

Du corpus au plateau, rythmes du corps et de la voix : fragments de Samuel Beckett

Jean-Pierre Simard, Professeur, Saint-Étienne.

Pensée et action, indissociables, n'ont de signification que l'une par rapport à l'autre. Tel est, dans *La Condition humaine*, l'argument de Malraux et de ses héros, avec, pour résultante, la conscience de l'absurdité de la condition humaine pour tout homme qui raisonne :

" Nous savons que nous n'avons pas choisi de naître, que nous ne choisissons pas de mourir. Que nous n'avons pas choisi nos parents. Que nous ne pouvons rien contre le temps /.../ L'homme est absurde parce qu'il n'est maître ni du temps, ni de l'angoisse, ni du Mal ; le monde est absurde parce qu'il implique le Mal et que le Mal est le péché du monde ".

La crise de l'Occident au lendemain de la Première Guerre Mondiale est indubitablement à l'origine de ce postulat repis par le théâtre des années 50, après un deuxième conflit mondial qui aggrave l'horreur des interrogations. On ne peut évidemment dans un tel contexte reproduire en l'état le théâtre d'avant guerre. Nul ne peut effacer Dachau, Buchenwald ou Hiroshima. Dans sa correspondance avec Paul Celan, Theodor Adorno considérait ce poète et Beckett comme les rares auteurs d'une œuvre d'après Auschwitz, voyant en eux cette faculté de résister au pire en le transfigurant en langage (Adorno, 2008 a). Aux côtés de Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet ou Harold Pinter¹ réinventent un art du spectacle lié à son temps. Beckett pour sa part restaure et infléchit le cours de la tragédie en confiant ses enjeux à des clowns étonnés. Il faut donc moduler cet axiome du théâtre de l'absurde, proposé initialement par Martin Esslin² pour signifier après Malraux ou Albert Camus, dans son essai de 1942 *Le Mythe de Sisyphe* une mise en doute de l'existence d'un dieu, la fragile inanité de l'amour humain ou de la camaraderie. L'absurde résiderait dans l'effondrement des certitudes, l'inadéquation des attentes angoissées de l'homme vis à vis d'un monde tout juste sorti de l'horreur. Le rôle du théâtre nouveau est alors double. Selon Martin Esslin, il se propose d'offrir une satire évidente des sociétés mesquines, et au-delà, postulat plus intéressant, d'affronter intellectuellement au nom de l'Homme l'absurdité de la dépossession accidentelle des choix historiques et sociaux de son existence.

Il semble souhaitable, dans une telle perspective, d'apprécier la subversion de la parole qui est, plus encore que celle du récit, au cœur de l'écriture beckettienne et de repérer à quel point c'est de la négation radicale du système de représentation inhérent au langage que l'œuvre tire sa force. Si le plus visible des modes d'expression de ce refus est la violence faite à la logique textuelle et à toute forme de continuité discursive, c'est, en amont, dans la déstabilisation de la parole par la parole qu'il faut cerner aujourd'hui la présence de Beckett. Souvent définie comme « vaine », sa parole est tentée par la redite d'une progression quasi immobile. Un tel arrêt semble dû à l'annulation. Il crée un vide habité par l'ambiguïté qui se replie sur la dérision de l'auto-commentaire. En cela, c'est sans conteste une parole théâtrale neuve : taradée par le doute et les hésitations sur ses propres pouvoirs, portée à un spectateur en haleine, elle est hantée par ce vide, par le manque, et la perte. Elle est travaillée en profondeur par l'insistance d'un questionnement sur le sens de l'humain. C'est l'écho tantôt fragilement oralisé en apparence, tantôt brutalement asséné qui dévoile partout la souffrance de la condition humaine, l'alourdissement, l'impuissance, la faiblesse des personnages de Beckett. Empruntant souvent des formes poétiques occitanes et irlandaises, Beckett émaille son texte de références bibliques, mythologiques ou littéraires, de citations latines ou d'expressions étrangères. On notera, en complément de l'oralité, de la voix prioritaire avec des corps au jeu ralenti ou suspendu, répétitif ou hoquetant, l'espace scénique épuré, réduit à un schématisme sévère, qui, peuplé de quelques objets-signes récurrents, devient une métaphore de la parole.

Les romans et les pièces de théâtre de cet auteur sont difficiles à classer dans un « genre » précis. Il opère un brouillage dont nous allons tenter d'illustrer la manifestation en scène à l'aide de quelques fragments, en langue anglaise³, une langue qui autorise le rythme hésitant ou à l'inverse, effréné, de l'oralité en contrastant avec le poids des silences et la retenue du geste de l'acteur. Tel est l'objet de ce chantier : débusquer les manifestations que ces dispositions du texte, tant principal que secondaire, imposent au dire et au faire du comédien, soulignant par de lourdes immobilités et des silences pesants, un contraste des rythmes du corps et de la voix au service du discours sur le plateau. J'ai retenu quelques exemples tirés de *Catastrophe*, *Play* et surtout *En Attendant Godot*, mais également, afin de compléter ce regard, de *Film*, œuvre muette, où l'insoutenable regard de soi sur soi accroît l'interpellation existentielle.

Si la théâtralité implique une simultanéité des jeux du corps, de la voix, et des événements, simultanéité que cette dualité anticipée par le corpus génère, l'auteur semble instaurer une guerre des langues entre le mal parler constamment affiché à l'avant-scène et un bien écrire qui en cisèle la manifestation. On observera

que, dans les différentes séquences, la langue rocailleuse des comédiens irlandais contribue à cette manifestation du verbe. Si le roman apparaît chez Beckett comme une illusion de voix qui prépare les silences du théâtre, ceux-ci en scène, magnifient la dichotomie et la symbiose du dire et du faire⁴. Ainsi, l'incommunicabilité entre les êtres, la répétition, le ressassement, la modulation, l'interrogation sur les mots proférés, organisent l'échange comme le lieu d'infimes glissements des doutes et des angoisses de personnages fracturés, réifiés dans l'incertitude de l'avenir et la quête impossible d'un sens des racines d'une parole impuissante ou de gestes vains. Dans *Actes sans paroles*, le meneur de jeu tire les ficelles au sens propre du terme, comme dans *Godot* d'ailleurs, mais hors scène, de l'homme marionnette à qui même la mort est refusée. *L'Innommable*, troisième roman de Beckett présente un personnage-tronc, un cylindre en somme entre bouche qui eructe et anus qui évacue la souffrance. Ce texte inspire la pièce le *Dépeupleur*, où le décor-cylindre devient symbole d'enfermement mimétique du personnage. De fait, en se hiératisant, la langue de Beckett va habiter le statut dépouillé des corps en scène pour atteindre celui de signe qui blesse le silence. Le corps du texte est indissociable du souffle et de la geste minimale de l'acteur.

Le premier extrait d' *En Attendant Godot*, dont on lira le texte primaire mis en avant par les didascalies initiales ou d'accompagnement des répliques (Godot : 9), est consultable sur le site internet *You-Tube* (Godot 2001, Part One)⁵. Il se situe au début de la scène. Privilégier ensuite les deux scènes de Lucky, avec son monologue semble significatif, notamment dans la représentation filmée en Irlande. La disponibilité en ligne de fragments de cette captation moderne et cohérente associe ce lien texte-corps nos échanges sur le corps-image, en ce sens que l'éphémère fragile du jeu vivant est prolongé à l'usage du passionné (sur son ordinateur). Il lui est ainsi facile de vérifier les dires du critique. Voilà un ultime apport à notre réflexion, d'un usage décalé de l'image dans le théâtre vivant.

Le réalisateur souligne l'intention de l'auteur dès l'ouverture du spectacle avec une caméra subjective enchaînant des cadres serrés et des coupes franches qui dessinent le rythme rapide paradoxal de l'attente. Ces plans positionnent le regard du spectateur alternativement sur Estragon assis, sur les pieds de Vladimir, sur lui de dos, en gros plan, tête et chapeau, puis de face. Une perspective de l'un à l'autre précède un lent déplacement de Vladimir anxieux dont le silence est juste souligné par le bruit des pas traînants. Les efforts ahanants et grimaçants d'Estragon pour ôter ses godillots dessinent remarquablement les intentions du texte secondaire qui précède et souligne les ambiguïtés suscitées par le bref dialogue initial. Soudain présentées simultanément, celles-ci, dues à deux significations possibles d'un mot ou d'une expression, sont exploitées d'emblée :

Estragon s'acharne à enlever sa chaussure, puis y renonce en disant : « Rien à faire ». Le film aide, par un plan rapproché, à focaliser sur cette chaussure élimée, maltraitée. S'approchant, Vladimir réplique : « Je commence à le croire. J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat ». Si la phrase d'Estragon signifie : « Rien à faire, je n'arrive pas à enlever ma chaussure », elle acquiert dans l'échange une résonance métaphysique : « dans la vie on est impuissant, il est impossible de réussir ». Le champ contre-champ -avec glissement signifiant du regard repris par la caméra subjective en plongée du discours de Vladimir sur un Estragon assis dans la caillasse- souligne cette lecture symbolique au détriment du trivial. Le jeu des comédiens, au corps quasi figé, souligne la suspension hésitante des formulations oralisées en scène (justifiant le rôle des ponctuations du texte en phrases courtes). Le temps répété d'un silence bref permet de porter un regard que le spectateur au théâtre peut choisir de suivre, alors qu'il lui est imposé au cinéma. Ce rythme du corps et de la voix accentue l'évidence du doute métaphysique qui prime sur l'apparence, apparence dont le décor minimaliste contribue à nier le réalisme au théâtre comme au cinéma. Le choix des cadres serrés sur un chemin dans une carrière de caillasse, paysage indéfinissable, fait indéniablement écho à cette esthétique du vide. A l'inverse, chez Pinter, le même jeu d'un texte superficiel quasiment vide de signification symbolique incite, dans un cadre représentatif naturaliste souvent, à un jeu réaliste dans lequel les suspensions et les silences indiqués en didascalie autorisent le spectateur à accéder au non-dit essentiel du discours philosophique sous-tendu.

Les deux scènes autour de Lucky, notamment son monologue, visibles sur You-Tube, peuvent informer notre regard. Beckett fait jouer tout cela comme un des ressorts du comique de la scène : un homme est en position d'esclave au bout d'une corde. On apprend qu'à l'inverse, il fut auparavant le maître de celui qui est devenu son tortionnaire vengeur. Par son discours, l'esclave reprend le contrôle de la situation et pousse son auditoire à une agitation panique angoissée face à une dialectique poétique peu évidente. Même si Beckett affirme : « Je me borne à créer un objet », c'est tout l'art du dramaturge que de soumettre de telles énigmes dans son texte, afin de tourner en dérision les tentatives des personnages pour les résoudre et de suggérer aux comédiens la façon de représenter ces velléités. « Mon œuvre est faite de sons fondamentaux émis aussi complètement que possible », dit encore Beckett. La riche poétique incohérente du discours de Lucky est exemplaire à ce titre.

Face à un spectateur interpellé, Beckett multiplie les effets de dénonciation du rituel scénique. Il offre un anti-spectacle, une négation ou une dérision de Racine, d'Ibsen ou de Sartre. Dans le même temps, ces corps suspendus au

destin de son verbe exacerbent son attention. « Les gens sont des cons », nous rappelle Estragon dès le début de *Godot*. Les prisonniers de Saint-Quentin qui jouèrent la pièce ne s'y étaient pourtant pas trompé. Il faudrait en permanence avoir à l'esprit les remarques de Roger Blin :

Godot sans la provocation serait une pièce sur l'incommunicabilité, et l'incommunicabilité a bon dos. La psychologie, le romantisme, le sous-brechtisme à la poubelle ! Alors bien sûr *Godot* a pu être récupéré par les chrétiens, par les humanistes de tout poil, mais ce qui compte c'est que cette pièce a changé l'état du théâtre.⁶

Morceaux de bravoure, un certain nombre de monologues symptomatiques du génie d'un dramaturge sont comme un défi au comédien. L'emballement du discours exigé par l'auteur, conduit à des rythmes différents dans les deux occurrences retenues, contraste comme un choral de jazz avec l'immobilisme inquiet qui domine l'essentiel du texte, donc du spectacle. *En attendant Godot* fournit une typologie peut-être complète des différentes façons de manipuler le langage, puisqu'on y trouve des opérations portant sur le discours, sur les interactions verbales, sur la syntaxe, sur la sémantique, sur les sons ; et la pièce avec ses deux actes presque identiques est aussi une manipulation moqueuse de la présentation traditionnelle d'une œuvre dramatique. Le discours de Lucky est à la fois un dérapage verbal et un dérapage phonique. Ce soliloque fleuve est précédé d'une danse ralentie de la pensée. Je me réfère ici aux analyses du philosophe Alain Badiou sur la danse, métaphore de la pensée (Badiou : 1994). La danse de Lucky est brève, lente, une danse qui agonise dans un corps entravé par la corde. Le monologue qui suit se transforme en quasi solo dansant symétrique de la voix. La musicalité du texte impose sa geste spasmodique au corps que la transe verbale libère peu à peu jusqu'à l'épuisement fatal. Si l'on tente de relever les connecteurs logiques on relèvera :

➔ La continuité apparente et les ruptures dans la tirade. Une parodie de progression logique et une uniformité monotone associées à la multiplicité des thèmes abordés créent une dynamique décalée.

➔ Le comique, de mot essentiellement (agrammaticalité, néologisme, familiarité) est corollaire du non-sens du discours. Il provoque une errance tragique, une déviance du langage mécanique, signe de l'absurdité de la condition humaine.

➔ La déconstruction de la ponctuation, que Beckett avait expérimentée dès son roman *Molloy*, libère le souffle et la respiration, permettant les envolées rythmiques ou leur retenue (notamment avec les pauses variables). Ces indices textuels servent le jeu vocal du comédien, libre de les organiser selon sa vision des émois de Lucky face à la coercition.

➔ L'effet poétique des allitérations et de l'appareil métaphorique : il est évident, à l'écoute de la séquence proposée, que la rapidité et la souplesse des voyelles et diphtongues propres à l'oralité anglophone accentuent l'effet terrorisant de cette fausse logique énonciative, qui tout à la fois nie la communication sociale et ajoute au drame des relations ainsi caricaturées, dans la séduction de sa musicalité. On ne rappellera ici que le glissement d'une prosodie symbolique, héritée de l'oralisation poétique de l'anglais, à une accumulation hâchée, saccadée, amplifiée par le bégaiement de l'orateur, et soulignée par le contrepoint de ses croassements de corbeau, et, plus encore (à mon sens) par l'accent irlandais rocailleux des personnages dans cette représentation qui inscrit l'universalité du discours beckettien dans ses racines poétiques originelles. Vladimir et Estragon s'approchent, hésitants, puis s'agitent en tous sens autour de l'orateur. Le sous-texte philosophique de cette logorrhée absurde en apparence a souvent été décrypté. Le jeu du corps immobile, des reprises de souffle, des interjections absurdes, des cris d'oiseaux, favorise le renversement des pouvoirs entre personnages. Il tient le spectateur à distance interprétative, en admiration souriante d'abord, inquiète, puis paniquée ensuite, devant l'artificialité de la théâtralité symbolique d'un tel discours vide. Au delà de la simple variation de ton, les jeux d'unification sonore et les différents champs métaphoriques appliqués à un discours de commande anihilent les tractions impérieuses sur la corde qui ont précédé. Le jeu associé des corps manifestes et de la voix qui oralise favorise l'unité de la scène par l'autodérision : l'ironie surgit comme forme d'attaque. L'agitation des trois auditeurs qui en résulte progressivement déstabilise l'irréalité faussement paisible (mais menaçante) d'un spectacle jusqu'à retenu dans l'expression symbolique des silences révélateurs qui ponctuent ces dialogues brefs⁷. Ainsi, si les rythmes du corps et du texte en bouche sont quasi imposés par l'art poétique de l'auteur, leur expression choisie dans cette représentation confirme la lecture contemporaine de l'éthique beckettienne qui donne du sens à l'absurdité apparente. Certes, le film privilégie, avec une caméra fixe, en plan rapproché sur l'orateur, la lente gestuelle illustrative de ses mains qui s'affolent au rythme de l'oralité accélérée et l'œil mi-clos, filmé de face, soumis au regard à cour de Vladimir et Estragon dont les mouvements de tête suivent ceux du bras de Lucky. Il contribue à cette traduction esthétique des significations par un lent zoom avant. L'amplification du flot de paroles inquiétant fait fuir les protagonistes. L'un s'assied, la tête entre les mains, l'autre tourne, tel un cheval fou, autour du monticule caillouteux. S'écroulant sur l'ultime cri de « Avanged », la victime triomphe, inexorablement, verbalement, du tortionnaire et de la lâcheté des deux témoins qui ne peuvent que piétiner de rage le chapeau, signe de cette intelligence rebelle désormais impossible à contrer dans son silence éternel. Mais

la protestation intellectuelle est également désignée comme vaine : la corde demeure et l'orateur s'effondre bel et bien, physiquement vaincu, son chant du coq, ou du cygne, terminé.

L'enjeu de l'esclavage physique et moral est matérialisé d'entrée par cette corde, symbole récurrent chez Beckett, qui retient Lucky captif et le contraint à des allers-retours hésitants et vains en réponse à des ordres brefs et secs à l'autre bout de son lien. Le silence dominant l'ouverture de cette scène, et la lenteur d'exécution de la victime, l'immobilité de son tortionnaire assis au sol face à l'arbre-décor (écho de *Fin de Partie*) sont soudain annihilés, niés, renversés par le pouvoir de la parole effervescente de Lucky. Associant violence symboliquement retenue, pathétique et comique, cette scène illustre avec force la conjonction des rythmes du corps en scène dessinés par les passeurs du texte, et de ceux que le texte leur impose. Le statut permanent de ce film perpétue l'éphémère sensible de la représentation et rend hommage au jeu vivant en le situant dans un décor naturel aride désincarné, qui rappelle le plateau dénudé du théâtre originel.

Vladimir et Estragon (bien sûr) mais également Pozzo et Lucky, soutenus par la structure même de la pièce rappellent les jeux du cirque et constituent une métaphore évidente d'autres personnages empruntés au *Roi Lear*. Le clown souligne l'ampleur du drame et favorise par le rire une dérision du pouvoir ou de la raison même de vivre, afin d'éviter désespoir ou folie, tant aux personnages qu'au spectateur. Le rire, le clown, sont des recours distanciés pour accepter la l'angoisse métaphysique d'une tragédie qui, en quête d'épiphanie, constitue le sujet de la représentation aboutissant inéluctablement à une défaite au fil d'une souffrance d'être. Le comique se glisse dans la résignation, dans l'abandon de l'habitude, quand cette zone périlleuse de l'existence qu'expose le drame devient le terrain de jeu de la subsistance. Dans *Godot*, Beckett démantèle le mécanisme de la tragédie en créant une pièce où "rien ne se passe". L'intrigue sacrificielle propre à la tragédie grecque, du détournement sur un bouc émissaire des souffrances d'une communauté, est escamotée. Beckett impose à ses spectateurs l'obligation d'imaginer une réponse à la souffrance sans avoir recours à un rite qu'il a détruit de fond en comble. Le rythme du jeu des corps et des voix en scène impose ce prodigieux va-et-vient du public entre adhésion émotive et intellection distanciée.

Beckett a souligné que : « écrire, c'est finalement pousser un cri dans le vide » ! « Mais que foutait Dieu avant la création ? » demande-t-il dans *Catastrophe et autres dramatiques*. Le fragment de ce spectacle en un acte recueilli sur You-Tube tient une place essentielle, car, dirigé et filmé par Beckett lui-même, il souligne la coercition dictatoriale de l'art soumis au pouvoir politique avec d'autant plus de

conviction que le rôle du metteur en scène tyrannique est tenu par Harold Pinter. La connivence entre ces deux dramaturges confirme dialectiquement leur place dans le mouvement de la pensée moderne. L'aura du futur Prix Nobel de la Paix ajoute au discours éthique de son ami.

Il y a des corps et des paroles parallèlement. Personne ne dit « Je » dans ce spectacle. Les personnages de Beckett refusent obstinément d'associer leur image à leur être mental, refusent obstinément de nouer dans un même vocable l'extérieur et l'intérieur. Voilà une nouvelle justification de l'indissoluble lien du corps vivant de l'acteur au service du corps dans la représentation des valeurs chères à Beckett. A l'image de la servilité de l'assistante, qui modèle la statue du comédien réifié dans ce spectacle, pantin d'un metteur en scène tyrannique, symbole du pouvoir des dictateurs dans sa quête de l'image signifiante statique du symbole qu'il veut dessiner, l'incipit du *Dépeupleur* (*The Last One*) « Séjour où des corps vont cherchant chacun leur dépeupleur » servira de boussole pour approcher la façon dont le corps, s'il n'est pas habité par le signifiant, est un poids inerte à côté de la parole d'un sujet. Sujet qui, du coup, ne sait plus de quoi il est sujet.

Cette constance est confirmée par une courte pièce ultérieure *Play* Ecrite en 1962-1963 *Play* a été créée en allemand sous le titre *Spiel* le 14 juin 1963 au Ulmer Theatre à Ulm. La première représentation en anglais a été donnée en 1964 au théâtre Old Vic à Londres.

Réifiés, maculés, dans leurs urnes funéraires, les trois personnages-têtes parlent en chœur au début et à la fin de la représentation. Dans l'intervalle, l'essentiel de la pièce est fait de phrases courtes, souvent interrompues, énoncées par un seul comédien. Il ressort de ces échanges que l'homme a trahi l'une des deux femmes par une relation sexuelle avec l'autre. Chacun des trois personnages aborde cet incident de son propre point de vue, dans une alternance contrapunctique. Un projecteur éclaire le visage de l'orateur, laissant les deux autres personnages dans l'ombre. Beckett indique dans les didascalies que ce projecteur agit comme déclencheur de la parole et qu'il convient d'en utiliser un seul qui glisse de l'un à l'autre plutôt que trois lumières fixes. Ainsi, la lampe suggère un interrogatoire. Après le chœur, la pièce est répétée, avec une variation de l'intensité du jeu des lumières, et, après cette reprise, le jeu recommence l'espace de quelques secondes avant de s'interrompre brutalement. Cette suggestion d'une répétitivité inlassable trahit, à l'instar des jarres et du rythme forcené de l'énonciation, l'enfermement psychologique des personnages vaincus par le destin dont la lampe serait le signe cruel. La représentation dure environ 25 minutes. Dirigée par Anthony Minguella pour le projet *Beckett on Film*, la mise en

scène se veut intertexte des autres décors de Beckett dans un espace brumeux et terreux avec un nombre saisissant de jarres, effaçant ainsi, dans l'éther, le jeu du projecteur au profit de l'épaisseur d'un discours itératif symbolique de l'œuvre de Beckett. Son montage, avec l'avant-film hésitant, avec de brèves coupures d'image, assimile cet objet à un film muet dont l'écho est alors suggéré par un pas saccadé avant que ne revienne le vert froid des scènes jouée, comme en scène.

Si, fréquemment, l'espace scénique renvoie à l'holocauste, il hiératise aussi le souci constant de Beckett d'abstraire, de métaphoriser, a minima, l'espace réaliste. Ce faisant, l'expression scénique des textes de ce dramaturge rejoint celle de Brecht en provoquant chez le spectateur une distanciation qui prévient l'empathie. *Fin de Partie* a été écrite trois ans après *Galileo* de Brecht, pièce que Beckett avait vue. Les deux dramaturges s'appréciaient. Les didascalies veillent scrupuleusement à cette épure. Le décor d'*En attendant Godot* est réduit à un tas de pierre ("mound" dans la version anglaise, annonçant de par sa forme, le mamelon d'*Oh Les beaux Jours* !) et à un arbre : l'arbre qui descendra des cintres dans *Actes sans paroles*. Les deux marginaux dans *Godot* se disputent à propos de la taille du végétal (c'est-à-dire son état actuel de dégradation, métaphore ou symbole de la déchéance de l'humanité) :

Vladimir : On dirait un saule.

Estragon : Où sont les feuilles ?

Vladimir : il doit être mort.

Estragon : Finis les pleurs./.../

Estragon : Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?

Vladimir : Un arbuste.

Estragon : Un arbrisseau.

Vladimir : Un (*il se reprend*) – Qu'est-ce que tu veux insinuer ? Qu'on s'est trompé d'endroit ? (Ed Minuit : 17)

L'arbre rétrécissant de plus en plus, le dialogue semble s'inscrire dans la " logique du pire " soulignée par le thème du temps.

Point d'orgue, requiem à ce trop bref regard sur les incidences du texte sur le jeu des corps, et plus souvent encore des visages et des voix, je me dois de privilégier cet indice corporel de vie porteur d'angoisse qu'est le regard de l'acteur. Il renvoie à celui du spectateur qui, sans lui, écrasé par les apparences, n'aurait pas mesuré l'écart ironique et déshumanisé de cette représentation désincarnée par des êtres la plupart du temps réifiés. *Film*⁸ œuvre courte de Beckett (1961) privilégie une caméra subjective, l'œil conscience qui bat en gros plan à l'ouverture du film et terrorise les passants ou la voisine dans l'escalier. Victime de cette vision dédoublée, le protagoniste voyant-vu, interprété par

Buster Keaton, fuit son propre regard et celui du monde dévasté, jusque dans sa chambre délabrée où il s'agite, hommage de Beckett aux gags du cinéma muet (notamment lorsqu'il s'acharne péniblement à mettre à la porte chat et chien dont il ne supporte plus le regard). Cette psychose vise ensuite le poisson, le perroquet et l'apparence d'une paire d'yeux, jusque dans la sculpture du dossier de son fauteuil à bascule. Seule la nudité réconfortante de la pièce autorise enfin le protagoniste à consulter les photos de sa vie, de l'enfance à la maturité. Extraites d'une enveloppe, elles sont rapidement déchirées, récusant cette image d'un soi vivant. Le personnage peut alors se balancer dans sa nacelle prélude au néant du temps suspendu, afin de détruire son identité en déchirant les photos de sa jeunesse, souvenir d'une vie de famille. Muet, ce film prive le public du mot, qui, oralisé en scène, signifie que le théâtre est l'outil privilégié de Beckett et constitue une approximation bien supérieure de l'éphémère que le signe éternellement couché sur le papier. Le corpus a décidément besoin du corps pour exister.

BIBLIOGRAPHIE :

- ADORNO Theodor, 2008, a, *Correspondance avec Paul Celan*, traduite de l'Allemand par Christophe David, Paris, éditions. Nous.
- ADORNO Theodor, 2008, b, *Notes sur Beckett*, traduit de l'Allemand par Christophe David, Paris, éditions Nous.
- BADIOU Alain, « la danse comme métaphore de la pensée » in *Danses et pensée*, Paris, édition Cino Bruni, GERMS.
- BECKETT Samuel, 1952 (réédité, 1970), *En Attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit.
- BERTON Danièle et SIMARD Jean-Pierre (eds), *Création théâtrale, adaptation, schèmes, Traduction*, Saint-Étienne, PUSE, juin 2007.
- HOUPPERMANS Sjef (dir), 2006, *Présence de Samuel Beckett, Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, actes du colloque de Cerisy, Paris, éditions Rodopi

url des fragments filmiques analysés :

- Waiting for Godot Act I, 2001 part I :
<http://www.youtube.com/watch?v=W0C9Kx5QvK0&feature=related>
- Waiting for Godot, Lucky : <http://www.youtube.com/watch?v=a-zhUBPDitk>
- Catastrophe :
http://www.youtube.com/watch?v=YJreL3ozfDI&feature=PlayList&p=C66960FF0BC3A863&playnext=1&playnext_from=PL&index=4
- Play ;
<http://www.youtube.com/watch?v=NdTjRumkT9k&feature=PlayList&p=A2>

9AD9E1B25B508D&playnext=1&playnext_from=PL&index=5

- Film : début : <http://www.youtube.com/watch?v=5kcZfirB8gE>

mitant : <http://www.youtube.com/watch?v=3u2DAp6fceQ&feature=related>

fin : <http://www.youtube.com/watch?v=SzlwzhG4ivo>

NOTES :

¹ Il serait injuste de ne pas leur associer Robert Pinget, Edward Albee, Arrabal ou Günter Grass au moins.

² Dans son ouvrage daté de 1961, *The Theatre of the Absurd*.

³ Notamment à l'aide de deux productions successives de Godot. L'une résulte de l'atelier théâtre de la prison de San Quentin aux USA, *San Quentin Drama Workshop* jouée à Paris en 1987, avec Bad Thorpe, Vladimir, Lawrence Hell, Estragon, Rick Cluchey, Pozzo, Alan Mandell, Luckuy et Louis Beckett Cluchey, Boy. L'autre, destinée à l'entreprise de mémoire *Beckett on Film Project* en 2001, fut conçue par Michael Colgan, directeur artistique du Gate Theatre Dublin, avec Barry McGovern, Vladimir et John Murphy, Estragon. L'extrait de *Play*, mis en scène par Anthony Minguella, participait du même projet.

⁴ Je renvoie le lecteur à la troisième partie « Repères dans l'œuvre de Samuel Beckett » (Création théâtrale, p. 267-339), reflet des communications données lors d'une journée commune avec la Comédie de Saint-Étienne, CDN, à l'occasion du spectacle *Autres foirades*, composé et mis en scène par Louis Bonnet.

⁵ Les extraits étudiés dans cet article associent principalement des images de la mise en image organisée par Michael Colgan, directeur artistique du Gate Theatre de Dublin en 1992, avec quelques extraits filmés en scène à Paris de la représentation donnée par les prisonniers de la prison de San Quentin. Cette expérience sera mimétiquement et formidablement reprise en France au début du présent siècle dans la prison homonyme de Saint-Quentin. Arte a gardé une trace analytique précieuse de cette nouvelle expérience d'insertion par le théâtre autour d'*En Attendant Godot*. L'identité des situations désespérantes auxquelles sont confrontés les personnages de Beckett est perçue par les prisonniers-acteurs. Elle a facilité la qualité de leur prestation artistique et ainsi aidé à la valorisation de leur travail sous le regard de sociologues évaluant l'impact de ce genre de création parmi les prisonniers, acteurs ou spectateurs, sur leur propre comportement social, sur leur désir de fuite ou d'insertion au fil du regard valorisant porté par les publics témoins. Ce double travail de mémoire filmée constitue une entreprise précieuse qui aide aujourd'hui l'analyste à souligner un autre aspect de l'emploi de l'image vidéo au théâtre et d'en mesurer l'apport complexe dans la rémanence du spectacle vivant éphémère.

⁶ Les réflexions qui précèdent s'appuient sur l'article d'Hédi Kaddour « UN THÉÂTRE MAUVAIS GENRE, En attendant Godot et Fin de partie » paru dans *Les Temps Modernes*, juin 1999, n° 604.

⁷ Le document qui sert de référence à cette analyse est le fragment extrait de la compilation *Beckett on film*, enregistré en Irlande (supra). Il en existe d'autres, notamment plusieurs fragments d'une production étonnante jugée hier iconoclaste par Jérôme Lindon, dans laquelle les rôles-titres sont tenus par des comédiennes, également disponible sur le site You-Tube. Le lecteur accèdera à la mise en scène que je privilégie à la page suivante :

<http://www.youtube.com/watch?v=ffZatmOFpns&feature=related>

⁸ Les trois extraits présents sur You-Tube permettent au spectateur intéressé de reconstituer ainsi la totalité de ce film culte de 15 minutes dont, par ailleurs le début a été repris dans le clip musical *Man Next Door* du groupe Massive Attack qui rend ainsi un hommage intertextuel musical contemporain et redonne voix à l'éternel discours de Samuel Beckett.