

athénée ● théâtre Louis-Jouvet

dossier
pédagogique

festival
kecc
Kett

à l'athénée
du 28 sept/9 déc

renseignements :
Soizic le Lasseur
01 53 05 19 10

réservations :
Linda Hadj Benfétima
01 53 05 19 17

Sommaire

I – Le « Festival Beckett à l'Athénée »

Informations pratiques	p. 4
Distribution	p. 5,6,7

II - Préparation au texte : Samuel Beckett

I. Samuel Beckett : biographie	p. 11
II. « <i>Un increvable désir...</i> ¹ »	p. 13
1) « ...à mon avis, nous n'avons rien de plus positif que les œuvres de Beckett »	p. 13
2) « ...l'espoir d'une lumière... »	p. 14
3) Beckett et l'amour des mots	p. 14
4) Des voix qui ne cessent de parler	p. 15
5) Beckett vu par Ludovic Janvier	p. 15
III. Beckett, l'écriture, et les autres arts	P. 17
1) La musique : support de la construction de son projet théâtral	P. 17
2) « Une musique virtuelle qui se trouve au cœur des textes »	P. 17
IV. Beckett et l'écriture double	p. 18
1) Quelques pistes pour appréhender le bilinguisme de Beckett	p. 18
2) Un humour bilingue	p.19
3) « En français c'est plus facile d'écrire sans style ² »	p.20
4) « La naissance d'une langue : le beckettien »	p.20

III – Les mises en scène de l'Athénée

1) <i>Fin de partie</i>	p.23
2) <i>La Dernière Bande / Krapp's Last Tape</i>	p.25
4) <i>Le Dépeupleur</i>	p.28

Repères biographiques, matériaux pour analyse	p.29
---	------

¹ Formule d'Alain Badiou, *Beckett, l'increvable désir*, Hachette, 1995.

² Réponse de Samuel Beckett à Niklaus Gessner qui l'interrogeait sur les raisons de son abandon de l'anglais pour le français (« Ecrivain bilingue » in *Cahiers de l'Herne*).

I – Festival Beckett à l’Athénée

Festival Beckett

Fin de partie

mise en scène : Bernard Levy
du 28 septembre au 28 octobre 2006
grande salle

La Dernière Bande / Krapp's Last Tape

mise en scène : Xavier Marchand
versions française et anglaise
du 28 septembre au 28 octobre 2006
salle Christian Bérard (petite salle)

Le Dépeupleur

par Michel Didym
avec la collaboration artistique d'Alain Françon
du 9 novembre au 9 décembre 2006
salle Christian Bérard (petite salle)

Athénée Théâtre Louis-Jouvet
Square de l'Opéra Louis-Jouvet – 7 rue Boudreau – 75009 Paris
Tél : 01 53 05 19 19 – www.athenee-theatre.com

Tarifs : 12 € / élève
1 place offerte par accompagnateur à raison d'1 pour 10 élèves

Réservations :

Linda Hadj Benfétima 01 53 05 19 17

Service pédagogique :

Soizic le Lasseur 01 53 05 19 10 – soizic.lasseur@athenee-theatre.com

Fin de partie

Samuel Beckett

du 28 septembre au 28 octobre 2006

mardi 19h, du mercredi au samedi 20h

relâche les lundis et dimanches

matinées exceptionnelles : dimanche 8 octobre à 16h et samedi 21 octobre à 15h

grande salle

distribution

mise en scène :	Bernard Levy
assistant à la mise en scène :	Jean-Luc Vincent
décors :	Giulio Lichtner
costumes :	Elsa Pavanel
lumières :	Christian Pinaud
son :	Marco Bretonnière

avec

Gilles Arbona	Clov
Marie-Françoise Audollent	Nell
Thierry Bosc	Hamm
Georges Ser	Nagg

production déléguée : Scène nationale de Sénart

coproduction : Compagnie Lire aux Eclats

coréalisation : Athénée Théâtre Louis-Jouvet

la Cie Lire aux Eclats est subventionnée par la DRAC Ile-de-France

La Dernière Bande

Krapp's Last Tape

versions française et anglaise

Samuel Beckett

du 28 septembre au 28 octobre 2006

mardi 19h, du mercredi au samedi 20h

relâche les lundis et dimanches

matinées exceptionnelles : dimanche 8 octobre à 16h et samedi 21 octobre à 15h

salle Christian Bérard (petite salle)

un spectacle de **Xavier Marchand** et **Henry Pillsbury**

distribution

mise en scène :	Xavier Marchand
scénographie et images :	Michel Jacquelin
bande son :	Josef Avelmeïr, Patrick Portella
lumière :	Marie Vincent
assistanat	Adèl Kollàr

avec

Henry Pillsbury Krapp

coproduction : Lanicolacheur, King's Foutain et Arcadi (action régionale pour la création et la diffusion en Ile-de-France)

coréalisation : Athénée Théâtre Louis-Jouvet

avec le soutien des Friends of Fondation de France et du GMEM

Lanicolacheur est subventionnée par la Ville de Marseille, le Conseil Général des Bouches-du-Rhône, la Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur et le Ministère de la Culture et de la Communication (compagnie conventionnée).

Le Dépeupleur

Samuel Beckett

du 9 novembre au 9 décembre 2006

mardi 19h, du mercredi au samedi 20h

relâche les lundis et dimanches

matinées exceptionnelles : dimanche 19 novembre à 16h et samedi 2 décembre à 15h

salle Christian Bérard (petite salle)

distribution

par :

Michel Didym

avec la collaboration artistique de :

Alain Françon

scénographie :

Jacques Gabel

lumière :

Joël Hourbeigt

avec

Michel Didym

coproduction : Compagnie Boomerang (Conseil Régional de Lorraine – DRAC de Lorraine)

coréalisation : Athénée Théâtre Louis-Jouvet

II - Préparation au texte

I. Samuel Beckett : biographie

- 1906 Naissance le 13 avril à Foxrock, en banlieue de Dublin, au sein d'une famille protestante aisée.
- 1920-23 Suit des études à la Portora Royal School (Northern Ireland).
- 1923-27 Obtient son diplôme de littérature moderne (Français/Italien) au Trinity College de Dublin.
- 1928-30 Occupe un poste de lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure de Paris. Il fait la connaissance de James Joyce.
- 1930 Première traduction : *Anna Livia Plurabelle* de James Joyce
- 1931 Première production dramatique - *Le Kid* (parodie).
- 1931 Publication de l'étude consacrée à Proust : *Proust*, éditions de minuit, 1930
- 1934 Écrit plusieurs nouvelles.
Publication de *Bande et sarabande*.
- 1935 Publication du roman *Les Os d'Écho et autres précipités*.
- 1938 Après 42 refus paraît la nouvelle intitulée *Murphy*.
- 1942 Devient membre de la Résistance française.
S'échappe de la Gestapo.
- 1947 Écrit *Eleutheria*, pièce dramatique (non jouée au théâtre) et termine son roman *Molloy*.
- 1949 Écrit *En attendant Godot* et achève *Malone meurt*.
- 1950 Termine *L'Innommable*. Sa mère meurt.
- 1951 Les Éditions de Minuit (Paris) publient *Molloy* et *Malone meurt*.
Début d'une longue collaboration entre Beckett et l'éditeur.
- 1952 Publication de *En attendant Godot*, Paris.
- 1953 La première d'*En attendant Godot* est jouée à Paris dans une mise en scène de Roger Blin. Cet événement lui permet de conquérir une renommée mondiale.
Publication de *Watt*.
- 1954 *En attendant Godot* / *Waiting for Godot* paraît en anglais.
- 1955 Première de *Waiting for Godot* à Londres.
- 1956 Écrit *Acte sans paroles* (*Act Without Words*) I et II.
- 1957 La pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent* (*All That Fall*) est diffusée sur les ondes de la BBC.

- Beckett écrit *Fin de partie* (*Endgame*). La première est donnée à Londres. Suivra la première de *Acte sans paroles I* (*Act Without Word I*).
- 1958 Écrit *La Dernière Bande* (*Krapp's Last Tape*). La première a lieu à Londres.
- 1961 Première de *Oh les beaux jours* (*Happy Days*), à New York. Beckett épouse Suzanne Deschevaux-Dumesnil.
- 1962 La BBC diffuse la pièce radiophonique *Paroles et musique*. (*Words and Music*).
- 1965 Alan Schneider met en scène un scénario de Beckett dans un film muet qui s'intitule simplement *Film* ; le rôle principal est joué par Buster Keaton. Le film *Film* obtiendra un prix lors du festival de Venise de 1965. Beckett écrit *Va et vient* (*Come and Go*).
- 1969 Reçoit le Prix Nobel de Littérature. Il ne se rendra pas à la cérémonie.
- 1977 La pièce télévisuelle *...que nuages...* (*...but the clouds...*) est diffusée par la BBC depuis Londres.
- 1980 La première de *Solo* (*A Piece of Monologue*) est donnée à New York. Beckett écrit *Berceuse* (*Rockaby*) et *Impromptu d'Ohio* (*Ohio Impromptu*).
- 1982 Beckett écrit *Catastrophe* dont la première a lieu à Avignon, France.
- 1989 Samuel Beckett meurt le 22 décembre à Paris.

II. « Un increvable désir...³ »

1) « ...à mon avis, nous n'avons rien de plus positif que les pièces de Beckett... »

Beckett agace toujours les gens par son honnêteté. Il fabrique des objets. Il les met devant nous. Ce qu'il nous montre est affreux, et parce que c'est affreux, c'est également drôle. Il démontre qu'il n'y a pas moyen de s'en sortir, et ceci, bien sûr, est exaspérant. Effectivement il n'y a aucun moyen de s'en sortir. Tout le monde arrive encore au théâtre avec le pieux espoir qu'avant la fin des deux heures de ce spectacle, le dramaturge leur aura donné une réponse. Jamais nous n'accepterions la réponse qu'il pourrait nous donner, et pourtant par un illogisme incompréhensible, nous continuons à l'attendre. Quand on monte une pièce de Beckett, tout de suite on pousse de hauts cris : ses pièces sont tellement négatives ! C'est ce mot qui revient le plus souvent. C'est donc ce mot-là que je voudrais approfondir parce qu'à mon avis, nous n'avons rien de plus positif que les œuvres de Beckett (...).

Voici justement en quoi Beckett est positif ; voici où le désespoir met en jeu l'anti-désespoir. J'entends par là que pour Beckett dire la vérité est un désir positif, une émotion d'une force incandescente ; cette charge intense de courant aboutit à l'acte créateur (...).

Dans *Fin de partie*, il ne s'agit pas seulement du lien qui existe entre deux hommes, ni de la représentation allègre d'une situation fâcheuse et triste. Comme bien souvent chez Beckett, c'est une histoire d'opportunités perdues. Tout le long de la pièce, Beckett laisse clairement entendre que les personnages sont responsables de la situation où ils se trouvent ; mais ce n'est pas parce qu'ils ont voulu mal agir. C'est la tragédie de l'inévitable, et non pas de l'erreur funeste. L'inévitable est un mécanisme qui enrayer la libre volonté ; pourtant la destinée est immanente : nous sommes esclaves de lois que nous ne pouvons changer, mais nous ne sommes esclaves et ces lois n'existent que parce que nous le permettons. L'homme de Beckett ne fait jamais valoir son droit à la liberté, parce qu'il ne le peut pas et ne veut même pas en entendre parler. Son mécanisme s'est détérioré parce qu'il le lui a permis ; il a gâché les possibilités qui lui étaient offertes, et comme les enfants de *Lord of the Flies* (Golding), il a fait un bûcher de son paradis ; mais à la différence de ces enfants, il ne l'a pas vu brûler devant lui car rêver d'autres choses lui suffisait, et il est passé à côté de l'essentiel (...).

Hamm et Clov, les parents dans les poubelles, ou bien la femme enterrée dans le sable jusqu'au cou (*Oh les beaux jours*), tous sont complices de leur sort. Ils ne réclament pas qu'on les libère. Ils ne luttent pas contre Dieu. Ils sont tout à fait adaptés à leur mode de vie. Voilà leur tragédie. Bien sûr, Beckett se garde bien de tomber dans le piège et de nous inciter à poser cette question naïve : « Que devraient-ils faire ? » Il ne fait que démontrer dans chacune de ses pièces que notre complicité avec nos malheurs, la prison que nous nous sommes construite, porte des visages multiples et subtils. L'optimisme de *Oh les beaux jours* n'est pas du courage, n'est pas une vertu ; il n'est que le principe qui rend Winnie aveugle à sa condition. Ce n'est que par bribes qu'elle s'en rend vraiment compte, puis tout retombe dans la bonne humeur, l'optimisme. Si seulement les moments de vérité pouvaient durer... mais ils ne durent pas, voilà encore le tragique. Hamm représente l'homme dont chaque mouvement et chaque rapport avec autrui est une autre manière d'éviter la confrontation avec sa condition individuelle. Il devient un personnage tragique de l'envergure du Roi Lear quand, soudain, sous un éclairage impitoyable, il voit ce qu'il s'est tant efforcé d'ignorer.

³ Formule d'Alain Badiou, *Beckett, l'increvable désir*, Hachette, 1995.

La réaction du public devant une pièce de Beckett est exactement la même que celle de ses personnages en face des situations qu'ils vivent. Le public s'agite, se tortille, bâille, sort au milieu de la pièce, invente et met sous presse les plaintes et les accusations imaginaires les plus diverses, et toujours par un mécanisme de défense contre une vérité inacceptable. Dans *Fin de partie* on entend interminablement résonner « Trop tard. Trop tard », et ce cri se transforme en un « Jamais » sans fin. Cet optimisme que nous désirons sans cesse est la pire de nos fuites devant la réalité. Quand nous accusons Beckett de pessimisme, nous sommes de vrais personnages de Beckett dans une pièce de Beckett.

Peter Brook, « *Dire oui à la boue* », in Cahier de l'Herne, 1976, pp.232-235

2) « ...l'espoir d'une lumière... »

Le Beckett *tragico-métaphysique* a donc peu à peu laissé la place à un Beckett plus proche de nous. Aujourd'hui, l'abstraction ou la désincarnation des personnages nous frappe moins que leur humanité et leur vitalité. Les lieux communs sur l'exténuement, l'épuisement, la parole à bout de souffle nous ont trop masqué l'énergie qui anime les personnages, mais aussi l'écriture de Beckett. Énergie du désespoir peut-être, énergie tout de même, qui sans cesse relance le mouvement, renouvelle les situations, crée de l'autre à partir du même : cet « increvable désir », pour reprendre le titre du bel essai du philosophe Alain Badiou (Beckett, *L'increvable désir*, Hachette, 1995), remporte désormais sur le trop fameux pessimisme. Sans vouloir *recupérer* Beckett. Ni le transformer en humaniste malgré lui, il est temps de faire place à ce que Jean-Jacques Mayoux, dans sa postface de *Molloy* appelait, dès les années 50 (mais en s'excusant de cette « modeste hérésie »...) « l'espoir d'une lumière, comme une promesse... ». Cette intuition de l'un des premiers commentateurs des romans de Beckett annonce la vision lumineuse d'un grand metteur en scène qui n'a abordé Beckett qu'à la fin de sa vie : Giorgio Strehler, hanté par Beckett depuis que Brecht lui avait parlé de Godot, a monté en 1982 *Oh les beaux jours*. Il conclut ainsi ses notes de mise en scène (publiées dans le grand numéro spécial de la *Revue d'Esthétique* consacré à Beckett en 1990) : « Les grands pessimistes aiment profondément la vie (...) La grandeur et l'humanité de Beckett ne sont pas dans la négation de la vie et de l'homme mais dans la persistance d'un appel à ne pas se laisser détruire. (...) Beckett n'est pas une voix qui résonne dans le désert. Il cherche des échos dans tous les coins du monde où existe une capacité et une volonté de vivre ».

Alain Satgé, *Les cahiers de la maison de Samuel Beckett*, pp.51-52

3) Beckett et l'amour des mots

Il y a cinq ans environ, l'ayant rencontré par hasard rue Guynemer, comme il me demandait si je travaillais, je lui répondis que j'avais perdu le goût du travail, que je ne voyais pas la nécessité de me manifester, de « produire », qu'écrire m'était un supplice... Il en parut étonné, et je fus plus étonné encore quand, à propos d'écrire justement, il parla de joie. A-t-il vraiment employé ce mot ? Oui, j'en suis certain. Au même instant, je me rappelai que, lors de notre première rencontre, dix ans plus tôt, à la Closerie des Lilas, il m'avait avoué sa grande lassitude, le sentiment qu'il avait qu'on ne pouvait plus rien tirer des mots.

...Les mots, qui les aura aimés autant que lui ? Ils sont ses compagnons, et son seul soutien. Lui qui ne se prévaut d'aucune certitude, on le sent bien solide au milieu d'eux. Ses accès de

découragement coïncident sans doute avec les moments où il cesse de croire en eux, où il se figure qu'ils le trahissent, qu'ils le fuient. Eux partis, il reste démuné, il n'est de nulle part. Je regrette de n'avoir pas marqué et dénombré tous les endroits où il se rapporte aux mots, où il se penche sur les mots « gouttes de silence à travers le silence », comme il est dit à leur sujet dans *L'Innommable*. Symboles de la fragilité convertis en assises indestructibles.

Cioran, www.samuel-beckett.net/ecrivain.html, dossier France 3: un siècle d'écrivain

4) Des voix qui ne cessent de parler

Tout texte de Beckett est d'abord l'émergence, sur une certaine scène, dans un certain espace (et de là sa parenté profonde avec le théâtre), de voix, voix qui peuvent être uniques, ou multiples, ou quasi anonymes, mais qui ne cessent de parler, comme si parler, pour elles, équivalait à être, à subsister, à continuer malgré l'effondrement de tout. Ces voix ne rompent pas le silence universel qui les entoure, elles sont. Elles ne disent rien, ne proposent rien, ne racontent rien : elles parlent comme les bouches respirent. Ainsi parle la voix de *L'Innommable* : « Il faut donc continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine. Il y a complète désintégration. Pas de Je, pas de Avoir, pas de Etre, pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. Il n'y a pas moyen de continuer... A la fin de mon œuvre, il n'y a rien que poussière : le nommable... » Et dans *Textes pour rien* : « C'est avec mon sang que je pense... C'est avec mon souffle que je pense... Les mots aussi, lents, le sujet meurt avant d'atteindre le verbe, les mots s'arrêtent aussi. Mais je parle plus bas, chaque année un peu plus bas. Peut-être. Plus lentement aussi, chaque année un peu plus lentement... » Cette voix à ras de terre, à ras de corps et - pour employer un paradoxe - à ras de parole, paraît éternellement sur le point de se taire, de s'éteindre, de s'engloutir dans le silence, c'est-à-dire dans le néant. Et pourtant, elle resurgit : « La voix qui s'écoute comme lorsqu'elle parle, qui s'écoute se taire, ça fait un murmure, ça fait une voix, une petite voix, la même voix petite, elle reste dans la gorge, revoilà la gorge, revoilà la bouche. » De là vient que la nudité de plus en plus désolée de ces textes, la pauvreté de plus en plus accusée de leurs thèmes, fassent toucher à une sorte d'universel et dégagent, à mesure même que l'œuvre se resserre et se répète dans son espace, une sensation de vie et d'espoir.

Antoine Berman, étude pour l'université de Strasbourg,
www.ac-strasbourg.fr/pedago/lettres/lecture.Beckettbio.htm

5) Beckett vu par Ludovic Janvier

Immobilité

Humanité couchée après avoir été humanité errante. Humanité réduite au tronc après avoir été humanité couchée. Humanité de têtes et de bouches parlantes après avoir été humanité réduite au tronc. En facteur commun à cette opération : l'immobilité. La tentation de se laisser aller à ce repos, à cet abandon est une étape importante du chemin vers soi.

Si être homme, c'est se mettre debout et y rester, on se doute que la créature beckettienne, pour sa commodité existentielle mais aussi par le refus, toujours savoureux, même s'il a l'air masochiste, de se laisser dresser - verbe précieux - à la même morale, va s'étendre pour ne plus se relever, ou du moins se relever intact.

Dans l'immobilité, il arrive même à l'immobile de rêver mieux encore et d'évoquer, surtout pour ceux qui sont assis ou à plus forte raison plantés sur leurs jambes arrêtées, la chance d'être plus qu'allongé : de se dissoudre. « *Si je pouvais* », geint Hamm cloué.

Humour

Il est le sursaut qui maintient libre et distant l'existant qui s'enfoncé. L'œuvre est longtemps dialectique : en créant ses crevés malheureux, l'écrivain leur donne la grâce d'en sourire, d'en rire, de s'en tordre, parfois même de s'en convulser. Et leur fable, la narration qui la porte, vont de l'un à l'autre de ces pôles avec la sûreté qui sauve. Presque toujours noir, mais jamais méchant : acharné à la réduction de l'espoir, de la naïveté, l'humour, cette ressource, doit être mesuré par la même transcendance qui empêche l'homme de sombrer dans l'abrutissement de la douleur, le langage dans la complaisance du pathétique.

Ludovic Janvier, *Beckett*, collection écrivains de toujours, édition Seuil, p.98

III. Beckett, l'écriture, et les autres arts

1) La musique : support de la construction de son projet théâtral

Si la peinture a pu servir de modèle à toute sa recherche autour de la narration et du récit, la musique a sans doute été, symétriquement, le support de la construction de son projet théâtral. De la même façon qu'il a dé-construit toutes les limites assignées au genre romanesque, Beckett a travaillé à mettre en cause les impératifs et les présupposés de la représentation théâtrale. Au cours de la mise en œuvre de ce théâtre conçu comme une « enquête sur la nature du théâtre », il a utilisé la musique comme une sorte de modèle formel ainsi qu'en ont témoigné certains comédiens qui ont travaillé avec lui lors des mises en scène de ses pièces. A Ludovic Janvier, il a expliqué : « Les metteurs en scène ne semblent pas sensibles à *la forme dans le mouvement*. La sorte de forme qu'on trouve dans la musique, par exemple, où les thèmes reviennent ». Roger Blin réfère d'ailleurs très exactement ses différends avec Beckett, au moment de la mise en scène de *Fin de partie* (1957), à cette vision de la forme et du rythme : « J'ai le sentiment que Beckett voyait *Fin de partie* comme un tableau de Mondrian, avec des cloisons très nettes, des séparations géométriques, de la géométrie musicale. Et je me suis un peu rebellé contre ça pendant les répétitions, ce qui a provoqué quelques discussions passionnées entre Beckett et moi⁴. »

Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur, anatomie d'une révolution littéraire*, édition Seuil, p.161.

2) « Une musique virtuelle qui se trouve au cœur des textes⁵ »

Pour moi, Samuel Beckett a beaucoup compté dans mon évolution de danseuse et de chorégraphe (...). À la lecture et à l'écoute des mots, des textes de Samuel Beckett, quelque chose m'a touchée de façon « épidermique », a complètement troublé ma manière d'appréhender la danse. Je ne m'en suis pas aperçue de prime abord, cela a cheminé, a pris bien des années avant que je constate l'effet de ces lectures de l'œuvre de Samuel Beckett sur ma danse, sur la conception que je peux avoir de la chorégraphie (...).

Lorsque je lis un texte de Beckett, je suis étonnée de voir comment cette suite de gestes infimes, de mots, de silence, d'immobilité, de gestes répétés, puis de mots à nouveau... Comment cette façon de construire et de composer l'œuvre ressemble effectivement à une composition musicale. Je suis bouleversée par cette musique virtuelle qui se trouve au cœur des textes (...).

Je crois que Samuel Beckett tendait vers la chorégraphie. J'ai eu la chance de le rencontrer et il m'a fortement encouragée à faire cette pièce. Il m'a demandé de manquer de respect vis-à-vis des mots pour que mon travail prenne toute sa force. J'avais bien compris au niveau de la gestuelle ce que j'avais envie de faire pour parler de son œuvre. Mais au niveau des mots, j'avais encore un très grand respect pour les textes, je n'osais pas « trafiquer là-dedans », faire ce que je voulais... C'est lui qui m'a encouragée à le mordre, à le digérer, à le mâcher de façon très libre et très animale.

Intervention de Maguy Marin transcrite par Jean-Claude Lallias, Théâtre aujourd'hui n° 3 : *l'univers scénique de Samuel Beckett*.

⁴ Roger Blin, « Conversations avec Lynda Peskine », *Revue d'esthétique*, p. 164.

⁵ Maguy Marin, Théâtre aujourd'hui n° 3 : *l'univers scénique de Samuel Beckett*.

IV. Beckett et l'écriture double

1) Quelques pistes pour appréhender le bilinguisme de Beckett

Contrairement à ce qu'ont pu en dire à l'époque certains commentateurs qui n'avaient pas alors en main tous les éléments pour en juger, Samuel Beckett n'est pas devenu au début des années cinquante un écrivain français ; le français n'a pas non plus été pour lui finalement, une parenthèse qui l'aurait, vers le milieu des années soixante-dix, rendu à sa langue natale. L'œuvre est bien écrite dans sa quasi-totalité, dans les deux langues ; et, plutôt que de se demander pourquoi il en est ainsi, on posera plutôt la question de savoir si l'œuvre serait fondamentalement différente si elle était écrite dans une seule langue, -fût-ce le français - ; et, sinon, quelle est la fonction de cette « duplicité », si souvent évoquée, mais jamais examinée dans sa signification rhétorique (...).

La « neutralité » de Samuel Beckett, qui semble alors aller de soi, ne laisse pas pourtant de poser problème. Et d'abord parce qu'elle n'aurait été requise qu'au prix de l'« abandon » de la langue maternelle. La singularité de cette œuvre réside moins finalement dans son projet d'absence de style que dans le caractère inouï du moyen choisi pour le réaliser : l'adoption, comme langue d'expression « littéraire », d'une langue étrangère, sans que soit révélé si c'est véritablement le français qui est susceptible d'y atteindre ou simplement le changement de langue l'essentiel étant que soit de toute façon abandonnée la maternelle.

L'absence de style, qu'elle soit ou non avérée, la raison réelle du changement de langue, ne doit quoi qu'il en soit en aucun cas occulter un certain nombre de faits à mettre en relation avec le bilinguisme de l'œuvre, et qui ne sont pas toujours tous convoqués quand il s'agit d'en dire quelque chose.

D'abord la situation linguistique très singulière d'un écrivain irlandais, d'un Irlandais qui veut devenir écrivain. En Irlande, pays de tradition littéraire et philosophique, on parle l'anglais et le gaélique. L'étudiant frotté de littérature qu'est Samuel Beckett connaît évidemment bien le français, langue littéraire par excellence, et c'est sa connaissance de cette langue qui le fait venir en France (non son séjour en France qui lui fait acquérir le français). Sans être du tout comparable à celle du jeune Kafka, la situation de l'étudiant Samuel Beckett n'en présente pas moins avec elle plusieurs points communs : le multilinguisme ambiant, et la nécessité de « choisir » une langue. Le choix du français pour un Irlandais n'est pas l'équivalent exact de celui de l'allemand pour un Tchèque, mais dans les deux cas jouent à coup sûr le sentiment d'appartenir à une minorité et la volonté de se situer par rapport à elle : dans le cas de Samuel Beckett la caste des « protestants irlandais ».

Ensuite à cause de cette situation particulière, ou pour d'autres raisons **Samuel Beckett n'a jamais cessé de traduire**. Mentalement, sans doute, et depuis la première enfance ; par écrit très tôt également (John Fletcher rappelle que c'est comme traducteur qu'il fit ses débuts littéraires), en 1930. Cette activité de traducteur il n'y a jamais renoncé, qu'il traduise les œuvres des autres ou les siennes propres.

Troisièmement, **Samuel Beckett a presque toujours traduit seul**. Il s'entoure à l'occasion, de conseillers, parfois même de collaborateurs (de Patrick Bowles, par exemple, pour la traduction de *Molloy* ; de Ludovic et Agnès Janvier pour celles de *D'un ouvrage abandonné*, puis de *Watt*), mais la chose reste exceptionnelle. (Il est remarquable cependant que ses conseils soient sollicités aussi bien dans le sens anglais-français, ce qui paraît logique si l'on accepte l'idée d'une langue « d'origine », que dans le sens contraire).

Quatrième point, qu'on peut considérer acquis depuis le début des années cinquante, peut-être même dès la fin des années quarante : **les traductions suivent presque immédiatement la production du texte dans sa première version** ; elles la suivent même de si près qu'on a parfois

l'impression d'œuvres, de **textes « jumeaux »**, l'un arrivant au jour, comme il se doit, un peu plus tôt que l'autre, mais les deux naissant malgré tout ensemble, puisque conçus ensemble.

Enfin, il existe quelques textes en anglais non traduits en français, mais, à ma connaissance, aucun texte français, si bref soit-il, qui n'ait sa version anglaise. Une irréductibilité plus grande de l'anglais, donc. Même s'il s'en faut de peu, ce peu existe malgré tout (...).

La multiplication des états du texte (les trois versions, française, anglaise, allemande d'*En attendant Godot* sont de Samuel Beckett), loin de donner la sensation d'une quelconque ubiquité, crée plutôt les conditions d'un « nulle part », et finit ainsi par rejoindre, de façon inattendue, cette neutralité, cette absence de style, qu'elle faisait le projet d'atteindre (...).

Parce qu'elle est bilingue, cette œuvre ne peut être envisagée que dans sa globalité, et c'est en elle que peut finalement s'apercevoir ce que le bilinguisme se proposait précisément de suspendre : le style.

Bruno Clément, *L'œuvre sans qualité-rhétorique de Samuel Beckett*, édition Poétique Seuil, pp.231-233-238-239.

2) Un humour bilingue

L'humour verbal, où le sel réside surtout dans les mots et dans la façon dont ils sont employés, est un genre comique qui n'est guère transposable d'une langue à l'autre. Néanmoins, Beckett fit de son mieux pour traduire un aussi grand nombre que possible de ses plaisanteries (...).

Néanmoins, les personnages français de Beckett se trouvent beaucoup plus restreints que les personnages anglais dans le domaine de l'humour verbal (...).

Mais si les jeux verbaux sont désormais exclus par le génie même de la langue française, les personnages trouvent des compensations dans les possibilités plus grandes de satire et d'ironie (...).

(Ecrire en français) était plus « amusant » : il avait épuisé les ressources de l'anglais dans *Watt*, il était temps de tenter autre chose, et qui lit le dialogue merveilleux des clowns de *Godot* avouera qu'il avait raison. Le français représentait pour lui un nouveau départ, une manière de relancer son œuvre après la guerre ; étant parvenu à une autre impasse en français en 1950 avec les *Textes pour rien*, il revint tout naturellement à l'anglais. Ce seraient donc les circonstances qui dictent le choix de la langue chez Samuel Beckett. Si on lui demande une pièce pour New York il l'écrit en anglais, et lorsque l'ORTF lui demande un texte radiophonique, il l'écrit en français. Il semble donc que, pour Beckett, adopter le français en 1945, ce n'était pas, comme on l'a prétendu, rechercher des difficultés, ni viser à un autre public, mais conquérir un terrain neuf où il pût exercer ses talents d'une manière nouvelle (...).

Le bilinguisme de Beckett n'est (donc) pas sans précédent, mais il doit être le seul écrivain à en exploiter toutes les possibilités : il rédige ses textes soit en français, soit en anglais, et les traduit ensuite dans l'autre langue (...).

Beckett est-il vraiment un écrivain français, ou est-il resté un Irlandais qui, pour des raisons personnelles, s'exprime souvent en français ?

Le problème n'est pas facile à résoudre, car ses œuvres, tout en étant imprégnées de l'atmosphère du pays natal, doivent beaucoup aussi à la France, et les éléments de provenance irlandaise et ceux d'origine française sont tellement entremêlés qu'on ne saurait les séparer.

John Fletcher, « Ecrivain bilingue », in les Cahiers de l'Herne, 1976, pp.212-213.

3) « En français c'est plus facile d'écrire sans style⁶ »

« Cela devient de plus en plus difficile pour moi, pour ne pas dire absurde, d'écrire en bon anglais. Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque. Espérons que viendra le temps (et, Dieu merci, dans certains milieux il est déjà venu) où l'on usera de la langue avec le plus d'efficacité là où à présent on en mésuse avec le plus d'efficacité(...) ».

Lettre de Samuel Beckett à son ami Axel Kaun datant de juillet 1937, dans laquelle ce premier refuse de traduire en anglais des poèmes de Joachim Ringelnatz. Cette lettre a été publiée pour la première fois (en allemand avec une traduction en anglais de Martin Esslin) dans les *Disjecta* rassemblés par Ruby Cohn (Londres, Calder, 1983). La traduction (partielle) en français proposée ici est d'Isabelle Mitrovitsa.

3) « La naissance d'une langue : le beckettien »

BILINGUE Deux espaces, au lieu d'un. Deux matrices, au lieu d'une. Servant deux maîtres, se servant de deux maîtres, l'écrivain bilingue Beckett (comme l'écrivain bilingue Nabokov) invente à neuf, découvre à neuf un corps sonore, le français, où la naissance projetée, le jeu de massacre à inventer ont plus de chance d'arriver à terme que dans l'espace qui vous a nourrit et fait. S'il faut tuer père et mère pour se réaliser, le choix d'une expression nouvelle apparaît comme la décision de se faire où cela est possible : ailleurs. Le français est pour l'anglophone Beckett le parfait alibi de tout discours inventif. Et le retour à l'anglais, depuis le français qui a servi à le trahir, est pause, détente, retrouvailles. De l'étreinte de deux sonorités, il reste quelque chose : raccourcis de parole, ellipses, jeu consonantique-vocalique exemplaire et tel qu'il est servi par deux langues où ces deux valeurs sont inversement proportionnelles. Il faut lire et comparer dans les deux langues. *D'un ouvrage abandonné*, ou *Bing*, ou *Fin de partie*, ou *Watt*, ou *Oh les beaux jours*. On entendra comment, laissant presque toujours courir dans l'espace sonore où il s'installe des échos de celui qui vient de quitter, l'écrivain peut inventer ce tiers langage neuf, à vif, qui sert et brise à la fois, l'un par l'autre, l'anglais et le français : le beckettien.

Ludovic Janvier, *Beckett*, collection écrivains de toujours, édition Seuil, pp.46-47.

⁶ Réponse de Samuel Beckett à Niklaus Gessner qui l'interrogeait sur les raisons de son abandon de l'anglais pour le français (« Ecrivain bilingue » in *Cahiers de l'Herne*).

III – Les mises en scène de l'Athénée

Fin de partie - la pièce

Pour Hamm, cloué dans son fauteuil à roulettes, les yeux fatigués derrière des lunettes noires, il ne reste plus qu'à tyranniser Clov. Alors qu'au fond de cet intérieur vide, les parents de Hamm finissent leur vie dans des poubelles, les deux héros répètent devant nous une journée visiblement habituelle. Ils dévident et étirent ensemble le temps qui les conduit vers une fin qui n'en finit pas, mais avec jeu et répartie, comme le feraient deux partenaires d'une ultime partie d'échecs. Ainsi, les mots triomphent, alors que les corps, dévastés et vieillissants, se perdent. Hamm et Clov usent du langage comme d'un somptueux divertissement, en des échanges exaspérés et tendres. Beckett a su avec jubilation écrire le langage de la fin, une langue au bord du silence, qui s'effiloche et halète, transparente et sereine, dernier refuge de l'imagination.

Cette langue ouvre un « espace mental » que Bernard Levy a désiré explorer, dans lequel chaque réplique, éclat poétique, a de multiples sens et conduit le spectateur à une réflexion métaphysique, non pas morbide, mais joyeuse, revigorante, car « *l'humour dévastateur et grinçant de Beckett est à percevoir comme une incroyable force de vie* ». Bernard Levy est stimulé par une création « sous contraintes » (celle, habituelle, du texte-même et celle des didascalies de Beckett).

Note d'intention

Alors que je viens de monter *Bérénice* de Jean Racine, je suis très impatient de travailler sur une écriture radicalement différente, où l'économie des mots est à son paroxysme.

Dans *Bérénice*, il y a une seule didascalie sur cinq actes; dans *Fin de partie*, les didascalies représentent à elles seules le tiers du texte, qu'il nous faut respecter à la « lettre », par obligation.

L'un des enjeux de cette mise en scène réside, me semble-t-il, dans l'écart qui pourrait exister entre le respect de la loi (les didascalies) et son interprétation. Comment la contrainte imposée par le texte à la fois à l'acteur et au metteur en scène ouvre-t-elle sur un espace de création singulier ? Je trouve, paradoxalement, cette contrainte très excitante qui m'oblige à adopter une posture dans le travail proche de celle du chef d'orchestre devant sa partition.

Je ne souhaite pas contextualiser la pièce de Beckett. Cela serait sans doute plus rassurant pour nous et faciliterait notre lecture, mais ce serait aussi, me semble-t-il, lui imprimer une signification trop univoque (« *Signifier ? Nous, signifier ? (Rire bref.) Ah elle est bonne !* » dit Hamm). Il s'agit plus pour moi d'un espace mental où le langage crée une multiplicité de sens, où chaque mot, chaque réplique sont à considérer comme des éclats poétiques, capables de déclencher chez chacun de nous une réflexion abyssale sur la condition humaine. Mais cette réflexion n'est en rien triste ou morbide, elle peut être bien au contraire très joyeuse et l'humour parfois grinçant et dévastateur est à percevoir comme une incroyable force de vie.

Bernard Levy

Biographies

Bernard Levy

Formé à l'EDA puis au Conservatoire National entre 1985 et 1988, Bernard Levy est metteur en scène et travaille comme comédien pour le théâtre et le cinéma. En 1994 il crée la compagnie Lire aux éclats, avec laquelle il met en scène *Entre chien et loup, la véritable histoire de Ah Q* de Christoph Hein, *Saleté* de Robert Schneider, *L'échange* de Paul Claudel. Il participe avec d'autres metteurs en scène à deux créations collectives pour la scène nationale de Sénart : en 1999, *Histoires courtes, mais vraies* et en 2000, *Donnez nous des nouvelles du monde*. Il était assistant à la mise en scène aux côtés de Georges Lavaudant pour *L'Orestie*, *Fanfares* et *Un fil à la patte*. Ses dernières mises en scène sont *Un cœur attaché sous la lune* de Serge Valetti *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce et *Bérénice* de Racine.

La Dernière Bande / Krapp's Last Tape

Aujourd'hui un classique

Beckett écrivit *Krapp's Last Tape* en 1958. La pièce fut créée au Royal Court Theatre de Londres la même année, dans une mise en scène de Devine. C'est la première œuvre dramatique de Beckett écrite en anglais, destinée à un acteur anglophone, Patrick Magee. Quelques mois plus tard, Beckett traduit la pièce en français sous le titre *La Dernière Bande*, version qui sera créée le 22 mars 1960 au Théâtre Récamier, dans une mise en scène de Roger Blin. L'auteur la met lui-même en scène quelques temps plus tard, puis en fait le livret d'un opéra pour le compositeur Marcel Mihalovici.

Devenu un classique, *La Dernière Bande* est avec *En attendant Godot*, *Oh les beaux jours* et *Fin de partie*, l'un des quatre grands textes dramatiques de Samuel Beckett.

French et anglais

Pour la première fois, les deux versions, française et anglaise, sont présentées au cours d'une même soirée. Une proposition destinée à faire entendre le bilinguisme de l'auteur, ses prouesses de traducteur, et mettre en écho la musique propre à sa langue dans chacune des deux versions.

Beckett, expatrié, finit par créer presque chaque ouvrage à la fois dans sa langue adoptée et dans sa langue maternelle. Cas rarissime. Quelle est la "vraie langue" de *Krapp* (composée en anglais)? ou de *Godot* (composée en français)? Une seule réponse : anglais et français.

Beckett, et les exégètes après lui, disent combien le choix de composer en français plutôt que dans sa langue maternelle, a apporté à son écriture, tant sur le plan métrique que syntaxique. Ces réflexions sur la langue seront développées dans les traductions qu'il fera de ses propres textes.

Les deux versions sont interprétées par le même comédien. Deux versions scéniquement différentes.

La Dernière Bande / Krapp's Last Tape

Dans une turne obscure presque dénuée de mobilier, Krapp, vieux clown intellectuel, fouille les archives poussiéreuses de toute une vie en manipulant un monstrueux magnétophone. Comme chaque année depuis quarante ans, le vieux raté qu'il est devenu enregistre le jour de son anniversaire ses réflexions de l'année écoulée. Il se prépare, en un rituel célibataire, à une tentative d'épiphanie. Le constat est amer ; échec professionnel en tant qu'écrivain, échec personnel pour avoir sacrifié son grand amour au profit de sa vocation. Cette erreur de jugement l'a amené au fil des ans à s'enfoncer dans l'obscurité d'une existence minable et grotesque. Désormais incapable d'écrire et de dire, il réécoute la bande enregistrée il y a trente ans, l'année du choix et du sacrifice. Cette écoute semble constituer son seul bonheur actuel et le moyen mécanique de rendre accessible l'instant sublime de sa vie sentimentale.

De l'écriture

Il est rare de trouver une œuvre dramatique où la mise en scène est à ce point inscrite dans l'écriture. Que ce soient les indications scénographiques (accessoires, mobilier et lumière), la description du costume de Krapp, sa physionomie et physiologie (très myope, dur d'oreille, nez violacé, constipé), la précision des indications temporelles et rythmiques, la couleur des voix, les déplacements, les jeux de scène etc., tout concourt à considérer le texte comme une véritable partition théâtrale.

Près de quatre-vingts pauses sont indiquées, par exemple ; elles rythment le débit de la parole, lui confèrent sa résonance et son épaisseur, elles posent le cadre silencieux dans lequel le souvenir de Krapp se forme et se réfléchit. On ne peut que s'appuyer sur ces temps, sur ce temps réel de silence qui amène le spectateur à sa propre mécanique du souvenir.

De la mise en scène

Il s'agit donc dans un cadre précis et formel de révéler le contexte interprétatif de divers éléments dramatiques : le rapport fondamental de la lumière et de l'obscurité (celle d'alors et celle d'aujourd'hui), l'erreur du jugement, la désillusion face à l'œuvre à écrire, la place essentielle du souvenir qui seul, avec la boisson, colore la solitude profonde de Krapp. Le Temps ici se décline en temps passé, temps perdu, révolu, et le temps présent de l'écoute, des pauses, du silence.

Que nous disent les bananes

Krapp mange des bananes, cela raconte quoi ?

La permanence (il en mangeait déjà il y a trente ans et s'en bourre toujours).

L'empoisonnement progressif - comme l'alcool - il en parle.

La constipation comme métaphore de sa difficulté d'écrire.

La paresse (la banane étant peut-être le fruit le plus facile à éplucher).

Le rapport phallique (indication qu'il la caresse et se la fourre dans la bouche).

L'objet clownesque (glisser sur une peau de banane est une référence classique du répertoire comique).

Toutes ces lectures sont possibles. Il en est de même pour bien d'autres éléments du texte. Si le travail de mise en scène se doit de révéler ces sens possibles, il n'y a pas à privilégier l'un plus que l'autre, ils existent, c'est à chacun d'y trouver sa propre interprétation.

De plus Beckett donne le ton, par ses indications (vivacité, véhémence, rire, délectation etc.), du jeu vers lequel l'acteur doit aller. La description de son costume, la démesure de ses bottines, son visage blanc, nez violacé, « *l'énorme dictionnaire* », sa fausse chute, sa voix très particulière etc., attestent que ces éléments sont non réalistes, surdimensionnés ou décalés ; il faut sans doute que certains aspects du jeu le soient aussi.

C'est cet équilibre que nous allons chercher à établir, entre grotesque et profondeur, comme nous le font ressentir ces grands clowns tristes dont l'existence en scène nous tire des larmes au rire. Krapp en est un. L'un des grands histrions de la littérature dramatique du 20^{ème} siècle.

Ainsi c'est au comédien qui joue Krapp, en français comme en anglais, de faire exister ces couches d'interprétations. *La Dernière Bande* à ce titre n'est pas une découverte pour Henry Pillsbury ; habitué depuis 1974 de l'univers de Beckett en tant que comédien. Il renoue à 69 ans avec le rôle de « Krapp,-de-soixante-neuf-ans », qu'il avait incarné une première fois, il y a trente ans à l'âge du « Krapp-de-trente-neuf-ans ».

Biographies

Xavier Marchand

Formé au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris, Xavier Marchand en tant que comédien a travaillé sous la direction de Claude Régy et Jean-Marie Patte. Il a fondé en 1987 la compagnie Lanicolacheur. Il choisit, en travaillant à la mise en scène d'œuvres poétiques et d'écritures contemporaines de privilégier un théâtre du langage, du verbe, des écrits non-théâtraux et il crée des formes théâtrales ouvertes vers d'autres formes, musicales ou chorégraphiques. Par ailleurs, il mène à Marseille des projets réunissant des artistes de différentes disciplines autour de la culture des communautés qui y vivent.

Il a mis en scène : *Méto-Bougainville* et *A feu doux* d'après Salim Hatubou, *Les Histoires d'Edgar* d'après John Edgar Wideman, *La Vita Alessandrina - avant-projet définitif* de Stéphane Olry, *Prunus Armenica - 7 miniatures pour Paradjanov* avec la chorégraphe Olivia Grandville, *Au Bois Lacté* d'après *Under Milk Wood* de Dylan Thomas, *Des voix dans la maison d'Orient* de Corine Miret et Stéphane Olry...

Henry Pillsbury

Henry Pillsbury a joué dans des pièces de Robert Lowell : *Bénito Céreno*, Barbara Garson, Israel Horovitz : *Rats* , *La Pub*, Megan Terry, Sam Shepard : *La Turista* ; *Forensic and the Navigator*, William Shakespeare, Auguste Strindberg, Jacques Baillon, Jean-Claude Van Itallie : *Le Serpent*, Robert Montgomery, Baraka, William Yeats, Jean Audureau, Thomas Bernhardt, Philippe Madral, Gertrude Stein, Maria Josep Benet Jornet : *Désir*, James Lord : *Où étaient les tableaux* (adaptation Pillsbury), Stéphane Olry : *Vita Alessandrina*, Henry Pillsbury : *Getting Along...* C'est un familier de Beckett puisqu'il a joué le personnage de *La Dernière Bande*, il y a trente ans : *Krapp's Last Tape* mis en scène par Henri Ronse ainsi que *Fin de partie* , dans le rôle de Clov avec Pierre Chabert en Hamm.

Il a travaillé sous la direction de metteurs en scène tels que : Ian Ivarsen, Pierre Chabert et Sandra Solov, Jacques Baillon, Henri Ronse, Christian Clozier, Nicole Anouilh, Israel Horovitz, Lynne Meadow, Simone Benmussa, Philippe Madral, Xavier Marchand.

Henry Pillsbury est également acteur pour le cinéma et metteur en scène. Il a ainsi mis en scène des textes de Robert Lowell, Israel Horovitz, Sam Shepard, James Joyce et de Samuel Beckett (3 courtes pièces au Guthrie Theater à Minneapolis). Il est aussi concepteur-producteur de courts-métrages et traducteur adaptateur pour de nombreux spectacles, passant quelques fois de l'autre côté de la scène, il a notamment dirigé l'American Center jusqu'en 1995.

Le Dépeupleur - la pièce

Il nous est apparu évident de proposer à Michel Didym, pour clôturer ce « Festival Beckett à l'Athénée », la reprise du *Dépeupleur*, spectacle créé avec succès à l'Athénée en février 1996. Il avait alors abordé en solo ce texte insolite, l'un des plus énigmatiques de Beckett. On pourra en effet s'interroger à l'infini sur cette sorte de traité cosmogonique, ethnographique ou éthologique, bref, cette théorie sur les conditions de vie, codes, lois, règles, classements, d'un peuple d'humains ou de fourmis, occupés à monter des échelles compliquées à la recherche de l'issue, qui semblent bel et bien sortis d'un chaos. Tout est clair et scientifiquement énoncé, mais quel sens donner à ce monde-là (à notre existence) ? Et qui est ce « dépeupleur », démiurge ou créateur ? Destructeur ou pacificateur ? Michel Didym ne cherche pas à réinterpréter ce texte qu'il offre dans toute sa pureté.

Il y a du Borges ou du Dante (*La Divine Comédie*) chez ce *Dépeupleur*, comme un inversement d'utopie... Michel Didym y excelle, calme et immobile, emprisonné ou lové dans un espace soumis à des règles strictes « *c'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie* », un espace de mots noirs, mais non dénués d'humour rageur et farceur, ni de joie...

Biographie

Michel Didym

Formé à l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg, Michel Didym a joué notamment, sous la direction d'André Engel, Jorge Lavelli, Georges Lavaudant et Alain Françon dont il a été l'assistant sur plusieurs spectacles.

En 1990, il crée en Lorraine, la Compagnie Boomerang dont le travail est résolument tourné vers le répertoire contemporain. Promoteur des écritures contemporaines, il fonde avec cette compagnie, en 1995 *La Mousson d'été*, qui a lieu fin août à l'Abbaye des Prémontrés, événement annuel destiné à la promotion des textes. En 2001, il fonde la M.E.E.C (Maison Européenne des Écritures Contemporaines) qui se donne pour mission de favoriser l'échange de textes, la traduction d'auteurs français et européens et leur création. Il a dernièrement mis en scène : *Et puis, quand le jour s'est levé, je me suis endormie* de Serge Valletti, *Normalement* de Christine Angot, *La Noche / Nuit* de Bernard-Marie Koltès, *Les animaux ne savent pas qu'ils vont mourir* d'après Pierre Desproges, *Lisbeth est complètement pétée* de Armando Llamas. En 2006, il a mis en scène : *Le dit de la chute* de Enzo Cormann, *Histoires d'Hommes* de Xavier Durringer, *Ma Famille* de l'uruguayen Carlos Liscano, *Poeb* de Serge Valletti et *Face de Cuillère* de Lee Hall avec Romane Bohringer.

Matériaux pour analyse

Pour mieux connaître... Samuel Beckett

LIRE

Pièces de théâtre de Samuel Beckett :

(Toutes les œuvres théâtrales de Samuel Beckett sont éditées aux éditions de Minuit)

- *Fin de partie*, 1957
- *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, 1963-1975
- *La dernière bande* suivi de *Cendres*, 1960
- *Tous ceux qui tombent*, 1957
- *En attendant Godot*, 1952
- *Malone meurt*, 1951
- *Eleuthéria*, 1947
- *Comédie et Actes Divers* (*Comédie – Va-et-Vient – Cascando – Paroles et Musique – Dis Joe – Acte sans paroles I et II – film – souffle*) (1957-1970)
- *Pas* suivi de *Quatre Esquisses* (*Pas – fragment de théâtre I – fragment de théâtre II – Pochade Radiophonique – Esquisse Radiophonique*), (1959-1975)
- *Catastrophe et autres Dramaticules* (*Catastrophe – Cette fois – Solo – Berceuse – Impromptu d'Ohio – Quoi où*) (1974-1982)
- *Quad – Trio du fantôme – ... Que nuages... – Nacht und Träume*, Traduit de l'anglais par Edith Fournier. (1975-1982) suivi de *L'épuisé* par Gilles Deleuze 1992. 112 p.

Pièce de théâtre en anglais :

- *Krapp's last tape and Embers*, Faber and Faber, Londres, 1959
- *Happy days*, deux actes, Grove Press, New York, 1961

Pièces radiophoniques diffusées en France :

- *All that fall* (*tous ceux qui tombent*), mise en ondes par Alain Trutat, avec Roger Blin, Maryse Paillet, 1959, ORTF
- *Embers* (*Cendres*), mise en ondes par Jean-Jacques Vierne, avec Roger Blin, Delphine Seyrig, 1966, ORTF
- *Words and music* (*Paroles et musique*), mise en ondes en France par Aric Dzierlatka, avec Roger Blin et Jacques Doucet, 1968, ORTF
- *Cascando*, mise en ondes par Paul Ventre et J-E Marie, avec Roger Blin et Jean Martin, 1963, ORTF

Romans de Samuel Beckett publiés en France (éditions de minuit) :

- *Murphy*, 1935-1938
- *Watt*, 1943-1946
- *L'innommable*, 1953
- *Le Dépeupleur*, 1970
- *Molloy*, 1951

Œuvre critique de Beckett :

- *Proust*, éditions de Minuit, 1930

Ouvrages sur Beckett en français :

- Michael Edwards, *Beckett ou le don des langues*, éditions Espaces 34, 1998, Montpellier
- James Knowlson, *Beckett : Biographie*, éditions Arles : Solin, 1999
- Giorgio Strehler - *Beckett ou le triomphe de la vie : Notes de mise en scène de "Oh! les beaux jours"*, in Revue d'Esthétique, 1986, Paris
- Eugène Ionesco, *A propos de Beckett*, in L'Herne n°31, 1976, Paris
- John Fletcher, *Ecrivain bilingue*, in L'Herne n°31, 1976, Paris
- Peter Brook, « *Dire oui à la boue* », Cahier de l'Herne, 1976
- Alain Satgé, *Les cahiers de la maison de Samuel Beckett*
- Ludovic Janvier, *Beckett*, collection écrivains de toujours, édition Seuil
- Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur, anatomie d'une révolution littéraire*, édition Seuil
- Bruno Clément, *L'œuvre sans qualité-rhétorique de Samuel Beckett*, édition Poétique Seuil
- Théâtre aujourd'hui n°3 : *l'univers scénique de Samuel Beckett*, CNDP, Paris, 1995.
- Alain Badiou, *Beckett, l'incroyable désir*, Hachette, 1995
- Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*

Pour

aller plus loin

Ouvrages en anglais :

- James Knowlson, *Beckett : Biographie*, éditions Arles : Solin, 1999
- Mary Briden, *Samuel Beckett and Music*, Oxford University Press
- Lois Oppenheim, *Samuel Beckett and the arts*, éditions Lois Oppenheim, 1999

VOIR

Beckett et l'audiovisuel :

- *Film*, 1964, réal. par Alan Schneider, avec Buster Keaton
- Il a également écrit et réalisé, seul ou en collaboration, de nombreux courts métrages pour la télévision (Geistertrion, 1975; Nur Noch Gewölk, 1976; Ghost trio, 1977; Quadrat I, Quadrat II, 1980; Nacht und Traüme, 1983; Was no, 1985)
- D'autre part plusieurs de ses pièces ont été filmées pour la télévision (États-Unis, R.F.A., Grande-Bretagne, France, etc.)

Et enfin pour le cinéma :

- *Comédie* (France, 1965), mise en scène de Jean-Marie Serreau, réal. Par Marin Karmitz, avec Delphine Seyrig, Éléonore Hirt, Michael Lonsdale.
- *Not I* (Irlande, 2000), réal par Neil Jordan, avec Julianne Moore.

SURFER

- Biographie de l'auteur, chronologie détaillée en rapport avec sa production théâtrale, quelques rencontres avec l'auteur, extraits d'articles étudiant son univers scénique sur France 3 en ligne (dossier constitué à la suite de l'émission « un siècle d'écrivain ») : <http://www.samuel-beckett.net/ecrivain.html>
- Site proposant des articles, des analyses et divers autres documents sur Samuel Beckett : <http://www.samuel-beckett.net>
- Site de l'association française consacrée à l'écrivain : <http://www.beckett-roussillon.com>
- Site du Festival Paris Beckett 2006-2007 auquel est associé l'Athénée : <http://www.festival-paris-beckett.com>

Autres sites :

- <http://www.islandireland.com/>
- http://www.magazine-litteraire.com/dossiers/dos_372.htm
- <http://www.english.udel.edu/beckett/index.html>
- <http://www.themodernword.com/beckett>
- http://www.scd.univ-paris3.fr/Bibliogr/V_becket.htm
- <http://www.ac-strasbourg.fr/pedago/lettres/lecture/Beckettbio.htm>