

μ Maison de la Culture de Grenoble

Saison 2006-2007

Dossier pédagogique **BECKETT**

Fin de partie

<Mise en scène> **Bernard Levy**

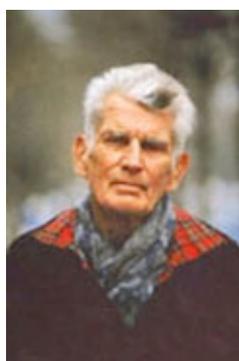
<Assistant à la mise en scène> **Jean-Luc Vincent**

<Par> **La Compagnie Lire aux Eclats**

May B

<Chorégraphie> **Maguy Marin**

<Par> **Le Centre chorégraphique national de Rilleux-la-Pape**



En accompagnement des spectacles

*Conférence de Suzanne Lafont,
Professeur de lettres
à l'université de Montpellier*

**mardi 5 décembre à 18h30
à la bibliothèque du centre ville**

Contact :

Géraldine Garin > Responsable des relations avec le public

04 76 00 79 22 / geraldine.garin@mc2grenoble.fr

Dossier réalisé par Sabine Ristori, service éducatif de la MC2

Sommaire

A – Fiche pratique sur les deux spectacles à la MC2

B - Beckett : théâtre et danse
Notes de Bernard Levy et Maguy Marin

C - Samuel Beckett, dramaturge iconoclaste et « animal métaphysique »

- I. biographie
- II. analyses croisées : huit entrées dans l'œuvre de Beckett

D – *Fin de partie* > La pièce > Le metteur en scène > Biographies

E – *May B* > La pièce > la chorégraphe > Biographies

F – Matériaux pour la classe

A-

<i>Fin de partie, de Samuel Beckett</i>	<i>May B</i>
--	---------------------

Théâtre Par le metteur en scène de <i>Bérénice</i> spectacle présenté en février 2006 à la MC2	Danse Pièce créée en 1981
Mise en scène : Bernard Levy Assistant à la mise en scène : Jean-Luc Vincent Compagnie Lire aux Eclats	Chorégraphie : Maguy Marin CCN de Rillieux-La-Pape Cie Maguy Marin
MC2 : Petit Théâtre Du 06 au 13 décembre 2006 Durée : 2h	MC2 : Grand Théâtre Du 6 au 8 décembre Durée : 1h30
Mardi et vendredi 20h30 Mercredi, jeudi, samedi : 19h30	
décors : Giulio Lichtner costumes : Elsa Pavanel lumières : Christian Pinaud son : Marco Bretonnière	costumes : Louise Marin lumières : Pierre Colomer musique originale : Franz Chubert, Gilles de Binche, Gavin Bryars
<avec> Gilles Arbona Clov Marie-Françoise Audollent Nell Maurice Deschamps Hamm Georges Ser Nagg	<avec> 10 interprètes
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	Coproduction Compagnie Maguy Marin Maison des Arts et de la Culture de Créteil La Compagnie Maguy Marin/Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Rhône-Alpes, la Région Rhône-Alpes, le Conseil Général du Rhône, les communes de Bron, Décines et Rillieux-la-Pape Elle bénéficie du soutien financier de l'AFAA pour ses tournées internationales

B- Beckett : théâtre ... et danse

Note d'intention de Bernard Lévy pour « *Fin de partie* »

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

Note d'intention de Maguy Marin pour « *May B* »

Ce travail sur l'oeuvre de Samuel Beckett, dont la gestuelle et l'atmosphère théâtrale sont en contradiction avec la performance physique et esthétique du danseur, a été pour nous la base d'un déchiffrement secret de nos gestes les plus intimes, les plus cachés, les plus ignorés.

Arriver à déceler ces gestes minuscules ou grandioses, de multitudes de vies à peine perceptibles, banales, où l'attente et l'immobilité "pas tout à fait" immobile laissent un vide, un rien immense, une plage de silences pleins d'hésitations.

Quand les personnages de Beckett n'aspirent qu'à l'immobilité, ils ne peuvent s'empêcher de bouger, peu ou beaucoup, mais ils bougent.

Dans ce travail, à priori théâtral, l'intérêt pour nous a été de développer non pas le mot ou la parole, mais le geste dans sa forme éclatée, cherchant ainsi le point de rencontre entre, d'une part la gestuelle rétrécie théâtrale et, d'autre part, la danse et le langage chorégraphique.

Maguy Marin

C- Samuel Beckett, dramaturge iconoclaste.

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 avec qui il partage la même facilité pour l'acquisition et le maniement des langues étrangères et le même amour ludique des mots.
- 1930 Première traduction : *Anna Livia Plurabelle* de James Joyce
- 1931 Première production dramatique - *Le Kid* (parodie).
- 1931 Publication de l'étude consacrée à Proust aux éditions de minuit.
« *Si Proust explique ses personnages, écrit-il déjà, c'est afin qu'ils apparaissent tels qu'ils sont : inexplicables.* »
- 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 *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.
- 5 janvier 1953 La première d'*En attendant Godot* est jouée dans une mise en scène de Roger Blin au Théâtre Babylone à Paris. Cette petite salle parisienne était au bord de la faillite et son directeur, Jean-Marie Serreau, espérait en finir en beauté avec la création d'une pièce d'un auteur irlandais inconnu, dont le comédien Roger Blin lui a recommandé le manuscrit. La pièce est immédiatement considérée comme une révolution dramaturgique. Dans les colonnes du *Figaro*, Jean Anouilh a cette formule devenue célèbre : « Les *Pensées* de Pascal, jouées par les Fratellini. »

- Cet événement permet à Beckett 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 Word) 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. Peter Brook souligne la nouveauté radicale apportée par Beckett : « Le monde entier a vu une chose vague devenir tangible grâce à cette image absurde et horrible : des parents dans une poubelle. » 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 o 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.
Peu après l'inhumation, une main griffonne sur sa tombe, en guise d'épithaphe consolatrice, cette prophétie improbable : « Godot viendra. »...

II. analyses croisées : huit entrées dans l'oeuvre de Beckett

1] NEGATIF ? POSITIF ?

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 oeuvres 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 [...].

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 enraye 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 condition¹. 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.

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] « ... ESPOIR D'UNE LUMIERE... »

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 récupérer 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] AMOUR DES MOTS

- Anecdote emblématique – maxime de vie autant que morale d'écrivain- que Beckett rappelait souvent à propos de Joyce : à René Crevel, venu lui faire signer le *Second Manifeste du surréalisme*, l'auteur d'Ulysse demande, après un long silence : « Pouvez-vous justifier chaque mot ? Ajoutant : « Parce que moi, dans mes écrits, je peux justifier chaque syllabe. »
- 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

- « Quand je pense que Corneille utilise six mille mots, Racine cinq cents et que Beckett s'en contente de sept cent cinquante ! » décomptait, admiratif, Jean-Louis Barrault.

4] VOIX

- Cette focalisation sur la voix nue fascine les écrivains d'aujourd'hui, tel Antoine Volodine, romancier des *Anges mineurs* : « Ni tout à fait morts, ni tout à fait vivants, mes personnages –souvent des clochards émergents de la boue- sont au bord de l'épuisement et n'existent plus que par leur voix, comme ceux de Beckett. »
- 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 oeuvre, 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'oeuvre 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] IMMOBILITE

- 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.

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

- « En immobilisant ses héros dans des poubelles ou dans des jarres (*Comédie*), en les enfouissant dans un tas de sable, Beckett, tout en créant un symbole fort, évacue du même coup le problème de l'entrée ou la sortie de scène de ses comédiens ! ... Ses personnages ne sont plus des individus mais des figures, des totems. Comme la bouche, dans *Pas moi*, à laquelle se réduit la comédienne, totalement masquée, à l'exception de ses lèvres, éclairées par un pinceau lumineux.. » Philippe Minyana, *Inventaires*

6] HUMOUR

- Il est le sursaut qui maintient libre et distant l'existant qui s'enfoncé. L'oeuvre 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

- 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 oeuvre 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 oeuvres, 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 le séparer.

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

7] MUSIQUE

- Récemment traduit et publié, le beau livre de souvenirs d'Anne Atik², - une poétesse américaine mariée à un peintre qui fut l'ami intime de Beckett - souligne l'importance de la musique dans la vie quotidienne de l'écrivain. Musique de chambre de Beethoven, lieder de Schubert, de Schumann et même de Brahms : pianiste amateur, Beckett déchiffre inlassablement, compare les interprétations discographiques. Autre compositeur qu'on n'est pas surpris de voir dans son panthéon musical : Anton Webern, celui qui, au XXème siècle, a ajouté le silence comme treizième note au dodécaphonisme.
- 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 oeuvre 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 moi ⁴. »

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

8] BILINGUISME

² *Comment c'était, souvenirs sur Samuel Beckett*, Ed ; du seuil, coll Points

- 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'oeuvre 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 oeuvre 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'oeuvre, 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 oeuvres 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'oeuvres, 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 oeuvre ne peut être envisagée que dans sa globalité, et c'est en cela que peut finalement s'apercevoir ce que le bilinguisme se proposait précisément de suspendre : le style.

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

- « En français c'est plus facile d'écrire sans style ³ »
« 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 *Disiecta* rassemblés par Ruby Cohn (Londres, Calder, 1983). La traduction (partielle) en français proposée ici est d'Isabelle Mitrovitsa.

- « 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*.

³ 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*).

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.



D- *Fin de Partie* – Bernard Lévy

« Bouvard et Pécuchet joué par Laurel et Hardy »⁴

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).

- **Journal *La Terrasse* – 05 octobre 2006**

Bernard Levy

Dépasser les cadres du formalisme beckettien

Un espace mental évocateur mais stylisé. Une langue, des voix, des corps, qui interrogent constamment l'humanité. Cette remarquable version de *Fin de partie* élabore un savant équilibre entre abstraction et investissement scénique. Tirant judicieusement parti des didascalies imposées par l'auteur, le metteur en scène Bernard Levy parvient à investir toute la drôlerie et toute la profondeur de l'univers de Beckett.

Quelle est la première question qui s'est posée à vous lorsque vous avez décidé de travailler sur *Fin de partie* ?

Bernard Levy : Celle du respect des didascalies. Car mettre en scène Beckett impose, aujourd'hui encore, l'observation rigoureuse de toutes ses indications scéniques. Evidemment, devoir ainsi se placer dans un cadre établi peut tout d'abord ressembler à une injonction d'être soi-même un peu moins créatif, un peu moins artiste face à un Beckett tout puissant. Mais en faisant l'expérience de cette contrainte, on se rend compte que ce n'est pas du tout le cas. Car à partir du moment où l'on décide de prendre le chemin que propose l'auteur, de ne pas se battre contre lui mais de pleinement l'emprunter, on réalise que la part de création, bien que bornée, est énorme. J'ai même pris conscience qu'être placé dans une telle posture était une véritable chance car cela me faisait travailler des parties de moi-même que je n'aurais sans doute jamais travaillées autrement.

Concrètement, comment avez-vous abordé ces contraintes ?

B. L. : Petit à petit, en avançant au ras du texte, en décryptant très précisément non seulement ce que disent les personnages, mais également ce que Beckett dit de faire et pourquoi il dit de le faire. C'est comme un double texte, une double partition. Cette partition, malgré ce que l'on peut penser, laisse un champ de décision très important. Car lorsque Beckett parle d'un mur, il

⁴ Formule proposée par Gilles Macassar, *Telerama* N2935

ne dit pas comment est ce mur ; lorsqu'il indique un temps, il ne le quantifie pas ; lorsqu'il parle de violence, il y a une variété quasi infinie de modalités de violence possibles...

« Mettre en scène Beckett impose l'observation rigoureuse de toutes ses indications scéniques. »

Finalement, prendre en compte toutes ces indications et les interroger, c'est comme se plonger dans l'infiniment petit. C'est travailler à d'autres endroits, ouvrir la porte d'autres formes de liberté.

Formes de liberté qui semblent vous avoir mené au-delà des idées préconçues sur Beckett...

B. L. : Je ne voulais pas d'univers misérable, de clochard, de choses trop figées qui rendraient la langue inaccessible... J'avais avant tout envie de sonder mes propres ressentis, de remettre en cause tout ce que je pouvais savoir sur Beckett pour réellement faire de ce travail une recherche personnelle plaçant les spectateurs dans une écoute un peu nouvelle de la pièce. Avec, comme pour chacun de mes spectacles, le souci de transmettre l'œuvre à travers tous ses sens, tous ses possibles. C'est la raison pour laquelle j'ai particulièrement veillé à ne pas négliger la drôlerie de la pièce. Car on dit souvent que Beckett était élégant. C'était même un paradigme d'élégance. Et dans ses textes, cette suprême distinction s'exprime par la légèreté, par l'humour, par l'humilité incroyable dont il faisait preuve. Il était pour moi important que cette humilité se retrouve dans ma mise en scène. J'ai ainsi évité toute forme de didactisme, de formalisme, pour au contraire concevoir un spectacle empirique qui tente de faire ressortir le concentré de vie et d'humanité présent dans *Fin de partie*.

Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat

Fin de partie, de Samuel Beckett ; mise en scène de Bernard Levy.

• **Théâtre on line – octobre 2006**

Le temps d'en finir

Quatre personnages, dont deux réduits à l'état de mourants, dans une atmosphère de fin du monde où les seuls repères sont les rites usés du quotidien, répètent la misérable comédie qui retarde et précipite à la fois leur chute. Nous voilà plongés dans l'univers d'une des pièces parmi les plus noires et drôles de Beckett, un espace claustral que le metteur en scène, Bernard Levy, aidé par une scénographie poétique et minimale, a voulu habiter, respectueusement, par la puissance de la parole. Une parole obsessionnelle, critique, dérisoire et maîtrisée, effilochée et prête à se rompre, mais encore ouverte aux jeux de l'esprit, et qui, de Thomas Bernhard à Sarah Kane, porte loin son héritage.

Hamm, aveugle et coincé dans son fauteuil roulant, martyrise son petit monde, ses « progéniteurs » maudits, réduits à l'état d'animaux domestiques sur le sable de leurs abris poubelles et surtout, cible privilégiée, Clov, celui dont il a fait un domestique consciencieux et plein de rancœur. Ce dernier, malade lui-même, traîne la jambe et se plaint de tout. Autant dire qu'entre les quatre, la seule énergie qui puisse encore circuler est celle des mots, envoyés autant comme des projectiles tueurs que comme des coups de sonde existentiels qui n'atteignent jamais leur objectif (Hamm s'excuse en vain auprès de Clov, Nagg espère sans y croire que son fils puisse encore avoir besoin de lui). Toute la tension dramatique de la pièce repose alors sur ce langage qui n'en finit pas d'épuiser la fin et sur des indications de jeu qui structurent, selon la volonté de Beckett, la moindre des possibilités - ô combien réduites - de ce petit monde.

Face à des contraintes aussi strictes, le metteur en scène rappelle que la seule liberté est celle de l'interprétation. Comme le chef d'orchestre et ses musiciens s'emparent d'une

partition, il a fallu à Bernard Lévy, à ses assistants et ses comédiens, une attention scrupuleuse pour poursuivre leur objectif, assimiler la geste beckettienne pour la servir au mieux.

Au nombre des réussites de leur travail, on comptera la qualité de la scénographie. Le tracé lumineux du cube où « évoluent » les personnages, jouant sur la présence et l'absence de frontière réelle entre l'intérieur et l'extérieur, et sur la projection d'un nimbe grisâtre mangeant l'espace (on pense un peu au travail de James Turrell, l'un des maîtres de la lumière) sont des procédés à la fois très simples, rigoureux et réellement efficaces.

Les comédiens jouent également au diapason d'une mise en scène stricte et inévitablement austère. On distinguera pourtant le travail délicat de Gilles Arbona dans le rôle de Clov, qui fait bouger, par petites touches successives, son personnage : de semi-abruti, il devient petit à petit ironique, cinglant et gagne par l'intelligence le bras de fer avec son maître qui le conduit au bord de la rupture définitive. À la fois figé dans le rictus, et intérieurement agité par des mouvements contraires, il est celui de tous les personnages qui peut seul encore agir. Et son acte, un acte de libération ambivalent, suspend, indécidable, le sens de la fin de la pièce.

David Larre

• **20 Minutes – 10 octobre 2006**

Beckett, entre rires et profondeur

Au cœur du festival Beckett à l'Athénée, *Fin de Partie* est une pièce remarquable et représentative de l'œuvre du dramaturge. Bernard Lévy, le metteur en scène, s'emploie à le montrer en restant fidèle à l'univers beckettien. (...)

Le rideau se lève sur un voile, la page de garde et les indications scéniques du dramaturge apparaissent. Le voile se lève : le décor apparaît. Une structure en fil de fer matérialise une pièce avec deux fenêtres et une porte. L'une des fenêtres donne sur la mer, l'autre sur la terre. Au centre, Hamm, aveugle paraplégique tyrannique, est recouvert d'un drap. Clov, son serviteur s'agite.

L'intrigue est resserrée : il s'agit ici de tout faire pour réussir la fin. La pièce est donc le prétexte à des jeux scéniques : Clov par exemple, souhaite regarder ce qui se passe dehors de chaque côté de la scène. Il s'empare d'un escabeau, regarde d'un côté, se dirige de l'autre côté, oublie l'escabeau, le reprend et regarde par la fenêtre. La répétition rend ce petit manège amusant.

Bernard Lévy met à l'honneur les jeux de mots par le biais d'acteurs à la diction impeccable et imperturbable, Thierry Bosc et Gilles Arbona dans les rôles de Hamm et de Clov. Sortant parfois des deux poubelles disposées sur le devant de la scène, Nell et Nagg, les parents de Hamm ponctuent la pièce de leurs apparitions.

On se prend au jeu d'un échange de répliques et d'interrogations sur le sens et le monde, aidé en cela par des jeux de lumière particulièrement soignés. Une lumière vive quand le jeu des acteurs se caractérise par sa superficialité, une lumière plus tamisée lorsque Hamm met en scène une histoire... Et une lumière absente quand le sens se fait jour : à la fin.

Bref, la mise en scène de Bernard Lévy sublime le texte de Beckett, réussissant ce défi peu aisé d'amuser en amenant à la réflexion, et lui donne une portée incroyablement actuelle. Dans une longue ovation finale, les spectateurs ne s'y sont pas trompés ce soir-là.

Caroline Sainsard

Repères biographiques

Bernard Levy, metteur en scène

Formation

Formé à l'EDA : Yves Pignot (1984-1985)
Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (1985-1988).

Metteur en scène

- 1994-1995

Crée la Cie Lire aux Eclats

Entre chien et loup, la véritable histoire de Ah Q de Christoph Hein

Création au CDN les Fédérés à Montluçon -Prix du jury jeune public au Festival Turbulences à Strasbourg en juin 95.

- 1996 -1997

Saleté de Robert Schneider – traduction de Claude Porcell

Création au Théâtre de la Cité Internationale.

- 1998

Participe avec cinq autres metteurs en scène à *Histoires courtes, mais vraies*
Production Scène nationale de Sénart.

- 1999

L'échange de Paul Claudel – Création à la Maison de la Culture d'Amiens.

- 2000

Assistant à la mise en scène de L'Orestie d'Eschyle, Fanfares de Georges Lavaudant et Un fil à la patte de Georges Feydeau, au Théâtre National de l'Odéon.

Participe, avec sept autres metteurs en scène, à la 1ère édition de *Donnez-nous des nouvelles du monde* -production Scène nationale de Sénart

- 2002

Un coeur attaché sous la Lune de Serge Valletti.

Création au Théâtre de la Commune, CDN d'Aubervilliers à partir d'une commande faite à l'auteur.

- 2003

Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce.

Création à la Scène nationale de Sénart à Combs-la-Ville.

- 2006

Bérénice de Jean Racine.

Création au Théâtre de l'Ouest Parisien, Boulogne-Billancourt.

Comédien

Au théâtre :

A travaillé avec Olivier Cruveiller, Frédéric Constant, Nathalie Cerda, Michel Etcheverry, Jean-Claude Fall, Michel Fau, Georges Lavaudant, Jean-Michel Ribes, Bernard Sobel, Viviane Theophilides, Charles Tordjman.

Au cinéma :

A travaillé avec Amos Gitai, Sylvain Monod, Bruno Podalydes.

Gilles Arbona, comédien, Clov

Formé au Conservatoire d'Art Dramatique de Grenoble

A travaillé avec André Engel, Bruno Boëglin, ou Laurent Pelly. Jacques Rivette, Raul Ruiz, ou Edouard Niermans l'ont dirigé au cinéma. Il compte à son actif plus d'une cinquantaine de spectacles, dont une vingtaine mis en scène par Georges Lavaudant. En 1978, il est Matti, le valet de Maître Puntila. En 1990, il tient le rôle-titre dans *Platonov*. Dans le premier *Lear* de Lavaudant, il interprétait Kent; vingt-et-un ans plus tard, il incarne le Fou à l'Odéon.

Il a fait partie de la troupe de l'Odéon de 1996 à 2005.

Le public de la MC2 se souvient certainement de son rôle de militaire argentin dans *Le Fil à la patte* de Feydeau de la rentrée 2006 !

Marie-Françoise Audollent, comédienne, Nell

Elle a travaillé

Au théâtre :

Avec Jean-Claude Penchenat (*Le Triomphe de l'Amour*, *David Copperfield*), François Rancillac (*la Folle de Chaillot*), Jean-Louis Mercuzot (*Chez les Titch*, *Zoé*) et plus récemment avec François Ha Van (*Quai Ouest*)

Au cinéma et à la télévision :

Avec René Allio (*Le Médecin des Lumières*), Laurent Bouhnik (*Zonzon*), Jean-Luc Godard (*L'Éloge de l'Amour*) et tout récemment avec Ron Howard (*The Da Vinci Code*)

Georges Ser, comédien, Nagg

Il débute avec Pierre Valde dans *Sainte-Jeanne* de Bernard Shaw et poursuit,

Au théâtre :

Avec Armand Gatti, Régis Santon, Guy Rétoré (*Arturo Ui*), Francis Huster (*Lorenzaccio*), Jérôme Savary (*Mère courage*), Sandrine Anglade (*Solness le constructeur*)

Au cinéma et à la télévision :

Avec Francis Huster (*On a volé Charlie Spencer*), Claude Barma (*Les rois maudits*), Victor Vicas (*Les brigades du tigre*)

E- May B - Maguy Marin

« Une musique virtuelle qui se trouve au coeur des textes »

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'oeuvre 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'oeuvre ressemble effectivement à une composition musicale. Je suis bouleversée par cette musique virtuelle qui se trouve au coeur 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 oeuvre. 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.

Maguy Marin, chorégraphe

(...) Maguy Marin est dotée du sens de la fantaisie et de l'absurde ; à travers les pièces de Samuel Beckett, elle a trouvé un objectif idéal pour méditer sur les absurdités de la vie. Comme lui, elle travaille avec des archétypes - les mêmes - , et nous offrant des images universelles, elle fait en sorte que la condition humaine nous paraisse très spécifique.

Les 10 danseurs sur scène constituent un amalgame des personnages de Beckett, leurs visages couverts par une couche de craie grise qui s'envole lorsqu'ils bougent.

Vêtus de leurs costumes de nuit peu seyants, ils cheminent, solitaires et isolés, à l'unisson, avec des gestes remarquablement précis, vers la découverte de soi. Très vite, c'est le sexe qu'ils découvrent dans une séquence de mouvements fébriles et convulsifs; plus tard, nous les observons dévoiler une gamme croissante d'émotions - hostilité, peur, et tendresse. (...)

Anna Kisselgoff , *The New York Times*, 1986

***May Be* aujourd'hui...**

May B est un récit lointain, reculé, surgi d'un temps sans époque, d'une vie sans ordre ni mesure, d'une tension enfouie dans les rêveries de l'étrange, sans mémoire, sans histoire. Les danseurs, issus d'une scène du crétacé, êtres cavernicoles d'un monde que nous percevons comme étant nôtre parce qu'il appartient à nos fibres plus encore qu'à nos cultures,

retracent une histoire de géologie mêlée de généalogie. Mais ce "raconter" n'est pas narratif, il ne décrit que des intuitions, des inductions, il saisit la multiplication des gestes - les uns après les autres - du passage et de la reconnaissance d'un non-tout à fait humain vers la constitution de l'homme : comment s'arracher lentement d'une masse inexpressive et méfiante d'argile, de plâtre, de déchets essayant d'aboutir à une formidable conformation prête, peut-être, à entrer dans l'histoire.

La force et la puissance de *May B* restent intactes dans cette capacité - qui peut paraître aujourd'hui invraisemblable - de raconter des histoires de brisures constitutives, de mises au monde et d'enfance, de grognements et de hurlements aboutissant dans l'arc de son récit à la reconstitution d'une parade parfaitement expressionniste.

May B épouse d'un seul geste - anti-théâtral par son extrême théâtralisation même

- la cassure d'une esthétique et ramène sur le devant de la scène le devenir de sa nouvelle expression : les corps alignés qui se déchaussent et se parent d'une nouvelle carapace soulignent, à l'intérieur de l'oeuvre, le rebondissement vers un ailleurs infiniment répété, infiniment morcelé dans lequel ils s'engagent.

Force et puissance viennent de quelques motifs essentiels : d'une part, la volonté d'exclure la continuité narrative et la fondation récitative dans une logique resserrée de l'accomplissement et de lui préférer, plus encore que le rythme ordonné, les cadences d'un parcours rhapsodique. Tentatives et efforts descriptifs sont résorbés dans une masse qui se constitue en fable matricielle, longue fable matricielle d'errances du corps et surtout des corps-à-corps pour un nouvel itinéraire de reprises et de répétitions. Il faut insister sur cette matriarcalité matricielle de la fable et de l'affabulation - cela semble aller de pair avec ce que Maguy Marin dit quand elle parle de "couches" - qui profère toutes les gammes de son oralité et oppose les fécondations d'un registre "matrimonial" aux silences drapés et scellés d'un régime "patrimonial" ; matriarcalité matricielle de la fable dont le projet intime et attendri est celui de s'exclure du pouvoir de l'histoire pour épouser la douceur des fables de l'errance dans des patch-works de continuités qui enfantent.

D'autre part, la scansion rhapsodique est prise en charge par le questionnement posé à la danse, transformée en une sorte de maïeutique complexe : partant de sons gutturaux et palataux, de souffles et de hâlements, mais surtout d'un pas "frotté" et d'un corps "frottant" qui cherchent et mesurent leurs scansions dans l'adhérence la plus marquée possible avec leur sol sol de poussières, les corps arrachent à la lenteur et à l'hésitation originaires des élans et des tensions nouvelles, qui se découvrent dans les mouvements d'élasticité produits par l'emballement d'un seul corps globalement collectif qui avance comme une horde contre toute parade du corps singulier.

Linéarité extravertie du "danser", où la prolongation de gestes jamais exténués énonce une sorte de clarté rayonnante qui n'arrête pas de se dire et de se faire chair, rendant à la chair sa pureté préverbale - malgré l'apparente carapace des épidermes. Au point que la multiplicité de récitatifs des gestes efface les notions d'espace et de temps, propres à l'histoire, pour ne s'ancrer que dans la parade des démonstrations dans l'espace et le temps simples du plateau.

La dramaturgie de la danse finit ainsi par questionner la dramaturgie elle-même, lui offrant ses tensions non comme architecture mais comme pluralité de lignes dessinées d'où faire surgir un dionysiaque très particulier qui se pose, dépose et dépossède : ça prend et ça lâche, ça ôte, ça pousse vers la joie et l'allégresse au lieu de décourager dans la plongée et l'affirmation des tristesses toujours aux aguets. Le dionysiaque comme manière de façonner inlassablement la continuité d'émotion et de commotion rattrapées par la queue endiablée de l'humour.

L'élément musical qui sert de base sonore offre à travers quelques incises - un lied au début, des citations de Schubert, un second lied au milieu, un troisième à la fin, c'est-à-dire des chants qui surgissent d'un territoire parcouru - offre de simples points de démarcation, comme autant de haltes dans les moments de la fable. En réalité, tout comme le rhapsodique joue contre la textualité narrative, c'est à travers la reprise et la répétition de deux grands motifs musicaux que « danser » épouse ses cadences et ses vibrations : à la rhapsodie correspond alors un refrain de litanie, une sorte de stillation constante, un marquage, un battement du coeur, mais aussi une façon de dire ce qui est inépuisable, comme la fable, la fable de la vie, de même que la marche et sa répétition remodelent les corps dans leurs traversées vers l'acte de danser. Danser est alors l'agencement d'un jeu complexe des corps, eux-mêmes boîtes à jouets, sachant scander la totalité dans des précisions minutieuses où tout

ce qui, à proprement parler, n'est pas fait pour la danse commence à danser : le moment le plus singulier de cette démonstration est sans doute celui où toutes les dents se mettent à danser dans une hilarité féroce.

May B - probablement, sans doute, peut-être. Mimant l'hésitation - ou façonnant, plus vraisemblablement, un nouveau mode expressif de l'hésitation comme véritable outil et matériau de travail - cette grande oeuvre se détournait dès sa naissance de toute stagnation existentialiste et empruntait de nouvelles circulations. En s'écartant de l'horizon étroit des abstractions, trop elliptiques et distantes, en s'investissant dans une dimension matériellement tout aussi plastique, l'élaboration s'engageait dans une formulation plus politique du lyrisme - minoré, dans le cas de May B, par sa contre-face "grotesque" : car c'est bien des grottes dont nous sommes qu'échoient sur scène ces personnages rocheux et excrémentiels, plongés dans les surprises de leur événement d'humains. Et inscrire en même temps, dans l'invention de cette forme lyricogrotesque, le renouvellement de ce quelque chose qui est "danser", en gardant devant soi tous les possibles dont "danser" lui-même dispose, les replacer comme un jeu et jouer jusqu'à traîner enfin la danse dans la danse. Et le voyage par lequel s'achève l'action rassemble dans quelques valises la rouille de l'histoire de chacun partant vers une destination sans destin, comme la litanie de Gavin Bryars, répétée à l'infini dans un bredouillement plaintif, recolle et redistribue toutes les cassures : les danseurs renvoient à chacun des spectateurs l'image rêveuse des Eldorados et des Terres promises, ainsi que les solutions possibles d'une histoire noyée dans son "final".

Jean-Paul Manganaro

Maguy Marin, la course à la vie

Il y a un lieu de naissance, autre qu'une ville. Toulouse. Un emplacement atteint suite à une série de déplacements provoqués par des mouvements politiques en Espagne. Ainsi, grandir par là, en France, au tout début des années 50. Puis il y a un devenir danseuse - un désir qui se confirme par un enchaînement d'études : au conservatoire de Toulouse, puis au ballet de Strasbourg et à Mudra (Bruxelles). Un élan dans lequel se manifestent déjà des rencontres : Les étudiants acteurs du Théâtre National de Strasbourg, Maurice Béjart, Alfons Goris et Fernand Schirren ... Un devenir qui s'affirme au sein du groupe de recherche théâtrale (Chandra) puis au Ballet du XXème siècle de Maurice Béjart. Nouvelles rencontres - autres évidences. Le travail de création s'amorce aux côtés de Daniel Ambash, et les concours de Nyon et de Bagnolet (1978) appuient cet élan. Une équipe se constitue (il y a Christiane Glik, Luna Boomfield, Mychel Lecoq...).

Ainsi faire vivre cette recherche artistique. Porter cette nécessité de créer à un devoir faire. Un faire nourri par un étonnement inapaisable de ce qui compose le monde.

Un monde que l'on agence et qui nous constitue. De recherche en créations, ce saisissement ne cesse de s'exercer, mais aussi de se déterminer au fil des rencontres.

1981, une rencontre constitutive : celle avec l'oeuvre de Samuel Beckett : Etre là, sans l'avoir décidé, entre ce moment où l'on naît, où l'on meurt. Ce moment que l'on remplit de choses futiles auxquelles on voue de l'importance. Absurdité bouleversante - (May B). Ce moment qui nous met dans l'obligation de trouver une entente avec plusieurs autres, en attendant de mourir - (Babel Babel et Eden).

Une recherche qui se poursuit toujours à plusieurs. Avec une compagnie, une troupe renforcée par Cathy Polo, Françoise Leïck, Ulises Alvarez et bien d'autres encore...

1987, une nouvelle rencontre : celle avec Denis Mariotte. Une collaboration s'amorce. Décisive, elle s'ouvre au-delà de la musique. Les points de vue commencent à se décaler. Un espace de distanciation s'ouvre (Cortex) et se prolonge de manière multiple (Waterzooï, Ram Dam, Pour ainsi dire et Quoi qu'il en soit).

Plus d'illusion, mais des êtres vivants tels quels.(...)

Là, sur le plateau, nous sommes composants d'un espace social.

Nous sommes aussi l'expression d'un espace des autres. Nous –collectivement prenons chacun une place. Dans un "comment vivre ensemble" qui ne finira jamais de

s'expérimenter. Alors on agit malgré tout. Sans cesse dans l'expérimentation de nos possibles - petits ou grands - (Umwelt). Chercher jusque-là, avec une composante, une compagnie. Une tentative de travailler à plusieurs sans cesse bouleversante. Et pouvoir en vivre, force de volonté avec de nombreux collaborateurs. Force de confiance avec l'accueil à la Maison de la Culture de Créteil dirigée par Jean Morlock (de 1981 à 1990) ; mais aussi force de soutiens publics constants.

1990, la compagnie devient le Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne où se poursuit un travail artistique assidu, et une intense diffusion de part le monde 1998, une nouvelle implantation. Un nouveau territoire pour un nouveau Centre chorégraphique national à Rillieux-la-Pape, dans le quartier de la Velette. Avec la nécessité de reprendre place dans l'espace public. Pour y célébrer les richesses des différences et le plaisir du jeu très vivant de la création. (...)

Maguy Marin, être un Centre chorégraphique national aujourd'hui

Le frottement quotidien de notre travail avec des populations, des acteurs sociaux et la richesse humaine et créative que nous en tirons nous poussent à imaginer d'autres formes d'échange et de rencontre afin de développer plus encore ce qui nous semble essentiel dans cette expérience : Remettre en chantier mutuellement nos idées sur l'art, sur le monde pour découvrir ce que celles-ci nous empêchent de voir, d'entendre, de sentir.

D'une manière ou d'une autre, selon les projets, il s'agit de se doter d'un outil qui répond avec permanence et souplesse aux fluctuations, au mouvement des recherches et des approches diverses qui interrogent ce qui, dans la danse, peut rendre l'esprit curieux au-delà des formes établies et déjà faites, des contours et des classifications rassurantes.

Plus que jamais, la danse reste cet animal non-apprivoisable qui nous accule à l'exploration.

Une exploration avec un temps et une nature propres, qui se pratique en rapport au monde, en rapport aux états du monde dans lequel nous vivons.

Et, la création chorégraphique travaille cet état du vivant.

Un état porté par des corps dans leur globalité qui cadencent le présent.

Un présent du vivre ensemble irradié de zones à partager.

Comment un centre chorégraphique national pourrait se vivre sans construire ces zones de partages ?

Donner acte aux interstices qui nous relient de lieux en lieux, de villes en villes, de pays en pays. Et par-delà ces multiples endroits, partager les moyens, les outils, les expériences et les actions. Croiser les champs artistiques, créer, soutenir des recherches, ancrer des actes artistiques dans divers espaces de vie sociale (petite ou grande) – des écoles aux théâtres, des centres d'art aux centres sociaux, des espaces publics aux habitations ouvertes, des lieux de recherches aux maisons de quartier ..., en faisant vivre le geste artistique comme puissance poétique du faire et du refaire les mondes. Ainsi, modifier peu à peu nos préjugés et comportements mutuels pour agir en temps et lieu, à plusieurs - artistes, acteurs sociaux, culturels, politiques, enseignants, enfants, habitants, spectateurs, etc.

Alors, il y aura à faire et poursuivre, d'autant que le ccn a désormais un lieu qui lui est propre. Un lieu qui pourra accueillir plusieurs artistes en son sein ainsi que du public. Un lieu à habiter et à co-habiter pour que ne cesse de s'exercer la persistance de l'art à défier l'impossible immédiateté d'être en liaison avec les choses et avec nous-mêmes. Une poétique de l'être avec le monde qui nous pousse à la recherche d'un unisson (qu'il soit dissensuel ou non) avec ce qui nous entoure.

Faire - défaire - refaire -

Pour qu'ait lieu dans ce lieu, le geste insensé qu'est la poétique publique.

Ce laboratoire citoyen qu'est l'art de la scène destiné aux regards de la cité.

Ce lieu où il s'agit de faire que les gens ne s'oublient pas eux-mêmes pour tendre vers un même dépersonnalisé. Mais au contraire, faire que se fabrique et s'exprime par l'adresse publique, la part d'existence que l'art nous renvoie.

Une existence plurielle dont on peut rire sérieusement.

Où la joie n'est pas synonyme de divertissement mais fonction de surpassement de nos imperfections.

Ainsi, se dire encore et répéter encore : il est indispensable que persistent des lieux où l'art vivant puisse disposer pleinement de son temps et de sa nature propre à questionner et exprimer les parts sensibles ancrées dans la réalité.

Faire à plusieurs -

Qu'ait lieu dans ce lieu, un partage de forces, de réflexions et d'outils pour que s'exerce à plusieurs l'ouverture à l'art. Donnant ainsi une plus grande chance à la résonance du sensible à s'inscrire dans la persistance à exister.

Et ceci nous aimerions ne pas en douter.

Matériaux pour la classe

- **Fiche biographique : Samuel Beckett**
- **Etude de *Fin de Partie***

Jean-Pierre Ryngaert propose en dernier chapitre de son *Introduction à l'analyse du théâtre* (Armand Colin, coll. Lettres sup.), une analyse exploitable en classe : description, essai de résumé de l' « intrigue », schéma actanciel, analyse d'extraits.

- **Analyse du spectacle**

Après le spectacle, il est intéressant de pratiquer ce qu'on pourrait appeler, en reprenant l'image géographique de Julien Gracq dans *En lisant en écrivant*, une remémoration « cartographique » de la pièce.

Le principe est simple : fixer les souvenirs que les élèves gardent de la pièce à l'aide d'un codage simple. Réflexion individuelle puis mise en commun au tableau.

- 1) représenter sur une grande page, par un dessin schématique, la forme de l'espace scénique : ce sera la « carte ». Réflexion sur le rapport entre **l'espace scénique** et extrascénique > l'espace de jeu est-il fermé ? utilisation de pointillés si nécessaire. (Ici : fonction de la fenêtre)
- 2) Réserver une place sur la page pour la légende.
- 3) Placer sur cette carte des symboles qui correspondent aux moments forts du spectacle, à des images restées en mémoire (ex : placement/déplacement de personnages ; évolution de la scénographie ; objets)
- 4) Expliquer ces symboles dans la légende.

Réflexion sur les limites de cette technique de notation : une flèche rend bien compte du tracé du déplacement d'un personnage mais pas de sa démarche.

L'utilisation de couleurs permet d'évoquer avec les élèves l'importance de l'éclairage et des connotations associées à certaines teintes.

- **Bibliographie sélective**

Pour mieux connaître... Samuel Beckett

LIRE

Pièces de théâtre de Samuel Beckett :

(Toutes les oeuvres 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
- OEuvre 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'oeuvre 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>