

BEN-ZVI, Linda, et Angela MOORJANI (dir.), *Beckett at 100: Revolving it All*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 334 p.

Geneviève Chevallier

Number 45, Spring 2009

Le Québec à Las Vegas

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/044285ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/044285ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Chevallier, G. (2009). Review of [BEN-ZVI, Linda, et Angela MOORJANI (dir.), *Beckett at 100: Revolving it All*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 334 p.] *L'Annuaire théâtral*, (45), 206–210. <https://doi.org/10.7202/044285ar>

Bibliographie

- AUSLANDER, Philip (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres et New York, Routledge.
- BOLTER, Jay David, et Richard GRUSIN (1999). *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- BROADHURST, Susan, et Josephine MACHON (dir.) (2007). *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, New York, Palgrave MacMillan.
- CASE, Sue-Ellen (2007). *Performing Science and the Virtual*, Londres, Routledge.
- GIANNACHI, Gabriella (2004). *Virtual Theatres. An Introduction*, Londres, Routledge.
- HAMON-SIREJOLS, Christine, Jacques GERSTENKORN, et André GARDIES (dir.) (1994). *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas Éditeur.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2003). *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- KNOPF, Robert (dir.) (2005). *Theatre and Film. A Comparative Anthology*, New Haven, Yale University Press.
- MANOVICH, Lev (2001). *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press.
- PICON-VALLIN, Béatrice (1998). *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme.

BEN-ZVI, Linda, et Angela MOORJANI (dir.), *Beckett at 100: Revolving it All*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 334 p.

Ce nouvel ouvrage sur Beckett vient s'ajouter à une longue liste de publications que les célébrations récentes entourant le centenaire de sa naissance – y compris de multiples colloques – sont venues enrichir. Celui-ci vient en partie des suites des travaux présentés lors de la table ronde du Beckett Working Group, que Linda Ben-Zvi anime depuis plusieurs années, et qui s'est tenue à Dublin en parallèle au colloque célébrant le centenaire du Prix Nobel irlandais. Quatorze essais ont été retenus pour cette publication, complétée par huit autres textes de membres du Working Group, non présents à Dublin, mais piliers de la critique beckettienne. C'est d'ailleurs à une des toutes premières figures de la critique beckettienne américaine, Ruby Cohn, que le livre est dédié. Lui est dédiée plus particulièrement l'ouverture, avec un texte de James Knowlson évoquant Beckett en touriste en Allemagne durant l'hiver 1937 et le regard qu'il a porté – et rapporté dans son journal de voyage – sur le paysage et l'architecture environnante. Knowlson fait des allées et venues entre les lieux traversés et le commentaire qu'en fait Beckett, ajoutant ainsi un complément au chapitre qu'il avait déjà consacré à ces cahiers allemands dans sa biographie de Beckett, *Damned to Fame*.

Cette somme de critiques s'articule en trois parties. La première rassemble six articles sous le titre « Thinking Through Beckett », penser « à travers » Beckett, une démarche dont Herbert Blau rend compte de façon singulière : il commence par décrire la façon dont il s'est trouvé

faire l'expérience du trouble du souffle qui apparaît dans les textes de Beckett, présent du reste chez Beckett lui-même au moment d'écrire son œuvre, pour en venir à souligner la façon dont il pense à travers Beckett, au point qu'il laisse quasiment la parole à l'auteur, avançant de citation en citation pour dire comment Beckett dit ; comment son œuvre dit de la cruauté de l'histoire, d'Auschwitz à Hiroshima sans doute d'abord, mais plus avant encore, l'abomination du monde tel qu'il nous entoure ; Blau relie l'enfer de Beckett à l'enfer d'un quotidien de misère humaine. Et finit où il a commencé, en retenant son souffle pour ne pas finir.

Plus classiquement, l'« à travers » conduit David Houston Jones à relire les *Textes pour rien* et *L'innommable* à la lumière de la thèse de Giorgio Agamben, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, sur l'impossibilité du témoignage sur Auschwitz, parole indicible qui persiste par cette impossibilité même. Jones montre, dans l'écriture beckettienne, où le narrateur se trouve effacé par le récit qu'il est en train de produire, un rapport semblable à l'indicibilité, et souligne le syndrome de survivance affectant le narrateur qui, avec la honte des rescapés, parle par contumace pour un sujet fantôme.

Lorsque Carla Locatelli interroge le caractère autobiographique de *La dernière bande* et de *Pas moi*, elle ne s'interroge pas sur ces textes comme récits de la vie de l'auteur. Redéfinissant le terme selon une approche poststructuraliste, et suivant en particulier Paul de Man, elle analyse plutôt la démarche projective du lecteur par rapport à ces textes, comment nous en venons à y chercher un sujet, à les lire comme le récit mimétique de la difficulté à dire.

H. Porter Abbott aborde, quant à lui, la question du refus obstiné de Beckett à se considérer comme un philosophe et montre que c'est d'abord parce que l'artiste refuse de dominer, de contrôler son œuvre, pour plutôt échouer, laisser aller l'incomplétude. Stan Gontarski reprend pourtant la tradition philosophique avec Henri Bergson et ses réflexions sur l'intuition et l'intelligence, le temps et la durée, la mémoire volontaire et la mémoire involontaire, qui, selon Gontarski, étayent la réflexion de Beckett dans son *Proust*. Ce que Bergson écrit du jeu entre la mémoire et la perception apparaît en effet comme une anticipation de multiples textes de Beckett. Gontarski évoque en complément les travaux des cognitivistes et relit *En attendant Godot* dans cette perspective. Naoya Mori envisage l'œuvre de Beckett à partir des idées de Leibniz (philosophe dont il voit l'incarnation dans la figure de Murphy) sur la dynamique, le repos et le mouvement, le concept de *conatus*. La pensée de Leibniz est non seulement présente dans l'articulation de l'œuvre de Beckett, mais Mori retrouve dans les manuscrits du dernier des traces de formules réappropriées du premier.

S'il est vrai que les spécialistes retrouveront des thèmes et des liens déjà évoqués dans d'autres parutions et colloques, les textes rassemblés dans cette première partie permettent de reconstituer un contexte de pensée à l'œuvre chez Beckett, justifiant dans tous les cas le même projet de ce dernier de mieux échouer, avec pour effet de formuler un tour d'horizon des grandes lignes de la « pensée beckettienne ».

La deuxième série d'articles fait entendre des voix peut-être plus spécifiques. Les auteurs

ne cherchent pas tant à relier Beckett à la tradition philosophique qui a pu l'informer qu'à suggérer des perspectives multiples. Angela Moorjani, coéditrice de l'ouvrage, s'intéresse à la structure contrapuntique de l'œuvre, donnant lieu à quatre niveaux de lecture. À propos de *Comédie*, elle évoque les rites de passage égyptiens et la fonction multiple des canopes, puis montre comment les tableaux d'Adam Elsheimer que Beckett a vus en Allemagne ont pu susciter les jeux de clair-obscur que le dramaturge a tentés dans ses pièces.

Enoch Brater aborde la question du romantisme chez Beckett, alors même que Beckett semble autocensurer, par dérision, tous les mouvements de nostalgie, en montrant comment certaines images émergent de la scène, qui transcendent tout sentimentalisme.

Film est ensuite revu par Matthijs Engelberts en relation avec les théories filmiques des années 1920 et 1930. Les traits caractéristiques en sont l'absence de son, de couleur, le non-réalisme, l'utilisation du plan rapproché et la vision monoscopique, tous traits que Beckett utilise pour mener sa propre réflexion sur le thème de la perception.

Anna McMullan montre comment *Eleutheria*, en mettant en scène une famille incapable de s'ouvrir aux autres, reflète l'amertume de Beckett face à l'incapacité de la société bourgeoise de l'après-guerre à prendre en compte le traumatisme de la guerre et de l'holocauste. Les pièces de Beckett à venir reprendront les mêmes thèmes de positions de domination et d'exclusion.

L'article suivant, de Jürgen Siess, aborde la question de la position – ce qu'il appelle la *posture* – de Beckett dans le contexte littéraire français des années 1950. Posture singulière en ce que Beckett se donne en échec, hors courant, toujours à distance des commentateurs, toujours en retrait sur soi. Siess montre comment ce retrait est au fond réalisé dans le rapport entre narrateur-je et auteur-implicite, où le second dénonce le premier comme artiste raté.

Irit Degani s'interroge sur la fonction du magnétophone de Krapp, élément de damnation et de salut ; mais à l'inverse de la lance de Telephus, cette fois la réparation vient avant la destruction. La bande qui permet à Krapp de capturer ses expériences lui permet aussi de les manipuler, et leur répétition, en fait, les annule, leur ôtant leur authenticité. La technologie, ici, piège l'homme. C'est aussi de Krapp et du travail sur la mémoire que traite Antonia Rodriguez-Gago, montrant comment Krapp réagit sur le plan physique aux souvenirs enregistrés, comment la mémoire est contaminée par les réactions du corps au présent.

Dans cette deuxième partie, donc, l'œuvre de Beckett n'est plus prise dans son ensemble, car le prisme des perspectives est comme posé successivement sur des échantillons de l'œuvre. L'agencement des articles, de cette manière, nous fait passer du général au particulier de façon assez convaincante et réussie sur le plan didactique.

La troisième partie du livre rassemble des articles interrogeant l'œuvre de Beckett en écho avec d'autres œuvres de fiction. Cette nouvelle

approche, par l'intermédiaire de voix contemporaines ou postérieures à celle de Beckett, complète les approches choisies par Ben-Zvi et Moorjani pour les deux parties précédentes.

Minako Okamura entreprend d'élucider certains éléments de *Paroles et Musique et... que nuages...* à la lumière de poèmes de William Butler Yeats. Les échos entre les œuvres des deux Irlandais sont parlants, mais sans doute moins inattendus que les liens tissés dans l'ensemble des articles suivants. Ainsi, Catherine Laws souligne de manière plus originale les schémas de variations et de répétitions qu'on peut percevoir aussi bien chez Beckett que chez Morton Feldman et Jasper Johns, dans des œuvres conçues en un rare partenariat relevant plus du travail parallèle que de la collaboration.

Mariko Hori Tanaka analyse les processus de mise en scène physique de la peur dans le théâtre de Beckett, Minoru Betsuyaku et Harold Pinter. L'association du second de ces dramaturges aux autres est intéressante pour le lecteur occidental qui connaît mal ce théâtre japonais contemporain, tout en donnant à la souffrance évoquée par les deux auteurs européens une dimension plus globale. Mary Bryden rend, quant à elle, hommage à William Saroyan, en évoquant sa réception de *En attendant Godot*, quelque chose comme « j'ai lu la pièce, je l'aime, ça, c'est une vraie pièce » (p. 263) faisant suite sur un mode beckettien à un premier jet – « je n'ai pas vu la pièce, je l'ai juste lue, je l'aime, ça, c'est une vraie pièce » (p. 263). Ou encore « La pièce ne parle de rien. [...] Tout est rien » (p. 265).

À la suite, Ben-Zvi reprend pour le lecteur les commentaires de Marshall McLuhan sur l'usage que Beckett fait des nouveaux médias, jusqu'à rendre compte de leur pouvoir destructeur. Dans l'esprit des échos, Elin Diamond convoque Caryl Churchill dans la lignée de Beckett, retraversant l'œuvre de Churchill sur un arrière-plan de figures beckettiennes et montrant comment la figure de la bande de Möbius permet de rendre compte de la structure des pièces de l'un et de l'autre, dans l'élaboration d'un objet impossible.

Julie Campbell évoque la façon dont la lecture – fût-elle erronée ou déformée – de l'œuvre de Beckett a permis à Paul Auster de composer la sienne propre, tout autant que la lecture de son œuvre peut offrir un éclairage nouveau sur l'œuvre du premier.

Cet ouvrage se termine par un court article de Hersh Zeifamn, qui aborde cette fois non plus l'œuvre de Beckett, mais comment Beckett devient personnage, dans trois pièces récentes : il cite *Calico*, de Michael Hastings (2004), qui met en scène Beckett en ami de Lucia Joyce ; *Sam's Last Dance*, du Canadien Sean Dixon (1997), une réflexion sur la solitude ; *Burnt Piano*, de l'Australien Justin Fleming (1999), histoire d'une libraire passionnée de Beckett. Si la première apparaît comme un ratage, du moins pour ce qui est du personnage qui nous intéresse, les deux dernières pièces, selon Zeifman, sont une tentative intéressante d'extrapoler un portrait de Beckett à partir de son œuvre. On est pourtant presque rassuré lorsque Zeifman conclut qu'aucun de ces dramaturges ne réussit à rendre la complexité de la personnalité de l'auteur.

Ce livre place donc Beckett au cœur d'un réseau de liens, entre ses prédécesseurs et ses successeurs, que les différents auteurs des articles rassemblés évoquent de façon plus ou moins originale, mais toujours convaincante, satisfaisant le lecteur dont la réflexion ne peut qu'être tonifiée par cette mosaïque. C'est sans doute cette troisième partie de l'ouvrage qui apporte le plus de nouveauté à la critique beckettienne, et gratifiera le plus le lecteur averti, en donnant à penser de nouveaux échos. Les deux premières parties ont cependant leur place dans un livre que titre et sous-titre désignent comme une sorte d'état des lieux – *Beckett at 100*, récapitulatif, complété d'un *Revolving it All*, qui rappelle tout à la fois le ressassement beckettien et la tentative des éditrices de faire le point sur la critique beckettienne – certes non exhaustif, mais représentatif –, et qui permettra au lecteur moins renseigné mais cependant éclairé, étant donné la teneur des articles, qui ne donnent jamais dans la vulgarisation, de mieux comprendre la place de l'œuvre de Beckett dans la littérature mondiale.

Geneviève Chevallier

Université de Nice – Sophia Antipolis

FELSKI, Rita (dir.), *Rethinking Tragedy*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2008, 368 p.

Sempiternelle, indémodable et indéfinissable tragédie

Cette collection d'articles éditée par Rita Felski comprend dix-sept textes abordant la tragédie sous différents angles d'analyse en passant par diverses périodes historiques

jusqu'au XXI^e siècle. Pourquoi publier un tel volume ? Simplement parce que la tragédie s'avère un sujet inépuisé et inépuisable en quelque sorte, même après des millénaires de méditation. Émanant du passé, la tragédie met en lumière les dilemmes et contradictions modernes. Reprenant les paroles de Vassilis Lambropoulos, Felski explique que la tragédie tend toujours à dépasser les limites de l'entendement humain et c'est ce qui la rend toujours aussi pertinente aujourd'hui. L'objectif de cette collection d'articles consiste donc à offrir une interprétation à jour du tragique à une époque postmoderne, où ce genre de réflexion pourrait sembler tout à fait superficiel et sans résonance.

Formellement parlant, *Rethinking Tragedy*, se divise en quatre parties regroupant des textes aux caractéristiques thématiques similaires. Chaque essai se termine par une liste exhaustive de références en bonne et due forme, et un index de près d'une vingtaine de pages complète le volume.

Rédigée selon les règles de l'art, l'introduction de Felski nous offre un honnête avant-goût du fruit des recherches des contributrices et contributeurs de cette étude. La première section du volume s'intitule « Defining Tragedy ». Un titre, ma foi, ironique considérant le fait que la grande majorité des articles du recueil tend à tergiverser trop longuement sur une utopique définition du concept du tragique. Certes, il semblerait qu'on ne soit toujours pas sorti de l'auberge à ce sujet. Jeter les bases d'une conception de la tragédie qui conviendrait à tous et qui s'appliquerait à un amalgame de mises en situation, relève de cette