

LE CHAÎNON MANQUANT

Henri BÉHAR

Introduction

Il faut tordre le cou à cette belle légende, forgée par Samuel Beckett lui-même, selon laquelle il aurait écrit sa première pièce de théâtre, *En attendant Godot*, pour se distraire des romans, vraiment trop déprimants, qu'il composait alors. L'écriture dramatique aurait été pour lui « une merveilleuse diversion libératrice¹ ». En dépit de ses propres affirmations, il ne s'est pas tourné vers le théâtre pour se changer les idées, ni même parce que le dialogue dramatique serait plus facile à développer que la phrase romanesque. De cela, on peut être sûr, même si l'on ne dispose pas, à l'heure présente, de preuves irréfutables, parce que Beckett, on le sait, s'est livré, auparavant, à divers essais dramatiques, et parce que sa première pièce jouée révèle un dramaturge conséquent.

Dès sa jeunesse, Beckett est plus qu'un amateur de théâtre. Il manifeste son goût, en tant que spectateur du moins, en fréquentant l'Abbey Theatre à Dublin, où il assiste à la représentation des œuvres de Sean O'Casey, de Pirandello, de W.B. Yeats, de J.M. Synge; ainsi que le Queen's Theatre, où il est fasciné par le mélodrame et la farce. Plus tard, il fait partie de la « Drama League » et du « Dun Laoghaire Theatre Group » qui, en tant que clubs privés, ne sont pas soumis à la censure, et où il prend connaissance du théâtre européen, expressionniste notamment². Il faut souligner que durant un premier voyage en Europe (1927-1928), il suit avec sa cousine les cours de Jacques-Dalcroze en son institut d'Hellerau. La méthode d'enseignement, *l'eurythmie*, y est fondée sur l'idée que la communication entre le corps et le cerveau passe par le rythme³. Or, c'est

1. Tel est le sous-titre du chapitre consacré à *Godot* par Deirdre Bair dans sa biographie, *Samuel Beckett*, trad. française par Léo Dilé, Fayard, 1990, 626 p. Il est fondé sur le témoignage de Beckett lui-même, s'adressant à Colin Duckworth, « The making of Godot » (1967).

2. Informations dans D. Bair, *Samuel Beckett*, *op. cit. passim*.

3. Voir: James Knowlson, *Damned to Fame*, Bloomsbury Publishing, 1996, p. 84 sq.

bien l'harmonie, l'alternance de phrases et de pauses qui structure fondamentalement son théâtre. Ses biographes mentionnent certains des spectacles auxquels il assista à l'Odéon, alors qu'il faisait fonction de lecteur à l'École Normale supérieure (1928-1930), mais, faute certainement de témoignages écrits, ils ne nous disent rien des pièces d'avant-garde qu'il a pu voir dans des théâtres moins notoires et moins conservateurs, ne serait-ce qu'en se rendant dans les salles du Cartel ou au Vieux-Colombier. Il me plaît d'imaginer, par exemple, que, sur la recommandation de ses amis normaliens, il est allé voir, à la fin de l'année 1928, le quatrième spectacle du Théâtre Alfred-Jarry où Antonin Artaud, metteur en scène, donnait *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, le « drame bourgeois » de Roger Vitrac, à la Comédie des Champs-Élysées.

Pure supposition de ma part ; mais rien n'empêche de croire qu'il en a entendu parler et qu'il en a lu le texte. Il convient de noter que Beckett fréquenta Nancy Cunard, l'amie des surréalistes, d'Aragon et de Tzara en particulier, à partir de la publication de *Whoroscope* (1930), son poème primé et imprimé par Hours' Press. En outre, il traduisit en anglais textes et poèmes du numéro spécial surréaliste de *This Quarter*, préparé par André Breton, paru en septembre 1932. Je sais bien qu'une telle activité lucrative ne vaut pas adhésion de sa part, mais il me semble qu'on ne peut mener à bien une telle tâche sans un minimum de compréhension¹. J'en déduis que Beckett a pu avoir plus qu'une curiosité momentanée pour le surréalisme et les thèses sur le théâtre développées par Antonin Artaud, mises en œuvre par Roger Vitrac dans *Les Mystères de l'amour* et *Victor*, résumées dans la brochure *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'hostilité publique*². Par la suite, il a lu et médité *Le Théâtre et son double* d'Artaud (1938). Certes, ces mêmes biographes mentionnent l'espèce d'hostilité qui opposait l'entourage de Joyce et les surréalistes (à l'exception de Philippe Soupault, qui s'était séparé du mouvement dès 1927), à propos de la révolution verbale, mais ils reconnaissent que Beckett appréciait l'atmosphère de

1. Nuançons cependant : Breton écrit à Tristan Tzara le 20 septembre 1932 : « Il paraît que les traductions de *This Quarter* sont effroyables. Péret, au téléphone, me dit que "Ma main dans la Bière" est devenu "Ma main dans le cercueil", que « scaphandrier » est traduit par "sapeur-pompier", etc. ! » (Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Pauvert, 1965, p. 460).

2. Cette brochure, rédigée par Vitrac et approuvée par Artaud se trouve dans les *Œuvres complètes* de ce dernier, t. II, p. 43 sq.

fièvre expérimentale qui les entourait¹. Quant à sa pratique de l'écriture dramatique, elle est bien antérieure à l'année 1948.

Il faut tout d'abord écarter *Le Kid*, parodie du *Cid* donnée à son retour à Trinity College en 1931, dont son dernier biographe « auto-risé » dit que les extraits ont été choisis par son collègue et ami Georges Pelorson², qui prendra le pseudonyme de Georges Belmont, de sorte qu'on ne saurait y voir une première esquisse de la fatrasie de Lucky dans *Godot*.

En revanche, son premier essai dramatique de 1936, *Human Wishes*, même s'il se résume à dix feuillets manuscrits et, de fait, à quelques brèves répliques, mérite attention. Inspiré par le poème de Samuel Johnson « The Vanity of Human wishes », et surtout par l'existence de ce polygraphe du dix-huitième siècle, il met en scène trois commères (les trois Parques ?) et un chat, au moment où l'on enterre le bienfaiteur du Dr Johnson. Passe Levett, un pharmacien alcoolique, qui émet un hoquet si renversant qu'il manque en être projeté à terre. Les femmes s'en indignent, puis reprennent chacune leur occupation, commentant ce que devrait faire un véritable auteur dramatique. Première occurrence de l'effet T (pour « théâtralité ») sur lequel je reviendrai³, qui, d'emblée, nous rapproche de *Godot* ou de *Fin de partie*. Le dialogue se poursuit par des propos sur la mort, mais il tourne court. Beckett aurait interrompu sa pièce parce qu'il ne parvenait pas à trouver le ton pour ses personnages, parlant un jargon irlandais trop contrasté par rapport aux propos distingués du héros, s'exprimant de la façon que lui prête son ami Boswell. En outre, le dispositif envisagé aurait, selon lui, posé des problèmes pratiques insurmontables. Reste un usage du silence qu'il développera d'une manière conséquente par la suite.

Je m'arrêterai davantage sur *Eleutheria*, pièce composée directement en français en 1947, éditée désormais. Sous-titrée « drame bourgeois⁴ » comme *Victor ou Les Enfants au pouvoir* de Vitrac, c'est plus qu'un essai dramatique, en dépit de l'attitude ambivalente que son auteur adoptait à son endroit.

1. James Knowlson, *op. cit.* p. 107.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 123.

3. Sans aller plus avant dans la lecture de cet article, on peut s'informer de cet « effet T » dans : Henri Béhar, *Littéruptures*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, p. 22 sq.

4. Samuel Beckett, *Eleutheria*, Éditions de Minuit, 1995, 168 p. L'édition originale en français ne porte pas de mention de genre. Celle-ci se trouve sur le manuscrit conservé à l'université du Texas (cf. l'article de Dougald MacMillan, « Eleutheria : le discours de la méthode inédit de Samuel Beckett », *Revue d'esthétique*, 1990, p. 101-109).

LE CHAÎNON MANQUANT

D'une part il était prêt à la faire monter par Jean Vilar ou la compagnie Grenier-Hussenot. Par sa construction, par ses options dramaturgiques et par son langage, elle témoigne, sinon d'une influence explicite du théâtre surréaliste, du moins d'une connaissance de ce théâtre telle qu'on peut, à bon droit, y voir le chaînon qui nous manquait pour retrouver le fil conduisant Beckett à la réussite aussi totale que soudaine de *Godot* et, plus généralement, pour rétablir la continuité menant du théâtre symboliste au Nouveau Théâtre, en passant par ce que j'ai nommé autrefois le théâtre Dada-surréaliste¹. Non qu'en matière de théâtre il faille postuler une continuité absolue des œuvres, s'engendrant les unes les autres sans rupture ni solution de continuité, mais, tout bonnement, parce qu'en matière d'art et de création, pas plus que dans la nature, il n'y a de génération spontanée.

D'autre part, le contenu d'*Eleutheria*, tel que je le perçois aujourd'hui, laisse penser qu'il s'agit d'une mise en théâtre de la crise anorexique traversée par l'auteur après la mort de son père. Cet épisode intime serait si exactement référentiel qu'il aurait suscité une attitude de rejet, à tel point que, selon Jérôme Lindon son éditeur, Beckett aurait, peu de temps avant sa mort, refusé de jamais l'éditer, même à titre posthume.

Dramaturgie interne

Les études dramaturgiques distinguent habituellement la « dramaturgie interne », portant sur la Fable et le Personnage, de la « dramaturgie externe », qui concerne l'adaptation de l'œuvre aux conditions contemporaines de sa représentation. Une telle grille est mieux adaptée aux œuvres classiques, pour lesquelles elle a été conçue (à partir de la *Poétique* d'Aristote), qu'au Nouveau Théâtre et à ses prémices. Je m'en servirai cependant, dans la mesure où elle souligne parfaitement les transformations que Beckett fait subir à ce genre, dans la foulée du théâtre d'avant-garde.

1. Voir: Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste* (1966), Gallimard, 1979, 444 p. « Idées ».

Discontinuité de l'action

De la même façon, distinguons l'action, c'est-à-dire la matière de la pièce, de l'intrigue, agencement des événements, avec exposition, nœud et dénouement. Or, les œuvres de Beckett vont se caractériser par une structure ouverte, en spirale (comme celle que Jarry a peinte sur la gidouille du Père Ubu, et qui résume l'architecture de ses pièces). Les commentateurs disent généralement que la structure d'*En attendant Godot* et de *Fin de partie* forme un cercle. Ce n'est pas tout à fait exact puisque la fin ne reproduit pas le début à l'identique. Non seulement un grand nombre d'épisodes discontinus sont intervenus entre temps, sans aucune justification logique, mais encore il s'est produit un léger décalage tel que personne ne se retrouve à la même place qu'au début. «La fin est dans le commencement et cependant on continue» observe Hamm dans *Fin de partie* (F91) : c'est grâce à cette petite déclinaison ou *clinamen*, cette variation irrationnelle, que l'action peut se répéter, indéfiniment.

Il en va de même dès *Eleutheria*, dont l'action peut se résumer à la revendication de sa liberté (d'où le titre, en grec) par le héros, Victor, qui se sépare de sa famille et finit par se coucher, au troisième acte, son «maigre dos tourné à l'humanité» (E167), après avoir quitté tous ses familiers et refusé l'autolyse proposée par un fort curieux médecin. À première vue, c'est une sorte d'Oblomov, le héros aboulique du roman de Gontcharov (1859), qui passe sa journée en robe de chambre, à recevoir des visiteurs, sans se décider à rien faire. Mais, tandis qu'on a pu voir dans ce roman une peinture de la société provinciale russe de l'époque, *Eleutheria* ne montre rien d'autre que le refus absolu du jeu social chez le jeune homme.

La progression dramatique est minime et ne résulte d'aucune opposition véritable entre les protagonistes, mais plutôt d'une série d'événements fortuits. Consciemment ou non, l'auteur se situe dans la filiation d'un théâtre de rupture, proche des *Mystères de l'amour* de Vitrac, de *Mouchoir de nuages* de Tzara, en construisant un espace-temps libéré des contraintes physiques habituelles. Ainsi, au second acte, Victor casse un carreau ; le vitrier arrive aussitôt (E71), sans aucune transition. C'est un effet de temporalité immédiate, provenant sans doute du Douanier Rousseau, précisément utilisé par Tzara au

premier acte de sa pièce¹. Que l'on m'entende bien : je ne prétends pas que Beckett a eu besoin de voir cette «tragédie ironique», ni de la lire, ni même de rencontrer l'ancien animateur de Dada pour introduire cette nouveauté dans sa dramaturgie, mais qu'il a repris à son usage personnel une idée qui, non seulement était dans l'air du temps, mais avait été mise en pratique avant lui.

Personnage sans identité

Autre rupture dramaturgique de taille, celle qui concerne les personnages, à l'identité instable, selon le principe magistralement amorcé par Vitrac dans son sketch *Le Peintre* (1921) où un individu, qui se dit peintre, démontre au jeune Parchemin, par la pratique, que plusieurs personnes différentes peuvent porter le même nom, qu'une porte peinte en rouge peut être dite verte si tout le monde y consent, qu'en somme tout revient à savoir qui décide, en matière de langage².

On sait la question de l'identité des personnages posée par Ionesco dans *La Cantatrice chauve*. Mais on connaît moins la scène de *Victor ou Les Enfants au pouvoir* où Ida Mortemart se trouve soudain devant Mme Paumelle, son amie de trente ans, alors qu'elle cherchait simplement Mme Paumelle...³ Beckett semble suivre la voie vitracienne avec ces personnages aux noms dérisoires et grossiers si on les traduit de l'anglais (Krap=crap = chier, Piouk=puke = vomir, Skunk=mouffette...), réduits à leur seule apparence scénique, mus chacun par leur seul désir, et parfaitement contradictoires. Ainsi de ce Vitrier, venu on ne sait d'où, apparaissant au deuxième acte (contrairement à la convention théâtrale qui veut que tous les personnages importants à l'action soient présentés au premier acte), qui, délaissant son métier et la raison initiale de sa présence, intervient dans le cours des choses en assommant l'homme venu enlever Victor de

1. Voir: Tristan Tzara, OC I, p. 308. Je suppose que cette contraction du temps lui a été inspirée par *La Vengeance d'une orpheline russe*, pièce du Douanier Rousseau qu'il éditera en 1947, mais qu'il avait pu lire chez le détenteur du manuscrit, Robert Delaunay. Au demeurant, cette technique rappelle celle des «mansions» médiévales, mais dans un tout autre esprit.

2. Voir: Roger Vitrac, *Théâtre III*, Gallimard, 1964 ; mes analyses dans *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966, p. 161-163, et *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve* (1981), L'Age d'Homme, 1993, p. 54-55. Le problème est déjà posé par Lewis Carroll dans *Alice*. Il se retrouve chez Ionesco.

3. Voir: Roger Vitrac, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, in *Théâtre*, Gallimard, 1946, et l'analyse dans *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve, op. cit.*, p. 64-84.

force (E78), orchestre les faits et gestes de Victor, met son grain de sel dans toutes les conversations et accouche, si je puis dire, chaque visiteur. Il somme Victor de s'expliquer :

Vous expliquer, non, je ne dis pas, je me suis mal exprimé. Vous définir, voilà. Il est temps que vous vous définissiez un peu. Vous êtes là comme une sorte de... comment dire ça ? comme une sorte de suintement. Comme une sanie, voilà. Prenez un peu de contour, pour l'amour de Dieu. (E84)

Il révèle les faits de théâtralité (dont je traiterai ci-dessous) et, en fin de compte, apparaît comme le seul être raisonnable dans cette histoire de folie.

Quant au héros, Victor, il reste un problème pour tous, à tous points de vue, non résolu à la fin de la pièce. Il a fui le domicile familial depuis plus de deux ans, pour se réfugier dans un trou, Impasse de l'Enfant Jésus¹. Au dire de sa mère, il fouille les poubelles des beaux quartiers pour subsister. En public, elle refuse d'entendre parler de « cette crapule » (E31). En fait, elle lui procure de l'argent en secret, et si elle disparaît brusquement au cours du premier acte, c'est pour le retrouver. Quant à son père, il semble se résigner à la situation créée par ce départ, au caprice de sa femme, Violette, qui entend conserver à chacun sa place de prédilection au domicile :

Bientôt l'appartement sera plein de barbelés. (Pause.) Il faut ajouter, à la décharge de Violette, qu'elle est restée un après-midi entier sous l'emprise de l'Exposition surréaliste. (Pause.) Est-ce assez clair ? (E48)

Allusion probable au parcours initiatique de la seconde exposition internationale du surréalisme, qui s'est tenue à la galerie Maeght en juillet 1947. À la demande d'André Breton et en accord avec Marcel Duchamp, l'architecte viennois Frederick Kiesler en avait conçu les plans : une grotte toute blanche comme salle des superstitions, un billard dans la salle de la pluie, un labyrinthe, etc. À la grande colère de Tristan Tzara y voyant une référence déplacée aux camps de concentration, le même Kiesler s'était fait remarquer en proposant en 1943, pour le deuxième numéro de *VVV*, revue surréaliste publiée à New York, le « test du toucher jumeau » : un morceau de grillage (pris pour un barbelé) encastré en quatrième page de couverture.

De fait, le père adopte une attitude dictée par le comportement de Victor :

1. À l'époque, Beckett habitait rue des Favorites, tout près de cette impasse parisienne, dont le nom lui plaisait particulièrement.

LE CHAÎNON MANQUANT

Étant donc dans l'impossibilité de vivre et répugnant au grand remède, par pudeur ou par lâcheté, ou parce que précisément il ne vit pas, que peut faire l'homme pour éviter la démence, oh, bien discrète, bien effacée, qu'on lui a appris à redouter ? (Pause.) Il peut faire semblant de vivre et que les autres vivent. C'est à cette solution, à cette ruse plutôt, que je me suis rallié ces derniers temps. [...] (E57)

Au passage, nous apprenons que les parents se disputent constamment et qu'ils n'ont pas désiré cet enfant. Autant d'éléments qui font partie de l'étiologie classique de la maladie. Ainsi la personnalité psychiquement défaillante déteint sur toute la famille. Dans les actes suivants, Victor illustrera jusqu'au bout ce comportement morbide en rejetant tous ses familiers, y compris sa fiancée, s'approchant du néant : « Il est temps que quelque chose soit tout simplement rien » (E85). Il cherche, si je puis dire, le degré zéro de l'existence, en réduisant au minimum toutes les nécessités vitales. La mort de son père, les pressions des uns et des autres ne le feront pas changer d'avis, même quand il sera sommé par un médecin bizarre de prendre une pilule mortelle ou de consentir à la vie. Et de conclure, provisoirement :

Je renonce à être libre. On ne peut pas être libre. Je me suis trompé. Je ne peux plus mener cette vie, je l'ai compris hier soir, en voyant mon père. On ne peut pas se voir mort. C'est du théâtre. Je ne... (E150)

Théâtralité

Ce renoncement à ce qui fait le sujet même de la pièce, Victor le prononce devant le Spectateur, anonyme délégué de la foule, qu'on dirait droit venu des *Mystères de l'amour* de Vitrac. On allègue souvent, à ce propos, le jeu baroque du théâtre dans le théâtre, qui n'a rien de nouveau dans notre tradition dramatique, sans voir qu'il s'agit de tout autre chose. Au lieu de poursuivre « l'illusion comique », je veux dire le mirage théâtral, comme dans l'œuvre cornélienne du même titre, c'est le théâtre qui s'avoue théâtre, et rien d'autre. Que l'on dise « métathéâtre » ou « théâtre dans le théâtre », c'est toujours un des constituants de ce que j'appelle l'effet T, cette manière, caractéristique du théâtre contemporain, de nous ramener constamment au théâtre, à sa matérialité même. Dans *Godot*, c'est Vladimir constant, à l'arrivée de Pozzo et Lucky : « Nous commençons à flancher. Voilà notre fin de soirée assurée. » (G109) Inutile, je pense, d'énumérer ici toutes les répliques d'*En attendant Godot* et de *Fin de partie* rappelant à qui l'aurait oublié que toute la représentation n'est que

HENRI BÉHAR

jeu théâtral. Le procédé est déjà présent dans *Eleutheria* avec le Spectateur¹ et le Vitrier qui, analysant l'action accomplie jusqu'alors, déclare à Victor :

Quant à vous, je n'ai plus rien à vous dire. J'ai vu des amateurs, mais jamais personne aussi mauvais que vous. Vous auriez à cœur de vous faire conspuer que vous ne sauriez mieux faire [...] (E 88)

Plaisamment, tenant le discours de la sagesse populaire, il lui indique ce qu'il devrait faire, qu'on devrait trouver dans une pièce traditionnelle. Mais il n'oublie pas qu'il est lui-même un acteur, payé pour divertir le public. Ainsi, entendant quelqu'un monter, il bloque la porte de son épaule, puis la lâche brusquement, ce qui provoque inéluctablement une entrée tumultueuse de ceux qui poussaient de l'autre côté. Au docteur qui lui demande s'il est l'auteur de cette plaisanterie, il rétorque : « Faut bien amuser les badauds » (E96). Déjà, à la première apparition de ce personnage de médecin, M. Krap se demandait à quoi il allait servir « dans cette comédie » (E39).

Au dernier acte, le Vitrier joue à nouveau de cette confusion entre la fiction dramatique et la réalité théâtrale, pour en tirer une profondeur remarquable :

VITRIER tombant à genoux, joignant les mains. — Monsieur! Monsieur! Je vous supplie! Pitié, pitié pour ceux qui rampent dans les ténèbres. (Il prête l'oreille avec ostentation.) Silence! On dirait l'espace de Pascal. (Il se lève avec découragement, époussette les genoux de son pantalon. Au spectateur:) Vous voyez. (Il réfléchit.) Je m'en vais. Vous me remplacez, n'est-ce pas? Àuprès de lui, auprès (geste vers le public) d'eux. Merci d'avance. (E137)

Langage et gestuelle

Ainsi, en vertu de l'effet T (qui, d'une certaine manière, n'est pas très éloigné de l'effet de distanciation cher à Brecht), sommes-nous constamment ramenés à l'espace et au temps même de la représentation. Le langage dramatique en est un constituant essentiel. M'en tenant au sujet exposé en introduction, je ne traiterai ici que des éléments qui, dans la lignée du théâtre Dada-surréaliste, marquent une rupture avec la tradition, par le système de décalages infligé au

1. Évidemment, on trouve un autre Spectateur dans *Pas moi*, et cette incarnation moderne du chœur n'est pas l'exclusivité de Vitrac, mais il y a entre eux une parenté de ton unique.

dialogue, par l'usage du rêve, par la mise en cause radicale et définitive du langage comme moyen de communication.

Décalages

On sait que dans le théâtre surréaliste (plus que dans tout autre genre), les interlocuteurs, dégagés des bienséances, poursuivent, en quelque sorte, un dialogue d'échos, ou encore « à côté », dont la signification subsume les propos effectivement tenus. Après avoir défini le surréalisme comme « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton écrit :

C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux. Là, deux pensées s'affrontent ; pendant que l'une se livre, l'autre s'occupe d'elle [...]¹.

Beckett est certainement moins attaché que Breton à la recherche d'une telle expression libre de la pensée. Cependant, il en connaît le principe, comme avec ce bref exemple, pris dans *Fin de partie* où les protagonistes répondent presque systématiquement par la négative à toute question posée, ce qui ne les empêche pas de poursuivre la conversation :

NAGG. — Tu te rappelles...

NELL. — Non.

NAGG. — L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles.

Ils rient.

NELL. — C'était dans les Ardennes. (F31)

Bien plus incohérente, la logorrhée de Lucky, dans *Godot*, articule quelques vérités sur la marche de l'homme au tombeau et le secours que peut lui apporter un Dieu personnel. Elle est précédée d'une tirade du même tonneau (quoique le fil conducteur soit plus précis et le personnage plus conscient de son discours), dans *Eleutheria*, présentée à la façon de Tabarin par le Dr Piouk :

Quelques impressions personnelles sur l'homme. Hem ! Tout en haut il y a les cheveux. C'est la fin, il ne va pas plus loin. Autre chose : son état lui répugne, plus ou moins. C'est trop et c'est trop peu. Mais il s'y résigne, car

1. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Idées/Gallimard, 1967, p. 48.

HENRI BÉHAR

*il porte en lui la résignation, celle de la nuit des temps, audacieuse ellipse !
(E159)*

De même qu'on peut s'appeler Brun et être blond, de même le théâtre surréaliste, celui de Vitrac en particulier, met en évidence la discordance qu'il peut y avoir, couramment, entre les actes et les paroles d'un individu. Voici un exemple canonique, extrait des *Mystères de l'amour*. C'est un amoureux qui parle :

je t'ai toujours aimée (il la pince). Je t'aime encore (il la mord). Il faut me rendre cette justice (il lui tiraille les oreilles). Avais-je des sueurs froides (il lui crache au visage). Je te caressais les seins et les joues ? (il lui donne des coups de pied). Il n'y en avait que pour toi (il fait mine de l'étrangler). Tu es partie (il la secoue violemment). T'en ai-je voulu ? (Il lui donne des coups de poing). Je suis bon (il la jette à terre). Je t'ai déjà pardonné.

Quoique plus court, le trait est analogue dans *Eleutheria*, parsemé de contradictions :

*Mlle SKUNK, avec amertume. — Il ne se tient plus de joie. (E41)
Dr PIOUK, découragé. — C'est un homme remarquable. (E42)*

Il sera élevé à la puissance d'une effigie du théâtre nouveau avec la réplique finale de *Godot*, Estragon proclamant « Allons-y », et le rideau tombant sur les trimardeurs immobiles.

Rêve

Avec le surréalisme, le théâtre s'est ouvert sur le rêve. Non que celui-ci fût absent des pièces antérieures, où il servait essentiellement à la prémonition. Désormais, le rêve intervient pour lui-même, comme partie intégrante de la vie, avec sa logique propre et surtout son langage mystérieux, laissé irrésolu. Vitrac a composé une pièce enchaînant les rêves de trois personnes, le traditionnel trio du théâtre bourgeois, dans *Entrée libre* (1922), restée inédite jusqu'en 1964, et elle n'a été montée qu'une fois depuis : il est peu probable qu'elle ait pu être connue par d'autres dramaturges. Je la signale comme un modèle du genre, dont les applications se trouvent dans *Les Mystères de l'amour* et bien d'autres pièces. Beckett, quant à lui, ne semble guère s'être intéressé à l'architecture spécifique du rêve. Pourtant,

1. Roger Vitrac, *Théâtre II*, p. 21.

LE CHAÎNON MANQUANT

l'acte III d'*Eleutheria* s'ouvre sur un cauchemar de Victor, retranscrit comme tel :

VICTOR, dans son sommeil. — Non... non... trop haut... rochers... mon corps... papa... sois brave... brave petit... je suis brave... un brave petit... brave petit. (Silence. Il s'agite. Plus fort :) Brasse... profondeur cinq brasses... à marée haute... mer basse... profonde... profonde, onde profonde. (Silence. Entre le vitrier. Il va vers le lit.) Là les yeux... mille navires... les tours... circonscises... feu... feu... (Silence.) (E119)

En dépit des réserves du Vitrier (qui, comme son métier l'indique, est en quête de transparence), ce discours incohérent est expliqué par le rêveur lui-même, quelques moments après :

VICTOR. — Je rêvais à mon père. Il était.
VITRIER. — Non, non, ne le dites pas, je déteste les histoires de rêves.
VICTOR. — Il était dans l'eau et moi j'étais sur le tremplin. C'était...
VITRIER. — Ne le dites pas !
VICTOR. — La mer était pleine de rochers. Il me disait de plonger.
VITRIER. — De plonger ?
VICTOR. — Moi, je ne voulais pas.
VITRIER. — Et pourquoi ?
VICTOR. — J'avais peur de me faire mal. J'avais peur des rochers. J'avais peur de me noyer. Je ne savais pas nager.
VITRIER. — Il vous aurait sauvé.
VICTOR. — C'est ce qu'il me disait.
VITRIER. — Vous plongiez quand même.
Silence. (E153)

Je ne me donnerai pas le ridicule de commenter à la manière freudienne ce rêve qui nous est donné comme la clé, ou du moins l'une des clés du comportement incompréhensible de Victor. Comporte-t-il une accusation du père ? Ne serait-ce pas plutôt, à travers le travestissement habituel du discours onirique, la crainte de la castration¹ ? Beckett se garde bien de donner une réponse, comme il le fera dans ses œuvres ultérieures. Au spectateur de trancher.

L'impossible langage

Dire que le Nouveau Théâtre, celui d'Adamov, Ionesco et Beckett, fut une mise en question du langage comme moyen de communication est devenu une banalité. Auparavant, le théâtre Dada-surréaliste

1. Plus précisément, le texte du rêve porte : « les tours... circonscises » (E119), exemple typique du déplacement analysé par Freud.

HENRI BÉHAR

déchaîna la horde triomphante des mots, à tel point qu'il fut un théâtre du verbe plus que de l'action. *Eleutheria* se situe à la charnière de ces deux esthétiques. À la suite de propos bafouillants, le Vitrier, porte-parole de l'auteur, constate : « Au fond, il n'y a que les mots qui m'intéressent » (E85). Encore faut-il se défier des mots démonétisés. C'est ce qu'exprimait déjà Patrice, le héros des *Mystères de l'amour* :

L'AUTEUR. — *Vos paroles rendent tout impossible, mon ami.*

PATRICE. — *Alors, faites un théâtre sans paroles.*

L'AUTEUR. — *Mais, monsieur, ai-je eu quelquefois l'intention de faire autrement ?*

PATRICE. — *Oui, vous m'avez mis des mots d'amour dans la bouche.*

L'AUTEUR. — *Il fallait les cracher.*

PATRICE. — *J'ai essayé, mais ils se changeaient en coups de feu ou en vertiges.*

L'AUTEUR. — *Je n'y suis pour rien. La vie est ainsi faite¹.*

Étrangement, bien que dans un contexte fort différent, un dialogue semblable se retrouve dans *Fin de partie*, entre Clov et son père adoptif, Hamm, celui qui lui a appris à parler :

HAMM. — *Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier !*

CLOV (avec violence). — *Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. (F62)*

Plus loin, le même individu qui rêve de quitter le refuge où il est confiné constate que les vocables les plus familiers, ceux de la vie quotidienne, ne signifient plus rien :

CLOV. — *Puis un jour, soudain, ça finit, ça change, je ne comprends pas, ça meurt, ou c'est moi, je ne comprends pas, ça non plus. Je le demande aux mots qui restent — sommeil, réveil, soir, matin. Ils ne savent rien dire. (F108-109)*

Dramaturgie externe

Si la dramaturgie externe, comme on la définit généralement, est bien l'adaptation de l'œuvre aux conditions contemporaines de sa représentation, cela ne signifie pas que l'auteur devra se plier à l'usage et à la pratique professionnelles en tous points. Tout en restant dans un cadre donné, il lui est permis d'innover, tant sur le plan

1. Roger Vitrac, *Théâtre II*, p. 87.

matériel de la scénographie que pour ce qui concerne la conception générale de l'œuvre, son esthétique dramatique. À cet égard, Beckett se montre fort averti des débats théoriques relatifs à la pratique théâtrale, tout en inventant une dramaturgie nouvelle, que l'on peut dégager de ses pièces, même s'il s'est abstenu de toute explication théorique.

Scénographie double

On a calculé que, pour *Godot* et *Fin de partie*, les didascalies représentaient presque un tiers de l'ensemble¹, ce qui donne une idée de la manière dont Beckett guide, je dirais même contraint comédiens et metteur en scène. Moins développées dans *Eleutheria*, les indications scéniques se concentrent dans les quatre premières pages. L'auteur y adopte le principe de deux scènes juxtaposées, du moins durant les deux premiers actes, sur lesquelles se déroulent deux actions simultanées, la principale sur la plus grande scène, la secondaire, avec un seul personnage, sur l'autre. Mais l'espace secondaire envahit progressivement le principal. On imagine aisément quel parti spectaculaire on peut tirer d'une telle disposition matérielle avec le sujet en question. Ainsi au premier acte, tandis que les personnages défilent dans le salon des Krap, Victor nous est montré dans sa chambre, inactif ou presque ; au deuxième acte, c'est l'inverse, l'action marginale est dans le salon, la principale dans la chambre du jeune homme. Du contraste entre le décor, le mobilier, l'éclairage de chaque espace, les attitudes des uns et des autres, naît une impression oppressante. L'espace secondaire disparaît au troisième acte, dans la mesure où Victor envahit la famille, totalement préoccupée de lui.

Or, une telle conception scénique avait déjà été formulée par Pierre Albert-Birot pour son théâtre nunique² et, même s'il n'exige pas deux scènes différentes, par Tristan Tzara avec *Mouchoir de nuages*, « la plus remarquable image dramatique de l'art moderne » selon Aragon. Les comédiens, enfermés dans le cube théâtral, se maquillent ou bien commentent l'action tandis que jouent leurs camarades. Le titre de cette pièce, représentée à Paris en 1924, aurait été inspiré par Nancy Cunard, qui projetait d'écrire une autre pièce avec

1. Hubert de Phalèse, *Beckett à la lettre*, Nizet, 1998, p. 34.

2. Pierre Albert-Birot, « À propos d'un théâtre nunique », *Sic*, n° 8, 9, 10, octobre 1916 ; Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et surréaliste*, op. cit. p. 88.

Tzara, partant de l'adaptation du *Faust* de Marlow¹, vraisemblablement destiné à constituer un collage magistral. Une fois de plus, ces rapprochements, ces détails historiques qui ne prouvent rien n'ont pas pour but de minimiser la part d'invention formelle chez Beckett. Bien au contraire, ils montrent ses préoccupations, qui prennent une forme technique pour résoudre de véritables problèmes dramatiques. À vrai dire, en le rapprochant d'une lignée de dramaturges révolutionnaires, j'ai le sentiment de rendre justice à sa réflexion fondamentale, alors que tous les commentateurs font comme si le théâtre était pour lui une forme donnée.

Le « personnage sublime »

La question n'est pas de savoir s'il a effectivement lu ou vu les pièces pour marionnettes de Pierre Albert-Birot, la tragédie ironique de Tzara, mais de bien comprendre qu'*Eleutheria*, comme toutes les pièces qui suivront, se situe dans une série, longuement méditée, qui prend sa source du côté du théâtre symboliste, s'informe de l'expressionnisme allemand, et réfléchit sur le théâtre Dada-surréaliste, injustement négligé.

Je ne sais pas si Beckett a connu *L'Intruse* ou *Les Aveugles* de Maeterlinck. Néanmoins, il me paraît évident qu'avant de composer ses pièces il a tiré la leçon de la théorie du « personnage sublime » formulée par le dramaturge belge lorsqu'il rassembla son théâtre :

Ce personnage énigmatique, invisible mais partout présent qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'œuvre une portée plus générale, je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir sans jamais épuiser sa beauté².

Qui est Godot, sinon ce personnage, énigme théâtrale, symbole des attentes du spectateur, inconscient collectif ?

Il n'y a pas un seul être revêtant une telle dimension dans *Eleutheria*, mais, parmi les dix-sept personnages, plusieurs se partagent le rôle du sphinx, à commencer par le Vitrier et surtout son fils Michel, avide de savoir, innocent qui pose les questions fondamentales, s'inquiétant d'une définition du bonheur et de l'amour.

1. Sur ce *Faust*, voir : Tristan Tzara, OC I, p. 537-547.

2. Maurice Maeterlinck, *Théâtre I*, Bruxelles, Lacomblez, 1903, p. XVI (réimpression Slatkine).

Dougald McMillan a montré comment chaque acte, chaque personnage constitue une exploration des différents styles dramatiques, aussi ne reprendrai-je pas ce chemin, sauf pour désigner la voie symboliste puis surréaliste, singulièrement absente du tableau brossé par ce critique¹. À cet égard, et sans, pour autant, en faire une source, il me semble important de signaler que le procédé utilisé par le Dr Piouk pour guérir ses malades de leur petite folie individuelle est proche parent de celui dont se servent l'ami et la maîtresse de Dartigny dans *Madame la Mort* de Rachilde.

Monisme

Deirdre Bair considère que Beckett a raté *Eleutheria* parce qu'il n'a pas su faire exprimer par Victor la rébellion contre sa famille. Ce jugement serait pertinent si nous avions affaire à une œuvre dramatique traditionnelle, et à un cas psychologique banal d'opposition, disons l'affirmation de sa liberté par un adolescent.

Or, nous l'avons vu, ce n'est pas exactement de cela qu'il s'agit, Victor définissant son existence comme « une vie mangée par sa liberté » (E146). De fait, avec cette pièce, Beckett, qui s'est longtemps imprégné de la logique cartésienne, aborde ces logiques autres, auxquelles Dada et le surréalisme faisaient place, notamment la logique du « tiers inclus », si je puis dire, où A est à la fois égal à A et son contraire.

Son personnage dramatique n'a ni consistance ni épaisseur psychologique, il est comme un fantôme entre les mains des diverses forces qui le manipulent. Il se découvre ambivalent, désirant une chose et son contraire, incapable de prendre une décision, ni même de prendre son parti de la vie. Il découvre que tous les mots sont polysémiques et il en déduit qu'il faut supprimer le langage, ne plus se reposer que sur le silence. Et ce personnage agit de façon totalement incompréhensible, sans que jamais l'explication de ses actes nous soit donnée : pourquoi Flore Médard s'est-elle rasé la moitié de la tête dans *le Coup de Trafalgar* de Vitrac ? Qu'est-ce que le knouk dans *Godot* ? Qui est le Schmurz dans *Les Bâtisseurs d'empire* de Boris Vian ? Chacun de nous en a bien une notion, mais une chose

1. Dougald McMillan, « *Eleutheria* : le discours de la méthode inédit de Samuel Beckett », *Revue d'esthétique*, hors-série, juillet 1990, p. 101-109.

est certaine : l'explication viendra d'autant moins de l'auteur qu'il n'a, pour sa part, aucune idée.

Avec ce théâtre, c'est l'absurde qui entre en scène. Non pas l'absurde de Sartre ni même de Camus, « Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes, cette nausée¹ », mais, plus simplement, ce qui est logiquement et sémantiquement absurde. Ainsi le Père Ubu montait sur un rocher pour que ses prières atteignent plus rapidement le ciel. Et Clov de déclarer : « Si je ne tue pas ce rat il va mourir. » (F90). L'exemple suivant, dans *Eleutheria*, est plus laborieux, moins brillant, car moins concentré, mais il montre que Beckett s'est déjà orienté vers l'exploration des paralogismes humains :

Mme Krap. — Nous trouverons bien quelque chose. Ça ne peut pas continuer comme ça.

M. Krap. — Bravo !

Mme Krap. — N'est-ce pas ?

M. Krap. — Mais oui, nous trouverons bien quelque chose. (Mme Krap se lève.) Pour que ça continue comme ça. (E61)

On l'aura compris : je ne prétends nullement que Samuel Beckett s'est approché de l'esthétique surréaliste. Il refuse, c'est évident, tout ce qui pourrait ressembler, de près ou de loin, à l'écriture automatique, et je ne vois pas qu'il se soit intéressé, peu ou prou, à la problématique politico-éthique du mouvement. Il était trop impliqué dans le groupe formé autour de Joyce pour pouvoir sérieusement approcher ses membres les plus influents lorsqu'il était en mesure de le faire (sauf peut-être pour Philippe Soupault). Mais il me semble avoir montré, à travers quelques exemples empruntés à *Eleutheria*, qu'il s'est effectivement intéressé à sa recherche en matière théâtrale. D'autre part, il aura traité au moins un des thèmes majeurs du mouvement, la liberté individuelle, dans sa première pièce, à travers le personnage de Victor. On voit bien que cette liberté, objet de conquête, procède négativement, par éliminations successives, jusqu'à laisser le personnage dans une totale solitude, à l'opposé de ce que postule le surréalisme. Reste que la conception très personnelle du théâtre qu'il se forge bénéficie de la réflexion et de la pratique des rares dramaturges surréalistes, dont il reprend non pas l'héritage, mais, du moins, les

1. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, p. 29.

LE CHAÎNON MANQUANT

éléments essentiels. En somme, Beckett ne passe pas directement du symbolisme au Nouveau Théâtre. Il a dû faire un détour par le théâtre Dada-surréaliste, ce qui peut sembler d'autant plus paradoxal que ce théâtre était peu publié, peu joué durant l'entre-deux-guerres. C'est cependant le même terrain où puisèrent ses comparses, Adamov et Ionesco. À eux trois, ils accomplirent la révolution théâtrale de ce demi-siècle.

Université Paris III
Sorbonne Nouvelle

IONESCO, HÉRITIER DU SURREALISME

Marie-Claude HUBERT

Très admiratif face aux audaces avant-gardistes du mouvement surréaliste, Ionesco témoigne d'une vive déception lorsque ce dernier s'est essoufflé, s'est figé dans une sorte d'académisme, et appelle à un renouveau. N'écrit-il pas dans la « Conclusion » de *Notes et contre-notes* :

*Tout de suite après la guerre 14-18, il y avait eu une nouvelle énergie, un feu intérieur, un grand dynamisme. Il y avait un grand effort chez Breton, Éluard, Aragon, Maïakovski ; Essénine, Kafka aussi, Artaud, Tzara, Marinetti, etc., etc., une grande force, une grande énergie qui se manifestait aussi dans une peinture nouvelle vraiment révolutionnaire. C'était une impulsion nouvelle, permettant la création d'un monde autre, nouveau, ou d'une façon de voir autre. [...] Ce dynamisme a tourné court, s'est relâché, s'est appauvri, stérilisé. Un nouveau surréalisme serait utile [...]*¹.

Dès ses premières pièces, écrites en guère plus d'un an², il est salué comme un de ses héritiers en raison de sa fantaisie verbale, du goût qu'il manifeste pour des formes corporelles étranges, femme à trois visages³, homme sans tête⁴, etc. Apollinaire, en 1917, avec *Les Mamelles de Tiresias*, Vitrac, en 1928, dans *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, avaient certes préparé le terrain, mais leur théâtre n'avait suscité que peu d'écho auprès du public. Aussi les surréalistes applaudirent-ils ces pièces qui venaient enfin réaliser leurs vœux.

Quand, en 1952-53, Philippe Soupault, Breton et Benjamin Péret ont vu mes pièces, confie Ionesco, ils m'ont dit en effet : « Voilà ce que nous voulions faire ! » Mais je n'ai jamais fait partie de leur groupe, ni des néo-surréalistes, bien que le mouvement m'ait intéressé. Je m'explique bien d'ailleurs pourquoi on a pu arriver, seulement récemment, à un théâtre surréaliste : le

1. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, « Conclusion », Gallimard /Idées, 1966, p. 372.

2. *La Cantatrice chauve* est créée en 1950, *La Leçon* en 1951, *Les Chaises* en 1952.

3. Dans *Jacques ou La Soumission*.

4. Dans *Le Maître*.