

## « Samuel Beckett »

Stéphane Lépine

Numéro 43, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27276ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lépine, S. (1987). Compte rendu de [« Samuel Beckett »]. *Jeu*, (43), 170–173.

sa façon de travailler au théâtre, au cabaret, à la télé, son professionnalisme, sa participation aux campagnes publicitaires de la brasserie Labatt, le mémorable *Bye! Bye!* auquel il prit part, etc.; mais toutes ces données demeurent éparses et fragmentaires. Par ailleurs, ceux et celles qui voudraient y voir un témoignage, que n'avait pas su rendre Mannon Guimond qui signait, en 1982, un «livre inqualifiable» (Robert Lévesque) sur son mari, ne seront probablement pas déçus.

Ce livre, émaillé de nombreuses photos, restera une marque d'affection de la colonie artistique à l'endroit «de la plus humble des STARS» (p. 77); un homme «bon», «gentil», «généreux», «tendre», «raffiné», «simple» et «au charme fou» pour reprendre quelques-unes des épithètes employées par les collaborateurs. Il restera une manifestation de reconnaissance envers celui que certains qualifient aujourd'hui de «maître» (p. 12-51) pour leur avoir enseigné le sens du «timing» ou, comme le rappelle Jean Gascon, leur avoir révélé «le sens du mouvement et la présence scénique» (p. 90). Mais il aura fallu près de quinze ans pour convenir des aptitudes remarquables de cet «artiste complet, total et absolu» (p. 178), qui «ici n'occupait pas le rang dû à son immense talent» (p. 63). Ce n'est donc pas sans raison que Dominique Michel déclare sans s'embarrasser de circonlocutions: «Ici, quand on fait rire on est considéré comme des vulgaires» (p. 142).

Au-delà de la démonstration d'amitié, d'attachement et de gratitude, cet ouvrage, me semble-t-il, attestera le retard qu'a mis la société québécoise à légitimer les formes populaires du spectacle, à reconnaître le travail exigeant de ses amuseurs et plus particulièrement à consacrer le talent «d'un des dix plus grands comiques du monde» (p. 116): Olivier Guimond fils.

## chantal hébert

## «samuel beckett»

Numéro spécial hors série de la *Revue d'esthétique*, publié avec le concours du Centre national de la Recherche scientifique et du Centre national des Lettres, Toulouse, Éditions Privat, 1986, 480 p., ill.

### «ruins in prospect»

Né le 13 avril 1906, Samuel Beckett célébrait l'année dernière son quatre-vingtième anniversaire de naissance. À cette occasion se tinrent à Paris et à Stirling (Écosse) deux festivals Samuel Beckett au cours desquels on donna plusieurs représentations de ses œuvres récentes, où expositions, colloques, lectures et présentations de vidéos primèrent aux spécialistes réunis et au grand public de constater le rayonnement de cette œuvre sur les scènes mondiales<sup>1</sup>, l'intérêt qu'elle suscite auprès des chercheurs<sup>2</sup> et les innovations scéniques qu'elle a provoquées. L'année 1986 fut aussi celle de l'inscription de *Fin de partie* au répertoire de la Comédie-Française. Mais parmi les très nombreux ouvrages, numéros spéciaux de revues et dossiers divers consacrés à Samuel Beckett à l'occasion de son anniversaire, il faudrait retenir ce magnifique (tant par le contenu que la présentation) numéro spécial hors

1. Produites régulièrement aux États-Unis, en France et en Angleterre, traduites et jouées en Allemagne, en Italie, en Espagne et dans les pays scandinaves, les œuvres théâtrales (et romanesques) de Beckett sont, avec celles de Tchekhov, de Pirandello et de Dario Fo, parmi les plus jouées dans le monde. En fait, il n'y a bien qu'au Québec que Beckett reste méconnu. Pour la majorité des spectateurs de théâtre montréalais, Beckett n'a écrit que deux pièces: *En attendant Godot* et *Oh! les beaux jours*. Curieux oubli de la part des metteurs en scène et des directeurs de théâtre.

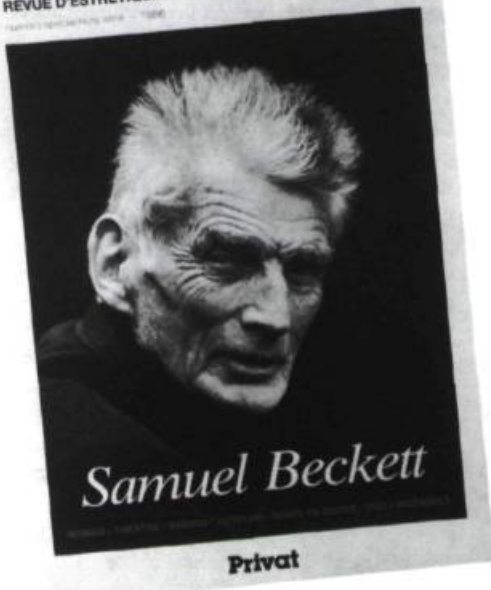
2. «Les études beckettiennes, écrit Emmanuel Jacquart, s'accroissent et prolifèrent à un rythme qui va croissant. Beckett fait désormais concurrence à Dante, Shakespeare et Joyce.» (p. 423)

série de la *Revue d'esthétique*.

Sous-titré «roman/théâtre/images/acteurs/mises en scène/voix/musiques» (ces sous-titres correspondent à peu près aux titres des six chapitres), cet ouvrage se veut «consacré au travail, à la pratique, non au commentaire ou à l'interprétation<sup>3</sup>». Comme l'écrivait Jean Roudaut dans sa présentation du dossier que consacrait le *Magazine littéraire* à Samuel Beckett en juin 1986, «en limitant longtemps l'œuvre aux thèmes développés dans *En attendant Godot*, qui suscita le scandale en 1952, on a eu le grand tort de négliger un peu les romans, beaucoup les pièces radiophoniques, les productions destinées à la télévision, et même le *Film* réalisé avec Buster Keaton<sup>4</sup>». Ce numéro de la *Revue d'esthétique* permet de combler cette lacune.

On n'y trouvera donc aucune réflexion absconse sur les notions d'être-là, de néant, de langue maternelle ou de pulsion de mort. Les textes réunis dans ce recueil, quoique fort bien documentés et démontrant le plus souvent une réelle compréhension des enjeux théoriques de l'œuvre, proposent d'abord et avant tout un examen minutieusement attentif du travail d'élaboration de l'importante production beckettienne, tant littéraire que scénique. Comme le suggérait Jean Roudaut, cet examen «révèle la méticuleuse attention de son auteur pour les problèmes de construction, d'organisation et d'ajustement, tout autant que pour son «phrasé»... son attention à la langue, son souci de faire rendre aux mots le maximum de ce que leurs associations permettent de faire entendre. Samuel Beckett, ajoutait-il, écrit pour l'oreille, propose au lecteur un texte rythmé et respiré<sup>5</sup>». Ce rythme et cette respiration déjà présents dans le texte écrit se doivent donc d'être rendus, et cela, de façon prioritaire, à la scène. La genèse de l'œuvre, le passage du texte théâtral ou romanesque à sa représentation et l'analyse des «pertes» et des «gains» qu'entraîne ce passage d'un média à l'autre, voilà les préoccupations premières des collaborateurs. En fait, c'est

REVUE D'ESTHÉTIQUE



«l'œuvre en train de se faire», de s'écrire, de se monter, de se tourner, d'être adaptée qui est ici observée à la loupe. C'est son aspect *work in progress* ou *ruins in prospect*<sup>6</sup> qui est passé au crible.

Pierre Chabert le précise dès les premières pages, c'est «l'aspect concret du théâtre et des répétitions» qui forme la matière même de ce numéro : «Beckett au travail, aux prises avec l'œuvre, l'œuvre à accomplir — avec ses différents collaborateurs, décorateurs, musiciens, cameramen, acteurs, metteurs en scène. Beckett au travail donc, tout particulièrement dans le domaine de la «réalisation», qu'elle soit mise en scène de théâtre ou de télévision<sup>7</sup>». L'ouvrage ne pourra donc qu'intéresser les praticiens qui se sont déjà confrontés (ou ont rêvé de le faire) aux difficultés immenses que pose la mise en scène des œuvres beckettiennes ainsi que tous

3. Présentation de Pierre Chabert, page 9.

4. P. 15.

5. *Idem*.

6. Dans *Comment c'est*, publié aux éditions de Minuit en 1961, Beckett joue sur l'expression *work in progress* (travail en cours) de Joyce qu'il transforme en *ruins in prospect* (ruines en vue).

7. P. 9.

ceux qui, comme Beckett lui-même, ricanent devant les interprétations philosophiques ou métaphysiques que l'on fait de son œuvre.

Ce point de vue du «travail» créateur (comme Beckett aime à le nommer) trouve dans les réalisations de l'auteur un terrain privilégié. Si les Allemands et les Américains s'étaient déjà montrés intéressés au travail concret, technique, du réalisateur Beckett, peu de chercheurs francophones s'étaient penchés sur ses cahiers de mise en scène, nous avaient informés du lent et obstiné travail d'élaboration (d'une précision maniaque) auquel se livre Beckett lorsqu'il a la responsabilité de porter lui-même ses œuvres à la scène. Peu de témoignages nous étaient venus de la part des gens qui ont travaillé avec lui et continuent de le faire aujourd'hui<sup>8</sup>. Dans le numéro de la *Revue d'esthétique*, ces témoignages abondent, et aucun des aspects des productions (musique, éclairages, décors, explications de texte, etc.) n'est négligé.

Une étude aussi détaillée de la *fabrication* de cette œuvre scénique permet, bien entendu, de juger de l'évolution qu'ont connue les mises en scène des œuvres de Beckett depuis Roger Blin jusqu'aux productions récentes du Wooster Group (New York), de Giorgio Strehler ou d'Otomar Krejca<sup>9</sup>. Elle permet de juger du rapport dynamique de l'artiste et de son travail. Mais ces approches multiples, cette *poïétique*<sup>10</sup> de la représentation beckettienne nous en apprennent aussi beaucoup sur l'œuvre même, sur la richesse de cette parole renvoyée au silence dont elle est née, sur le sens de son *économie*.

Mise en scène de la dépossession, de la néantisation progressive de l'homme aveuglé, comme Hamm dans *Fin de partie*, foudroyé, comme cet arbre que l'on retrouve au centre de la scène de *Godot*, l'œuvre de Beckett conduit le lecteur et le texte tout droit au silence. Réduite à l'immobilité, à l'absence, acculée au blanc de la page, la voix qui traverse les narrateurs et les anime est amenée aux limites d'une pauvreté es-

entielle, mais elle ne s'éteint pas. Elle explore les quelques misérables millimètres qui la séparent du silence. Est-ce étonnant, dans ce contexte, si les mises en scène de Beckett, comme à peu près toutes celles qui ont été faites de cette œuvre-limite, sont marquées par la réduction, l'appauvrissement, par l'absence de tout effet, par une absolue économie?... Tous les témoignages vont dans le même sens: travailler à la production d'un texte de Beckett, c'est être amené à dire le rien, c'est être mis devant la *nécessité* et devant l'obligation de tout maîtriser puisqu'il n'y a rien sur scène que les éléments *essentiels* d'une parole, d'une présence au bord de l'effacement.

La musicalité de cette parole réduite à rien (et aussi peu représentative de la réalité que

8. Il y a tout de même d'heureuses exceptions. Ainsi, pour ceux que cela intéresse, il faut lire les témoignages (écrits ou traduits en français) d'Alan Schneider, de Ludovic Janvier, de Jérôme Lindon, de A.J. Leventhal et de quelques autres parus dans le numéro des Cahiers de l'Herne consacré à Samuel Beckett. Cet ouvrage précieux, paru en 1976, a d'ailleurs été réédité, dans une version condensée mais beaucoup moins coûteuse, en 1985, dans la collection «Le livre de poche Biblio essais». Mais puisque les meilleurs documents à ce sujet ont été écrits en anglais ou en allemand, ceux qui, comme moi, ont cessé d'espérer leur publication en français, devraient consulter la série d'ouvrages qu'ont consacrés les éditions Suhrkamp au travail de mise en scène de Samuel Beckett sur chacune des productions allemandes de ses textes. Tous ont pour titre *Samuel Beckett inszeniert...* Les photos splendides permettent même de combler, au moins en partie, notre incompréhension de la langue. Voir aussi, entre autres textes parus en anglais: Michael Bakewell, «Working with Beckett» in *Adam* 337-339, 1970, p. 72-73; Alec Reid, «Beckett, the camera and Jack MacGowran» in *Myth and Reality in Irish Literature*, sous la direction de Joseph Ronsley, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1977, p. 219-225; James Knowlson et Billie Whitelaw, «Practical aspects of theatre, radio and television: extracts from an unscripted interview with Billie Whitelaw», in *Journal of Beckett Studies* 3, Summer 1978, p. 85-90.

9. Le lecteur trouvera d'ailleurs, en annexe, une chronologie des principales mises en scène en français, en anglais, en Angleterre, en France, aux États-Unis, en Italie et sur la scène espagnole ainsi qu'un répertoire des mises en scène de Beckett et des textes non dramatiques montés au théâtre.

10. Pierre Chabert nous rappelle que «Paul Valéry, qui s'intéressait à la théorie en poète et qui se passionnait pour la «genèse du poème», c'est-à-dire la création même, projetait de réaliser ce qu'il nommait une poétique ou une «poïétique», en forgeant ce mot par référence à son étymologie grecque (*Poien*: le faire)», (p. 10)

peut l'être la musique), son organisation mathématique (on pense à Bach), la difficulté d'en fixer un *sens* (sinon celui qui la fait tendre vers le silence) sont quelques-unes des difficultés rencontrées par les metteurs en scène, comédiens, musiciens et autres praticiens qui ont à lui donner une forme théâtrale. Les problèmes d'adaptation (du roman au théâtre, du texte à sa mise en scène au théâtre ou à la télévision, d'une langue à l'autre, du texte à la musique, etc.) sont aussi au cœur des propos tenus par tous les gens de théâtre réunis ici.

Il ne saurait être question de rendre compte ici des cinquante-trois textes (commentaires ou analyses, savants ou impressionnistes) rassemblés dans ce volumineux numéro. Mais je m'en voudrais de ne pas souligner les contributions de Didier Anzieu («Le théâtre d'Écho dans les récits de Beckett»), de Ludovic Janvier («Roman/théâtre»), d'Alfred Simon («Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène»), de Bernard Dort («L'acteur de Beckett: avantage de jeu»), de Walter Asmus («Réduire...»), de Martin Esslin («Une poésie d'images mouvantes») et les propos suprêmement intéressants de Roger Blin, qui a participé à la création de plusieurs pièces de Beckett. Il me faudrait aussi signaler la présence dans ce numéro d'extraits d'*Eleutheria*, une pièce écrite en français en 1947, deux ans avant *Godot*, et demeurée inédite, et insister finalement sur le remarquable travail iconographique qui fait de cet ouvrage collectif le plus important à avoir été publié depuis le célèbre numéro des Cahiers de l'Herne, un objet d'une beauté rare.

### stéphane lépine

N.B. Il est rare que nous parlions de la manière dont un livre est relié. Mais il faut ici, je crois, faire une exception et noter qu'au prix où se détaille cet ouvrage (75 \$), le lecteur devrait être en droit de s'attendre qu'il soit bien collé ou, mieux encore, broché. Ce qui n'est pas le cas. Ce n'est pas parce que Beckett nous fait assister à la désagrégation

continue de l'écriture et de l'univers qu'elle représente qu'il faut pour cela laisser se désagréger les livres qu'on lui consacre!

## «alexandro jodorowsky cinéaste panique»

Étude de Michel Larouche, Montréal et Paris, Presses de l'Université de Montréal et les Éditions Albatros, collection «Ça cinéma», 1985, 229 p.

### cinéma et théâtralité

Je crois que l'art doit libérer les forces de l'inconscient et doit travailler comme une clé dans votre inconscient. L'artiste sort tout ce qu'il a en lui-même et le met dans une œuvre d'art. Les symboles qu'il utilise doivent jouer un rôle cathartique, unir les forces dispersées dans l'inconscient et les projeter à l'extérieur de l'individu. Dans la société, il y a d'énormes quantités de forces dispersées. Le but de l'œuvre d'art est de canaliser toutes ces forces, de les orienter vers un point de fusion. L'artiste est un catalyseur d'énergies<sup>1</sup>.

Ce propos de Jodorowsky sur lequel se clôt l'ouvrage de Michel Larouche rend compte de l'orientation de la démarche syncrétique de ce cinéaste issu du théâtre (il a été clown, acteur, mime, metteur en scène, à dirigé un théâtre de marionnettes, activités qui auront toutes une résonance dans son œuvre cinématographique). En effet, par leurs préoccupations métaphysiques, les œuvres cinématographiques de Jodorowsky s'apparentent au mythe et reprennent nombre de ses caractéristiques: contradictions de la diégèse volontairement non résolues, multiplicité des signifiants, codes et formes, tous élevés à la valeur de signes et s'inscrivant arbitrairement dans la linéarité apparente du récit, etc. Les formes ambivalentes et volontairement

1. André Leroux, «Alexandro Jodorowsky: «Mon cinéma est métaphysique...» (entretien), *Le Devoir*, 2 février 1974, cahier des arts et lettres, p. 18, cité à la p. 172.