

La théâtralité du tableau vivant dans le théâtre de Samuel Beckett : une perspective néo-avant-gardiste

ȘTEFANA POP-CURSEU¹

« *La peinture est une poésie muette, la poésie, une peinture parlante* »
(Plutarque)

Abstract: *The theatricality of the living pictures in Samuel Beckett's theatre: a Neo-Avant-guard perspective.* Samuel Beckett's theatrical work has been quite often compared, especially in the recent literature, to the abstract directions in modern painting and sculpture, but there was no attempt to analyse its relationship to its contemporary artistic movements taking their roots in the historical Avant-guards. The present article proposes to revisit Samuel Beckett's theatre through a new perspective, mainly that of the theatricality of the living pictures (*tableaux vivants*) present in his stage conception, through the bias of European and American Pop Art, Assemblagism, New Realism and other Neo-Avant-guard artistic movements. Reconsidering thus an essential moment of theatre history, with the instruments of theatre iconography, we try to open new doors in the understanding of his work as a playwright and as a stage director, by replacing it in the right context of visual and performing arts.

Keywords: Samuel Beckett, tableau vivant, Pop Art, Nouveau Réalisme, théâtralité

En déclinant le paradigme de l'éternelle attente dérisoire, la critique n'a jamais omis de remarquer que le théâtre de Samuel Beckett manque de véritable mouvement et que, dans son évolution des premiers drames des années 50-60 aux dramaticules des années 70-80, il semble vouloir réduire au maximum le

1. *Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. pop_curseu@yahoo.com*

dramatique même, en remettant en question des éléments clés comme l'action ou la fable, l'espace-temps et le personnage-acteur. Cependant, en dehors de quelques études plus récentes, on a rarement recouru à la comparaison directe avec les arts plastiques pour essayer de comprendre les raisons profondes de la bizarre construction de ses pièces qui lui font faire figure à part dans la dramaturgie et sur la scène du XXe siècle².

Comment expliquer le fait que malgré l'invasion du narratif et du poétique, malgré le choix du « statisme » et du « minimalisme », son œuvre donne vie à une théâtralité intense, étrange, souvent insoutenable ? Notre principale hypothèse est que nous avons dans le cas de du théâtre beckettien, à un niveau dramaturgique, ce qu'Arthur Danto désigne comme état un concept clé dans le cas de l'esthétique et de la poétique des nouvelles avant-gardes picturales, du Pop Art et du Nouveau Réalisme : *la transfiguration du banal*³.

Afin de tracer quelques réponses et d'essayer de valider l'hypothèse formulée, nous nous proposons de regarder le théâtre de Beckett avec une loupe différente, qui est celle du « tableau vivant », et cela, avec les yeux d'un visiteur passionné de musées d'art moderne.

Ainsi, si nous définissions le *tableau vivant*, d'après Diderot, comme la « mise en scène d'un ou plusieurs acteurs immobiles et figés dans une pose expressive suggérant une statue ou une peinture »⁴, plusieurs éléments essentiels doivent-ils retenir notre attention quant au déplacement de ce terme dans le théâtre de Samuel Beckett : **l'immobilité, l'expressivité du corps** dans cet arrêt momentané, et le **renvoi, la ressemblance à un objet d'art plastique**, par définition dépourvu de mouvement (sculpture, peinture). Analysons donc ces trois aspects de l'image théâtrale, scénique, proposée par Beckett tout en gardant à l'esprit ses possibles connexions avec les œuvres d'art plastique et les installations spécifiques à la culture néo-avant-gardiste, moderne et post-moderne contemporaines de Beckett (La Pop Art européen e américain, l'Assemblagisme, le Nouveau Réalisme français, l'art Funk).

2. Jamoussi Lassaad, *Le pictural dans l'œuvre de Beckett. Approche poétique de la choseté*, (Tunis-Bordeaux: Sud Editions, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007) ; Porter H. Abbott, « Samuel Beckett and the Arts of Time : Painting, Music Narrative », in Lois Oppenheim (ed.), *Samuel Beckett and the Arts : Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, (New York: Garland Publishing, 1999), p. 7-24 ; Betty Rojzman, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, (Paris: Nizet, 1987) ; Roger Blin, « Conversation avec Lynda Poskine », in *Revue d'esthétique*, numéro spécial hors-série, *Samuel Beckett*, éd. par Pierre Chabert, (Toulouse: Privat, 1986).

3. A. Danto, *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*, (Paris: Seuil, 1989).

4. Diderot, *De la poésie dramatique* (1758), (Paris: Classiques Larousse, 1975), 110.

1. L'immobilité

Omniprésente autour des personnages beckettien, l'immobilité est comme une maladie chronique qui paralyse leurs élans physiques et psychiques, c'est le gris, la décrépitude, c'est la mort lente avant la mort définitive, c'est l'impossibilité d'agir, l'action désirée mais interdite, par manque de libre arbitre ou par impuissance acquise. « Nous sommes sur terre, c'est sans remède », disait Hamm dans *Fin de Partie*, immobilisé dans sa chaise, si semblable aux êtres condamnés au plâtre, conçus par George Segal (fig. 1). Les personnages beckettien n'ont pas le choix : concrètement, Vladimir et Estragon ne peuvent qu'attendre, Pozzo et Lucky ne peuvent que rester liés l'un à l'autre, Clov



Fig. 1 : George Segal, *Man Sitting at a Table*, 1961,
134.5 x 122 x 122 cm.

ne peut que servir Hamm, Nell et Nagg ne peuvent que rester dans leurs poubelles, Winnie ne peut que se laisser engloutir par le mamelon, La bouche, dans *Pas moi*, ne peut que parler, La femme, dans *Berceuse*, ne peut que se bercer et se taire, le Souvenant de *Cette fois* ne peut que se souvenir, et ainsi de suite. Réduits à la stagnation, actifs uniquement au niveau intérieur (autant que leur langage peut nous le faire transparaître), ces êtres sont condamnés à l'immobilité ou à la fausse mobilité, les deux prouvant être des données existentielles pour tous ces personnages au fond banals, communs, mis en évidence seulement à travers leur sélection et leur emplacement particulier dans l'espace scénique.

Ces personnages acquièrent ainsi le statut d'*images métonymiques* de l'humanité post-moderne. Et la scène beckettienne concrétise ces images en leur attribuant des qualités plastiques à grande force centripète, en les rendant non seulement visibles, mais hyperboliquement présentes dans le champ visuel de la scène de théâtre.

Ces qualités plastiques sont dues non seulement à l'étrange expressivité des corps, isolés dans l'espace, mais aussi à l'association d'un corps immobile, ou quasi mobile, à un objet qui reprend et assume une partie significative des qualités du corps avec lequel il entre en contact. Il en est ainsi du fauteuil roulant, des poubelles, du magnétophone, du mamelon de terre, de la berceuse, de la table (*Impromptu d'Ohio*) ou de l'oreiller (*Cette fois*). Et nous voyons que déjà en 1948, l'attention de Beckett, parlant de la peinture moderne, dans son texte *Les peintres de l'empêchement*, était attirée par l'absence de qualités actives, référentielles de l'objet figuré et par l'utilisation brute de son image plastique : « Le premier assaut donné à l'objet saisi, indépendamment de ses qualités, dans son indifférence, son inertie, sa latence »⁵. Pourtant, bien que les objets beckettien émanent à leur tour de l'indifférence, de l'inertie, de la latence, ils participent à la circonscription de l'espace vital de chaque personnage à moitié réifié. Ils établissent un cadre figé, en mettant en évidence cette « choseté » que Beckett décelait dans le travail des peintres modernes car, même là où mobilité il y a, son caractère répétitif, circulaire et mécanique, annule l'idée de toute évolution ou changement possible des personnages ou de leur relation quasi figée avec les choses qui les secondent.

5. Beckett Samuel, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn, (Londres: John Calder, 1983), 135.

D'ailleurs les paroles de Beckett lui-même résument le mieux la situation existentielle dans laquelle il place ses propres personnages, si nous leurs attribuons ce qu'il dit à propos du peintre contemporain Bram Van der Velde : « est le premier à admettre qu'être artiste c'est échouer, comme personne n'a osé échouer, que l'échec est son domaine. », mai qu'il fait « de cette soumission, de cette adhésion, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle occasion, un nouveau terme de la relation et de l'acte que, incapable d'agir, obligé d'agir, il produit, un acte expressif, ne fût-ce que de lui-même, de son impossibilité, de son obligation. »⁶

C'est ainsi par l'intermédiaire de l'incapacité d'agir allié à l'obligation de l'acte expressif que le tableau vivant peut prendre forme dans l'horizon imaginal beckettien : Prenons le cas de *Oh les Beaux jours !* Voici les premières didascalies de la pièce, qui ne manquent d'ailleurs pas d'inclure déjà des renvois à des techniques picturales, plus ou moins composites voire contradictoires, la simplicité et la symétrie allant main dans la main avec le style pompier :

Étendue d'herbe brûlée, s'enflant au centre en petit mamelon [(fig. 2)].
Pentes douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie.

Lumière aveuglante.

Une toile de fond en trompe l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée. Enterrée jusqu'au-dessous de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, Winnie. La cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles. Elle dort, les bras sur le mamelon, la tête sur les bras. A côté d'elle, à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas [...] Un temps long.⁷

6. Dans le dialogues avec Georges Duthuit, « Three dialogues », in *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édition et préface de Ruby Cohn, (Londres: John Calder, 1983), 145, *apud* Casanova Pascale, *Beckett l'Abstracteur, Anatomie d'une révolution littéraire*, (Paris: Seuil 1997), 132.

7 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*, (Paris: Les Editions de Minuit, 2004 (1ère éd. 1963-1974)), 11-12.



Fig. 2 : César, *Sein*, 1967, Fondation Giannadda, Suisse.



Fig. 3 : Claes Oldenburg, *Free Stamp*, années 90.

L'immobilité du tableau est interrompue par l'irruption brutale du son dans le paysage initial, qui oblige le personnage à réagir. « *Une sonnerie perçante se déclenche, cinq secondes, s'arrête. Winnie ne bouge pas. Sonnerie plus perçante, trois secondes. Winnie se réveille. La sonnerie s'arrête. Elle lève la tête, regarde devant elle. Un temps long.* » C'est le deuxième moment d'immobilité et donc deuxième pose du tableau vivant. « *Elle se redresse, pose les mains à plat sur le mamelon, rejette la tête en arrière et fixe le zénith. Un temps long.* » C'est le troisième moment d'immobilité. Puis elle commence à parler, l'acte est entamé, mais la difficulté et la lutte permanente avec l'échec de mener à bien une action ininterrompue a comme résultat la confrontation du spectateur à une longue alternance de bouts de phrases et de pauses, semblables à une suite d'arrêts sur image (stop cadre) cinématographiques ou à des prises de vues en rafales d'un appareil photographique : « *un temps* », une action, des paroles, « *un temps* », etc.

N'est-ce pas toujours Diderot qui anticipait cette vision quasi-cinématographique en disant que « le spectateur est au théâtre comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient comme par enchantement » et

qu'« il faut mettre les figures ensemble, les rapprocher ou les disperser, les isoler ou les grouper, en tirer une succession de tableaux, tous composés d'une manière grande et vraie » ?⁸

Chez Beckett, pourtant, la diversité n'est qu'apparente et, il est vrai, beaucoup plus présente dans les premières pièces. Plus on avance vers les œuvres des années 80, plus les dramaticules acquièrent un caractère statique et narratif, et plus les personnages se suffisent scéniquement à eux-mêmes, en devenant le centre d'une image visuelle unique. Et, même seuls, sans la présence des objets adjuvants⁹, ils sont souvent de trop, trop visibles, et c'est le tour de l'éclairage d'intervenir pour amputer certaines parties de ces corps, devenues inutiles ou inutilisables (dans *Cette fois*, 1976, *Pas moi*, *Catastrophe*, 1982). Le minimalisme devient ainsi un instrument de focalisation de l'attention du spectateur sur quelques détails surdimensionnés par contraste : noir – blanc, plat – enflé, lumière – obscurité, prévisible – imprévisible. Détails qui se chargent d'une expressivité particulière et qui ont réussi à fourvoyer la critique de spécialité puisqu'ils ont valu au théâtre beckettien l'insertion dans la catégorie de l'absurde, alors qu'il ne s'agissait que d'une manière plastique, poétique et dramatique de marquer les vides et les protubérances réelles mais cachées de toute une époque. Nous ne pouvons pas nous empêcher de reconnaître ici, comme le faisait Peter Szondi à propos du drame moderne en général, « les demandes techniques du drame comme reflet de demandes existentielles »¹⁰, qui trouvent leur pendant dans les recherches des autres domaines artistiques de cette même époque comme, par exemple, chez Giacometti (fig. 4), qui anticipe en quelque sorte le dramatisme figé beckettien.

2. L'expressivité plastique du corps scénique

En tant que deuxième élément caractéristique du tableau vivant, l'expressivité corporelle va de pair dans le théâtre de Beckett avec la focalisation du regard du spectateur sur la condition existentielle des personnages, rendue

8. *De la poésie dramatique*, 110.

9. Voir aussi l'article de Catherine Naugrette, « Études des objets dans *En attendant Godot* et *Oh les beaux jours* », in Marie Claude Hubert, *Lectures de Samuel Beckett*, (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009), 75-86.

10. Dans l'« Introduction » à la *Théorie du Drame moderne 1880-1950*, (Belval: Circé, « Coll. Penser le théâtre », 2006).



Fig. 4 : Alberto Giacometti, *Table*, 1933, plâtre 148,5 x 103 x 43 cm.

de manière très plastique. Le corps des personnages beckettien, et implicitement des acteurs, est toujours mis à l'épreuve. Ce n'est quasiment jamais le corps humain dans ses positions naturelles. Comme le remarque aussi Marie Claude Hubert dans son article « Evolution de la mise en scène du corps »¹¹, sans faire malheureusement de comparaison avec les arts plastiques, chez Beckett, les corps sont de plus en plus souffrants, et portent les marques de tares profondes. Et, effectivement, l'expressivité de cette douleur qui a laissé son empreinte dans la chair est telle que ces personnages se

11. Marie Claude Hubert, *Lectures de Samuel Beckett*, « Evolution de la mise en scène du corps de *En attendant Godot* à *Oh les beaux jours* », *op. cit.* p. 119-126.

transforment en images, en effigies, en métaphores mi-vivantes, mi-statuaire : le corps aveugle toujours assis de Hamm (image royale de la supériorité décrépite), le corps courbé sur des jambes qui ne peuvent jamais s'asseoir de Clov (image de l'éternel esclave, cheval de trait), le corps à quatre pattes marchant à reculons de Willie (image de la régression), le corps englouti par la terre de Winnie (image de l'élan brisé, dont Beckett lui-même parlait lors de la mise en scène de *Oh les beaux jours*, à Londres en 1979), encore et toujours des métaphores de la condition humaine, du grand drame fragmenté de l'humanité¹².

D'ailleurs, si nous regardons du côté de la manière dont Beckett lui-même travaillait en tant que metteur en scène avec ces corps estropiés, nous remarquerons, avec Dina Mantchéva, que « les mises en scène de Beckett suivent deux tendances fondamentales – la quête d'une unité visuelle maximale et le refus de mouvement dramatique : le plus souvent, l'auteur organise ses spectacles autour d'une image dominante qui constitue le noyau sémique »¹³.

Ces corps expressifs, qui s'érigent en images dominantes et obsessives, ont tous perdu leur souplesse originare et la raideur est devenue une de leurs caractéristiques communes, remplaçant peu à peu les traits qui les individualisaient dans les premières pièces. « *Aussi ressemblants que possible* », portant de longs vêtements noirs, blancs ou gris, de « *longs cheveux blancs ou gris* », ce sont des êtres vivants dans des corps de plus en plus momifiés, réifiés, plastifiés presque, qui font tableau après tableau, dans une véritable gamme iconologique que le spectateur se doit de déchiffrer. Icônes qui acquièrent incontestablement un caractère universel, mais qui portent en même temps la marque indubitable de leur contemporanéité. Ce sont des portraits dont la « biographie dramatisée » est à reconstituer par le spectateur à partir des bribes données.

Si nous revenons à l'exemple de *Oh les beaux jours !*, Winnie n'est-elle pas d'un côté une Marylin déchue, une beauté blonde accrochée à son miroir, à son rouge à lèvres et à sa brosse à dents, puis d'un autre côté, l'effigie de la femme universelle, célébrée du temps qu'elle était belle, comme disait Ronsard mais « enterrée vivante » une fois sa gloire passée ? (fig. 5 et 6)

12. Pour une étude plus poussée sur la métaphore et l'image philosophique chez Beckett voir Uhlmann Anthony, *Samuel Beckett an the Philosophical Image*, (New York: Cambridge University Press, 2006), 54 et suiv.

13. Dina Mantchéva, « Les carnets de mises en scène de Samuel Beckett et la cohérence de son écriture dramatique », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, (n°249, 2011-1), 71.



Fig. 5 : Mimmo Rotella, *Marilyn*, 1963.



Fig. 6 : Roy Lichtenstein, *Girl with mirror*, 1964.

En opposition avec l'acte, le tableau, précise Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, est « une unité spatiale d'ambiance, de caractérisation d'un milieu ou d'une "époque" ; c'est une unité thématique et non actantielle »¹⁴. En effet, chez Beckett, il n'y a pas de véritable chaîne actantielle dans le sens classique du terme, mais un circuit fermé dans les limites d'un seul cadre avec une forte unité thématique. Pourtant, la caractérisation du milieu et de l'époque se fait bien autrement que par une unité spatiale d'ambiance. Un très bon exemple en ce sens serait le dramacule *Catastrophe*, que l'auteur dédie à Vaclav Havel. Tout le mouvement se fait du côté du metteur en scène, de son assistant et du technicien des lumières, alors que le Protagoniste, lui, est dans un statisme complet. Afin d'obtenir l'image forte de la catastrophe, après plusieurs essais insatisfaisants, le metteur en scène demande qu'on « coupe l'ambiance » en ne gardant « Rien que la tête. » Le corps du Protagoniste « rentre lentement dans le noir. Seule la tête éclairée. Un temps long. » et M dit :

14. *Dictionnaire du Théâtre, Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, (Paris: Éditions sociales, 1980), 393.

« C'est beau ». Tant que la tête du protagoniste reste baissée, la catastrophe est là, le tableau est complet, muet, sans signe de vie. Mais la force de la métaphore beckettienne (dans ce cas précis une splendide métaphore politique) réside justement dans le tableau *vivant*, qui refuse vivement de se taire complètement :

Seule la tête éclairée. Un temps long. Formidable ! Il va faire un malheur.
J'entends ça d'ici. Un temps. Lointain tonnerre d'applaudissement. P.
relève la tête, fixe la salle. Les applaudissements faiblissent, s'arrêtent.
Silence. Un temps long. La tête rentre lentement dans le noir.¹⁵

Avec les tableaux vivants de Beckett nous sommes loin de ce tableau qui fournirait le cadre nécessaire à une enquête sociologique ou à une peinture de genre ; pourtant, la vision « picturale » de la scène, qu'implique l'esthétique du tableau au théâtre, garde des liens profonds avec le monde, avec la société dont il est, *volens nolens*, le produit artistique, avec tous les paradoxes et les déchirures qui la traversent. La vision picturale de la deuxième moitié du XXe siècle n'est plus celle du XVIIIe, mais – si nous reprenons les formules de Diderot, en leur appliquant les changements radicaux soufferts par l'art moderne¹⁶ – nous remarquerons que certains de ces propos gardent toujours leur validité¹⁷. « Un tableau bien composé, disait-il, est un tout renfermé sous un point de vue, où les parties concourent à un même but et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel que celui des membres dans un corps animal. »¹⁸

Nous avons bien vu jusqu'ici que le tableau vivant beckettien est effectivement un tout refermé sous un point de vue, et où les parties concourent à un même but, à la création de la même image dominante, au même noyau sémique. Mais la réalité de l'« animal » moderne et post-moderne est différente, pour Beckett comme pour bien d'autres artistes dramatiques et plastiques des

15. *Catastrophe et autres dramatiques*, (Paris: Editions de Minuit, 1997), 80-81.

16. Cf. Malița Liviu, *Extremele Artei (Les extrêmes de l'Art)*, (Cluj-Napoca: Editions Accent, 2010).

17. L'affirmation comme quoi le tableau au théâtre est « une disposition (des) personnages sur la scène, si naturelle et si vraie que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur le tableau » est, bien sûr, impossible à appliquer à l'esthétique moderne et la question du « naturel » ouvre un débat qui ne trouve pas sa place dans la présente étude. Diderot, *De la poésie dramatique*, 110. Pour Diderot, le tableau est aussi l'image dominante qui hante en quelque sorte l'auteur : « La pantomime est un tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait, et qu'il voulait que la scène montrât à chaque instant lorsque l'on joue. »

18. Diderot, article « Composition » de l'*Encyclopédie*, III, 772a.

années 60 : c'est la dégradation, l'amputation, l'aliénation, l'exhibition de soi dans la vitrine consumériste et la perte de l'individualité dans la sérialité (fig. 7).



Fig. 7 : George Segal, *The gas station*, 1963-64.

3. La ressemblance à un objet d'art plastique

Depuis ses premières pièces, Beckett regroupe très souvent ses personnages de manière à ce qu'ils fassent tableau, mais non pas dans le sens de l'esthétique classique : la ressemblance, contrairement à ce qu'envisageait Diderot, ne se fait pas seulement en tant que *reconnaissance formelle* mais en tant qu'*étonnement, choc et provocation* du spectateur. Il s'agit d'investir et d'occuper l'espace autrement que dans la vie courante ou sur la scène traditionnelle, d'arrêter l'existence dans son développement monotone, d'interroger, de faire penser, de reconnaître ces effigies humaines des multiples et pourtant uniques, universelles, joies et souffrances.

Beaucoup de peintres et artistes plastiques de son temps suivaient une voie similaire. Pourtant, à part les quelques rapprochements avec la sculpture de Giacometti, que Beckett appréciait énormément, la plupart des études critiques ont insisté sur le caractère abstrait des formes et des personnages beckettien :

Le caractère abstrait des individus dans les mises en scènes de Beckett affirme Dina Mantchéva, est accentué par l'ambiguïté de leurs rapports sur le plateau. [...] L'ambiguïté recherchée par Beckett dans son travail scénique n'est pas sans faire penser à celle des derniers ouvrages où elle devient le principe structurel fondamental.¹⁹

19. Dina Mantchéva, « Les carnets de mises en scène de Samuel Beckett et la cohérence de son écriture dramatique. », 69.

Ou bien, comme le dit Pascale Casanova, il s'agit plutôt de transposer la révolution de l'abstraction ou, plus largement, la mise en cause des présupposés de la figuration à la littérature.²⁰

Pourtant, à notre avis, cette étiquette de l'abstraction n'est pas véritablement justifiée. Les personnages beckettien, bien qu'épurés de tout le surplus naturaliste-vraisemblable et ambigus dans leurs rapports sur scène et avec leur spectateur, ont des contours bien précis et concrets. Ils sont là, vivants, dans le cadre emprisonnant de la scène-tableau, espace concentré de leur propre existence à trous et à protubérances.



Fig. 8 : De Kooning, *Women singing*, 1966.



Fig. 9 : Martial Raysse, *France Miroir*, 1962.

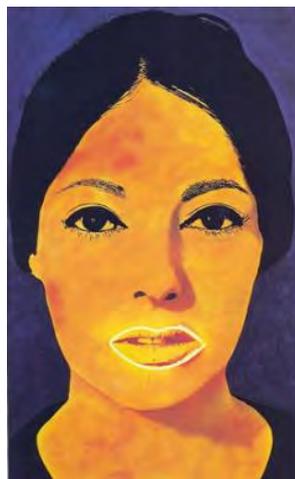


Fig. 10 : Martial Raysse, *Peinture haute tension*, 1965.

Winnie et Willie ne ressemblent pas aux personnages de De Kooning, par exemple, que métaphoriquement parlant, alors que les similitudes nous semblent beaucoup plus significatives avec certaines tendances des mouvements plastiques du Pop Art et surtout du Nouveau Réalisme, des années 60-70 : l'accumulation des objets autour de Winnie, ces objets qui l'aident à continuer, et dont elle dépend au premier acte, mais qui deviennent inutiles et inutilisables au second, ne s'apparentent-ils pas aux accumulations de Martial Raysse ou de Spoerri ? Winnie n'est-elle pas au cœur même d'une *installation* scénique, un tableau vivant qui se charge de toutes les caractéristiques des nouvelles recherches qui révolutionnent les arts plastiques, dans la deuxième moitié du XXe siècle ?

20. Casanova Pascale, *Beckett l'Abstracteur, Anatomie d'une révolution littéraire*, 130.

Regardons aussi un peu Claes Oldenburg et la manière dont il met en scène l'espace et ses objets surdimensionnés (fig. 3), gonflés, qui inversent la relation entre consommateur et objet consommé, l'être moderne étant happé par ceux-ci, à l'exemple du mamelon de terre qui consomme lentement l'être qu'il devrait nourrir (si l'on pense à la fausse « terre nourricière » et aux œuvres métonymiques de César, fig. 2). La bouche de *Pas moi*, les têtes suspendues dans le noir, à trois mètres du sol, ne fuient-elles pas le réalisme scénique classique, par la transfiguration du banal, tout en restructurant le figuratif d'une manière plastique, en hyperbolisant la forme et en déstructurant les contenus ? La métonymie iconique, cette hyperbolisation d'une partie du corps qui prend sur elle le poids de l'être dans sa totalité, tout en accentuant le vide qui l'accable, que l'on retrouve si souvent chez Andy Warhol et dans le Pop Art (fig. 11), n'est-elle pas aussi une métonymie existentielle chez Beckett : « l'être tout entier... (sus)pendu à ses paroles... » ?



Fig. 11 : Andy Warhol, *Marilyn Monroe's lips*, 1962.

D'après l'étude de ses cahiers de notes de mise en scène, il semble que Beckett ne fût pas du tout indifférent au pouvoir expressif de la peinture car ses « remarques scéniques y accordent une attention accrue aux nuances des couleurs, aux pantomimes, à la richesse des images plastiques ». Et si, sur le plan textuel, nous sommes d'accord que « tous ces signes visuels tendent à remplacer l'absence de cohérence syntagmatique dans la fable, par un nouveau type de cohésion, associative et paradigmatique, caractéristique du texte lyrique »²¹, il faut ajouter qu'au niveau scénique, le poétique est associé aux dispositifs du tableau vivant, véritable *image-support* pour le spectateur moderne.

21. Dina Mantchéva, « Les carnets de mises en scène de Samuel Beckett et la cohérence de son écriture dramatique. » 69.

En conclusion, nous dirions que Beckett *ne réduit pas le dramatique, il le réinvente, le transfigure* (en passant ainsi au sens propre au-delà du figuratif classique devenu impossible). La forme du drame beckettien est le correspondant vivant de la forme plastique que revêt la nouvelle réalité des années 60. Si le théâtral dans un tableau dépend de la capacité de l'artiste de rendre le mouvement ou les effets de mouvement, chez Beckett la théâtralité est étroitement liée aux efforts dans la direction du mouvement, aux envols brisés, aux élans coupés, à l'esquisse d'un mouvement et non à son accomplissement. Et si le poétique et le narratif occupent une place essentielle dans ces pièces, la scène n'est jamais abandonnée en tant qu'espace privilégié de la rencontre des regards. Le *theatron*, lieu où l'on donne à voir est on ne peut mieux servi : car le face-à-face acquiert un nouveau type de proximité. Ce qui est donné à voir est ce que l'on doit voir : le *ici* et le *maintenant* scénique. Le rideau se lève sur la parole en présence de l'image, même en l'absence de l'action. Puis, dans ses derniers textes, c'est la lumière qui fait office de rideau, elle fait découvrir, elle dévoile, elle met en marche le mécanisme de l'*installation* théâtrale, du tableau qui prend vie et voix, de la voix qui se fige en tableau sous les yeux du spectateur et du critique ébahi.



Fig. 12 : Jasper Johns, *The critic sees*, *The critic smiles*, *Summer critic* (1961-1969).

References

- Abbott Porter H., « Samuel Beckett and the Arts of Time : Painting, Music Narrative », in Lois Oppenheim (ed.), *Samuel Beckett and the Arts : Music, Visual Arts, and Non-Print Media*. New York: Garland Publishing, 1999.
- Casanova Pascale, *Beckett l'Abstracteur, Anatomie d'une révolution littéraire*. Paris: Seuil 1997.
- Beckett Samuel, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn. Londres: John Calder, 1983.
- Beckett Samuel, *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*. Paris: Les Editions de Minuit, 2004 (1^{ère} éd. 1963-1974).
- Beckett Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris: Editions de Minuit, 1997.
- Blin Roger, « Conversation avec Lynda Poskine », in *Revue d'esthétique*, numéro spécial hors-série, *Samuel Beckett*, éd. par Pierre Chabert. Toulouse: Privat, 1986.
- Danto Arthur, *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*. Paris: Seuil, 1989.
- Diderot, *De la poésie dramatique* (1758). Paris: Classiques Larousse, 1975.
- Diderot, article « Composition » de *l'Encyclopédie*, III, 772a.
- Hubert Marie Claude, *Lectures de Samuel Beckett*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Lassaad Jamoussi, *Le pictural dans l'œuvre de Beckett. Approche poétique de la choseté*. Tunis-Bordeaux: Sud Editions, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Malița Liviu, *Extremele Artei (Les extremes de l'Art)*. Cluj-Napoca: Editions Accent, 2010.
- Mantchéva Dina, « Les carnets de mises en scène de Samuel Beckett et la cohérence de son écriture dramatique. », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°249, 2011-1.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du Théâtre, Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Éditions sociales, 1980.
- Rojtman Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*. Paris: Nizet, 1987.
- Szondi Peter *Théorie du Drame moderne 1880-1950*. Belval: Circé, « Coll. Penser le théâtre », 2006.
- Uhlmann Anthony, *Samuel Beckett an the Philosophical Image*. New York: Cambridge University Press, 2006.

Ștefana POP-CURȘEU, Ph.D at the University of Paris III-Sorbonne Nouvelle, in *Theatre and Scenic Arts*, is an Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television of „Babeș-Bolyai” University Cluj-Napoca, where she teaches antique and medieval theatre history and modern theory of theatre. She published many articles in the domain of Theatre, in France and Romania. She translated alone or in collaboration with Ioan Pop-Curșeu a dozen of books from French to Romanian, such as *Samuel Beckett, Sfârșit de partidă*, 2000, *L.-F. Céline, Convorbiri cu*

Profesorul Y, 2006, *Pascal Vrebos*, *Avarul II*, 2010, *Gilles Deleuze*, *Imaginea-mișcare*, 2012), and is author of the book: *Pour une théâtralité picturale. Bruegel et Ghelderode en jeux de miroirs*, *Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca*, coll. *Teatru-Eseuri*, 2012. She wrote in collaboration with *Ioan Pop-Curșeu* two theatre scripts and directed two performances based on these scripts (*Killed by Friendly Fire*, 2014 and *Every Tzara has his Dada* 2016). She is also, since 2011, the artistic director of *The National Theatre in Cluj-Napoca*.