'ailleurs Beckett qui m'incita à publier Duras, à commencer par *Le Square*. On sait quelle fut la position de Beckett — homme aux convictions de gauche — pendant les conflits coloniaux qui agitaient alors la France. Décoré à la Libération, il ne se sentait pas français pour autant — et refusa de signer le « Manifeste des 121 » — « je laisse ça à Sartre, me dit-il — il est plus connu pour ce qu'il signe que pour ce qu'il écrit ». Ce n'est pas pour autant que Beckett ne se sentait pas concerné par la guerre d'Algérie, notamment l'affaire de *La Question*, le témoignage d'Henri Alleg sur la torture. Je me souviens d'être arrivé à Paris un samedi, début 1958, d'être passé aux Editions de Minuit, d'y avoir pris ce livre, de l'avoir lu pendant le déjeuner, d'avoir téléphoné à Lindon pour me porter acquéreur de la traduction. Dans l'intervalle, le livre avait été saisi mais les droits pouvaient être cédés. Je passai l'après-midi à traduire le texte, repartis le dimanche pour Londres, où j'effectuai la dactylographie le soir même. Le lundi matin, je convoquai mon imprimeur et au soir le dactylogramme était prêt. Le mardi matin, je reçus grâce aux soins de Lindon l'avant-propos de Sartre, publié durant le week-end dans un journal communiste — le tout traduit fut remis à l'imprimeur dans la journée. Le lendemain j'obtins les épreuves et le livre sortit des presses le vendredi. Je fis les reliures moi-même le samedi, avec l'aide d'une colla-

boratrice, pour cinquante exemplaires que je distribuai avant 17 heures dans Fleet Street, le quartier des journaux, avec l'avertissement approprié « Livre interdit en France ». Le succès fut assuré – plus de 25 000 exemplaires furent vendus.

Cette question de signature mise à part, on sait que Beckett apporta son entier concours à Lindon lors de ces luttes – en d'autres temps, il signa une pétition contre les conditions de tuerie dans les abattoirs – et surtout il avait la censure en horreur ; il prit quelques mesures de rétorsion en refusant par exemple toute représentation de ses pièces en Irlande tant que la censure s'exercerait sur la pièce de Sean O'Casey, *The Bishop Bonfire*.

– Les sujets de conversation ne devaient pas manquer lors de vos rencontres avec Beckett, pourriez-vous nous livrer une anecdote significative concernant ceux-ci ?

– Dans les années soixante, nous dinions ensemble assez régulièrement, une dizaine de fois par an à peu près. Un soir, le jour du suicide de Hemingway, notre conversation roula exclusivement sur les meilleures façons de se donner la mort. Après avoir joué aux échecs, nous sommes revenus sur le sujet, et accessoirement sur Hemingway, qu'il avait connu avant la guerre et dont il admirait plus le personnage que l'œuvre. Son suicide surtout le fascinait – il était hanté par la mort (une des fenêtres boulevard Saint-Jacques donnait sur la cour de la Santé où avaient lieu les exécutions). J'ai moi-même publié un livre sur la guillotine à la fin des années cinquante et le cas de ce guillotiné qui avait accepté qu'on essaie de communiquer avec sa tête une fois tranchée le passionnait spécialement. En un sens, la mort de Beckett, après dix jours de semi-coma, empli de rêves proches de ceux décrits dans *L'Innommable* a peut-être correspondu à ce qu'il redouta le plus. Nous avons passé comme ça peut-être une trentaine de nuits blanches au total. A boire, jouer et deviser. Ce n'était pas tellement du goût de sa femme, Suzanne. Quand Beckett venait chez moi, à Londres, il se couchait beaucoup plus tôt, même si nous faisions quelques tournois d'échecs, avec Max Frisch ou le caricaturiste Vicky, un ami qui se suicida lui aussi. Une fois, nous repartîmes ensemble en avion pour Paris ; la première classe, à laquelle Sam tenait, pour le cognac gratuit, étant complète, j'ai donc dû régler les consommations en classe touriste. Arrivés à Orly, où Suzanne nous attendait, il décida de dîner à l'aéroport. Malgré les recommandations de Suzanne, qui ne buvait pas d'alcool, le repas fut copieusement arrosé. Au moment de commander une troisième bouteille, elle intervint de nouveau : « Dire que Madame Ionesco m'a demandé conseil... » Beckett répliqua : « Madame Ionesco est une emmerdeuse, John aime le vin ». Je ne me sentais pas très à l'aise – les relations d'un éditeur avec les veuves ou les héritiers d'écrivains sont si délicates... □

* Ecrivain, ami de Samuel Beckett, Roger Kempf a occupé la chaire de littérature française à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich. Derniers livres parus : *Bouvard, Flaubert et Pécuchet* (éd. Grasset, 1990), *Un ami pour la vie*, roman (éd. Grasset, 1996).



Roger Kempf* : “de quoi nous parlions”

Ma première rencontre avec Beckett, ce fut la découverte de son *Proust*, paru en 1931 à New York, mais longtemps inédit en France, et pour cause. Un essai qui m'avait emballé par son insolence : « On ne trouvera ici aucune allusion à la vie et à la mort légendaire de Marcel Proust, ni aux potins de la vieille douairière de la correspondance » (1). Au fil des pages, la fameuse madeleine perdait de sa prépotence, Beckett relevant une demi-douzaine d'épiphanies analogues.

C'est Richard Ellmann, le biographe de Joyce et de Wilde, mon collègue à Northwestern University, qui m'avait offert ce livre. En 1967, lors d'un séjour à Paris, Ellmann m'avait invité à le rejoindre au bar du Lutétia où il serait avec Beckett, son ami de longue date. Nous avons évoqué Joyce, son désir fou pour Martha Fleischmann et, dans la foulée, *Finnegans Wake* où je débusquais des idiotismes zurichois. C'était du reste la tâche que m'avait assignée Ellmann au sein de la confidentielle *Joyce Society* qu'il animait à Evanston. Nos séances ne dépassaient pas une heure. Sitôt le living-room envahi par les enfants en pyjama, Madame Ellmann remplissait nos verres et nous suspendions nos travaux.

28.2.79

Cher Roger

EL JADIDA Hôtel MARABA
TAROUDANT " GAZELLE D'OR
AGADIR " MARABA
+ MARRAKECH " MAMOUNIA

+ très beau jardin, Sauna

surtout les 2 derniers point de vue climat

Je ne vais pas très bien depuis quelque
temps. Ça commence à aller mieux,
mais je ne quitte guère le quartier.
Peut-être pourrions-nous nous voir une
maxi à l'Hôtel PLM, 17 Bd. St. Jacques.
Je vous appellerai bientôt.

rien amicalement

pour

COLL. ROGER KEMPF

Une lettre de
Samuel Beckett à
Roger Kempf.
Bonnes adresses
marocaines.

**"Il fallait se
faire à ses
silences.
On ne se
tait pas
forcément
pour les
raisons que
l'on croit."**

Beckett, au Lutétia, me propose de le revoir, de préférence chez moi, en fin d'après-midi. J'habitais, rue de Babylone, un appartement sombre, humide, glacial. Balzac y aurait logé un de ces Parisiens, épicier ou boutiquier, qui réclament en vain le grand air. Quand, quelques années plus tard, j'emménageai, non loin de là, dans un ancien atelier d'ébéniste, Beckett, considérant les fenêtres, se déclara soulagé : « Bien content que vous ayez quitté votre boudoir ! »

En deux ou trois lignes griffonnées sur une fruste carte de visite, d'une écriture qui, avec les années, se penchait insensiblement, il m'annonçait sa visite une semaine à l'avance : « Je serai devant votre porte vendredi prochain à 18 heures. » Ni scotch ni bourbon, m'avait recommandé Ellmann, mais un bon whisky irlandais ! Comme Beckett voyait de plus en plus mal, j'avais pris l'habitude de l'attendre sous le porche et de l'attraper, au passage, par la manche. Grand marcheur, il traversait tout Paris à pied.

Nous ne parlions pas de littérature. Il m'en savait gré, comme d'un repos. Une seule fois, je le questionnai, en vue d'un séminaire qui lui était consacré. Il me cita, en réponse, plusieurs passages de la Bible, un livre qui l'avait marqué et qu'il connaissait sur le bout des doigts. C'était au PLM Saint-Jacques, à l'heure du petit déjeuner.

Il fallait se faire à ses silences. On ne se tait pas forcément pour les raisons que l'on croit ; Bossuet l'avait expliqué aux religieuses de Meaux. Un soir donc que nous nous taisions de concert, Beckett allume un cigare, je hasarde : « Vous êtes marié, Sam ? » « Oui, Suzanne est française. »

Il revenait de Berlin où il était allé, selon son expression, « faire du théâtre ». Débarquant moi-même à Orly, je le surprends, l'air perdu, virevoltant entre deux halls : « Je ne vois pas Suzanne. Elle était venue me chercher. » Je lui conseille de regagner le boulevard Saint-Jacques : « Mais c'est elle qui a mes clés ! » Il paraît à bout de forces. Je l'entraîne chez moi. Il

s'étend un quart d'heure, puis décide de rentrer. Nous emportons une couverture dans laquelle il s'enroule, sur le palier de son appartement. Le lendemain matin, il me rassure d'un coup de téléphone.

Je ne sais rien de lui qu'il ne m'ait appris. « Mon père, me raconte-t-il, m'emmenait dans la montagne. Mais comme j'étais trop petit pour le suivre jusqu'au sommet, il m'attachait à un arbre, avec beaucoup de douceur. Je le voyais s'éloigner, disparaître, puis, après une heure ou deux, je distinguais un point, une silhouette qui grandissait, grandissait. Enfin il était devant moi et je me jetais dans ses bras. »

Je lui envoyais des échantillons de mon travail. Il m'en accusait réception, sans autre commentaire, sauf pour un article sur les cachotteries de Charlus. Je regrette, ajoutait-il, « d'avoir tout oublié de la Recherche, depuis le temps » (2).

La réexpédition du courrier, l'attente devant un guichet, la servitude des paquets recommandés l'importaient comme une atteinte à sa liberté. « Livres et périodiques ne sont pas dans le secret de mes errances », m'écrivit-il de Nabeul en décembre 1969.

Sa santé laissait à désirer, mais déjà il sentait que « ça allait mieux », que « ça allait s'arranger ». Opéré de la cataracte en novembre 1970, il me donne des nouvelles : « L'œil va beaucoup mieux... Pour lire, écrire et coudre c'est plus long et mauvais pour la cicatrisation paraît-il. » En novembre 1972, il tourne en dérision sa « quenouille qui fout le camp par petits bouts, ce dont on se ferait, joyeusement presque, une raison ».

Dans les moments de « désespoir », fuyant Paris, il « louchait » soit vers son bled de Seine-et-Marne, soit, de préférence, vers la Tunisie, la Sardaigne, le Maroc où passer des semaines « à traîner et à nager, aussi bronzé qu'abruti ».

Son avant-dernière lettre, datée du 1^{er} juillet 1988, m'avait serré le cœur : « Je n'aurai pas le plaisir de vous revoir. Souffrant je ne prends plus de rendez-vous depuis quelque temps. Il paraît que ça va s'arranger. »

Nous nous tenions, Nadia et moi, à son entière disposition. Mais il était trop tard. Le 20 juillet 1989, Sam nous écrit : « Merci de votre lettre et à vous deux pour votre gentille invitation dont je regrette de ne pouvoir profiter. Je suis dans une maison de retraite. Finis les voyages. Merci aussi de tout ce que vous faites pour mon travail, fini lui aussi. Bon voyage et bon séjour là-bas, au grand soleil. »

Le dos tourné, il ne quittait plus son fauteuil, Jérôme Lindon qu'il affectionnait me dissuadait de lui rendre visite : « A quoi bon ? Ce serait trop triste, pour lui et pour vous. » □

(1) Samuel Beckett, *Proust*, traduit et présenté par Edith Fournier. Ed. de Minuit, 1990.

(2) Les lettres citées ont été adressées par Samuel Beckett à Roger Kempf.

LE THÉÂTRE

En accord avec l'auteur alors inconnu de *Godot*, Roger Blin institua un style de représentation plutôt burlesque et clownesque :

« Pascal joué par les Fratellini », disait Anouilh. D'autres metteurs en scène, en France et à l'étranger, trouvèrent d'autres traductions scéniques, parfois en tournant le dos aux indications données par l'écrivain et en privilégiant la part du silence aux dépens de la parole. Rencontre avec quatre metteurs en scène représentant différentes étapes créatives face à un auteur qui semble refuser la théâtralité.

Mettre en scène Beckett

par Gilles Costaz



Natasha Parry dans *Oh ! les beaux jours* (mise en scène de Peter Brook).

Comment monter Beckett, comment le jouer ? Il n'y a pas d'évidence pour qui affronte l'auteur franco-irlandais. Le premier à trouver une solution fut celui qui mit en scène, seul contre tous, *En attendant Godot* : Roger Blin.

Celui-ci et les autres pionniers, comme Jean-Marie Serreau et Étienne Bierry, illustrèrent un style que la formule de Jean Anouilh, portant secours à Beckett à l'aide d'un article de presse, définit bien : « Pascal joué par les Fratellini ». Beckett lui-même fut un metteur en scène de son œuvre travaillant dans cette direction et créant des disciples inventant à l'intérieur de cette orthodoxie, tel Pierre Chabert. Armand Delcampe ou Guy Rétoré. D'autres manières de mettre en scène Beckett sont venues, petit à petit, de l'étranger, avec Giorgio Strehler en Italie, les Mabou Mines aux États-Unis ou Otomar Krejca en Tchécoslovaquie (c'est ce dernier qui devait diriger en France Michel Bouquet et Rufus dans *Godot*).

Un renouveau fut vraiment sensible quand, en 1981, le Festival d'automne mit à son programme un cycle américain et un cycle français de mises en scène de Beckett. Tout en respectant les volontés de Beckett, de nouvelles pistes étaient trouvées. On s'attachait aux *Dramaticules* et on n'allait pas tarder à porter à la scène des textes non écrits pour le théâtre. On allait oser reprendre *Oh ! les beaux jours* qui semblait inabordable après la création par Madeleine Renaud dans une mise en scène de Blin : au fil des ans, on vit successivement, dans cette pièce, Françoise Chatôt mise en scène par Andonis Vouyoucas, Denise Gence mise en scène par Pierre Chabert et Natasha Parry mise en scène par Peter Brook. Des metteurs en scène français, ou travaillant en France, les plus audacieux furent sans doute : Jean-Claude Fall, Stuart Seide, Alain Timar (en Avignon), Joël

Jouanneau et Philippe Adrien, souvent parce qu'ils poussèrent plus loin la relation de la parole et du silence. Des acteurs handicapés, comme ceux de la troupe lilloise de l'Oiseau-Mouche, jouèrent les *Dramaticules*. Mais d'autres metteurs en scène furent empêchés de changer le cérémonial tel qu'il était imposé ou recommandé par Beckett et son éditeur. A la Comédie Française, Gildas Bourdet retira son nom de l'affiche parce que Beckett et Jérôme Lindon exigèrent que le décor fût gris, et non rose, comme cela était spécifié dans le texte. Plus tard, une jeune compagnie dut interrompre ses représentations de *Godot* où tous les rôles étaient tenus par des femmes.

Aujourd'hui, la recherche de mises en scène neuves continue, illustrée notamment par Bruno Meyssat, Pierre Vincent et la compagnie du Pas animée par Christophe Émonet et Dorothee Sitbon. En même temps, des représentations reposant avant tout sur le

poids des comédiens rencontrent légitimement le succès, comme, par exemple, *Fin de partie* interprété par Bouquet et Rufus dans une mise en scène de Delcampe et le *Godot* joué par Maréchal, Ardit, Hirsch et Dupuis dans une mise en scène de Patrice Kerbrat. Tel est l'inventaire très partiel que l'on peut faire à présent, en attendant *Godot* tel que le présentera Luc Bondy la saison prochaine au théâtre Vidy de Lausanne. Ces voyages avec Beckett ne sont pas que des querelles de forme ; ils ne laissent pas toujours indemnes ceux qui les effectuent. « Après deux spectacles Beckett, j'ai cru que je ne pourrais plus rien faire, confesse volontiers Alain Timar. Heureusement que Novarina est apparu ! Il m'a réconcilié avec la richesse du texte. »

Nous avons rencontré quatre metteurs en scène représentatifs de cette histoire de la transcription scénique de Beckett : Étienne Bierry, Joël Jouanneau, Philippe Adrien et Pierre Vincent. □

Rufus et Michel Bouquet dans *Fin de partie* (mise en scène d'Armand Delcampe).



BERNARD

Etienne Bierry : “un théâtre de moine-soldat”



BERNARD

Acteur et metteur en scène, Étienne Bierry vient de jouer et mettre en scène *La Dernière Bande* au théâtre de Poche-Montparnasse qu'il dirige avec Renée Delmas. Mais son compagnonnage avec Beckett ne date pas de ces derniers mois ! Il faillit créer *En attendant Godot*. « Je n'ai rien compris quand Roger Blin m'a fait lire le texte en me disant : ce n'est pas un western », avoue-t-il aujourd'hui. Il se ratrapa en jouant la première reprise de *Godot* à l'Odéon en 1961, sous la direction de Blin et de Beckett. Il y a quinze ans, Bierry joua une première fois dans son théâtre *La Dernière Bande*, mis en scène par Michel Dubois. Cet été, il eut envie de jouer une nouvelle fois cette même pièce et d'en faire lui-même la mise en scène, en quête de cette rigueur que Beckett en personne lui avait enseignée.

« Pour cette première reprise de *Godot*, Roger Blin m'avait demandé de jouer Pozzo. Moi, je voulais jouer Estragon et Roger a été d'accord. J'ai eu la grande chance d'être dirigé par Beckett pendant un mois parce que Roger Blin montait en même temps *Les Nègres* de Genet à Londres. Beckett le remplaçait. Mon partenaire pour Lucky, Lucien Raimbourg,

n'était pas là non plus tous les jours. Il tournait un film avec Fernandel. Jean-Marie Serreau lui servait de doublure.

Ce qui m'a troublé chez Beckett, c'était son amour de la vérité, de la réalité, qui se perçoit, par exemple, dans son intérêt pour les pieds d'Estragon, dans ce qu'il dit des chaussures. A l'Odéon, le proscenium avait été avancé de quatre mètres et le plateau ne comportait qu'un arbre, dessiné et réalisé par Giacometti (arbre qu'on n'a jamais retrouvé ; qu'est-il devenu ?). On devait, à certains moments, s'asseoir. Mais comment ? Il n'était pas question de mettre un banc sur la scène. Un jour, j'ai trouvé et rapporté un fragment de trottoir. Beckett fut ravi ! On utilisa ce morceau de trottoir pour s'asseoir. Beckett aimait la matière, l'authentique. Ce n'était pas du réalisme façon Antoine, mais il avait son réalisme. Il nous faisait manger des carottes en scène. Quand il était content, son œil d'aigle frisait. C'était aussi une manifestation d'humour. Ce qui le reliait à Blin, c'était l'humour. « *Godot ! Tu as lu *Le Faiseur* de Balzac, qui s'appelle Godot », lui disait Blin. Non, *Godot*, c'est godillot », disait Beckett.*

Je le vois faisant tourner les feuilles de l'arbre en compagnie

de Giacometti. C'étaient deux clowns ! J'étais très impressionné par Beckett et j'osais à peine lui adresser la parole. Il donnait très peu d'indications. Peu à peu on a appris à se parler. Il aimait follement la liberté individuelle. Comme Blin, il n'aurait jamais contraint un comédien. C'était quelqu'un de tellurique, toute l'identité irlandaise ! Il parlait beaucoup de Synge, dont il voulait faire une adaptation de *La Fontaine aux saints*.

Des années après, j'ai répété *La Dernière Bande* sous la direction de Michel Dubois. Nous étions allés trouver Beckett. Je lui parlais de l'alcool que le personnage, Krapp, avale discrètement. « Tu peux le faire en farce », m'a-t-il dit. Il m'a dit aussi : « Tu peux boire en scène » – mais, finalement, on n'a évoqué ce penchant pour la boisson qu'avec un bouchon et un siphon. Je lui ai demandé s'il pouvait venir aux répétitions. Il a répondu, avec son accent irlandais qui se rapprochait de celui du clown Grock : « J'écouterai bien la bande ».

Peu après, je suis allé le chercher et je l'ai emmené en voiture au Poche. On lui a passé la bande que j'avais enregistrée, ce journal sonore que Krapp écoute et redécouvre avec un décalage de trente

Etienne Bierry interprétant *La dernière bande* en 1983.

**« Je le vois
pour *Godot*
faisant tourner
les feuilles de
l'arbre en
compagnie de
Giacometti.
C'étaient deux
clowns ! »**

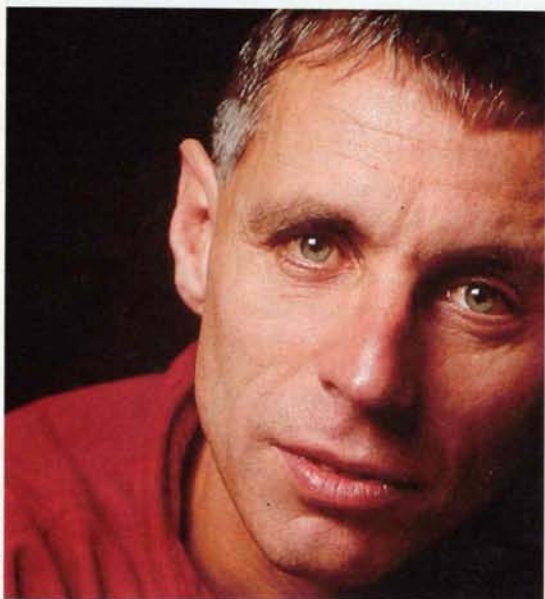
ans. A la fin, il est resté silencieux puis il m'a regardé et m'a dit : « Ça fait mal ».

Pour moi, Krapp, c'est Beckett lui-même. Il était extrêmement beau et, dans *La Dernière Bande*, il s'est représenté dans la merde ! Avec un gilet dégueulasse et une grosse chaîne de montre. La pièce est faite de souvenirs pitoyables, d'histoires de baise... Mais il n'y a rien de plus beau que le texte sur la mort de la mère. Comment le jouer, dans quel cadre ? Pour cette dernière reprise, j'ai préféré la

deuxième salle du Poche, celle du bas, parce que cette turne, c'est une prison. Sans le faire exprès, j'ai pris un fauteuil qui ressemblait exactement à celui de Ham dans *Fin de partie* monté par Blin au théâtre 347. Comme j'avais été l'assistant de Blin à ses débuts, je ne peux dissocier Beckett de Blin. Une partie du décor venait de lui, sans qu'on le veuille.

Quant au jeu, c'est l'interprétation d'une partition. C'est un théâtre très simple dans la gestuelle. On ne peut pas jouer *Oh ! les beaux*

jours autrement que ne le faisait Madeleine Renaud. Dans les didascalies, Beckett dit tout. Pour *La Dernière Bande*, il indique comment Krapp mange la banane, choisit ses clefs... Cela implique une discipline de samouraï. C'est un théâtre de moine-soldat. Un jour, j'ai vu un acteur pleurer en jouant Clov dans *Fin de partie*. Non. On ne peut pas se servir de l'émotion. Ce n'est pas un théâtre émotionnel pour l'acteur. Je me contrôlais pour que l'œil ne donne à aucun moment l'impression de pleurer.



B. ENJERAND

Joël Jouanneau : “libérons-nous de ses didascalies !”

Dernière Bande et *Comédie* en 1994, *Fin de partie* en 1995. Toujours en rupture avec les indications scéniques de l'auteur.

“David Warrilow était un acteur beckettien par excellence : Beckett s'était toujours refusé à le voir en scène mais le connaissait et avait écrit pour lui *Solo*. Moi, je l'avais vu dans *Solo*, *Catastrophe*, *Cette fois* et *Le Dépeupleur*. Après avoir fait *L'Hypothèse* de Pinget, nous nous sommes posé la question, comme les personnages de *Godot* : « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? » Il m'a dit : « Si on faisait Beckett ? » En fait, nous n'avons pas mis le cap sur Beckett tout de suite. J'ai fait connaître à David le *Minetti* de Thomas Bernhard, qu'il a joué. Puis nous avons élaboré un cycle de trois Beckett, qui était, pour moi, une façon de parler de mon grand-père et de moi-même. La première partie, *En attendant Godot*, c'est l'histoire de deux per-

sonnes qui ne peuvent se séparer. *Fin de partie*, la lente séparation, puisque j'aurais fait partir Clov à la fin de la pièce. Et *La Dernière Bande*, la solitude de l'homme laissé à lui-même. Les circonstances ont fait que ce projet ne s'est pas passé comme prévu.

Du *Godot*, je garde un souvenir étrange. Ce n'est pas celui que j'ai le mieux abouti. L'image des petits chapeaux était, pour nous, dépassée. Je voyais Vladimir et Estragon comme des êtres sans travail, des désocialisés. Je pensais à un décor de friche industrielle. Un transformateur électrique, avec ses trois branches, faisait figure d'arbre. Un tout petit chemin y menait. Telle était la proposition du décor de Jacques Gabel. Comme le plateau des Amandiers de Nanterre était grand, nous avons laissé construire un décor plus important. Nous avons eu tort et nous aurions dû refuser ce monumentalisme.

Auteur et metteur en scène, dont on a vu les réalisations au festival d'Avignon, au théâtre Vidy de Lausanne, au théâtre de Sartrouville et au Festival d'automne de Paris, Joël Jouanneau doit à un professeur de lycée d'avoir lu très tôt Beckett. Mais il n'aurait peut-être abordé son œuvre au théâtre s'il n'avait pas travaillé avec l'acteur anglais David Warrilow, ami de l'écrivain et ex-membre du groupe américain des Mabou Mines. En 1991, il se décide et monte *En attendant Godot*. Il mettra ensuite en scène *La*

A l'intérieur de cette discipline, l'on garde une grande part de création. J'étais maquillé en blanc, comme en clin d'œil au burlesque. Mais c'était plus exactement un masque. Il faut être d'une vérité absolue tout en conservant une mise à distance. Le masque est un moyen de donner cette distance et cette intériorité. Un soir, j'ai voulu jouer sans maquillage, mais je me suis dégonflé. J'en avais besoin. En jouant, je me regardais de l'intérieur. Quand on interprète *La Dernière Bande*, le seul problème est

que le spectateur ne pollue pas le texte. En règle générale, bien évidemment, on joue et je joue pour le public. Mais Beckett, je le joue entre moi et moi. Je ne peux pas être distrait. Lors d'une des représentations, j'ai été aveuglé par une lumière qui n'aurait pas dû être éclairée. Je me suis senti commenter certaines choses, très légèrement, mais hors de la partition. Autrement, on a dans la tête une baguette qui vous dirige et donne le rythme. On est à la fois la marionnette et le marionnettiste.

Il y a aussi, dans *La Dernière Bande*, le génie de faire parler une machine. J'ai retrouvé mes souvenirs de montage d'homme de radio. J'ai parfois superposé mes problèmes techniques à ceux de Krapp ! J'ai regretté, pour la reprise, de ne pas avoir retrouvé la bande d'il y a quinze ans. Il y aurait ainsi le temps qui modifie la voix. Mais j'ai dû en faire une nouvelle. J'ai essayé de changer la vitesse pour modifier la voix, mais c'était faux. Comment ai-je pu perdre la première bande ! » □

Pendant les représentations, avec Philippe Demarle, David Warrilow, Claude Melki et Raymond Jourdan (qui devait être remplacé par Christian Ruché), il s'est passé une série de choses terribles, de maladies graves. J'ai même dû jouer moi-même Pozzo pendant quelque temps. Malgré toute l'attention de Jean-Pierre Vincent, le directeur des Amandiers, cela a donné quelque chose d'une grande cruauté, d'une violence incroyable. Ce fut difficile mais l'expérience m'a été utile par la suite pour continuer dans l'œuvre de Beckett.

David Warrilow étant très malade, nous avons renoncé à *Fin de partie* et nous avons monté *La Dernière Bande* à l'Athénée. Atteint par le sida dont il allait mourir, il n'avait plus de mémoire immédiate, mais une lucidité absolue, comme cela arrive au personnage de *Compagnie*. On aurait dit aussi un être dessiné par Giacometti. Il n'était plus qu'une feuille sur laquelle s'impriment quelques mouvements essentiels. Nous avons eu, à ce moment-là, des relations qui touchaient au vaudou, ce que je n'ai jamais connu à aucun autre moment. Après chaque représentation, il nous fallait trois heures pour récupérer notre corps et notre âme. Ensuite, nous nous sommes

cependant demandé, comme d'habitude : « Et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ? » On a fait *Compagnie*, Lluís Pasqual nous libérant généreusement et rapidement le Petit Odéon. Ce fut une sorte de haïku, où le voyage artistique était un voyage biographique – la biographie et l'art ne faisant plus qu'un. Puis David Warrilow est mort.

Fin de partie, je l'ai fait avec David et Heinz Bennent, à Lausanne, à Avignon et aux Bouffes-du-Nord, à Paris. Ce n'étaient plus tout à fait les rapports de mon grand-père et de moi-même ! Mais les Bennent père et fils avaient à peu près entre eux le même décalage que mon grand-père et moi. Dans cette mise en scène, je ne voulais plus que les deux personnages se séparent. Le point de départ était que le lieu où vivaient Clov et Ham était un bunker où tous les conflits d'après Auschwitz – le Liban, la guerre du Golfe... – avaient imprimé de nouvelles dégradations. Le refuge avait implosé. Il n'y avait plus que deux fenêtres au lieu de trois, un mur et non deux. Je crois que c'était profondément juste et respectueux. La présence de deux merveilleux comédiens lilliputiens – « de petite taille », c'est le terme le plus juste –, Mireille Mossé et Jean-Claude Grenier, apportait beaucoup à cette mise en scène.

Le succès du spectacle n'a pas permis que nous fassions la tournée. Jérôme Lindon exigeait qu'il y ait un vrai fauteuil à roulettes. Je ne le voulais pas. Nous n'avons pas fait la tournée française et nous sommes allés jouer la pièce en Allemagne, en langue allemande. J'ai une grande estime pour Jérôme Lindon, avec qui je suis en relations pour d'autres auteurs des éditions de Minuit, mais je pense que si l'on devait suivre sa volonté de mettre en scène, comme le faisait Beckett, il ne faudrait pas signer de son nom mais signer « copyright ». Les indications de Beckett m'ont longtemps empêché de lire ses pièces. J'ai vu sa propre mise en scène de *Catastrophe*, celle que fit ensuite Jean-Claude Fall fut très supérieure à la sienne. Beckett est le plus grand auteur contemporain, mais il n'est pas le plus grand metteur en scène. Ses indications conduisent à l'embaumement, à l'ossification, à une lecture univoque. Son œuvre est plus forte que lui.

Je croyais en avoir fini avec Beckett, pour l'avoir ainsi visité de la cave au grenier. Mais je vais recommencer. On ne meurt jamais, comme ses personnages. J'ai le projet de monter *Oh ! les beaux jours* avec Mireille Mossé et Jean-Claude Grenier. » □



David Warrilow dans *La dernière bande* en 1994.

« Warrilow était un acteur beckettien par excellence : Beckett s'était toujours refusé à le voir en scène mais avait écrit pour lui "Solo". »



M. ENJERAND

Philippe Adrien : “un écrivain post-atomique”

En 1993, Philippe Adrien fit une mise en scène tout à fait marquante de *En attendant Godot*. Jouée par Bruno Putzulu (Vladimir), Éric Caravaca (Estragon), Gildas Milin (Lucky) et Cyril Dubreuil (Pozzo), elle renouvelait la vision de la pièce par sa jeunesse et l'exploration de nouvelles pistes. Elle fut jouée pendant deux ans, certains interprètes étant remplacés par d'autres jeunes comédiens. Pour Philippe Adrien, metteur en scène, auteur, directeur du théâtre de la Tempête, professeur au Conservatoire (où il a fait travailler ses élèves autour des *Dramaticules*), le lien qui unit Estragon à Vladimir est de l'ordre du couple. Sans être attaché à toute l'œuvre de Beckett, où il préfère les grandes pièces aux textes courts, il envisage de mettre en scène prochainement *Fin de partie* et *Comédie*.

“*Godot* est une pièce tout à fait particulière, la deuxième de Beckett, un moment de sa vie, quelque chose de très gai, de très allègre, qui débouche sur une élévation spirituelle, à la différence de la pratique de la dérision qui, généralement, se mord la queue. Quand il a fait *Godot*, il n'était pas encore Beckett. Après, me semble-t-il, il a fait système de *Godot*, de ce qui est l'extérieur de la pièce : les chapeaux melons, les costumes noirs, l'aspect désertique du plateau...”

Quand j'ai monté *Godot*, c'est tombé à un bon moment parce que je cherchais de nouvelles pistes sur le travail de l'acteur. Ce que je voulais, c'était le concret, le rapport au concret dans le jeu du comédien. On nous dit : cette pièce, c'est une scène de clowns métaphysiques. Pour moi, ce ne sont pas des clowns, ce ne sont pas des métaphysiques. Ce sont de pauvres types qui pataugent dans la misère. On a essayé de se raccrocher à de tout petits détails, et pas de façon formelle. Dans Beckett, la scène des chapeaux, quand Vladimir prend celui de Lucky et que les chapeaux changent de tête, est purement formelle. Sur l'air de la ritournelle de mon enfance « *Tra-déridéra* », nous avons fait que ce jeu réinscrivait Estragon dans un schéma d'identité et qu'il a une fonction thérapeutique. Dans ses indications, Beckett veut que le jeu se réalise sans autre effet. Il aurait soutenu sans doute qu'il fallait désincarner cet épisode. En le donnant de façon plus véridique, je crois que nous avons permis aux spectateurs qui le connaissaient de le saisir autrement. C'est devenu ce que c'était : une histoire de couple, avec quelque part un homme et une femme – ce que tout le monde avait déjà pensé, mais de façon voilée. Mais, vous savez, à propos de mise en scène, qu'une pièce de Beckett ou de Claudel soit montée de façon claire ou de façon confuse, elle a le même pouvoir.

Ce qu'on a fait de plus, c'est de déchiffrer, plus ou moins, certains

aspects de l'œuvre qui n'avaient pas été incarnés. Cela n'a pas été approuvé par tous les spectateurs. Dans certaines remarques, on lit que Beckett ne peut pas être incarné ou psychologisé. Mais cela vient de metteurs en scène qui ont imité cette forme beckettienne, dont lui-même, Beckett, s'est trouvé prisonnier. Beckett a donné le sentiment aux littérateurs qu'il touchait à une limite sur laquelle on ne pourrait jamais revenir, une sorte de table rase. Il y a un au-delà de Beckett qui consiste peut-être dans le renoncement aux valeurs de la littérature dramatique. Mais Beckett n'a pas aboli le récit. La narration n'a pas été abolie par l'œuvre de Beckett.

Lorsqu'on compare la première et la deuxième partie de *Godot*, on tombe sur une des tartes à la crème dudit théâtre de l'absurde, c'est-à-dire la répétition. Oui, c'est dans notre tête, la répétition. C'est donc un élément pour le théâtre. Il y a des pièces qui, selon un effet de boucle, ne finissent pas parce qu'elles recommencent au moment où elles semblent finir. Mais, chez Beckett, cela ne se répète pas de la même façon. Au début de la seconde partie, Estragon revient après s'être fait tabasser une nouvelle fois. J'ai pensé : ce type est un masochiste. Est-ce qu'il n'y a pas là une interrogation extrêmement pudique ? Vladimir s'attache à protéger Estragon de la destruction, comme dans des relations homme-femme, dans des relations entre deux partenaires. Donc, dans cette seconde partie, on a l'impression que ça recommence. A cette différence près que cela va beaucoup plus mal. On comprend peu à peu que les conséquences de la volée subie par Estragon sont épouvantables. A ce moment-là, pendant les répétitions, l'acteur qui jouait Vladimir était en larmes. Il se sentait en face de quelqu'un à qui on ne pouvait pas apporter d'aide. C'est exactement ça. A partir de là, on peut continuer la deuxième partie en rétablissant l'humour, la dérision. Mais il est

important qu'on n'est pas dans un schéma, mais dans un phénomène réel. On a dit de Beckett qu'il est un écrivain post-atomique. Oui. Quand Lucky et Estragon portent Bozzo, ils tombent tous les trois, comme dans une fin de cuite, et voient le monde en rase-mottes. L'un pète. J'ai traduit ce vent par une fumée jaune, un nuage jaune. Justement, à ce moment-là, Vladi-

mir dit : « Regarde ce petit nuage ». J'ai compris que c'était la bombe. Ce pet était la bombe atomique. Je suis sûr de cela, même si Beckett n'y a jamais pensé. *Godot* est une pièce sur notre capacité à oublier cet événement capital, la bombe atomique.

C'est une série de coups de génie : une pièce sur la bombe sans bombe, une pièce d'ivrognes sans

bouteilles, une pièce avec des personnages qui sont de parfaits abrutis qui sont pourtant au zénith de la réflexion métaphysique humaine et pensent comme Hegel et Kant. J'aimerais continuer. Je rêve d'un film d'après *Catastrophe* que je tournerais dans la Cour d'honneur d'Avignon en hiver, sous la neige. Je monterai un jour *Fin de partie* et *Comédie*. » □



B. ENGUERAND

Pierre Vincent : “l’incarnation et la distance”

Dans l'actualité de 1998, Pierre Vincent est le dernier metteur en scène à avoir monté un Beckett : au mois de décembre, sa mise en scène de *Fin de partie* au Proscenium, à Paris, se distinguait par la cohabitation de la « réalité » du théâtre et d'images vidéo noir et blanc sur les deux côtés de la scène. Un rythme lent, employé de façon très sûre, distillait un humour habilement incertain, relayé par les deux interprètes principaux : Patrice Juif et Boris Napès. Pierre Vincent est un jeune metteur en scène familier de Beckett ; il avait déjà monté *Godot* en 1990. Ses mises en scène d'œuvres de Minyana et Cormann ont été, elles aussi, très remarquées.

“ En montant *Godot* puis *Fin de partie*, j'ai cultivé cette ambivalence du théâtre de Beckett : avons-

nous devant nous des personnages ou des comédiens qui jouent ? Qu'est-ce qu'on joue ? Qu'est-ce qui est en train de se faire ? Cela dure-t-il depuis des années ? Est-ce que c'est en train de finir ou de se poursuivre sans fin ? Le spectateur repart avec les questions qu'il s'est posées pendant la représentation. J'aime cette superposition de lectures, ces pensées différentes, cette incertitude entre l'incarnation et un jeu sur le théâtre. Monter *Fin de partie*, c'était, pour nous, poursuivre l'aventure commencée avec *Godot*, que nous avions actualisée (Vladimir et Estragon étaient deux personnages tombés en panne de moto, se parlant devant une palissade, au bout d'une route).

Ham et Clov, dans *Fin de partie*, sont deux victimes consentantes. La mère de Ham ne lui a pas appris ce lieu qu'il ne connaît toujours pas : l'amour. Tous deux peuvent en parler mais ils ne peuvent le vivre dans leur chair. Le rythme de leur dialogue est lent parce qu'il faut jouer sur le temps qui passe et rendre palpable la du-

rée. C'est le temps de Ham, qui ne cesse de dire qu'il faut que cela avance ! Il y a là un métronome burlesque à respecter, difficile pour les comédiens qui doivent se caler. La vidéo oppose sa froideur par rapport au lieu, mais elle reflète aussi l'enfance et la mère. La présence des deux personnes dans les poubelles, j'ai voulu la banaliser, parce que c'est encore plus terrible si elles sont dans un coin. La scène elle-même, c'est un cercle. Pour moi, ils sont dans un placard, pour se protéger de tout. J'ai juste dessiné une petite meurtrière : ils n'ont pas envie de voir plus largement. J'ai donc renoncé à des idées plus réalistes.

Nous avons voulu plus rire qu'avec *Godot*. Car, au bout du compte, le rire est plus perturbant pour les spectateurs. La noirceur passe mieux et l'on évite une éventuelle redondance. Mais, après ce travail difficile, toujours sur une frontière, toujours sur l'ambiguïté, toujours sur le sens de la vie dans une société privée de sens, on est comme Ham. On « reste sans voix », on est contaminé. » □

DE "ELEUTHERIA" À "EN ATTENDANT GODOT"

Le théâtre ou l'expérience du dehors

En 1947 Beckett, après avoir décidé d'écrire en français, passe du roman au théâtre. Sa première pièce, « Eleutheria », qui ne fut jamais représentée, fut écrite juste avant « Godot ». Elle permet à Beckett de s'initier à cette expérience du dehors que représente le théâtre.

par Alain Satgé*

Alors que sept ans séparaient ses deux premiers romans, *Murphy* et *Watt*, Beckett écrit, de 1946 à 1948, une série de nouvelles, un court récit, *Mercier et Camier*, deux livres de sa « trilogie » romanesque, *Molloy* et *Malone meurt*, et ses deux premières pièces de théâtre, *Eleutheria* et *En attendant Godot*.

Cette période d'exceptionnelle fécondité est marquée par deux « conversions », qu'on n'a peut-être pas assez rapprochées : en 1946, Beckett décide d'écrire en français ; en 1947, il passe du roman au théâtre. En changeant de langue, puis de genre, il fait deux fois l'expérience de l'altérité, et de l'extériorité. Choisir la langue de l'autre implique non seulement de renoncer aux ressources de sa langue maternelle, mais de creuser la distance entre les mots et les choses, et entre soi et soi : donc de se rendre d'une certaine façon étranger à soi-même (1).

Quand il interrompt *Malone meurt* pour écrire ses deux premières pièces, Beckett parle de « diversion » : on a souvent interprété ce mot comme péjoratif à l'égard du théâtre ; sans doute doit-il simplement se lire étymologiquement : choisir la scène représente pour Beckett une autre façon de se détourner de soi, ou en tout cas de ce « je » vers lequel tendait tout son itinéraire romanesque, de *Murphy* à *Watt* et à *Mercier et Camier*. C'est dans *Molloy* et *Malone meurt* que, pour la première fois, un narrateur réussit à raconter sa propre histoire, et à faire coïncider son écriture et son aventure ; Beckett abandonne donc cette première personne au moment même où il vient, difficilement, de la conquérir : l'auteur de théâtre renonce à dire « je » ; il renonce même à dire, pour se contenter de montrer. La « représentation » implique le présent, et la présence, au prix de la disparition du narrateur : il s'agit bien pour Beckett

d'incarner en se désincarnant, donc de continuer à parler, tout en se taisant davantage.

Les premières pages de *Malone meurt* manifestent ce besoin de théâtre, à travers le désir du « jeu » : « Cette fois, je sais où je vais. Ce n'est plus la nuit de jadis, de naguère. C'est un jeu maintenant, je vais jouer. Je n'ai pas su jouer jusqu'à présent. J'en avais envie, mais je savais que c'était impossible. Je m'y suis quand même appliqué, souvent. J'allumais partout, je regardais bien autour de moi, je me mettais à jouer avec ce que je voyais. (...) Mais je ne tardais pas à me retrouver seul, sans lumière » (2). A peine formulé, ce rêve apparaît comme un leurre : « Quel ennui. Et j'appelle ça jouer. Je me demande si ce n'est pas encore de moi qu'il s'agit, malgré mes précautions. Vais-je être incapable, jusqu'à la fin, de mentir sur autre chose ? » (3).

Le « je » alité et agonisant de *Malone meurt* ne peut plus (à la manière de Hamm immobilisé dans son fauteuil roulant, et de Winnie à demi enterrée) qu'inventorier ses « propriétés », et inventer les histoires de « personnages » qui n'ont plus de noms (ils s'appellent indifféremment Sapo ou Macmann...), plus de biographie, plus de corps ni de visage, et même plus de contours. « Mentir sur autre chose » suppose donc de changer non seulement de « sujets », mais de mode de représentation.

Pour Beckett enlisé dans le ressassement silencieux de l'écriture romanesque, le théâtre représente l'expérience du dehors : de l'Ailleurs de la scène, et de l'Autre de l'acteur. Il ouvre la possibilité de « jouer » enfin, c'est-à-dire à la fois d'« allumer » (de sortir de la nuit, d'échapper à l'« obscurité », en tous les sens du terme, et à la solitude), et de projeter dans cet espace éclairé des personnages individualisés et différenciés, qui puissent (à nouveau) dialoguer ; bref, selon une logique purement beckett-

* Alain Satgé enseigne à l'Université de Rouen. Il est l'auteur de plusieurs études sur la mise en scène de théâtre et d'opéra. Il vient de publier un ouvrage sur Jorge Lavelli, *Jorge Lavelli, des années 60 aux années Colline* (éd. PUF) et prépare une étude sur *En attendant Godot* (éd. PUF, collection Etudes littéraires).

tienne, de revenir aux commencements, pour mieux recommencer.

Que l'expérience du théâtre soit d'abord pour Beckett celle de l'extraversion, et de la rétrospection, aucune de ses pièces ne le montre mieux que la première : *Eleutheria*, écrite juste avant *Godot*, et qui n'a été publiée en français qu'en 1995 (Beckett ayant renoncé à la faire éditer, à l'exception de quelques extraits parus en 1986 dans la *Revue d'Esthétique*, Jérôme Lindon n'a accepté de la publier qu'après sa parution dans une traduction anglaise aux États-Unis).

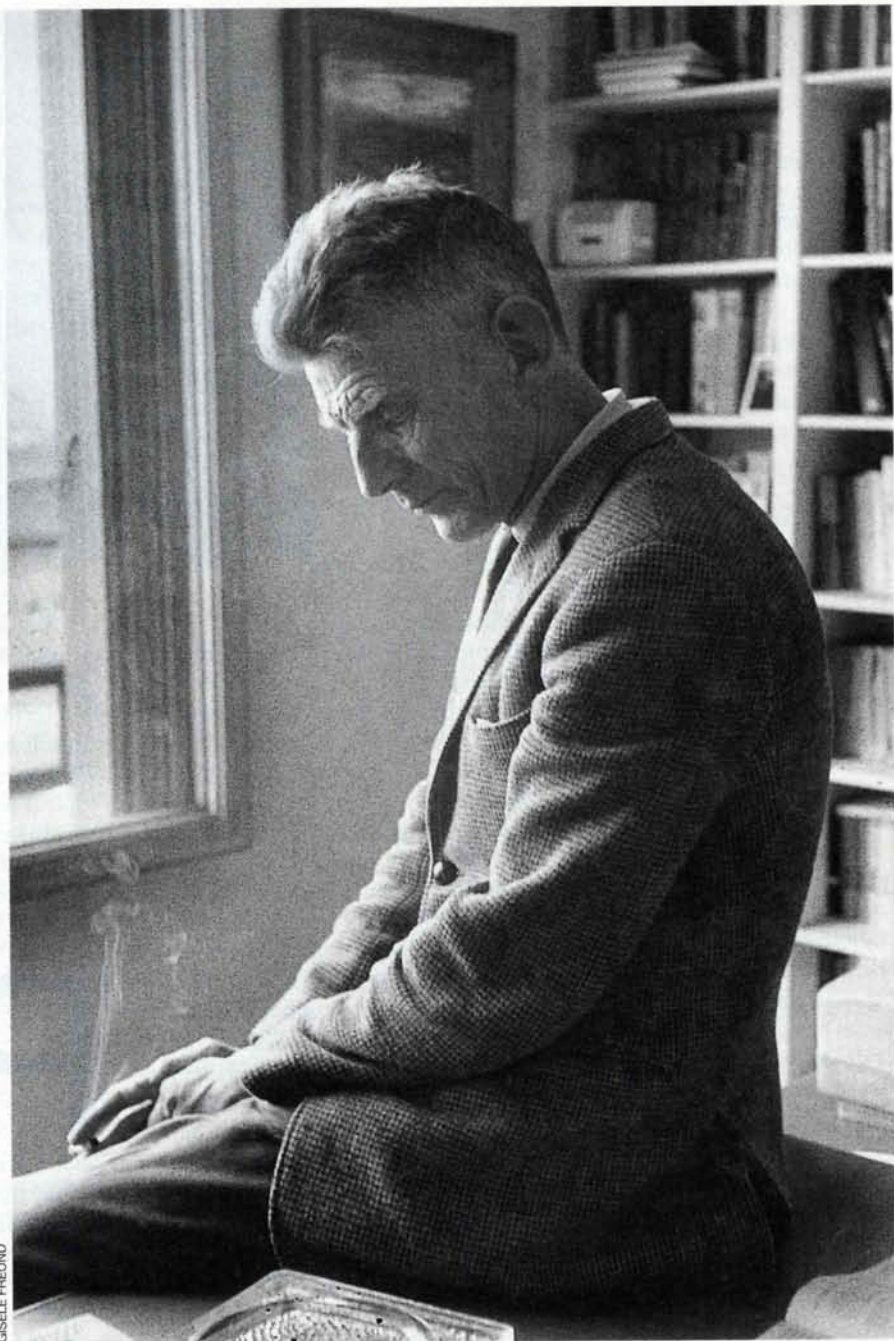
Le héros d'*Eleutheria*, Victor Krap, en rupture avec sa famille et avec sa fiancée, retiré de la vie (« manifestations vitales réduites au minimum », diagnostiquée au dernier acte le docteur Piouk), sans métier, sans désirs, sans caractère, et même sans rôle, est l'héritier des premiers héros beckettien. Il rappelle Belacqua, le personnage de l'*Indolent* emprunté au chant IV du « Purgatoire » de la *Divine comédie*, qui n'a cessé de hanter Beckett, de *Bande et sarabande* (1934) à *Compagnie* (1978) ; il rappelle surtout Murphy, le « solipsiste éreinté », « né retraits » : la chambre dans laquelle il s'est enfermé est située, comme celle de Murphy, « Impasse de l'Enfant Jésus » ; comme Murphy, engagé malgré lui dans une véritable course-poursuite à la Feydeau ou à la Keaton, menée par sa fiancée, son ex-professeur, un détective, et finalement sa maîtresse, Victor est harcelé par des importuns qui envahissent sa retraite, et le somment de « parler », de justifier ou d'expliquer sa conduite ; et lorsqu'il est enfin délivré de ses persécuteurs, il termine dans la position favorite de Murphy, la « supination » : « il regarde le public avec application, l'orchestre, les balcons (le cas échéant), à droite, à gauche. Puis il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité » (4).

Cet anti-héros incarne donc l'individu harcelé par la société ; pressé de questions, il se réfugie derrière cette « liberté » qui donne à la pièce son titre – une liberté purement négative (« – Liberté pour quoi faire ? » « – Pour rien faire »), qu'il défend tant bien que mal face à des inquisiteurs qui lui intentent un véritable procès, et veulent lui faire avouer quelque chose qu'il ignore : ce n'est sans doute pas par hasard que les noms de tous les protagonistes (Krap, Meck, Skunk, Piouk) commencent ou s'achèvent par un K...

La pièce est ainsi truffée de références et d'allusions, à commencer par le prénom du « héros » : qu'il

s'agisse des situations, des personnages, ou plutôt des « types » (la Mère possessive, la Générale, le Médecin, le Valet et la Femme de chambre), du jeu sur les clichés, de la prolifération des mots d'esprit, voire des mots d'auteur, tout dans *Eleutheria* rappelle à la fois le théâtre de Feydeau, et la façon dont il est parodié dans *Victor ou les enfants au pouvoir*. La surenchère sur les conventions du « Boulevard » a la même fonction chez Vitrac et chez Beckett : elle tourne en dérision la bourgeoisie, à travers sa « cellule », la famille ; elle lui emprunte son langage et ses valeurs, pour mieux les dynamiter.

Photographié par
Gisèle Freund
en 1964 à Paris.



**“Eleutheria”
nous fait
découvrir un
autre Beckett :
l’auteur d’un
théâtre
surréalisant,
onirique et
lunaire.**

C’est finalement le théâtre qui vole lui-même en éclats. Comme dans une autre pièce de Vitrac, *Les Mystères de l’amour*, un Spectateur furieux sort d’une loge d’avant-scène pour faire irruption sur le plateau : non seulement il se mêle aux persécuteurs de Victor (pour tenter de le faire parler, il fait même intervenir... un tortionnaire chinois !), mais il s’en prend violemment à la pièce, et à l’auteur : « Au fait, qui a écrit ce navet ? (programme) Beckett (il dit : “Béquet”) Samuel, Béquet, Béquet, ça doit être un juif groenlandais mâtiné d’auvergnat » (5) ; dans la même veine délirante, toute la pièce joue brillamment sur le théâtre dans le théâtre : le Souffleur, comme dans les *Six personnages en quête d’auteur* de Pirandello, sort de son trou et monte sur scène le texte à la main (« Assez ! Fini ! Vous ne suivez pas le texte. Vous me dégoûtez. Bonsoir ») (6).

Comme un vaudeville classique, la pièce est découpée en 3 actes, qui se déroulent dans les espaces traditionnels du théâtre de boulevard : le salon des Krap (I), et la chambre de Victor (II et III). Mais ici encore, Beckett subvertit les codes du genre : ces deux espaces fortement contrastés – le salon joue sur des signes trop évidents de confort bourgeois, la chambre sur le misérabilisme – n’apparaissent pas successivement, mais simultanément : au lever du rideau, on les découvre côte à côte ; ils communiquent entre eux, ce qui pourrait être aussi le cas de ces hôtels de Feydeau dont on voit à la fois le hall et la (ou les) chambre(s) ; mais l’effet vise ici à créer une action marginale, pratiquement muette, qui vient contester l’action principale : à l’acte I, la mimique de Victor seul dans sa chambre redouble et « désamorce » la réception dans le salon des Krap ; à l’acte II les invités des Krap se transportent les uns après les autres dans la chambre de Victor, devenue le lieu « vaudevillesque » et burlesque (elle est envahie comme la cabine du bateau dans *Une nuit à l’Opéra*, et Victor ne trouve son salut que dans la fuite), tandis que le salon, endeuillé par la mort du père de Victor, n’est plus habité que par le valet de chambre silencieux.

Ce dispositif est encore compliqué par un plateau tournant qui doit faire pivoter les deux lieux l’un par rapport à l’autre : là aussi, il pourrait s’agir d’une reminiscence du boulevard, si ce mouvement ne finissait, au dernier acte, par faire basculer (symboliquement ?) le salon dans la fosse d’orchestre...

La didascalie initiale d’*Eleutheria* est certainement la plus longue (4 pages) et la plus complexe du théâtre de Beckett ; une seule phrase de *Godot* nous donne, dans le même temps (dans le même mouvement), un espace et un langage : « Route à la campagne, avec arbre ». On ne peut dissocier le « presque rien » du plateau du « presque rien » de l’écriture ; un langage minimal traduit, ou plutôt invente, un espace minimal. L’absence de déterminant (« route »,

« arbre ») suggère un lieu anonyme (un n’importe où, voire un nulle part). La préposition « avec » fait penser à une légende (au titre d’un tableau) ; l’arbre devient *motif* : celui d’une « nature morte », en tous les sens du mot (la « campagne » serait-elle ce qui reste de la « nature » ?). Cette ligne perpendiculaire à l’horizontale (imaginaire) de la route détermine un espace géométrique, antinaturaliste et non-figuratif (qu’est-ce qu’une route, au théâtre ? Sur une scène, on ne « passe » pas ; on circule à peine : on stationne, au mieux on tourne en rond. Une route de théâtre ne mène nulle part : elle condamne d’emblée les « vagabonds » à une errance immobile, donc dérisoire).

Le traitement de l’espace pourrait résumer tout ce qui oppose les deux pièces : comme s’il reproduisait au théâtre le chemin parcouru dans ses romans, Beckett montre moins, pour dire plus ; il allège, simplifie, resserre, épure : il échange le plein, voire le trop-plein, contre le vide.

En passant des trois actes d’*Eleutheria* à deux, il invente le rythme qui lui est propre, celui de la répétition, de la reprise et de la variation, au sens musical du terme ; et le premier effet de cette structure en miroir est de désamorcer l’histoire, en interdisant au spectateur, sinon aux personnages, d’attendre Godot. Il faudrait deux pages pour raconter le détail de l’intrigue de *Eleutheria* ; on pourrait résumer *Godot*, et même chaque acte de *Godot*, en une seule phrase : deux personnages, Vladimir et Estragon, en attendent un troisième, qui ne viendra pas.

Pour être complet, ce résumé devrait ajouter que deux autres personnages, Pozzo et Lucky, l’un tenant l’autre en laisse, viennent passer un moment sur le plateau, puis repartent : le système du couple (qui dans *Mercier et Camier* avait permis à Beckett de sortir du solipsisme de *Watt*) détermine toute la structure de la pièce. A la prolifération « anarchique » des personnages d’*Eleutheria* (dix-sept !) succède la géométrie rigoureuse des relations du « quatuor » (aux deux couples centraux, on pourrait ajouter celui que forment le Garçon et son maître hypothétique, Godot, voire le Garçon et son non moins hypothétique frère) : comme les deux actes se reflètent, les couples se réfléchissent. La domination de Pozzo sur Lucky ne fait qu’aggraver ou caricaturer celle de Vladimir sur Estragon ; et le rapport de forces qui s’installe entre les deux couples reproduit celui qui existe à l’intérieur de chacun d’entre eux.

Mais ces rapports sont toujours réversibles : le couple dominant du I devient dépendant au II (Lucky et Pozzo, aveugle, y sont à la merci de Vladimir et Estragon), en même temps que la relation Lucky-Pozzo s’est inversée (l’esclave qui était tenu en laisse guide désormais son « maître ») ; comme dans tout



En attendant
Godot mis en
scène par Philippe
Adrien en 1993.

quatuor (comme chez Mozart ou Marivaux), les chassés-croisés se multiplient : quand Vladimir propose à son partenaire, qui menace de le quitter, de « jouer à Lucky et Pozzo », il lui offre l'occasion de « faire » Pozzo, c'est-à-dire de jouer les maîtres ; en refusant ce « beau rôle », Estragon renforce encore sa position (provisoirement) dominante.

Aux « types » figés, caricaturaux et parodiques d'*Eleutheria* ont donc succédé des « rôles », interchangeables par définition : si le personnage beckettien n'a plus de « caractère », c'est d'abord parce qu'il n'est que ce qu'il joue. Robbe-Grillet écrivait à la création de la pièce que les deux vagabonds « se trouvaient en scène sans avoir de rôle » (7) ; on pourrait avancer aussi bien (ce qui sans doute reviendrait au même) qu'ils n'ont que des rôles : tout dans *Godot* naît de ce « jeu » que Beckett invoquait en vain dans *Malone meurt* ; tout découle de sa logique, et de sa liberté.

Sur le plateau nu, un geste, une réplique dessinent des espaces éphémères et imaginaires : pour introduire le « théâtre dans le théâtre », il n'est plus besoin de faire intervenir un Spectateur sur scène ; il suffit du commentaire ironique d'un personnage sur son rôle, qui met la pièce « en abyme » ; il suffit d'un jeu de mots (« nous sommes sur un plateau, pas de doute, nous sommes servis sur un plateau »), ou d'un jeu de scène, sur la toile de fond (« endroit délicieux »), sur la rampe, la fosse ou le public, toujours présumé absent, ou clairsemé (« Aspects riant »).

L'entrée de Lucky et de Pozzo transforme instantanément Vladimir et Estragon en spectateurs : le cirque, le music-hall s'installent sur le plateau, grâce aux signes purs du théâtre, les objets (la laisse, le fouet du dompteur), et les corps (la chute de Lucky en coulisses, ou sa « danse du filet »). Il n'est plus besoin de fauteuils ou de lampadaire, comme chez les Krap, pour évoquer un salon : la « route » devient

« salon » par le jeu de Pozzo (dernier vestige de « bourgeoisie » dans ce monde de marginaux), qui parodie les codes mondains de la réception, d'autant plus dérisoires qu'ils sont décalés par rapport au dénuement des personnages.

La rapidité même du dialogue contraste avec les longues tirades d'*Eleutheria*, comme pour congédier le débat « philosophique », trop explicite dans la première pièce : il n'existe plus dans *Godot* qu'indirectement, ou sous une forme parodique (le monologue délirant, ou plutôt disloqué, de Lucky). Et si les références sont aussi nombreuses dans *Godot* que dans *Eleutheria* (la Bible, Héraclite, saint Augustin, Dante, Shakespeare, Calderon, entre autres, sont cités, pastichés ou détournés), elles sont devenues invisibles, parce qu'intégrées au jeu des situations et au tissu du dialogue.

Ce n'est sans doute pas le moindre intérêt de la première pièce de Beckett que de faire ressortir, par contraste, le génie de la seconde : dans *En attendant Godot*, Beckett invente une forme qui lui est propre, dépouillée, libérée des conventions dramatiques et des contraintes scéniques, d'où disparaît toute trace de fabrication, toute marque de virtuosité ; il semble ne plus chercher, mais trouver des solutions qui apparaissent d'emblée simples, fortes et évidentes, et qui fondent dans un seul mouvement, on dirait presque dans une seule matière, les éléments juxtaposés et encore disparates d'*Eleutheria*.

Mais la forme « empruntée » d'*Eleutheria* présente le mérite de nous faire découvrir un autre Beckett : l'auteur d'un théâtre surréaliste, onirique et ludique, s'engageant dans une voie à laquelle il a finalement renoncé (celle qui a notamment été explorée par Ionesco...). La pièce représente sans doute un détour nécessaire dans son parcours : c'est ici que la « différence » du théâtre se fait la plus radicale – que la diversion se fait divertissement ; en ce sens, *Eleutheria* a certainement représenté pour Beckett (ce que dit sans doute aussi le titre) une véritable libération.

S'agit-il d'une pièce manquée, comme le suggèrent le « Spectateur » (fictif), et l'Editeur (réel) ? Avant de répondre, on aimerait qu'elle puisse affronter l'épreuve de la scène : n'oublions pas que Roger Blin avait reçu les deux manuscrits en même temps, et qu'il avait éliminé *Eleutheria* pour d'évidentes raisons matérielles... Maintenant qu'elle est publiée, cette pièce complexe, brillante et drôle ne mériterait-elle pas d'être confiée à un grand homme de théâtre ? Ne serait-il pas temps de « libérer » *Eleutheria* ? □

(1) Sur ce thème, voir le bel essai de Michael Edwards, *Beckett ou le don des langues* (éd. Espaces 34, 1998).

(2) *Malone meurt*, p.9 (éd. de Minuit, 1951).

(3) *Malone meurt*, p.23.

(4) *Eleutheria*, p.167 (éd. de Minuit, 1995).

(5) *Eleutheria*, p.136.

(6) *Eleutheria*, p.132.

(7) In *Pour un nouveau roman* : « Samuel Beckett ou la présence sur scène », p.103 (éd. de Minuit, 1963).

En créant Godot

Jean Martin fut Lucky lors de la création de « En attendant Godot » en 1953. Il raconte ici comment la pièce fut montée et accueillie. Une belle aventure qui fut suivie par la mise en scène de « Fin de partie » où Jean Martin jouait Clov.

par Jean Martin*



Jean Martin et Roger Blin dans *En attendant Godot* en 1953.

Au début des années cinquante, un ami comédien de grand talent, mais assez démuné financièrement, devint directeur d'un célèbre petit théâtre parisien : la Gaîté-Montparnasse. La Gaîté, parce qu'on y présentait des vaudevilles ou des spectacles de music-hall. Montparnasse parce qu'il était situé (il l'est toujours) à Montparnasse, rue de la Gaîté naturellement ! Cet ami s'appelait Roger Blin. Il y avait en France, à cette époque-là, une loi qui interdisait à un étranger d'être directeur d'un théâtre. Or le hasard faisait qu'une jeune Grecque, en compagnie de laquelle j'avais appris à jouer la comédie chez Louis Jouvet, juste avant la guerre, était bien connue également de Blin pour avoir fréquenté les mêmes milieux intellectuels que lui. Elle hérita de sa famille – propriétaire d'une marque de cigarettes égyptiennes connue, les cigarettes Laurens – une forte somme d'argent. Elle acheta donc la Gaîté-Montparnasse et, n'en pouvant être directrice, demanda à Roger Blin d'assumer cette fonction. C'est ainsi que Blin fit sa première mise en scène, avec une pièce de Strindberg, *La Sonate des spectres*. Il jouait l'étudiant, Christine Tsingoes, la jeune Grecque propriétaire du théâtre, faisait l'aïeule momifiée dans un placard et j'étais Johanson, le valet. La pièce eut un début difficile, une presse très partagée et un succès public nul. A tel point, je m'en souviens, que les places que nous donnions le soir devant le théâtre aux passants les faisaient fuir, inquiétés par ce qu'ils prenaient pour un traquenard ! Néanmoins, nous jouâmes quelque temps, contre vents et marées.

A l'issue d'une représentation, une dame vint frapper à la loge de Roger Blin, apportant avec elle deux manuscrits. Son mari en était l'auteur. Elle expliqua qu'elle avait assisté avec lui à plusieurs représentations du spectacle actuel, et qu'ils aimaient bien ce qu'ils avaient vu. Elle ajouta qu'elle sollicitait depuis plusieurs mois les théâtres de Paris susceptibles de s'intéresser à un inconnu ayant quelque chose à dire d'une manière personnelle. Hélas ! aucun de ces directeurs ou chefs de troupe rencontrés n'avait aimé ni même compris les textes proposés. Peut-être même ne les avaient-ils pas lus ! Et c'est avec espoir qu'elle laissait les deux manuscrits. L'un était *Eleutheria*, l'autre *En attendant Godot*, et l'auteur s'appelait Samuel Beckett. Quelques jours plus tard, Blin, très excité, me raconta cette visite, qu'il avait lu les deux pièces, qu'elles étaient toutes les deux étonnantes et qu'il avait une préférence pour *Godot*. Je n'en sus pas beaucoup plus cette fois-là.

Les relations entre Blin, directeur artistique, et Christine Tsingoes, productrice, commencèrent à se dégrader un peu et c'est dans un autre théâtre qu'au printemps 52, Blin produisit une pièce d'Arthur Adamov dans laquelle je jouais également. Blin continuait à chercher un financement pour *Godot*

sans beaucoup de succès. L'auteur m'était toujours inconnu. Depuis le début, Blin avait distribué les rôles de Vladimir et Estragon à deux acteurs qu'il connaissait bien : Lucien Raimbourg et Pierre Latour. L'un et l'autre venaient du cabaret, des variétés. Mais les tentatives que faisait Blin pour intéresser un directeur à son entreprise demeuraient vaines. Pour l'aider, Jérôme Lindon aux éditions de Minuit édita la pièce et la radiodiffusion française enregistra, sinon la totalité, du moins un fragment. Les choses en étaient là à l'été 52. Il s'était ouvert, peu de temps avant, un nouveau théâtre sur le boulevard Raspail, une petite salle qui rencontrait difficilement le succès quoique la qualité de ses spectacles fût grande. Mais naturellement l'état financier était plus que précaire. A l'automne de la même année, Jean-Marie Serreau, le directeur, apprenant que Blin avait une pièce nouvelle, avec peu d'acteurs, un seul décor – et quel décor ! – et une subvention du ministère des Arts et Lettres, offrit son théâtre, le théâtre de Babylone.

C'est ainsi que, rentrant moi-même à Paris, après des vacances finlandaises, je rencontrai Blin à Saint-Germain-des-Prés, qui m'apprit qu'il répétait la fameuse pièce qu'il aimait tant et que lui avait apportée un soir une spectatrice de *La Sonate des spectres*. Il ajouta qu'il y avait dans cette pièce un rôle que je pourrais jouer, mais que, désirant absolument participer lui-même à la pièce, en dehors du fait qu'il la mettait en scène, il jouerait lui-même ce rôle, quelle que soit l'amitié qu'il me portait. Il ajouta aussi qu'il n'avait pas le texte complet sur lui, uniquement le texte de son rôle, ne comportant qu'une seule réplique. Je lui répondis que je comprenais très bien la situation, que je la regrettais, mais qu'une seule réplique dans une pièce ne devait pas être, à l'évidence, un rôle bien remarquable. Blin sortit alors sa réplique de sa poche, me tendit deux pages dactylographiées, auxquelles je ne compris pas grand-chose après les avoir lues et puis nous parlâmes de ceci et de cela. Un mois plus tard, je reçus un message de Blin me demandant de passer de toute urgence au théâtre de Babylone. La situation était la suivante : comme je vous l'ai dit, le rôle de Vladimir était tenu par Lucien Raimbourg, Estragon était Pierre Latour, Blin était Lucky et un autre acteur jouait Pozzo, le maître. Les répétitions déjà avancées, l'ambiance était à l'inquiétude chez l'acteur qui devait faire Pozzo, franchement mal à son aise. Il n'aimait pas beaucoup la pièce, encore moins son rôle, et se trouvait dans une sorte d'impossibilité à la jouer, à composer son personnage de maître autoritaire et tout-puissant. Finalement, il en vint à déclarer forfait. Il rendit son rôle et partit.

La situation était assez grave dans la mesure où le théâtre n'avait pas les moyens de fermer très longtemps, les dates étaient déjà retenues et les acteurs un peu en désarroi. Après conciliabule, il fut décidé

* Ce texte a paru pour la première fois dans l'ouvrage collectif *Beckett in Dublin* (éd. Lilliput Press, 1992). Il a été repris, dans une version complétée que nous publions ici, par la revue de théâtre *UBU* (n° 2, mai 1996).

**« Je ne
connaissais
alors rien de
Sam, aucun
de ses
textes. Peu
de gens
d'ailleurs
l'avaient lu. »**

ceci : Blin qui faisait répéter particulièrement les scènes de Pozzo – en raison des difficultés rencontrées par l'interprète – connaissait le texte presque parfaitement. Devant la nécessité où se trouvait la compagnie de présenter le spectacle à une date plus ou moins déjà fixée, il n'y avait pas de temps à perdre. A l'évidence, il fallait que Blin joue le rôle de Pozzo et qu'il laisse son rôle de Lucky à quelqu'un d'autre qui puisse l'apprendre rapidement. Voilà pourquoi on me faisait venir. C'est ainsi que je rencontrai Sam. Il devait être trois heures de l'après-midi. Je pénétrai dans la cour de l'immeuble boulevard Raspail ; au fond, à gauche, était le théâtre. Une petite salle toute neuve, et sur le plateau deux acteurs. Blin, debout, au premier rang et, assis un peu en retrait, silencieux, un personnage maigre, avec un regard perçant, les lunettes remontées sur le front, une brochure à la main. Il était occupé, quand j'entrai, à apporter de légères corrections au texte imprimé. Blin me mit au courant de la situation. On fit les présentations. Je crois que je ne réfléchis même pas dix secondes. Je pris le texte qu'on me donnait (je l'ai toujours, c'est un bien très précieux) et je m'installai à mon tour dans un coin de la salle. Honnêtement, à ce moment-là, je ne connaissais rien de Sam, aucun de ses textes. Peu de gens d'ailleurs l'avaient lu. Mais, pour un comédien, un rôle, c'est un rôle ! Blin était quelqu'un en qui j'avais la plus absolue confiance, il n'y avait pas l'ombre d'une hésitation. Je savais que je jouerais *Godot*, avant même de connaître la pièce ! Il faut dire que je n'ai pas eu à le regretter.

Ainsi, maintenant, tout le monde est en place, les rôles sont distribués, si je peux dire. Voici comment les choses se déroulèrent jusqu'à la soirée mémorable de janvier 53.

A ce moment-là, Sam n'intervenait encore que très peu dans l'élaboration du travail. Il laissait faire Blin, se limitant à dire ce qui ne lui plaisait pas trop, ou moins, ce qui arrivait assez rarement. Il faut dire que la distribution était parfaite. Bien qu'à cette époque encore peu connus du grand public, chacun de mes camarades – je ne peux rien dire moi-même de moi-même – représentait idéalement son personnage. Le plus magnifique était Lucien Raimbourg : un assez petit bonhomme avec un air d'innocence souligné par un œil bleu émouvant au possible, mais un air d'innocence contredit quelques instants par une malice roublarde de cet œil bleu. Une voix légèrement nasale et sonore, une grande mobilité du corps qui faisait contraste avec le côté plus terrien, plus fruste de Pierre Latour.

Blin a eu un peu de mal à entrer dans le personnage de Pozzo, qu'il voyait gros et éructant. Blin était mince au possible et raffiné. Il a dû composer

un gros à l'aide d'un faux ventre et de rembourrages divers qui le mettaient mal à l'aise. Et puis il devait composer sa voix, trouvant qu'une voix de gros ne ressemble pas à une voix de maigre. Aussi cette voix allait-il la chercher au plus profond de son ventre, ramenant en même temps des borborygmes qui faisaient un personnage tout à fait étonnant. Il portait aussi un faux crâne chauve.

Les costumes avaient été pensés par Blin. Les deux clochards étaient vêtus, l'un Vladimir d'une très très vieille redingote noire, élimée, pisseuse, verdâtre, l'autre Estragon d'un aussi vieux pantalon de velours retenu par une ficelle. Une chemise sans col pour l'un, un plastron en celluloïd sans chemise pour l'autre. Et naturellement les chapeaux melons, hors d'âge. Tout cela noirâtre, tirant sur le verdâtre. A l'inverse, Pozzo était en gentleman-farmer, ou du moins comme on l'imagine : culotte de cheval, leggings, un macfarlane, melon gris, perle, monocle et pipe. Lucky portait un pantalon de smoking déchiré et coupé à mi-mollet, un tricot de marin à rayures blanches et bleues, et sur le tout une livrée rouge et or de laquais à la française. Plus une invraisemblable perruque de très longs cheveux blancs, relevés sur le dessus de la tête et maintenus par le chapeau. Tout cela faisait très entrée de cirque. C'est ce que voulait Blin et c'est avec l'accord de Sam que la pièce a été présentée ainsi à Paris au début de 1953.

Pour le jeu des acteurs, il n'y a pas grand-chose à faire. Raimbourg avait trouvé immédiatement le ton de la pièce et Sam a toujours pensé que c'était – en tout cas pour les distributions françaises – la plus parfaite interprétation de Vladimir. S'il y a eu quelques petits problèmes, c'est plutôt par la suite, le succès de la pièce aidant, lorsque, voulant faire mieux, faire plus, il sur-ajoutait à son jeu une émotion, un vibrato qui dénaturaient le rôle et dont Sam ne voulait à aucun prix. Blin a toujours joué Pozzo très bien mais toujours un peu contre son gré. N'oublions pas qu'il souhaitait jouer Lucky. Il trouvait que la composition de ce Pozzo, ventripotent, insupportable, lui apportait une difficulté d'être dans la vie personnelle, qui l'a toujours un peu perturbé.

Pour Lucky, ni Sam, ni Roger Blin n'avaient d'idée bien arrêtée, en dehors de ce qui est dit du personnage et de la description qui en est faite. Il a fallu que je trouve quelque chose. Sam et Roger m'ont dit : « Propose, ensuite ce sera oui ou non ». J'étais bien embarrassé. Le personnage est en scène longtemps avant de parler. Il doit être présent et en même temps il ne se passe pas beaucoup de choses en sa présence, ce qui interdit qu'on focalise sur lui. Avec l'apparence physique que j'avais alors et le texte, à première vue, incohérent dit par le personnage, je voulais trouver une présentation et une explication logiques. Je demandai à un médecin de mes amis de m'indiquer si possible une maladie susceptible de justifier un dérèglement de la parole et



Beckett assistant
à une répétition de
Godot à l'Odéon,
en 1961.

En médaillon,
la création de la
pièce en 1953 avec
Jean Martin, Lucien
Raimbourg,
Pierre Latour et
Roger Blin.



ROGER VOLLET

du geste, sinon de la pensée. C'est ainsi que j'étudiais plus particulièrement la maladie de Parkinson et composai assez rapidement un personnage atteint d'un tremblement nerveux auquel venait s'ajouter une difficulté d'élocution. Matériellement, tout cela se fit progressivement, chaque jour apportant un petit détail, mais finalement les choses se présentèrent ainsi : je me tenais en équilibre instable sur le pied gauche, le talon du pied droit soulevé, les bras agités, ainsi que le genou droit. Un tremblement que je gardais plus ou moins accentué selon ce que désiraient mes partenaires pendant toute la durée de ma présence en scène. Quand venait le moment de parler, j'adoptais un rythme lent et saccadé au début, puis j'accélérais et allais de plus en plus rapidement jusqu'au délire de la fin. Sam et Roger ne voyaient pas d'objections à cette composition mais n'étaient pas non plus absolument convaincus.

Il y avait au théâtre une habilleuse dont le mari travaillait comme éboueur à la Ville de Paris. Celui-ci avait contribué à nous fournir un accessoire : la valise que transporte Lucky et dont on dit qu'elle contient du sable. C'était une valise très abîmée, très démodée, en un mot : parfaite. Il l'avait trouvée au cours de sa tournée de ramassage des poubelles. Lui et sa femme étaient des gens très simples, très unis et très peu intellectuels. Ils assistèrent à une des dernières répétitions du spectacle. Les choses se passèrent bien jusqu'à l'entrée du couple Lucky-Pozzo. A partir de là, la présence de cet esclave, tremblotant,

bavard, humilié, battu, provoqua chez eux une réaction de refus qui se traduisit par une crise nerveuse, crise de rire et de dégoût. A tel point que nous dûmes arrêter un instant la répétition. Mais cet incident convainquit Sam et Blin que nous étions sur la bonne voie et Sam me demanda de ne rien changer puisque le but était atteint. Bien sûr, par la suite, je perfectionnai mon jeu – enfin, je l'espère – mais, en gros, tout fut établi assez rapidement. Le texte que nous avons joué à la création était un peu plus long que celui qui a été joué plus tard. Sam a apporté quelques corrections à l'avant-scène, pendant les répétitions, et par la suite. Lorsqu'il fit lui-même la mise en scène de sa pièce, notamment à Berlin, il coupa et modifia un peu certaines séquences.

Sam assista jusqu'à la fin à toutes les répétitions et, enfin, les premiers jours de janvier 1953, le rideau s'ouvrit sur ce qui devait être un événement théâtral mondial. De sa vie entière, que je sache, Sam n'a jamais assisté à une représentation publique d'une de ses pièces. Il n'était donc pas avec nous le soir de la première. Seule, Suzanne Beckett était dans l'assistance. Depuis bientôt quarante ans, j'ai rencontré énormément de personnes qui m'ont dit combien elles avaient applaudi à une création qui fit tant de bruit. Combien elles avaient aidé, par leur enthousiasme, leur vivacité, leur goût, à l'épanouissement d'un nouvel auteur. En un mot,

j'ai rencontré peut-être un millier de personnes très fières d'avoir été parmi les premiers du premier soir. Le malheur, c'est que le petit théâtre de Babylone ne contenait pas plus de deux cents places !

Le succès fut total – ou presque. Il y avait en ce temps-là un critique féroce au journal *Le Figaro*. Il n'aimait pas grand-chose, je veux dire pas grand-chose de ce qu'aimaient les gens de notre bord. En une nuit, tout le monde sut qu'il y avait eu un événement sur la rive gauche à Paris. Le théâtre fut assailli les tout premiers jours. Mais le véritable succès, le succès intelligent vint plus lentement. Je m'explique ! Une fois passé la petite foule des connaisseurs de Beckett – ils n'étaient pas nombreux à cette époque les quelques personnes qui appréciaient le travail de Blin, les amateurs de nouveauté théâtrale –, la salle n'était pas complètement remplie chaque soir. Nous jouâmes quelquefois devant un public hésitant. Puis vint, d'un coup, le succès de snobisme. Je veux dire que tous les beaux quartiers, ceux dans lesquels on lit la bonne presse, où l'on se fait une opinion en fonction de la mode, tout ce beau monde sut qu'il fallait absolument venir voir *Godot*. Alors, le théâtre était rempli chaque soir, rempli par un public qui ne savait pas très exactement ce qu'il venait voir, ni très précisément ce qu'il fallait comprendre, mais qui savait qu'il fallait parler de *Godot*. En avons-nous assez entendu des exégèses – « *Godot* », mais c'est « *God* » voyons ! Les conversations allaient bon train. Sam s'amusait beaucoup quand on lui rapportait ça.

Il habitait alors rue des Favorites, dans le quinzième arrondissement de Paris, très près de l'endroit où j'habitais moi-même, et nous sommes souvent rentrés ensemble, à pied, dans la nuit, quand il venait au théâtre après la représentation. Cela faisait une toute petite heure de marche et jamais nous ne parlions de *Godot*. Il me racontait Joyce, la famille de Joyce, m'éclairait sur *Finnegans Wake*. J'étais très avide de détails. La peinture aussi tenait une grande place, Bram Van Velde, qu'il me fit connaître, et Henri Hayden, un très âgé peintre polonais qu'il aimait beaucoup et qu'il avait rencontré dans le Vaucluse, pendant la guerre, alors qu'ils se cachaient tous les deux. Il y a pas mal de souvenirs de cette époque qui sont passés dans *Godot*. Le nom de Roussillon, la couleur ocre de la terre, un climat, la route, l'arbre de *Godot* ont quelque chose qui vient un peu de ces moments-là, de la guerre, de la fin de la guerre dans le Midi de la France.

Voilà comment j'ai rencontré Sam. Nous jouâmes longtemps *Godot* un peu partout en Europe. Il fut un instant question de faire un film mais les choses n'aboutirent pas. Sam, Suzanne et moi étions deve-

nus de bons amis. Nous passions de longues soirées faisant des mots croisés, mangeant frugalement. Suzanne ne buvait jamais rien d'autre que de l'eau. Je fis la connaissance du frère de Sam qui vint à Paris voir la pièce. Sam et son frère étaient très attachés l'un à l'autre. Je fis aussi la connaissance de Tom MacGreevy qui, lui, me parlait de Yeats. Nous allâmes passer des vacances, avec Blin, Sam et Suzanne, sur la côte yougoslave, entre Fiume et Rijeka, pour dépenser les droits d'auteur de Sam qu'il n'avait pas le droit de sortir du pays.

Mais était venu le temps de *Fin de partie*. Cela ne se passa pas aussi bien que *Godot*. La pièce a été écrite en français elle aussi, et dédiée à Roger Blin qui devait jouer Hamm – et moi Clov. D'abord, nous ne trouvâmes pas de théâtre. Les directeurs, qui manquent toujours d'argent et parfois d'enthousiasme, craignaient que le miracle de *Godot* ne se reproduise pas. Une fois, bon ! Mais deux !

Nous commençâmes pourtant les répétitions chez Blin, chaque jour, sous l'œil de Sam. Nous travaillions la longue, longue scène Hamm-Clov, en négligeant les parents – Nagg et Nell – dans les poubelles, dont les rôles n'étaient pas encore distribués. Sam, alors, avait déjà des idées plus précises sur la façon dont il souhaitait que l'on jouât ses pièces. Au temps de *Godot*, c'étaient ses premiers rapports avec des comédiens, il ne se sentait pas le droit d'intervenir dans leur approche du texte. Maintenant il était plus sûr de lui, il avait constaté un certain nombre de choses, certaines lui plaisaient, d'autres moins. Et puis je crois qu'il commençait à avoir envie de faire lui-même sa mise en scène – chose qu'il fera à plusieurs reprises un peu plus tard, y compris avec moi-même quand il me dirigea dans *Krapp's Last Tape* (*La Dernière Bande*). *Fin de partie* commence par un monologue de Clov qui dit : « Fini, c'est fini, ça va finir... » Sam insistait beaucoup pour que je traîne sur les mots, une certaine façon de les prolonger dans un souffle, de faire passer la lassitude, la fatigue. « Fini, c'est fini, ça va finir... » Je n'y arrivais pas exactement comme il le souhaitait. Jusqu'au jour où il me donna la solution en prononçant lui-même les mots de la manière dont il désirait que je le fis. « Finish... That's finished... » Mais il le fit en anglais. Blin, pour sa part, moi pour la mienne, nous comprîmes que là était le problème. On ne peut pas dans deux langues différentes en user de la même façon. Ce qui est possible dans ce cas précis, tirer sur la finale « finished » l'est beaucoup moins en français : « fini... » Cela donne une prononciation affectée, fausse. Nous avions beaucoup de mal à concilier les désirs de Sam et notre vérité.

Et puis il fallait trouver un théâtre, répéter sur un véritable plateau. Nous échouâmes au théâtre de l'Œuvre, qui nous prêta non pas sa salle, mais le bar-fumoir au sous-sol. La distribution fut complétée : Tsingoes, l'ancienne propriétaire de la Gaité-



Pierre Latour,
Jean Martin et
Lucien Raimbourg
dans *Godot*.

« Nous jouâmes quelquefois devant un public hésitant. Puis vint, d'un coup, le succès de snobisme. »

Montparnasse, faisait Nell dans sa poubelle, Georges Adet Nagg dans la sienne.

C'est alors que George Devine, le directeur du Royal Court à Londres, mis au courant de nos difficultés, nous offrit son théâtre pour venir y créer la pièce en français. Nous partîmes donc pour Londres avec Sam et nous accélérâmes le rythme pour être prêts à la date qui nous était proposée. A l'évidence, c'était un peu rapide et quinze jours de répétitions nous manquèrent. Nous nous en rendîmes très bien compte – ne serait-ce qu'à la qualité du spectacle quand nous terminâmes notre engagement par rapport à ce qu'il était le soir de la première représentation. Néanmoins ce fut un bon souvenir. Nous rentrâmes à Paris et le Studio des Champs-Élysées nous offrit l'hospitalité. Le directeur du théâtre de l'Œuvre qui n'avait pas voulu de nous réclamait aussi la pièce et nous fûmes obligés de lui rétrocéder une partie des droits pendant un certain nombre de représentations. Blin et moi eûmes beaucoup de plaisir à jouer ensemble à nouveau. Les rapports entre nous devenaient par mimétisme un peu comme les rapports Hamm-Clov, ce qui quelquefois était assez cocasse.

Fin de partie est une pièce admirable. J'ai une tendresse particulière pour *Godot* parce que c'est la pièce de ma rencontre avec Sam, c'est une partie de moi-même, un tout petit morceau de la gloire de Sam dont je peux profiter en me disant que j'y participe à ma très modeste façon. Mais si je devais avoir une préférence, je crois qu'elle irait à *Fin de partie*.

J'ai essayé de vous parler du Sam que j'ai connu. Ce qui est arrivé par la suite est dans toutes les mémoires. Il y a le prix Nobel, Sam est connu et reconnu dans le monde entier. Mes rapports avec lui

n'ont jamais changé mais ne relèvent que de rapports amicaux et personnels et n'ont d'intérêt que pour moi. Bien sûr, nous avons, Sam et moi, encore travaillé ensemble. J'ai joué *Krapp's Last Tape* mais je ne l'ai pas créé. Il y a eu des radios, des interviews, toutes ces choses, et ça me fait un drôle d'effet de parler de quelqu'un qui a été si près et qui n'est plus là.

D'ailleurs, avant de terminer et si vous le permettez, je voudrais bien saluer encore une fois, en citant leurs noms, ceux qui sont déjà partis et me laissent ici seul pour parler d'eux : Blin, Raimbourg, Latour.

Encore un souvenir, un tout petit. Sam, à la fin de sa vie, vivait dans une maison qui n'était pas la sienne. Suzanne, sa femme, était morte. J'allai le voir et, pour lui faire un petit plaisir, j'apportai une bouteille de Powers. Quand j'arrivai à l'heure convenue, il m'attendait, impeccable, debout, l'œil brillant et un peu attendri. J'ai oublié de vous dire que Sam n'était pas seulement pour moi l'écrivain, l'auteur dramatique, le prix Nobel. C'était quelqu'un qui savait être gai, imprévu, drôle, quelqu'un avec qui je m'étais bien amusé, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Donc, Sam m'attendait, moi et ma bouteille de Powers et il avait préparé, sur sa petite table, deux petits verres et une bouteille de Powers. Nous avons ri, bu notre petit coup, dit ce que nous avions à nous dire. Il m'a demandé quelque chose à quoi je ne pouvais répondre sur l'instant. Aussi lui ai-je apporté la réponse, manuscrite, quelques jours plus tard. La gouvernante m'a dit : « Portez-la vous-même, Monsieur Beckett est là ». Sachant qu'il n'aimait pas être dérangé à l'improviste, j'ai refusé, j'ai dit : « Non, vous la lui remettrez ». Ainsi, nous ne nous sommes jamais dit adieu. □

En attendant
Godot au théâtre
Hébertot en 1956.

De gauche à
droite : Lucien
Raimbourg,
Samuel Beckett,
Pierre Latour, Jean
Martin, Roger Blin,
Albert Remy.



ROGER-VOLLET



BERNARD

Roger Blin et
Jean Martin dans
Fin de partie en 1957
(mise en scène de
Roger Blin).



Madeleine Renaud
dans *Oh ! les beaux
jours* en 1963
(mise en scène de
Roger Blin).

BERNARD

“Fin de partie” ou les prisonniers de la fin

Par une réduction continue de l'action, du langage, et de la progression dramatique, Beckett voulait faire, avec « Fin de partie », un théâtre où il ne se passe rien. Une géométrie formelle plus proche de l'art non figuratif que d'une dramaturgie chargée de sens.

par Alfred Simon*

Il n'y a pas de trilogie théâtrale formée par *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh ! les beaux jours*, qui serait symétrique de la trilogie romanesque formée par *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*. Beckett a écrit cette dernière d'une traite.

Il a tâtonné huit ans pour passer de *Godot* à *Fin de partie*, et six encore pour achever *Oh ! les beaux jours*. Après *L'Innommable*, il s'est retrouvé dans l'impasse, croyant en avoir fini avec le roman, ayant seulement « peut-être » encore quelque chose à dire au théâtre, entrevu comme un simple pis-aller.

Le triomphe de *Godot*, les débats suscités par la pièce ont pris Beckett au dépourvu. Suzanne et lui ont décidé de se faire construire une petite maison de campagne dans une campagne à l'irlandaise de la Haute-Marne. Détourné de son travail par les rencontres avec les journalistes et les amis artistes dans les cafés de Montparnasse, il se sent sur le point « d'exploser ou d'imploser ». C'est alors qu'il commence à concevoir le plan d'une pièce « parfaitement sinistre, pire encore que *Godot* ». Il semble acquis que, dès la fin de 1953, Roger Blin et Jean Martin (Pozzo et Lucky) avaient tenté de le persuader d'écrire une nouvelle pièce directement à leur intention. Il entreprit de le faire « avec complicité et amitié ». Il lui fallut huit années pour en venir à bout et il la dédia à Roger Blin avec ces mots : « Pour toi, si tu le veux vraiment, mais seulement si tu veux vraiment ».

Les relations entre Beckett et Blin, au cours des répétitions auxquelles l'auteur assista sans défaillance, ne furent pas aussi tendues que certains l'ont donné à entendre. Le metteur en scène devait déclarer ensuite : « Nous ne nous sommes jamais engueulés, Beckett et moi, mais nous avons dû nous expliquer longuement. » Ils furent sur le point d'achopper sur les problèmes d'interprétation, Beckett considérant sa pièce comme une partition chiffrée, une géométrie à la Mondrian, qu'il fallait réduire aux sens fondamentaux par une diction neutre, alors que Blin re-

vendiquait le droit aux harmoniques pour « croire » à l'histoire et à son personnage. L'auteur finit par rendre justice à ses interprètes : « Blin et Martin ont fait du très bon travail... malgré moi. »

Beckett considérait que dans la version définitive de *Fin de partie*, en un acte et en français, il était pour la première fois allé au bout de son projet : par une réduction continue de l'action, du langage et de la progression dramatique, faire quelque chose de rien à la manière de Racine, un théâtre où il ne se passe rien.

Surtout Beckett estime que *Fin de partie* doit sa réussite à l'emploi de la langue française à laquelle il attribue sa force, son acuité, son rythme. Craignant même que la version anglaise ne soit qu'un pâle reflet de l'original, il peine sur la traduction et, alors que l'équipe française ne trouve aucun théâtre malgré la consécration de *Godot*, il refuse que la pièce soit créée en anglais par le Royal Court Theatre mais accepte que la première ait lieu en français à Londres. *Fin de partie* fut donc créé chez John Devine le 3 avril 1957. Un succès mitigé qui suffit à débloquent la situation à Paris. La première eut lieu trois semaines plus tard au Studio des Champs-Élysées. Sans avoir le retentissement de *Godot*, *Fin de partie* atteignit 97 représentations et la série ne fut interrompue qu'à cause de la lassitude des interprètes qui sentaient leur équilibre mental menacé par des rôles paroxystiques.

L'incarcération est en effet le thème dominant de la pièce, un enfermement physique et concret, qui doit déterminer toute la scénographie. Le huis clos de *Fin de partie* est comme la version négative de l'espace vacant et béant de *Godot* et de *Oh ! les beaux jours*. C'est une chambre stérile sur une planète morte, à la fois prison et refuge, dedans et dehors, la détérioration progresse moins vite dedans que dehors. Le mur, « vieux mur », sépare cet enfer-ci de « l'autre enfer ». « Des briques creuses... c'est creux tout ça ».

* Critique dramatique pour la revue *Esprit*, Alfred Simon a notamment publié *Beckett* (Dossiers Belfond, 1983), *Molière par lui-même* (éd. Seuil, 1957), *Molière, une vie* (éd. La Manufacture, 1987, rééd. Points-Seuil), *Les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête* (éd. Seuil, 1976).

Depuis quarante ans on tente d'appliquer la grille du jeu d'échecs à « *Fin de partie* ». (« *Endgame* » en anglais)

Seul capable de se déplacer, quoiqu'avec peine, Clov trotte des deux vieux dressés sur leurs moignons dans leurs poubelles à Hamm, paralytique et aveugle sur son fauteuil qui marque le centre, l'axe, le pivot d'un monde en décomposition. Véhiculé par lui, Hamm fait le « tour du monde » en rasant le mur creux puis revient au centre, ce point néfaste, ce signe négatif qu'il peut seul impunément et doit impérativement occuper. Grand premier rôle mais nul, Ham-actor (nom anglais du cabotin) dit indifféremment « Hors d'ici, c'est la mort » et « loin de moi, c'est la mort ».

De quelle mort s'agit-il ? On assiste à la disparition progressive de toutes choses, à un grand nettoyage par le vide dont les mots ni l'être ne sortent indemnes. Roger Blin remarquait qu'il est impossible de savoir à la fin « si la mère est réellement morte et si Clov s'en va vraiment ». Dans un souci de vraisemblance minimale, que dédaignent trop de metteurs en scène aujourd'hui, le spectateur se demande ce qui se passe réellement, en quel lieu gisent ces incarcérés. On connaît la réponse de Hamm : « Quelque chose suit son cours », une fin de partie déjà perdue, une fin du monde qui dure depuis toujours, quelque chose qui prend place entre la banalité d'une « fin de journée comme les autres » (Hamm) et « l'une des plus effrayantes prophéties nostalgiques de la fin du monde » (Harold Hobson). Cioran se croit là « dans un univers posthume, à la fin de quelque période cosmique ». Les personnages ne sont pas là, n'ont jamais été là, alors que le théâtre tout entier repose sur ce dasein, cette présence. Paradoxe d'un théâtre sans action, où l'acteur doit mener son jeu au bord, tout au bord, mais seulement au bord de l'absence, de l'immobilité, du silence. Toute la fin de partie pue le cadavre en l'absence de tout cadavre. Le biographe d'Ezra Pound raconte qu'assistant à une représentation parisienne de la pièce, le poète déchu désigna une des poubelles et dit : « C'est moi... en enfer ». Car le silence bavard des mots beckettien conduit chacun en des régions où il n'avait encore jamais osé se risquer. Et comme le goulag de Soljenitsyne, la poubelle de *Fin de partie* est le lieu où la personne humaine pourrait vivante. Un lieu de honte que baigne « une sorte de grande pitié » selon les mots de Hamm. Un goutte à goutte hémorragique, une hémorragie de temps et d'être, la mort au bout. La minute affranchie du temps est un temps mort, pas une extase. Beckett va au bout d'une certaine horreur de vivre dont la poubelle de Nell et la honte de Pound sont le dénouement lourd d'un comique carnavalesque. « Rien n'est plus drôle que le malheur. » Beckett n'a cessé d'affirmer que c'était la réplique la plus importante de la pièce.

Les trois personnages mâles de la pièce forment un triangle trinitaire qui a pour sommet Hamm,

structuré comme la pièce elle-même par la relation père-fils qui s'est substituée pour le spectateur d'aujourd'hui à la relation maître-esclave qu'on lisait en 1957 dans le couple Hamm-Clov, double du couple Pozzo-Lucky. Nagg est le géniteur de Hamm qui considère Clov comme son fils et son souffre-douleur. En réalité ils sont tour à tour l'un et l'autre bourreau et victime. Car il n'y a pas d'amour dans leur relation, seulement de la méchanceté avec de temps en temps « cette espèce de grande pitié sans merci ». La même relation de paternité fournit le thème central de l'histoire inventée par Hamm et c'est encore autour d'elle que s'organisent et se répartissent en masses presque égales les seize sections que Beckett répertoriait dans sa pièce. « Dans *Fin de partie* rien n'arrive par accident. » Le cri paroxysmique des *Textes pour rien* (« sous le vieux melon la vieille tête baissée, pleine d'angoisse ») retentit dans *Fin de partie* comme le cri du Golgotha : « J'aurai appelé mon père et j'aurai appelé mon fils ». A quoi le locuteur de *Mal vu mal dit* répliquera : « J'ai été mon père et j'ai été mon fils ». Cri de poupée ventriloque. D'où une nécessité qui confère à cette œuvre une rigueur et une cohérence sans égale et parfois poussée à l'excès. Reste à en dévoiler le sens comme le suggère l'écriture de la mise en scène. D'abord le lever du rideau de scène dévoile l'ensemble des meubles et personnages eux-mêmes drapés. Ensuite Clov lève l'un après l'autre les draps qui les dissimulent. Enfin Hamm arrache le « vieux linge » qui lui couvre le visage. « A moi de jouer ». Et les couvercles des poubelles se lèvent sur les têtes des agonisants sans jambes. Dès ses débuts d'écrivain Beckett a plaidé pour un art « de dévoilement sans fin, voile après voile... vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau », art ainsi matérialisé dès le début de sa seconde pièce. Pourtant, à un acteur allemand qui lui demandait si le bout d'étoffe taché de rouge qui recouvre le visage de Hamm représente le rideau de théâtre (ou le sudarium de Véronique), Beckett répond par un « oui renfrogné ».

Au lendemain de *Godot*, accablé par la symbolique en délire déclenchée par la critique, Beckett veut dépouiller sa pièce de tout autre titre que celui de « pièce bien faite », faite avec rien, jeu pur de répétitions et d'analogies, une géométrie formelle plus proche de l'art non figuratif que d'une dramaturgie chargée de sens jusqu'à la gueule. Roger Blin lui-même avouait par la suite que, dans sa première mise en scène de 1957, il avait exagéré le côté shakespearien (la mort des rois), le côté Christ (le linge sanglant), le côté clown de cirque, au grand dépit de Beckett. Dans sa seconde mise en scène, il s'efforça de corriger le tir. Beckett est pourtant bel et bien responsable (non sans ironie) de ce perpétuel glissement de sa pièce dans la mise en scène contemporaine d'une triade shakespearienne et christique (« The King, the Fool, the God ») qu'on retrouve

dans les tableaux de Georges Rouault (une référence pour lui), à une imagerie misérabiliste où le vieux roi déchu, le dieu outragé et le clown tombé trônent en oripeaux de clochards sur un tas de vieux pneus en décharge publique. « Tout est bâti sur l'analogie et la précision » et il ajoutait « comme dans une partie d'échecs ». Et pour la traduction de son titre, à *End of game*, il a préféré *Endgame* qui se réfère directement au jeu d'échecs.

Depuis quarante ans, tout naturellement, on tente donc d'appliquer le grille du jeu d'échecs à la seconde pièce de Beckett, en rappelant que la fréquentation amicale de Marcel Duchamp avait fait de l'écrivain un joueur de classe. Les écrits de Duchamp sur le jeu d'échecs font toujours autorité. Il insistait sur ce qui se trouvait de tristesse et de violence à ce jeu. Il s'attachait surtout à la *Fin de la partie* (*Endgame*) où le roi est confiné dans le petit carré de territoire qu'il contrôle, à la manière de Hamm. Les pions ayant été bloqués, seuls les rois peuvent encore jouer, mais seulement certains coups limités. Duchamp énonce les règles qui permettent d'amplifier « ces hautains déplacements royaux ». Ceux-ci ont lieu sur l'échiquier du monde qui devient alors à la fois la prison qui les enferme et la

poubelle qui les met au rebut. La partie est perdue d'avance. « Vous êtes sur terre, c'est sans remède. »

Le hasard linguistique veut qu'en français le mot échec soit synonyme de défaite et de fiasco et, dès ses débuts d'écrivain, Beckett s'est voulu écrivain de l'échec. De plus, l'expression « échec et mat » qui marque proprement la fin de la partie vient de l'arabopersan *shat-mat* qui signifie « le roi est mort ». Loin d'ici c'est la mort mais la mort est ici. Philippe Solers a écrit à propos de tout autre chose : « Un joueur d'échecs transporté dans la vie quotidienne est aussi aveugle et crédule que n'importe qui » et ceci qui sonne comme une réplique de *Fin de partie* : « Un corps qui respire à peine, simple pion sur l'échiquier ».

La grille du jeu d'échecs s'applique donc bien à *Fin de partie* où Hamm serait à la fois pion (*chessman*) et joueur (*chessplayer*), à la fois joueur et acteur. Jouant le rôle du roi, grand premier rôle, il joue mal et progresse vers sa fin logique, la mort des rois, par épuisement des possibles, mort ratée comme le rôle, indissolublement tragique et grotesque. Sur l'échiquier-théâtre du monde les simulacres n'en finissent pas de jouer avec leurs doubles, père et fils, maître et serviteur, roi et bouffon, créateur et créature. C'est en ce sens que Beckett recrée poétiquement sur une scène de théâtre la condition humaine. □

Gillette Barbier et Jean-Claude Perrin dans *Fin de partie* en 1994 (mise en scène de Charles Tordjman).



LES ROMANS

L'univers imaginaire de Beckett est loin d'être aussi sombre et pessimiste que le veut l'opinion commune. Son œuvre est riche d'histoires drôles et de notations allégres. Les personnages de ses romans illustrent cette ambiguïté.

L'ironique usage du monde

par Jean Roudaut

O n tient pour sombre l'univers imaginaire de Beckett, tout en s'accordant de rire, un peu jaune, à la lecture de ses romans, ou aux représentations de son théâtre. Quoi qu'on sache de l'arbitraire du langage, quand on écrit dans sa langue maternelle on retrouve quelque chose du bonheur enfantin de lier substantiellement les mots et les choses. Choissant d'écrire en une langue étrangère, le français, Beckett a opté pour une forme d'expression aussi conventionnelle que l'algèbre abstraite, et non plus sensible. Il présenterait un monde mort en usant d'un langage sans vie. Or son œuvre est pleine d'histoires drôles et de notations matinales. En chemin vers chez Knott, Watt se laisse aller avec bonheur contre un talus : « sous la nuque et sous les paumes lointaines il sentait l'herbe fraîche et humide du bord du fossé ». D'une lassitude et d'une défaillance, il fait une occasion de plaisir et de contemplation du ciel étoilé, jusqu'à ce que la lumière de la lune lui devienne gênante. On tiendrait l'œuvre pour moralement pessimiste, si on négligeait le fait que, sans paradoxe, le personnage triomphe moralement en ce que nous tenons socialement pour un échec.

Ces deux aspects de l'œuvre, l'un joyeux, l'autre chagrin, sont vrais. On ne peut cependant les tenir ni pour opposés ni pour complémentaires. Ils sont intimes : l'un est la voie de l'autre. La délectation et le détachement sont des devoirs successifs. Les romans sont semblables à ces figures ambiguës qui permettent de voir en elles, suivant qu'on accommode sur une face ou l'autre, sur le blanc ou le noir, un enfant ou un vieillard, un jeune homme ou un cadavre. Ainsi on peut être attentif, au cours de la lecture des récits, soit à la façon dont le temps est occupé, soit à celle dont la voix se simplifie. Les personnages s'étonnent d'être au monde, et parfois s'émerveillent de la comédie humaine ; ils songent à gérer leur temps pour n'être pas dominés par lui, à changer en bonheur ce qui pourrait être une affliction. L'attachement recouvre un détachement, l'inquiétude une quiétude, comme l'espoir vit, littéralement, dans le désespoir.

Les personnages de Beckett constituent une société de marginaux. Ils sont errants et cultivés comme l'étaient les Goliards. Ils n'habitent pas les villes mais, allant d'une demeure à une ruine, se perdent dans les campagnes. Quand ils s'immobilisent, c'est dans une maison sans qualité, ou dans une chambre vide. Or la ville est un lieu d'éducation ; l'individu y apprend l'usage des codes ; il se dénature en s'extirpant de sa glèbe natale. Dans le monde beckettien, tout au contraire, les personnages sont enlisés, glissant dans la boue, souffrant dans leurs corps. Ils sont liés à la matière première argileuse, à la gadoue primordiale. Menacés par tout ce qui les entoure, ils sont attentifs aux trous d'eau, aux branches basses ; ils se méfient des chiens et des rôdeurs, sont sensibles aux changements de temps. Ils apprécient les plaisirs simples que procurent le sommeil, et l'ouverture d'une boîte de conserve. Naguère, on les aurait trouvés proches des chemineaux ; aujourd'hui, ils sont semblables à ceux pour qui la ville s'est faite terrain vague. Réduits à l'essentiel (mais en y consentant), ils nous rappellent notre pauvreté native, et qu'au plus haut de notre orgueil nous ne sommes jamais assis que sur notre cul (ce qui provoque en Watt une « constipation tenace et de fraîche date, corsée d'inappétence »). Ce dénuement permet une liberté d'esprit, qui risquerait d'être pesante si le personnage ne s'inventait quelques distractions plaisantes.

La plus fréquente est de faire l'inventaire de ses possessions. L'essentiel de son vêtement est le chapeau ; dans la grande répartition aristotélicienne des êtres, le couvre-chef assure le bipède de son appartenance à la catégorie des hommes. Le héros de *Premier amour* avoue sa faiblesse sentimentale : « J'ai toujours conservé mon chapeau à moi, celui que mon père m'avait donné, et je n'ai jamais eu d'autre chapeau que celui-là ». Et, quarante-cinq ans plus tard, en 1989, dans *Soubresauts*, le narrateur constate que le héros porte « Même chapeau et même manteau que du temps de l'errance ». Il dispose également d'un bâton pour se redresser quand ses jambes flanchent, et rapprocher les objets lointains, quand le corps s'est affaissé au centre d'une pièce, sans vue et



Avec Jérôme Lindon, son éditeur, en 1985.

sans mobilier. On peut passer le bâton d'une main dans l'autre, énumérer les conserves, s'interroger sur l'ordre dans lequel seront mangés la tarte, le sandwich, l'oignon, la patate. Ce qui est de plus en plus complexe. Tout est prétexte à des expériences de permutation, et à des réflexions sur la façon dont on peut glisser d'une poche à l'autre une série de petites pierres (*Molloy*), ou classer des cris de grenouilles (*Watt*). Un buste en plâtre de Buxtehude orne une cheminée dans la maison de Knott. Le profit de l'allusion est double : elle permet de souligner l'organisation musi-

cale du livre (« Deux, un, quatre, trois, voilà l'ordre dans lequel Watt raconta son histoire »), et d'indiquer le projet du livre, qui n'est pas de divertir, mais de proposer un bon usage du temps. « L'Art de combiner ou combinatoire » (*Têtes mortes*) permet la production du texte. C'est une contrainte fertile, une protection momentanée contre une subite et inopportune stérilité. Le roman ne procède pas par succession de causes à effets (avec l'intention d'être conforme à l'idée commune de la réalité), mais par permutation ludique, en vue d'alimenter le temps, et de « retarder l'échéance » (*Premier amour*).

Premier amour a pour décor un parc, pour accessoire un banc. Le banc public est le lieu neutre des conversations sans motif et sans enjeu. On ne s'entretient de rien d'autre que du fondement banal de l'existence. On parle pour parler, c'est-à-dire pour se répéter, comme on se raconte des histoires pour contrefaire la pensée. L'ouverture de *Watt* est théâtrale : M. Hackett, installé sur un banc, place de la gare, assiste au passage du marchand de journaux et d'un porteur de bidons ; en conversant avec M. et Mme Nixon, il voit apparaître Watt. Une voix se substitue à une autre. Le rideau peut se lever sur le voyage de Watt. Une histoire s'ouvre sur un nouveau conte, et l'un efface l'autre. Le texte ne transmet pas un savoir ; il apprend à se détacher. La progression, d'une voix narrative à une autre, est marquée par un dépouillement, le vocabulaire est moins riche, la phrase plus sèche ; des illusions sont abandonnées. Esprit poétique, M. Hackett, qui croise Watt, préfère consacrer sa rêverie « aux suavités du crépuscule plutôt qu'aux miasmes et remugles de la gare ». En magnifiant les choses, nous nous exaltons.

N'ayant aucune destination impérative, le personnage errant est présent, à tout moment, au lieu où il

est. Il détaille ce qu'il voit. Bien qu'il souffre d'avoir été jeté hors de la maison natale, l'Expulsé s'extasie à la vue d'un « paysage charmant, à l'aubépine et aux roses sauvages, très onirique ». La campagne parcourue dans la nouvelle *La Fin* est couverte de crocus et de jacinthes ; on y croise un cheval et des vaches, dont les pis traînent dans la bouse. Le cliché romantique donne l'illusion que tout pourrait être lumière, que l'harmonie est la loi d'un monde en voie de glorification. Or dans le monde de Beckett tout est de guingois, jusqu'aux vêtements, inadéquats aux corps, flottants ou étriqués ; le chapeau, trop grand, pèse sur les oreilles ; trop petit, il faut lui adjoindre une jugulaire en ficelle. Rien ne va de soi ; rien n'est naturel. Perçu avec acuité, le monde s'avère à la fois étoilé et aberrant. Les sens du narrateur, dans *Watt*, sont de dix à quinze fois plus aigus que les nôtres, au point de distinguer dans la masse des brachycères « les mouches, d'une maigreur squelettique... »

Nous avons été expulsés du tout néant où nous dormions à l'aise et, à peine sur le perron de la maison primordiale, saisis par le temps. Les allusions à « Héraclite l'obscur » (*Comment c'est*) se répètent dans presque tous les ouvrages : « Désireriez-vous, dis-je, sans penser un seul instant à Héraclite, que je descende dans ce ruisseau » (*L'Expulsé*). Le temps et le fleuve coulent en nous emportant inexorablement d'une source à une disparition. « Le fleuve notamment me donnait l'impression, comme toujours, de couler dans le mauvais sens » (*La Fin*). On n'a pas nécessairement un fleuve sous les yeux pour méditer sur le temps, mais on a toujours un ciel au-dessus de la tête. C'est ce que constate le héros de *Premier amour* qui s'assied chaque jour sur le même banc : « je veux dire à peu près sous le même ciel, non, ce n'est pas cela non plus, car c'est toujours le même ciel et ce n'est jamais le même ciel, comment exprimer cette chose, je ne l'exprimerai pas, voilà ». Sans décrire lyriquement le mouvement du soleil, et des autres étoiles, le scribe aime voir « à travers les nuages, qui n'étaient pas continus, aller et venir un coin de ciel étoilé ». Il est évident que tout change ; aussi rêve-t-on de permanence.

Les monologues des personnages sont scandés par le passage du temps ; ils sont partagés en journées : « Ainsi s'écoula cette troisième journée » (*Molloy*), et, ailleurs, « Vite donc cette deuxième journée et en finir et m'en délivrer et à la suivante » (*Têtes mortes*). L'attention portée à l'alternance du jour et de la nuit est naturelle pour un vagabond et utile pour un narrateur : le monologue beckettien renaît avec le jour. Le calendrier partage le temps et donne l'illusion de l'immobiliser, à la façon dont Zénon d'Elée, en divisant à l'infini l'espace, suspend sa flèche, qui ne chute pas. Le déplacement du personnage dans la nature est une façon

de rendre visible le temps ; son errance ressemble à celle qui est figurée par le jeu de l'oie ; on tourne en rond, et on recommence. Le rêve serait de suivre dans l'immobilité le perpétuel écoulement du temps, face à une « pendule ancienne, rien qu'à écouter et à somnoler, le coffre ouvert pour que je puisse voir le balancier, suivant des yeux son va-et-son vient » (*Têtes mortes*). Le déplacement des aiguilles, hypnotisant celui que le temps obsède, finit par le figer dans la contemplation. Plus qu'un mandala, le cadran pendulaire est une icône du vide parfait.

Il y a un usage stérile du temps ; il consiste à l'utiliser pour se construire de vains barrages contre la mort. Une autre intention est tout aussi vaine : elle tend à nier la durée en se glorifiant (on s'imagine pouvoir être un pur esprit, angélique et indifférent à la durée), ou, en régressant, dans le rêve de réintégrer la demeure dont on a été expulsé : « Grand amour au cœur pour tout ce qui est fixe et à racine, cailloux, arbustes et similaires, trop nombreux à dire » (*Têtes mortes*). Devoir errer est une conséquence du malheur d'être. Il faut changer l'errance en cheminement, l'infortune en acquiescement et, ayant renoncé à toute illusion de se placer hors du temps, s'abandonner au cycle des saisons et au rythme des répétitions. Mais dans un esprit différent de celui de Kierkegaard. Dans la nouvelle qui porte le titre de *La reprise*, Kierkegaard souligne le fait que pour être perceptible la répétition doit être imparfaite. Deux moments absolument semblables du temps ne se distingueraient pas

l'un de l'autre. C'est bien un ciel semblable que l'on contemple chaque jour à travers les nuages, mais ce n'est jamais le même. Les répétitions, qu'elles concernent les actions ou les descriptions maniaques, ont une valeur « purgative » (« qui purifie l'âme » et « débarrasse une substance de ce qui l'altère »). Les énumérations mêmes ne sont pas cumulatives ; du fait que les substantifs sont rarement qualifiés, ils se substituent les uns aux autres, se poussent vers la fin de la phrase comme les aveugles de Breughel ou de Baudelaire dans la fosse. Les héros alimentent la durée par les histoires qu'ils se racontent et combinent, mais c'est pour tuer le temps. Tout est bon pour cette ascèse. D'ailleurs les occupations auxquelles on se livre, les possessions auxquelles on tient, les histoires que l'on manigance, sont également creuses. Ce qu'on peut agencer est sans nécessité. Relevant de la combinatoire, le langage et le monde mental ont le même caractère arbitraire. Tout pouvant se dire autrement, autant s'accorder qu'on n'a jamais rien dit. En se promettant de ne pas écrire « la marquise sortit à cinq heures », Paul Valéry souhaitait échapper à l'engrenage du récit ; la moindre phrase, par permutation (« Belle marquise d'amour vos beaux yeux... »), ou par substitution (en déclinant les

titres, les heures, les actions) peut produire un roman sans fin. De ce mauvais usage de la littérature, Beckett attend beaucoup, la lassitude, l'indifférence, le silence conquis.

Bien des mémorialistes prennent plaisir à fouiller dans leurs souvenirs, avec la canne de la vieillesse, jusqu'à ce que montent de ce remuement le parfum des jeunes années, l'odeur du temps perdu. Les narrateurs, dans les romans de Beckett, n'attendent rien de la remémoration : « Monde mort, sans eau, sans air. C'est ça, tes souvenirs », écrit Malone. Il n'y a pas de philtre, ni de thé et de madeleine, ni même d'eau, pour faire s'épanouir en l'esprit l'équivalent des fleurs japonaises. Qui plus est, la vie ne devient supportable qu'à être sans événement. L'œuvre est écrite pour rendre insignifiants les souvenirs et la biographie. Le titre de la première nouvelle de Beckett, *L'expulsé*, repris dans ses *Nouvelles*, est emblématique. On est expulsé du non-être dans la vie et du corps maternel, comme un solitaire de son abri. Reste ensuite à s'expulser de soi, jusqu'à connaître le vide mental. Dans *Malone meurt*, un perroquet répète « Nihil in intellectu », négligeant la seconde partie de la sentence (de Locke : « quod non fuerit prius in sensu »). « Et dans le crâne est-ce le vacuum ? » se demande le narrateur, qui espère bien connaître un tel état de détachement. Car il n'y a rien dans l'esprit qui n'ait été connu d'abord par les sens, si ce n'est le désir d'échapper à la mouvance des sensations passagères.

Le plaisir de conter, l'espoir de charmer le temps, la remémoration des souvenirs pour se donner une consistance, sont des illusions enfantines. De tout on fait des romans : « Oui, je les laissais croître et s'amonceler en moi, briller et s'orner de mille détails charmants, et puis je les balayais, d'un grand coup de balai dégoûté, je m'en nettoiyais et je regardais avec satisfaction le vide qu'ils avaient pollué », raconte Moran au terme de son rapport sur *Molloy*. L'œuvre se poursuit en s'asséchant ; se prive progressivement des soutiens de la fabulation ; s'effiloche. Il n'y a plus rien, dans *Soubresauts* (1989), plus de biens ni de souvenirs pour faire une histoire : cela se termine « N'importe comment n'importe où. Temps et peine et soi soi-disant. Oh tout finir. » Nous sommes bien au crépuscule. Ce n'est cependant pas un désastre, mais un ravissement. Demeure la lumière de l'élémentaire.

La littérature, que l'on prend pour une distraction consolante ou une complaisance, qui charme par ses ornements, séduit par sa conformité à ce qu'on sait, a été expulsée d'elle-même. L'œuvre romanesque de Beckett tend à émettre une parole nue, dénuée de trilles et de roulades, où le chant serait le message par sa musique seule. Il n'y aurait plus trace en lui d'un souci de soi. Le programme que s'était fixé

**L'œuvre
romanesque de
Beckett tend à
émettre une
parole nue, où
le chant serait
le message par
sa musique
seule.**

Molloy se réalise : « Etre vraiment dans l'impossibilité de bouger, ça doit être quelque chose ! J'ai l'esprit qui fond quand j'y pense ! Et avec ça une aphasie complète ! Et peut-être une surdité totale ! Et qui sait une paralysie de la rétine ! Et très probablement la perte de la mémoire ! Et juste assez de cerveau resté intact pour pouvoir jubiler ! Et pour craindre la mort comme une renaissance. » C'est l'attitude même du sage détaché de tout (ce qui est facile, l'égoïsme aidant), et indifférent à soi (c'est plus mal aisé, tant nous retiennent nos possessions).

Dans l'étude qu'il a consacrée à Proust, en 1931, Beckett souligne le double aspect de « ce monstre bicephale de damnation et de salut qu'est le temps ». Ou son écoulement fait notre désespoir, et nous inventons des moyens inefficaces de l'arrêter, (« Pourquoi ces détails ? Pour retarder l'échéance » note naïvement le narrateur de *Premier amour*), ou nous acceptons qu'il nous défasse de nous-même. L'effort de Proust est de suspendre l'arrêt de mort, en immobilisant le cours du temps dans une belle métaphore. Proust met son espoir « en la négation du temps et de la mort, la négation de la mort en raison de la négation du temps. La mort est morte parce que le temps est mort ». Beckett est bien moins confiant dans le pouvoir magique de l'art ; sa capacité à nous transposer dans le monde incorruptible des astres (« J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel » dit le pseudo-Marcel en racontant son expérience fondamentale) est une illusion, de bonne foi, car nous ne savons nous défaire d'une nostalgie de l'éternité. Seul le travail critique sur la parole nous permet de considérer avec indifférence ce dont nous nous glorifions ; et, réduits à occuper de moins en moins d'espace et de temps, de renoncer à tout autre consolation que l'effacement. Avec une certaine gourmandise, il est vrai, et la joie de ne pas mourir sans laisser d'inventaire, le narrateur apprécie ce qu'il y a de matinal dans un dernier crépuscule. Ayant liquidé tous ses biens, Beckett alla attendre la fin de son aventure terrestre, transitant d'une chambre étroite à un banc public, constatant ce qu'il avait prévu dans (*Textes pour rien-III*) : « Nous passons notre vie, elle est à nous, à vouloir faire tenir dans le même instant un rayon de soleil et un banc non payant, dans une oasis de verdure publique, on s'est pris à aimer la nature, sur le tard, elle est à tout un chacun, par endroits. »

Les notations sensibles sont si nombreuses dans les romans de Beckett, qu'il serait incorrect de réduire ces œuvres à une épure intellectuelle ou symbolique. On ne peut, non plus, opposer l'effort régulier des narrateurs pour faire entendre « une voix de silence » à la jubilation qu'ils connaissent à se perdre dans les détails. « La voix de mon silence », évoquée dans les *Textes pour rien* se rend perceptible, à travers les heures de la journée, par un rigoureux emploi du temps, et un ironique usage du monde. □

BECKETT ET LA PEINTURE

Trois dialogues, Samuel Beckett.

Traduit de l'anglais en partie par l'auteur, en partie par Edith Fournier. Ed. de Minuit, 35 F.

Les relations entre Beckett et la revue *Transition*, fondée à Paris par Eugène et Marie Jolas, remontent presque aux origines de cette revue dédiée aux textes étrangers et de l'écriture de Samuel Beckett. En 1929, il y publie l'essai *Dante... Bruno. Vico... Joyce*. Lorsque Marie Jolas vend *Transition*, en 1948, à Georges Duthuit, gendre de Matisse, critique d'art et ami d'André Masson, Beckett devient un des traducteurs réguliers de la revue. Georges Duthuit s'intéresse aux rapports entre la pensée chinoise et certaines peintures du xx^e siècle (*Mystique chinoise et peinture moderne*, Chroniques du jour, 1936) et en particulier aux essais de Masson avec du sable, qui poussent l'abstraction jusqu'à la simple expression du souffle. Beckett a publié en 1946 *La peinture des Van Velde* dans *Cahiers d'art*. Dans le groupe de peintres que Duthuit réunit autour de la revue *Transition*, il accueille Pierre Tal-Coat, dont la guerre a bouleversé la peinture : tendue vers l'expression de perceptions colorées venues de la nature, de traces et de signes posés sur la toile, cette peinture aux limites de la ténuité fait partie de l'abstraction qualifiée de lyrique. C'est autour de ces trois peintres que Georges Duthuit et Samuel Beckett dialoguent. Beckett rend compte de leurs conversations dans ce bref texte déjà publié dans un numéro spécial de la revue *Transition* en 1949. En trois scènes qui pourraient appartenir à son théâtre, Beckett reprend quelques phrases de leurs échanges et en fait ressortir la violence et l'émotion. Une didascalie représente une étonnante révélation de Beckett sur lui-même : « B., écrit-il, sort en pleurant à chaudes larmes ». Ce bouleversement est provoqué par la sensation de l'impossible à laquelle Beckett se trouve confronté. Ce que Beckett énonce, dans la distance à l'égard de Tal-Coat et de Masson, et dans l'adhésion à la peinture de Bram Van Velde qui se situe au-delà de l'expression, dans l'impossibilité même de l'expression, c'est le « rêve d'un art qui n'éprouverait aucun ressentiment à l'égard de sa propre indigence insurmontable et qui serait trop fier pour s'adonner à cette farce du donnant, donnant ». Mais lorsque Georges Duthuit le renvoie à certaines images « resplendissantes de désir et d'affirmation » d'André Masson, à la célébration de « ce qui dans l'univers est tolérable et radieux », Beckett semble éprouver profondément l'impuissance à laquelle ses propres mots renvoient, la situation intenable de celui qui, comme Bram Van Velde « sans pouvoir, incapable d'agir, cependant agit, en l'occurrence peint, parce qu'il est obligé de peindre ». Lorsque l'exigence absolue est confrontée à l'énonciation de mondes possibles elle manifeste l'épuisement que Gilles Deleuze lira, bien après ces *Trois dialogues*, dans les pièces écrites par Beckett pour la télévision (*Quad*, éd. de Minuit, 1992) : l'épuisé « épuisé ce qui ne se réalise pas dans le possible. Il en finit avec le possible, au-delà de toute fatigue, "pour en finir encore" ». En 1949, face à ce qui s'exprime de possible dans la peinture d'André Masson, Beckett se retire et pleure mais maintient, inébranlable, sa fidélité à l'échec défini comme le territoire privilégié de l'artiste.

Aliette Armel

Editer la correspondance

propos recueillis par André Derval

Beckett a écrit plus de 15 000 lettres au fil de sa vie. Cette imposante correspondance fera bientôt l'objet d'une édition en quatre volumes en langue anglaise.



D.R.

Martha Fehsenfeld dans
Oh ! les beaux jours.

Martha Fehsenfeld, vous vous étiez fait connaître par un essai salué par l'ensemble de la critique beckettienne, *Beckett in the Theatre*, écrit en collaboration avec Dougald MacMillan. Vous avez par ailleurs vous-même interprété des pièces de Beckett. Comment avez-vous été associée à l'origine du projet d'établissement de la correspondance générale de Beckett ?

— Ce fut une totale surprise. Je n'avais aucune connaissance d'un projet d'édition de la correspondance avant que l'éditeur américain de Beckett, Barney Rosset de Grove Press, ne me l'apprenne. Beckett avait décidé d'autoriser cette publication et le plus extraordinaire était qu'il m'avait désignée comme éditeur scientifique. C'est ce qu'il me confirma courant 1985, quand je le revis. Je lui dis simplement pour manifester mon étonnement devant cette distinction : « Beaucoup de gens pouvaient être à cette place ». Il répondit : « Absurde. Je vous ai choisie parce que j'ai confiance en vous ». Et il ajouta : « Vous aurez besoin d'aide ». Je lui proposai le nom de Lois Overbeck, qui effectuait alors des recherches sur le théâtre beckettien, et qui connaissait bien le

monde des bibliothèques et des universités. De mon côté, j'étais plutôt en contact avec le monde du théâtre et avec les gens qui gravitaient autour de Beckett.

— *Il vous avait choisie parce qu'il connaissait votre essai Beckett in the Theatre et vos mises en scène...*

— Je l'avais rencontré en mai 1976, au moment de la signature du contrat de *Beckett in the Theatre*. Cette première entrevue se déroula au Royal Court Theatre de Londres, où *Footfalls* (*Pas*) était donnée, avec Billie Whitelaw dans le rôle de May. Je fus comme électrisée. C'est difficile à expliquer mais quand il me serra la main, je crus qu'il tenait un crayon — ses doigts se repliaient par l'effet d'une maladie articulaire. Nous étions dans le hall d'entrée et je le vis se retourner plusieurs fois pour observer ce qui se passait. Sa vue n'était pas bonne et cela se retrouvait dans le jeu de lumières de ses mises en scène — une large part d'obscurité trouée par une lumière intense. Cette sorte d'éclairage au laser m'avait frappé en 1973 lors d'une représentation de *Not I* (*Pas moi*). A partir de 1976, nous nous voyions une ou deux fois par an au café du PLM ou au Café français. Je ne revendique pas une étroite amitié avec Beckett, j'étais plutôt une de ses connaissances amicales — et puis, j'ai quelques parents en Irlande. Les résultats de cricket constituaient notre principal sujet de conversation — Beckett était un admirateur inconditionnel de John Arlott, commentateur de la BBC et auteur de monographies sur le cricket. Sinon, les références littéraires auxquelles il revenait le plus souvent étaient sans conteste Joyce et Dante. Il me fit aussi l'amitié de

m'écrire à la lecture de mon premier essai, sur *Still* (*Immobile*), qu'Irène Lindon lui avait fait parvenir à mon insu. « Cela m'a beaucoup intéressé », me dit-il : je n'ai jamais su si cela lui avait plu ou non.

— *Quelles sont les modalités du projet éditorial de la Correspondance générale ?*

— Nous avons signé avec Grove Press, pour une sélection de la correspondance en deux volumes. A l'époque, nous n'avions aucune idée du volume total de lettres, pas plus que Beckett d'ailleurs. Il a pu écrire de 300 à 600 lettres à un seul correspondant. Maintenant que nous avons identifié plus de 15 000 lettres, il nous semble pertinent de publier quatre volumes, pour lesquels — Grove Press ayant été revendu — nous sommes en négociation avec un éditeur universitaire. Le premier volume ira jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le deuxième couvre la période la plus féconde de la production littéraire (1941-1956), le suivant porte sur la période de maturité de l'auteur dramatique (1957-1969), le dernier tome apportant des renseignements inestimables sur la recherche de Beckett d'un nouveau médium, combinant prose et théâtre, exigences minimalistes et intériorité. Dès l'origine, nous avons orienté notre recherche et nos choix éditoriaux de façon à ce qu'ils établissent des informations concernant la poétique de Beckett. C'était l'intention de l'auteur et c'est d'autant plus important qu'il cultivait une réticence légendaire sur ce sujet précis, du moins avec les critiques.

— *Comment s'est effectuée la collecte des informations et des matériaux ?*

– Beckett nous a donné une autorisation générale pour tous ses papiers conservés dans des collections publiques ou privées. Il me confia également deux sacs de lettres reçues, contenant des brouillons de réponses – qui ont été remises à chaque correspondant. L'immense majorité des lettres de Beckett (au moins 90%) ont été écrites « en réponse ». Beckett nous avait conseillé de rencontrer autant que possible les destinataires de ses lettres et, en plus d'une occasion, ces entretiens s'avèrent déterminants dans la conduite du projet. Bien que la fantastique évolution des recherches documentaires par les réseaux électroniques nous ait grandement aidées, nos meilleurs guides restent les spécialistes, les archivistes et les « intermédiaires », qui assurent pour nous une « veille » inappréciable.

– Plus concrètement, quelles ont été les principales difficultés d'identification et de transcription auxquelles vous avez été confrontées ?

– La principale difficulté provient de la graphie de Beckett elle-même. Comme l'a résumé un des meilleurs spécialistes en autographes, c'est la plus difficile qu'on puisse imaginer, « une désolation pour le facteur ». Toute copie – par ailleurs en petit nombre – est confrontée à l'original quand cela est possible. Le déchiffrement lui-même demande plusieurs séries d'analyse, incluant la recherche des références. Au final, la présentation des lettres correspondra d'aussi près que possible au document original, avec une traduction s'il n'est pas rédigé en anglais. Nous avons pour but d'établir un texte clair, mentionnant les variantes possibles.

– Pourriez-vous nous donner un aperçu de vos découvertes ? Quelle impression générale en retirez-vous ?

– Il y a par exemple cette lettre que nous avait signalée un étudiant de Caroline du Nord, adressée à Eisenstein, où Beckett lui

propose de le rejoindre en URSS pour travailler à ses côtés. Nous savons que le cinéaste ne l'a jamais reçue. Dans leur ensemble, les lettres renseignent sur la force de son intégrité, sur le développement de sa voix pour donner une parole aux sombres réalités du vingtième siècle. Sur son intransigeance face à la censure, en Irlande comme en Afrique du Sud. On y perçoit aussi son sens de l'observation, notamment devant l'architecture ou la production artistique. Les notations de quelques lettres sur la « Décollation de Saint Jean-Baptiste » du Caravage préfigurent des passages de *Not I*.

– Vous teniez Beckett au courant de vos trouvailles, comment y réagissait-il ?

– En deux occasions, il a été profondément ému par ce que nous lui apportions. La première fois, c'était une lettre de Jack B. Yeats au directeur littéraire des éditions Routledge, T.M. Ragg, indiquant que *Murphy* devait être publié chez eux. C'est ce qui arriva en 1938, mais Beckett n'avait rien su de cette intervention, qui marqua ses débuts. La seconde, ce fut devant une photographie que nous avions extraite de la collection Lawrence Harvey, qui eut un temps le projet d'écrire sa biographie. Cette photo représentait les parents de Beckett, en vacances dans le sud de l'Angleterre. « J'avais tout oublié de ça », dit-il, les yeux embués.

– Quelle lettre a particulièrement retenu votre attention ?

– Je ne peux m'empêcher de penser souvent à celle qu'il adressa à Joe Chaikin, vers 1980, alors que celui-ci sollicitait son autorisation pour mettre en scène *Textes pour rien*, à l'American Center, boulevard Raspail. Beckett lui donna quelques suggestions, en trois paragraphes, avec une grande économie de mots. Il ponctua les trois paragraphes par « Vous savez comment sont les auteurs ». C'était un parfait exemple, tout en concision, de la démarche de Beckett, de son humour et de sa générosité. □

RESSOURCES DOCUMENTAIRES

LA BECKETT INTERNATIONAL FOUNDATION DE READING, ROYAUME-UNI

Située à l'intérieur de l'Université de Reading, la Beckett International Foundation a été constituée par une série de dons de Beckett lui-même, suite à une exposition s'étant tenue en 1971, présentée par James Knowlson et J.A. Edwards. Bénéficiant de plusieurs soutiens importants, dont la British Academy et la Fondation Wolfson, tant pour son fonctionnement que pour les acquisitions, la Fondation Beckett propose à un public de chercheurs une collection unique de documents originaux et de documentation rassemblée sur l'auteur. La Fondation organise également des conférences semestrielles, et a publié un recueil d'essais critiques, *The Ideal Core of the Onion*.

Beckett International Foundation

Directeurs : Mary Bryden et John Pilling
Department of Archives and Manuscripts
The University Library
Whiteknights, RG6 2AE Reading, Royaume-Uni.

LE FONDS BECKETT DE L'IMEC, PARIS

Constitué à partir d'un dépôt des éditions de Minuit de fac-similés de différents dossiers concernant Samuel Beckett (éditoriaux, adaptations, dossiers de presse), ce fonds est consultable sur justification de recherche. Il a été complété par l'acquisition de la totalité de l'œuvre publiée, et de séries d'ouvrages critiques. Le fonds John Calder déposé à l'IMEC apporte d'utiles prolongements à cet ensemble.

Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC)
9 rue Bleue, 75009 Paris.

BECKETT SUR LE WEB

The Samuel B. On-Line Resources and Links Page est une véritable mine. Sur ce site Internet constamment mis à jour, qui s'inspire du vétéran The Samuel Beckett Homepage, malheureusement abandonné par ses créateurs, sont répertoriés, avec des appréciations, les lieux et les liens du web sur lesquels on rencontre Samuel Beckett. Articles de presse ou universitaires, interviews délirantes (et fantaisistes) de Beckett avec Depardieu ou John Lennon, forums, sites où se procurer sa statue en bronze ou l'enregistrement de *Eh Joe*, sa première pièce écrite pour la télévision... Des archives de l'Académie Nobel aux rayons des libraires, des scènes de théâtre aux cédéroms, une grande toile interactive pour passionnés.
<http://home.sprintmail.com/~lifeform/Beck-Links.html>

A consulter également le site de Calder Publications :
www.paris-anglo.com/calder

Editer les manuscrits

par Charles Krance

**Charles Krance a
entrepris d'éditer chez
Garland l'œuvre
bilingue de Beckett en
montrant toutes ses
évolutions, du premier
jet au texte imprimé.**

Beckett l'unique, l'inclassable solitaire dont la générosité dans ses nombreux rapports humains fut légendaire, et qui disait qu'il n'y avait rien à dire, est celui dont l'œuvre, d'un bout à l'autre de sa genèse, ne cessa de se transmuter à travers deux langues, tout en se repliant sur elle-même. Création d'un écrivain bilingue qui fut aussi son propre traducteur, l'œuvre romanesque, dramatique et poétique de cet Irlandais vivant en France depuis 1937 (jusqu'à sa mort, à Paris, le 22 décembre 1989) trace un développement à la fois singulier et multidimensionnel. On ne peut, à vrai dire, évoquer les œuvres complètes de Beckett sans tenir compte du fait qu'il a écrit à peu près la moitié de ses œuvres en anglais et l'autre moitié en français selon une progression alternée, tout en se traduisant (sélectivement) lui-même, au fur et à mesure, de l'anglais en français, et du français en anglais, selon, pour la plus grande partie, la même alternance régulière (la bibliographie de Bruno Clément, dans son excellente étude de la rhétorique beckettienne, *L'Œuvre sans qualités* [éd. Seuil, 1994] en donne un aperçu).

Cette double création – qu'est une telle œuvre, en considération de sa version originale, suivie de sa traduction, voire adaptation, par l'auteur lui-même – s'effectuant à échelons alternés, produit quatre ensembles d'œuvres, dont la ge-

nèse inter-linguistique et « intra-intertextuelle » (selon le terme de Brian Fitch) (1) présente une problématique tout à fait à part. Or, toute tentative d'exégèse de cette œuvre à multiples voies qui ne tient pas compte de cet entrelacement (textuel, littéraire, linguistique) fondamental, propre à l'œuvre de Beckett, court le risque d'une appréciation dénaturée. Plutôt que d'« une voix parv[enant] [au lecteur] dans le noir » (pour citer approximativement la voix narrative qui entame le récit de *Compagnie*), il s'agit, dans l'ensemble, de quelque chose comme « deux fois deux voix ».

Or, une fois qu'on reconnaît l'importance de cet aspect quadruplexe de la création beckettienne, force est de l'examiner de près, voire d'en étudier l'évolution, afin de mieux saisir, dans le vif, sa multiple genèse. Les éditions bilingues, évolutives et synoptiques des œuvres et des autotraductions de Beckett, en cours depuis la publication en 1993 de l'édition de *Company/Compagnie* et de *A piece of Monologue/ Solo* (2), ont été conçues, justement, pour rendre accessible cette multiple évolution aux lecteurs qui voudraient l'interroger (d'une « version » – voire d'une œuvre – à l'autre) dans tous ses composants, du premier jet au texte imprimé : manuscrits, tapuscrits, épreuves, avec toutes leurs variantes, ratures, corrections, réécritures, ainsi que tous leurs ajouts, datations, etc. (Evidemment, le lecteur, n'ayant pour but que d'étudier l'évolution des ouvrages dans leur version originale seule, y trouvera son compte aussi bien.) Le tout ayant pour but de présenter le travail de la création et de son adaptation en version traduite, de façon à pouvoir suivre les démarches propres à Beckett, au moyen des tracés qu'elles offrent des divers mouvements et moments d'écri-

ture dans leur ordre de rédaction séquentiel, que seule une lecture analytique des manuscrits dans leur état brut peut, au préalable, permettre. L'édition de *Company/Compagnie* fut suivie en 1996 de celle de *Mal vu mal dit/ Ill Seen Ill Said* (3) avec des modifications importantes, facilitant de beaucoup la lecture de l'appareil synoptique. Actuellement en état de projet d'une coédition avec l'IMEC, la série Garland des éditions de l'œuvre bilingue de Beckett se poursuit, avec l'édition de *Comment c'est/How It Is* que vient de rédiger Magessa O'Reilly (publication prévue pour printemps 1999). □

(1) Brian T. Fitch, *Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, 1988.

(2) Krance, Charles (éd.), *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of a Monologue/Solo : A Bilingual Variorum Edition*. New York/Londres : Garland, 1993.

(3) Krance, Charles (éd.), *Samuel Beckett's Mal vu mal dit/ Ill Seen Ill Said : A Bilingual, Evolutionary, and Synoptic Variorum Edition*. New York/ Londres : Garland, 1996.

fnac

Tous les mois, les Fnac organisent un débat autour du dossier du Magazine littéraire.

Ce mois-ci : BECKETT

Fnac Saint-Lazare

Rencontre avec Gilles Costaz, Alfred Simon, Alain Satgé et, sous réserve, Etienne Bierry.
Jeudi 28 janvier à 18h.

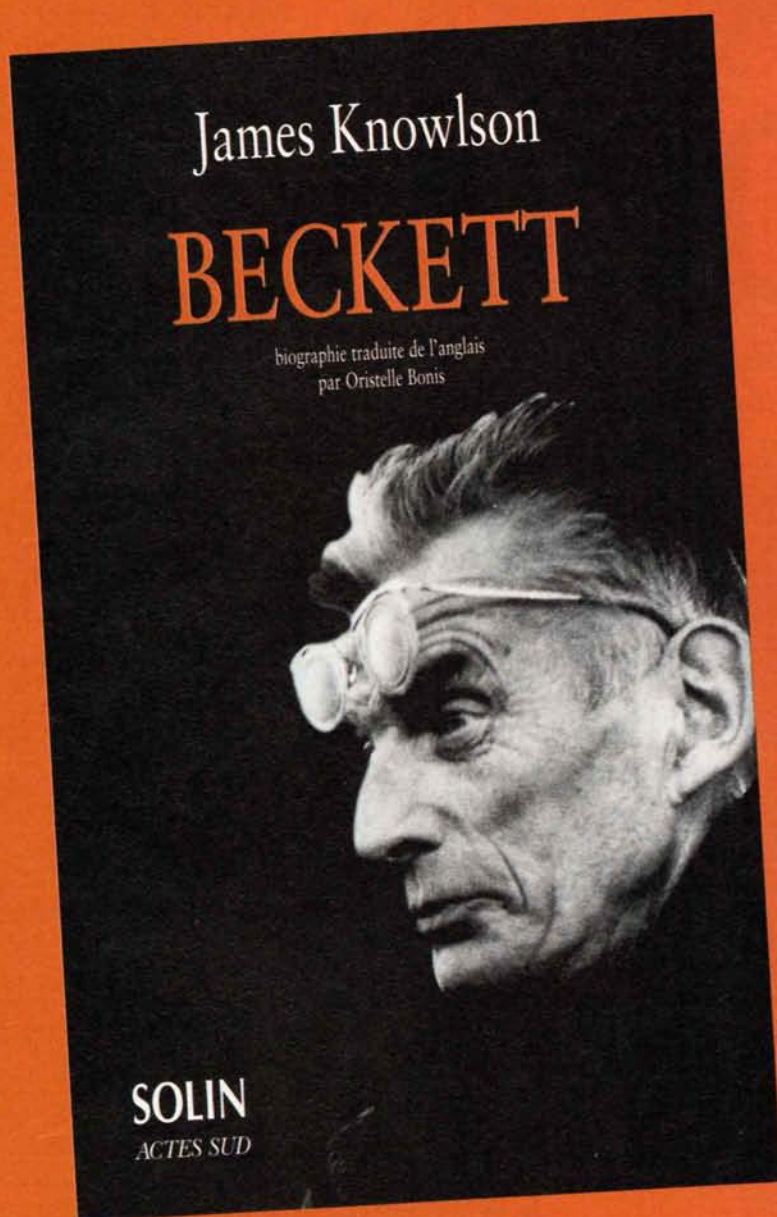
Forum de la Fnac - Place du Havre
75009 Paris.

Fnac de Lille

Rencontre avec Gilles Costaz, Alain Satgé et, sous réserve, Stuart Seide, directeur du Théâtre du Nord
Vendredi 22 janvier à 17h30.

Forum de la Fnac - 20 rue Saint-Nicolas,
Galerie Grand Place, Lille.

"LA" BIOGRAPHIE



déjà parus chez
SOLIN / ACTES SUD :

RILKE

par Ralph Freedman

DOSTOÏEVSKI

par Joseph Frank

SOLIN / ACTES SUD